



Karine Gomes Queiroz

De criaturas a criadores: Dinâmicas de tradução entre o Artesanato e o Design

Tese de Doutoramento em Pós-colonialismos e Cidadania Global apresentada à Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra para a obtenção do grau de Doutor.

Orientador: Professor Doutor Boaventura de Sousa Santos

Coorientador: Professor Doutor António Sousa Ribeiro

2013



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Karine Gomes Queiroz

De criatura a criadores: Dinâmicas de tradução entre o Artesanato e o Design

Tese de Doutoramento em Pós-colonialismos e Cidadania Global apresentada à Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra para a obtenção do grau de Doutor.

Orientador: Professor Doutor Boaventura de Sousa Santos

Coorientador: Professor Doutor António Sousa Ribeiro

2013

Para Lucas e León

Resumo:

A proposta de trabalho desta tese consiste em explorar as possibilidades da produção material enquanto exercício de aperfeiçoamento do sujeito e da sociedade. O entendimento aqui presente é o de que o estatuto do criador lhe permite entrever as possibilidades de um mundo melhor. A presente tese recorre às categorias de Boaventura de Sousa Santos para articular uma epistemologia alternativa da poiésis, testando os conceitos deste autor e inscrevendo-os na leitura crítica do design e do artesanato. No âmbito desta leitura, o conceito das cinco ecologias e a articulação com as representações inacabadas da modernidade configuram-se como metodologia crítica para demonstrar as potencialidades das experiências e saberes-fazer na atualidade. Os casos estudados distinguem-se pelas diferentes dimensões e modos que deram corpo à investigação. No primeiro caso, a Oficina Namban, realizada na Serra de Montemuro em Portugal, organizada pelo CEARTE - Centro de Formação Profissional Artesanal - Portugal, foi possível a observação participante de uma experiência de trabalho conjunto entre artesãos e designers, o que permitiu compreender como as relações são estabelecidas, e os processos criativos concebidos. No segundo caso, o Ñandeva - Programa Trinacional de Artesanato, localizado na tríplice fronteira entre Argentina, Brasil e Paraguai, foi possível conhecer um programa de integração regional assente na criatividade e produção de artefatos. Nos dois casos, embora de modos diferentes, a produção de materialidade tinha como pano de fundo a experiência colonial. No caso da Oficina Namban, o processo criativo tratou de colocar em cena o Estilo Namban, produzido no Japão do século XVI e XVII, que forneceu uma narrativa visual da chegada dos “namban ji” - os portugueses enquanto bárbaros do Sul - aos portos do Japão. No caso do Programa Ñandeva, o pano de fundo consistiu nas Missões Guarani-Jesuíticas, em que a “pedagogia da forma” e a produção de materialidade representaram simultaneamente a “utopia real” da Contra-reforma jesuítica, e o processo de resistência cultural por parte dos Guaranis. Os instrumentos metodológicos para a análise de cada caso incluíram observação participante, entrevistas semi-estruturadas e pesquisa documental, facultando o enquadramento necessário para se entender os lugares-comuns presentes no processo de

tradução entre artesanato e design. Por fim, a presente tese procedeu à sistematização de topoi para a tradução na poiésis, mediante as experiências de campo, o que permitiu articular o ato de “imaginar o próprio conhecimento” como dinâmica imprescindível para a relação entre artesanato e design.

Palavras-chave: Tradução entre artesanato e design; poiésis; cinco ecologias; Namban; Ñandeva; ativismo no artesanato e no design; ñande rekó.

Abstract:

The theme of dissertation is the relationship between handicraft and design, aiming to explore the potential of production to contribute to the improvement of human beings and society. It is argued that the creator's status allows him/her a glimpse of the possibilities for a better world. The dissertation uses categories theorized by Boaventura de Sousa Santos to articulate an alternative epistemology of the poiesis, testing the concepts of this author and inscribing them in the critical reading of design and handicraft. In this framework, the concept of five ecologies and the articulation with the unfinished representations of modernity presents itself as the foundation of a critical methodology which is in a position to demonstrate the potential of contemporary experiences and know-how. The cases studied are distinguished by the different dimensions and modes that have given body to research. In the first case, the Namban Workshop, held in Serra de Montemuro in Portugal, organized by *CEARTE- Centro de Formação Profissional Artesanal* (Professional Handicraft Training Centre – Portugal) - it was possible to carry out participant observation of a joint work experience between craftspeople and designers, allowing to understand how relationships are established and creative processes designed. In the second case, the *Ñandeva - Programa Trinacional de Artesanato* (Handicraft Thri-national program), located in the triple border area between Argentina, Brazil and Paraguay, it was possible to observe a regional integration program based on creativity and production of artifacts. In both cases, although in different ways, the production of artifacts was set against the background of colonial experience. In the case of Namban Workshop, the creative process was based on the Namban Style, produced in the sixteenth and seventeenth centuries in Japan, which provided a visual narrative of the arrival of "namban ji" - the Portuguese as the barbarians from the South - to the ports of Japan. In the case of the Ñandeva Program, the background was the Jesuit Guarani-missions, in which the "pedagogy of the form" and the production of artifacts accounted for both "real utopia" of Jesuit Counter-Reformation, and the process of cultural resistance on the part of the Guarani. The methodological tools for the analysis of each case included participant observation, semi-structured interviews and documentary

research, providing the necessary framework for understanding the commonplaces present in the translation process between handicraft and design. Finally, based on field experience, the dissertation carried out the systematization of topoi of translation in poiesis, which enabled to articulate the act of "imagining knowledge itself" as essential for the dynamic relationship between handicraft and design.

Keywords: translation between handicraft and design; poiesis; five ecologies; Namban; Ñandeva; ñande rekó.

Resumen:

La propuesta de éste trabajo de tesis, es dar a conocer las posibilidades que tiene la producción material como ejercicio de crecimiento del sujeto y de la sociedad. Entender que el estatus de creador se presenta como una medida para la comprensión de las posibilidades de un mundo mejor. Esta propuesta, recurre a las categorías hechas por Boaventura de Sousa Santos, para articular una epistemología alternativa de la Poiésis, que permite probar los conceptos de este autor e insertarlos en el campo de la lectura crítica del diseño y de la artesanía. Dentro de esta lectura, los conceptos de las *cinco ecologías* y la articulación con las representaciones inacabadas de la modernidad, surgen como metodología crítica, en el sentido de demostrar las posibilidades de las experiencias y del saber/hacer en la actualidad. Los casos estudiados se distinguen por su dimensión y por la forma como fue llevada la investigación. En el primer caso, el taller Namban, realizado en la sierra de Montemuro en Portugal, organizado por CEARTE (Centro de formación Profesional Artesanal), donde fue posible realizar una observación participante de la experiencia de trabajo conjunto entre artesanos y diseñadores, permitiendo comprender como se establecen las relaciones y nacen los procesos creativos. Para el segundo caso, el Ñandeva, un programa tri-nacional de artesanía, localizado en la triple frontera entre: Argentina, Brasil y Paraguay, la experiencia permitió conocer un programa regional de integración, que es llevado a cabo a través de la creatividad y la producción de producto artesanal. En los dos casos, aunque de modos distintos, la producción material tenía como telón de fondo a experiencia colonial. En el caso del Namban, el proceso creativo intenta colocar en escena el estilo Namban, producido en el siglo XVI y XVII, que presenta una narrativa visual de la llegada de los “Namban” – los portugueses como barbaros del Sur – a los puertos del Japón. En el caso del programa Ñandeva, el paño de fondo fueron las misiones jesuitas entre los Guaraníes, en las que la pedagogía de la forma y la producción material sirvieron simultáneamente como utopía real, para la contra reforma jesuita y como medio de resistencia cultural para los Guaraníes. Los instrumentos metodológicos para el análisis de cada caso fueron la observación participante, entrevistas semi-estructuradas e investigación documental, que permitió un encuadramiento

necesario para la comprensión de los lugares comunes para la traducción entre artesanía y diseño. La tesis concluye la sistematización topológica para la traducción en la poiésis, obtenida a través de las experiencias de campo, lo que permitió articular el imaginar el propio conocimiento, como dinámica necesaria para la relación entre artesanía y diseño.

Palabras claves: Traducción entre artesanía y diseño; poiésis; cinco ecologías; Namban; Ñandeva; activismo en el diseño y en la artesanía; Ñande rekó.

Agradecimentos:

Os resultados desta tese não poderiam ter sido alcançados sem o apoio de muitas pessoas que abriram os caminhos, seus afetos, seu tempo, a confiança e muitas formas de atuar de forma direta e indireta o trabalho aqui desenvolvido.

Agradeço aos meus filhos Lucas e León por estarem ao meu lado durante esses anos como presença afetuosa e feliz para viver o cotidiano da tese e estar com eles. A meus pais, Santino e Nilvanda, por terem acompanhado meus esforços de equacionar as minhas responsabilidades como mãe e investigadora. As minhas irmãs e sobrinhos um abraço afetuoso.

Um agradecimento muito especial aos meus orientadores. Ao Professor Boaventura de Sousa Santos, cuja teoria e a prática política foi inspiradora deste trabalho e ao Professor António de Sousa Ribeiro, por todo apoio para me ajudar a compreender melhor as minhas próprias possibilidades de articular uma análise do design com uma temática nova. Um muito obrigada sincero porque sem esse apoio e a confiança certamente os caminhos dessa tese não teriam sido percorridos.

Agradeço a todos amigos que estiveram presentes de muitas formas durante a investigação, que felizmente, são tantos que enumerá-los se constituiria verdadeiramente um apêndice a esta tese. Um agradecimento a todos os amigos que fiz em Portugal e que me possibilitaram estar fora do meu país com uma família alargada especialmente para Catarina, Manuela e Dadá, com quem tenho tido um cotidiano de luta, risos e amizade. Um abraço com muito carinho para meus colegas da turma de Pós-colonialismos e Cidadania Global, em especial para Júlia, Carla e Marcos que são já amigos para toda vida.

No CES um agradecimento especial ao Professor Pedro Hespanha e a todos colegas do ECOSOL-CES por terem possibilitado compreender a economia de modo alargado pelos cinco anos que participei no grupo de estudo de Economia Solidária. Na Biblioteca Norte/Sul, a Acácio e Maria José, sempre disponíveis e amistosos. A Lassalete pela afetuosidade e estar sempre pronta a apoiar. Na Secretaria da Faculdade de Economia, a Leonor e Pedro que em muitos momentos se mostraram sempre disponíveis.

Um agradecimento expresso ao Cearte e ao Ñandeva por abrirem os espaços para a

presente investigação, um agradecimento que espero alargar a todos os artesãos e designers que me possibilitaram compreender melhor a atividade criativa.

A Capes por garantir os meios financeiros para a realização desta tese.

Lista de Tabelas, Gráficos e Imagens:

Tabelas

Tabela 1 – Esquema Gráfico dos Pilares da Regulação e Regulação em Boaventura Santos	78
Tabela 2 – Relação das Cinco Ecologias para o caso da produção de materialidade	97
Tabela 3 - Dados dos entrevistados na pesquisa de campo	190
Tabela 4 -- Diferenças de materiais na Oficina Namban	230

Gráficos

Gráfico 1 - Relação entre as cinco ecologias e as representações inacabadas da modernidade	126
Gráfico 2- Relacionamento entre as Cinco Ecologias (Santos) e as Quatro Economias (Polayni)	357
Gráfico 3- Espaços estruturais e os topoi	382

Imagens

Imagem 1 – Biombo Namban com uma cena de um cais de porto	237
Imagem 2 - Desfile no ModaLisboa do resultado da oficina Namban	237
Imagem 3 - Mapa das Cidades participantes do Programa Ñandeva	264
Imagem 4 - Página 595 digitalizada da Nueva Cronica y un Buen Gobierno	294
Imagem 5 – Ícone 562, Caderno de desenhos, Escola Mbya Guarani	324
Imagem 6 – Ícone 516, Hero with heart. Vendedor de artesanato. Etnia Mbya Guarani	324
Imagem 7 - Ícone 676, Decoração do Fuzil Mannlicher	324
Imagem 8 - Ícone 440, “Multa 0,20 por atraso”	324
Imagem 9 – Fases da Iconografia	328
Imagem 10 – Ícone 278, Altar da Virgem e do Gaúcho Gil	328
Imagem 11- Ícone 366, Sombra de Turistas no Parque Nacional de Iguazú	328
Imagem 12 - Demonstração da aplicação dos ícones em modelagem computadorizada 3D	328
Imagem 13 - Ícone 358, Pegadas no Parque Nacional Iguazú, Misiones, Argentina	328
Imagem 14 - Ícone 502, Cestaria Mbya Guarani. Produto de Misiones Creativa	333
Imagem 15 – Ícone 102, Vista aérea da Usina Itaipu	333
Imagem 16 – Ícone 96, Gran Casino Paraná	333

Imagem 17 – Ícone 216, Detalhe do anjo de talha em pedra da Igreja da Missão de San Ignacio Mini	333
Imagem 18 -Ícone 628, Quati (nasua nasua)	333
Imagem 19 – Ícone 392, Placa turística “Ultimo Bote para a Isla de San Marti”	335
Imagem 20 - ícone 464, Decoração traseira de Ônibus	335
Imagem 21 – Ícone 432, “Un pobre uruguayo viejo”	335
Imagem 22 - Ícone 330, “Memorial da Coluna Prestes”	335
Imagem 23 - Ícone 750, “Livro de Contabilidade de 1946 Companhia Mate Laranjeira”	335
Imagem 24 – Imagens de produtos do programa Ñandeva	336
Imagem 25 – Ícone 504, “Árvore da Vida. Aldeia Tekona Añetete”	336
Imagem 26 - Fotografia dos participantes do VI Encuentro Trinacional de Artesanías	360

Lista de Acrônimos

Allpa- Asociación de Artesanos (Peru)

CAPES- Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Brasil)

CEARTE - Centro de Formação Profissional do Artesanato de Portugal (Portugal)

CIDM- Comissão para a Igualdade e Direito das Mulheres (Portugal)

CMMAD - Comissão Mundial de Meio Ambiente e Desenvolvimento (Relatório das Nações Unidas)

CNRC – Centro Nacional de Referência Cultural (Brasil)

COART -Cooperativa de Artesanato da Região Oeste e Sudoeste do Paraná (Brasil)

CRL- Cooperativa de Responsabilidade Limitada (Legislação de Portugal)

DesignLocal -Associação Cultural em Santa Maria da Feira (Portugal)

ESAD - Escola Superior de Artes e Design, Matosinhos (Portugal)

ESART - Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco (Portugal)

ESDI- Escola Superior de Design (Brasil)

FAM -Fundación Artesanías de Misiones (Argentina)

IADe- Instituto de Artes Visuais, Design e Marketing (Portugal)

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (Brasil)

IEFP, Instituto de Emprego e Formação Profissional (Portugal)

IHS - Iesus Hominum Salvator (Monograma da Companhia de Jesus)

IPA - Instituto Paraguayo de Artesanias (Paraguai)

IPHAN – Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Brasil)

Ñandeva - Programa Trinacional de Artesanato (Argentina, Brasil e Paraguai)

PPART- Promoção dos Ofícios e das Microempresas Artesanais – (Portugal)

PTI- Parque Tecnológico de Itaipú em Foz de Iguaçu (Brasil).

SEBRAE- Serviço de Apoio às Micro e Pequenas Empresa (Brasil)

SEIES - Sociedade de Estudos e intervenção de Engenharia Social (Portugal)

UE - União Européia

UNESCO – United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (Orgão das

Nações Unidas)

UNILA – Universidade da Integração Latino-Americana (Brasil)

Índice de conteúdos

Introdução: Do barro nascem potes e gentes	1
Parte I - Do concreto às criaturas	21
Capítulo 1- Poiésis, o "pensar com as mãos"	23
1. Algumas notas sobre o conceito da poiésis	24
1.1 Poiésis e o trabalho	33
1.2 A criatividade do homem e da mulher comuns	35
1.3 A Arte e a técnica	46
1.4 A poiésis e a cultura de massas	55
2. O Pós-colonialismo encontra a poiésis	70
2.1 A crítica da razão indolente: o retorno do belo, do bom, do justo e do prudente	83
2.2 O caso das manualistas: Um exemplo preparatório ao conceito da produção da não-existência	88
2.3 Os cinco modos de produção de não-existência em Boaventura de Sousa Santos	89
2.4 As cinco ecologias	94
2.4.1 A ecologia de saberes	98
2.4.2 Ecologia das temporalidades	106
2.4.3 Ecologia dos Reconhecimentos	109
2.4.4 A ecologia das Trans-escalas	112
2.4.5 A ecologia da produtividade	120
Capítulo 2 - O Artesanato e o Design	127
1. Breve história da poiética artesanal: O primitivo, o popular e o tradicional ?	138
2. O desejo de um desenho industrial	150
2.1 O desenho industrial, o design e o design pós-colonial	167

Parte II - As criaturas e o concreto	175
Capítulo 3 - Proposta metodológica de fortaleza à fronteira	177
1. Meu Percurso investigativo	177
2. Metodologia: As cinco ecologias e a visão de mundo	180
3. Namban e Ñandeva: A inovação do porto e a fronteira da identidade	191
Capítulo 4- Namban: A metáfora do porto e a inovação	195
1. Formação Artesanal: Empregabilidade e Inovação	196
2. A Oficina de Arte Namban:O artesanato e o design na criação de Coleções	201
2.1 A oficina Namban	204
2.1.1. As artesãs-formadoras	207
2.1.2. As designers-formandas	212
2.1.3. As “Capuchinhas de Montemuro	218
2.1.4. As “Lançadeiras de Picão	223
2.1.5. Formadores : Estilista e a designer assistente	228
O Estilista	235
A designer assistente	238
3. A metodologia da “Oficina Namban	233
3.1 Namban: Qual o significado de uma Coleção entre artesanato e design?	237
3.2 O “criador na coleção Namban	240
3.3 A sacralização da “caixa preta”	242
Capítulo 5 - Ñandeva: Todos nosotros en las 9 fronteras	251
1. A primeira fronteira: o atravessar de um conceito	254
2. A segunda fronteira: Ñandeva , todos nosotros en la frontera	264
3. A terceira fronteira: O caminho para a “terra sem mal	273
4. A quarta fronteira: A República dos Guaranis, entre a conquista e a utopia?	288
5. A quinta fronteira: A “Guerra da Tríplice Aliança”, a colonização europeia e o projeto de integração latino-americana	305

5.1 Colonização Europeia para a Tríplice Fronteira	313
5.2 Integração Latino-Americana	315
6. A sexta fronteira: Da conquista Espiritual à conquista iconográfica ?	317
6.1 Considerações finais à sexta fronteira e a àrvore da vida	337
7. A sétima fronteira: Guarani, or not guarani, Is that a question?	340
8. A oitava fronteira: As ecologias e as economias como modo de entender a dádiva e a reciprocidade	343
8.1 Economia da Reciprocidade: Ñandeva e Ubuntu na conexão entre equilíbrio e beleza	358
9. A nova fronteira: O riso é a prova dos nove	360
Parte III - Criadores de um novo concreto	371
Capítulo 6 – A Tradução na poiésis: o imaginar o próprio conhecimento	373
Considerações finais: a poiésis como phronesis, o senso comum ético, participativo e reencantado	386
Referências	391

Todas as traduções de textos em língua estrangeira foram feitas pela autora.

Introdução: Do barro nascem potes e gentes

A utopia está lá no horizonte. Me aproximo dois passos, ela se afasta dois passos. Caminho dez passos e o horizonte corre dez passos. Por mais que eu caminhe, jamais alcançarei. Para que serve a utopia? Serve para isso: para que eu não deixe de caminhar.

Eduardo Galeano

As experiências prático-projetuais entre o artesanato e o design são o tema da presente tese. Essa prática conjunta tem vindo a ser demonstrada em vários projetos através do mundo, especialmente como uma forma de pensar os produtos enquanto representantes da “identidade” nacional, ou como um local que se coloca frente aos processos de globalização. Os exemplos são muitos, heterogêneos, e remetem para uma vaga de trabalho projetual que tem vindo a expandir-se nos últimos dez anos, ainda que essa abordagem não seja nova. De fato, a busca por uma linguagem projetual que pudesse captar o “jeito de ser” de cada país ou território tem vindo a ser empreendida no campo do design com muito vigor desde o século passado.

Para relatar o caso do Brasil, que me é mais próximo, não seria possível esquecer que as relações entre a busca por uma linguagem brasileira e o design surgiram desde a Semana de Arte Moderna de 1922 e culminaram numa busca por outras narrativas da brasilidade. Como resultado dessa influência, poderá ser apontada a importância do Movimento Antropofágico, que sugeria a deglutição crítica do outro como fundamento do ser; do Cinema Novo, já nos anos 60 daquele século, que contou com o trabalho de Rogério Duarte para o projeto do cartaz do filme de Gláuber Rocha “Deus e o Diabo na Terra do Sol” de 1964; ou do movimento da Tropicália, que buscou estabelecer na música brasileira uma articulação entre a tradição popular e as contradições da internacionalização da cultura. As repercussões no campo das vanguardas do design incluem os trabalhos de Pietro Maria Bardi, Lina Bo Bardi, Alexandre Wollner, Sérgio Rodrigues ou do designer Aluísio Magalhães¹, que ficou conhecido pelo desenvolvimento de logomarcas, mobiliário,

1 O designer gráfico Aluísio Magalhães trabalhou em diversas áreas ligadas à constituição de uma “cultura visual

e pelo estudo *Programação Visual Desenho Industrial (PVDI)*², os quais colocavam em cena a necessidade de uma conceptualização ética para o design, em que a sua aplicação prática seria tão importante quanto a sua relação com a coletividade (Magalhães, 1998).

Mais recentemente, e já com alguma distância da proposta dos movimentos vanguardistas do século passado, o fluxo criativo tem vindo a ser convocado por meio de diferentes propostas: na produção de artefatos, como recursos de reconstrução da memória oral e visual de comunidades, para abrir possibilidades de expressão e o resgate de técnicas; na reprodução de artefatos em interação com outros campos do conhecimento, como a arqueologia ou história, para possibilitar às comunidades um conhecimento mais aprofundado da história do seu lugar, ou gerar renda e ampliar as possibilidades de trabalho associativo.

Na história recente das relações projetuais entre artesanato e design poderíamos remeter para alguns projetos em Portugal: 2nd Skin Cork Jewellery³, 2006, projeto que foi desenvolvido a partir da eleição da cortiça como matéria-prima, com a potencialidade de expressar Portugal pelo mundo; o projeto “Lightness, Reanimating the Filigree”, 2008, que se propõe desenvolver novos feitios para as técnicas do filigrana português, no sentido de lhes dar continuidade, mediante produtos que mesclam o conhecimento local e o acesso aos mercados globais; o “Avant Craft”⁴, de 2006, que intentou colocar o espaço do Atlântico Norte em perspectiva; o projeto “Aliança Artesanal”⁵, em Vila Verde, na região Norte, que possibilitou um resgate dos Lenços dos Namorados; o projeto “Significances of Matter in Design”, desenvolvido na região do Alentejo, que aponta para o modo de ser alentejano como chave para a busca de materiais e feitios; ou ainda, o trabalho que está

brasileira”, tendo exercido cargos em instituições no Brasil como no CNRC – Centro Nacional de Referência Cultural ou como diretor do IPHAN – Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

2 Estudo que permitiu a fundação da primeira escola de design no Brasil a ESDI- Escola Superior de Design (Rio de Janeiro, Brasil).

3 Projeto desenvolvido em parceria pela ESAD, Escola Superior de Artes e Design, Matosinhos e a Associação Cultural DesignLocal, Santa Maria da Feira que teve como propósito a utilização da cortiça como matéria-prima para vários produtos.

4 Projeto desenvolvido pelo CEARTE, e que será tratado nesta tese.

5 Cooperativa de Interesse Pública e Responsabilidade, Lda.

sendo desenvolvido para “Guimarães, Capital Europeia da Cultura- 2012”⁶ cujo ponto de partida para as criações consiste na protagonização da região do Minho. No caso português, os projetos são levados a cabo por uma diversidade de instituições, grupos participativos, agentes culturais, escolas de design e associações de artesãos, incluindo também a iniciativa das próprias coletividades artesanais de estabelecer conexões com o trabalho de designers, como por exemplo, as “Capuchinhas de Montemuro”⁷.

Para Albino e Roda (2012), os projetos têm como prioridade descobrir o *genius loci* dos lugares, para que as metodologias transdisciplinares do design possam permitir a compreensão do lugar que depois será materializado nos artefatos. Na perspectiva apontada, as escolas de design desempenham um papel destacado, em que o designer deverá ser considerado o gestor dessas iniciativas, e o design posicionado como meta-disciplina (Albino, 2011). Para Mestre (2006), o exemplo do projeto “Significances of Matter in Design” permite demonstrar como a pesquisa aplicada em design permite explorar, refletir, demonstrar e divulgar as potencialidades do design sustentável.

Em vários casos, a metodologia do design tem vindo a ser reivindicada numa série de atividades: apresentação visual dos produtos, para os direcionar ao seu público preferencial; melhorias na qualidade estética e no processo de fabricação; atendimento às exigências de mercado (inclusive embalagens e estratégias de branding); incorporação de novos feitios para as técnicas já trabalhadas por determinada comunidade artesanal, e a possibilidade de manutenção de técnicas artesanais mediante novos produtos.

Para mencionar exemplos recentes do Brasil, a experiência da Sociedade do Cangaço⁸ no projeto “Linhas da Vida, 2006” permitiu romper com o silêncio histórico quanto ao processo de resistência do Cangaço. Neste projeto, a pesquisa histórica permitiu mostrar

6 No projeto “Guimarães Capital Europeia da Cultura 2012” o artesanato e o design são apresentados como a lente de captura da cultura portuguesa. Para mais ver <http://www.guimaraes2012.pt/>.

7 O contato das “Capuchinhas de Montemuro” com designers foi iniciado com Helena Cardoso e a partir dessa experiência o grupo artesanal tem contratado designers para o desenvolvimento de suas coleções. O caso das Capuchinhas será parte da pesquisa de campo desta tese.

8 O trabalho da designer Germana Araújo em articulação com as comunidades artesanais tem vindo a reconstituir as técnicas de couro em recorte utilizadas por Lampião e Maria Bonita no tempo do Cangaço. Para mais, ver site www.sociedadedocangaco.org.br

como Lampião e Maria Bonita⁹ utilizaram técnicas denominadas de “couro em recorte”, que se desenvolvem mediante trabalhos em couro unidos por adornos de linhas em tecido e outros materiais, para desenvolver uma estética do Cangaço. A partir da investigação sobre os modos de expressão da cultura material desse processo de resistência, a sistematização das informações permitiu desenvolver uma coleção de bolsas, roupas e outros artefatos, como forma de trazer novas perspectivas para a produção de renda, e experiências criativas nas comunidades. Um elemento importante deste trabalho consistiu em reconhecer na história do Cangaço a legitimidade da resistência aos processos de injustiça social. Para as comunidades pobres do estado de Sergipe, especialmente para aqueles grupos que ainda são afetados por sistemas de opressão, o uso da linguagem visual como modo de expressão da estética do Cangaço tem vindo a revigorar os movimentos sociais que questionam os sistemas de poder.

Outro caso brasileiro que considero revelar o empoderamento de setores oprimidos da sociedade, mediante o contributo da articulação entre artesanato e design, pode ser o da “Comunidade Quilombola de Conceição das Crioulas”, em Pernambuco, na comunidade de artesãs da cidade de Salgueiro. Neste caso, o trabalho desenvolvido pelo Curso de Design da Universidade Federal de Pernambuco¹⁰ consistiu no ensino de técnicas artesanais a mulheres que anteriormente viviam do trabalho na lavoura. As oficinas de desenvolvimento de projetos de design permitiram a aprendizagem de técnicas artesanais, sendo que as mulheres puderam passar a contar com formas de trabalho menos cansativas, mais lucrativas, e desenvolver a autoestima quilombola.

A minha própria experiência como designer para o trabalho com grupos artesanais foi iniciada ainda no curso de design, num estágio do projeto “Artesanato e Design-1994”, coordenado pela Professora Lia Mônica Rossi, cujo esforço consistia em prestar apoio a

9 O Cangaço foi um movimento popular de resistência ocorrido no nordeste brasileiro de meados do século XIX ao início do século XX, caracterizado pelo questionamento da injustiça social, especialmente com o enfrentamento do poder dos chamados Coronéis ou latifundiários. O movimento se caracterizava por pequenos grupos que se deslocavam pela Caatinga nordestina (tipo de ecossistema árido), onde a forma de operar consistia em assaltos às grandes propriedades, Igrejas, e outras formas de resistência. Virgulino Ferreira, conhecido por Lampião foi um insurgente contra o poderio dos latifundiários, que atuou com seu grupo nas décadas de 20 e 30 do século XX e ficou conhecido como o “Rei do Sertão”, por representar para o povo pobre as possibilidades de resistir aos sistemas de opressão.

10 Em conjunto com outras instituições e com o SEBRAE-PE.

sete tipos de expressões artesanais do estado da Paraíba, no nordeste do Brasil ¹¹. Uma destas expressões artesanais consistia no trabalho de pintura de painéis de batik ¹² desenvolvido por uma associação de mulheres, na cidade de Catolé do Rocha. Neste caso, o trabalho da equipe de design consistia em encontrar um tipo de tinta com menor toxicidade, já que haviam sido identificado pelo sistema de saúde local, e pela própria cooperativa de artesãs, casos de intoxicação e alergias ao pigmento utilizado. Uma outra experiência pessoal decorreu, já como professora de Design, no trabalho que desenvolvi para a “Casa da Amapalidade, 2007”, no estado do Amapá na Amazônia brasileira, que consistiu em desenvolver uma coleção de móveis e artefatos em madeira, a partir das escavações arqueológicas dos “Maracá e Cunani”¹³.

Poderíamos ainda mostrar a diversidade dessas ações em projetos na América Latina, onde a vaga de aproximações entre o artesanato e o design também tem se intensificado nas últimas décadas. No Peru, a recente exposição “Allpa 25 años de diseño artesanal en el Perú”¹⁴, de 2011, veio apresentar o trabalho que foi desenvolvido nos últimos anos tendo como foco o conceito de comércio justo. A palavra Allpa, na língua quéchua, significa terra, e esse sentido permite à instituição criar uma representação daquilo que o projeto identifica como “étnico contemporâneo”, que seria a articulação entre a cultura local e os mercados internacionais. No Uruguai, o caso dos “Artesanos Unidos” permite mostrar como poderíamos relacionar a vida cotidiana de um local com os interesses da venda em maior escala. Em Cuba, ainda nos anos pós-revolução, o paradigma da produtividade “industrial” foi reestruturado no Ministério da Indústria, ainda quando capitaneado por Che Guevara, em que as restrições impostas pelos EUA foram equacionadas com o objetivo de uma criação e produção comunitária que veiculasse os valores revolucionários. Vale lembrar que esses valores foram articulados com base na

11 As sete expressões artesanais foram selecionadas pela professora coordenadora do projeto e incluía: a cerâmica, redes, bordados, batik, couro, madeira e cestaria.

12 Batik ou batik, técnica de pintura em tecido que se vale da cera de abelha para criar padrões que são intercalados com o tingimento em tecido.

13 Desenvolvi o projeto de cerca de 16 móveis, para os diferentes espaços da casa, como mesas, cadeiras, camas etc. Os móveis foram criados com as madeiras amazônicas (especialidade obtida através dos anos de trabalho em Manaus). O projeto foi desenvolvido através de uma consultoria para o SEBRAE-Amapá.

14 A exposição foi realizada no Museo de Artes y Tradiciones Populares na cidade de Lima e encerrada em Novembro de 2011. Para mais, ver <http://www.allpaperu.com/es/index.html>

experiência de criação e produção de artefatos na Rússia, no século anterior, e que serviu de paradigma para projetos de design, especialmente design gráfico, com uma ótica própria de confronto entre dois blocos na guerra fria. De fato, para a análise do caso de Cuba, a autora Lucila Fernández chegou a considerar Cuba como “A Ilha do Design”, aludindo às iniciativas conceptuais de se sistematizar produtos com valores comunitários da revolução (Fernández, 2012; Fernández, 2008), mencionando também os escritos de Che Guevara a respeito do assunto (Ariet, 2006)¹⁵.

Como poderá ficar evidente, o tema tem vindo a ganhar centralidade na discussão sobre os caminhos para a produção de artefatos. Esta profusão de ações tomou parte dos trabalhos do setor de cultura da UNESCO no tema da criatividade e desenvolvido sob o subtema das Indústrias Culturais¹⁶. Para auxiliar na concepção de um conjunto de práticas, elaborou-se um guia prático intitulado “Designers meets Artisans”, em conjunto com as Artesanias de Colômbia¹⁷ e o Crafts Revival da Índia¹⁸, que pretendeu apresentar uma análise de como se podem desenvolver projetos que articulem artesanato e design¹⁹.

Na sua introdução, o guia prático problematiza as hierarquias instauradas na relação entre artesãos e designers, por meio da seguinte afirmação: “a maioria dos artesãos não desempenham papel ativo nem na mudança vanguardista ou na comercialização” (Unesco, et alli, 2007: 14). O documento assinala a relação do artesanato com o design sob a ótica de uma sociedade globalizada, em que as conexões com o local precisam ser restabelecidas e, neste sentido, considera a globalização como um dado inexorável, especialmente para os grupos e comunidades artesanais. No documento, o designer é

15 O texto compila o “Documento sobre Diseño y Calidad de Productos del Comandante Che Guevara”, Centro Che Guevara. La Havana, 2006. Deve-se ter em conta a revisão de Maier(1970) faz de como o Taylorismo e a tecnocracia foi reelaborada em diversas partes do mundo, inclusive na Itália, Alemanha, Rússia e com desdobramentos para a América Latina.

16 Para mais, ver <http://www.unesco.org/new/en/culture/themes/creativity/creative-industries/crafts-and-design/>

17 Para mais ver http://www.artesaniasdecolombia.com.co/PortalAC/General/template_index.jsf

18 O Crafts Revival tem vindo a desenvolver uma enciclopédia Patrimônio Cultural Intangível, reunindo técnicas artesanais de toda a Ásia, o que inclui um sistema de informações das produções, técnicas e instituições de países como Índia, Bangladesh, Butão, Laos, Maldivas, Nepal, Paquistão e Sri Lanka . Para mais ver <http://www.craftrevival.org/>

19 Cabe destacar que o tema tem vindo a ser tratado no principal concurso internacional para o estudo acadêmico do artesanato intitulado “Premio Tenerife de Artesanias” www.tenerifeartesanias.es/portalartesania/

considerado como uma ponte entre o mundo rural e o mundo global.

o designer emergiu como um intermediário crítico, cuja função preferencial é ser ponte diante da falta de comunicação entre o artesão rural e o cliente urbano. Isto é importante, especialmente em um momento em que o artesão não é mais um desenhador, produtor e vendedor ao mesmo tempo, como era no passado. A situação mudou drasticamente e o artesão, normalmente, não tem contato direto com a maior parte dos utilizadores e, por conseguinte, já não está em harmonia com as necessidades e desejos dos consumidores. O que surgiu foi o papel mediador do designer, cuja função é a de colmatar esta vácuo (Unesco, et alli, 2007: 15).

Ainda segundo o guia prático, o artesão e a artesã apresentam-se em uma situação de relativa dependência face às possibilidades criativas e informativas do designer. O documento, inclusive, enfatiza que esses “intermediários críticos” teriam a possibilidade de conhecer museus, acervos e coleções, fazendo com que “sejam estes os que tenham consciência da tradição artesanal e de como interpretá-la com sensibilidade” (Unesco, et alli, 2007: 19). No tópico sobre a criatividade artesanal, o texto trata de enfatizar que a tarefa dos “designers sensíveis” não será a de pensar a sua própria criatividade, mas sim pensar-se como supérfluos, e com a função de dar vazão à criatividade do artesão para “operar com suas próprias inovações”, com a ressalva de que não se trata de fazer o artesão passar a operar como designer²⁰.

Um dos pontos que penso ser importante destacar no documento consiste na posição defendida de que a intervenção do design nos setores artesanais pode permitir preservar e manter formas de cultura material. Nesse sentido, o designer é entendido como o profissional com ferramentas e metodologias para conhecer, sistematizar e propor formas de intervenção que permitam a manutenção de práticas culturais para beneficiar as comunidades artesanais com alternativas de criação e produção. O texto lança um debate a respeito de um dos dilemas da relação entre o artesanato e o design, que consistiria na produção de artefatos decorativos. Esse dilema é tratado como o tema da “estética contra

20 A esse respeito, ver o interessante trabalho desenvolvido por Denise Esteves “Estragar a mão: práticas híbridas no campo das artes e ofícios” (2009), que discorre sobre a relação entre o artesanato e o design. A autora discorre sobre várias experiências entre o artesanato e o design em Portugal, inclusive fazendo referência a alguns dos casos citados na presente tese. O título da tese foi retirado da fala de uma artesã que não queria aprender as ferramentas do design para não “estragar a mão”. A Dissertação de mestrado foi apresentada no programa Cidades e Cultura Urbanas pela Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra

a cultura”, em que as formas de “artesanato ritual” se repercutem nas formas de produção de cultura material, “com propósitos concretos e recursos iconográficos para uma cerimónia especial”, pelo que o carácter ritual se torna um recurso para a aquisição do artefato.

Muitas vezes artesãos permanecem, isolados e ignorantes da inventividade dos outros algumas técnicas úteis que foram perdidos em um região e renascem ou ainda existem em outras regiões perto deles por técnicas mais eficientes e produtivas. Devido à sua incapacidade para acessar informação, muitos artesãos têm determinada técnica, por sua incapacidade de acessar o informações, não têm conhecimento dos produtos pode modificar ou desenvolver facilmente para atender às novas necessidades. A intervenção no desenho pode muito bem ajudar a gerar consciência entre artesãos sobre métodos, materiais, ferramentas e processos que servem como valor acrescentado para a sua arte (Unesco, et alli, 2007: 16).

No caso da Índia, a descrição levada a cabo pela Crafts Revival enfatiza que a instituição empreendeu uma abordagem de coletar e sistematizar os conhecimentos artesanais como Patrimônio Intangível da Humanidade, tendo inclusive desenvolvido um glossário e biblioteca de termos da região da Ásia. O documento destaca o *sistema Jajmani* que consistia na relação entre as castas artesanais e as castas dominantes na Índia rural. Segundo esse sistema, o ofício hereditário baseava-se em um acordo recíproco entre as “castas inferiores”, os *purjans*, que produziam artigos e prestavam serviços para as “castas mais altas”, os *jajmans*, em troca de um pagamento fixo. Pode ficar evidente que a legitimação das relações de subalternidade, quando internalizada em um guia prático, confere um tom leve e corriqueiro a sistemas de opressão, e que poderá ter desdobramentos políticos no facto de grupos oprimidos serem privados do controle da sua própria história.

Talvez seja importante esclarecer que reproduzir todo o espectro das ações de articulação entre artesanato e design ultrapassa totalmente os propósitos desta tese, inclusive porque a análise de casos que a constituem incide sobre experiências de campo que se localizam na semi-periferia e na periferia do sistema mundo, como define Wallerstein (1976). Neste sentido, a presente tese não aborda a leitura da relação entre artesanato e design no Centro, como por exemplo: o projeto “Design-led Craft” de 1998,

organizado pelo World Crafts Council- Europe”; organizações como Crafts Council ²¹, no Reino Unido; iniciativas como a feira Eunique²² ou a associação Angewandte Kunst Hessen²³, na Alemanha; ou ainda a experiência da Organização Finlandesa de “Arts and Crafts”²⁴ e outros²⁵. Todos estes casos parecem indicar uma perspectiva de relacionamento entre o artesanato, como artes aplicadas, e o design, de forma bastante distinta das iniciativas que incorporam a divisão geopolítica da criatividade entre o Norte e o Sul globais.

Nestes termos, a análise da “geopolítica da criatividade” poderá revelar como determinadas experiências reproduzem as dicotomias presentes na relação entre artesanato e design. Uma primeira interpretação dessa lógica identifica o artesanato como representação da cultura material pré-industrial, em que a manutenção dos contextos culturais e as estratégias de conservação dos modos de saber-fazer são os aspectos mais relevantes a ter em conta. Na segunda perspectiva, que poderíamos chamar de “empresarial”, o mercado turístico e a sua demanda por produtos artesanais promovem a possibilidade de estes últimos serem comercializados como *souvenirs*. Essa abordagem também foca a criação de objetos de luxo, os quais sistematizariam o efeito discursivo do “tradicional”, em conjunto com o “requinte” do design. Para uma terceira via, a capacidade que o setor artesanal tem de gerar emprego, especialmente nas formas associativas de produção, e a fixação da população no território constituem os aspectos mais importantes.

Nesses três discursos, o produto artesanal apresenta-se como um anacronismo face ao produto “moderno”, em que a interferência do design consiste na capacidade de capturar e ressignificar determinado produto ou técnica, e torná-lo compatível com a vida urbana e global. O ponto de contato entre essas abordagens consiste na assunção de que as consultorias ou formações de design visam permitir o aumento do lucro obtido com a

21 Para mais, ver <http://www.craftscouncil.org.uk/>

22 Para mais, ver <http://www.eunique.eu/en/home/homepage.jsp>

23 Para mais, ver <http://www.angewandte-kunst-hessen.de/index.php?id=55>

24 Para mais, ver <http://www.taito.fi/en/taito-group/welcome/>

25 Para mais, ver Museum of Craft and Design em San Francisco, USA em <http://www.sfmcd.org> ;

venda desse produto artesanal. Nessa perspectiva, e especialmente no léxico utilizado, a venda do artefato torna-se o auge das atividades criativas e produtivas.

Apesar de não se pretender criar uma falsa homogeneidade para os casos de artesanato e design ao redor do mundo, talvez seja possível considerar que existe tendencialmente uma perspectiva que considera o artesanato em uma posição de subalternidade face ao design. De fato, o problema conceptual central no debate disciplinar, tanto do design de produto quanto do design gráfico, consiste em equacionar uma visão da contemporaneidade que desconsidera momentos importantes da história da criação e produção de artefatos (Alvares, 1997), e também propósitos diferentes para a criação da artefactualidade. A problemática a esse respeito revela ainda a impossibilidade de se definir a atividade projetual em outros termos para além daquela que surge como uma metodologia ocidental e moderna gerada pela influência do renascentismo, do desenho como método de busca de alternativas, e do desenho técnico como registro de projetos.

Um trecho de Ruedi Baur (2008) permite demonstrar a angústia compartilhada por muitos designers, os quais temem que a metodologia de projeto possa ser uma amálgama que obscurece a história da poética através do mundo. O texto resultou da reflexão deste autor a partir de sua apresentação em uma conferência intitulada “História del Diseño em América Latina”²⁶ que ocorreu cidade de Cholula, México:

Estou sentado para falar de design em uma magnífica biblioteca desta capital indígena chamada de [cidade das] Mil igrejas. O lugar influi sobre o pensamento. Como não ler, nesta cidade, a extrema violência do choque histórico entre culturas visuais locais e o que se poderia chamar de “design oficial” ou “design global” dos invasores cristãos europeus? Os efeitos desta guerra dos signos resultam perceptíveis ainda hoje. O número totalmente exagerado de lugares religiosos cristãos, sua localização simbólica sobre antigas pirâmides indígenas ou, pelo contrário, a liberdade das interpretações da iconografia cristã feita pelos pintores indígenas, mostram a dimensão visual desta luta encarnada entre duas culturas. Como, neste contexto, não associar estes elementos históricos com os efeitos atuais da globalização? Como neste lugar não questionar-se pelo papel que pode ter o design na unificação cultural a serviço do mercado? A conferência sobre o “design público” que exponho nesta biblioteca aos meus colegas me incomoda muito. Como falar de minha atividade ou de design em geral neste lugar? Ao mesmo tempo, como não falar de design neste lugar? (Baur, 2008: 232).

26 Foi a partir de uma série de encontros sobre esse tema que Silvia Fernández e Gui Bonsiepe organizaram o livro com o mesmo título.

O texto busca analisar as relações entre o “design global” e o “design contextual”, e aprofunda o questionamento sobre a capacidade do design de credibilizar os processos de imposição cultural e, por conseguinte, de descredibilizar aquilo que não siga as suas regras. O ponto de discussão do autor consiste em questionar se existe modo de desenvolver o design particular, aceite como tal, e apesar de suas diferenças. O autor destaca a problemática da definição do termo design, seus limites, e a conformação do termo a uma acepção determinada pelo Ocidente. O autor define o design como “transformações que surgem da vontade humana”, na perspectiva de criar uma definição mais alargada (Baur, 2008:233). Essa definição busca descortinar o sentido da vontade de transformação humana, e perceber que aquilo que designamos de “design global” poderá surgir de duas perspectivas de transformação: a primeira com interesse económico, e a segunda com o simples propósito de substituir o velho pelo novo.

Compartilho das preocupações desse autor de que a transformação, que neste texto denomino *poiésis*, quando visa exclusivamente o mercado, relaciona a necessidade de criar o sobre-consumo e o contínuo ativamento de uma relação ritual e artificial com o ato de possuir.

De fato, muitas das questões do autor são uma parte substancial das preocupações desta tese. Se entendermos o design como “transformações da vontade humana”, em que a vontade de transformação surge também de outros interesses que não o mercado ou a aceleração da substituição de produtos, não chegaríamos a conceber o artesanato como uma atividade projectual? Se internalizássemos esse conceito, não seria lógico compreender que Gayman Poma de Ayala foi o primeiro designer gráfico latino-americano a reunir ilustrações e texto em um projeto gráfico completamente novo?

A relação entre artesanato e design poderá evidenciar que a subalternidade do contexto está sob a influência da dicotomia entre cultura e civilização, pois considera-se que “quanto maior o grau de civilização menor a dependência da cultura que impera em torno de relações no concreto; e vice-versa, quanto menor o grau de civilização maior a dependência dos traços culturais que imperam em uma comunidade determinada” (Herrera Flores, 2005:12). Quando pensada como imersa na cultura, a capacidade criativa

do artesão ou da artesã fica dependente de uma relação original com o contexto, e é vista como “tradição sem criatividade”, por se conceber a prática artesanal como repetição de padrões estáveis de artefatos.

Essa problemática repercute-se, por um lado, no artesanato representado como o *fora de tempo*, da tradição ou do particularismo, que somente pode ser “convidado” para a contemporaneidade, através do filtro do design, que pode “sofisticar” ou “valorizar” o artesanato. E, por outro lado, no design como *fora de lugar*, do universalismo que não conhece o terreno, e como modo de credibilização de um projeto de poder global. Evidentemente que uma radicalização do design surge do desconhecimento de muitas esferas do design como disciplina, e de como essa forma de “estar no mundo” tem vindo a pensar a criatividade enquanto forma lúdica de dialogar com a comunidade.

Em oposição a essa opinião, talvez seja possível afirmar que tanto o artesanato quanto o design têm sofrido uma submissão a estereótipos que conduzem à ideia de que aqueles se opõe diametralmente²⁷. Essa visão concebe o criador, representado pelo artista ou pelo designer²⁸, como um sujeito virado para si (isolado da cultura, da natureza e da comunidade) capturado no ego cogito moderno, na excentricidade do gênio, e como símbolo da capacidade individual de pensar a forma desconectada do concreto. Do mesmo modo, concebe a criatura, na imagem do artesão ou artesã, como imensos na coletividade, avessos aos riscos, e presos à fixidez da técnica e da forma.

A proposta desta tese visa trazer elementos para uma quarta via possível: a de pensar como as técnicas híbridas de artesanato e design podem ampliar a vivência da atividade criativa, potenciar a autonomia dos grupos estudados, e fornecer respostas para as necessidades comuns e cotidianas das populações que se deparam cada vez mais com a

27 Veja-se que o conceito de *design da periferia* de Bonsiepe apresenta os designers da periferia como aqueles que têm que criar com “tecnologia pobre”. Não estaríamos nós, designers da periferia, muito mais próximos do artesanato? Não seria a hora de reivindicar um discurso contra esse rótulo desprestigiante e transformar a nossa periférica forma de ser designers num modo de ser contra-hegemônico? Um exemplo contundente poderá ser o da loja “A vida Portuguesa” que trata de como a “aparente” precariedade da manufatura portuguesa consiste em um valor importante, por manter uma relação produtiva singular que, longe de ser naive, permaneceu autêntica com o modo de viver português (<http://www.avidaportuguesa.com/>).

28 Evidentemente que os designers também são pensados como “criaturas” sem criatividade naqueles discursos que concebem o mercado como algo tão poderoso que retira qualquer capacidade inventiva e autônoma do sujeito.

iminência de uma crise ambiental.

Quando analisa o caso do design em Botsuana, o autor Richie Moalosi defende o contributo da abordagem pós-colonial para o design, que consiste em promover a criação de artefatos híbridos por uma abordagem criativa que visa “produtos orientados culturalmente”. Para o autor, a “teoria pós-colonial reconhece a importância de explorar a interação entre o colonizador, colonizado, descolonização e culturas, e os fatores envolvidos na produção de identidades culturais híbridas” (Moalosi, 2007).

De fato, considero que as preocupações de Ruedi Baur, Richie Moalosi e de outros designers podem ser respondidas pelas categorias de análise que Boaventura de Sousa Santos utiliza para descrever o momento atual. Como tal, esta tese pretende inserir esse autor no campo da teoria crítica do design, por considerar que seus conceitos e sua abordagem analítica da realidade são profundamente pertinentes para o campo da criação e produção de artefatos, e especialmente adequados para pensar a relação entre artesanato e design no contexto atual. Para equacionar a interação entre artesanato e design recorreremos ao sentido do termo *trabalho de tradução*, de Boaventura de Sousa Santos (2001), que consiste em conceptualizar as possibilidades de transformar relações verticais de poder em situações horizontais de partilha e aprendizagem mútua.

A leitura crítica sociológica já tem revelado que a desigualdade social é estrutural nas forças produtivas do capitalismo, e na transformação da natureza. Neste sentido, esta tese propõe que o caminho por uma produção local se justifica, não propriamente por causa da escala de produção (e do “menor” impacto ambiental), mas efetivamente pela sociabilidade que vigora em formas justas e razoáveis de se conceber a criatividade e a autonomia, que possibilitem trabalho como jogo, e experiência vivida na aproximação entre estética e política. Assim, ainda que seja evidente que produtos artesanais devam ser economicamente viáveis (em um sentido amplo de economia), a proposta de manutenção da técnica não poderá capturar a capacidade de expressão, autonomia e participação do artesão e da artesã na definição dos caminhos de cada atividade.

Nesse sentido, a presente tese busca fazer uma análise crítica desse terreno criativo, e propor o conceito das *cinco ecologias* de Boaventura de Sousa Santos como ferramenta para as práticas projetuais entre o artesanato e o design, com o fito de favorecer uma troca mais horizontal de conhecimentos, saberes e linguagens. Esta análise pondera que as crises ambiental e societal indicam que, cada vez mais, precisaremos desenvolver uma relação de reciprocidade com a natureza, e de equidade social. Confere-se prioridade²⁹ às técnicas e aos modos de fabricação manufaturados e artesanais, porque tendem a ser economicamente prudentes, socialmente mais justos e ambientalmente mais razoáveis.

Como poderemos refundar a atividade projetual sem que esse ato envolva simultaneamente artesanato e design? Não podemos descartar o artesanato como forma de sociabilidade, cosmovisão, matriz económica e saber-fazer, nem tão pouco o design, única pedagogia da forma que considerou as massas, a produção em escala, uma estética das classes trabalhadoras, e que questionou a criação para as elites.

De fato, para além das boas intenções e dos belos catálogos, as ações entre o artesanato e o design precisam de uma ação política e de uma prática de prudência que permita avançar para além da apropriação da “identidade cultural” como discurso de “valorização” e “capitalização” da cultura enquanto acervo. A presente tese pretende demonstrar que a qualidade de um produto radica na possibilidade de se emancipar o sujeito (que cria, que produz ou que consome), e incentivá-lo a consumir de forma consciente. O uso dos termos emancipação e “consciente” (doxa, opinião) enfatiza que os artefatos veiculam valores políticos e retóricos, ou seja, dinamizam sempre a relação entre sujeito e sociedade. Como tal, a *tradução na poiésis* poderia ser descrita como a relação entre a práxis e a poiésis, tendo em mente um *outro mundo possível*³⁰.

A produção de artefatos³¹ gera sociabilidade, e os modos como essa sociabilidade se

29 Como destaca o World Crafts Council em recente exposição “The Future is handmade” na cidade de Chennai, Índia, Outubro de 2012. Para mais ver www.worldcraftscouncil.org/home.html

30 Slogan do Fórum Social Mundial que tem vindo a ser analisado por Boaventura de Sousa Santos.

31 Aqui considero a tríade criação, produção e consumo. Seria possível desenvolver esse aspecto para incluir mais uma fase em que o consumo poderia ser dividido em circulação e consumação porque considero que no tempo anterior ao que o objeto ser adquirido (quando exposto nas vitrines/mostras ou nas feiras e mercados) ele tem uma existência significativa e permite identificar os usos de uma comunidade.

expressa afetam a tecnologia ³². A subjetividade do criador, as relações entre sujeitos ou a “partilha do sensível”³³, como conceitua Rancière (2010), apresentam a produção estética como forma performativa de a comunidade “cantar” a sua própria unidade através dos artefatos e, através deste ato, antever e contribuir para a transformação da sociedade, ou seja, fazer política ³⁴.

Neste sentido, a presente tese propõe-se conceber a tradução entre artesanato e design mediante a análise das experiências de campo que permitem revelar a capacidade produtiva e criativa de designers e artesãos, para se pensar modos mais justos de reconstruir a relação entre tecnologia e beleza. O sentido do título desta introdução – “do barro nascem potes e gentes” - pretende demonstrar como o ato criativo permite ativar a consciência de si e da sua comunidade.

A crítica de Boaventura de Sousa Santos às dicotomias da modernidade (imanência/transcendência, natureza/cultura e sujeito/sociedade) permite reconhecer como as formas distintas de criatividade, especialmente no caso do artesanato, são subalternizadas, e adquirem um sentido de particularidade, o que impossibilita fornecer-se soluções que extrapolem um contexto específico. Perante essa perspectiva, todas as formas de produção que não assumam a circulação monetária como centro da existência são consideradas como formas não contemporâneas e residuais de artefactualidade. Nessa senda, as ações de apoio ao artesanato, em alguns casos, “caem” em um vazio teórico, e sugerem que o design “convida” o artesanato a participar da contemporaneidade mediante mecanismos de “gestão” e “desenvolvimento”, em que o papel dos designers e outros profissionais liberais seria o de promover um processo de

32 Tema que será discutido no capítulo 1 desta tese especialmente pelas contribuições de Arjun Appadurai.

33 Para o autor a “partilha do sensível” designa a política como “o sistema de evidências sensíveis que dá a ver, em simultâneo, a existência do comum (aquele que toma parte) e os recortes que definem, no seio desse comum, os lugares e as partes respectivas. [...] A partilha do sensível dá a ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce (Rancière, 2010 13-14). O sentido de que exista uma política que confere competência (e a incompetência) do sensível é parte importante do debate desta tese. O estético como unidade e a criação de algo próprio de uma época, apesar de não tocar com o regime de poder delegar o sensível, certamente é um ingrediente importante na expressão de cada época.

34 Nesse sentido, a primeira questão a esclarecer ao leitor seria mostrar que o entendimento que esta tese tem da tradução entre o artesanato e a poiésis não se situa próximo à colagem (moderna) e nem tampouco da bricolagem (pós-moderna) no sentido que lhe dá Jacques Rancière (2010) para relacionar a “tradição do novo” e a “novidade da tradição”.

adequação tecnológica, e “educar” o artesão a trabalhar como “empresário”. A par dessa ética, existem outros modos de integrar a produção de artefatos como uma relação dialógica entre sujeito e realidade. As formas de sociabilidade pela técnica constituem um elemento essencial para a transformação da sociedade e, por esse motivo, a *tradução na poiésis* relaciona a estética com a política, sendo que a *poiésis* se assume como *práxis*.

O foco que se coloca nesta relação considera a *poiésis*, a transformação da realidade, como modo de criar inteligibilidade e saber sobre o mundo. Nesse sentido, os processos criativos são concebidos como um valor social importante e imprescindível para a construção de um mundo melhor, não propriamente porque produzem riqueza ou conforto material, mas essencialmente, por constituírem uma forma de transformar sujeitos, levando-os a retomar laços com conceitos tão importantes e difíceis de teorizar como felicidade ou qualidade de vida.

Nesse sentido, a perspectiva que aqui considero essencial consiste no estatuto privilegiado que o criador³⁵ detém para sugerir os caminhos do futuro. Aqui, o termo sugerir não é casual, e permite retomar a relação entre retórica e *poiésis*, para demonstrar a relação dialógica entre criador e comunidade³⁶. A presente perspectiva pretende revelar como o conhecimento tácito, a experiência de vida e a sagesa estão tão presentes na vida do sujeito comum, que se faz urgente reconhecer o seu papel como criador, para além de criatura.

Diante desse cenário, a alternativa desta tese foi a de testar conceitos de Boaventura de Sousa Santos, para analisar as possibilidades emancipatórias da *poiésis* como modo de explorar as potencialidades dos conceitos desse autor, especialmente o de *cinco ecologias* e do *trabalho de tradução*, com o intuito de indicar como as condições teóricas e sociais de uma transição paradigmática são possíveis na *poiésis*. Considero que essas possibilidades emancipatórias surgem do enfrentamento da crise de alternativas na

35 Aquele sujeito que dialoga com a sua comunidade através de artefactualidade.

36 *A supressão dos discursos é apenas possível por convenção e temos como resultado o objeto atrofiado* daquilo que lhe é mais caro, *a capacidade de decidir bem*. A reflexão de Boaventura de Sousa Santos sobre a absorção da emancipação pela regulação permitiu desdobramentos importantes nesta tese. O funcionalismo pode ser o exemplo, de como a emancipação social, através do projeto utópico de uma produção de objetos mais acessíveis à população através do design, foi absorvida pela regulação, no princípio do mercado.

criação e produção de artefatos e sistemas de informação, que somente será possível pelo processo de se imaginar o próprio conhecimento.

As experiências no terreno assinalam a necessidade de se rediscutir modos mais sustentáveis de produção, questionando-se os motivos pelos quais uma série de respostas para esse problema não são tidas como relevantes. O conceito do *desperdício das experiências* (Santos, 2001) revela-se central para cartografar como a hegemonia da ciência e do bom gosto presente no design interfere na produção de artefatos, gerando critérios de rigor de conhecimento que ditam a irrelevância de outros conhecimentos. Para o caso estudado, o *desperdício de experiências* surge quando o artesanato deixa de estar presente na vida cotidiana e se torna apenas objeto decorativo.

A afirmação que permeia esta tese é a de que o criador, comum e corrente, situado na história e localizado na comunidade detém um estatuto privilegiado para conceber e produzir a emancipação social. Na situação de transição paradigmática ³⁷ importa compreender a atividade projetual como forma potencializadora dos processos de hibridação, empoderamento e expressão da diferença. Essa atividade projetual que contribui para a transição de paradigmas compreende prioridades distintas da ação projetante que reúne o imprevisto, o espanto, o ritual, e as formas de sociabilidade presentes como a dádiva, a feira e a festa, e as reflexões suscitadas *pelo* e *no* ato de “pensar com as mãos” durante o processo de criação e produção dos artefatos. Este modo de compreender a realidade mediante a sua transformação, que tem sido historicamente desprestigiado, é aquele que potencialmente favorecerá a transformação dos paradigmas atuais. A atividade criadora permite a uma subjetividade socialmente localizada ³⁸ compreender que a realidade transcende as nossas capacidades de conhecê-la ³⁹.

Uma angústia que atravessa todo este texto advém de se constatar que temos vindo

37 Conceito de Boaventura de Sousa Santos que será tratado no Capítulo 1 desta tese.

38 O conceito de “subjetividade localizada socialmente” está aqui no sentido em que João Arriscado Nunes, no texto “O Resgate da Epistemologia” analisa as relações de proximidade entre os princípios da concepção pragmatista do conhecimento e os esforços do reconhecimento dos efeitos das desigualdades e das relações de poder. O termo aqui trazido surge no texto de Arriscado a partir da reinterpretação de Scott Pratt da história do pragmatismo.

39 De fato, essa dimensão do sonho e da experiência estética, tem vindo a ser transferida para o ato de consumir e assim justifica o minimalismo e a frugalidade discursiva dos objetos como modo de consumir mais.

continuamente (como sociedade) a perder a habilidade ⁴⁰ de modelar, trançar, pescar ou plantar. De fato, se fosse possível fazer uma comparação entre as habilidades poiéticas entre gerações (por exemplo, entre os nossos avós e nós) ou entre épocas, sociedades e entre civilizações, a constatação mais provável seria a de que temos perdido a capacidade de atravessar gerações com uma pedagogia da forma, que consiste na dinâmica entre as necessidades e a sua objetivação. Essa angústia surge da evidência clara de que a solução mais perene para uma relação “sustentável” com a natureza e a cultura radica em uma população cada vez mais capacitada para desenvolver soluções e ter *autonomia poiética*, simultaneamente ambiental e cognitiva. Em suma, de uma sociedade de consumidores para uma sociedade de produtores. Criatividade ativada como modo de ser sujeito e de discutir a cidadania. Esta preocupação revela que a superação de uma situação de catástrofe ambiental somente pode ser respondida pela nossa condição de sermos “programados para aprender e portanto, para ensinar”⁴¹, como sublinha Paulo Freire, no livro *Pedagogia da Autonomia* (Freire, 2003). O modo de “pensar pelas mãos” é aqui uma “programação humana central”⁴² de ensinar e aprender, que se apresenta dissociada ou pelo menos diminuída.

O contributo que talvez esta tese possa prestar consiste em lançar um olhar para as formas de criatividade, produção e reprodução cultural, que estão fundadas na pedagogia poiética do pertencer, como modo de enunciar a transformação e de produzir-se, simultaneamente como sujeito e sociedade. O “pensar com as mãos”, como substrato para as diferentes formas de racionalidade humana, produz uma forma de ser sujeito que se situa ontologicamente na natureza (corporiamente), no tempo (historicamente) e na coletividade (socialmente), e que não pode ser desperdiçada, porque constitui o caminho pelo qual é possível aceder a um modo de consciência refletida e crítica.

O compromisso desta tese consiste em mostrar nas experiências do presente as possibilidades emancipatórias de um mundo repleto de criadores e criadoras, assente na construção de um paradigma da criação de artefatos tecnologicamente sustentável,

40 Pela oferta maciça de soluções poiéticas prontas.

41 Paulo Freire complementa a frase de François Jacob “Nous sommes programmés, mais pour apprendre”.

42 O *instinct of craftsmanship* como sugere Thorstein Veblen que será tratado no Capítulo 1 desta tese.

eticamente justo e economicamente prudente. O entendimento que a presente tese pretende demonstrar é o de que essa busca somente poderá ser bem sucedida mediante uma leitura sobre os processos de colonização e das marcas persistentes desse processo nos campos da *poiésis*. A função que o texto pretende concretizar consiste em qualificar a articulação entre o artesanato e o design como mediação para a emancipação social, e fazer emergir a criatividade como meio pelo qual o sujeito se produz a si mesmo, ao transformar a realidade. Fazê-lo respirar o oxigênio fresco de ser criador para além de criatura, pelo fato de se lhe permitir ressignificar⁴³ o seu legado cultural - híbrido, mestiço e contagiado por várias influências - para a redefinição da técnica, criação e produção.

A tese está organizada em três partes. A primeira parte, que intitula “Do concreto à criatura”, está organizada em dois capítulos: o “Capítulo 1- *Poiésis*, o imaginar o próprio conhecimento”, que pretende fundamentar a noção de *poiésis* que norteia a presente tese; e o “Capítulo 2 – O Artesanato e o Design”, que apresenta a compreensão que o documento tem desses dois campos.

A segunda parte, intitulada “ A criatura e o concreto”, trata de descrever as duas experiências de campo desta tese, dividindo-se em três capítulos: o “Capítulo 3 – A proposta metodológica de fortaleza à fronteira”, no qual apresento meu percurso investigativo, a metodologia de pesquisa de campo, e como os casos estudados podem ser pertinentes para identificar os traços do processo colonial persistentes no campo da criação e produção de artefatos; o “Capítulo 4 – Namban: A metáfora do porto e a inovação”, em que descrevo a análise da pesquisa de campo em Portugal; e o “Capítulo 5- Ñandeva: Todos nosotros en las 9 fronteras”, no qual relato a experiência de campo na tríplice fronteira Argentina, Brasil e Paraguai.

A terceira parte, intitulada “Criadores de um novo concreto”, assinala os caminhos possíveis de revitalização da sabedoria prática, como caminho para a transição paradigmática. Essa última parte da tese está organizada em duas partes: o “Capítulo 6 – A

43 O termo ressignificar é aqui apresentado no sentido que é conhecido na neurociências de ser uma metodologia que permite aos sujeitos dar um novo significado aos fatos através de uma mudança na visão de mundo. O princípio neurolinguístico aqui presente é que todo significado depende do filtro que se utiliza para a sua compreensão, a mudança dos filtros faz parte da base de todo processo criativo.

Tradução na poiésis: o imaginar o próprio conhecimento”, em que proponho uma dinâmica de relacionamento do conceito das *cinco ecologias* com os *topoi* da prática criativa entre artesanato e design examinados nas experiências de campo; e a parte final “Considerações Finais”, na qual empreendo uma análise dos resultados obtidos na tese, e identifico possíveis desdobramentos futuros para a investigação.

Parte I

Do concreto às criaturas

Capítulo 1- *Poiésis*, o “pensar com as mãos”

O real é um abismo recheado de desconhecido. Perguntai aos verdadeiros sábios. A ciência explica o relógio, mas ainda não conseguiu explicar o relojoeiro. A derrota da razão está no final, no topo de todo o saber – e vós mesmo, homem positivo, vós sois um mistério.”

P.J. Stahl. Prefácio aos *Contos de Perrault*, Paris, 1883

A proposta deste capítulo consiste em tentar descrever o relojoeiro e, para tal, apresenta o seu saber: a *poiésis*, o senso comum como modo de transformação da realidade, que permite ao sujeito compreender a si e ao seu mundo, mediante essa transformação. O conhecimento poiético surge da experiência do sujeito, naquilo que comumente se denomina aprendizagem de técnicas que são, em suma, os modos como o humano modifica a natureza e a si mesmo.

O retomar do termo *poiésis* consiste, nesta tese, na ação de buscar um “porto” teórico no qual se torna possível ancorar tanto o artesanato quanto o design. Estando no mesmo “porto”, esses conhecimentos podem situar-se no ambiente comum da transformação da realidade e da produção de mediações entre o sujeito e essa realidade. O artesanato e o design são partes de um mesmo “cais teórico”, de um mesmo senso comum, que, por determinadas razões tecnológicas, teóricas, históricas, económicas, políticas e pedagógicas foram distanciadas, ou aparentam estar distanciadas.

O presente capítulo pretende o reconhecimento da dimensão epistemológica desse saber, na criação de artefatos do cotidiano, como modo operante de o sujeito se situar na realidade, e de imaginar o próprio conhecimento. A *poiésis* aqui tratada é aquela que consiste na criação e produção de artefatos para o cotidiano, ainda que a problematização aqui lançada pretenda equacionar as suas diferentes formas.

Como forma de identificar o âmbito comum, o presente capítulo será dividido em duas partes, com as suas respectivas proposições:

A primeira parte, intitulada “Algumas notas sobre o conceito da *poiésis*”, visa

demonstrar como o conceito de *poiésis* é concebido nesse documento. Este tópico busca introduzir uma abordagem nova a esse conceito, mediante a sua interlocução com outros conceitos, entre os quais se contam: tempo, racionalidade, realidade, produtividade, subjetividade, espacialidade.

A segunda parte, intitulada “O Pós-colonialismo encontra a *poiésis*”, propõe-se identificar a epistemologia deste conceito enquanto alternativa epistemológica, no âmbito da qual é possível testar alguns dos conceitos tratados por Boaventura de Sousa Santos para revelar a multiplicidade de saberes, estéticos, éticos e práticos que podem ser convocados para uma ecologia de saberes na *poiésis*. Esses conceitos são aqui convocados como uma solução para o empobrecimento da *poiésis*, produzida como monocultura de saber e poder. Para tal, os conceitos de *cinco ecologias* e da *tradução na poiésis* são apresentados como modo de construção de uma *ecologia de saberes poéticos*.

1. Algumas notas sobre o conceito da *poiésis*

Para a definição do termo *poiésis*, deveremos partir da interpretação comum de que este se refere à transformação material da natureza. Poderemos inicialmente afirmar que essa transformação material da realidade se baseia em ações cruciais: fruição do tempo e ordenamento da experiência vivida; exploração de possibilidades estéticas da matéria e criação de mediações para as necessidades da sociedade.

O termo *poiésis* tem origem no Grego ποιέω, com significados como fazer, fabricar e transformar. Homero utiliza-a na acepção de “fazer que”, “causar”, “colocar”, “reunir cidadãos” ou “situar em certo lugar”, estabelecendo uma relação entre o ato de fazer e a sociedade.

A acepção de “compor” e “escrever” de ποιέω é posterior a Homero, surgindo pela primeira vez em Heródoto, e veio a ser usada por Platão, com o significado de “representar a alguém ou algo poeticamente”. Esta última concepção platônica vem atribuir ao verbo um sentido novo que funda as bases da sua concepção da poesia (Iñigo, 1961).

Fica claro, entretanto, que ainda que o significado primitivo de ποιέiv compreendesse um fazer, e um efeito material e manual dessa atividade, que se especificava na coisa feita: casa, túmulo, barco, o decisivo deste “ fazer” é que estava determinado por umas normas, as quais teria de seguir. Estas normas não são ainda as das Τέχνη, conceito posterior no sentido de “ obra de arte”, e que adquirirá importância na filosofia platônica e aristotélica, senão simplesmente a estruturação mais ou menos racional, de uma atividade determinada (Iñigo, 1961:18).

A *poiésis* é intencionalidade expressa no real, ou seja, irrompe de um percurso interior, e ganha contornos mediante a transformação da realidade. Por se tratar de intencionalidade, poderemos defini-la como criatividade, ou seja, a ação de criar. Como modo de superar a dicotomia entre poiética (o ato material de fazer) e poética (expressão pela poesia)⁴⁴, é possível interagir com a posição de André-Frédéric Hoyaux que coloca a ação comunicativa como parte da *poiésis*.

essa expressão e a construção de um mundo sintetiza[m] a intencionalidade dessa abertura para ele e seu ambiente natural e social, através da ação comunicativa (histórias) e instrumental (artefatos) que mudam a realidade, mas também a sua visão dos mesmos (Hoyaux, 2009:2).

A *poiésis* seria portanto a ação comunicativa e a ação instrumental (o *está ali*) que passam a existir fora do sujeito. A esse saber, que vai sendo constituído no próprio fazer, chamamos o *saber-fazer*, e a sua constituição processa-se por meio de uma relação entre corporalidade do sujeito, comunidade e materialidade.

A transformação da natureza na *poiésis* constitui a disposição de se conceber soluções para a vida prática, e explorar formas de imaginar o próprio conhecimento. Os artefatos, a linguagem ou os sistemas de informação representam soluções para as necessidades do sujeito face à comunidade, que se podem traduzir pelo termo *interfaces*, ou seja, formas materiais e comunicacionais de intermediação entre sujeitos, entre sujeito e realidade, e entre aquele e a comunidade. Nesse sentido, este texto não opta por fazer uma ruptura demasiado dicotômica entre *poiésis* e poiética, já que ambas tratam da capacidade de criação de *interfaces*, e implicam simultaneamente produção e comunicação. Nesse sentido, a produção surge como ethos da necessidade enquanto escolha condicionada

44 Discutir a distinção da poiética e da poética não faz parte dessas reflexões desse texto, ainda que, a articulação do discurso poético como mundos, que surgem pela ação do poeta, seja uma das articulações mais interessantes com a *poiésis* como a trato neste documento.

social e culturalmente por aquilo que é considerado válido num dado período. Perante esta apresentação, considero importante destacar que a noção de poiésis que será discutida na presente tese tratará da transformação da realidade que gera artefatos.

Não existe humano sem ferramenta, e não há ferramenta sem humano. Nas palavras de S. Tomás de Aquino, “habet homo rationem et manum”, ou ,`o ser humano tem razão e mão´ referindo-se aqui às mãos como *organum organorum* (órgão dos órgãos) decisivo para a autoconstrução do humano.

A noção essencial que aqui precisa ser apreendida é a passagem dos instrumentos ocasionais, como outros animais utilizam, para o instrumento apropriado e planejado (lógica e ludicamente) pelo saber poiético. Duas coisas finalmente emergem dessas experimentações repetidas e variadas, desse “pensar com as mãos”: primeiro, a descoberta de que era possível escolher entre as ofertas acidentais da natureza (de modo que a referência a um propósito vai-se tornando cada vez mais claramente dominante): segundo, a descoberta de que não é preciso esperar pelas ofertas acidentais, porque *a natureza pode ser corrigida* (itálico no original, Fischer, 1987: 28).

Arte, medicina, pintura rupestre, plantio, arquitetura, design, artesanato ,enfim, todas as materializações da mente humana ou o pensar (lógico e lúdico) com as mãos são mediações pelas quais o humano se faz a si mesmo. Esse “pensar com as mãos” ou “pensar com os artefatos” consiste simultaneamente em um saber operativo, técnico, estético e moral.

O nível poiético é a condicionante natural da vida, das formações sociais, da economia, teoria, festa, cosmologia, afetividade e subjetividade. Iniciamos, pois, com uma abordagem ao nível concreto, histórico e circunstancial de toda a manifestação humana. *Poiésis* é a condicionante concreta de toda a existência, do trabalho humano e das forças produtivas. Como produz as relações materiais do sujeito também é suporte ontológico, e portanto, molda o sujeito que transformará o concreto e criará cultura. A *poiésis*, quando se refere à realidade, como dimensão em que o ente ⁴⁵ transforma e se transforma, não

45 Talvez seja aqui pertinente apontar que o conceito do sujeito como “ente” em Heidegger consiste naquele ente, entre outros, que é o único que se pergunta pelo ser. E ao se fazer essa pergunta descobre a sua própria finitude. Utilizo aqui o conceito de ente porque no capítulo relativo à pesquisa de campo na Tríplice Fronteira (Brasil, Argentina e Paraguai) o termo ressurgiu através da noção do “bem viver” guarani. O *ñande rekó* “bem viver guarani” concebe a produção de artefatos como produção de entes, com potências, que permite a reciprocidade entre sujeito e objeto. Esse relação de reciprocidade entre sujeito e objeto será ponto importante para as minhas próximas investigações. Essa conceituação me permitiu observar como a criação de coleções de objetos “como entes” permite mostrar a relação interna e conectiva entre esses objetos.

esconde as múltiplas formas de se entender esse real. O ser sensível ao real não deseja que exista uma dicotomia entre ser e natureza.

Como foi possível que um conceito que significou o “fazer” no seu sentido concreto e material, tenha perdido, pouco a pouco esta significação, chegando a adquirir outra oposta: a sublimação, e em muitos casos a distância e a repulsa dessa mesma matéria, de onde surgiu o vocábulo? (Iñigo, 1961:11).

A natureza lúdica e exploratória do saber poiético se modifica na origem grega até se aproximar da sublimação. O fato de, ainda na filosofia grega, Heráclito caracterizar ποιείν como “o fazer humano enquanto desperto” (*ibidem*) atesta de que modo a natureza lúdica e exploratória já ganha contornos de um saber orientado para uma pragmática racionalidade poiética que é, *a priori*, humana. A poiésis está nutrida pela técnica e lógica, tanto quanto pela exploração e ludicidade.

A *razão poiética* é aquela que se manifesta através do fazer. A ação de transformar a realidade envolve simultaneamente a capacidade de interpretar a realidade (hermenêutica), compreender e localizar a própria existência mediante o ato de criar e produzir as transformações na realidade (ontologia), o modo de conhecer (epistemologia), e a obtenção de um resultado (pragmática). O próprio ato de experimentar a transformação poiética constitui em si o modo de ação e o resultado desse modo de conhecer a realidade ⁴⁷.

Para Hegel⁴⁸, na *Fenomenologia do espírito*, a relação do sujeito com o instrumento consiste em transitar da particularidade para a generalidade. O papel da formação (*Bildung*) seria o de facultar o acesso à generalidade. Aquele que se abandona à

46 Aqui é importante sinalizar como João Arriscado Nunes vai analisar o conceito da *epistemologia do Sul* de Boaventura de Sousa Santos e identificá-lo como pragmática e discute a orientação “praxigráfica” “como postulado da centralidade das práticas na compreensão da produção do conhecimento” (Nunes, 2009:220).

47 Deve-se ter em conta que a noção ocidental de ação transformativa concebe o ato criativo tendencialmente como trabalho ou labour e orientado a luta por subjugar o diferente, a natureza ou o outro. A tentativa desta tese será a de interagir com as possibilidades de ampliação da noção do saber transformativo.

48 A perspectiva de trazer Hegel neste escrito considera a análise de Enrique Dussel (1995) que consiste em apontar a “centralidade da Europa” como uma invenção do romantismo alemão. Como vem mostrar esse autor “no renascimento italiano (especialmente depois da caída de Constantinopla em 1453), começa uma fusão nova: o Ocidental latino, se une com o Grego oriental e enfrenta o mundo turco, o que, esquecendo a origem helenístico-bizantina do mundo muçulmano, permite a seguinte equação falsa: Ocidental = Helenístico + Romano + Cristão. Nasce assim a “ideologia” eurocêntrica do romanticismo alemão” (Dussel, 1995: 44).

particularidade permanece inculto, porque não pratica a abstração para alcançar distanciamento. Sendo capaz de desviar a atenção de si mesmo, e redirecioná-la para a generalidade, consegue relativizar a sua particularidade. Nessa perspectiva, favorece-se a generalidade em detrimento da particularidade.

O abandono da particularidade implica, negativamente, a inibição do desejo e, por conseguinte, da liberdade. É evidente que essa perspectiva hegeliana consiste em um projeto de “conquista” das particularidades do mundo como projeto político “universal”.

O fato de se encarar a relação entre particularidade e generalidade como projeto moderno, presente na atividade poética, revela a criação de artefatos como elemento chave para a interpretação do cotidiano. Hegel propõe que o sujeito criador da particularidade (o artífice com o seu labor) é movido pelo propósito de concretizar os desejos e necessidades da sua comunidade (generalidade).

Hegel desenvolve a gênese de uma autoconsciência verdadeiramente livre “na e para si” mesma, e mostra que *a essência do trabalho não é consumir a coisa, mas sim, formá-la* (...) O trabalho é desejo inibido. Formando o objeto e na medida em que atua ignorando-se e dando lugar a uma generalidade, a consciência que trabalha se eleva por cima da imediatas, de seu estar ali, até a generalidade, ou como diz Hegel formando a coisa forma a 'si' mesmo. A ideia é que quando o [sujeito] adquire um “poder”, uma habilidade, ganha com isso um sentido de si mesmo. (...) É completamente correto afirmar que o trabalho forma. O sentimento de si ganhado pela consciência que trabalha contém todos os momentos que constituem a formação prática: distanciamento diante da imediatas do desejo, da necessidade pessoal e do interesse privado, e atribuição a uma generalidade. A essência da formação prática que consiste em atribuir-se a si mesmo uma generalidade (Gadamer, 1977: 42, itálico meu).

Para Karl Marx⁴⁹, na senda das ideias de Hegel, é necessário que a definição transporte a discussão para o plano do concreto, e implique a percepção de que foi o trabalho – ou seja, a sua capacidade criativa e transformadora da realidade – que criou o ser humano, e não Deus. Esse sentido significa que o humano se cria a si mesmo, que a sua humanidade

49 Veja-se a fecundidade das ideias de Marx apesar de o autor assumir que, quando do “reino da liberdade”, ou seja pós-revolução, teremos “o trabalho abolido”. Assim, se o trabalho é que cria o humano que atividade humana essencialmente produtiva restará? A busca de um estado sem classes, na leitura do Marxismo, configurou um sentido único da história que nutre uma visão afuniladora da poiesis e do desenvolvimento que não considero ser possível. Estas ideias, que são a base da disposição filosófica de pensar a ação humana como motor da história, colocam em cena a luta de classes, a relação entre os oprimidos e opressores como uma situação infelizmente atual e que exige uma práxis social pela transformação da luta entre classes, de onde fica em discussão a perspectiva de um estado sem classes

resulta da sua própria atividade. Nesse sentido, aquilo que distingue o ser humano dos animais não é o fato de ele ser um *animal rationale*, mas sim um *animal laborans*.

Deste ponto de vista, e tendo em mente os propósitos históricos dessa definição que buscava confrontar a dogmática religiosa, podemos considerar que o maior atributo que contém a essência humana não é a razão, mas sim o trabalho, tradicionalmente menosprezado (Arendt, 2006:16). Como tal, o humano é *sapiens*, é *faber*, é *habilis* e, sobretudo, é *aisthetikós*, ou seja, fundamenta a ação *poiética* no sentido do belo, ou da experimentação estética como percepção e diferenciação, em oposição à *anesthesia*, que seria a ausência de percepção e da necessidade de diferenciação.

No paradigma do homem que se produz a si mesmo, a “inteligência poiética” precede a “inteligência teórica”, pois a instância produtiva condiciona materialmente toda a instância especulativa, ideológica e também científica (Dussel, 1984: 28).

A abordagem produtiva atenta à manifestação do concreto pauta-se por um relativo distanciamento entre a *poiésis* e a *poiética*. Nessa abordagem, a *poiésis* define o ato de produzir, fabricar algo ou o “tipo de ação que cria um objeto exterior ao sujeito e a seus atos” (Sánchez Vázquez, 1986:4). A realidade surge na *poiésis* como recurso e *capacidade da vida* de transformar o mundo circundante⁵⁰. A transformação do mundo circundante é um elemento constituinte da existência do humano em que “a essência do intelecto está nos instrumentos”(Vigotsky, 2000:24).

A atividade poiética, ou o trabalho, nas palavras de Engels, para além de ser fonte de riqueza, criou a própria humanidade, segundo a célebre frase “o trabalho criou o próprio homem” (Engels,1999:4). Engels assinala que as adaptações de instrumentos, o seu aperfeiçoamento contínuo face às necessidades, o desenvolvimento hereditário da capacidade de produzir esses instrumentos para a alimentação, moradia, vestuário, plantio, caça, pesca, rituais, magia, beleza e outras formas de mediações, entre o frágil humanóide e a natureza, configuraram o processo de construção do ser humano atual.

A *poiésis*, ou ato de fazer algo, rompe a dicotomia entre o ato de transformar a realidade

50 Como o conceito de autopoiesis de Humberto Maturana.

externa (*poiésis*, sujeito-natureza) e a transformação da realidade nas relações sociais (*práxis*, sujeito-sujeito). Adolfo Sánchez Vázquez, no livro *Filosofia da práxis*, empreende uma análise da *práxis* que, em grego antigo, significa ‘ação de levar a cabo algo, mas a ação que tem seu fim em si mesma e que não cria ou produz um objeto alheio ao agente ou a sua atividade’ (Sánchez Vázquez, 1986 :4). Essa distinção, no texto deste autor, visa esclarecer o sentido do termo, comumente utilizado em vários idiomas, que aproxima o termo *práxis* da prática e *poiésis* da poesia. Como tal, Sánchez optou por utilizar o termo *práxis* para descrever a atividade produtiva que, na verdade, é poiética.

Neste sentido, o trabalho do artesão é uma atividade *poiética* e não prática. Na verdade, se quiséssemos ser rigorosamente fiéis ao significado original do termo grego correspondente, deveríamos dizer ‘*poiésis*’ onde dizemos ‘*práxis*’ e chamar de ‘filosofia da *poiésis*’ à filosofia cujos conceitos fundamentais pretendemos esclarecer. Contudo, sem deixar de ter presente que nosso termo ‘*práxis*’ não coincide com seu significado original grego, o preferimos a ‘*poiésis*’, que em nosso idioma ainda conserva em palavra como ‘poesia’, ‘poeta’ ou ‘poético’. Ainda que o termo ‘poesia’, longe de abandonar seu significado original de produção ou criação, necessariamente o pressuponha, tal significado assume uma forma específica que invalida o termo em questão para designar a atividade prática no sentido amplo que lhe concedemos neste livro (Vázquez, 1986:5).

A preocupação desse autor, quando opta pelo termo *práxis*, na perspectiva de o distinguir da atividade do poeta, consiste em demarcar uma relativa distância entre o termo e a relação subjetiva do engenho, criatividade, inspiração e juízo de valor estético, tão caras à atividade. Como tal, urge aqui assinalar que a interpretação do engenho ou da criatividade se identifica com a dimensão ontológica da *poiésis*, que é diretamente mediada e condicionada pelas condições materiais, históricas e concretas do sujeito. Se esta conceptualização admite que uma solução criativa surge sempre como reação a uma determinada condição social e histórica, e que o campo de atividade da *poiésis* é simultaneamente condicionado por e condicionante de toda a existência do sujeito e da sociedade, então podemos encontrar nessa atividade a capacidade de antever as respostas que a transformação no concreto exige.

A *poiésis* ou o “pensar com as mãos” são aqui apresentados como um fenómeno pleno em que as relações do conhecer, interpretar, mediar, transformar e transcender estão ligadas aos artefatos como elementos de objetivação dessa relação do sujeito

cognoscente com a realidade. O sujeito que se conhece a si mesmo e interpreta o seu mundo como um ato de criar mediação (no nosso caso pelos objetos) para a ação interpretativa (do ser e do mundo) e, por se tratar de mediação, comunica algo a alguém. Assim sendo, a *poiésis* é sempre alteridade, por ser uma ação compartilhada e determinada na situação concreta no espaço, na interação com a natureza, com o outro e na cultura. Por artefato entendemos o produto do engenho humano que surge do emprego de técnica⁵¹ e intenção.

A essência da invenção de formas reside no ato de fazer algo e solucionar problemas de ordem prática, como aquilo que se equaciona enquanto problema no *aqui e agora* ⁵². Um pensar processual e performático – organizado pelos limites e amplitude do poder de dar forma, e como conhecimento - materializa a experiência e produz cultura.

Ele (humano), trabalhando a natureza, começou a organizar um sistema instrumental que, lentamente, pela acumulação e imbricação sucessiva, foi constituindo-se em cultura – no sentido alemão de *Kultur* ou cultura material. Este sistema material ou cultural que se depositava transformativamente na natureza, não somente era o fruto do trabalho mas também, ao mesmo tempo, a condicionante material da vida humana na sua totalidade (Dussel, 1984: 30).⁵³

Nesta transformação sucessiva (do sujeito e da matéria) processa-se a organização de sistemas de objetos e de instrumentos que se vão adensando até à constituição da cultura material. Nesse sentido, para captar aquelas dimensões da transformação sucessiva da realidade que rompem com as dicotomias da modernidade,⁵⁴ devemos recorrer à *poiésis*, com o fito de incluir a concepção que algumas culturas têm desse saber-fazer. Para muitas culturas, especialmente as ameríndias, o entendimento da realidade assenta num cosmos em que o homem surge em harmonia com a natureza (e não em oposição a ela), o qual

51 Concebo a técnica como as aquisições da experiência na transformação material da realidade.

52 O “aqui e agora” remete ao conceito de aura para Walter Benjamin que será tratado adiante.

53 Deve-se ter em conta que o conceito de *Kultur* corresponde à noção de um vínculo inato entre um povo, sua língua e um lugar como composição de uma coletividade irmã de pessoas de uma comunidade. Esse conceito estabelece uma oposição com as ideias francesas de *Civilisation* e Inglesa de *Civilization*. Trata-se de um processo de unir a espacialidade e a raça que foi teorizado pelos românticos alemães e se repercute ainda no pensamento de Martin Heidegger e outros e a que tentarei fazer uma aproximação no decorrer desse capítulo.

54 Imanência/ transcendência, sujeito / objeto e sociedade / natureza (Santos, 2001).

possibilita, por exemplo, a reciprocidade entre sujeitos e objetos⁵⁵.

Em realidade o [humano] está alojado no cosmos, como totalidade de coisas reais, e por tanto que emerge biológica ou zologicamente como ruptura antropológica, como [humano], “constituí” -no sentido husserliano- o cosmos como “natureza”. A natureza é, primeiramente, o cosmos como fenômeno frente uma inteligência poiética; de outro modo, o cosmos aparece como matéria de um possível trabalho transformador.(...) Ou seja, o [humano] não é primeiramente “compreensão do ser como mundo”, mas sim, anteriormente, “construtor do cosmos como natureza, como cultura”. O [humano] não habita o mundo desde um ato de compreensão, mas antes se situa frente à natureza como transformador para sua subsistência. A primeira necessidade do [humano], repetimos, não é conhecer teoricamente mas sim comer realmente (Dussel, 1984:29)⁵⁶.

O ato de ‘pensar através do fazer’ precede a análise teórica do mundo. Ou seja, o sujeito localizado no mundo, no cosmos, na história (que não é linear ou teleológica, segundo uma leitura do materialismo histórico), em determinado terreno cultural, mítico, social e político, produz as formas de sua subsistência, e essa produção, localizada na transformação do mundo como materialidade, incide sobre a sua subjetividade, e abre caminho para a consciência de si.

A análise da *poiésis*, como modo de conhecer a realidade pela via de sua transformação, não permite pensar que a transformação da realidade possa acontecer sem a transformação do ser e da sociedade. Toda a modificação da condição de existência do sujeito interpela a sua consciência de si, e de seu meio, fornecendo bases novas para a interpretação de seu local, possibilitando-lhe enunciar e ordenar o mundo.

O [sujeito] comum e corrente é um ser social e histórico; ou seja, encontra-se imbricado numa rede de relações sociais e enraizado num determinado terreno histórico. Sua própria cotidianidade está condicionada histórica e socialmente, e o mesmo se pode dizer da visão que tem da própria atividade prática. Sua consciência nutre-se igualmente de aquisições de toda espécie: ideias, valores, juízos e preconceitos, etc. Nunca se enfrenta um fato puro: ele está integrado numa determinada perspectiva ideológica, porque ele mesmo – com sua cotidianidade histórica e socialmente condicionada – encontra-se em certa situação histórica e social que engendra essa perspectiva (Sánchez Vázquez, 1986:9).

55 Trataremos deste conceito no capítulo 5 com a noção do ñande rekó guarani .

56 Neste, e em alguns trechos citados, substituo o termo “homem” por “humano” por acreditar que poderá ser mais frutífera para a interpretação desses textos essa substituição.

A própria designação “sujeito comum e corrente” quer demonstrar essa capacidade de situar-se criativamente frente a realidade como ato inerente ao sujeito *comum* (retirando assim da capacidade reflexiva e da consciência de si qualquer sentido de genialidade ou de status intelectual, mas localizando-a como parte do devir próprio de qualquer humano, na verdade situando-a como própria capacidade de *ser humano*) e *corrente* (implicando assim que esse sujeito localiza-se no decurso do acontecer cotidiano, social, político e histórico). A *poiésis* mostra-se como um modo de conhecer a realidade através da exploração das possibilidades de sua modificação, que não surge propriamente através de um método puramente especulativo, mas sim da experiência que emerge da fixação na matéria das possibilidades alcançadas.

1.1 Poiésis e o trabalho

O trabalho, enquanto momento que separa o homem dos demais animais, é constituído pelo papel da consciência, e não pela fabricação de produtos. Por essa razão, pode designar-se o humano que trabalha o animal tornado sujeito mediante o trabalho, como um ser que dá respostas, ou seja, cria soluções a partir de uma necessidade suscitada. Aqui, a relação entre necessidades e soluções, a partir de produtos e objetos, perder-se-ia se não se tomasse como pressuposto de que, paralelamente à superação de suas necessidades, o sujeito, na relação ontológica histórico-materialista, transforma em perguntas as suas próprias necessidades e suas possibilidades de satisfazê-las. Assim, não apenas a resposta, mas também a pergunta constituem um produto imediato da consciência que guia a atividade; todavia, isso não anula o fato de que o ato de responder é o elemento ontologicamente primário nesse complexo dinâmico (Lukács, 1978).

Dessa maneira, as necessidades materiais, ou as circunstâncias, são o motor que põe em movimento o trabalho e as mediações que existem ontologicamente em função dessa satisfação, transformando de forma contínua a natureza, a sociedade e os homens que nela atuam.

Com o trabalho, portanto, dá-se ao mesmo tempo - ontologicamente – a possibilidade do seu desenvolvimento superior, do desenvolvimento dos homens que trabalham [...] antes de mais nada porque se altera a adaptação passiva, meramente reativa, do processo de reprodução ao

mundo circundante, porque esse mundo circundante é transformado de maneira consciente e ativa, o trabalho torna-se não simplesmente um fato no qual se expressa a nova peculiaridade do ser social, mas, ao contrário - precisamente no plano ontológico, converte-se no modelo da nova forma do ser em seu conjunto (Lukács, 1978:6).

Para Marx e Engels (1981), a divisão do trabalho passou de uma divisão sexual do trabalho, seguida daquelas divisões relacionadas com o meio natural, tais como as condições geográficas de determinado lugar, para aquela que eles consideram a mais marcante, a divisão “material e espiritual “ do trabalho, e que distingue o trabalho intelectual do trabalho manual. Seria essa divisão que possibilitaria ter-se concebido a noção de propriedade privada. A propriedade privada, como resultado dessa divisão do trabalho, engendra o aprisionamento do oprimido na condição de privação das possibilidades de transformação da própria opressão.

Essa divisão de categorias está na base da divisão das classes sociais entre opressores e oprimidos. A opressão será a medida do quanto um sujeito ou classe social é privado dos mecanismos de produção de sua própria sobrevivência. Como existe uma relação entre trabalho como produção material (na produção da própria existência) e consciência de si (e do seu mundo), a privação desses mecanismos interfere na capacidade de o sujeito pensar a própria emancipação. A emancipação do sujeito poderá ser assim concebida como a superação da situação de opressão.

Para Marx, a manutenção da situação de opressão de uma parcela importante da sociedade processa-se pelo controlo do trabalho, ou seja, por meio do controlo dos meios de produção. Para o autor, quem controla os meios de produção controla o mundo. O controlo dos meios de produção por meio da propriedade privada permite a absorção dos meios de produção por um indivíduo, ou grupo de indivíduos, para controlar a capacidade dos outros grupos de sobreviverem materialmente e se compreenderem enquanto sujeitos ou classes.

Seguindo essa noção, a ruptura entre capital e trabalho adveio da divisão entre trabalho intelectual e trabalho manual. A partir desta divisão os autores desenvolvem uma análise de como, na industrialização, o operário passa a vender o seu tempo, e é submetido a

uma ruptura na capacidade de se compreender e emancipar pelo trabalho, processo denominado alienação. O conhecimento poético perde o seu sentido na alienação, porque é desapropriado do saber-fazer. Assim, um operário que vende o seu tempo de execução de uma simples tarefa, não só se submete a uma condição de opressão e alienação, como também sofre uma perda progressiva do saber-fazer.

O trabalho enquanto transformação da matéria, na releitura que Karl Marx faz da dialética de Hegel entre amo e escravo, aponta para o proletariado como escravo hegeliano. O escravo, que está confinado a trabalhar a matéria, foi eleito por Marx como sujeito histórico para a transformação social, contraditoriamente a partir da reedição do *ego conquiro*⁵⁷ da burguesia expansionista.

Como é sabido, para Marx (1973), a história - entendida enquanto luta de classes, conflitos e antagonismos entre opressores e oprimidos - teve como ponto zero a saída do feudalismo, sendo o seu ponto de chegada a busca da sociedade sem classes. A América conquistada entra nessa relação, entre opressores e oprimidos, pelo que ingressa na história somente devido à sua exploração, segundo o conceito de apropriação primitiva. Tal concepção de linearidade histórica (feudalismo, expansão burguesa, proletariado e sociedade sem classes), recorrente e evidente no pensamento eurocêntrico, revela-se contraditória quando, no Manifesto Comunista, se observa quase uma exaltação da capacidade globalizante do burguês empreendedor e expansionista, “que desempenhou na história um papel extremamente revolucionário”, já que “a burguesia não pode existir sem revolucionar continuamente os instrumentos de produção, portanto as relações de produção e, assim, o conjunto das relações sociais” (Marx e Engels, 1998, 10).

1.2 A criatividade do homem e da mulher comuns e a experiência colonial

A recente desindustrialização dos países do centro levou à migração dos processos produtivos para a periferia do mundo, sem contudo ter deslocado a criação de objetos para essa periferia. Com efeito, a análise das estruturas produtivas revela que o processo

⁵⁷ Termo utilizado por Enrique Dussel (2009).

de criação das mercadorias está desligado do seu processo de produção. Nestes termos geopolíticos, pode afirmar-se que o “centro” criador envia os desenhos e soluções para o Sul global⁵⁸ pelo que o papel deste último se cinge ao de produtor de materialidade para o mundo. Em suma, os usos e modo de viver do “centro” ainda servem de modelo para a produção do mundo.

De fato, até há pouco tempo, os livros de história do design não incluíam a periferia do mundo. Os livros sobre o design de Tomás Maldonado (1990 e 2006), Bernhard Bürdek (2002), Gillo Dorfles (1984 e 2002) e tantos outros, apontam a transferência tecnológica como a única perspectiva racional e legítima para os países da periferia do mundo. Nem uma só linha menciona de forma autônoma o design no Sul global, pelo que a história da disciplina é concebida sem o levar em conta. Este tipo de ocultamento retoma a dialética hegeliana entre amo e escravo, que permitiu a Hegel não só escrever uma linearidade teleológica para a história, como também branquear totalmente o escravo (como se a acumulação primitiva e a exploração dos sujeitos pudessem ser tratadas de forma descomprometida).

Deve ter-se em conta que essas premissas, uma verdade incontestável há cerca de 20 anos, aquando da edição desses livros de “história do design”, hoje sofrem uma verdadeira revolução. O design de hoje, especialmente aquele do Sul global, está cada cada vez menos comprometido com a perpetuação da geopolítica do poder do design no centro.

A perspectiva aqui presente visa compreender as estratégias de credibilização e descredibilização⁵⁹ das formas poéticas como prática persistente da experiência colonial. Neste processo, tal entendimento incide sobre os projetos em desenvolvimento no Sul-global, e apura como, em alguns casos, os artefatos produzidos são propensos a imitar o produto industrial, especialmente nas linhas curvas e na tendência de “colar” iconografias, porque se considera que o “público consumidor”, em especial o europeu-

58 Recordando os períodos pré-coloniais em que a China, a Índia, América latina e Africa eram responsáveis pela produção mundial de técnicas, conhecimentos e materialidade (Alvarez, 2008).).

59 Os termos credibilização e descredibilização são aqui incorporados no sentido que lhe dá Baur (2008).

ocidental, enquanto público “global”, tende a aceitar mais facilmente o produto nesses termos.

A produção da materialidade surge de duas convicções iniciais: a de que a criação de objetos não é um processo ateuórico - pelo que se constitui em um saber que permite aceder à compreensão do mundo por meio da sua transformação -, e que é um ato político de validação, ou não, da realidade transformada. Enquanto ato político, a prudência e a sabedoria prática devem ser o cerne da relação transformadora do sujeito perante a realidade.

García Canclini (1993) lembra que seria possível conceptualizar a cultura como um tipo particular de produção, cujo objetivo seria entender, reproduzir e transformar a estrutura social, e lutar pela hegemonia. Nesse sentido, o facto de se associar o artesanato a modos de produção estigmatizada visa equacionar a produção material ocidental como um ponto culminante da história.

Podemos compreender que o saber poiético está estruturado de uma forma tal que a materialidade ganha dimensão ontológica no diálogo entre ser e materialidade no processo de criação. No entanto, não se poderá esquecer que tal saber também se estabelece como estrutura de credibilização e de descredibilização de formas de viver a relação com a realidade.

Enquanto “pensar pelos artefatos”, a *poiésis* numa relação dialógica⁶⁰ tem dois fundamentos principais: 1. diálogo entre ser e a materialidade fundado na normatividade cultural da técnica (ou seja, nas características de ritmo, estrutura, consistência que determinada técnica apresenta mediante a cultura) e 2. base exploratória, ou seja, o saber fazer repetido reconhece a normatividade da técnica como forma de “brincar” e “colocar em crise” essa mesma normatividade na dimensão lúdica 61.

Tenho aqui optado por constatar, de uma maneira expositiva, que se tem encarado a

60 O conceito de dialogicidade de Bakhtine remete ao conceito do “pensar com os artefatos” que vem a ser uma fronteira entre o conceito de pensamento Visivo (Dorples) e o pensamento por Imagens (Benjamin).

61 Poderíamos conceituar esse processo como uma relação entre o uso da lógica (repetição sucessiva) como método de uma busca por soluções, e como um saber lúdico (exploração criativa) que consiste no uso do jogo como método para que a solução nos encontre.

capacidade de transformar a realidade de uma forma um tanto redutora, no que toca à definição do conceito de ação transformativa. Sabe-se que a distinção entre trabalho intelectual e trabalho manual tem vindo a sugerir uma relativa incapacidade do sujeito comum, e detentor do trabalho manual, de pensar criativamente e transformar a realidade, de conceber pelos artefatos as forças produtivas e o meio circundante. Essa divisão surge da ruptura ocidental entre humano e divino, estabelecida como reforço dos poderes estabelecidos, racionalização das crenças e ampliação dos mercados.

O ato criativo do sujeito no mundo, enquanto ato reflexivo, interfere na realidade, ao conferir significado e função ontológica à sua existência. Com tal capacidade transformativa, esse “ser-aí-no-mundo”, ao transformar a realidade, transforma-se a si mesmo.

O “ser no mundo” como “um ente que é “no” outro como a água “no” vaso, o vestido “no” armário.(...)[a] “relação do ser” de ser dos entes entendidos “no” espaço, com respeito ao seu lugar neste espaço. A água e o vaso, o vestido e o armário, estão ambos em igual modo “em” um lugar “no” espaço.(...)“no” procede de “habitar em”, “deter-se em” e também significa “estou habituado a”, “sou um habitual de”, “estou familiarizado com”, “sou um familiar de”, “frequento algo”, “cultivo algo”; têm, pois, sentido de *habito* (Heidegger, 1962: 66-67).

Esse “ser” que está “no” mundo, sendo-lhe este familiar, é aquele que, por meio da sua existência, adquire consciência do mundo e o transforma. A tecnologia reveste-se de uma instância ontológica, porque permite ao “ser-aí”, perante o mundo, transformá-lo como fundamento primeiro do ser que, na sua existência, o interpreta, e atua de forma poiética. A poiésis é, portanto, simultaneamente ontológica (conhecimento do ser) e hermenêutica (interpretação do mundo). Por constituir um modo de conhecimento do ser e uma teoria de interpretação é linguagem (no nosso caso visual e objetual) e, como tal, permite tradução, ação de atravessar e comunicar.

Segundo Maldonado-Torres (2008), a chave da compreensão do contributo de Martin Heidegger para o confronto com a concepção moderna do homem, que se sustentava na oposição daquele autor ao ideal da vida moderna como avanço tecnológico, estaria no deslocamento da epistemologia para a ontologia⁶². Esse deslocamento coloca a

62 O confronto da problemática da metafísica feita por aquele autor.

espacialidade como fundamento do ser, fugindo das ideias de desenraizamento que o filósofo pretendia questionar. Contudo, Maldonado-Torres enfatiza que Heidegger radicaliza a ideia do projeto moderno recorrendo à reflexão da existência do homem como abertura do ser, em que a linguagem se apresenta enquanto *lugar* da reflexão ontológica. Heidegger retoma o mito ateniense da autoctonia, na busca por uma relação inata entre terra, *Volk* e língua alemã, pelo que a geopolítica heideggeriana se torna uma política da terra e uma política de exclusão.

Maldonado-Torres (2008) aponta o racismo e imperialismo epistêmicos como sinais de cumplicidade na obra de Heidegger com uma visão cartográfica imperial, e sustentada na concepção de que as ideias teóricas, filosóficas e culturais da Europa são incontornáveis para qualquer parte do mundo. Neste mesmo texto, o autor destaca o trabalho de “viragem ética” de Emmanuel Lévinas, para confrontar o racismo epistêmico de Heidegger, contrapondo o “esquecimento do fator hebraico” por parte do pensamento ocidental, especialmente na ideia de universalidade (das matrizes gregas) e do cosmopolitismo (das matrizes hebraicas). Na leitura de Maldonado-Torres, o propósito de Lévinas de conjugar essas matrizes (na inclusão do judaísmo na dinâmica do pensamento ocidental) não escapa à lógica heideggeriana da busca de raízes, e tampouco da referência à Europa como centro hegemônico. Ainda em Maldonado-Torres, a procura (de Heidegger ou de Lévinas) por raízes européias cegou-os para a experiência colonial, e de como esta foi parte central e não acessória do sistema-mundo. O autor recorre ao pensamento de Frantz Fanon para demonstrar de que modo o reconhecimento da diferença e a necessidade de descolonização são centrais para a compreensão de como a *vontade-de-ignorar* (de Heidegger, Lévinas e de outros) poderá ser concebida enquanto *esquecimento da condenação*, em que o autor inscreve as contribuições de Enrique Dussel e Anibal Quijano para conceber a análise da espacialidade em conjunto com a experiência colonial.

Nessa leitura, o conceito da *colonialidade do ser* de Quijano possibilita que Maldonado-Torres articule uma análise da *geopolítica do conhecimento* que revela como o padrão de dominação e exploração das populações da América Latina fundou a constituição da modernidade, amparado no conceito de raça, na ampliação do capitalismo de expansão comercial, e na razão instrumental.

O conceito de *geopolítica do conhecimento* permite a Maldonado-Torres (2008) reivindicar uma nova cartografia para o conhecimento, assente em distintas dinâmicas de espacialidade, cosmologia e raça, e que operem com a lógica descolonial. Tal conceito permite articular aquilo que denomino *geopolítica da criatividade*, a qual considero consistir na persistência das relações de subordinação, exploração e dominação coloniais (dos condenados da terra, na noção que Maldonado-Torres extrai de Frantz Fanon), mediante a relação centro-periferia que se sustenta no processo de transferência tecnológica. Nessa relação, o centro tem sob sua tutela a criação dos bens e produtos (especialmente relacionada com o fenómeno do consumo, e a ligação entre design e marketing), e a periferia surge enquanto lugar de “mímese poiética”, mercado de consumo das ideias do centro, ou como indústria montadora ⁶³ dos produtos.

Gui Bonsiepe (1975) esteve atento a essa questão, na tentativa de questionar a relação entre design, emancipação social e o binómio metrópole-periferia, que coloca o autor frente-a-frente com os termos que revigoram a *geopolítica do conhecimento*. O principal argumento de Bonsiepe consiste em enfatizar que o design é sempre uma ação política. A partir desse argumento, o autor tem vindo a demonstrar que existe um recorrente esforço para manter os países da periferia - especialmente os latino-americanos, que são o principal foco do trabalho desse autor - em uma situação de subordinação às metrópoles “do design”. O autor vem apontar o design como uma força política e produtiva que poderá permitir a autonomia ou, por outro lado, revigorar a heteronomia (Bonsiepe, 2011), que designamos, neste texto, de geopolítica da criatividade.

O trabalho teórico e crítico desse autor tem vindo a questionar a importação de soluções tecnológicas, e a reforçar um debate de como as forças produtivas das periferias do mundo podem alcançar modos próprios de pensar os seus meios de produção. Apesar de atuar na denúncia desses sistemas de subordinação criativa - e de ter contribuído nas

63 O conceito de indústrias montadoras visa repercutir como espaços onde as forças produtivas que estão organizadas, em geral, em *clusters* (conglomerados de indústrias) para a fabricação de produtos. O conceito mostra que os projetos, patentes e processos criativos não estão presentes, em parte ou na totalidade, nessas indústrias que não dispõem de equipas de criação e somente montam as partes dos produtos. As equipas de criação estão, em geral, localizadas geopoliticamente no Centro (escritórios de design em New York, Londres e Berlin) e as indústrias que montam as partes dos produtos localizadas no Sul. O efeito *maquila* (Rodríguez Garavito, 2007) também demonstra esse tipo de produção sem criação como geopolítica da criatividade.

últimas décadas para uma reflexão sobre como o design poderá auxiliar o desenvolvimento da autonomia criativa, especialmente dos países latino-americanos, afirmando a necessidade de se seguir para além da transferência tecnológica -, o autor tem uma compreensão do design profundamente ligada às suas raízes anglo-saxônicas. Um dos sinais evidentes dessa ligação de Bonsiepe ao aparato teórico e crítico consiste na definição de tecnologia. O autor recorre a Habermas, apresentando a tecnologia como “o controle científico dos processos naturais e sociais” (Bonsiepe, 1975:94), e assinala que a transferência desse potencial de controle nos países periféricos decorre mediante quatro estratégias: importação de meios de produção (nomeadamente, máquinas e instrumentos de trabalho); importação de conhecimentos tecnológicos (know-how), quanto à qual o autor ressalta que “não nos devemos nos enganar pelas fachadas elegantes dos enclaves tecnologicamente avançados, que na realidade são submetidos ao controlo externo, sendo portanto considerados como um sintoma de subdesenvolvimento progressivo e não a sua superação” (Bonsiepe, 1975: 95); “salto tecnológico”, em que os investimentos propõem uma ruptura com as fases tradicionais de industrialização, “saltando” das indústrias de base para aquelas que têm um maior valor percebido; finalmente, a quarta estratégia é designada pelo autor de “ tecnologia qualitativamente nova”, como *contratecnologia*.

Para analisar esta última vertente, o autor recorre a Ernst Bloch, e sugere que poderá ser “o fim da projeção ingênua do comportamento explorador e dominador da natureza” (Bloch *apud* Bonsiepe, 1975:96), acrescentando que “esta possibilidade de conceber uma industrialização sem racionalidade repressiva transforma a imagem rousseauiana do bom selvagem, nascido do excesso de civilização, na imagem do bom tecnólogo” (Bonsiepe, 1975:97).

É evidente que para se fazer uma leitura atual do texto de Bonsiepe (1975), redigido há quase quatro décadas atrás, deve considerar-se as transformações na obra do autor, e a sua influência na discussão dos mecanismos de dependência do “design da periferia”. Entretanto, considero que permanece ausente da sua discussão a experiência colonial da formação do sujeito Latino-Americano, a “vontade de ignorar”, como sugere Maldonado-

Torres (2008), e a compreensão das diferenças nas matrizes produtivo-tecnológicas do Sul-global. A leitura da experiência colonial, e um projeto descolonial no design devem confrontar aquilo que poderemos chamar de “condenação à imitação”, uma leitura que permanece vigente na interpretação que se faz das forças criativas e produtivas na periferia do mundo. Elaborar essa leitura permitiria ver como as matrizes mestiças, híbridas e contaminadas do ethos barroco movimentaram as forças produtivas da América Latina.

De fato, tal implica dizer que a transferência tecnológica é um fenômeno passível de ser mais facilmente detetado do que a transferência de estilo. A *colonialidade poética* consiste na implantação de metodologias de trabalho que essencialmente constituem uma transferência de normas de rigor estético enquanto modo de operacionalizar a relação do design como “motor do desenvolvimento”. Por essa via segue um grupo diverso e eclético de designers ou desenhistas industriais igualmente movidos por boas intenções, e pela inexperiência para lidar com o setor artesanal.

Ao compreender-se a epistemologia artesanal constata-se que o artesão não é necessariamente um micro-empresário em estado de latência. Com efeito, existe algo mais do que o objeto no processo criativo e produtivo, pois quem produz artefatos, com o seu corpo e a sua subjetividade, concebe temporalidades *outras* que vão muito mais além da produção de materialidade, e essencialmente trazem a produção de consciência de si e da realidade.

O conceito de desenvolvimento tem vindo a ser utilizado como modo de quantificar e qualificar os modos de produção e distribuição das TIB's (Tecnologias Industriais de Base Tecnológica), com especial interesse para a relação entre artesanato e design. Como revela o texto da Declaração de Ahmedabad, o processo de industrialização consiste em um ponto de chegada, conforme o trecho abaixo:

Designers em países em desenvolvimento, diante das enormes necessidades de suas sociedades, podem evitar o perigo de propagação de habilidades muito finas e direcionar [as suas ações] para as necessidades prioritárias. 5. Os países em desenvolvimento devem desenvolver sua própria [tecnologia] indígena e a capacidade de *design* através da ênfase em serviços de treinamento, pesquisa, desenvolvimento e consultoria. 6. Designers em países em desenvolvimento [devem] evitar a imitação irrefletida do projeto de nações industrialmente

avançados, mas devem, antes, levar em conta as necessidades locais, tradições, de produção e padrões de consumo. 7. Os países em desenvolvimento devem envolver tecnologia adequada e intra-estrutura industrial que é simples, barata, de fácil manutenção, mão de obra intensiva e compatível com os principais padrões sócio-culturais. Devem permitir a participação popular, aumentar a produtividade, na distribuição de renda e poder, bem como aumentar a auto-confiança [...] 10. A busca por competências locais, materiais locais e de design com know-how local, os quais abundam nas sociedades tradicionais, deve marcar o início de qualquer esforço para projetos de raiz industrial no Terceiro Mundo (Ahmedabad Declaration, 1979:7).

É possível que o documento esclareça como o tema do desenvolvimento pode ter desdobramentos importantes para esta tese, pois consiste em uma forma paternalista e generalista de pensar a produção dos países periféricos e semiperiféricos do mundo, apontando uma série de sugestões que, por um lado, não questionam a enorme disparidade da qualidade de vida entre Norte e Sul e, por outro, indicam um traço histórico da indústria como ponto de chegada. A questão base aqui consiste em analisar a relação poética entre artesanato e design, e considerar como podemos extrair dessas experiências respostas para o futuro.

Considero aqui que a definição da criatividade do homem e da mulher comuns, especialmente da periferia do mundo, tem vindo a ser um campo do conhecimento em construção, pelo que o seu entendimento depende ainda de uma categorização apropriada ao seu carácter interdisciplinar. A criatividade considera-se como um atributo humano, e não só abrange a produção de artefatos concretos, novos e singulares, como também tem vindo a configurar-se enquanto paradigma da racionalidade instrumental no design, o qual infelizmente prevalece em muitos autores nesta área.

De fato, quando autores como Gui Bonsiepe dão voz a toda uma necessária insubordinação (da periferia) à dominação e mimese tecnológica mas, paradoxalmente, insistem na ideia do produto “simples”⁶⁴, e do design como “reduzidor de complexidade”, adotam uma matriz eurocentrista de compreensão do mundo e da criatividade. Considero que esse fundamento epistemológico julga as formas criativas dessa mesma periferia como residuais, temporais e inferiores.

64 Para mais, ver entrevista com Gui Bonsiepe em http://www.youtube.com/watch?v=FOB_ronrDik

A introdução, por esta tese, dos conceitos de Boaventura de Sousa Santos no campo do design busca colaborar com a leitura do design como potência de emancipação. Nesse sentido, várias leituras são incontornáveis, entre as quais se contam a leitura de como o movimento das forças produtivas no “largo século barroco”, segundo Bolívar Echeverría, poderá revelar quão fundamental foi a complexidade do projeto criativo barroco (de produtos que seguiam outras estratégias que não a simplificação da complexidade, mas sim, da experiência criativa enquanto vivência) para a industrialização e dominação por parte do Centro.

Como enfatiza Rojas Niño (1997), o processo ocidental de pensar a poiésis como ação criativa aponta para a dinâmica entre indivíduo e sociedade, projeto social e projeto individual, consenso e dissenso, norma e permissividade. Essa concepção marca a criatividade enquanto transformação da realidade, e sugere a criação e produção de artefatos como forma humana de marcar a natureza. Nesse sentido, a poiésis será a capacidade de transformar a realidade e a natureza como sinal da capacidade humana de invadir e explorar essa natureza. A partir dessa noção, do humano como potência que marca e conquista a natureza, o autor sinaliza que esse é um projeto de cisão com o sagrado e o divino. Como o autor vem assinalar, na América Latina, essa cisão nunca foi total, pelo que se preservou a relação entre humano e divino.

Da criatividade se gera o senso racional como ferramenta a mais, de vital importância para o desenvolvimento humano sem ser a única; pois também a imaginação apresenta-se nos processos do crescimento criativo. Esta irá nutrir tanto a razão, a capacidade crítica e os processos de expressão, abrindo caminhos à aparição de linguagens com suas próprias sintaxes e gramáticas, com seus próprios manejos técnicos; nasce, assim, a técnica como expressão articulada da realidade. Nesse sentido, Mauss (1974) refere-se à magia como a primeira técnica para o manejo dessa mesma realidade. Desta gênese cultural deriva a ciência como produto direto da criatividade, da imaginação, da crítica e da razão e não como ela se tem colocado, como um produto direto do método empírico e da razão pragmática. De igual maneira, a permanência do caráter teleológico do homem radica em seu espírito criativo e na razão mesma da criatividade, posto que esta é a forma de o homem se situar frente a si mesmo, frente à natureza, frente ao cosmos e frente aos interrogantes existenciais básicos – a vida, a morte e a projeção futura no tempo e na atemporalidade (Rojas Niño, 1997: 21).

A análise da produção e da dependência, expressa na *geopolítica da criatividade*, permite ver que a relação das artes e das técnicas com a máquina não foi um encontro

único, protagonizado pelos países “desenvolvidos”, que não foi um fenômeno que ocorreu do mesmo modo pelo mundo, e que também não foi homogêneo ao longo dos tempos (Alvarez,1997; Braudel, 1992 e 1992b).

O pensamento moderno, a partir das ideias do Renascentismo e do Iluminismo, circunscreveu a criatividade à genialidade, pelo que o ato criativo seria sempre uma excepcionalidade que, quando ocorre, deve ser valorizada, mas não remete para a vida do sujeito comum e corrente. A distância entre criatividade e criticidade, enquanto campos opostos, coloca a ação criativa como sendo genérica, e oriunda da inspiração, um evento quase metafórico. As afirmações desse texto defendem que a criatividade está presente na vida cotidiana de todo sujeito, e que envolve um aprofundamento da criticidade.

A relação entre criatividade e criticidade em Walter Benjamin (1992), na conferência intitulada *O autor como produtor*, prende-se com o papel do poeta na sociedade, e denuncia a contradição dessa sociedade que afirma a autonomia do poeta, embora se conheça a *tendência*⁶⁵ deste para trabalhar ao serviço de determinados interesses de classe. A relação proposta por Benjamin entre tendência política e qualidade da obra literária sugere que a primeira afeta a segunda. Essa questão, trazida da poética para a poiética, assinala uma relação entre criatividade e criticidade, em que a técnica está relacionada com essa relação dialética entre tendência e qualidade, pelo que a técnica se inscreve no seu próprio tempo e sociedade.

Benjamin menciona o exemplo do poeta Tretjakov, na distinção entre o escritor operante e o que informa. “A sua missão consiste, não em relatar, mas em lutar: não tem que representar o espectador, tem que intervir” (Benjamin, 1992:140). O sujeito criativo surge enquanto interveniente na sociedade. A contribuição desse conceito para a presente tese consiste no posicionamento ético e político do criador perante a sociedade, como *criativo operante* que, além de transformar a sociedade, revela como a transformação social se repercute em um novo ponto zero na técnica. Ou seja, o envolvimento dos sujeitos na transformação social não só a potencializa, como também acarreta essencialmente uma mudança de qualidade da técnica.

65 Termo utilizado por Benjamin no texto.

A técnica surge do sujeito comum e corrente que não só está empenhado em relatar, mas sobretudo em intervir e alterar a própria qualidade da técnica advinda deste conhecimento, sublinhando a necessidade de se encontrar os “Tretjakov” da prática translatória entre artesãos e designers.

Qualquer ação criativa transforma o terreno. A poética ou a poiética tanto podem abrandar a transformação social - mediante o relato da vida cotidiana com uma propensão política para o ocultamento das distorções e das desigualdades nas formas de poder -, quanto promover as relações de intervenção do *criador operante*, que busca a luta contra essas desigualdades nas formas de poder.

1.3 A Arte e a técnica

A arte é uma expressão da vida, que, por estar viva, compreende a realidade e a transcende. A técnica engloba o controle dos mecanismos de experimentação, de produção e de expressão. Autores como Ernst Fischer (1987) e Marcel Mauss (2008) assinalam que a magia representou a primeira técnica que visava o domínio da realidade, entendida aqui como aquilo que subjaz ao decorrer dos fatos cotidianos, pelo que adquire uma dimensão que extravasa a dimensão material (implicando uma relação, distinta daquela da sociedade ocidental, com o tempo, o cosmos e a comunidade). Neste sentido, se a técnica pode ser entendida como *meio pelo qual se poderá interferir na realidade*, a arte é a expressão da realidade pela criação de uma outra realidade.

Como aponta Fischer (1987), a arte nas sociedades divididas em classes opera com uma dinâmica diferente de busca competitiva pela atenção.

Só a arte pode fazer todas as coisas. A arte pode elevar o [humano] de um estado de fragmentação a um estado de ser íntegro, total. A arte capacita o [humano] para compreender a realidade e o ajuda não só a suportá-la como a transformá-la, aumentando-lhe a determinação de torná-la mais humana e hospitaleira para a humanidade. *A arte, ela própria, é uma realidade social* (Fischer, 1987: 57, itálico no original).

De fato, uma análise pormenorizada do conceito de arte ultrapassa completamente os propósitos desta tese, pois exigiria o exame da categorização do termo deste Aristóteles,

que o concebia como regras para a criação na esfera da Poética e da Oratória, até à fragmentação da arte pós-moderna, passando pela arte contemplativa e a de vanguarda. Poderemos conceber a arte como linguagem que favorece a experimentação estética, conectada com o seu tempo e, por ser linguagem, produtora de sentido.

A análise do trabalho de alguns autores revela que a mecanização ou a indústria não foram motores de uma ‘revolução poética’ da Europa para o mundo. A questão de fundo aqui consiste na crítica às concepções da tecnologia dos países centrais, que se apresentam como “naturalmente” mais eficazes, em um efeito darwiniano de “evolução tecnológica”. A historicidade da tecnologia à escala geopolítica indica que as escolhas foram seletivas, que a apropriação de algumas matrizes tecnológicas foi invisibilizada, que a industrialização somente foi possível devido ao capital acumulado no Norte (ou seja, não terá sido por características inerentes à “eficiência tecnológica”), e que, finalmente, o sentido da “eficiência” tecnológica sempre esteve relacionado com a manutenção da relação entre saber e poder.

Para alguns autores, a “evolução tecnológica” não pode determinar uma relação direta entre tecnologia e qualidade de vida, não só porque a tecnologia pós-acumulação primitiva é determinada pela exploração da natureza e do outro para se obter lucro, mas, essencialmente, porque as matrizes tecnológicas foram colocadas ao serviço da manutenção de relações geopolíticas de opressão e exploração da natureza (Ribeiro, 1981; Alvarez, 1997; Dagnino, 2007 e Dussel, 1992).

Se a máquina e a industrialização geraram alterações nos modos de se conceptualizar o saber poético, isso decorreu muito mais mediante a imposição do consumo e da produtividade enquanto valor social, do que pela aplicabilidade de determinado padrão tecnológico para se garantir um tipo de resultado ou produto. A dimensão política da tecnologia prende-se com o modo como a modernidade dicotomizou as esferas do saber, e absorveu a divisão da criatividade, entre o domínio da individuação e a socialização,⁶⁶ e

66 O uso do termo individuação segue aqui o sentido dado ao termo pela tradução de Artur Morão para o texto de *Psicologia do dinheiro e outros ensaios* de Georg Simmel (2009).

a técnica enquanto domínio pragmático da transformação da natureza⁶⁷.

A interpretação da oposição entre arte e técnica está presente nos textos de Lewis Mumford, que chega a apresentar o seguinte argumento no livro *Arte e técnica*:

A arte, como o domínio do símbolo e da forma, do modelo e do significado, tornou-se uma área em destruição na vida moderna, em cujas mansões delapidadas um pequeno grupo de guardas zelosos e criados domésticos trava uma batalha desesperada contra o desprezo e o abandono final das casas desertas. É por isso que, com toda a nossa tão gabada eficiência mecânica, com toda a nossa superabundância de energia, alimentos, materiais, produtos, não tem havido qualquer melhoria proporcional na qualidade da vida quotidiana (Mumford, 1980:17).

Na interpretação de Mumford há um conflito inexorável no ser humano, entre o seu impulso para a arte, que é subjetivo, e o impulso técnico, que é objetivo. A análise desse autor opõe a técnica à arte, buscando instaurar formas de redenção do humano, que somente serão possíveis pelo ressurgir dos ímpetus estéticos da iniciativa pessoal e da imaginação⁶⁸. Se, para esse autor, a arte consiste em um impulso constituidor do humano, a técnica é uma exterioridade. A arte fornece uma redenção para o sujeito, porque permite o alcance do inimaginável ou das constantes estéticas presentes na natureza, o ser imutável. Com esse desdobrar da arte sobre si, que a torna esplendorosa, redentora e mistificada, também a própria arte se transforma em exterioridade. Se a arte e a técnica são exteriores ao ser humano, ele está condenado à morte conceptual da sua própria ação

Mumford tem como foco de atenção a mecanização da técnica, e defende uma conexão entre o desenvolvimento das técnicas e a transformação geral do espírito humano. Segundo o autor, desde há dois séculos, com o aparecimento da máquina que domina os meios, objetivos e a ação dos humanos, a cultura tornou-se um bem utilizável. Um quadro geral do progresso da técnica isolou o sistema mecânico da trama das atividades gerais da

67 Para analisar a relação entre o pragmatismo e a epistemologia ver Nunes "O resgate da epistemologia"(2009) que será tratado no seguimento desta tese.

68 No seguimento desta tese a reflexão da modernidade em Bolívar Echeverría (1998) permitirá identificar quatro ethe da modernidade (ethos clássico, ethos romântico, ethos realista e ethos barroco) que permitirá ver que a valorização do valor mercantil em um plano da técnica como autodisciplinamento individual consiste em parte do ethos realista e clássico da Europa central.

humanidade, surgindo uma “era da técnica” no momento em que atividades fundamentais passam a nortear-se por ela. O ponto de partida para o seu argumento consiste em demonstrar que uma série de atividades humanas são mediadas pela técnica mecanizada. A partir dessa ideia, o autor defende que a transformação da técnica é urgente, para acompanhar uma medida e um propósito humano nessa mediação⁶⁹.

O conceito de técnica em Mumford consiste em “aquela parte da actividade humana na qual, através de uma enérgica organização do processo de trabalho, o homem controla e dirige as forças da natureza para os seus objetivos próprios” (Mumford, 1980:19). Para Francastel, aquele autor apresenta uma oposição entre essa nova idade (a mecanização) em que reina a técnica - e as outras épocas, mediante um processo de “substituição da contemplação pela experimentação, da racionalidade lógica pela demonstração e o desenvolvimento paralelo da mecânica” (Francastel, 2000:59).

De fato, alguns posicionamentos sobre o impacto da tecnologia apontam para um aprisionamento do ser humano aos modos de existir ditados pela máquina, que interpela o sujeito quanto ao seu modo de ver e experienciar a própria realidade. Esses posicionamentos sugerem a constante existência de “interfaces” - mecanismos ou instrumentos - para todos os atos do cotidiano. Segundo essa perspectiva, que efetivamente é parte integrante do *modo de viver* ocidental, atos como os de pescar ou caminhar em um bosque, contatos com a natureza ou atos de socialização - marcar um encontro ou participar de um convívio - , hoje encontram-se sempre mediados por interfaces. Na nossa atualidade, estes interfaces consistem em i-phones, algum tipo de calçado específico para aquela atividade, tipos de dispositivos super-especializados para cada mínima ação cotidiana, ou ainda sistemas de sinalização (placas e letreiros), enquanto modos de informar e ordenar cada atividade.

De fato, uma visão tão redutora desses sistemas de artefatos e, por conseguinte, da tecnologia, fomenta uma perspectiva ingênua de que esses sistemas somente nos

69 Veja-se que a ética romântica é aquela que perpassa o dimensionamento da técnica em Mumford. Considero pertinente relacionar essa ética com a tese de Colin Campbell “The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism” (1987) que aponta a constituição da ética romântica na modernidade para o consumo como espaço da imaginação e subjetividade, com moldes semelhantes àquela apontada por Max Weber da “Ética protestante e o espírito do capitalismo” (Weber, 1983).

distanciam da natureza ⁷⁰, ignorando que essa capacidade de produzir as mediações permitiu a efetiva vivência dos seus benefícios. Os sistemas de embalagem para doses de vacinas, que podem ser acondicionadas e transportadas para longas distâncias com a preservação das suas qualidades de uso, ou as embalagens que prolongam a durabilidade dos alimentos, entre muitos outros exemplos, são benefícios tangíveis dessa mecanização, que não são contabilizados por esses julgamentos austeros da tecnologia.

A visão da técnica como “animal totem do homem moderno”, conforme Mumford, perspectiva o aspecto redentor da arte como dimensão do gênio individual, que também não é operacional, porque a opção diametralmente à técnica:

A arte, tomada no sentido estrito em que pode ser separada da técnica, é fundamentalmente o domínio do indivíduo; o propósito da arte, se exceptuarmos algumas funções técnicas acidentais que se lhe possam associar, é alargar o âmbito da personalidade, de forma a que sentimentos, emoções, atitudes e valores, na forma individualizada especial em que surgem na pessoa (...) Simpatia e empatia, eis os meios característicos da arte: uma maneira de sentir que acompanha e vai ao encontro das experiências interiores dos outros homens (Mumford, 1980: 20).

Para o autor, a forma essencial da arte é a transposição, pelo artista, dos mananciais subterrâneos da experiência, do círculo criativo interno para o externo, sem os aclames da sobrevivência. A arte é gozo, fruição e operação do inconsciente, sempre individual, do gênio criativo⁷¹. Ainda neste autor, a distinção da arte e da técnica reside em que a arte é a parte da técnica que sofre maior marca da personalidade humana; a técnica é aquela manifestação da arte da qual grande parte da personalidade humana foi excluída para favorecer o processo mecânico.

Com efeito, essa visão assenta nas concepções de belo que distinguem, de um lado, o belo como expressão da sensibilidade e da emoção e, por outro, enquanto expressão do exame e da dimensão racional. Emerge aqui uma distinção entre ser dionisíaco e ser

70 Essa forma de viver encontra certamente seus excessos, em algumas sociedades ocidentais, em que a percepção da especialização dos instrumentos ficou mais intensa, alguns indivíduos simplesmente não sabem se relacionar com a natureza ou entre si sem a mediação da tecnologia.

71 O conceito de gênio será tratado no decorrer desse documento através da definição de Hans-Georg Gadamer (1977).

apolíneo⁷², ou seja, entre o sujeito que se exalta e se expressa sem limites, e o sujeito que favorece o cálculo e a racionalização.

Essa visão tende a ser dicotômica, e não permite ver como a técnica também incide na experimentação e na fruição da ação criativa presente nos objetos do cotidiano que, em sua essência, se articulam sempre com o sentido de comunidade, já que qualquer artefato representa idealmente a conexão entre os hábitos de uma cultura e as suas formas de viver.

Para alguns autores, a obra de Kant - em especial, o estatuto filosófico e distanciado do sujeito que julga, e a noção do sublime - configura-se como pressuposto da arte moderna.

Kant cria o sistema mais acabado para se pensar o homem em relação a essa natureza pictórica adequada ao gosto humano, nas várias gradações hierárquicas legadas pelo século XVII. A sua obra dá estatuto filosófico ao homem que julga, ao observador distanciado, esse prenúncio iluminista do que será o cientista do século XIX. O homem-cientista, o homem moderno, será sujeito em relação ao objeto, ponto marcante das teorias românticas (Rufinoni, 2007:116).

O estatuto distanciado do *homem cientista* seria distinto do preceito ontológico do sujeito romântico, que é afetado pelo objeto, em que o *pathos* representa uma relação forte e fundadora da própria forma de se estar no mundo. Esse sujeito, que é afetado pelo objeto, até mesmo impelido a adquiri-lo, seria o remanescente do pensamento romântico, no argumento de Colin Campbell (1987). Tal sujeito, cuja relação com o objeto é de proximidade e de afeto (no sentido de afetar-se), inscreve-se no conceito romântico do génio criativo, por exemplo, em Herder, para quem a capacidade criativa não figura como distinção social, ou em Schiller, no qual a educação estética do homem estabelece uma relação com a sociedade (Schiller, 1994).

Tanto Herder quanto Schiller participaram do movimento literário alemão de 1770-1780, conhecido como *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto), que se opunha aos preceitos do racionalismo postulados pelo iluminismo. O movimento consiste em uma reação

72 A distinção entre o ser dionisíaco e o ser apolíneo é bem conhecida no argumento de Nietzsche. É importante apontar aqui que não estou afirmando um posicionamento de Nietzsche ao romantismo pois inclusive quando vem a reafirmar sua posição contra o *pathos* romântico “o *pathos* das atitudes não pertence à grandeza; quem em geral necessita de atitude é falso... Cuidado com os homens pitorescos” (Nietzsche, 1974, p.373). Onde o sentido da palavra pitoresco vem de pintoresco que são as paisagens rurais notadamente presentes na arte romântica.

contra uma distinção absoluta entre belo, expressão do sensível, e belo enquanto expressão racional, distinção inerente ao surgimento do pensamento moderno, protagonizado pelo Iluminismo.

A distinção entre arte e técnica carece de ser reformulada, e reside no ato de se contestar a existência de constantes imutáveis anteriores à experiência, os *a priori* kantianos, enquanto modo de trazer a experiência e o afeto como parte integrantes do processo de criação e produção dos artefatos, que decorre simultaneamente a esses eventos, e que deve ser validado como elemento importante para a racionalidade poiética, e integrado com a produção simbólica.

A problemática separação entre arte e técnica, operada por Mumford e outros, resulta provavelmente de uma separação entre função comunicativa e trabalho. O ponto central dessa separação reside na prioridade da expressão, enquanto estado interior, face à necessidade de criação de artefatos, interfaces com o mundo externo, e formas de se garantir a preservação da vida. Opondo-se a tal distinção, seria importante apontar que qualquer objeto externo surge como operação simultânea de expressão e de transformação, pois toda a *poiésis* (relação sujeito-realidade) é também *práxis* (relação sujeito-sujeito). Toda a *poiésis* constitui a alteração de uma qualidade no meio externo, e representa uma aquisição tanto para a modificação do sujeito quanto da sociedade.

Em Kant, o par beleza pura (*pulchritudo vaga*) e beleza aderente (*adhaerens*) equaciona esta última como a beleza que implica a finalidade da coisa, e opera enquanto princípio pelo qual surge o conceito da beleza funcional, que será revisitado na mecanização da técnica, sobretudo com o surgimento do desenho industrial, representando a base do funcionalismo nos objetos. Para Kant, a questão da beleza aderente, como resultado da adequação no campo empírico, estava presente no objeto artístico e no setor da pintura, que incluía também artes decorativas, mobiliário e artefatos do cotidiano (Dorfles, 1984).

Como todas as formas de atividade humana, a arte e a técnica foram profundamente influenciadas pelo desenvolvimento de uma civilização materializada por meio dos processos mecânicos. Uma idéia geral seria a de que a máquina surge enquanto elemento

dominante da sociedade, que se reconstrói após o seu surgimento, e que esta capacidade reprodutiva modificou profundamente as condições da existência humana. Essa idéia geral pode ser explicada pelas possibilidades de reprodutividade da máquina, que teria sido o suporte para o surgimento de um modo novo e distinto de expressão material (Benjamin, 1992).

Para Walter Benjamin, no seu texto *A obra de arte na era da sua reprodutividade técnica*, o “aqui e agora” do original constitui o conceito da sua autenticidade, que se subtrai na sua reprodutividade pela técnica, mas que essencialmente possibilita uma nova forma de encontro, pela perda da aura. “A catedral abandona o seu lugar para ir ao encontro do seu registro num estúdio de um apreciador de arte, a obra coral, que foi executada ao ar livre ou numa sala, pode ser ouvida num quarto” (Benjamin, 1992: 78). A autenticidade da experiência estética, que estava presa à duração material da obra de arte e do seu testemunho histórico, passa a estar aberta às possibilidades de alcance de sua reprodutividade pela técnica, em suma, o seu significado ultrapassa o domínio da própria arte.

Poderia caracterizar-se a técnica de reprodução dizendo que liberta o objecto reproduzido do domínio da tradição. Ao multiplicar o reproduzido, coloca no lugar de ocorrência única a ocorrência em massa. Na medida em que permite à reprodução ir ao encontro de quem apreende, actualiza o reproduzido em cada uma das situações (Benjamin, 1992:79).

Em Benjamin, observamos que a percepção sensorial é historicamente condicionada, e que o valor singular da obra de arte, a sua autenticidade, reside no fundamento ritual do seu valor de uso original. O conceito de *aura*, o “aqui e o agora” da obra de arte, é emancipado, pela reprodutividade técnica da arte, da sua existência parasitária no ritual. O exemplo fornecido por Benjamin da *l’art pour l’art*, como teologia negativa, revela o intento de uma arte pura que nasce da recusa de qualquer função social da arte, e da sua finalidade por meio de uma determinação concreta.

Para Benjamin, outro ponto importante na questão da arte e da técnica consistiria no fato de a distinção entre autor e público perder o seu carácter fundamental. A passagem de criaturas a criadores, que intitula a presente tese, surge em Benjamin fundamentada

na competência expressiva a partir da qual a arte ganha, pela sua reprodutividade, o caráter de bem comum. O privilégio de uma formação especializada ou do acesso a determinadas técnicas ganha um caráter democrático em Benjamin, a partir da perda da aura da obra de arte. A própria natureza da expressão artística surge ampliada por novíssimos códigos de registro e de captura possibilitados pela técnica.

A câmara que permite o registro na intimidade de um quarto, ou a fotografia que permite ‘congelar’ o movimento de uma gota de água, são modos de representação de realidades possíveis de captar mediante técnicas artísticas que se baseiam em um arcabouço de novas técnicas que ampliam o espectro de possibilidades estéticas, e se justificam pelo seu acesso por parte das massas.

Essa ampliação da técnica, que tem uma natureza diferente do aparelho sensorial humano, simultaneamente enriquece a nossa percepção e torna difusa a experimentação crítica da obra de arte. A função essencial da arte seria, portanto, a de antecipar futuros, que *vibram como reflexos na obra de arte*, os quais desbravam potencialmente percursos para as técnicas, e anunciam o alvorecer de mudanças sociais. Seria possível traçar um paralelo entre as afirmações de Benjamin, quanto à arte, e aquelas que são hoje proferidas no nosso cotidiano, quanto à produção de artefatos - sobretudo para o design, enquanto ampliação do espectro de possibilidades poéticas - e que se justificam pelo seu acesso por parte das massas. Appadurai (1986) leva-nos a compreender não ter sido a “revolução industrial” que permitiu linearmente a abertura a novos modos de vida. Tal processo assentou numa dinâmica mais complexa, pois o “pulsar da arte na reprodutividade técnica” gerou outros modos de viver que implicaram novas necessidades, as quais, por sua vez, foram então atendidas pela técnica.

O pensamento histórico moderno busca uma presumível linearidade dos ‘avanços da ciência’, e pressupõe uma concepção global e, portanto, universal, das possibilidades de expressão poética das sociedades. Essa “universalidade” fica especialmente evidente em alguns trabalhos sobre a tecnologia do Sul global, essencialmente estudados pela

antropologia e, assim, com o distanciamento de uma “objetividade científica”⁷³. O cerne desse distanciamento consiste em não se poder pensar essas tecnologias estudadas em termos da sua aplicabilidade para o próprio cotidiano. A visão distante, comum em alguns dos estudos, envolve a capacidade descritiva distanciada do julgamento e da capacidade de se interpelar a descrição ao se convocar determinada tecnologia para o seu uso cotidiano (Malhano, 1987; Costa e Malhano, 1987; Lima, 1987 e Ribeiro, 1987).

Neste sentido, poderemos considerar que nunca há ruptura completa entre *poiésis* e *práxis*, pois ambas atuam ao nível da alteração de qualidades (estética), e em um logos que tem justa medida (ética). Essa relação entre ética e estética, que se concretiza para a transformação da realidade, estabelece que a poiética é simultaneamente prescritiva (ética) e não prescritiva (estética).

Esse carácter da *poiésis*, de simultaneamente ser normatizável e de fugir à normatividade, consiste na pedra angular que a presente investigação pretende enfatizar. De fato, a criação e a produção combinam formas de conhecimento em uma racionalidade transformativa que participa da sociedade e do seu tempo.

1.4 A poiésis e a cultura de massas

As origens do que se veio a denominar ‘Sociedade de Consumo’ surgem da constituição de uma *poiésis*, historicamente distinta a partir do século XVIII, e que tem sofrido desdobramentos até aos nossos dias. Essa nova forma de conceber os produtos esteve ligada à formação de um público para estes, com base na idéia de que a relação com os objetos assenta na sua procura. De fato, foi com o Renascentismo que surgiram os artefatos para contemplação. Antes disso, e em várias culturas, duas grandes dimensões (instáveis e relacionais) estabeleciam o propósito dos artefatos: o útil e o sagrado.

Segundo os ensaios de antropologia estética, o ato de projetar o belo servia para

73 Talvez seja pertinente apontar que nos tratados de tecnologia como de Denis Diderot, *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1750-1772), não inserem a tecnologia ameríndia ou africana como parte da história. Na revisão bibliográfica para esta tese encontrei reiteradamente séries e livros que pretendiam termos como “universal” ou “mundial” mas não continham nenhuma referência às técnicas do Sul global. Essa questão foi persistente também nos livros de “Historia do Design”, que não colocam o Sul-global como parte de sua história, mas talvez apenas pelo viés da transferência de tecnologia ou da teoria da dependência.

desenhar o território, em que termos como *Rasa*, do sânscrito, ou termos que sintetizam a expressão “bons para ver”, nas línguas Uolofe, Bambara ou Susu em África, revelam que, nessas sociedades, a qualidade visual e as reflexões intelectuais sobre essa experiência estética não distinguem a utilidade e a beleza nos instrumentos (Gervereau, 2004). Ser útil consiste em ter potência, suscitar prazer na contemplação, e permitir a transcendência naquela reflexão estética que, por ser reciprocidade, estabelece ligações e empreende trocas com a sociedade ⁷⁴.

A procura por produtos no Ocidente, em uma ‘democratização’ no acesso aos objetos, levou à constituição de uma sociedade de consumo anterior à industrialização, conforme referido por autores como Chandra Mukerji e Arjun Appadurai. Esse ponto de partida demonstra como os métodos e a essência dessa produção ‘popular’ precederam a industrialização, e serviram de base a uma racionalidade poiética distinta, que buscava contrapor-se à produção de objetos das elites, mediante o uso de materiais, técnicas e formas próprias (Mukerji e Schudson, 1986). O uso simultâneo de técnicas, tanto em produtos de “elite” quanto em produtos “populares”, em especial na produção de panfletos e outras formas de comunicação visual, revela como a cultura de massas precede a industrialização, conforme demonstra Chandra Mukerji, no texto ‘From Graven Images: Patterns of Modern Materialism’ (1983).

Essa cultura popular, expressa por sujeitos com capacidade criativa, estava ligada à formação de uma população reorganizada nas cidades. Essa reorganização social, na formação da classe trabalhadora, diminuiu a capacidade criativa de tal “poiética popular”, que buscava atender a uma estética popular, pelo que as “sociedades urbanas” passaram progressivamente a ser mais compostas por consumidores do que por criadores. Nesse sentido, a cultura de massas também representa a perda de um projeto de uma sociedade de criadores que deverá ser retomado no momento histórico em que vivemos.

74 Essa noção também ficou evidente no conceito *ñande rekó* guarani que unia utilidade e beleza e propiciou o terreno epistemológico para o projeto de contra-reforma jesuítica. Como é sabido o projeto jesuítico na América latina buscava ser um exemplo da força da disciplina e do trabalho como intervenção terrena. Sem o substrato epistemológico das culturas yagareté considero que não teria sido possível a produção de artefatos como foi possível na República Guarani.

Essa sociedade de consumo, na constituição de uma cultura popular, revela a convicção, dos investigadores de influência marxista, de que a cultura popular desempenha um papel importante na mobilização política, e propiciou o surgimento de novas técnicas da cultura popular. A *poiésis*, nesse âmbito, fez parte de uma “utopia” fundada na expectativa de que as formas de fabrico permitiriam a diminuição dos custos de produção, como modo de democratização dos objetos, e mediante a fundação de uma estética própria dessa produção.

De fato, o ato de consumir surge ligado ao cotidiano - como lugar, “território” e espaço historicamente construído -, sob uma forma social de integração dos indivíduos no grupo, pelo que o cotidiano representa o ato diário de se viver. Neste sentido, urge entender o consumo da seguinte forma: 1. como lugar onde as classes e os grupos competem pela apropriação do produto social; 2. enquanto lugar de diferenciação social e distinção simbólica entre grupos; 3. como sistema de integração e comunicação; 4. como processo de objetivação de desejos; e 5. como processo ritual (Sunkel, 2002). O consumo teria simultaneamente a capacidade de conjunção e distinção, nas palavras de Simmel (2008).

Para McCracken, a utilização dos objetos enquanto representações de diferenciação, de prestígio e de honra social, afigura-se, na corte de Isabel I, como estratégia dos nobres, para persuadir a Rainha a atender aos seus interesses, utilizando a mediação de artefatos *não herdados*⁷⁵ e criados como apelo ao consumo (McCracken, 1986). Para o autor, a questão principal da produção de artefatos, inovadores em termos estéticos ou funcionais, consistiria em uma máxima de relativa liberdade do detentor daqueles objetos que seriam passados entre gerações. O aspeto digno de nota do artefato *não-herdado* consiste na liberdade de criação, e não no luxo dos materiais ou na técnica empregue.

As ideias de McCracken - dos primórdios da lógica de consumo mediante um tipo de disputa nas cortes -, aliadas ao conceito de Canclini de que o consumo consiste em um ato simbólico, concretizam-se nas considerações que põem em relevo o aspecto lúdico revelado pela posse e exposição de objetos nas mais diversas sociedades.

75 O termo artefato não herdado é uma categoria do autor.

Deste modo, é possível que o acúmulo e o dispêndio transponham a linha que divide a subsistência do ócio, pelo que o objecto utilitário pode conter uma similitude com o objecto ritual, em termos da relação entre uso contingente e uso por prazer estético, em um jogo face à realidade.

A relação entre os conceitos de Thorstein Veblen, de consumo conspícuo e de *instinct of sportmanship*, constitui a base para o exame do ócio, enquanto expressão antagónica ao *instinct of workmanship*, que seria o instinto humano nato para criar e produzir algo com prazer e empenho (o bom, o belo e o justo), estreitamente ligado à solidariedade e comunidade. A adaptação do homem ao meio teria sido promovida pelas circunstâncias desse carácter instintivo, laboral e produtivo, com base em objetivos de eficiência passíveis de serem concretizados mediante as capacidades instintivas de cooperação e solidariedade, já que se considera bom e correto aquilo que produz algo útil e necessário para a comunidade (Veblen, 2007).

Os artefatos que associam o acúmulo e o excesso à Sociedade do Consumo, ainda que pareçam ser uma evidência fantástica da abundância, são concomitantes com a perda da função dos objetos.

Não existe nem nunca existiu “Sociedade de abundância” ou “Sociedade de penúria”, já que toda a Sociedade, seja ela qual for e seja qual o volume dos bens produzidos ou da riqueza disponível, *se articula ao mesmo tempo sobre um excedente estrutural e sobre uma penúria estrutural* (Baudrillard, 2007: 51, itálico meu).

O consumo, para a diferenciação social entre classes, apresenta os objetos convertidos em materializações da possibilidade de ascensão e permanência no espaço social, mediante “índices” dessa ascensão social, representada pela posse de determinados objetos, na qual “a necessidade a que os objetos respondem imediatamente é política, em que o principal uso é retórico e social” (Appadurai, 1986:38).

Assim, a expressão estética migrou da produção/criação (*poiésis*) para o consumo (*práxis*). A demonstração de criatividade, que antes era exclusiva dos artistas, também se exige ora dos sujeitos comuns - em termos da demonstração do *capital cultural* de que trata Bourdieu (2008) -, enquanto legitimadores de gostos e estilos de vida que assentam

fortemente na dominação de uma classe por outra. O consumo opera agora como demonstração do lugar social.

Os objetos representam um campo de ação muito amplo, nas esferas do ócio e do lazer, e a respeito disso, o livro de Thorstein Veblen, *Teoria da classe ociosa*, de 1899, prestou uma contribuição importante para a literatura sobre consumo. A questão destacada por Veblen, do consumo movido pela honra, prestígio e status social, é abordada em termos da riqueza, que deveria ser demonstrada de duas formas: em primeiro lugar, *o lazer conspícuo*, e em segundo, *o consumo conspícuo*. Segundo Veblen (1951), a importância, para a demonstração de riqueza, do exercício de atividades distantes do trabalho enquanto labor obrigatório - como jogos ou desporto - advém de elas revelarem como o tempo pode ser despendido, pois não são essenciais para a sobrevivência, mas promovem a qualidade de vida.

A maior inovação no âmbito da análise das ligações entre classes sociais e práticas de consumo consiste na tese de Bourdieu (2008), que propõe a distinção entre dois tipos de capital: o capital económico e outro tipo de capital, designado por Bourdieu de capital cultural. Em Bourdieu, não será meramente o consumo, mas sobretudo a forma de despender tempo e dinheiro, em um modo de vida improdutivo, que permite distinguir os sujeitos a partir dos objetos enquanto indicativos de classe social.

O capital cultural busca a distinção de um modo de vida que esteja necessariamente relacionado com a produção e o trabalho cotidiano, para a obtenção do bem que se radica na educação, diretamente proporcional ao tempo de estudo (distanciamento da atividade laboral produtiva) durante o qual a pessoa vai “armazenando” capital cultural. Para o autor, as formas de capital económico ou cultural apontam para a distinção social, pelo que as opções do consumidor espelham a sua posição na sociedade, revelada pelos objetos que adquire. Um exemplo consiste no uso de imagens como brasões, dourados, ou obras de arte em embalagens, o que as torna símbolos de erudição.

A expansão da produção do capitalismo, especialmente depois da gestão científica do fordismo, evidenciou que não seria somente a diminuição dos custos que possibilitaria a

contínua manutenção do sistema produtivo por meio da *força de consumo* (também uma categoria de Veblen). Nessa época, ficou evidente a criação de novos mercados, e a “educação do público”, mediante a publicidade e outros meios, para que ele se tornasse consumidor⁷⁶.

A posse de qualquer objeto tem significados culturais, constituindo formas de comunicação que criam e mantêm relações sociais (Douglas e Isherwood, 1979:59). Para estes autores, a função do consumo não seria a de satisfazer necessidades, mas de sim a de produzir significados. Neste sentido, o consumidor serve-se das suas escolhas para produzir um universo coerente e inteligível, o que sublinha a dimensão social e comunicacional do consumo. Essa noção acarreta, nas sociedades de consumo, o consumo enquanto ato criativo e modo de expressão.

Para Featherstone (1991), o sujeito que tem a capacidade de criar esse universo coerente não manifesta de um modo totalmente autónomo a sua necessidade de comunicar. Para o autor, o desaparecimento da autonomia do consumidor criou uma classe de intermediários de cultura e estilo, entre os quais realmente podemos considerar os *designers*. Seria devido a esses intermediários, e ao próprio sistema ideológico de produção do consumo que, para Baudrillard (2007), o indivíduo teria pouca capacidade de se opor à, por ele denominada, ideologia do consumo.

Para Baudrillard, as necessidades resultam de um sistema produtivo organizado que produz a necessidade da necessidade ou o desejo do desejo, em que o desperdício, ao invés de ser uma relação residual do consumo, se desdobra sobre si, sendo parte essencial do consumo. Consumir torna-se um tipo de *potlatch*⁷⁷ sem redistribuição, em consumo (no sentido do ato de se consumir até algo se extinguir) ou “desperdício produtivo”.

76 Evidente que o tema do consumo, a tecnologia e a cultura produtivista deve merecer uma leitura da relação entre a Reforma e a Contra-Reforma. Essa problemática é especialmente pertinente para tratar da produção artefactual de Portugal e América Latina que expressa o recorte entre a Europa do Norte reformista e a Europa do Sul contrareformista. A disposição conceitual de pensar a produtividade como uma ética da prosperidade como veio mostrar Max Weber foi a base da criação de políticas da criatividade no Norte global o que, aliado a outros processos históricos, influenciou a transformação em periférica a produção do Sul global. Braudel (1992).

77 Espécie de ritual narrado por Malinowsky, nas comunidades da norte americanas e com semelhantes na Melanésia, em que a oferta de bens, destacados pelo valor e pela quantidade, é uma forma de redistribuição da riqueza. A recusa dos bens e as formas de competição pode parecer desperdício, contudo, é o fortalecimento da reciprocidade como valor da comunidade. Semelhante ao *kula*, que seria a formação de parceiros de troca.

Assim, no fundo, a abundância somente terá sentido no desperdício (Baudrillard, 2007: 39).

Na visão de Baudrillard, o consumo não estaria ligado ao prazer ou à satisfação, seria antes uma forma de estabilizar o capitalismo, aprofundando a disciplina do trabalho. Nesse sentido, em condições de subsistência, uma pessoa não poderia ser manipulada em prol das contínuas exigências de consumo, e também da exploração da força de consumo, e não apenas da força de produção.

Para Featherstone (1991), o fenômeno do consumo trouxe a necessidade de se ampliar espaços de experimentação estética e de diferenciação social, pelo que o consumo dos bens de subsistência mais simples precisa de evocar relações que vão muito além da sua função. Para esse autor, a *estetização do cotidiano* tem a ver com um projeto de transformar a vida em arte, em que o sujeito comum busca assumir para si a experimentação das possibilidades estéticas, e novas sensações. Essa questão, dos *'new tastes'*, pode ser percebida pela exploração de mais e mais possibilidades estéticas, ou seja, o ethos romântico como parte da ética da modernidade, segundo Echeverría. Tais concepções trazem para o indivíduo moderno o problema conceptual tematizado, a partir de finais do século XVIII, por autores como Montesquieu, Comte d'Orsay, Balzac, Baudelaire ou Huysmans.

A questão aponta para a ruptura central, no projeto da sociedade moderna, da criação como parte da expressão do sujeito comum. Perde-se a criatividade desse sujeito comum, passando ela a ser parte da expressão da genialidade do artista, e ato individual do sujeito excepcional. Uma ética da criatividade como excepcionalidade não permite a criação de objetos pelo sujeito comum, como parte da expressão de sua criatividade. A criatividade do artesão ou do designer não pode ser encarada como excepcionalidade, mas sim como criatividade ativa, na racionalidade poiética do sujeito comum.

A sociedade dos consumidores, de certa maneira, deprecia os criadores de materialidade do cotidiano, do objeto comum que não é concebido para a contemplação. Essa depreciação relativa cria o estatuto novo pela excepcionalidade da formação

universitária enquanto modo de expressão. A gestão da excepcionalidade foi possível através de transição entre arte e ciência. O rápido fluxo de signos e imagens que satura a fabricação do objeto cotidiano na sociedade contemporânea substitui a criação de objetos por sujeitos comuns pelo abstrato 'valor de troca', mas também apresenta a mercadoria livre para um 'ersatz', ou secundário valor de uso, que Baudrillard designou de 'sign-value', ou valor signo sobressalente.

A legitimação de gostos e estilos de vida, que assenta na dominação de uma classe por outra, teve a peculiaridade de revelar as preocupações da contemporaneidade, abrindo espaço para expressões da cultura e formação de *comunidades de pertencimento* (Canclini, 1997).

O consumo constitui aqui uma forma de comunicar, de afirmar que se está ligado a uma comunidade de pertencimento, que se vive acima da subsistência, e de criar utopias românticas de manipulação da realidade. A motivação do consumo consiste em se provar, para si mesmo e socialmente, que as contingências da subsistência foram superadas e que se pode criar novas formas de experimentação estética, do belo e do bom, como passo que demarca, a nível existencial, a vitória sobre as contingências da subsistência, e que favorece o ócio, enquanto tempo livre para o exercício pleno do ser.

Essa motivação do consumo, ou a discrepância do acesso a ele, demonstra a marca da persistência da *diferença colonial*, conceito oriundo de José Carlos Mariátegui, depois trabalhando por Walter Mignolo, e que consiste na compreensão de que a diferença entre sujeitos, classificados geograficamente entre centro e periferia do sistema-mundo, faz parte da estrutura do sistema capitalista. Essa diferença colonial, como o próprio nome diz, advém da classificação dos sujeitos a partir da colonização enquanto processo de exploração e subjugação do outro colonizado (Mignolo, 2003a).

Esse conceito permite conceber a geopolítica da criação, produção e consumo, no âmbito da qual as diferenças de criação e acesso ao consumo são geograficamente classificadas. De um lado, os processos de criação de artefatos, especialmente na globalização hegemónica, residem exclusivamente no Norte, que apresenta e materializa

nos artefatos o seu modo de viver, como uma pedagogia do mundo ocidental. Por outro lado, as diferenças de acesso aos produtos são marca da discrepância do poder aquisitivo entre o Norte, da abundância, e o Sul, da escassez. Em alguns casos, especialmente em comunidades de jovens em grandes cidades, gera-se um forte sentimento de estigmatização (Klein, 1999).

O consumo, mesmo para as comunidades com discrepâncias no acesso aos bens, implica a utopia romântica de manipulação da realidade, o que explicaria situações em que a baixa renda contrasta com o consumo.

A ideia utópica romântica de manipulação da realidade foi tratada na tese de Colin Campbell (1987), para quem o movimento da produção e do consumo e a consequência das suas éticas foram simultâneos à industrialização. Este autor argumenta que a ética protestante, analisada por Weber (1904), serviu de base para a produção, como parte de um propósito de salvação terrena, tanto quanto o Romantismo evocava a expressão do individualismo. Nesse sentido, Ernst Fischer pondera que,

O romantismo foi um movimento de protesto, de protesto apaixonado e contraditório contra o mundo burguês capitalista, contra o mundo das “ilusões perdidas”, contra a prosa inóspita dos negócios e dos lucros (Fischer, 1987: 63).

Para Campbell (1987), a utopia romântica de manipulação da realidade estaria para a força de consumo como a ética protestante estaria para a força de produção. Neste argumento, da mesma forma que a classe trabalhadora foi importante para a produção, os românticos, com a utopia do romantismo, foram o motor para a sociedade do consumo atual.

A aproximação entre o conceito de Campbell - dos românticos como motor da sociedade de consumo - e a noção de Eric Thompson - da formação de uma classe trabalhadora - pode demonstrar de que modo a ética romântica terá criado a força de consumo, e a ética protestante a força de produção. Como é sabido, o termo força de consumo foi a base do argumento de Veblen, no texto sobre a formação de uma classe ociosa. Considero que esse conjunto de conceitos permite entender que o consumo das massas, enquanto força

de consumo, apela aos ímpetos de manipulação da realidade presentes no ethos romântico, pela dissimulação do tempo do trabalho (o objeto que captura o significado do ócio, apesar de ser consumido por uma classe trabalhadora)⁷⁸.

Campbell quer saber se é possível argumentar que o consumo pode também tornar-se uma ética, um fim em si mesmo, e se é assim como? Se Weber encontrou uma ética, conduzindo a acumulação de capital para a glória de deus, poderá Campbell, descobrir uma ética conduzindo ao consumo para a grande glória da pessoa individual? (Corrigan,1997: 10).

De acordo com Campbell, na ética romântica, o consumo não consistiria em um desejo sem fundamentos, mas em uma ética de engajamento, em que a lógica cultural da modernidade não assenta somente na racionalidade expressa em atividades de cálculo e experimentação, mas também no sonho criativo e na manifestação de expectativas de plenitude. Em Campbell, a sociedade de consumo não resulta apenas da tecnologia ou da economia capitalista, mas sobretudo da tensão entre sonho e realidade, prazer e utilidade, que é vivida pelas pessoas no cotidiano.

Se a liberdade de expressão e a cidadania criativa têm lugar no cotidiano podemos fazer uma leitura conjunta das teses de Featherstone e Campbell, formulando o seguinte argumento: a estetização do cotidiano, como parte de uma ética romântica, permite condensar, no consumo cotidiano, o sonho e a recriação da realidade. Essa formulação poderá conter um elemento imprescindível para esta tese, que consiste em afirmar que o consumo, como ética romântica e, enquanto tal, noção aberta e inacabada do pensamento moderno, pode ser uma ação criativa desvinculada da produção.

Estando o consumo ligado ao cotidiano, ele inscreve-se numa concepção ativa da vida, não só para a superação de necessidades, mas também para a realização da subjetividade.

Nesse ponto esta tese curva-se sobre si mesma. A temática de que ela trata, a criação e da produção, exige um olhar mais aproximado que revela estar em jogo a potencialização

78 Essa articulação poderá permitir desdobramentos posteriores já que, por exemplo, Echeverría trata do ethos realista em termos que considero muito próximos do que Weber trata como ethos protestante. De fato, se fossemos fazer uma análise geopolítica dos ethe da modernidade poderá ser possível identificar que as noções do protestantismo se tornam ethos realista por causa da produção de sua própria centralidade para designar o que será realidade.

do consumo, enquanto força de transcendência e conector sociológico do sujeito com a comunidade, e do sujeito com a natureza. Conforme aqui já se disse, simultaneamente conjunção e distinção, segundo Simmel (2008).

Ao penetrar no conceito de 'valor', mediante a "vida social das coisas", Arjun Appadurai parte da proposta de Georg Simmel (1978) de que o valor surge diretamente associado à dificuldade ou sacrifício sofridos na obtenção do bem desejado.

Os "valores sociais" criam o 'valor', pelo que o 'valor' se torna um ato político. O conceito de valor, em Simmel, representa a distância entre desejo e apreciação imediata:

A dificuldade de aquisição, o sacrifício oferecido em troca, é a unidade constitutiva do valor, onde a escassez é apenas uma manifestação externa, sua objetivação na forma de quantidade (Simmel *apud* Appadurai, 1986).

Partindo de Simmel, quanto ao conceito de valor atribuído à procura, Appadurai argumenta que foi essa procura, mediante a formação de uma cultura materialista baseada no consumo, que criou as bases para a revolução industrial e tecnológica, e não o contrário. Expandindo essa idéia, foi a procura por produtos, que representassem essa cultura materialista do consumo, que criou as bases para a depreciação do artesanato face ao design, espelho convexo que representava, ou melhor dizendo, materializava tal tendência.

Tanto para Campbell quanto para Appadurai, o fundamento principal para a Sociedade de consumo foi ideológico e ético, não sendo somente tecnológico, como frequentemente se considera quando se menciona a Revolução Industrial. A fecundidade desses conceitos permite compreender que, ao contrário do que é costumeiro nos manuais de artesanato e de design, não foi a mudança de paradigma tecnológico que impulsionou as bases para o design assumir um papel hegemônico sobre o artesanato, mas sim a proposição da formação de uma cultura materialista baseada no consumo pelas massas enquanto fonte de lucro, que, aliada a uma estrutura ideológica do exclusivismo da ciência como conhecimento válido, coloca o artesanato num papel secundário e menosprezado como *poiésis*.

Em uma sociedade urbana que não produz e se serve do ócio como manifestação de prestígio e que, contraditoriamente, apresenta subjetividades alicerçadas na abundância e no desperdício, tal concepção ativa da vida cria amnésias sociais a respeito da escassez, e do papel dessa escassez na manutenção da abundância, como estratégia de valor e classificação social. As relações entre excesso e carência são partes constitutivas do sistema capitalista de sociedade. A identidade centra-se no ato simbólico da posse que, na nossa Sociedade, estaria relacionado com o consumo e o ato de consumir. A subjetividade fica modelada pelo valor pessoal que seria mensurado pela dificuldade de acesso aos bens que se pode possuir.

Em todas as épocas existiu consumo e, evidentemente, nas aldeias indígenas consomem-se produtos industriais, porém, o que quero destacar aqui é que, ao contrário de outras épocas e outras formas de viver o consumo, este afirma-se hoje quase como via exclusiva da expressão da identidade, da subjetividade. Nas palavras de Barbero (1987), não é o objecto em si, nem a mercadoria em si, mas sim a mensagem em si que ocupa espaços comunicacionais. A atuação contra-hegemónica face a esta cultura do consumo precisa de compreender e interpelar essa relação.

“A vida cotidiana não está fora da história, mas no centro do acontecer histórico: é a verdadeira essência da substância social” (Heller, 2000), permitindo conceber-se o consumo inserido na história de cada sujeito, e a realidade como campo de relação, que abraça a totalidade da experiência humana.

A questão ambiental trouxe para o consumo a ampliação da capacidade ativa do consumidor, fazendo parte da utopia de que a tecnologia pode ser mais nítida do que a realidade. A sociedade centrada no “eu”, no ato cotidiano de consumir, traz consequências para a esfera da produção e para a forma como os produtos são criados, com ênfase na obsolescência, e na efemeridade da experiência do sujeito com esse objecto.

Para se ultrapassar a alegação do Relatório Bruntland 79 de que o problema do

79 Relatório da Comissão Mundial de Meio Ambiente e Desenvolvimento (CMMAD) da ONU, *Nosso Futuro Comum*, publicado em 1987.

consumo e do ambiente estaria relacionado com o aumento populacional (neo-malthusianismo) e o desenvolvimento dos países do Sul global, na adoção de estilos de vida mais condizentes com as possibilidades ecológicas e sociais do mundo, há que seguir um outro paradigma para a relação entre sujeito e objetos. Ao enfatizar a “poluição da pobreza”, o Relatório propôs o termo “desenvolvimento sustentável”, e omitiu a grande discrepância (especialmente em termos de criação e consumo) entre o Sul e Norte globais. A crença total na tecnologia⁸⁰ e na própria ciência radica na idéia de se encontrar a solução para uma produção mais “limpa” e sustentável.

A luta ecológica esbarra nas leis que governam o sistema capitalista: lei da acumulação crescente do capital, criação duma mais-valia adequada, do lucro, necessidade de perpetuar o trabalho alienado, a exploração da lógica ecológica é a negação pura e simples da lógica capitalista; não se pode salvar a Terra dentro do quadro do capitalismo. (Marcuse *apud* Herculano, 1992).

De uma forma geral, o deslocamento do problema ambiental para o crescimento populacional defronta-se com a necessidade de se descolonizar a noção de desenvolvimento. Como sugere Boaventura de Sousa Santos, talvez mais importante do que pensar em desenvolvimento alternativo seja buscar alternativas para o desenvolvimento (um debate importante do autor, que convoca as epistemologias do Sul enquanto modos de viver que não precisam da opulência e acumulação de artefatos)⁸¹.

Para o tema desta tese, o conceito do “consumo verde” tem um interesse transversal, porque desloca a questão ambiental da produção (que tem assinalado como solução recorrente a provisão de “produtos verdes” pela tecnologia) para o consumo. A ampliação da cobertura dos media foi imprescindível para o “Novo ambientalismo”, que transita na esfera pública, e amplia o interesse das pessoas comuns pela questão ambiental, cujo auge ocorreu na reunião Rio92. A expressão individual, de desejos e do prazer no consumo, ganha a implicação moral e uma dimensão de tempo, projetando-se no futuro. Esse deslocamento da problemática ambiental para o campo do consumo “limitou-se, inicialmente, à proposta de ‘consumo verde’, enfatizando apenas mudanças tecnológicas”.

80 Na edição do Rio + 20 2012 recebe o termo de “Green Technology”.

81 Ver conferência de Boaventura de Sousa Santos no Seminário “Lutas pela Amazônia”, Março de 2012, disponível no podcast do Centro de Estudos Sociais, Universidade de Coimbra.

Posteriormente, surgiram propostas com crescente ênfase em ações coletivas e mudanças políticas e institucionais, como a estratégia de ‘consumo sustentável’, com uma nítida pretensão transformadora (Portilho, 2005:220).

Passar de criaturas a criadores, conforme o título dessa tese, consiste em ser sujeito produtor e sonhador de futuros. Esse tipo de ética poiética está a ser explorada em novos movimentos sociais como o *Craftivism* e o *Design Activism*. Essa relação - a expressão estética da mudança paradigmática e *ética do engajamento* - pode demonstrar o poder da utopia romântica fundada na cidadania, mediante a criação que permite envolver, além das *comunidades transnacionais de consumidores* (Canclini, 1997), comunidades transnacionais de criadores, tal como esses novos movimentos sociais têm demonstrado nas redes sociais.

Se sujeitos organizam estratégias de solidariedade atuando sob a realidade (Durkheim,1977), por extensão, a emergência de um novo paradigma na transformação da realidade – por outras palavras, um em que o local contra-hegemônico se manifeste globalmente - implica a organização de estratégias de solidariedade na *poiésis*, ou seja, ações de transformação da realidade como práxis cotidiana.

A criatividade surge como ato comunicacional que ocupa espaços simbólicos, ou seja, para além de atuar na estetização do cotidiano, trazendo os valores do bom, belo e do justo, esses são vividos como experimentação estética de transformação. A retomada da criação, em substituição do consumo, surge como modo de exercer a subjetividade contemporânea, como espaço da criatura que se transforma por meio da transformação do meio onde vive. Urge retomar-se o caminho de uma sociedade que conhece os limites do seu conhecimento, porque na transformação da matéria, esses limites impõem-se constantemente. Obviamente, não se trata aqui de falar da criatividade ao serviço do objeto para contemplação, mas sim da criatividade enquanto operador sociológico que organiza a comunidade e o seu meio circundante.

Trata-se do sujeito criador, enquanto *subjetividade transgressora*, como propõe Boaventura de Sousa Santos. Essas subjetividades substituem a ação conformista pela

rebelde, pela criação e pela razão poiética enquanto ato celebratório das possibilidades de tradução e reconhecimento mútuo, neste caso, entre os conhecimentos do artesanato e do design, como uma utopia realista, que, mesmo celebrando a ética romântica, se vale da construção dessa ética a partir do exercício de confronto da *razão indolente*.

[O] conhecimento-emancipação, ao tornar-se senso comum, não despreza o conhecimento que produz a tecnologia, mas entende que tal como o conhecimento deve traduzir-se em autoconhecimento, o desenvolvimento tecnológico deve traduzir-se em sabedoria de vida (Santos, 2001:102).

Nesta tese, a *reinvenção da emancipação social*, na proposta de Boaventura de Sousa Santos, convoca o sujeito criador para que este transcenda as relações de poder hierarquizadas, e fique imune à desconstrução da resistência. A tradução na *poiésis* substitui uma teoria geral da emancipação social pelas ações cotidianas que reivindicam um outro espaço para o conhecimento *poiético* que Boaventura denominou *Conhecimento prudente para uma vida Decente* (Santos, 2003a).

A *poiésis*, enquanto “razão fronteira” (Ribeiro, 2001), consiste em uma forma de razão que não se acomoda nas fronteiras entre os conhecimentos, mas que precisa de preservar a delimitação de suas fronteiras, como modo operacional de evitar os conceitos universalistas.

Essa relação, entre estar na fronteira e compreender a validade da sua delimitação, permite a compreensão do *estar na fronteira*, e utilizar simultaneamente as contribuições da arte e da técnica, da estética e da ética, da imaginação e do pragmatismo, como forma de mostrar que, na *poiésis*, circula uma variedade enorme de conhecimentos, saberes, tempos e modos de vida.

Por outro lado, a *preservação-da-fronteira* permite a delimitação do seu campo de ação, na criação de artefatos, para não ser confundida com arte ou ciência. Essa *poiésis*, da qual tratamos aqui, deve tanto ao improviso e à imaginação quanto à metodologia científica. Tal *poiésis* concebe-se como uma forma de saber humano que surge do sujeito comum, o qual é permeado pelas suas relações sociais, por um determinado terreno histórico, e pela experiência primordial, o sensível. Dessa experiência surge a capacidade de abstração,

para a definição do que é o problema poiético, e de como produzir efeitos na matéria para superá-la.

A dimensão do jogo na *poiésis* tem o potencial de ser remetida para a comunidade. O conceito de *razão fronteira* vem recordar que o nascimento da estética, enquanto disciplina filosófica (pelas mãos de Baumgarten, na sua definição de “teoria das belas artes”), pode estar inseparável da modernidade, na sua lógica de secularização e subjetivação. A produção dos objetos comuns transcende as esferas entre indivíduo e sociedade, não somente pelo fato de remeter o trabalho criativo para a vida cotidiana da comunidade, mas, sobretudo, porque transpõe as fronteiras do racional e do sensível. Efetivamente, conceber-se a *poiésis* como um conceito de fronteira possibilita contornar-se a armadilha de um conceito absoluto.

2. O pós-colonialismo encontra a poiésis

Para se compreender a relação entre artesanato e design, urge validar formas de pensar a criatividade como criticidade. O sujeito criativo é aquele que vê os recursos do seu mundo como matérias-primas para criativamente, que questiona a relação entre consumo e desperdício de recursos naturais, e que olha para o seu meio circundante com prudência. Esse sujeito é aquele que detém um estatuto privilegiado para a transformação social. Rompe a dicotomia entre capital e trabalho, porque é detentor do modo de produção e de modos de imaginação. De fato, um conceito mais alargado do sujeito criativo, enquanto agente do processo de transformação social, deve ser pensado em termos de toda a sociedade ser formada pelo reconhecimento da criatividade como elemento importante da compreensão do mundo e da sua transformação.

A presente crise ambiental veio evidenciar alguns sinais de uma mudança do modelo de racionalidade na crise de paradigmas do conhecimento (Santos, 2001, 2002 e 2007; Lyotard 2003; Mignolo, 1996). Este debate permite verificar os limites da ciência para explicar a apreensão da realidade, a sua interpretação, e a sua transformação, mediante os recursos metodológicos de que dispõe.

Desta forma, a crise ambiental constitui um dos efeitos mais expressivos de um modelo

de racionalidade, mas não é o único. No cerne da questão da crise do conhecimento encontra-se um modo de estar, interpretar e transformar o mundo que delimita e segrega, de forma hierárquica e seletiva, vários tipos de agentes do conhecimento. Essa segregação anula os *criadores operantes* que são necessários para a transformação social.

A questão ambiental encontra-se estruturalmente assente em um problema mais amplo, de uma racionalidade que buscou enunciar a sua própria centralidade na compreensão da realidade.

A industrialização não é necessariamente o motor do progresso nem a parteira do desenvolvimento. Por um lado, ela assenta numa concepção retrógrada da natureza, incapaz de ver a relação entre a degradação dela e a degradação da sociedade que ela sustenta (...) A falência da miragem do desenvolvimento é cada vez mais evidente, e, em vez de se buscarem novos modelos de desenvolvimento alternativo, talvez seja tempo de começar a criar alternativas ao desenvolvimento (Santos, 2001:27).

Os fundamentos principais do paradigma vigente da ciência equacionam-se da seguinte forma: distinção entre sujeito e objeto, e entre natureza e sociedade ou cultura; redução da complexidade do mundo a leis simples e suscetíveis de formulação matemática; conceptualização da realidade dominada pelo mecanismo determinista, e pela concepção da verdade enquanto representação transparente da realidade; separação absoluta entre conhecimento científico e outras formas de conhecimento; preferência pela casualidade funcional em detrimento da investigação das “causas últimas”; e o fato de a ciência se centrar atualmente na manipulação e transformação da realidade por ela estudada (Santos, 2009).

Para Santos (2007), a crise paradigmática da ciência manifesta-se na falência desses fundamentos, mediante condições teóricas presentes nos limites estruturais do rigor científico, condições sociais, e na perda das estruturas de auto regulação desse conhecimento. O que Santos conceptualiza como “o fenómeno global da industrialização da ciência” acarretou o compromisso da ciência com os centros de poder político, económico e social. De tal compromisso, surge a prerrogativa desses centros para definir as prioridades do conhecimento, com especial ênfase na manipulação da realidade estudada. Com esse processo, a tecnologia tem-se revelado o braço operacional de tais

centros de poder, e os modos de transformação da realidade têm contribuído para um aprofundamento do fosso tecnológico entre os países centrais, semiperiféricos⁸² e periféricos. Como aponta Francastel, não é possível distanciar a produção dos artefatos da luta política da instauração de um tipo específico de modo de viver:

Quando, com efeito, uma sociedade abandona abruptamente todas as suas certezas técnicas e todas as suas representações tradicionais, abandona, no mesmo instante, todos os seus valores próprios, entrega-se, literalmente falando, ao grupo humano que lhe impõe as suas técnicas e a sua figuração novas. A destruição das imagens dos deuses foi sempre um dos meios mais eficazes de submissão. (Francastel, 2000 : 283).

A tecnologia, formulada aqui como tecnociência (Nunes, 1999), enquanto braço da ciência como poder, consiste na simultaneidade dos excessos do determinismo - que reside na aceleração da rotina, em que o tempo presente parece ser um momento fugidio na nossa apreensão do cotidiano - e na vertigem do indeterminismo, que reside na desestabilização das expectativas (Santos, 2001).

Esse processo cria a coexistência de excessos e rupturas, em um tempo caótico, no qual ordem e desordem têm incidência simultânea. A desorientação dos mapas cognitivos, interacionais e sociais é atravessada e fundada por uma transição paradigmática, na qual a “condição e os desafios que ela nos coloca fazem apelo a uma racionalidade ativa, porque em trânsito, tolerante, porque desinstalada de certezas paradigmáticas, inquieta, porque movida pelo desassossego que deve, ela própria, potenciar” (Santos, 2001, 39).

O momento atual, descrito por Santos, de inquietude e desassossego, tem como elemento importante a incapacitação do passado. Se a modernidade ocidental tornou o presente fugidio, e projetou o futuro como campo de revelação e irrupção (ou *messiânico*, na acepção de salvador, conceito assim utilizado em Benjamim, segundo Santos), o passado é olhado de um modo que o incapacita, face à necessidade de transformação social e emancipação. O debate entre artesanato e design suscita uma reflexão de como o primeiro foi incapacitado enquanto modo de transformação da realidade. Trazer para a *poiésis* uma racionalidade ativa, tolerante e inquieta constitui o primeiro objetivo da

82 Conceituado por Santos como países de desenvolvimento econômico intermédio e de posição intermediária entre o centro e a periferia do sistema mundo (Santos, 2006).

tradução na *poiésis*.

De um lado, o artesanato como passado incapacitado. De outro, o design como futuro ampliado. O trabalho de tradução pretende preencher o presente tanto com o artesanato quanto com o design, afirmandos-os aí como simultâneos, sincrônicos e contemporâneos.

A exaustão do modelo de racionalidade do pensamento moderno invoca a necessidade de se questionar as formas como a ciência adquiriu a primazia para determinar o que é e o que não é conhecimento.

A superação dessa exaustão processar-se-á por meio de uma racionalidade mais ampla, radicada: na superação da dicotomia natureza/sociedade; na percepção da complexidade da relação sujeito/objeto; na concepção construtivista da verdade; na aproximação das ciências naturais às ciências sociais e aos estudos humanísticos; numa nova relação entre ciência e ética; e finalmente, na relação entre conhecimento científico e outras formas de conhecimento, com o objetivo de converter a ciência em um novo senso comum (Santos, 2006).

Para a defesa dessa racionalidade ampliada da ciência, que permite a atenuação do desnivelamento entre conhecimentos, saberes e discursos, o autor propõe o conceito de *dupla ruptura epistemológica*. A primeira ruptura epistemológica surge da oposição entre ciência e opinião, ou seja, a ciência constrói-se contra o senso comum. Tal compreensão apresenta, por um lado, o reconhecimento de que mesmo os resultados científicos sucumbem à opinião, devido à sua familiaridade com o universo social. Por outro lado, o senso comum é um conhecimento que tem a função de reconciliar a consciência convencional consigo mesmo e, portanto, fixa o que existe tal como existe. A ruptura representa o que há de velho nessa transição (ciência vs senso comum), mas não é imperativo criar um conhecimento novo e autônomo que se oponha ao senso comum. (Santos, 2006).

A segunda ruptura representa o reencontro, em que o conhecimento científico deve transformar o senso comum, e tornar-se ele mesmo um senso comum (conhecimento prático esclarecido), constituindo uma modalidade válida de conhecimento, no momento

de transição entre paradigmas de conhecimento. A ciência deve ter uma relação realista com a sua prática científica. Nesse sentido, dois princípios de Bachelard são convocados por Santos, para essa dupla ruptura: a compreensão dos “obstáculos epistemológicos”, e a necessária e constante “vigilância epistemológica”. Como aponta o autor: “O que se pretende é um novo senso comum com mais sentido, ainda que menos comum” (Santos, 2003a: 150).

As condições sociais da dupla ruptura epistemológica têm um impacto severo nos objetivos da presente tese. A aplicação técnica e instrumental do conhecimento científico possibilitou um nível de conforto e de qualidade de vida nunca antes pensado, mesmo que a promessa social seja consideravelmente menor do que a promessa técnica.

Concretizada sem a contribuição de outros saberes, aprendemos a sobreviver no mesmo processo e medida em que deixamos de saber viver. Um conhecimento anônimo reduziu a práxis à técnica (Santos, 2003a: 148).

Essa questão reveste-se de significativa importância na relação entre artesanato e design, pois ambos vivem um momento de transição paradigmática da ciência, e as transformações sociais e políticas da aplicação técnica. A aplicação técnica não pode ser interpretada como uma reforma parcial da crise do paradigma científico, ou mera aplicação de reformas, enquanto exterioridade de um ambiente de crise desse conhecimento.

Nas sociedades capitalistas, os contextos estruturais em que o conhecimento científico é produzido e aplicado (doméstico, trabalho, cidadania e mundialidade) apresentam como forma dominante a aplicação técnica (Santos, 2003b).

A esse respeito, o autor define as seguintes características: 1. quem aplica o conhecimento está fora da situação existencial da aplicação, e não é afetado por ela; 2. existe uma separação entre fins e meios; 3. não existe mediação deliberativa entre universal e particular; 4. a aplicação técnica assume a forma da definição da realidade imposta pelos grupos dominantes, e reforça a sua dominação; 5. existe um distanciamento entre *know how técnico* e *know how ético*, sendo que este último se

apresenta como dispensável; 6. a aplicação é unívoca, pelo que os saberes locais são recusados ou funcionalizados, para criar uma tendência de diminuição das resistências; e 7. os custos da aplicação são sempre inferiores aos benefícios. Essa estruturação da aplicação técnica do conhecimento científico tem um impacto importante nesta tese, por ser o cerne da transição paradigmática que incide na transformação da realidade pela *poiésis*.

A presente tese defende que existem sinais de um paradigma emergente na *poiésis*, e que eles podem ser identificados por meio dos conceitos de Boaventura de Sousa Santos. Em Santos, a transição de um paradigma sociocultural da modernidade ocidental para um paradigma emergente baseia-se no reconhecimento de formas de conhecimento alternativo.

À luz desse conceito, a transição simultaneamente sofrida pelo artesanato e pelo design não pode ser interpretada apenas enquanto mitigação de um modo insustentável de produção por meio de uma “correção metodológica”.

Como modo de confrontar essa transição existem fenómenos que devem ser tidos em conta, o primeiro dos quais consiste em denunciar o programa hegemónico de desprestígio de algumas técnicas, que são consideradas inadequadas ou primitivas. Fica evidente que a dita inadequação⁸³ das técnicas não surge da sua falta de potencialidades ou aplicabilidade, mas sim da produção ativa da *não-existência*⁸⁴ desses conhecimentos e técnicas, mediante estruturas de poder e de saber. O segundo fenómeno consiste na incapacidade de o público em geral compreender como os produtos em geral são produzidos. Tal fato gera um comportamento expectante e de espanto com os objetos, e, efetivamente, com a moda, simplesmente porque não existe na atualidade um conhecimento comum de como eles são produzidos. Essencialmente, esse “mistério”

83 É pertinente lembrar que esse conceito de inadequação seria o contrario do conceito *Veritas est adaequatio rei et intellectus* que surge em Tomás de Aquino e depois será retomado por Kant. Uma tradução possível seria “a verdade é adequação da coisa ao conhecimento” o que em essência distingue as coisas e o intelecto, de modo que na teoria transcendental kantiana será possível a essência humana, e portanto a verdade, apenas como subjetividade. Na filosofia kantiana existe um sujeito que tem em si determinadas categorias para evocá-las sobre a realidade e construir o que Kant chama de objetos. Os objetos são objetos do conhecimento. O que esse sujeito conhece é aquilo a que ele dá forma.

84 O conceito de produção da não-existência surge no pensamento de Boaventura Santos e será discutido adiante.

gerado em torno da técnica faz parte de um programa de controlo da população, para a sua aquisição sucessiva do “novo”.

Essa percepção incapacitante da técnica explica a dificuldade de o público em geral avaliar o produto artesanal, e compreender os preços que são pedidos pelo artesão. Para dar um exemplo, um lenço dos namorados, artesanato português, poderá representar o trabalho de quase um mês. A artesã, porque, em geral, são as mulheres que produzem esse tipo de artesanato, não faz horários “industriais”, por exemplo, das 8 às 18hs, porque a atividade artesanal está sempre relacionada com os vários planos da economia. Entretanto, a técnica é tão minuciosa, que não poderíamos pensar em baixar os preços do produto artesanal sem tornar precária a vida desse sujeito, rearticular toda uma rede de tempos e usos da experiência vivida, para além de desestruturar a própria técnica⁸⁵.

Com efeito, as tópicas das técnicas e dos conhecimentos poiéticos (lugares-comuns ou modos recorrentes de criar ou fazer algo) são constituintes do projeto da modernidade ocidental, e não uma parte acessória. É necessário assinalar os processos pelos quais alguns sujeitos e os seus conhecimentos são relegados para um plano de irracionalidade, servindo as estruturas de poder e manutenção de mercados.

A “modernidade” é o momento pelo qual a Europa foi convertida em “centro” da História mundial, a partir de 1492, em processos de *encobrimento do outro*, conquista e colonização (Dussel,1992). Esse modelo foi amparado pela capacidade de os exércitos, Estados, economia e filosofia europeias se converterem em um sistema de privilégios enunciativos, para designar o que é o conhecimento e determinar a relação entre centro e periferia. A fundação desse processo de *colonização do poder* e da *classificação social* inscreve a racionalidade científica europeia e ocidental enquanto modelo global da racionalidade ainda vigente (Quijano, 2009).

Para Enrique Dussel, seria o “mito da modernidade” que deu início à divisão do sistema-

85 Atualmente se discute muito que na “era da informação” e especialmente pela internet o trabalho em casa faz com que o sujeito esteja todo o tempo em horário de trabalho. Esse horário alargado sempre foi parte do trabalho manual especialmente aquele feminino. Paradoxalmente esse tipo de interpolação entre vida privada e trabalho é o mais atual e o mais antigo modo de viver o trabalho.

mundo (Dussel, 1992)⁸⁶. Nesse processo, o conhecimento moderno apresenta-se como princípio hegemônico para determinar o encobrimento do sujeito, e das suas formas distintas de conhecer (Dussel, 1995; Said, 2007). É a partir do mito da modernidade que o trabalho manual e o artesanato são convertidos em um conhecimento local, que se opõe ao trabalho fabril e à tecnologia industrial, qualificados como globais, e mais competentes para responder às necessidades cotidianas da população.

A *poiésis* é efetivamente um *senso* comum nutrido pela opinião e experiência cotidiana que, no caso do artesanato, foi passado de geração em geração. O *design* também é um *senso comum*, em que a opinião, os usos e o gosto, partes “imprecisas” do saber humano, aproximam o design de uma situação limite entre conhecimentos.

Para confrontar a divisão entre conhecimento científico e conhecimento não-científico seria necessário “pôr a ciência em cultura” (Levy-Leblond *apud* Nunes, 1998/1999).

incorporá-la em novas cartografias de conhecimento e em novas configurações de práticas sociais e culturais que não sejam baseadas em exclusões sem apelo e sem a discussão dos “outros” culturais e cognitivos constitui, sem dúvida, um momento fundamental para repensar novas condições, o projeto emancipatório que a modernidade nos negou (Nunes, 1999: 17).

De certa forma, esta tese concebe o *design* como aquela disciplina universitária que não deixou de ser *senso comum* e, portanto, de ser periférica a tal divisão. Penso que esse caráter ambíguo do *design* possibilita tal incorporação de novas cartografias de conhecimento, que surgem a partir do seu reconhecimento como *senso comum*, e pelas potencialidades da aproximação ao artesanato.

A pragmática do pensamento hegemônico inscreve a *poiésis* apenas enquanto prática econômica, e considera a transformação do mundo somente pela perspectiva da produção de valor de troca, naquilo que ficou definido por Zein-Elabdin e Charusheela (2004) como colonização das outras ciências (ou conhecimentos) pela economia. Entender essa tópica possibilita inscrever-se o saber em um jogo de poder e de privilégio do saber. “Não se paga [a] sábios, técnicos e aparelhos para saber a verdade, mas para aumentar o

86 Referindo que o termo sistema-mundo é um conceito de Immanuel Wallerstein (1976).

poderio” (Lyotard, 2003:95).

Diante desse cenário, a interpretação do saber nas sociedades atuais não assenta somente em uma razão, que se instrumentaliza, mas também em uma razão que seletivamente escolhe formas de posicionar-se como conhecimento privilegiado para negar outras formas de saber (Santos, 2009a)

A *razão indolente*, conceptualização de Boaventura Santos (2001), permite desdobrar a tópica dessa racionalidade, não só como recurso do saber, mas essencialmente como recurso da ignorância. O autor defende que estamos em um período de transição paradigmática, e afirma que “o paradigma sócio-cultural da modernidade, constituído antes de o capitalismo se ter convertido no modo de produção industrial dominante, desaparecerá provavelmente antes de o capitalismo perder a sua posição dominante”. Tal desaparecimento decorre por superação e obsolescência, “superação por que a modernidade já cumpriu algumas de suas promessas e obsolescência por ainda não ter cumprido outras” (Santos, 2009a:47).

Para Santos, o paradigma da modernidade consiste em dois pilares: o da regulação e o da emancipação. O pilar da regulação foi constituído pelo princípio do Estado, formulado por Hobbes; pelo princípio do mercado, desenvolvido por Locke e Adam Smith; e pelo princípio da comunidade, de Rousseau. O pilar da emancipação é constituído pelas três lógicas de racionalidade definidas por Weber.

Princípios	Pilar da Regulação	Pilar da Emancipação	Lógicas da Racionalidade
	Estado- Consiste na obrigação política vertical entre cidadãos e Estado.	Racionalidade Estético-expressiva das artes e literatura	
	Mercado- consiste na obrigação política horizontal individualista e antagônica entre os parceiros de mercado	Racionalidade cognitivo-instrumental da ciência e da tecnologia	
	Comunidade – consiste na obrigação política horizontal solidária entre membros de uma comunidade e entre associações	Racionalidade moral-prática da ética e do direito	

Tabela 1 –Esquema Gráfico dos Pilares da Regulação e Regulação em Boaventura de Sousa Santos (Santos, 2001:48)

O autor adverte que, pelo fato de os dois pilares assentarem em princípios abstratos, e devido à dupla vinculação entre os dois pilares e a práxis social (fundamentada em um paradigma de desenvolvimento recíproco e harmonioso dos dois pilares), ambos tendem à harmonização de valores incompatíveis (justiça e autonomia; solidariedade e identidade; igualdade e liberdade).

Além de conter uma harmonização incompatível, a relação entre os princípios concebe uma maximização de seu próprio potencial: do lado da regulação, a maximização do Estado, a maximização do mercado ou a maximização da comunidade; do lado da emancipação, a estetização, a cientifização ou a juridicização da práxis social. Desta forma, para Santos, o que caracteriza a condição atual consiste na absorção do pilar da emancipação pelo da regulação, como fruto da relação entre os déficits e os excessos da modernidade, fomentada pela ciência moderna e pelo direito moderno.

A análise dessas formulações quanto ao desenvolvimento económico, mediante uma categorização do sistema-mundo (Wallerstein, 1976), apresenta um desdobramento importante para o desenvolvimento da análise dos sistemas de criação, produção e consumo de artefatos. O mundo bipartido em uma sistemática de centro/ periferia faz parte do processo político e económico colonial. Wallerstein considera a desigualdade do desenvolvimento económico como parte da invenção do protagonismo do centro.

No pensamento de Schumpeter (1968) é bem conhecida a relação entre economia e tecnologia, em que o papel da inovação se articula com o crescimento económico. Uma análise, que terá influenciado Schumpeter, consiste na relação entre ciclos económicos e tecnologia, segundo o conceito das “ondas de Kondratiev”, objeto de estudo do economista russo Nicolai Kondratiev, que permite verificar qual o impacto e a duração de determinada tecnologia no crescimento económico (Freeman e Louçã, 2004).

A tecnologia, enquanto estratégia de crescimento económico, movimenta um discurso da adequação de determinadas tecnologias, da mesma forma que descredencia outras vertentes tecnológicas. Como é sabido, a opção por uma determinada tecnologia é sempre motivada pela política e disputa pelo poder, e não propriamente determinada por

qualidades inerentes a determinada técnica. As tecnologias identificadas como fulcrais para os ciclos económicos são protegidas através de acordos de direito internacional e de propriedade intelectual, pelo que o acesso a essa tecnologia - que não é um direito, mas antes um privilégio - é seletivo.

Como vem recordar Boaventura Santos, a cultura política ocidental é hoje tão indispensável quando inadequada para compreender e transformar o mundo Santos(2009). O conceito de *transição paradigmática*, em Santos, sinaliza o esforço que deve ser envidado, com o debate epistemológico e tecnológico, para a passagem de um paradigma hegemónico para um paradigma emergente. O esforço de transição reconhece que os séculos de dominação cultural, económica e política da modernidade ocidental não permitem pensar na ruptura total de um paradigma dominante, para a emergência de um outro paradigma.

Talvez seja oportuno esclarecer que Santos não perspectiva a história enquanto teleologia, em que o paradigma emergente e a própria transição poderiam ser pensados como decurso linear e sucessivo da história. O pensamento de Santos surge de uma crítica à modernidade, na qual a morte da história linear passa a ser uma prioridade. A questão de fundo é que não sabemos se as condições dessa transição paradigmática já estarão suficientemente amadurecidas ou se, pelo contrário, já será tarde de mais para tal transição. A dialética entre esses dois pontos traz para o momento presente a ampliação desse presente, o impacto da busca constante de uma mudança civilizacional; o *ainda-não* de Ernst Bloch, que aqui seria vivido como ética do cotidiano.

A transitoriedade, enquanto percurso ativo para se buscar alternativas, permite que estas não se fragilizem como uma ideia geral. Ou seja, a busca por alternativas de transição paradigmática não pode dar como certo o surgimento de um paradigma emergente. Afigura-se assim urgente um período de marcha e de uma postura crítica ativa, como modo de transcender o paradigma hegemónico e vigente.

Nesse momento, deve convocar-se uma *epistemologia da transitoriedade* que se “fundamentaria na aleatoriedade, na provisoriedade, na cotidianidade, na criatividade

comum e nos níveis críticos que a soma dessas circunstâncias permitam e que as circunstâncias emergentes ou conjunturais construam” (Queiroz e Niño, 2008).

A proposta de Santos do *pós-modernismo de oposição* concebe a superação da modernidade ocidental baseada em uma perspectiva pós-colonial e pós-imperial, pelo que se posiciona nas margens mais extremas da modernidade ocidental, para, a partir desta última, lançar uma visão sobre ela. Tal proposta não concebe a visão do oprimido como uma externalidade ao projeto moderno colonial⁸⁷. Dessa forma, para além de compreender o papel do oprimido para a construção do paradigma da modernidade, por exemplo na acumulação primitiva, também não concebe a busca por um paradigma emergente que se funde na retomada dessa externalidade. Para o nosso caso, considerar o “oprimido” como externalidade equivaleria a pensar que as suas soluções poéticas não teriam lugar na fundação paradigmática, e tão pouco nas respostas. A presente tese pretende rearticular e validar o papel das epistemologias do Sul global como modo ativo de transição paradigmática, buscando “aprender que existe o Sul; aprender a ir para o Sul; aprender a partir do Sul e com o Sul” (Santos e Meneses, 2009)

O autor sugere o trabalho de se escavar as *representações incompletas da modernidade*. Para o caso do *pilar da regulação*, seria preciso escavar o *princípio da comunidade* e, no *pilar da emancipação*, escavar e compreender a *racionalidade estético-discursiva*. Essas representações são aquelas que foram menos colonizadas pelo cânone hegemônico, e que permitem a construção da transição paradigmática.

A proposição de tradução na *poiésis* considera que, na relação entre artesanato e design, as *representações incompletas da modernidade* são parte substancial desses dois saberes. O reconhecimento da incompletude e da “mútua contaminação” desses saberes permite constatar-se a importância de tal trabalho de tradução para uma transição paradigmática, não somente por causa de promover diretamente um debate mais aprofundado sobre a questão da nossa sobrevivência face a uma crise ambiental sem precedentes, mas também por permitir uma nova *pedagogia da forma*, o objeto

87 No caso do artesanato, Néstor Garcia Canclini (1993) demonstra como a precarização do artesanato é parte essencial da industrialização, e não uma parte acessória como alguns autores fazem crer. Esse debate será aprofundado no Capítulo 2 “Artesanato e Design”.

reencantado⁸⁸.

Os sinais dessa transição emergente, na *poiésis*, podem ser identificados nas práticas criativas entre design e artesanato, que, simultaneamente, dinamizam o princípio da comunidade: pertença a uma comunidade (interagindo com uma série de práticas solidárias e princípios como a dádiva) e racionalidade estético-discursiva (em processos de criação, entre design e artesanato, que buscam reincorporar noções integradas de belo, bom, justo e prudente). A “boa forma” surge da integração entre forma e conteúdo. O argumento principal desta tese consiste em mostrar esses sinais a partir das pesquisas de campo desta investigação⁸⁹.

O paradigma emergente, descrito por Santos, vem refutar a tese habermasiana da neutralidade da tecnologia (Habermas, 2009), e contribuir para uma visão que transcende abordagens tecnofóbicas (Mumford, 1980) ou de determinismo tecnológico, dos meios de comunicação enquanto centro desse determinismo (MacLuhan, 1995).

A perspectiva de uma transição paradigmática tem como eixo a compreensão da tecnologia enquanto historicamente reflexiva e socialmente determinada (Marcuse, 2007), e indica, para além das idéias deste último autor, que poderia haver uma racionalidade instrumental das massas, ou uma racionalidade alternativa, diferente daquelas produzidas pelas sociedades de classe, a qual foi criticada por Marcuse, levando a que ele fosse considerado um tecnofóbico romântico (Feenberg, 1996). Na verdade, reconhecemos que a racionalidade instrumental pensa na exploração dos recursos, estando amparada por um amplo contexto de idéias que precisa de ser refutado.

De fato, o propósito de Habermas, na defesa da sua tese da incompletude do projeto moderno, consiste em questionar essa incompletude e a neutralidade da tecnologia, na afirmação de que as leis da ciência, aplicadas à tecnologia, produziriam um resultado independente do lugar, tempo e terreno. A tecnologia, tal como a ciência, faz parte de um sistema de poder em que “a verdade é que a ordem e a estabilidade do mundo são a pré-

88 Esse termo surge da proposição de Santos de um novo senso comum que será tratada adiante no trecho “Poiésis como novo senso comum: solidário, participativo e reencantado”.

89 Capítulo 3: Namban: A metáfora do porto e a inovação e Capítulo 4: Ñandeva, Todos nosotros en la frontera.

condição da transformação tecnológica do real” (Santos, 2007:17).

2.1 A crítica da razão indolente: o retorno do belo, do bom, do justo e do prudente.

A superioridade do sonhador consiste em que sonhar é muito mais prático que viver e em que o sonhador extrai da vida um prazer muito mais vasto e muito mais variado do que o homem de ação. Em melhores e mais diretas palavras, o sonhador é que é o homem de ação

Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*

O criador é o sujeito que transforma os futuros, porque os sonha acordado, “o fazer humano enquanto desperto”, como descrevia Heráclito. É o criador que sonha pela ação criativa, molda a realidade, e extrai dessa ação a reconexão entre razão e sensível. Qualquer sujeito participa da criação, enquanto modo de viver e de criar uma consciência do mundo, sendo assim um sonhador acordado - como sujeito de ação - , porque precisa de invadir o presente com os futuros que a sua ação criativa sugere e recomenda.

Essa relação temporal do sujeito criativo revela uma atividade em que o presente não é um momento fugidio, porque é agora que o seu saber é transformado. O mundo, o tempo, a consciência, a percepção, a cultura, e a sua própria natureza, de estar no mundo, são recursos subjacentes à criatividade e à compreensão da realidade *pela* e *na* sua transformação. É pela criatividade que o presente é ampliado, por ser revelação e princípio pelo qual surge a capacidade de se julgar a própria ação.

Deste modo, a presente tese pretende demonstrar como a *poiésis re-encantada* poder-se-ia conjugar com as *representações inacabadas da modernidade* de que nos fala Santos: no domínio da regulação, o princípio da comunidade e, no domínio da emancipação, a racionalidade estético-expressiva que, nas vanguardas, se afirmou no projeto de colonização da arte pela idéia de emancipação científica e tecnológica da sociedade (Santos, 2001).

As contribuições teóricas de Boaventura de Sousa Santos reconfiguram o tema estudado, e preparam uma nova concepção da *poiésis* como conhecimento emancipação que parte de pontos centrais: 1, de que a experiência social em todo o mundo é muito mais ampla e variada do que a tradição científica ou filosófica ocidental conhece e considera importante; 2, de que essa riqueza social está a ser desperdiçada, e que os discursos segundo os quais não existem alternativas se revelam como fruto desse desperdício; e 3, de que para combater o *desperdício da experiência*, tornar visíveis as iniciativas, as alternativas e lhes dar credibilidade, de pouco serve recorrer à ciência (Santos, 2001 e 2006).

O autor concebe o modelo de racionalidade vigente como *razão indolente*, e apresenta um novo modelo de racionalidade que denomina de *razão cosmopolita* (Santos, 2003c). O ponto de partida para a crítica da *razão indolente* surge da afirmação de que a compreensão do mundo excede a compreensão ocidental do mundo. Para se tecer tal crítica, será preciso reconhecer que a *razão indolente* cria e legitima o poder social a partir dos modos como concebe o tempo e a temporalidade, cuja característica fundamental consiste em contrair o presente e expandir o futuro.

A contracção do presente, ocasionada por uma peculiar concepção de totalidade, consiste em transformar o presente num instante fugidio, entrincheirado entre o passado e o futuro. Do mesmo modo, a concepção linear do tempo e a planificação da história permitiram expandir o futuro indefinidamente. Quanto mais amplo o futuro, mais radiosas são as expectativas confrontadas com as experiências do presente (Santos, 2003c: 88-89).

A proposta deste autor, de uma *racionalidade cosmopolita*, em fase de transição, busca instaurar modos de expandir o presente e contrair o futuro. Enquanto racionalidade ativa, ela permite ver no presente a experiência social do mundo, e não desperdiçar essa experiência.

A ativação dessa racionalidade surge a partir de três categorias de ação fundamentais para esta tese: 1, para expandir o presente, de forma a *ver* a diversidade da experiência social do mundo de hoje, o autor propõe uma *sociologia das ausências*; 2, para contrair o futuro, e evitar a planificação da história em um futuro indefinidamente alargado, o autor

propõe a *sociologia das emergências*; e 3, como procedimento capaz de “criar inteligibilidade mútua entre as experiências possíveis e disponíveis sem destruir a sua identidade”, o *trabalho de tradução* (Santos, 2003c:89)⁹⁰.

Na criação e produção de artefatos, tal crítica permite o confronto da sistematização reducionista das formas criativas em dicotomias, como uma hierarquia fixa entre pólos opostos, uma visão conservadora e estereotipada. A constatação mais contundente a respeito da razão metonímica e da razão proléptica consiste no fato de serem elas que estruturam o projeto colonial. Desta forma, não podem ser consideradas apenas um artefato intelectual, mas, sobretudo, uma lógica de transformação do mundo.

Tal crítica permite a ampliação do presente das técnicas, modos de vida, prioridades e valores que estão na base dos sistemas poiéticos. Por exemplo, pelo fato de a razão metonímica se ver como totalidade, os saberes poiéticos e artefatos que não sejam por ela abrangidos perdem o seu lugar, ou apenas existem enquanto particularidade. É por meio dessa sistemática metonímica que os artefatos, cujos usos transcendam tal idéia totalizadora, apenas podem existir, por exemplo, como objetos decorativos. Ou seja, se a sua função não se inscreve na dita totalidade, eles somente poderão existir como particularidade, perdendo o seu papel de mediadores entre sujeito e natureza, para serem reduzidos e convertidos à condição de “pura visualidade”.

O fenómeno de supressão da aplicação prática, simbólica e estética foi radicalizado nas expedições de coleta de artefatos, na época da colonização. O exemplo das expedições de Alexandre Ferreira na Amazônia, entre 1783 a 1792 ⁹¹ ilustra a recolha de artefatos de várias culturas assumidos como particularidade exótica, desprestigiados enquanto aplicação técnica. Esses artefatos exóticos representavam a oposição (cultural e tecnológica) à totalidade representada na coleção de Arte e técnicas, organizada por Denis

90 Para o autor a *razão indolente* resiste às mudanças de rotinas e transforma interesses hegemônicos em conhecimentos verdadeiros em quatro formas: a razão impotente, a razão arrogante, a razão metonímica (que se reivindica como única forma de racionalidade e não credibiliza outros modelos de racionalidade) e finalmente, a razão proléptica (que concebe o futuro como uma superação linear, automática e infinita do presente).

91 Composta por objetos e artefatos de várias culturas amazônicas, que se encontra dispersa em várias Universidades, mas está presente em especial na Universidade de Coimbra, onde tive oportunidade de conhecer a coleção etnográfica e a coleção de peixes que foi reencontrada e exposta no Museu da Ciência da Universidade.

Diderot na *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné de sciences, des arts et des métiers* (ano de 1765). A enciclopédia de Diderot representava a totalidade, por meio de um Tesaurus de Técnicas que deveriam ser aprendidas e compreendidas. Por outro lado, as expedições de recolha, na época colonial, representavam a consolidação da particularidade, e a criação da imagem do colonizado, ligando-o a uma subalternidade mediante a sua materialidade.

Como destaca Boaventura Santos (2006), a forma mais acabada da totalidade na razão metonímica consiste na dicotomia, porque combina simetria com hierarquia, sendo que o todo se transforma em uma das partes que constitui o termo de referência para as demais. As distinções coloniais são fruto da razão metonímica.

Os catálogos de design e artesanato apresentam, em alguns casos, uma relativa semelhança com as coleções expedicionárias coloniais. Esses catálogos patenteiam uma ausência absoluta da crítica à conversão de sistemas culturais em particularismos, os quais, deste modo, não podem interferir na totalidade. A conversão de artefatos em particularismos impede uma compreensão dos seus usos ou funções, que possa fornecer respostas para a crise ambiental. Vale lembrar que o uso de instrumentos e utensílios enquanto objetos decorativos é uma construção recente do pensamento moderno ocidental. Em nenhuma outra cultura os artefatos são produzidos para mera contemplação.

Como aponta Vernant (1993), mesmo nos artefatos religiosos, uma das características consiste no propósito de se desbravar um caminho para a realidade efetiva, e manifestar, no mundo visível, a potência de um certo tipo de poder que é captado no artefato por meio de uma determinada linguagem rítmica e visual, que produz no público e na realidade um efeito que se prolonga para além do ritual.

O objeto convertido no decorativo⁹² torna-se um objeto que expressa “estou aqui porque estou aqui”, ou melhor dizendo, “estou aqui e ofereço uma distância de observação que permite estabelecer as distinções da modernidade”. A “pura

92 Vale lembrar que o objeto decorativo é uma categoria completamente distinta do adorno, que para Georg Simmel consistia em um mecanismo de irradiação de sua individualidade (Simmel, 2008).

visualidade”⁹³ reside na verticalidade e na simetria enquanto categorias estéticas do renascentismo europeu. Os limites sinestésicos da razão metonímica⁹⁴ não relacionam as dimensões sensoriais entre si, ou a percepção sensorial com formulações cognitivas distintas, estabelecendo o lugar dos artefatos de outras culturas como mais um elemento visual na cornucópia moderna, para apreensão momentânea pelo olhar do *flaneur* e do colecionista.

Esse tipo de procedimento torna o artefato apenas um objeto excêntrico e curioso, celebrado na atualidade por meio do *souvenir*, que vem a ser a expressão atual de um cosmopolitismo acrítico, o qual a razão cosmopolita, proposta por Santos, se propõe destronar, baseando-se na transformação do mundo como modo de compreendê-lo.

O autor sugere o conceito de *produção da não-existência* (Santos, 2006), enquanto modo operativo de a razão metonímica obliterar a existência de outras lógicas e racionalidades. Os modos de produção da não existência, identificados pelo autor, são cinco: *monocultura do saber e do rigor do saber; monocultura do tempo linear; lógica da classificação social; lógica da escala dominante; e lógica produtivista*.

Seria possível articular o conceito de *cinco modos de produção da não-existência*, de Boaventura Santos, com a proposição de Ramón Grosfoguel quanto ao conceito de *sistema-mundo patriarcal/capitalista/colonial/moderno europeu*, para se identificar uma lógica conceptual que distingue ‘lugar epistémico’ de ‘lugar social’, enquanto modo de operacionalizar o sucesso desse sistema, e levar sujeitos socialmente situados no lado oprimido a pensarem epistemicamente de forma similar aos que se encontram em posições dominantes (Grosfoguel, 2008).

93 A “teoria da pura visualidade” como método formalista da análise do real reduz a percepção visual a pares opositivos: linear e pictórico; unidade e pluralidade; plano e profundidade; forma fechada e forma aberta; e clareza e obscuridade.

94 Perdem os seus outros sentidos (cheiros, ritmos, rito, corporeidade, subjetividade, simbologia, sonoridade e paladar).

2.2 O caso das “manualistas”: Um exemplo preparatório ao conceito da produção da não-existência

As *manualidades* constituem um vasto campo de formas de produzir materialidade essencialmente doméstica e feminina ⁹⁵. As *manualistas* (o uso do termo no género feminino é, neste caso, absolutamente pertinente) utilizam técnicas como ponto-de-cruz, croché, tricô, bijuterias, e outros métodos sazonais orientados por um sentido de criação que recorre a modos coletivos e conectivos (conviver e produzir, enquanto forma de partilhar momentos).

Se, por um lado, as manualidades podem estar relacionadas com a solidariedade social - como nos clubes de mães ou de tricô -, os coletivos artesanais femininos, por outro lado, encontram-se atualmente ligados a uma linguagem potencialmente transgressora na arte (Gschwandtner, 2008; Mikulay, 2009) e, principalmente, a movimentos de ocupação dos espaços públicos, entre os quais se contam o *craftivism* ou o *yarnbombing movement*⁹⁶.

A ausência de um espaço físico, como as oficinas (inclusive com a produção em espaços públicos que desfazem a dicotomia entre público e privado), o uso de técnicas que não são consideradas “tradicionais”⁹⁷, e a itinerância poética fazem com que as *manualistas* não sejam abrangidas por, ou ocupem uma posição marginal em, vários programas de trabalho entre artesanato e design. Num tipo de relato estigmatizante, e que desconhece a poética das manualidades (Barroso, s.d.), tem sido comum a afirmação de que elas não são artesanato.

Essa questão revela como tanto os setores artesanais quanto o *design* têm uma percepção austera das manualidades, e não as consideram enquanto saber-fazer operante e credível. Na pesquisa de campo, ficou evidente que muitos setores artesanais, que se consideram mais “sérios”, por terem técnicas autodenominadas “tradicionais”, não se

95 Tive a oportunidade de tratar do tema em outro texto (Queiroz, 2011) onde pretendia desenvolver uma análise de como atividade poética feminina poderia fornecer um ambiente para a produção de consciência de si através do bordado.

96 Durante essa tese tive a oportunidade de atuar como uma das fundadoras do movimento “Guerrilha da Agulha” em Coimbra. Para mais, ver a comunidade no Facebook.

97 Aplica-se às técnicas manuais o sentido de contaminação como algo desprestigiante que pretendemos questionar com o sentido do *ethos barroco* nos termos de Echeverría (1996).

sentem confortáveis com a inclusão das manualidades como parte do setor artesanal.

O que o caso das *manualistas* permite descortinar não é apenas a sua própria dita inexistência, mas o modo como a sua essencialização está formulada. Se, por um lado, a itinerância estética, por meio da moda, é apreciada no design, nas *manualidades* torna-se falta de gosto. Por outro lado, o trabalho manual, que, para o artesanato, se torna a sua auto-identificação como sistema produtivo (especialmente, em setores como têxteis e cerâmica), no âmbito das *manualidades* decorre em relação com outras atividades do cotidiano, sendo por isso menosprezado. Atualmente, as *manualidades*, enquanto saberes estigmatizados nos programas de artesanato e design, têm-se paradoxalmente afirmado como o movimento social de maior amplitude nesta área.

2.3 Os cinco modos de produção de não-existência em Boaventura de Sousa Santos

Os *cinco modos de produção de não-existência* descrevem de que modo, pela razão metonímica, são produzidas cinco formas sociais como partes desqualificadas das totalidades homogêneas da realidade metonímica. Essas cinco formas sociais desqualificadas são: o ignorante, o residual, o inferior, o local e o improdutivo. Nessas formas sociais desqualificadas existe a construção de uma visão estrutural, a partir de cuja perspectiva essas formas são produzidas como inexistentes, tanto como exterioridade ao sistema de produção de conhecimentos e de riqueza, quanto no tocante à sua capacidade de oferecer alternativas credíveis.

As formas qualificadas como potências de transformação são o conhecimento científico, o avançado, o superior, o global ou o produtivo. A sistemática pela qual se chega a essa conceptualização, essencial e antagónica entre formas sociais, consiste nos cinco modos de produção da não existência.

O primeiro dos modos constitui a monocultura do saber e do rigor do saber, que consiste na *transformação da ciência moderna e da alta cultura como critérios únicos da verdade e da qualidade estética* (Santos, 2006:95). A tecnologia e as noções de gosto estético da alta cultura radicalizam uma divisão entre o que existe como alternativa, e

aquilo que não pode ser considerado enquanto tal, por, inclusive, não ser abrangido pelo horizonte de classe. Há aqui uma divisão entre os padrões de rigor e qualidade estética de elite, e aqueles que são populares. O paradigma de criação de objetos fincado na ciência moderna ou na alta cultura - apontadas como detentoras da verdade - dita que toda a cultura material que não espelhe esse rigor e saber é exótica, de mau gosto, pouco eficaz, e de má qualidade.

Em fenómenos como o da moda fica evidente de que modo os sistemas de rigor estético (das “tendências”) hierarquizam conhecimentos, pelo fato de fazerem parte de uma historicidade geopolítica desse rigor. Algumas das mudanças na moda ou no *Styling* são determinadas por interesses económicos, e tornam-se a encarnação do protagonismo da elite criativa para predizer a formação de gosto⁹⁸.

Neste caso, *ignorante* é a forma social desqualificada, apresentada por Santos (2006). A proposição desta tese busca revelar outras formas sociais desqualificadas por essa monocultura como, por exemplo, o *kitsch*, como fenómeno do estilo popular, ou o *cursi* (do espanhol), como indicativo de mau gosto. Apesar de o *kitsch*, o *cursi*, o “brega” ou o “foleiro” não serem exatamente a mesma coisa, já que o *kitsch* resulta de um fenómeno de industrialização (Moles, 1998), a delineação prende-se com a forma como o sentido de “rigor estético” está enraizado na necessidade de intermediários de estilo que legitimam, ou não, determinado artefato⁹⁹.

A leitura de Bolívar Echeverría permite demonstrar que a relação entre o rigor de gosto e os *ethe* da modernidade é consistente com a relação entre a Reforma e a Contra-Reforma (e portanto, entre a Europa do Norte e do Sul nos termos de Braudel, 1992b). Em Echeverría, a formação de quatro *ethe da modernidade* (ethos realista, ethos romântico, ethos clássico e ethos barroco) permite descortinar como o papel da tecnologia para o

98 Um exemplo emblemático foi o uso de grandes quantidades de tecido na coleção de Christian Dior intitulada “Corolle Line” no pós guerra que utilizava (1947), que utilizava 40 metros de tecido por peça. Apesar de não ser consensual essa conexão entre moda e economia (para mais, ver Barbieri, 2008) é evidente que o uso de mais tecido alimentou a indústria têxtil da época.

99 Para Bolívar Echeverría o termo kitsch surge do “chigi” e passo a citar: ‘Chigi’, nome do palácio que Bernini desenhou para o cardeal Flavio Chigi e que albergava uma famosa coleção de arte, parece estar na origem do ‘kitschig’, o adjetivo pejorativo com o que a “alta cultura” prussiana, admiradora da limpeza e de formas neoclássicas qualificava como barroco tudo que estivesse ‘carregado’ ou ‘sentimental’ (Echeverría, 1998:42)-

progresso das forças produtivas, que foi uma prioridade do Norte da Europa, submeteu as alternativas produtivas que estivessem por fora desse eixo pragmático, austero e funcionalista. Deste ponto de vista, é possível questionar a tese de Max Weber de que a ética protestante - isto é, a modalidade puritana e calvinista de pensar de forma austera a experiência vivida humana – se traduziu historicamente na forma mais eficaz de pôr em movimento as forças produtivas na sociedade humana.

Um dos exemplos mais fortes desse ocultamento será representado nesta tese pelas forças produtivas da República Guarani, que foi a primeira república latino-americana¹⁰⁰, a qual, durante 150 anos, contou com estruturas produtivas de grandes dimensões e que, entre outras coisas, processava o ouro e a prata de Potosí (Peru), e exportava para a Europa têxteis, instrumentos musicais, arte sacra, além de permitir a organização do povo guarani, ainda que em condições de exploração pela Companhia de Jesus.

O segundo modo de *produção da não-existência*, denominado por Santos monocultura do tempo linear, consiste na idéia de que a história tem um sentido único, e que os países centrais do sistema mundial ocupam a linha da frente. A criação de objetos patenteia essa cronologia, apresentando formas mais avançadas como um exemplo a seguir. A lógica, da qual decorre esta ideia, é a da produção incessante da contemporaneidade.

O fenómeno da obsolescência planejada pode ser evocado como uma forma de instaurar essa monocultura do tempo linear na produção de artefatos. A “marcha” de tecnologias segue um sentido frenético de materializar distinções cronológicas nos artefatos, que correspondem aos modelos de criação e desenvolvimento. Tornam-se arcaicas e estigmatizadas aquelas formas de criação - cuja produção parece fora do tempo contemporâneo - que não sucumbem ao ritmo sucessivo do novo. Como indica Santos (2006: 96), “É nos termos dessa lógica que a modernidade ocidental produz a não-contemporaneidade do contemporâneo, a ideia de que a simultaneidade esconde assimetrias dos tempos históricos que nela convergem.”

A forma social depreciativa dessa monocultura consiste no *residual*. Tal lógica resulta na

100 Decretada por acordo entre as coroas portuguesa e espanhola. Ver Lugon, 1968.

estigmatização das técnicas e materiais como não contemporâneos. Os materiais e técnicas são seletivamente estruturados por essa monocultura, em uma cronologia histórico-evolutiva que parece indicar que o uso de palha ou fibras naturais (por exemplo) não faz parte da atualidade. Deste tipo de materiais poderiam emergir soluções técnicas, ambientais e estéticas viáveis para a crise ecológica, se esse tipo de cultura material não fosse menosprezado. Tal discussão trabalha para dicotomizar as tecnologias, segundo o eixo tradição/modernidade, com fito de estabelecer o plano do progresso, de uma cultura da modernidade e da industrialização, como único objetivo viável para a humanidade. Podíamos mencionar o exemplo do uso de papel de celulose, ao invés de papel de algodão (Visvananthan,2003), que retrata como a opção tecnológica é seletiva, demonstrando que existem soluções que são estigmatizadas por não se inscreverem no paradigma do conhecimento hegemônico, radicado na energia e nas altas temperaturas.

No âmbito da monocultura do tempo linear, e em especial para as sociedades do centro do sistema-mundo, o consumo desempenha um papel ativo na manutenção do projeto de uma sociedade baseada na afluência e no desperdício. A marcha do tempo linear, da criação constante do “novo”, cria no sujeito comum e urbano, não somente o *direito, mas essencialmente, o compromisso de consumir*¹⁰¹. É essa monocultura que se apropria do discurso “verde” como nicho de mercado para reforçar o consumo. Desta vez, o rigor e a alta cultura são manifestados através de uma “relocação tecnológica”, de forma acrítica.

O terceiro modo de produção da não-existência consiste na lógica da classificação social. Esta lógica assenta na naturalização das diferenças e das hierarquias sociais. O fundamento dessa lógica equaciona a inferioridade social e a imponderabilidade da exclusão como insuperáveis, porque são naturais. A dicotomia cria as hierarquias da classificação social. No exemplo das manualidades, a classificação é atribuída ao género. Com base nessa lógica metonímica, que nega a alguns o papel de criadores de materialidade, exclui-se uma parcela da população que nem sequer é vista como consumidora, ou cujo consumo não se apresenta como relevante.

101 Um bom exemplo fica patente no primeiro discurso do então Presidente dos EUA após a queda das Torres Gêmeas em que pedia para o cidadão americano para não deixar de consumir.

Para confrontar essa lógica de classificação social, seria importante lembrar que, segundo C.V. Seshadri, a pobreza não é um estado a ser erradicado, mas um lugar para invenções (Visvanathan, 2003), devendo, assim, a criação de objetos visar a melhoria das condições de vida.

O confronto com essa lógica de classificação social vem debater, quanto ao tema da produção de materialidade, o papel da criação e do consumo como modos de reconhecimento. Considero que o estatuto do criador ou da criadora deve ser privilegiado face a essa lógica de classificação social. O ato de criar os objetos, como mediações do cotidiano, interfere na realidade, e imprime nela modos de viver. A forma como se confronta essa lógica da classificação social estabelece-se na concretização de objetos e artefatos que questionem a classificação social mediante materializações de outros modos de viver, para além daqueles que os estigmatizam e segregam. Essa lógica afirma que uma parcela importante da humanidade serve para produzir, mas não serve para criar ou consumir. O tema desta tese busca confrontar essa lógica, e denunciar as formas de “valorização” que, na verdade, servem para perpetuar a classificação social.

A quarta lógica constitui a lógica da escala dominante, que assume duas formas principais: o universal e o global. O universalismo é “a escala das entidades ou realidades que vigoram independentemente de contextos específicos” e o global é a escala que detém a prerrogativa de “designar entidades ou realidades rivais como locais” (Santos, 2006:96). Considero que, na criação de objetos, essa concepção da escala dominante universaliza a criação, cujo processo, “como uma caixa preta”, não precisa de compreender os contextos para criar.

Enquanto projeto à escala do global, essa lógica privilegia as formas urbanas e ocidentais de viver o cotidiano, e equaciona as outras formas de viver a realidade como locais “sem forma de existir para além do seu localismo” (Santos, 2006). Esse aspecto converte o local em alegoria do global, e impede que quaisquer alternativas ao universal e ao global sejam credíveis.

Por conseguinte, a materialidade como forma desse universal considera objetos da

contemporaneidade o ascético, o efêmero, a máquina como ícone¹⁰², e coroa a tecnologia hegemônica enquanto modo de existência. Tal tipo de lógica desqualifica o que não é industrial, como forma de atender à procura por objetos do cotidiano.

Finalmente, a lógica produtivista, que assenta em critérios capitalistas, trata a criação e a produção de objetos apenas em termos daquilo que é bom e útil para a geração de capital. Tudo o que não seguir essa lógica não é conhecimento, não se inscreve na sociedade, não precisa de ser aprendido, criado ou produzido.

A ampliação das formas de materialização dos artefatos para além dos modos de produção da não-existência decorre pelo confronto da razão metonímica, e segue o percurso de descoberta dos modos de ampliação da criatividade com criticidade pela *sociologia das ausências*.

A sociologia das ausências visa identificar no âmbito dessa subtração e dessa contração de modo a que as experiências produzidas como ausentes sejam libertadas dessas relações de produção e, por essa via, se tornem presentes. Tornar-se presentes significa serem consideradas alternativas às experiências hegemônicas poderem ser objecto de disputa política. A sociologia das ausências visa, assim, criar uma carência e transformar a falta de experiência social em desperdício da experiência social (Santos, 2006: 97).

A apatia e a fragmentação do mundo têm um impacto importante na relação entre artesanato e design, pois como os artefatos são mediações entre sujeito e realidade, *pela* e *na* sua transformação, todas as formas de produzir a inexistência desperdiçam e desautorizam a transformação da realidade social vigente.

2.4 As cinco ecologias

Segundo Santos, a forma de fornecer alternativas credíveis à transformação da realidade, que não as monoculturas, não é produto de uma teoria de vanguarda que encontra as experiências vigentes na realidade social, e as potencializa como futuro. A contração desse futuro e a ampliação do presente surgem neste autor por meio de uma *teoria de retaguarda* que parte da observação e da aprendizagem no terreno. O cientista

102 Trato desse tema no Capítulo 4: Ñandeva: todos nosostros en las 9 fronteras.

social tem o papel de revelar o que foi produzido como não existente, mas que está presente na realidade ampliada.

O conceito de uma *teoria de retaguarda* busca sinalizar que o conhecimento daqueles e daquelas que estão na transformação diária e constante das suas realidades ocupa a linha da frente, e, ao cientista social, pós-metonímico, cabe a tarefa de credibilizar os modos e saberes presentes na ação desse sujeito comum e corrente. O conceito de um conhecimento pós-metonímico surge da compreensão de que a natureza metonímica do projeto moderno e colonial articula as entidades marginais e inexistentes como parte essencial desse projeto. A teoria de retaguarda descarta essa articulação metonímica dos saberes ao serviço de um projeto que encobre e desqualifica os sujeitos e os seus conhecimentos. Essa é a essência de uma teoria pós-colonial, dar credibilidade às ações do cotidiano, e, para tal, o autor propõe a substituição das monoculturas por ecologias, como “a prática de agregação da diversidade pela promoção de interações sustentáveis entre entidades parciais e heterogêneas” (Santos, 2006, 98). As ecologias partem do pressuposto de que mesmo as entidades que se arrogam omniscientes são ignorantes em certo ponto desse seu saber.

As *cinco ecologias* referem a participação de saberes que questionam o conceito de leis e da causalidade da hegemonia do saber científico, cuja base assenta mais em razões pragmáticas do que metodológicas ou ontológicas.

Nesse sentido, as *cinco ecologias* constituem um modo de ver a realidade a partir das virtualidades da modernidade e dos seus princípios inacabados, nos espaços onde as suas determinações (entre excessos e déficits) foram negligenciadas. De um lado, o *princípio da comunidade*, que salienta as suas dimensões de *participação* e *solidariedade*, e de outro, o princípio da *racionalidade estético-expressiva*, que reside nos conceitos de *prazer*, *autoria* e *artefactualidade discursiva* (Santos, 2001).

A forma de relacionar as *cinco ecologias* e as *representações inacabadas da modernidade ocidental* processa-se pela criação de um novo senso comum na ética (um senso comum solidário), na estética (um senso comum reencantado), e na política (um

senso comum participativo).

As possibilidades de relacionar ética, estética e política na *poiésis* proporcionam novos caminhos para o “design moribundo”, como o afirma o designer Enzo Mari, pois o ato de projetar, enquanto essência da compreensão do mundo, estrutura-se, na nossa sociedade, na sua própria esterilidade. O ato de projetar, e de explorar criativamente as potencialidades da matéria e as possibilidades do sujeito, fica reduzido ao controle da imaginação pelos mercados. Como vem apontar Enzo Mari, o ato de projetar assenta na autoprojetação (conceito similar ao de *autopoiésis* de Maturana e Varela), e a precarização desse ato está na base da diminuição das capacidades de cada sujeito interferir e contribuir democraticamente para a reformulação do real.

Um exercício para tentar sensibilizar as pessoas. Eu trabalho para compreender, não para fazer. Isso é a coisa mais importante na minha vida. Toda gente sabe o que é o design mas na realidade ninguém sabe [...] Com a indústria, a dificuldade do design é fazer coisas que custam pouco, mas que devem parecer coisas de luxo. Qual é o custo disso? [...] Para poder obter estes custos, precisa de operários ignorantes, porque a instrução custa, e pensar faz perder tempo. E o público também deve ser ignorante para que o produto seja vendível (Salema, 2011).

As possíveis convergências, entre Santos e Mari, estabelecem a necessidade de se articular uma sociedade de criadores (reconhecimento das capacidades imaginativas e poiéticas de cada sujeito) com a formação de um *público-autor*, que possa relacionar criatividade com criticidade, e que seja capaz de recomendar e de julgar.

Cabe aqui apresentar a interpretação de Santos do conceito, de Marx, do *fetichismo da mercadoria*, que aquele considera como uma dilatação do tempo de exploração e uma forma autónoma de poder, por constituir um sistema semiótico global, difundido pelo imperialismo ocidental enquanto “mensageiro da exploração que se avizinha. A marca, o logotipo, o mapa de cores, o traço do estilo, multiplicam os valores de uso e, com isso, prolongam a eficácia dos produtos para além daquela que pode decorrer do trabalho produtivo” (Santos, 2001: 266).

Nesse sentido, a estetização do cotidiano pelo consumo configura-se em mensagens expressivas que são dilatadas no tempo perceptivo, e conduzem à apreensão de uma

cultura materialista como única e possível forma de viver. Tal estetização dita formas de se viver e relacionar com a natureza sem a interconexão da ética, política e estética, que o conceito de um novo senso comum de Santos sugere.

O conceito das *cinco ecologias* pretende requalificar as concepções da realidade para a sua transformação, em uma sociedade dominada pela divisão social do trabalho e da racionalidade cognitivo-instrumental, como forma privilegiada de relacionar os artefatos e as necessidades que estes satisfazem.

Enquanto modos de equacionar as interações sustentáveis de entidades parciais e heterogêneas, as *cinco ecologias* põem manifestamente em causa a validade do projeto de ocultamento do saber poético daqueles e daquelas que fazem da produção de materialidade um modo de compreender a realidade que não o da sua exploração.

Como modo de avançar uma relação entre as cinco ecologias e as representações inacabadas da modernidade sugiro a seguinte tabela.

Cinco modos de produção da não-existência	Formas qualificadas pela razão metonímica	Formas sociais desqualificadas	Formas de Desconstrução	Cinco ecologias	Princípio da ecologia	Representações Inacabadas da modernidade
Monocultura do saber e do rigor do saber	o científico	Ignorante ou o kitsch (o cursi, brega e fuleiro)	Des-pensar	Ecologia de saberes	Incompletude de todos os saberes	autoria
Monocultura do tempo linear	o avançado	residual	Desresidualizar	Ecologia das temporalidades	Literacia multitemporal	prazer
Lógica da classificação social	superior	inferior	Desracializar	Ecologia dos reconhecimentos	Alargar o círculo da reciprocidade	participação
Lógica da escala dominante	global	local	Deslocalizar	Ecologia das Trans-escalas	Imaginação cartográfica	Artefactualidade discursiva
Lógica produtivista	produtivo	improdutivo	Desproduzir	Ecologia da produtividade	Formas alternativas de organização econômica	solidariedade

Tabela 2 – Relação das Cinco Ecologias para o caso da produção de materialidade. Desenvolvida a partir da análise de Santos (2001; 2006).

As *cinco ecologias* buscam converter as *monoculturas* em ecologias, e permitem relacionar no presente a diversidade de formas de transformação do real. Essas categorias de análise fornecem as bases para um “desequilíbrio dinâmico que penda para a emancipação social de forma que a partir desse desequilíbrio seja possível [...] uma cumplicidade epistemológica entre o princípio da comunidade e a racionalidade estético-expressiva” (Santos, 2001).

Essas categorias questionam a primazia do *conhecimento-regulação* sobre o *conhecimento-emancipação* (Santos, 2001), de forma que a racionalidade cognitivo-instrumental tenha tido primazia na transformação da natureza pela ciência e pela tecnologia. As *cinco ecologias* propõem uma rearticulação do saber-fazer com a comunidade e a ação criativa que busque relacionar as representações inacabadas da modernidade para além das formas sociais desqualificadas da razão metonímica. Como aponta Santos, depois de dois séculos do “utopismo automático da ciência e da tecnologia [...] a única alternativa é enfrentá-lo” (Santos, 2001:76). As possibilidades dessa análise permitem observar que é nas frestas dessa racionalidade e nas suas incompletudes que pode emergir um novo paradigma.

2.4.1 A ecologia de saberes

A ecologia de saberes, como a primeira das *cinco ecologias*, consiste em compreender que todo o conhecimento tem uma credibilidade contextual. Por meio desta ecologia, os saberes são legitimados em termos de credibilidade para os debates epistemológicos com outros saberes, nutridos efetivamente da sua parcialidade e heterogeneidade. “Toda a ignorância é ignorante de um certo saber e todo o saber é a superação de uma ignorância em particular” (Santos, 2001:98).

O saber, o esquecer, o ignorar e o aprender fazem parte de um ciclo dinâmico da relação de interdependência entre conhecimentos. A ideia de prudência subjaz à ecologia de saberes, de tal forma que todo o conhecimento deve ser ativado para ser aprendido ou esquecido, e basear-se na distribuição equitativa do acesso aos diferentes conhecimentos.

O sentido da ecologia de saberes denuncia que, da forma como a monocultura do saber

e do rigor do saber é apresentada, somente a falta de conhecimento científico é desqualificadora. Para o caso estudado, a noção de estilo torna-se uma segunda forma desqualificadora, presente no modo de assumir que o não reconhecimento da “marcha da moda” é desqualificador da produção material. Por conseguinte, a transformação capitalista da natureza, como condição do capitalismo global, promove uma limitação ao acesso de outros conhecimentos nessa transformação do real. A parcialidade com que o saber-fazer popular ou artesanal é encarado para a transformação do real e na produção dos artefatos denuncia uma situação em que o saber científico e o gosto “sofisticado” têm o privilégio de determinar as formas de transformação dessa realidade.

Uma análise mais aprofundada do termo “sofisticação” como categoria poderia surgir a partir do radical “sophisma”¹⁰³, com a correspondente noção de falseabilidade. Durante as duas pesquisas de campo, a palavra foi recorrente para referir que o “estilo” que se pretendia imprimir aos artefatos consistia em transformar o cursi, o kitsch, o foleiro ou o brega das produções populares em produtos “sofisticados” para o público de elite. A “sofisticação” nos produtos, nos casos estudados, e em catálogos de artesanato e design, processa-se pela “limpeza visual” dos artefatos, retirando elementos e ornamentos, para os transformar em “clean com identidade” ou “minimalismo territorializado”, que considero ser o “design na superfície”¹⁰⁴. Em muitos casos considero que essa noção de estilo se caracteriza pela transformação do barroco em clássico.

A ecologia de saberes não descredibiliza o conhecimento científico ou o “estilo sofisticado”¹⁰⁵, coloca-o em uma situação de utilização contra-hegemônica, e articula-o com saberes não científicos, numa lógica efetiva de complementariedade com outros saberes. A questão epistemológica central na *ecologia de saberes* prende-se com o ocultamento de técnicas e saberes poéticos que integrou o projeto moderno colonial enquanto criação da sua própria centralidade.

103 Fazer uma ponderação com o sofisma, a sofisticação e a escola filosófica sofisticada ultrapassa totalmente os propósitos dessa tese, contudo, me parece evidente que essa discussão seja pertinente.

104 Buscarei definir essa categoria de análise no capítulo 4- Ñandeva.

105 Compreendo as dificuldades dessa categoria, inclusive a redundância interna do termo, e assumo os riscos dessa categorização.

Essa criação de centralidade surgiu através da supressão das potencialidades de outros modos de transformação da realidade que, no entanto, permaneceram como parte dessa transformação, ainda que descredibilizados. A ecologia de saberes pretende reativar essas potencialidades, ao deixar de pensar os conhecimentos como sendo exteriores à transformação do real expresso nas formas de desqualificação, e retomá-los como parte dessa transformação. O silenciamento dos conhecimentos não científicos, ou das formas estéticas populares, inscreveu-se no projeto de promoção da ciência e do gosto de elite como elementos centrais na transformação da realidade.

No caso do estilo e do gosto, um dos exemplos mais importantes que se pode evocar aqui consiste em constatar o protagonismo do *barroco*, como forma de estilo excêntrico da modernidade, e o modo como a sua elaboração estética mantém um equilíbrio dinâmico da tensão entre terreno, espiritual e tensão erótica.

Como afirmam Horst Kurnitzky e Bolívar Echeverría, certo tipo de pós-modernismo¹⁰⁶ (aqui considero algumas versões do “clean” e do minimalismo no design) consiste na experiência de infantilização estética pela supressão da tensão erótica (entre masculino e feminino), concomitante à redução da tensão entre terreno e espiritual. Nesta infantilização, os consumidores tornam-se adultos-crianças - conforme expresso em algumas formas de trabalho situadas entre o artesanato e o design -, pela supressão que leva o “clean” a sobrepor-se à transcendência e à sexualidade consideradas cursi, kitsch, brega ou foleiras.

O próprio do “cursi” (foleiro) é o abandono de toda intenção de dar forma e sujeição de si mesmo a coisa como já formada definitivamente, este ceder-se a própria “cursileria” (foleira), mostra as coisas tal como elas são [...] o pós-modernismo tem que ver com a noção de morte ou catástrofe. O que ele pretende é saltar por cima da catástrofe e viver o momento posterior a esta: estar posterior à catástrofe sem tê-la vivido. Este “tourear” a morte, este querer “passar-se por vivo” frente à morte [...] Pelo lado da tensão entre os sexos, podemos ver no barroco como esta se apresenta como conceito produtivo, ao contrário do modelo de “consumidor” da cultura pós-moderna onde isto está neutralizado, se trata de uma espécie de crianças-adultas, que vivem o andrógino.[...] A figura do salto sobre a catástrofe [e da tensão erótica] nos mostra o infantilismo da sociedade contemporânea (Kurnitzky e Echeverría,1993: 10-13).

106 Aqui considero importante ter em conta algumas versões do “clean” do minimalismo no design que retira a tensão erótica de algumas peças como modo de acessar a mercados internacionais.

A aproximação entre o barroco e as formas de desqualificação do gosto estético no *kitsch*, *cursi*, *brega* e *foleiro* deverá ser tema de aprofundamentos futuros. Entretanto, considero importante apreender o sentido que a “sofisticação” comporta como pós-modernismo hegemônico, de supressão da tensão erótica e de “salto sobre a catástrofe”, segundo Kurnitzky e Echeverría (1993). Compreendendo perfeitamente os riscos aqui presentes, considero ainda assim que poderá ser profícua essa ideia de que a “limpeza” visual do “clean” consiste em uma forma de infantilização mediante a supressão da tensão das polaridades, da morte como transcendência entre terreno e espiritual, ou da tensão erótica¹⁰⁷.

Esse debate pretende a superação da centenária proposição do problema do ornamento em Adolf Loos, em “Ornamento e Crime” (Loos, 2004). A discussão prende-se aqui, não com o modo como as teses de Loos foram formuladas (no contexto de um debate social e histórico marcado pela busca de um estilo despojado que contrastasse com a tradição aristocrática vienense), mas com a forma como elas foram interpretadas e absorvidas pela problemática própria do design, da denúncia do ornamento como desperdício de tempo e material. A questão de fundo prende-se com o fato de, em muitos casos, a supressão do ornamento suprimir a tensão, especialmente no âmbito do trabalho artesanal. Essa supressão do ornamento anula, em alguns casos, tensão e prazer, especialmente no trabalho artesanal. A supressão do ornamento, ou a substituição por técnicas computadorizadas, em alguns casos, especialmente em termos do tempo artesanal, retira o momento da experimentação estética da produção da transcendência e da tensão erótica. Já tive casos em que artífices formulavam a questão da seguinte maneira: “fiz a forma, agora vou relaxar, sentar e vou ornamentar”. O ornamento surge assim como dádiva, como controle do próprio tempo, libertação da normatividade da técnica, momento de prazer e experimentação estética jocosa.

107 Este “salto” surge da luta no início da modernidade entre o paradigma produtivo do Norte Europeu, puritano e calvinista, e o do Sul, barroco e, portanto, demonstra a continuidade do processo colonial e da luta entre os *ethos* da modernidade nos nossos dias.

Tal aspecto, que a princípio parece ater-se somente a uma dimensão estética, prende-se, na verdade, com uma noção política, de tal forma que prefiro o risco à supressão, especialmente porque o barroco, enquanto ethos, será, na continuidade desse documento, analisado como *subjetividade transgressora* central para a transição paradigmática. Dessa forma, a supressão da “sofisticação” não tem uma importância menor e, na verdade, é central para os propósitos desta tese, devendo ser *despensada*, como propõe a *ecologia de saberes*.

A interdependência entre ciência, rigor estético e outros saberes contribuiu, por meio da razão metonímica, para a construção da autonomia do conhecimento científico como modo de transformar a realidade. A *ecologia dos saberes* busca retomar essa interdependência, não como um projeto de autonomia de um conhecimento sobre o outro, mas sim pelo reconhecimento da incompletude de cada conhecimento.

O conceito de interdependência entre conhecimentos surge a partir dos limites internos e externos de cada conhecimento, sendo que, “Os limites internos têm a ver com as restrições nos tipos de intervenção no mundo que tornam possível. Os limites externos resultam do reconhecimento de intervenções alternativas tornadas possíveis por outros conhecimentos” (Santos, 2006:100).

O princípio ético e político, de uma ecologia entre saberes, coloca em paralelo as práticas de cada saber-fazer, de tal forma que, a partir dos seus próprios limites, seja possível verificar o que, em simultâneo, se apresenta como solução para um dado problema. No exemplo, na relação entre artesanato e design, a ecologia de saberes concebe a igualdade de oportunidades para superar a ignorância (sob a forma de uma necessidade material não identificada) mediante o saber aplicado (sob a forma da criação dessa materialidade). Em uma ecologia de saberes, entre artesanato e design, ficam evidentes as necessidades, materiais e estéticas, as que se ignoram, e aquelas que são objeto de saber. Tais necessidades, materiais e estéticas, são interdependentes, e não devem ser convertidas em algo exclusivo de uma lógica capitalista, para determinar o que é saber.

No diário da experiência de campo do Ñandeva, a entrevista com a ceramista Inês Fertl, na cidade de Eldorado, na Argentina, pode ser lida como um exemplo da relação de interdependência entre saber e ignorância, como estados de ativação de conhecimentos e de esquecimentos. A ceramista faz um trabalho de retomada dos métodos de criação e produção da cerâmica guarani, e fala de como o *afeto* pelo barro constitui uma parte central desse método criativo.

O método guarani, que a descendente de alemães, Inês Fertl, tem vindo a consolidar, parte da sua própria inscrição como sujeito da reconstrução dessa racionalidade poiética da *cosmovisão guarani*. A ceramista busca o *saber-fazer* guarani, e também compreende as limitações do conhecimento das práticas poiéticas, visto que as comunidades guaranis do seu meio envolvente (como marca do *epistemicídio*¹⁰⁸ no processo colonial) já não produzem cerâmica de grande porte (como urnas funerárias e louças de casa), e hoje apenas criam os cachimbos cerimoniais *petynguas* que são vendidos como *souvenirs*.

Neste processo, a ceramista empreende uma busca pelo saber-fazer guarani, conhecendo e ignorando simultaneamente os processos, ritos e práticas da cerâmica. A solução poiética que Inês Fertl, como muitos *criativos-operantes* de todo o mundo, encontrou, consiste em atribuir uma validade aos saberes que ignora, transformando em saber operativo aquilo quanto ao qual a sua própria compreensão é limitada.

Eu sinto e o que transmito é o que sinto [...] o artesanato não tem que ser artesanaria e nada mais. Temos que contar algo, que transmitir algo através do produto. No tema do resgate [da cerâmica Guarani] por exemplo eu fiz as réplicas [...] É como estudar essa cultura através da cerâmica que é uma linguagem uma escritura. A circularidade das vasilhas me interessou muito. *A tensão com a terra na circularidade* [...] Eu creio que tomar algo daí e depois dessas réplicas fui fazer outras coisas. *É fazer para entender e compreender. Para sentir o que eles sentiram ao fazer a obra. O fazer como produção de conhecimento.* E uma vez que o fiz já está. Depois dessa construção iniciaram a sair formas maravilhosas. A última que fiz foi como o cume de toda essa produção. Quando se põe o coração sai tudo. Aprender, sentir e depois criar os seus próprios produtos (Entrevista, Eldorado - Argentina, 14 de dezembro de 2010).

Na continuidade da entrevista, a ceramista explica como a coleta da argila é feita em relação com a lua e o vento Sul, como parte da reconstrução, na *ecologia de saberes*, da

108 Conceito de Santos, 2001.

prática da cerâmica guarani. Esse método de coleta foi interpretado pela ceramista como um saber validado pela própria experiência criativa dos Guaranis, sem que seja necessária a validade da ciência. Ou seja, a ceramista valida a coleta da argila, nos períodos de lua e com o vento sul, sem que a comprovação científica participe desse processo de validação. O fato de a coleta de argila ser sentida (no sentido de sensibilizar a ceramista), de ter um caráter ritualístico e cíclico, satisfaz a condição de validade desse conhecimento. A ciência não detém aqui a prerrogativa de identificar *se* e *como* existe essa influência da lua ou do vento sul. A sensibilidade enquanto relação cíclica e ritualística não se inscreve no âmbito da ciência.

Os métodos de que a ciência dispõe para identificar tal influência somente permitem mensurar e extrair as constantes numéricas e os fatores da lua e do vento sul sobre a argila. Esse método não pode identificar as modificações perceptivas, sensíveis e ontológicas de *um criador que sai à luz da lua cheia e coleta a argila que vai transformar. Se a ciência pudesse quantificar a natureza plástica dessa argila, não poderia explicar o processo biográfico e sensível vivido pela ceramista.*

Está fora dos limites da ciência explicar o que Inês Fertl experiencia, como criadora que interage com o território de Misiones, as imagens noturnas, o caminho entre as árvores, os sons noturnos, a memória dos guaranis que ela estuda e se sente impelida a reavivar. A ciência não explica a experiência ontológica e estética que faz parte do processo de transformação da pessoa, e o modo como aquela a modifica nesse percurso de coleta da argila.

O caráter emancipatório da *ecologia dos saberes* perpassa os corpos e as formas de conhecimento que se manifestam, mediante *mapas cognitivos de resistência*, os quais conceptualizo como aqueles conhecimentos e visões de mundo que resistiram ao conhecimento moderno e ao capitalismo global, porque não se coisificaram, e permanecem nas pessoas enquanto acervo racional e sensível.

A *ecologia de saberes*, entre os saberes da *poiésis* no artesanato e no *design*, permite a criação de convergências a partir das *visões de mundo* (*Weltanschauungen*). O termo

visão de mundo, apresentado nesta tese, inspira-se no trabalho de Karl Mannheim, com base na obra de 1921/22, *Beiträge zur Theorie der Weltanschauungsinterpretation* (*Contribuições para a teoria da interpretação das visões de mundo*), que propõe possibilidades metodológicas para a análise das *visões de mundo* nas Ciências Sociais (Weller, 2002)¹⁰⁹. Essas visões de mundo resultam de uma série de vivências ou de experiências ligadas a uma mesma estrutura que, por sua vez, se constitui como base comum das experiências que perpassam a vida de múltiplos indivíduos (Mannheim, *apud* Weller, 2005). A diferença na *visão de mundo*, constituída a partir das experiências vividas, não é exclusivamente condicionada pelo modo de vida urbano (que envolve também a *ecologia das temporalidades*), nem coloca o artesão numa situação de subalternidade face ao design, pois todas as experiências vividas, de celebração, alegria, tristeza ou dor, são materiais constitutivos da *visão de mundo*.

Quanto à natureza do sujeito, que imagina o seu conhecimento tendo como base a sua experiência vivida e visão de mundo, considero que o princípio inacabado da modernidade mais próximo da *ecologia de saberes* seria o da *autoria*. Esta noção, que no projeto moderno surge ligada ao sujeito individual, poderá ser preenchida na *ecologia de saberes* pela percepção de que os mapas cognitivos para o processo criativo (experiência e endereçamento) surgem de uma relação de pertença (o autor/criador como parte de uma comunidade) e proximidade (o autor/criador como sujeito que materializa o mapa cognitivo dessa comunidade, pela transformação da natureza).

A ligação entre a *ecologia de saberes* e o princípio da *autoria* afirma a possibilidade de o autor, enquanto participante da vida cotidiana da comunidade, ser convertido naquele que permite (a essa comunidade) o autoconhecimento, mediante a invenção dos mundos materiais ancorados no contexto material circundante. Essa *autoria*, ao invés de surgir associada à “supressão do cotidiano” e à excentricidade do autor do Romantismo, baseia-se em uma autonomia relativa do autor face à comunidade, como tradutor. O título desta tese, quando invoca a passagem de criaturas a criadores, refere-se a essa noção de *autoria*

109 Um aspecto importante no trabalho de Karl Mannheim consiste no papel da imagem como documento para a análise nas ciências sociais denominado de “Método Documentário de Interpretação”.

ungida pela prudência inerente a uma ecologia de saberes, em que todos podem ser criadores e imaginar o próprio conhecimento.

2.4.2 Ecologia das temporalidades

A ecologia das temporalidades aponta para as várias concepções de tempo que participam nos modos como a realidade e o seu transcurso podem ser compreendidos. O tempo, efetivamente, pode decorrer de várias formas na nossa relação com a realidade, para além da concepção hegemónica do tempo linear. As práticas sociais criativas têm uma concepção temporal aliada à técnica e aos condicionantes da materialidade, mas também essencialmente ao tempo de criação e imaginação dos resultados. Cada técnica incorpora no fazer uma temporalidade distinta.

A prática criativa *em si* consiste na opção do sujeito de ter tempo para si e para criar. Essa opção distingue-se do tempo fabril ou de outras formas de trabalho¹¹⁰. Na pesquisa de campo, alguns dos entrevistados enfatizaram muito o aspecto de serem senhores do seu próprio tempo, revelando como a prática artesanal representa uma opção de se viver o tempo cíclico da materialidade, alternando-o com outras atividades. O tempo do fazer artesanal e o do design compartilham a noção da fruição do tempo na atividade projetual, como um momento agradável durante o qual o sujeito vivencia as suas deliberações sobre a matéria. Essa “ética” da fruição da própria existência é consistente com a crítica formulada por Karl Marx à submissão do trabalho ao capital, mediante a venda da força de produção mensurada em temporalidade (Marx, 1994), pois requalifica o uso do próprio tempo.

Considero que o prazer é a *representação inacabada da modernidade*, convocada como princípio pela *ecologia das temporalidades*, que repercute a ideia de Schiller do impulso *lúdico*¹¹¹ presente na 14ª Carta para a educação estética do ser humano onde mostra

110 Ainda que aqui deva ficar evidente que para algumas pessoas o tempo fabril, ou seja, a venda de horas de trabalho permite que exista uma divisão clara entre o trabalho e a vida privada. Como poderá ficar evidente, para algumas pessoas não “levar” trabalho para casa ou não ter que “pensar” em trabalho em horas livres também será uma opção a ser tida em conta.

111 Um exemplo interessante na área do design poderá ser visto nos projetos desenvolvidos no <http://www.thefuntheory.com/>.

como o sensível pode abrir espaços no tempo e dentro do tempo.

O impulso sensível quer que exista mudança e que o tempo tenha um conteúdo; o impulso formal quer que o tempo seja suprimido e que não haja mudança. Logo, esse impulso no qual ambos actuam juntos (que me seja permitido por enquanto, até que eu tenha justificado tal denominação, chamá-lo *impulso lúdico*), o impulso lúdico actuaria portanto no sentido de suprimir o tempo *dentro do tempo*, conciliando o devir com o ser absoluto, a mudança com a identidade (Schiller, 1994: 60, itálico no original).

O resgate do prazer, como modo de articular a *ecologia das temporalidades*, corrobora o afirmado por Schiller na 15ª Carta, que o ser humano só é um ser plenamente humano quando joga (Schiller, 1994). O jogo ou o caráter lúdico de uma atividade *poiética* consistem em um momento de prazer, em que a capacidade de interpretar o mundo é interpelada pela ação de transformar a matéria e fazer com que, pelo ato criativo, “o tempo tenha conteúdo”. A *ecologia das temporalidades* descortina a necessidade de formas distintas de se pensar o tempo na criação, produção e consumo dos artefatos, como formas materializadas dessas outras concepções temporais, e retira a natureza residual das experiências que não são recortadas pelo tempo linear. O jogo e o prazer interpelam o tempo para a inspiração e para a imaginação criativa, que são estabelecidas à margem da ordem do tempo linear.

No caso da *poiésis*, o tempo linear concebe a relação entre criação, produção e consumo como uma sequência onde é possível o controlo da temporalidade, pela supressão do tempo de criação, e a ampliação do tempo de produção e consumo.

A educação estética do ser humano proposta por Schiller põe em relevo a importância do tempo experienciado pelo sujeito, para articular razão e sensibilidade. Para Schiller, o impulso lúdico tinha a capacidade de apresentar essa complementariedade, e de criar uma normatividade para além do controlo do tempo. Como Huizinga (2003) demonstra em *Homo ludens*, diferentes culturas elaboram uma noção de realidade que escapa ao tempo pragmático da subsistência. O jogo interpela o tempo ampliando o presente, e permitindo articular a *literacia multitemporal* de que nos fala Santos.

Trazer a ecologia das temporalidades para a discussão do campo de interações entre artesanato e design permite pensar quais são as potencialidades do prazer de imaginar e

interpela o ciclo de vida dos objetos. Essa *literacia multitemporal* retoma o prazer da ação criativa em que criação, produção e consumo não tornam o tempo do consumo cada vez mais exíguo, como a globalização neoliberal tem vindo a marcar.

A progressão linear do tempo tende a minimizar a experiência do uso dos objetos, como forma de alimentar a produção contínua de produtos, e esteve subjacente à celebração da obsolescência planeada dos objetos, que se manifesta com a precibilidade do tempo vivenciado no consumo, em que a autonomia das mercadorias é obtida mediante a transformação do consumidor, de sujeito em objeto de consumo, por meio do fetichismo das mercadorias. Tal noção de progressão linear do tempo considera que a experiência vivida pelo consumidor está a cargo da gestão do tempo de consumo pelo mercado ou pela intermediação de estilos. O consumidor deixa de ser sujeito, e passa a ser objeto do consumo, já que o seu ato de consumir torna-se apenas o ato de proporcionar riqueza a outros. O consumo, distante das proposições românticas de Colin Campbell (1987), passa a representar alienação face à experiência de vida e às possibilidades do sujeito de transformar a realidade.

A vida útil de cada objeto pode atravessar outros conceitos de tempo, e ampliar a aprendizagem de modos de conceber a atividade criativa (tempo de imaginar o próprio conhecimento), a atividade produtiva (tempo vivido na experiência da produção como modo de compreensão do mundo), e o tempo de consumo (como modo político de ativar o uso e o reuso dos objetos). A *ecologia das temporalidades* habita o tempo da experiência vivida, e habilita o sujeito comum a criar experiências de fruição do tempo vivido, na transformação da realidade, como formas de legitimar o saber-fazer enquanto modo autêntico e agradável de dar vazão à sua própria existência.

Em outro texto tive a oportunidade de conceptualizar o que denominei de *efeito Penélope*, o modo como o ócio feminino e a experiência de partilha de momentos de convívio poderiam ser legitimados pelo trabalho de bordar (Queiroz, 2011). Nesse exemplo com o trabalho das bordadeiras, ficou patente como era importante para as artesãs o tempo de bordar, por este proporcionar o prazer de estar entre iguais, e pela possibilidade de compreender o mundo no saber-fazer, como modo privilegiado de

imaginar o próprio conhecimento.

2.4.3 Ecologia dos Reconhecimentos

A ecologia dos reconhecimentos marcha contra a lógica da classificação social, na qual os sujeitos e os seus conhecimentos são descredibilizados. De fato, como aponta Santos, a lógica da classificação social incide prioritariamente sobre os sujeitos que ocupam posições inferiores na sociedade, mal considerando a experiência social (prática e saberes) que estes detêm. Essa relação de como a segregação da classificação social se articula com a exploração daqueles que inferioriza descortina-se no exemplo das Maquila, em que a segregação e a inferioridade possibilitam que se explore a força de trabalho precária dos sujeitos, com especial relevo para a articulação da inferioridade social por meio do gênero e da raça (Rodriguez Garavito, 2007).

A ecologia dos reconhecimentos questiona o fato de a colonialidade do poder capitalista moderno ocidental articular a igualdade e a diferença de forma que “todas as formas de poder são trocas desiguais”(Santos, 2001: 264). A classificação social, na designação daquilo que pode ser igualdade ou diferença, está sedimentada nas formas de poder enquanto trocas desiguais, entre *quem* pode determinar a igualdade e a diferença. O ato de depreciar para explorar.

A poíesis em uma sociedade de afluência, que se apresenta somente como produtora de mercadorias, articula a “coisificação das pessoas” e a “personalização das coisas”. *A ecologia dos reconhecimentos* interpela a relação entre coisas e pessoas mediante a *participação* como *representação inacabada da modernidade* geradora de competências para julgar e pertencer a comunidade. *A participação* interpela a atividade poética de todos e todas que são desacreditados como criadores, e que são vistos como meras criaturas. Esta ecologia permite a transição entre sujeitos como objeto (força de produção e consumo) para sujeitos da criação, redimensionando a própria relação com a materialidade.

No diário de campo da experiência na Serra de Montemuro, em Portugal, anotei uma reflexão que pode contribuir para esta questão da participação por meio do convite para

se correr riscos:

Cheguei à aldeia de Rossão e vou tentar me ambientar. Escuto agora a designer Veronique Demeffe a falar às artesãs sobre o *arriscar*. Fala de como o tema da Arte Namban (tema da coleção) pode ser conseguido através do arriscar-se em novos pontos e cita o caso de como poderiam utilizar padrões nos puxadinhos¹¹² de sair da zona de conforto e participar (Diário de campo. 1 Quarta-feira, 13 de janeiro de 2010).

A questão da participação na *poiésis* abrange os modos como a autoridade e a autoria se articulam na criação. No caso específico deste exemplo, o termo “arriscar” sugere modos de participação, para se imaginar o próprio conhecimento, em que se ativam novos caminhos na técnica para a criação. Neste caso, o *arriscar-se* enceta uma nova ordem de participação para além da normalidade da prática poética cotidiana, e abre novas fronteiras. O reconhecimento da autoridade de cada criativo, para criar uma ruptura com as regras da técnica, pode ser considerado como o princípio de uma ecologia dos reconhecimentos, em que a autonomia criativa é o primeiro passo da valorização das capacidades criativas de cada sujeito.

Para a tradução na *poiésis*, a participação horizontal nas trocas criativas surge propriamente do risco que se assume ao subverter a própria aplicação técnica, e colocá-la em crise para buscar novos modos de criar. Considero a participação criativa do *arriscar* como elemento central do *imaginar o próprio conhecimento*. Arriscar seria o enfrentamento das possibilidades de sucesso ou fracasso, na aplicação do seu conhecimento técnico.

A superação do risco de fracasso quando se produz algo novo faz parte do processo metodológico do design, e pode constituir a efetiva contribuição deste conhecimento para uma tradução entre design e artesanato. O convite à tomada de riscos surge, neste caso, centrado na autoridade da formadora (uma designer), face ao grupo de artesãs. Essa questão da autoridade do formador obviamente não pode ser diminuída, e sabe-se que é

112 O termo “puxadinhos” e “bainhas abertas” refere-se a técnicas têxteis comuns na região da Serra de Montemuro utilizadas em linho onde criam-se desenhos no tecido. No primeiro caso, dos “puxadinhos”, são criados desenhos em relevo na trama através do uso de uma agulha de crochê (algumas linhas são levantadas para dar o efeito tridimensional). No segundo caso, da técnica de “bainhas abertas” são deixados espaços vazios na trama do tecido (cria-se um intervalo entre as “batidas” do tear) e depois são feitos desenhos através de pontos de união entre as linhas verticais da trama.

estruturada em uma rede que determina quem pode ou não subverter a aplicação técnica. Contudo, a participação do artesão, a quem o convite concede uma relativa liberdade, deve assentar na compreensão ativa da alteridade criativa, e no reconhecimento do conhecimento limitado do designer, em qualquer formação que vise o artesanato.

Um saber que admite que ignora a complexidade do saber-fazer artesanal estará capacitado para participar da relação de tradução. O saber do design, quando não reconhece que ignora, não participa, e limita-se a repetir no artesanato os modelos que aprendeu no design. Para que um conhecimento seja participante, tem de se despojar de qualquer presunção de hegemonia do seu saber. O convite à subversão convida as artesãs a participarem criativamente na reconstrução da técnica. Abre espaço para ressignificar a sua técnica, e assim gerar uma nova ordem de legitimidade do criador da materialidade. Esse tipo de convite, apesar de, por si só, não criar uma nova ordem de poder e hierarquia entre formadores e formandos, indicia um descentramento da autoridade, e possibilita que a lógica da ecologia dos reconhecimentos esteja presente no processo de participação.

Em Santos, a *aplicação edificante* das técnicas propõe as seguintes características:

1. A aplicação tem sempre lugar numa situação concreta em que quem aplica está existencial, ética e socialmente comprometido com o impacto da aplicação;
2. os meios e os fins não estão separados, e a aplicação incide sobre ambos, os fins só se concretizam na medida em que se discutem os meios adequados à situação concreta;
3. a aplicação é, assim, um processo argumentativo, e a adequação, maior ou menor, das competências argumentativas entre os grupos que lutam pela decisão do conflito a seu favor (o consenso não é média nem é neutro);
4. o cientista deve, pois, envolver-se na luta pelo equilíbrio de poder nos vários contextos de aplicação e, para isso, ter de tomar o partido daqueles que têm menos poder. Cada mecanismo de poder cria a sua própria micro-hegemonia. Quem tem menos desse poder tende, por isso, a não ter argumentos para ter mais desse poder e, muito menos, para ter tanto poder quanto o do grupo hegemônico. A aplicação edificante consiste em revelar argumentos e tornar legítimo e creível o seu uso;
5. a aplicação edificante procura e reforça as definições emergentes e alternativas da realidade (...) no entendimento de que [as formas de poder hegemônico] promovem a violência em vez da argumentação e o silenciamento em vez da comunicação, o estranhamento em vez da solidariedade;
6. para além de um limite crítico socialmente definível, uma maior participação numa visão moral e política é melhor que um acréscimo no bem-estar material. O *know-how técnico* é imprescindível, mas o sentido do seu uso lhe é conferido pelo *know-how ético* que, como tal, tem prioridade na argumentação;
7. os limites e as deficiências dos saberes locais nunca justificam a recusa *in limine* destes, porque isso significa o desarme argumentativo e social de quantos são competentes neles (...);
8. a ampliação da comunicação e o equilíbrio de competências visam a criação de sujeitos

socialmente competentes (...); 9. a aplicação edificante vigora dentro da própria comunidade científica (...) o cientista edificante tem de saber falar como cientista e como não cientista no mesmo discurso científico (...)A reflexividade, para ter algum peso, tem de ser coletiva; 10. A aplicação edificante não prescinde de aplicações técnicas, mas submete-se às exigências do *know-how ético* (Santos, 2003b: 158-161).

Mesmo correndo o risco de que esta citação seja demasiado longa, considero importante trazer essa referência para ilustrar um exemplo em que a designer acolhe uma aplicação edificante da técnica em que toma o partido daqueles e daquelas que têm menos poder para determinar essa aplicação. Em suma, consiste na luta por um *conhecimento prudente para uma vida decente*, em que todos e todas são legitimados como participantes desse conhecimento poético em situação de tradução. De fato, o convite a arriscar-se necessita de prolongamentos na técnica e na prática, para efetivamente tornar-se uma *ecologia dos reconhecimentos*, e apontar para uma ruptura com as hierarquias que dicotomizam esses dois conhecimentos. Entretanto, considero pertinente encarar o convite como um ponto de partida para a participação, enquanto modo operativo para *alargar o círculo da reciprocidade* pela ecologia dos reconhecimentos.

A relação entre designers e artesãos passa de uma metonímica da verticalidade para uma dialética da horizontalidade, e enfatiza a interdependência entre esses conhecimentos, para que as influências recíprocas possam ser traduzíveis. Essa relação dialética enfatiza como o designer pode auxiliar o artesão no processo de investigação criativa enquanto autonomia, e de como o artesão pode auxiliar o designer a materializar as suas ideias, por possuir o conhecimento técnico e o modo de produção. Uma *dialética da reciprocidade* somente pode estar assente em uma *ecologia dos reconhecimentos*, porque permite relacionar os conhecimentos mediante outra lógica que não a do desnivelamento entre saberes. A participação surge quando a prudência está presente no processo de criação dos laços de confiança.

2.4.4 A ecologia das trans-escalas

A quarta ecologia, a das trans-escalas, é aquela que, no âmbito da relação entre *design*

e artesanato, confronta a *globalização hegemónica*, a qual dita que só os modos de produzir projetos de artefatos (mesmo que o seu uso seja apenas decorativo) para os mercados globais sejam considerados válidos.

A *ecologia das trans-escalas* apresenta outras perspectivas de escalas económicas, como o palco privilegiado para o mercado dos artefatos, em que o local não se torna o vazio das conexões de larga escala, mas o campo de proximidade e afirmação do cotidiano. A ecologia das trans-escalas reconhece enquanto mercados e espaços de trocas sistemas que não são reconhecidos como pertinentes pela globalização neoliberal. As feiras populares, os *dabacurís* (festas rituais e de troca de artefatos na Amazônia), o consumo solidário, os mercados de trocas, e todos os espaços em que o contato possa ser a forma de interagir e produzir cultura.

Os critérios globais de consumo dos artefatos não devem converter em particularidade e em “nicho de mercado” os artefatos que não atendam a esses critérios. Dentro deste quadro, a globalização hegemónica apresenta-se como fenómeno de intensificação das interações internacionais que se distingue das anteriores interações transfronteiriças, por ser eminentemente económico, não linear, não consensual, e por apresentar como facetas dominantes: a globalização económica e o neoliberalismo; a globalização social e as desigualdades; a globalização política e o Estado nação; e, finalmente, a globalização cultural (Santos, 2002a).

A globalização neoliberal apresenta uma vertente determinista (a primeira de duas falácias identificadas por Santos, sendo a segunda a do desaparecimento do Sul) que a faz parecer um processo espontâneo e irreversível, fato que se reveste de especial importância para esta tese. O processo alargado de decisões políticas e económicas, no qual assentam a desregulação da economia e o empoderamento das grandes corporações para determinar o decurso social, cultural, económico e político da atualidade, é caracterizado como último passo da colonização.

Como aponta Boaventura Santos, o que se designa por globalização, em vez de se encaixar no padrão moderno ocidental de globalização como homogeneização e

universalização (nas teses de Leibniz e Marx), surge aliado a um processo de particularismo, à diversidade local, à identidade étnica e ao regresso do comunitarismo.

O processo de globalização enfatiza as escalas globais, sem demonstrar que a invisibilização das escalas locais é um elemento importante da constituição desse conceito, e não um efeito secundário. A ideia do particularismo do local estabelece o protagonismo do global como dinâmica principal do momento contemporâneo, e apresenta a globalização enquanto fenómeno reduzido à sua dimensão económica e, assim, linear e consensual. Efetivamente, a globalização é fruto de um processo económico associado a uma lógica de exploração e esvaziamento do conceito do Estado-nação, como pragmática que permite o surgimento de processos económicos desenraizados do real. Esse desenraizamento acarreta a deslegitimação das elites nacionais e dos líderes locais para designarem os processos económicos, ainda que, em muitos momentos, sirvam como intérpretes dos interesses transnacionais.

A globalização como “último estágio do Colonialismo Imperial do Ocidente” (Ruether, 2005:361), que desenvolveu estratégias de apropriação da riqueza e da concentração do poder no Norte, e alimenta a ideologia neoliberal do consumo, segue como uma das fontes que sustentam esta filosofia e produzem novas formas dessa imposição, mascarando a crueldade e ilegitimidade das apropriações, sob a forma de integração em um paradigma de desenvolvimento.

Entretanto, um passo importante consiste em entender que essa colonialidade é aquela formada pela Economia, como gramática geral para a produção de objetos, colocando em evidência a ‘capacidade da economia de colonizar outras disciplinas’ (McCloskey, 1983 *apud* Zein-Elabdin, 2004:2).

a economia é epistemologicamente confortável com a noção do colonialismo e da dominação imperial [...]. Como ‘ciência’ da acumulação material, tem sido historicamente autorizada e tem celebrado a naturalização da exploração e da colonialidade de populações através do mundo (Zein-Elabdin, 2004:2).

A relação entre colonialismo e imposição de objetos, inclusive pela negação da produção material autóctone, foi sempre pontuada por conflitos. Lembre-se Mahatma

Gandhi na Índia, e a resistência passiva pelo uso do algodão, linho e sal locais; as hibridações de técnicas e saberes na colonização do México, em que os artesãos, para evitarem ser totalmente assimilados, tiveram de desenvolver mutações que lhes permitissem “sobreviver a uma cultura de desaparecimento” (Gruzinsky, 2001:316); ou movimentos de resistência de artífices em vários locais na América Latina como, para recuar no tempo, a Revolta dos Alfaiates, de 1798, no Rio de Janeiro, que foi violentamente reprimida, porque não aceitava a imposição de medidas e normatividades no seu saber-fazer (Villas-Boas, 2002:108).

Como demonstra Boaventura Santos, o processo de globalização neoliberal é entrecortado por um sistema mundial que tem uma intensidade desigual, consoante a posição dos países, e a sua produção face ao fenómeno de globalização. Tal processo, altamente seletivo, produz assimetrias que afetam a produção de artefatos. Os processos de globalização são constituídos pela troca desigual de recursos – determinada pelo poder do espaço-tempo mundial -, resultante da interação entre três *constelações de práticas*, cada uma delas com um conflito estrutural que gera disputas em torno de tais recursos.

A primeira dessas *constelações de práticas*, que o autor designa de inter-estatais, é mediada por estados, organizações internacionais, blocos económicos, instituições financeiras e pela Organização Mundial do Comércio. Nessa constelação, as trocas desiguais de poder estão vinculadas às prerrogativas de soberania, com base nas formas do direito internacional, em tratados internacionais e de integração regional. O conflito estrutural nas disputas inter-estatais decorre quanto à posição relativa no sistema mundial que aponta como critério de hierarquização a relação entre centro, semiperiferia e periferia.

A segunda dessas *constelações de práticas*, que o autor denomina de capitalistas-globais, é mediada pelas empresas multinacionais. Nessa constelação, as trocas desiguais de poder estão vinculadas às trocas desiguais de recursos ou valores mercantis, com base nas formas do direito do trabalho, em direitos de propriedade intelectual, direito de patentes, nova *lex mercatoria* e direito económico internacional. O conflito estrutural nas práticas capitalistas globais decorre na luta de classes pela apropriação ou valorização de

recursos mercantis, que aponta como critério de hierarquização a relação entre global e local.

A terceira dessas *constelações de práticas*, que o autor denomina de sociais e culturais transnacionais, é mediada pelas organizações não governamentais, movimentos sociais, redes e fluxos. Nessa constelação, as trocas desiguais de poder estão vinculadas às trocas desiguais de identidades e de culturas, que têm como base as formas dos direitos humanos, o direito de nacionalidade e de residência, o direito de emigração e o direito de propriedade intelectual. As trocas desiguais dizem respeito a recursos não-mercantis cuja transnacionalidade assenta na diferença local, tal como, etnias, culturas, traduções, sentimentos de pertença, imaginários, rituais que travam uma luta em torno da valorização não mercantil desses recursos. O conflito estrutural manifesta-se na luta de grupos sociais pelo reconhecimento da diferença, e revela como critério de hierarquização a relação entre global e local.

Os critérios de hierarquização entre global e local dão origem às quatro formas de globalização, conceptualizadas por Boaventura de Sousa Santos (Santos, 2002:71-80): *localismos globalizados, globalismos localizados, cosmopolitismo e património comum da humanidade*. Essa divisão confronta a narrativa de uma ‘cultura global’ como projeto da modernidade (Santos, 2002:53) que tende a reduzir as demais culturas àquilo que pode ser compreendido e consumido no Ocidente.

A dificuldade na definição do termo ‘cultura’ é localizada. Antes de mais, a ampla influência do estruturalismo de meados do século XX, que dividiu o conhecimento em esferas autónomas. Em seguida, a relação desproporcional que o Ocidente impôs entre os conceitos de “cultura” e “civilização”, sugerindo que um grau superior de civilização implica uma menor dependência face à cultura, e que o inverso seria verdadeiro, ou seja, se a civilização for inferior, haverá uma maior dependência face à cultura (é por esse motivo que o artesanato parece estar dependente da cultura e da persistência de modos tradicionais de aplicação técnica). Adicionalmente, a consideração de que os conflitos no mundo são conflitos culturais mascara os conflitos geopolíticos e as estratégias de subalternização, que são o pano de fundo dessas lutas para se afirmar o controlo da

transformação da natureza e o uso ideológico dos objetos enquanto manifestações dessa luta cultural. Finalmente, a intrincada relação entre cultura e identidade - que aponta para a pertença ao local e, portanto, para a manutenção da particularidade face ao global - enraíza tudo o que nos 'identifica' como algo que se deve preservar a qualquer custo, equacionando a cultura como algo estático e pouco resistente aos contatos com outras formas de percepção do mundo (Herrera Flores, 2005).

Perante essa redução, as formas de resistência buscam confrontar a *globalização hegemónica*, aquela caracterizada por forças neoliberais, em especial os *localismos globalizados e os globalismos localizados*, mediante a consolidação de *uma globalização contra-hegemónica*, como um movimento global democrático que se funde na coletividade e em ações, tanto locais quanto globais, as quais questionam formas de hegemonia política e cultural.

Se a cultura pode ser definida como *luta contra a uniformidade* (Santos, 2002:54), a resistência cultural precisa de reforçar tal luta apoiando-se na diversidade, e denunciar as culturas particulares que se arrogam como 'globais'. Tal movimento permite entender em que processos a cultura é ativada como recurso (Yúdice, 2002).

A relevância do tema estudado surge da sua possibilidade de fornecer uma análise da criação, entre artesanato e design, que não vise promover a escala de série manual à grande escala da série industrial do design, mas que, de forma inovadora, compreenda que o global se manifesta localmente. A relação criativa e produtiva entre artesanato e design não pode ser reduzida aos termos da *mimésis* de padrões de vida e de criatividade do *localismo globalizado*; um local (Ocidente) levado à escala global.

A *ecologia das trans-escalas* permite deslocalizar as formas de criação, produção e consumo apontadas como locais e irrelevantes, e vítimas da uniformização do artesanato, que visa o acesso aos mercados globais. A uniformização resulta numa notável semelhança das produções de artesanato, em especial naquele denominado 'artesanato contemporâneo' internacional.

Uma análise dos catálogos de artesanato e design dos últimos anos, em diversas partes

do mundo, revela como a particularidade do local é enfatizada enquanto *mimésis* do global e de uma divisão acentuada entre forma e conteúdo, que se traduz em linhas “fluidas” quase aerodinâmicas, e em alguns ornamentos de superfície que “territorializam” o artefato. A superfície ocupa-se da celebração do local, como particularismo, em especial mediante a adoção de elementos iconográficos e simbólicos (enquanto dependentes de uma cultura e de um enraizamento contextual), e o conteúdo repete os usos mais comuns da cultura global (espectro reduzido de objetos). A análise de três catálogos de artesanato e design¹¹³ permite verificar que os objetos correspondem a um grupo delimitado de objetos: objetos de decoração (vasos, centros de mesa, porta jóias, luminárias, esculturas) objetos de adorno pessoal (alfinetes, pulseiras, brincos, pingentes e pregadeiras para a gravata) e outros, mas, de forma geral, não expressam modos de utilização que fujam a um modo de vida urbano e ocidental.

A artefactualidade discursiva tem, portanto, uma relação importante com a *ecologia das trans-escalas*, pelo fato de apontar que as obras da criatividade são “produto de uma intenção específica e de um acto construtivo específico estabelecidas por meio de um discurso argumentativo dirigido a um público alvo” (Santos, 2001:73).

Nesse sentido, essa artefactualidade opera a relação do *criativo operante*, instaurada pela ideia de Benjamin do *autor como produtor*, de acordo com a qual a ação criativa tem o papel de intervir, e não somente de ser uma representação da audiência.

Como essa argumentação é potencialmente interminável, os momentos de fixação (o cânone, a tradição estética, as instituições de consagração e os prêmios) são sempre precários porque os argumentos que os apoiam não mantêm o seu poder retórico por muito tempo. Entendida nestes termos, a racionalidade estético-expressiva une o que a racionalidade científica separa (causa e intenção) e legitima a qualidade e a importância (em vez da verdade) através de uma forma de conhecimento que a ciência moderna desprezou e tentou esquecer, o conhecimento retórico (Santos, 2001:74).

A intervenção da criatividade, não somente como representação da audiência mas como modo de conduzir a avaliação estética (causa e intenção), consiste em um contínuo

113 Catálogo Ñandeva, 2010- do Programa Trinacional de Artesanato, catálogo D´artes 2006/ 2007 da Fundación Española de Innovación en la Artesanía e o AvantCraft – Projeto Interreg III B “ Espacio Atlántico” Financiado pela União Europeia .

redimensionamento dos modos de ver o mundo, a instauração de uma dinâmica sucessiva de avaliação e reposicionamento frente a transformação da realidade como modo de transformação social.

A *artefactualidade discursiva* (Santos, 2011) é a sabedoria prática da *phronesis* aristotélica, que considero ser relevante no trabalho criativo dos artesãos e designers. A relação entre orador, *criativo operante*, artesão ou designer - implicados no terreno - e auditório, distingue o conceito de a *novíssima retórica* de Boaventura de Sousa Santos, da *nova Retórica* de Chaim Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca (1996).

O “auditório universal” de Chaim Perelman e Olbrechts-Tyteca descreve a polaridade entre orador e auditório, colocando o orador como protagonista. Essa visão buscava evitar os erros do Positivismo, e proporcionava um modelo de análise, permeado pelos juízos de valor, com um novo fundamento para creditar estes últimos e as interpretações do público, face a questões que requerem deliberação. A Teoria da argumentação, em Perelman e Olbrechts-Tyteca, sustenta pontos de vista que explicam os novos meios de argumentação, e evidenciam a ingenuidade das verdades universais e absolutas, que derivam da contração da realidade por leis que não se sustentam nela. A filosofia prática de Perelman e Olbrechts-Tyteca tentou incorporar a verdade da ciência, e a construção de sentidos em momentos de mudança, na modificação dos postulados de verdade face a uma forma de filosofia viável, e capaz de estabelecer aspectos de direcionamento prático para a ação razoável. A compreensão dos princípios da retórica no design, por exemplo, permite descortinar quais são os sentidos de validade de cada objeto, como extensões do sujeito, e como modo de exprimir as potencialidades do ser para além da aparência, em modos de “ser” que se afirmem como alternativos ao “ter”, convencionado pelo capitalismo.

A crítica que Santos (2001) tece à *nova retórica* de Perelman e Olbrechts-Tyteca radica na polaridade entre orador e auditório, apresentada em termos do protagonismo do orador. Para Santos, a nova retórica é demasiado moderna para se poder constituir em um conhecimento *pós-moderno de oposição*, segundo a proposta deste autor. Santos considera que a *nova retórica* é técnica, e parte do princípio de que o auditório (a

comunidade) é imutável, assim como de que o “orador” (ou, no âmbito deste trabalho, o artesão e o designer) não é influenciado pelo auditório. Partindo dessa crítica, Santos propõe a *novíssima retórica*, que deverá intensificar a dimensão dialógica entre orador e auditório, que é sempre dinâmica.

O potencial emancipatório da retórica assenta na criação de processos analíticos que permitam descobrir os motivos por que é que, em determinadas circunstâncias, certos motivos parecem ser melhores e certos argumentos mais poderosos do que outros [...] a *novíssima retórica* comporta, como seu elemento constitutivo, uma sociologia da retórica (Santos, 2001:100).

Por meio da *artefactualidade discursiva*, a *ecologia das trans-escalas* questiona o princípio regulador e universal da globalização neoliberal enquanto auditório universal, privilegiado para toda a produção de materialidade. O princípio da *imaginação cartográfica* defende que o local, ao invés de ser particularismo do global, pode ser o espaço privilegiado de uma *globalização contra-hegemónica*, em que a criação de artefatos permite estabelecer a identificação, criação e reconhecimento de iniciativas locais em todo o mundo.

A estratégia de localização é, para Santos, “um acento tónico nas sociabilidades locais”, e não propriamente uma tónica no isolacionismo, como estratégia simultânea de *globalização contra-hegemónica* e de *localização contra-hegemónica*. Para Santos, “o global acontece localmente” (2002:78) e, nesse sentido, a teoria da tradução permite demonstrar como a relação entre artesãos e designers pode fornecer pistas a respeito dos modos pelos quais esse local contra-hegemónico se manifesta globalmente. Tal processo permitiria conectar projetos de artesanato e design através do mundo, mediante a partilha de interesses e a promoção de alianças translocais.

2.4.5 A ecologia da produtividade

A quinta e última ecologia proposta por Boaventura de Sousa Santos foi denominada ecologia da produtividade, consistindo na recuperação e valorização de sistemas alternativos de produção, formas de organização populares, da economia solidária e cooperativismo, que assentam em formas de ver a economia para além da ortodoxia

produtivista. Tal ortodoxia baseia-se no utilitarismo por meio de algumas assertivas: a) todos os humanos são indivíduos, separados e mutuamente indiferentes, não podendo buscar algo para além da sua própria felicidade e dos seus próprios interesses ; b) é bom e legítimo que assim seja, pois esse é o único objetivo racional oferecido aos seres humanos; c) os indivíduos buscam a satisfação dos seus próprios interesses ou deveriam buscá-la racionalmente, maximizando os seus prazeres ou ainda a sua utilidade, as suas preferências, e minimizando as suas dificuldades ou a sua falta de utilidade (Caillé, 2009).

A doutrina utilitarista tem determinado as formas de produção, com desdobramentos importantes na produção de objetos. O esvaziamento da premissa utilitarista, face à *diversidade epistemológica do mundo*, como tem vindo a defender Boaventura de Sousa Santos (2001), consiste em um propósito importante desta investigação.

A ampliação das perspectivas do ser-no-mundo-em-diversidade vem demonstrar que a nossa relação produtiva e transformativa da realidade não cabe dentro dos limites fáceis do “último homem”, para utilizar a asserção nietzschiana. Se fôssemos persistir nas categorias do próprio Nietzsche, seria importante apontar que o planeamento racional e individual, do ser apolíneo, se desdobra a partir de uma vontade de poder, como aquela utilização performática da verdade que se utiliza da prerrogativa de crescimento do poder. Tenho vindo a conceptualizar essa relação entre vontade de poder e produção de materialidade enquanto *colonialidade na poiésis*, como pragmática da vontade de poder, que deve ser contrastada com uma visão da produção de objetos, no sentido *anti-utilitarista*.

Caillé observa que o essencial de uma conceptualização anti-utilitarista consiste inicialmente no carácter antidoutrinário da sua própria definição. A sociologia enquanto anti-utilitarismo pode ser definida como “um discurso que reconhece a legitimidade do cálculo de interesse e da racionalidade do *homo oeconomicus*, mas que se recusa a acreditar que toda ação reduzir-se-ia à racionalidade instrumental” (Laval *apud* Caillé, 2009: 18).

Conceber a criação e produção de objetos enquanto parte essencial da vida (inclusive

económica), e recusar a economia monetária como única forma de validar esse saber-fazer, permite verificar modos em que a *ecologia das produtividades* integra formas de materialização e de trocas que vão para além da troca monetária. Efetivamente, os artefatos podem ser pensados e produzidos para uma série de propósitos que não os da sua venda. Nesse sentido, podemos conceber a criação e produção de artefatos para propósitos alternativos aos da troca monetária. Um exemplo que tem vindo a manifestar-se nas redes sociais são os projetos de produtos veiculados para mostrar as possibilidades de reciclagem de materiais ou de reutilização de artefatos¹¹⁴. Nestes exemplos, a divulgação de projetos, ideias e técnicas constitui uma doação do próprio tempo, para fomentar mudanças de atitudes na sociedade, e interferir nos modos como a produção pode ser reorganizada, em que o ato de produzir é deslocado da venda para a experiência do saber-fazer. Nesses casos, a criatividade acontece como dádiva, no sentido de promover a produção de laços de reciprocidade entre sujeito criativo e sociedade.

A doutrina anti-utilitarista, que aponta a *dádiva* como “um operador sociológico criador de alianças, laços afetivos e ações solidárias’ (Caillé, 2009: 103), permite pensar a criatividade como modo de o sujeito transformar a comunidade. Neste sentido, a dádiva é efetivamente um operador que sedimenta as relações entre iguais, quando um sujeito cria e disponibiliza uma ideia ou um projeto nas redes sociais, ele sinaliza a criatividade como dádiva. Essa criatividade como dádiva não constitui a doação sem sujeito, desprovida de intencionalidade ou de expectativa de retorno, mas sim uma forma de criar laços entre o sujeito criador e a sua comunidade.

A *dádiva* atua como identificação pela pertença a uma comunidade, criação de uma identidade, e como elemento aglutinador que alia proximidade a confiança. Sendo aglutinador, une propositadamente as intenções solidárias em um sentido de reciprocidade e de equilíbrio, que opera efetivamente como ampliação do presente (cria no hoje uma relação de intencionalidade que instaura relações e promove sentimentos de confiança) e contração do futuro (o ato de doação que se instaura no hoje, e efetiva a relação de retorno em que o futuro está subordinado ao presente), tal como na

114 Para ver mais ver Recycled Art Foundation.

proposição de uma *sociologia das ausências* e uma *sociologia das emergências* (Santos, 2006).

Nas pesquisas de campo, a *dádiva* surgiu como sistemática de fiabilidade e matéria-prima criativa, ética e essencialmente estética, nos grupos de criatividade entre artesãos e designers. Como noção económica e social, interfere na criação e produção cotidiana com ritmos. Ou seja, também pode ser concebida como parte da estética, pois não é a doação ocasional que cria o elemento aglutinador criativo de uma linguagem objetual distinta, mas sim um ritmo sucessivo de ações intencionais da obrigatoriedade tripla (no sentido em que Mauss define a *dádiva* como obrigação de dar, receber e devolver), que opera como manifestação de um estilo para esse saber-fazer.

A minha experiência nas comunidades artesanais tem vindo a demonstrar que essa tripla obrigação é propriamente o alicerce da epistemologia artesanal. O dar pode ser feito através do ensino de uma técnica, de seu tempo para produzir, a criação de algum detalhe ou a troca direta de matéria prima. Esse tipo de ação cria um comportamento coletivo, que pode fazer lembrar os grêmios artesanais no Ocidente com o ensino dos ofícios como materialização da vida coletiva presente nas manifestações cooperadas de artesanato em todo mundo. Pela *dádiva* o artesão sai de sua atividade produtiva individual e se vê como parte um todo mais dinâmico no sentido de economia do trabalho definida por Caraggio (2009). Ou seja, apesar de muitas unidades artesanais serem constituídas por um só indivíduo ou por um grupo pequeno, a sua relação com a comunidade tem uma base estrutural com o princípio da solidariedade.

Para Jean-Louis Laville (2009), o conceito moderno de *solidariedade* remete para dois projetos diametralmente opostos. De um lado, a solidariedade, enquanto filantropia, que remete para a visão de uma responsabilidade ética, na qual cidadãos motivados pelo altruísmo cumprem voluntariamente aquilo que acreditam ser um dever para com a sociedade e com os outros, de modo a oferecer paliativos para as formas desiguais de poder. Esse tipo de solidariedade da “*dádiva sem reciprocidade*” (Ranci *apud* Laville, 2009) pode converter-se em um tipo de poder e de dominação entre a parte que ajuda e a parte ajudada, por se fundamentar numa hierarquia entre sujeitos.

Essa solidariedade, sem proximidade e confiança, constitui uma particularidade que pode ser mais opressora, pelo fato de constituir um paliativo para o sistema de dominação, exploração e desigualdade. Por não ser estabelecida como obrigação desse sistema, e tão pouco questionar as desigualdades estruturais, este tipo de solidariedade sem reciprocidade, à semelhança do altruísmo e do voluntariado, decorre sem se tornar um direito de quem é assistido pelos programas solidários. Esse tipo de articulação consolida um modo de não questionar o próprio sistema, e de apropriação do termo solidariedade por modos de ajuda que buscam restabelecer formas de desigualdade.

Como lembra Laville, nesse tipo de solidariedade, “a única contrapartida possível é a gratidão sem limites, estabelecendo-se uma dívida que jamais pode ser honrada pelos beneficiários. Esta solidariedade sem contrapartida porta um dispositivo de hierarquização social e de manutenção das desigualdades apoiado nas redes societárias de proximidade” (Laville, 2009: 310). Ou seja, os ajudados têm proximidade com as redes societárias, e não com outros sujeitos com quem poderiam criar laços de confiança e de integração. Não se criam laços a partir dos quais se possa questionar os motivos pelos quais as desigualdades sociais são formadas.

A segunda forma de solidariedade, apresentada por Laville, baseia-se na ajuda mútua como expressão reivindicativa de um sentido de pertença a uma comunidade que se auto-regula por esse tipo de ações. Essencialmente, esse segundo tipo de solidariedade assenta na reciprocidade, no pressuposto de que a igualdade de direitos e o acesso aos benefícios da comunidade ocorrem pelo dever da comunidade perante esse indivíduo na coletividade. Tal relação fundamenta-se no equilíbrio entre dar e receber.

Na conceptualização da solidariedade democrática em França, Laville aponta duas etapas distintas: a primeira, introduzida por Leroux, a respeito do vínculo social-democrático da caridade, pressupõe a existência de intermediários entre Estado e sociedade. A segunda surge após os eventos de 1848, pela recusa da posição liberal que reduz o vínculo societário à troca contratual. A relação da solidariedade com o solidarismo, em Laville, alerta para o fato de que este último repousa na idéia de “uma dívida social que o indivíduo contrai, por ser membro da sociedade, a qual o induz a

assumir um 'quase contrato' com seus semelhantes. Esse não é um compromisso interindividual voluntário, mas um compromisso firmado perante a coletividade, cujo respeito o estado deve assegurar por obrigação" (Laville, 2009: 312). Essencialmente, a solidariedade, como princípio de deliberação e negociação coletiva, é auto-regulada por relações de proximidade e confiança.

A solidariedade, enquanto *princípio inacabado da modernidade*, conforme proposto por Boaventura de Sousa Santos, relaciona-se aqui com a *ecologia das produtividades* e coloca em cena a solidariedade como um princípio de organização da resistência à globalização neoliberal. O construto de uma globalização contra-hegemônica surge aqui a partir da formação de *comunidades de pertença*, em que a solidariedade emerge como fundamento de uma economia da reciprocidade, aliando proximidade a confiança. Ou seja, a noção de solidariedade deve partir do questionamento do retorno da solidariedade filantrópica (do terceiro setor), que tem como pano de fundo a afirmação da insuficiência do Estado, a legitimidade do próprio mercado e de instituições transnacionais como proporcionadores da relação entre sujeito e sociedade.

Como propõe Boaventura Santos, a escolha pelo local como espaço privilegiado das lutas por emancipação social alimenta-se da pluralidade de lógicas econômicas¹¹⁵. Nesta tese, as *cinco ecologias* de Boaventura de Sousa Santos constituem o modo de analisar as transformações emergentes nesse terreno da criação, produção e consumo dos artefatos como mediação entre sujeito e realidade. As cinco ecologias rompem com a dicotomia entre artesanato e design, e permitem ver uma gradação nesse espectro de técnicas e tecnologias. A indicação de tal gradação relacional, entre os vários fenômenos estudados, permite ver a complexidade das relações no terreno.

¹¹⁵ Nesta tese, essa relação com a pluralidade de lógicas econômicas foi capturada com a proposta de esferas econômicas de Karl Polanyi. Esse tema será tratado na oitava fronteira do capítulo 4: Ñandeva.

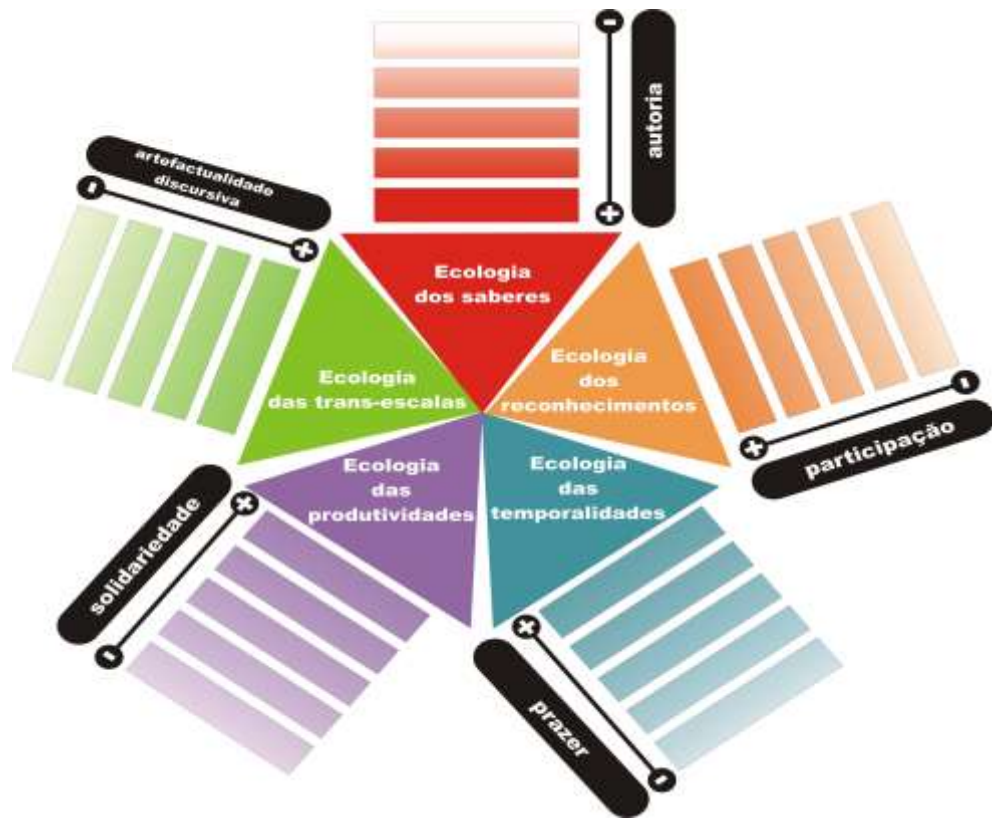


Gráfico 1- Relação entre as cinco ecologias e as representações inacabadas da modernidade.

Capítulo 2 - O Artesanato e o Design

Fazer uma análise detalhada e histórica do artesanato, por um lado, e do design, por outro, ultrapassa completamente a perspectiva dessa tese. O que me parece mais proveitoso, para os propósitos que se pretende alcançar com a análise aqui presente, seria colocar em relevo o questionamento de definições completas e fechadas do que seja artesanato e design. Poderíamos iniciar esse capítulo com uma definição da Unesco para o artesanato:

Os produtos artesanais são aqueles realizados por artesãos, totalmente a mão, com ferramentas ou inclusive com meios mecânicos, sempre que a contribuição manual direta do artesão permaneça como o componente mais substancial do produto final. São produzidos sem restrições de quantidade e utilizando matérias primas de recursos sustentáveis. A especial natureza dos produtos artesanais provém de suas características distintivas que podem ser utilitárias, estéticas, artísticas, criativas, culturalmente unidas e socialmente simbólicas e significativas. UNESCO / ITC International Symposium on Crafts and International Markets (Manila, Filipinas, Outubro de 1997).

Talvez seja possível definir o artesanato como a forma de criar que tem como tendência encontrar tipos e feitios de objetos e repeti-los como marca de singularidade do seu trabalho, inventando-se constantemente em cada produção. Nesse sentido, diferentemente do objeto industrial cujo artefato é a cópia unívoca do projeto idealizado, cada objeto artesanal tem algo de novo que distingue dos demais.

Com o método de depuração sucessiva, o artesanato, em geral, não utiliza o desenho, ou pelo menos o desenho técnico¹¹⁶, como metodologia de criação. Essa não utilização do desenho é tratada por alguns autores como a diferença marcante entre o artesanato e o design (Correia, 2003; Branco, 2003; Barrera Jurado e Quiñones Aguillar, 2006). O artesanato, como forma de criação de objetos, está no meio termo entre a produção industrial do design (naquilo que é, pelo menos presumidamente, útil) e a arte (aquilo

116 Tenho tido a oportunidade de verificar uma diversidade de formas da atividade projetual tanto no artesanato quanto no design. Dentro dessa diversidade de formas, temos criadores que interagem com a memória, a música, a arte e a literatura em que o processo criativo passa a descrição conceitual do objeto e da realidade que estará atada a ele, como também o uso de tecnologias como modelagem 3d, *mind maps* ou ainda ilustração digital. Para ver a relação entre destreza técnica e improviso do criativo ver Arte Kusiwa, dos povos indígenas Wajãpi, do Amapá (Brasil), reconhecido como patrimônio Imaterial em 2002.

que é objeto de contemplação), sendo, portanto, a união daquilo que é útil e belo ao mesmo tempo (Malo Gonzalez, 2008).

O artesão seria portanto alguém que tem sua identidade no elogio do trabalho bem feito, ou, para utilizar o conceito de Veblen (2007), é alguém dotado do *spirit of workmanship* que mostra como o processo criativo e produtivo é também ontológico, ou ontológico histórico materialista como preferem os autores marxistas (Lukács, 1978).

Talvez seja oportuno ponderar as preocupações de Dolores Hayden (1981), que aponta o projeto de eletrodomésticos e artefatos, que facilitassem o trabalho da casa como uma das grandes revoluções. Neste caso, uma revolução singular por ter ocorrido na esfera doméstica. Essa revolução consiste em um dos aspectos principais que permitem a liberação feminina e a conquista progressiva da esfera pública pelas mulheres. O design, como técnica e prática criativa, permitiu olhar para a tarefa doméstica e daí extrair necessidades que podiam ser atendidas por artefatos e dispor soluções que facilitassem a tarefa.

Proponho textos que têm em comum aspectos que pretendem trazer para a leitura deste documento a familiaridade do processo de criar estereótipos em relação ao saber-fazer. As semelhanças que vou apresentar são as seguintes: primeiro, a particularidade de descreverem a cultura material através de uma leitura pós-colonial localizada em momentos históricos distintos; segundo, por serem textos que surgem através da narrativa de autoras, o que é especialmente importante dada a invisibilização da mulher no design e na feminização do trabalho artesanal; e, finalmente, descreverem a situação do encontro entre o Ocidente e outras culturas através da produção de uma cultura material espetacularizada através de coleções.

O primeiro texto é o artigo *Trading bodies, trade in bodies: The 1878 Paris World Exhibition as economic discourse* de Ulla Grapard. Neste artigo, a autora vem discutir o papel que as grandes exposições, neste caso a Exposição Mundial de Paris de 1878, tiveram para a conformação de um desnível tecnológico entre o Ocidente e a periferia do mundo. Esse desnível cumpria os propósitos, já bem conhecidos na literatura pós-colonial, de articular os povos colonizados como “outro” do sujeito ocidental e o fazia através da

criação de uma identidade nacional pela tecnologia e do processo evolutivo subjacente ao preceito do desenvolvimento tecnológico. As exposições cumpriam um papel de fazer chegar ao cidadão metropolitano a visão do mundo contingenciada pela colonialidade do ser das colônias. A autora contextualiza o processo discursivo das grandes exposições e em especial trata das esculturas femininas que adornavam o terraço do *Trocadéro* que tinham um sentido de demonstrar o imutável nas distinções raciais.¹¹⁷

Como aponta Grapard no artigo, o ano de 1870 foi definido por Eric Hosbbawm como o ponto inicial da “Era dos Impérios”, na qual países como França, Alemanha e Inglaterra buscavam rivalizar sua expressão de identidade nacional e das diferenças raciais e poéticas do mundo, a partir e através das grandes exposições. A autora vai recorrer ao conceito foucaultiano das *instituições de confinamento* e articular o conceito de *instituições de exibição*, onde as portas estavam abertas a um público geral. O conceito das *instituições de exibição* teria como propósito o de articular a observação como modo privilegiado de ver os objetos.

O modo de ver os produtos manufaturados na exposição forma parte de um discurso do *desenvolvimento de uma cultura visual* como modo de pensar a materialidade. Os objetos passam a funcionar como imagens e identificados com um ordenamento dos processos de forma linear. Adicionalmente os processos de fabrico e de produção tornaram-se distantes do público¹¹⁸ médio que não conhece os processos produtivos.

O argumento central de Grapard apresenta as exposições como espaço para a constituição da classe média europeia e de uma identidade burguesa formada através de conceitos como produção industrial, consumo de produtos e serviços. Foi através das *instituições de exibição* em que a nacionalidade foi solidificada, de modo especial para o

117 Que essa referência intertextual não passe ao largo do leitor a conceituação de oposição tecnológica entre o saber-fazer artesanal e feminino e as tecnologias, engenharias e o design como tecnologia masculina. Essas esculturas estão na atualidade na frente do Musée d’Orsay em Paris e fornecem representações estereotipadas e estigmatizantes dos diferentes continentes do mundo. As esculturas e a exposição Mundial de 1878 materializavam um discurso persuasivo que ligava o papel civilizatório do ocidente para com o mundo com especial manifestação na representação dos corpos das mulheres.

118 Para mais ver Naomi Klein no livro *No logo* (1999) em que ela vai mostrar como os processos de fabrico são totalmente desconhecidos do consumidor comum especialmente na cultura das marcas e do consumo de produtos fabricados em países da periferia do mundo através de processos escravagistas.

cidadão inglês, alemão e o francês que tornam-se europeus e encontram um aglutinante cultural, em contraste com o Oriente e outros povos do mundo. Em articulação com o conceito de *comunidades imaginadas* de Benedict Anderson e o conceito de *complexos de exibição* de Tony Bennett, a autora concebe as exposições e as grandes mostras internacionais como um espetáculo.

A visão controlada e a ordem que [a exposição] impõe no espetáculo é uma das razões para ver a exposição de Paris em 1878 como uma parte de uma amplificação do discurso econômico. Eu vejo-a como uma mostra do poder econômico e industrial no ordenamento hierárquico para as relações entre Estados-nação; entre a metrópole imperialista e a periferia colonizada; entre o urbano e o rural; entre a classe trabalhadora e a classe média (Grapard, 2004:97, tradução minha).

O espetáculo consiste na binaridade entre Ocidente e outras partes do mundo como modo de criação da própria identidade e história da Europa, um argumento já bem conhecido nos estudos pós-coloniais através de Edward Said, *Orientalismo* (1978). As grandes exposições conformaram um juízo de gosto no europeu a respeito dos “Países do Sol”¹¹⁹ de forma que o *pitoresco* e o *não usual* torna-se aquilo esperado por esse público com relação à cultura material desses países.

De certa forma, as exposições antecipam o juízo de gosto do “world traveler” da atualidade. O questionamento trazido por esta leitura permite pensar em que medida é possível perceber um *continuum* desse juízo de gosto, pela partilha de ideias binárias de mundo e principalmente que peso esse tipo de articulação de *instituições de exibição*, ainda tem nos processos criativos para o turismo na atualidade.¹²⁰ De fato, em alguns projetos entre artesanato e design seria possível apontar uma medida do *pitoresco* que ainda perdura no processo criativo para articular retoricamente as expectativas do auditório com respeito a determinada cultura material¹²¹.

119 Expressão utilizada no catálogo da exposição e citado no artigo com referência ao texto de R. H. Mason, (1878) *The English Guide to the Paris Exhibition 1878*, London: Mason & Co.

120 A análise da autora detém-se no final desse artigo nas esculturas que “recepionavam” a Grande Exposição de Paris 1878 e que traziam mulheres como representações dos cinco continentes. “Europa” é representada por uma mulher que, qual Minerva, está totalmente vestida, possui calçado e armamento. Essa representação é contrastada com as representações de “Africa” ou “Oceania”, por exemplo, que têm o corpo à mostra, estão descalças e rodeadas de animais ou frutos. A análise permite a autora discutir a binaridade natureza / cultura *versus* feminino / masculino, trazendo para a discussão o trabalho da Antropóloga Sherry Ortner (1972) a pergunta “Is female to male as nature is to culture?”

121 Para analisar a questão do pitoresco na Pesquisa de Campo que trata da a iconografia da tríplice fronteira .

O segundo texto convocado é *The recalcitrant object: culture contact and the question of hybridity* de Anne Coombes (1994). Este texto trata da mesma temática da cultura material e das exposições, desta vez através do discurso do hibridismo e do multiculturalismo. A autora trata do ano de 1986 como aquele em que os museus e os centros de arte metropolitana conduzem uma ruptura do binarismo entre o “centro”, a cultura material do Ocidente e os “outros” a cultura material dos países da “periferia”. Segundo a autora, as exposições apresentam objetos “transculturais”, em que o *hibridismo cultural* é produzido em termos tecnológicos e culturais. Esses objetos buscam integrar a cultura material do mundo colonizado como parte da identidade nacional dos países do centro. O discurso desse hibridismo faz eco na abordagem multiculturalista presente no fim do século vinte em que as diásporas da colonização, em especial sua cultura material, são localizadas como parte de um cenário mais amplo das identidades nacionais, em um momento histórico de fim da guerra fria.

Um dos riscos apontados pela autora, do discurso do “hibridismo” nesses projetos de curadoria, consiste em que esses discursos não são a reavaliação dos binarismos entre o “Ocidente” e a “periferia”, mas uma realocação disciplinar da etnografia ou da antropologia frente à cultura material. Ou seja, não são uma forma de dar validade às produções da periferia do mundo, mas, simplesmente uma reorganização das fronteiras disciplinares para estudar a factualidade da arte do “outro”, o colonizado. Segundo a autora esses projetos de exposições buscam essencialmente ampliar o conceito de “patrimônio comum” na produção nostálgica de um passado comum.

Mais recentemente, essas complexidades [das diferenças culturais] foram impecavelmente resolvidos pelo *establishment* branco liberal *curatorial* em termos de reconhecimento, de celebração e reafirmação da "diferença" através de uma aceitação aparentemente magnânima da pluralidade e da diversidade cultural (Coombes, 1994:91).

O exemplo dos “Bronzes e Marfins do Benin” cerca de três mil exemplares que tinham sido expostos no Museu Britânico em 1897, mostra como a constituição disciplinar, neste caso da antropologia e da etnografia, pôde simultaneamente perpetuar e romper com as distinções raciais no trato da tecnologia. Por um lado, o resultado estético e tecnológico dos Bronzes de Marfins do Benin foi apresentado como cultura material original e ricamente elaborada. Por outro lado, a sociedade de Benin era retratada como uma

sociedade selvagem e degradada. O conceito de “degradação”, como elemento analítico, tem uma história importante na relação entre etnografia e antropologia, ao simultaneamente enfatizar a cultura material e depreciar seus autores.

A tese da degradação pretende descredibilizar os produtores e na busca por argumentos faz uma ruptura entre a sociedade que produz os artefatos e o indivíduo produtor. A forma de superar a qualidade evidenciada nos artefatos (material, estética e tecnológica) e conjugá-la com a argumentação da depreciação dos produtores foi a de articular a *expertise*, presente na cultura material, como o resultado de uma sociedade anterior que foi degradando-se até aquela apresentada como selvagem, enfatizada através de fotografias da época¹²² e articulada com a preservação da tradição como o pressuposto de retorno a uma “sociedade perdida”.

O discurso do retorno da tradição, tão comum ao artesanato visto como patrimônio, desautoriza os sujeitos contemporâneos a organizarem seu processo criativo e poético. Considero essa desautorização um resquício atual da tese da degradação que desautoriza os próprios artífices a negociarem com o seu passado.

No debate sobre o artefatos de Benin, no desenvolvimento da tese da degradação intervieram os antropólogos Lane Fox Pitt Rivers, Henry Balfour e Alfred Haddon, que pretendiam demonstrar o desenvolvimento linear do *ornamento* do naturalístico (que reproduzia a natureza) para o geométrico e o abstrato. Por um lado, os partidários desta tese colocavam em comparação todas as artes decorativas, europeias e não Europeias, como um ramo da biologia em relação com o meio ambiente. Por outro lado, advogaram um critério de purismo racial de forma que a arte decorativa estivesse relacionada com graus de pureza de determinada sociedade. De fato, essa nostalgia por uma originalidade e sacralidade originárias não foram confrontadas com a necessária crítica ao processo colonial¹²³.

122 A autora detém especial atenção na fotografia “A native chief and his followers” publicada no *The Illustrated London News* de 23 de janeiro de 1897, que traz muitas semelhanças com as fotos de caça onde figura um homem ao centro (vestido) acompanhado por várias mulheres nuas e que faz sugerir a poligamia.

123 A nostalgia pela originalidade e os processos geopolíticos da criatividade são problemas a exigir um aprofundamento teórico para que esta tese visa contribuir, mesmo que, inevitavelmente, apenas de modo parcelar.

O método de produção artesanal segue dinâmicas, portanto superações de circunstâncias e necessidades, que foram testadas e adquiridas por gerações e que modelam o ritmo do trabalho a uma dimensão ontológica e estética, que contrasta com o modelo da indústria, como método hegemônico para a produção em massa.

Essa definição não reduz o artesanato apenas a um método de produção pré-industrial, mas o amplia com um outro conjunto de metodologias, de produção e criação, que interagem com a reinvenção e a reapropriação das tradições, através de uma base ontológica e material, que por vezes são suportadas por estruturas econômicas de base social e solidária.

Apesar de a unidade de fabricação ser mais ou menos estável a denominação do mestre-artesão ou mestre-artesã se sobressai mesclando habilidade e autoridade quase sempre como resultado dos seus muitos anos de trabalho artesanal¹²⁴. Um dos movimentos que demonstra a importância do artesanato, como atividade laboral e criativa, foi o *Arts and Crafts Movement*¹²⁵ que possuía duas características que o identificavam: a proposição da divisão das artes em denominações distintas – a arte pura (belas artes) e a arte aplicada (artesanato, arquitetura e design) – e a oposição ao modo de produção mecanizada, defendendo a ideia de um retorno ao sistema artesanal (Moraes, 1999). Entretanto, o artesanato, apesar de ser passado entre gerações, não é o espaço da persistência de uma ‘tradição’ em que os métodos de produção ou que a criação deva prestar respeito ao passado sob pena de “perder a autenticidade”.

O “direito” de se expressar a partir da periferia do poder e do privilegio autorizado não depende da persistência da tradição; ele é alimentado pelo poder da tradição de se reinscrever através das condições de contingência e contraditoriedade que presidem sobre as vidas dos que estão “na minoria” [...] Este processo afasta qualquer acesso imediato a uma identidade original ou a uma tradição “recebida” (Bhabha, 2007:20).

A perspectiva desse projeto de investigação visa analisar *a autenticação de histórias*¹²⁶

124 Na maioria das unidades artesanais algumas atividades são especializadas. Um artesão é responsável pelo corte ou o preparo do material, outro faz a modelagem, um outro faz a pintura e alguém o acabamento final.

125 Idealizado e dirigido por John Ruskin e William Morris,

126 O conceito *autenticação de histórias* surge em Bhabha (2007) quando coloca que a perspectiva pós-colonial permite a autenticação de histórias de exploração e o desenvolvimento de estratégias de resistência. Ainda segundo o autor a crítica pós-colonial dá testemunho desses países e comunidades – no Norte e no Sul, urbanos e rurais – constituídos (...) “de outro modo que não a modernidade”.

“de outro modo que não a modernidade”, o que é representado aqui pelas comunidades artesanais que, por estarem em uma situação de fronteira podem abrir espaços de *poiésis* que conjuguem formas híbridas de interpretação e transformação do mundo.

Tais culturas de *contra-modernidade* pós-colonial podem ser contingentes à modernidade, descontinuas ou em desacordo com ela, resistentes a suas opressivas tecnológicas assimilacionistas; porém, elas também põem em campo o hibridismo cultural de suas condições fronteiriças para “traduzir”, e portanto reinscrever, o imaginário social tanto da metrópole como da modernidade.(Bhabha, 2007: 26)

Trata-se, pois, de “fabricar” uma globalização contra-hegemônica que possa legitimar a criatividade humana, baseada nas dimensões das transformações concretas e possíveis da realidade, sem contudo deixar de fora a percepção de que na *poiésis* se concebe “não só como interpretação do mundo, mas também como guia de sua transformação” (Sánchez Vázquez, 1977:5).

O artesanato, enquanto *poiésis*, como espaço da criatividade e guia da transformação do sujeito e da realidade, permite transcender dois discursos que têm desdobramentos políticos e sociais no cotidiano do artesão. Primeiro, o discurso *preservacionista* ou *tradicionalista*, que conclui que as expressões culturais, e, neste caso, a produção material, são articulações dos modos de vida e cosmovisões que precisam ser preservadas *no contexto que as origina*, o que implica que a preservação dos produtos artesanais se sustenta na manutenção de certas situações de pobreza e exclusão social de muitos artesãos. Assim, “permanece insolúvel a discussão sobre o quanto se pode preservar os bens culturais sem engessar as situações sociais nas quais são produzidos” (Leite, 2005).

O segundo discurso, o *mercadológico* coloca o mercado como o único balizador da produção material, esquecendo assim de sua dimensão social e cultural que dimensiona a interferência no trabalho artesanal relativa a dois componentes: o da produtividade implicando na modificação de técnicas e das formas de saber fazer, com vistas a ampliar a quantidade de objetos produzidos e a diminuição das diferenças em uma série e a adaptação estética, que condiciona as modificações, por vezes sucessivas, das formas e dos ornamentos, para adequá-las ao sentido dos gostos que são relacionados ao consumo dos objetos.

Qualquer uma dessas abordagens isoladamente deixam o saber-fazer artesanal em uma situação de extrema fragilidade porque não dá respostas às necessidades da produção artesanal. Por esse motivo, a tradução na *poiésis*, como aqui tratada, pode ser uma possibilidade de transcender essa problemática pela *ecologia entre saberes*.

O aclame de Boaventura Santos pelo *desproduzir*, como ética que atravessa o sentido das *cinco ecologias*, pode traduzir-se, no plano desta tese, numa metodologia que permite analisar a relação entre o artesanato e o design, questionando a celebração do reconhecimento através da lógica do espetáculo, apresentado para presença do espectador, do turista, do consumidor ou do *flâneur*, para utilizar o termo de Walter Benjamin. Essa celebração, em especial na cultura material, é materializada nos termos que o espectador ou consumidor compreende ou entende como aprazível. Um dos resultados desse reconhecimento celebratório é o silenciamento do percurso colonial, em especial das expedições de recolha, e o recurso ao *pitoresco* como elemento retórico para a criação de materialidade.

A questão do *pitoresco* é aqui retomada como retorno ao pictórico como busca do icônico ou seja, uma representação que pretende ser de primeiro grau, entre o signo e o objeto referenciado, de forma tal que a representação, mesmo quando não coincidente ao real de uma cultura ou de um lugar, remonta uma idéia desse local através dos lugares-comuns de mais fácil compreensão. É como se o auditório antecipasse o que quer ver e a representação fosse elaborada a partir dessa representação.

A celebração da diferença naturaliza as diferenças de uso, de necessidade, de criação e de produção, suportadas por uma lógica que se apresenta despretensiosa. As amostras de cultura material do Sul global são apresentadas como o objeto de contemplação. O resultado deste processo, o da descoberta, impõe a esse tipo de materialidade a necessidade de serem portadores da “distância” colonial e não de uma utilidade presente na atualidade. Se a justificativa da distância científica, na época da recolha de cultura material, evocava um compromisso de silenciamento através do rigor científico, a naturalização da originalidade, na atualidade, radicaliza esse discurso apontando a necessidade de preservação e manutenção do artefato de culturas *outras* como exemplos

de tecnologias e usos culturais *em situação de acervo*.

Retomando o argumento de Coomber, talvez a distinção que se possa estabelecer na experiência de visibilidade da cultura material consista na “colagem” moderna de carácter evolucionista como apropriação da tecnologia, com ressaltos a expressão individual da criatividade, passando pela “bricolagem” pós-moderna, no fluxo e na apresentação fragmentada da identidade, para um projeto multicultural, na experiência da visibilidade e do hibridismo, para o projeto pós-colonial ou descolonial que busca remontar a influência do projeto colonial e sua incidência na expressão material do Sul-global inclusive através dos processos de invisibilidade. Compreender o mundo em estado de diversidade permite adquirir consciência crítica e alcance político de que a diversidade epistemológica do mundo é maior do que a compreensão científica, religiosa, teológica e poética do Ocidente pode conceber.

O terceiro artigo que trago para esta introdução é o texto *The angel of progress: pitfalls of the term 'postcolonialism'* de Anne McClintock, também se inicia com a referência a uma exposição, desta vez na Broadway, intitulada *Hybrid State*. A exposição tem duas câmaras de “passagem”, a primeira intitulada colonialismo, a segunda pós-colonialismo, até chegar a terceira que é o *Hybrid State*.

O paradoxo de uma passagem articulada entre as três câmaras é o palco no qual a autora vai debater todos os conceitos “pós” da atualidade e a variedade dos pós-colonialismos possíveis. A contradição nas câmaras de passagem consiste em que a idéia de progresso foi um dos elementos essenciais do discurso colonial. A passagem aponta o espaço como tempo. Ou seja, repercute a dinâmica colonial em que todo espaço, local e território era articulado necessariamente com a noção de temporalidade e posicionado dentro de uma cena evolutiva, pois a ideia de progresso e tempo linear apresentam a grande idéia do progresso e da perfeição.

A noção de progresso como perfeição tem um desdobramento estético conhecido pelo ascetismo nos produtos. O “hibridismo” como problema pode ser a assimilação, em alguns casos, na “limpeza” visual do objeto para adequar a essa moral ascética. Efetivamente, os raladores, cestos de palha, suportes para coleta de frutos, potes de barro

para água ou outros objetos, que são modos de viver que não necessitam de energia elétrica, e portanto, tecnologias para a vida, perdem essa “função” e se tornam “decoração”. Os fundamentos de um design sustentável perpassam reaprender essas tecnologias para evitar o *desperdício de experiências* (Santos, 2006). Essas tecnologias, conhecidas e disponíveis, quando vistas sob a ótica do atávico não permitem aprender com elas.

Regressando ao texto de McClintock, a autora concebe o termo “pós” como o condicionamento dos povos e culturas, submetidos ao colonialismo, a um *tempo prepositivo*, que confere ao colonialismo o prestígio de uma própria história e como determinação da marca histórica. Em suma, a multiplicidade de culturas não é vista em seus próprios termos mas submetida a essa marca histórica, em relação à qual está subordinada (pré ou pós).

O chamamento por um maior comprometimento com os riscos de conversão do pós-colonialismo em uma nova forma de dispersão da história do poder não pode obscurecer o fato de que o que chamamos hoje de hibridismo é resultado de um processo contínuo de criação de formas de resistência dos sujeitos do mundo colonizado. É por esse sentido que o conceito de barroco, nos termos em que é tratado por Santos (2006) é tão essencial para os propósitos dessa tese.

Esse barroquismo mostra a subjetividade, insurgente e insubmissa, de um mundo periférico que hoje articula tão bem cultura popular e os novos mídia como articulava o sincretismo religioso nas pinturas barrocas no auge do processo colonizador. Esse barroquismo mostra uma subjetividade maleável que se valia do sincretismo e da mestiçagem como modo de elaborar um discurso criativo num registo em modo de resistência.

Como enfatiza García Canclini (1998:22) é “necessário preocupar-se menos com o que se extingue do que com o que se transforma”. Esta ênfase é especialmente importante para o debate entre o artesanato e o design. O hibridismo, que se obtém entre esses dois conhecimentos, não pode estar nutrido pelos binarismos de conceitos como originalidade e autonomia do processo criativo. O que desaparece na tradução intercultural é a

pretensão de conceber o processo poético como algo autônomo e a noção de que os objetos produzidos seriam a expressão única de um local e de uma cultura.

De fato, tanto no artesanato quanto no design, os processos criativos são pluri facetados. Nem o artesanato é a expressão da criatividade “coletiva, tradicional ou original”. Nem o design é a criatividade “individual, moderna e inovadora”. Ambos são simultaneamente os extremos e os meios-termos. O sentido da criatividade que vigora é o da simultaneidade. O sujeito criativo capta os recursos (visuais, históricos, memórias, técnicas e tecnologias) disponíveis como se estes estivessem frente a uma estante dispostos para a sua criatividade. A importância da aproximação entre a estética e a política é mostrar *como* e *porque* existem invisibilidades nessa estante.

O caso do *artesanato de autor* (projeto de peças únicas e que em geral buscam afirmar uma personalidade própria nos objetos), *design makers*, artesanato com meios computacionais (em geral com a produção de peças únicas) mostram a redescoberta da capacidade de saber-fazer como traço distintivo do sujeito criativo. A aquisição de autonomia criativa (econômica, simbólica e subjetiva) permite antever que o encapsulamento do artesanato ou do design em corpos teóricos isolados já não é um movimento possível.

1. Breve história da poética artesanal: O primitivo, o popular e o tradicional?

Na ciência, como na vida, só se acha o que se procura.

E.E. Evans-Pritchard

No início do livro *The Craftsman* Richard Sennett traz várias imagens do que possa ser o artesão: o ceramista, o músico de uma orquestra sinfônica, o operador de laboratório, o médico e o programador *linux* apresentam uma condição humana especial de pessoas que estão engajadas na prática de produzir artefatos, mas não necessariamente utilizando a razão instrumental. O sentido que pretende marcar o autor é que a sensibilidade e a fruição do tempo, pelo ato de produzir o artefato, são a lógica que atravessa e aproxima esses sujeitos. Este tipo humano seria formado por pessoas que estão dedicadas ao “bom trabalho” no sentido de que um juízo estético e de valor de uso seja aquele aglutinante que os aproxima.

Na filosofia grega antiga, que influenciou as definições na Idade Média européia, a distinção entre arte e artesanato era pouco perceptível. A palavra para artesão na Grécia era “*demioergos*”, da raiz *demios* (público) e *ergon* (produtivo). Os artesãos que compunha uma classe média, desde oleiros e rapsodos a médicos e magistrados, distinguiam-se dos escravos, que faziam a maior parte dos objetos, mas cujas capacidades não lhes traziam reconhecimento ou direitos.

Em Aristóteles o conceito de arte é concebido como as regras da criação e na obra *Metafísica* considera uma hierarquia entre os arquitetos e os artesãos, porque os primeiros teriam conhecimento do propósito de sua atividade. Aristóteles abandona a antiga palavra para artesão, *demioergos*, e usa outro vocábulo, *cheirotechnon*, que significa apenas trabalho manual. Esta mudança representa uma particular desvalorização da mulher tecelã, que em Atenas representava a virtude, havendo mesmo um ritual anual em que as tecelãs usavam uma roupa especial chamada de *peplos* (Sennett, 2008).

Para Platão a técnica (*τεχνική*) indica sempre um conhecimento concretado em uma série de normas e regras, que aponta, mais do que para a contemplação racional do objeto, para a sua realização prática. Entretanto, em *Ion*, Platão se propõe a fazer uma interpretação “dionísia” da *poiésis* (em especial no referente à poesia, que se apresenta mediada pelos Deuses). Sem embargo, essa crítica à *poiésis* acontece desde uma perspectiva “apolínea”, racional, que vem a ser elaborada desde a técnica (Iñigo, 1961). Essa dualidade entre o ser “dionísio” da inspiração, que se perde nos instintos, em contraste com o ser “apolíneo” racional mereceu uma especial atenção de Nietzsche, vindo a traçar recortes importantes a sua filosofia.

A questão da inspiração na criação, ou a imitação, parte essencialmente dessa dualidade e principalmente da concepção platônica da imponderabilidade de uma criação substancial. Nos textos *O Banquete* ou *O sofista* a questão da fórmula de uma abstração completa da criação ideal funciona, na concepção platônica da criação, como ato de passar o não-ser ao ser. A concepção platônica do ato criativo distingue a realidade material e a aparência. Portanto, a ação criativa (ação de produção da coisa) encontra os limites da criação de realidades ou de ser a criação de aparências. Nesta concepção a

imagem ideal da coisa (realidade) se esgota na aparência de ser (Iñigo, 1961).

Se, no conceito platônico, a pintura fica reduzida a arte da semelhança, a produção dos objetos comuns do cotidiano fica ainda mais reduzida a imitação da realidade e se torna mera recriação de aparências. Um produto manual, como uma cadeira e uma mesa, são repetições de uma idéia (de cadeira e de mesa) que existe. Na concepção de Platão, o artesão se situa em um segundo plano da criação (entre a divindade e o pintor que era visto como mero imitador). Entretanto, esse artesão não concebe a idéia do que fabrica.

Para Platão se move em uma rigorosa ordem ontológica, em uma concepção, segundo a qual o ente criado pelo artesão é o último e único que pode ter características e validade com respeito a ideia exemplar. O real é o ente cuja presença não é engano e cujo aparecer descansa no ser (Iñigo, 1961: 101).

A habilidade técnica do artesão está distinguida em Platão através da imagem do rapsodo *Ion*, sendo comparada com o termo *poiein* pela sua semelhança com a poesia que não seria mais de que outra forma de artesanato. Foi, portanto, posteriormente a Platão e a Aristóteles que o conceito de técnica distingue a atividade manual e a arte. Essa distinção tem especial desdobramento na época do Iluminismo, que buscou reordenar as origens filosóficas do pensamento ocidental e que recorre às referências da filosofia grega para amparar a sua discussão.

Na época medieval, o sistema de organização do conhecimento das artes liberais (*Trivium* e *Quadrivium*) as colocava dentro de uma distinção hierárquica entre as sete artes liberais (a gramática, a retórica, a dialética, a música, a aritmética, a geometria e a astronomia) e as artes e os ofícios dentro das artes mecânicas. Foi sobre esse sistema que se estruturou a pedagogia da forma que os Jesuítas utilizaram no seu projeto de conquista através do mundo na estetização da vida cotidiana, através da produção artística.

A busca pela integração da arquitetura e das artes decorativas dentro do espectro das artes liberais teve como precursor Leon Battista Alberti (1404-1472), que ao escrever a obra *De re aedificatoria libri decem* aponta uma separação entre o trabalho de idealização projetual e a mera aplicação das instruções contidas no projeto para a produção da obra.

Essa separação entre o ato de projetar e o ato de produzir é importante para a presente tese porque o estabelecimento de uma dinâmica projetual na atividade do *designer* insere

o pensamento projetual como uma atividade autônoma e anterior ao fazer do artefato. Os resquícios da divisão entre artes mecânicas e artes liberais são presentes na distinção entre o designer, como projetista e o artesão, como produtor. Esta distinção é tanto mais hierárquica quanto mais perdurem as diferenças coloniais, ou seja, não existe uma única forma de hierarquia, mas uma diversidade de formas de relacionamento possíveis entre os agentes do conhecimento do artesanato e do design.

Como Umberto Eco define, o termo *artifex* era aplicado tanto a ferreiros, oradores, poetas, pintores e tosquiadores. A divisão entre arte e artes decorativas, ou seja, entre arte e artesanato emergiu durante a Renascença nos séculos XV e XVI, mas foi somente no século XVIII, no Iluminismo, que a divisão absoluta aconteceu. Essa divisão ganhou legitimidade filosófica na *Crítica da faculdade de julgar* de Kant que insistia na divisão entre a arte, do *genius* de um lado e as artes aplicadas como a mera aplicação de capacidade técnica empreendidas principalmente para remuneração financeira.

Na chamada Idade Média a distinção entre arte e artesanato não tinha significado. O termo latino *ars* de onde surge a palavra “arte” tinha como sentido a capacidade individual de utilizar determinada habilidade ou modo de fazer. Como sublinha Paul Greenhalgh o conceito de artesanato não implicava métodos ou mercados específicos. Não determinava um tipo de consistência cultural específica, era um conceito que poderia ser aplicado a qualquer prática através da cultura e por isso não significava uma coisa ou artefato específico.

Para Greenhalgh (1997), o termo “craft” teria surgido na publicação de Caleb D`Anvers de 1729 *The Country Journal or The Craftsman*, título que logo depois foi reduzido a *The Craftsman*. Tratava-se de uma revista política, que não tratava o tema do “fazer”, mas sim era um espaço para “free speech”¹²⁷. Para esse estudioso, no século XIX não existe nenhuma referência ao termo até que em 1901 Gustave Stickley fundou *The Craftsman* em Nova York como modo de aproximar o público ao movimento *Arts and crafts*. De fato, essa aproximação de um público com um tema somente seria possível se o termo já tivesse um sentido conhecido. Sabe-se que desde 1887 o termo *arts and crafts* já estava

127 Do “crafty” como manhoso ou astuto.

documentado. Os dois primeiros volumes do *The Craftsman* foram dedicados a Morris e Ruskin. A revista falava de temas da arte visual carregados de uma certa ética do bom trabalho e trazia temas inclusive de religião. Ainda segundo Greenhalgh, a terceira fase de significados para o termo foi a revista *Craftsman* de 1981, nos USA, onde Paul and Angie Boyer, com uma versão que tocava menos em temas relativos a religião do que a de Stickley, focava em materiais e técnicas de trabalho manual, feiras, coleções e DIY¹²⁸.

Como aponta Greenhalgh (2007) fica claro que há uma certa arbitrariedade no termo. Por isso o autor propõe um modo de superar essa inconsistência através da separação de três temas: artes decorativas, o vernacular e políticas de trabalho. As artes decorativas se prendem ao modo como o seu sentido foi concebido na Europa na última parte do século XIX que concebe uma relação hierárquica entre as artes decorativas e alta cultura visual, que se pretendia correspondente a uma época. Essa idéia concebia uma forma de continuidade, com a divisão clássica das artes visuais entre aquelas puramente imitativas e aquelas que estavam dotadas de engenho e de atributos intelectuais.

Foi durante o Iluminismo que o status e divindade das artes foi primeiramente afirmada em seus termos absolutos. Da maneira como a Enciclopédia de Diderot foi concebida, o irracional tornou-se racional, o que tinha pouca ordem foi ordenado (Greenhalgh, 2007, 27).

A segunda das relações definidoras do artesanato para o autor consiste na “circunscrição do artesanato” ou seja, no vernacular culturalmente produzido, falado e performático. O vernacular é visto tão perto da natureza como da cultura, sendo os produtos vistos como inconsciente coletivo de um grupo social, não poluído por influências externas. Ele carrega a mística de ser a voz autêntica da sociedade, de modo a haver a tendência para associar esta autenticidade com os tempos pré-industriais e as comunidades rurais. Segundo essa construção social do vernacular, o trabalho dos artesãos de um lugar tem evoluído "naturalmente" como a expressão direta e honesta dos requisitos funcionais simples e virtudes sólidas.

Esta tradição vernacular foi interpretada como algo estático e intemporal, em contraste com o mundo moderno dinâmico e progressivo. Segundo esse autor, o retorno do vernacular tem uma origem nos revivalistas góticos no início do século XIX. Para essa

128 Do It Yourself.

conceptualização, do artesanato como vernacular, os escritos de Ruskin têm uma importância especial, por entenderem o gótico como uma relação com o saber-fazer em que a ação do artífice tem importância simbólica para a sociedade. Nas “Pedras de Veneza”, Ruskin chega mesmo a lembrar detalhes da ornamentação que não estão visíveis ao público, cujo ângulo de observação não permite que os detalhes sejam contemplados, mas que mesmo assim são parte de uma exaltação do saber-fazer como um outro plano de sociedade¹²⁹. O ornamento se justifica pelo ato de fazer e não pela sua venda.

Para Greenhalgh, há uma profunda ironia no fato de que foi a modernização da cultura europeia que deu ao vernáculo uma presença na cena cultural. Seu status como cultura 'autêntica' tornou-se atraente para a visão romântica de pura simplicidade afetando a esfera cultural até os dias atuais.

Victor Papanek (1995) observava a persistência de modelos vernaculares na arquitetura, mencionando o exemplo do "bom selvagem de Rousseau" para conceber o conceito da “casa do bom selvagem” como um retorno a uma certa austeridade rústica em que a beleza surgiria de uma relação mais autêntica com o local.

A terceira questão para a compreensão do artesanato em Paul Greenhalgh consiste no trabalho como área-chave de debate político-econômico durante o século XIX. Citado por Greenhalgh, Thomas Carlyle apresenta a ideia de que o trabalho não seria somente uma estrutura importante para a formação da sociedade, no sentido de desenvolver os meios de sobrevivência e reprodução cultural, mas também pelo fato de que através do trabalho é possível obter estabilidade psicológica para o indivíduo.

Para Juliette MacDonald (2007), o artesanato, ou *craft* para utilizar o termo anglo-saxónico, tem vindo a ser considerado pouco mais do que uma atividade de ócio e *hobby* como uma atividade que permite, no âmbito da vida privada, operar uma “válvula de escape” para a criatividade individual. Para os estudos feministas, essa delimitação da esfera produtiva do artesanato no âmbito privado e feminino tem servido como modo de hierarquizar e dicotomizar a atividade artesanal, de outras formas de produção, e

129 O saber-fazer como modo de transcendência visível no Barroco como propõe Echeverría.

desautorizar o artesanato como forma de criação e produção em pé de igualdade com a arte ou o design. Sendo um conceito moderno, e de um período de constituição de dicotomias entre a produção manual e a industrial (que merecia progressivamente mais atenção por representar os valores em que a sociedade e a ciência estavam ancorados), o conceito de *craft* passou progressivamente a ser identificado com o conceito de uma sociedade pré-industrial e com processos vernaculares de uso da tecnologia.

Esse processo teve a forma de enfatizar uma linha de tempo progressivamente alicerçada no crescimento da produção como paradigma da modernidade. O crescimento econômico, como um valor societal importante para a modernidade, veio contingenciar as práticas de produção em menor escala delimitando o seu alcance e a aplicação na sociedade. Paradoxalmente, a implicação do artesanato como tecnologia “originária” ou “vernacular”, levou a uma sistemática romantização do conceito e à formação de uma expectativa com respeito a técnicas, modos de produção e aos portadores desse saber-fazer como um remanescente do mundo pré-capitalista.

Em Octávio Paz (2006), a criação de dicotomias no processo de criação/produção de objetos, como separação entre a forma (como se articula a atividade projetual um objeto) e a função (propósito para qual se faz um objeto), é discutida como essa continuidade da hierarquização, própria do projeto da modernidade, entre a atividade de conceber o objeto e a produção desse objeto.

A distinção entre o útil e o belo fez parte de um processo histórico e filosófico que hoje chamamos de modernidade e que está intimamente ligado à constituição de um mundo de diferenças coloniais. No mesmo período em que ocorre a criação das Academias de Arte, no início do século XIX, e em que foi estabelecida a distinção entre, de um lado, a arte escultórica e a pintura e, do outro, as artes decorativas. Tanto William Morris como John Ruskin não aceitavam a distinção entre artes decorativas e ‘fine arts’ por não concebê-las como possíveis de serem hierarquizadas. A *Morris and Co* (1861), empresa de William Moris, buscava a complementariedade de conhecimentos entre artistas, “designers”, arquitetos, para o trabalho em projetos de arte decorativa.

A essencialização do artesanato, como prática discursiva atávica, faz com que muitos

produtores e agentes desse conhecimento se autodenominem como artistas ou designers, porque essa terminologia os permite distanciar da noção do artesanato como uma atividade amadora ou como prática tradicional. Ainda que hoje o sentido do termo *craft* tenha a equiparação com a arte aplicada, arte decorativa e também com o artesanato, essas noções são recentes. De fato, a sua significação tem vindo a ser nutrida por uma situação 'elástica' ora de aproximação, ora de distanciamento da arte e do design.

A concepção ocidental de artesanato, em especial de origem medieval e fundada na idéia dos grêmios artesanais, traz até hoje a oficina como um espaço de produção e de expressão criativa. Nas sociedades não ocidentais, ou mesmo naqueles grupos humanos que sofreram a influência colonial, mas permaneceram na margem da sociedade ocidental (como notadamente muitas das formas de artesanato feminino mesmo em sociedades ocidentais), a ideia da oficina de trabalho não se apresenta como uma realidade. A diversidade de formas de constituição da atividade artesanal, como ritmos e espaços distintos, não necessariamente equivalem à ideia da oficina, de rotina, da hierarquia entre mestres e artesãos, de ser uma atividade contínua ou um labor *a tempo inteiro*. A necessidade de enquadramento do artesanato, no modelo eurocentrado de prática artesanal, fica especialmente visível nos livros sobre o tema, que utilizam elementos organizativos, que não fazem muito sentido para a maioria da produção artesanal do mundo.

Um exemplo é a tradição dos *pata* (espécie de rolos de tecido que são pintados pelas mulheres da região de Negali na Índia) que são originalmente a tradução visual de fatos sociais, denúncia ou lições para o cotidiano. Os *pata* têm, portanto, uma função social explícita para uma coletividade, em geral analfabeta, em histórias cantadas e que narram dispositivos de regulação social. As artesãs rapsodas contam histórias clássicas do *Mudraraksasa* (texto antigo em sânscrito) e também preocupações recentes, como as formas de prevenção da AIDS. Essa produção feminina não tem oficina. A produção dos *pata* e as composições das músicas que os acompanham, como tradição milenar e feminina das artesãs/rapsodas das *Patuas* é feito na frente de suas casas. Essa ausência de um espaço formal de execução desse tipo de expressão poética milenar está unida por regras e por uma forte organização social que não perde sua legitimidade, eficiência

(estética, técnica ou social) ou qualidade pela ausência desse espaço dedicado à prática.

A imagem da oficina do artesão foi emblemática para Karl Marx, Charles Fourier e Claude Saint-Simon, entretanto, sua importância no discurso atual da prática artesanal não é essencialmente definidor do que seja, ou não, artesanato. Esses teóricos viram a oficina como um espaço do labor humano. Como os *pata*, a maior parte das expressões artesanais femininas não dispõe de um espaço definido para a sua produção, fruto da própria divisão sexual do trabalho. Na verdade, todo o ambiente doméstico incluindo espaços como a cozinha ou a sala, mas com desdobramentos para noções não espaciais como a família e o ritmo intermitente entre o artesanato e o cuidado da casa, são partes da memória artesanal, apesar de esta ser uma memória pouco reconhecida ou valorizada. A necessidade de produzir o artesanato é imprescindível para a artesã, tanto para auxiliar o sustento ao núcleo familiar, quanto pela necessidade de criar ou de justificar o seu tempo de ócio. Uma das artesãs entrevistadas aponta essa necessidade de justificação do tempo de ócio feminino com uma frase interessante: “Se eu sento para assistir as ‘Tardes da Júlia’¹³⁰ até meu neto vem perguntar se estou doente. Eu agarro as linhas e vou bordar” (entrevista com artesã do concelho de Castro D’Aire Portugal, Janeiro de 2010).

O que pode aparentar ser uma racionalidade contra-produtiva, em um sentido pejorativo, é um posicionamento estratégico de fruição e controle do próprio tempo (justificado através do *labor*) e que pode evidenciar que a prática artesanal está mais centrada na produção da própria existência (em um sentido ontológico e autopoietico) do que da produção de materialidade em si.

O artesanato tem por objetivo fazer “grata a vida sendo levada pelo trabalho. O amor pelos objetos de seu trabalho e pela casa, o empenho colocado em sua ornamentação, deixar marcar de identidade que supõe uma dedicação afetiva”(Sanchez Marcos,2002). Neste sentido, o artesanato consiste em *arte de fixação*, tem como premissa a repetição de significados até a sua fixação colocada dentro do universo do cotidiano.

Uma jarra de vidro, uma cesta de palha, um vestido rústico de musselina, uma bandeja de madeira: objetos belos, não apesar de sua utilidade, mas por causa dela. Sua beleza lhes é

130 Tardes da Júlia, programa da TV aberta de Portugal.

inerente, como o perfume ou a cor das flores. É inseparável de sua função: são coisas belas porque são coisas úteis. O artesanato pertence a um mundo anterior à distinção entre o útil e o belo. Tal distinção é mais recente do que se imagina. Muitos artefatos chegaram até nossos museus e coleções particulares pertenciam a um mundo no qual a beleza não era um valor isolado e autônomo. A sociedade era dividida em dois grandes domínios: o profano e o sagrado. Em ambos, a beleza era uma qualidade subordinada: no domínio do profano, subordinada à utilidade do objeto em questão, e no domínio do sagrado, ao seu poder mágico (Paz, 2006:83).

O sentido de Octávio Paz, de um relação entre o sujeito e o objeto em termos de mediação entre domínios da utilidade, vem se aproximar com as demandas mais recentes por um design que busque interagir com a espiritualidade (Papanek, 1995).

O artesanato tem continuamente desempenhado uma função muito importante no capitalismo, justamente por fornecer um “espelho” da inadequação frente ao produto industrial. Esse sentido aponta para o fato de que a conformação do “primitivo”, do “vernacular” e do “popular” acontece pela sucessão de ideias homogenizadoras do processo civilizatório, colonial e capitalista.

Para Canclini (1993) a produção artesanal é uma necessidade do capitalismo por algumas considerações importantes, pois nenhuma classe hegemônica pode assegurar seu poder econômico por um longo período de tempo através do uso exclusivo do poder repressivo. O poder cultural desempenha um papel fundamental, nomeadamente: impor normas ideológico-culturais que preparam os membros da sociedade para uma estrutura econômica e política arbitrária; legitimar a estrutura dominante, vista como a forma natural de organização social o que, portanto, esconde sua arbitrariedade; e tornar aceitável a violência envolvida na assimilação dos indivíduos por estruturas criadas.

No sentido de Bourdieu (2008), os aparatos culturais são aquelas instituições que administram, transferem e renovam capital cultural. Sob o capitalismo, eles são principalmente a família e a educação, mas também incluem os meios de comunicação, formas de organização do espaço e do tempo, todas as instituições de materiais e estruturas através das quais o significado é transportado. Pela ação dos aparelhos culturais, esse significado deve ser interiorizado pelos membros da sociedade em que a organização objetiva da cultura precisa moldar as subjetividades. Esta interiorização das estruturas de significado gera *habitus* (isto é, sistemas de aptidões e esquemas básicos de

percepção, ação, compreensão). Os habitus são estruturados (por condições sociais e pela posição de classe) e estruturantes (geradores de esquemas de prática de percepção e apreciação). A combinação dessas duas faculdades presentes no habitus constitui o que Bourdieu chamou de "estilo de vida". O *habitus* faz com que um conjunto de práticas por uma pessoa ou grupo distinga tais práticas que constituem um estilo de vida diferente, em outras palavras, os aparelhos culturais nos quais cada classe participa, nas escolas, por exemplo, potencialmente geram diferentes habitus, estruturas estéticas diferentes que fará que algumas pessoas prefiram a grande arte e outra o artesanato.

Para Juliette MacDonald (2007), a necessidade de estar atrelado a uma função impede o artesanato de alcançar um estatuto distinto e de se aproximar da arte. Para essa autora, o artesanato deveria não mais reclamar um espaço na funcionalidade do objeto utilitário, e invadir o campo da arte. Estando os objetos do cotidiano abrangidos e contemplados pela produção em massa, leia-se do design, não haveria sentido de buscar revalidar a necessidade de uma função.

Função sempre foi uma questão chave para o artesanato. O que é o uso de um recipiente que é incapaz de realizar qualquer coisa, ou um bule que não derrama? Esta noção de utilidade tem definido e limitado os ofícios e desempenhou um papel fundamental na prevenção de artesanato de serem incluídas nas esferas do pensamento crítico e a prática da arte vanguardista e arquitetura. Uma insistência em função de como o resultado final de qualquer prática é obrigado a ter um efeito restritivo sobre o conteúdo intelectual e forma tangível do objeto acabado. Para muitos fabricantes no último trimestre do século XX, um questionamento profundo de significado forma e função e sua relação com a prática da arte e do artesanato era um ponto de partida essencial (MacDonald, 2007:43).

Como modo de ilustrar os seus argumentos, a autora vai citar o exemplo das peças *black and green pot* de Alison Britton (1999), que são contentores que se assemelham muito mais a esculturas do que a objetos utilitários¹³¹. O crítico David Whitting descreveu o trabalho de Britton como "non-funcional domestic object". O estatuto do criador, neste caso, coloca em crise as dicotomias entre artesanato e arte. Como herdeiros de Marcel Duchamp, que foi buscar o objeto industrial do cotidiano e colocá-lo em exposição, o processo é levar para a exposição de arte o objeto produzido através de um saber-fazer artesanal, que aqui se afirma como elemento de cultura visual contemporânea.

131 Interessante notar que essa aproximação com a natureza escultórica do artefato também foi tratada por Daniel Cardoso (2012) na análise do artefato W.W. Stoll concebido por Philippe Stark em 1991. O argumento de Cardoso também buscou problematizar a questão da função neste caso para o campo do design.

Se, em Duchamp, o *ready-made* afirmava o objeto industrial como linguagem contemporânea do cotidiano, em Britton, na atualidade, o objeto artesanal afirma a nossa possibilidade de encontrar futuros para a crise ambiental. Considero que em Britton a beleza está nos objetos do cotidiano que *ainda sabemos fazer*. O objeto belo está no cotidiano do sujeito e não numa separação da dinâmica da vida. A questão das *instituições de exibição* retoma aqui uma dinâmica diferente, apresentando *quem tem o estatuto social* que permite propor essa dinâmica de enfatizar o objeto do cotidiano como belo. Efetivamente, o estatuto de Duchamp e de Britton lhes permitiu transitar do cotidiano para a espetacularização do cotidiano e a sua condição é a do artista e do detentor de capital social. É evidente que dos dois casos, Duchamp que traz o objeto de design para o museu e Britton que traz o objeto de artesanato para o museu, são “invasões” desse espaço de legitimidade na cultura visual muito importante porque postulam uma crítica do que são os espaços para a criatividade.

Os dois casos retratam momentos históricos distintos e comunicam elementos semiológicos importantes. Não é ocasional que a experiência dos *ready-made* de Duchamp seja de 1915 e a experiência dos *handicraft-made* de Britton seja do ano 2000. Se, para a época de Duchamp, da tecnologia e da produção em massa, era a identidade da cultura visual que deveria invadir o museu de arte contemporânea, em Britton é a crítica de uma sociedade de consumidores que deve ser confrontada com os *makers* ou os fazedores de coisas que devemos ser todos nós.

Esse novo artesanato se baseia em valores econômicos para além dos valores monetários (Muutanen 2006) e pode ser traduzido em reciprocidade e aprendizado, como efetivamente espero demonstrar na secção desta tese dedicada à pesquisa de campo.

Como vem pontuar Otto von Bush (2010), vem aumentando o interesse pelo artesanato baseado em uma possibilidade de conectividade (ao contrário de coletividade). As ações do movimento recente do *Craftivism* têm por objetivo um tipo de mobilização social que traz a criatividade e o saber-fazer para o palco da autonomia pela conexão entre sujeitos. A historiadora do artesanato Ezra Shales (2008) aponta que “algo está acontecendo” no artesanato e identifica o movimento *technophilic* no artesanato que combina técnicas

antigas com tecnologia digital. Esse “algo que está acontecendo” não é outra coisa senão a democratização do acesso a tecnologias em rede. De fato, qualquer técnica artesanal está agora acessível em rede, nas redes sociais ou em sistemas para vídeos como o *youtube*, em que todos os “mistérios” das técnicas são colocados à mostra na internet de uma forma nunca antes conhecida. A nova subjetividade dos criativos, que está sendo gestada nesse “suco poético digital” consiste em um tipo de sujeito novo, que já não consegue ver limites entre o que é o próprio processo criativo e a necessidade de divulgação na internet.

O ato de criar e o “postar”¹³², forma de colocar informação nas redes sociais, consistem agora em uma parte do processo produtivo porque colocar na internet é o modo de dar visibilidade à capacidade criativa. Pode parecer paradoxal divulgar todos os elementos da técnica para serem produzidos por alguém em qualquer lugar do mundo, mas essa subjetividade gesta a formação de uma sociedade de produtores e não somente uma sociedade de consumidores. De fato, existe uma tendência de que as pessoas interessadas pelo artesanato não comprem mais o produto feito e sim que adquiram o saber-fazer, pelas redes de interesse, seja na internet seja nos movimentos sociais poéticos. Esse sujeito faz artesanato como modo de pertencer a uma coletividade, por isso o saber-fazer deve ser oferecido como dádiva, que gera a contra obrigação “digital” nesses grupos.

2. O desejo de um desenho industrial

“O design não é arte”, ou pelo menos não o será se tivermos um sentido restrito de arte que o relacione somente com a atividade contemplativa com os objetos. Essa frase, celebrizada por Tomás Maldonado (2006), que buscava consolidar a ideia de que o projeto dos objetos deveria estar exclusivamente ligada a sua função, tem levado a muitas discussões que pretendem discutir o caráter e a densidade do design como prática projetual. De fato, se existe uma coisa em comum nos textos de design é a persistente necessidade de definição, que ainda não foi totalmente superada.

Literalmente a origem mais remota da palavra design está no latim *designare*, verbo que

132 Tradução do termo “to post” que se tornou corriqueiro em redes sociais como o *facebook*.

abrange ambos os sentidos, o de designar e o de desenhar. Semiologicamente o termo já contém nas suas origens uma ambiguidade, “uma tensão dinâmica entre um aspecto abstrato conceber/projetar/atribuir e um concreto registrar/configurar/formar” (Denis, 1999:16).

Para estabelecer uma análise histórica do termo, Burdek (2002) traz o conceito de design do ano de 1588 do *Oxford English Dictionary*¹³³, que o descreve como modo de conceber previamente o planejamento de algo que se vai produzir. Essa denominação, como ato de conceber, estabelece uma divisão entre o ato de projetar e a execução propriamente dita da peça ou do artefato em uma época pré-industrial. Recorde-se aqui que essa divisão do trabalho foi para Marx e Engels matricial para engendrar a propriedade privada.

Segundo o Dicionário de Língua Portuguesa elaborado por Antenor Nascentes (s/d), a palavra *projeto* pode significar: desígnio; plano para a realização de um ato; (Do latim: *projetus* = lançado sobre). Neste sentido para Aravena-reyes (2003) seu significado transita entre um *objeto concreto*, isto é, um substantivo (ideia, empreendimento, plano, esboço) e uma ação *concreta* (ideia que se forma, empreendimento a ser realizado), quer dizer, se exprime através de um verbo (idear, empreender, redigir, esboçar). Utilizar o termo design, especialmente na língua portuguesa, se tornou corrente por se aproximar da ideia de projeto e se opor ao mero ato de representar. No espanhol, por exemplo, o termo utilizado é *diseño*, que guarda a distinção com o termo *dibujo* (desenho) em espanhol, da mesma forma como o termo *design*, como projeto, distingue o desenho *to draw* em inglês.

Na criação de objetos, a constituição da América, como Estado-nação, trouxe um ideário marcado pelo conceito de *self made man*, assentado no racionalismo, marcado pelo *individualismo* e pela sua ‘liberdade’. Essa relação torna-se decisiva para o conceito de

133 Design: • **noun** 1 a plan or drawing produced to show the look and function or workings of something before it is built or made. 2 the art or action of producing such a plan or drawing. 3 underlying purpose or planning: the appearance of design in the universe. 4 a decorative pattern. • **verb** 1 conceive and produce a design for. 2 plan or intend for a purpose. — PHRASES by design intentionally. have designs on aim to obtain, especially in an underhand way. — ORIGIN from Latin *designare* ‘mark out, designate’. Para mais ver <http://oxforddictionaries.com/definition/english/design?q=design>

consumidor e da liberdade de escolha. A questão da liberdade de escolha e do liberalismo são importantes nas ideias de Weber, para quem a ética do protestantismo se constitui nas ideias de liberdade, do ascetismo e da religião, como base para a produção e alicerce para o consumo¹³⁴.

Esse ideário, atrelado com os princípios da Revolução Francesa¹³⁵, surgiram como reivindicação para obter mais e melhores condições de vida para todos, um conceito de cidadania, que foi progressivamente estruturando um projeto de democratização do acesso aos bens de consumo, não somente para uma elite, mas como norma social, formando uma base para o design atual.

Atrelado ao mesmo processo de progressiva revolução social e política na Europa, a massa da população urbana, criada com o êxodo para as cidades na chamada Revolução Industrial, dispara o processo de desenvolvimento de novas linguagens, inclusive com o surgimento de uma noção de temporalidade própria da classe trabalhadora como veio a destacar Thompson (1975), e uma nova cultura do cidadão e pequeno burguês, instaurando o *progresso* como uma causa e a civilização euro-americana como meta. Essa Revolução foi amparada pela acumulação primitiva dos povos do Sul-global através da exploração do ouro e da prata da América do Sul, além do fato de que somente com as culturas de milho e batata trazidas da América Latina foi possível manter a aglomeração urbana orientada para a indústria¹³⁶. Essa sociedade estabelece o novo como um consenso, ambicionando e suplantando até mesmo estilos tradicionalmente e socialmente apreciados. Essa transformação ficou evidente em um movimento importante na Europa até a Primeira Guerra Mundial e teve nomes diferentes.

O progresso como noção coloca, de um lado, a espontaneidade e a intuição e, do outro,

134 Questão já referida e que suscitou neste escrito a análise dos argumentos de Colin Campbell (1987) que faz um paralelo entre a ética protestante como alicerce para a produção e a ética romântica como alicerce para o consumo.

135 Deve-se ter em conta que possivelmente um dos eventos estruturantes da Revolução Francesa foi a consulta “Les Cahiers de doléances” solicitadas pelo Rei Luís XVI e lidas no ano de 1789, que criaram na população um sentido de política e de direito, para que no mesmo ano fosse possível a Declaração dos Direitos dos Homens, um mês após a queda da Bastilha, como reação popular a falta de interesse pelas solicitações levantadas nos cadernos de queixas.

136 Tese que já foi discutida por vários autores inclusive por Adam Smith na obra “The Wealth of Nations” de 1776 ou por Eric Hobsbawm na obra “Era das revoluções”.

apresenta a racionalização e a lógica. Por esse motivo Tomás Maldonado, e outros, tiveram tanto zelo em distanciar a atividade projetual da espontaneidade e é essa a razão para a existência ainda hoje de uma tentativa de instrumentalizar a capacidade criativa dos designers. De certa forma, essa perspectiva tentava se distanciar da arte (entendida como aquela romântica) e fornecer uma metodologia projetual que oferecesse maior credibilidade para a produção em escala industrial. Ou seja, a divisão entre o projeto e a execução vem a ser um desdobramento de uma perspectiva da criatividade que parte da concepção de que a capacidade de idealização e a lógica, que atravessa essa atividade de engenho, pode pensar a transformação da realidade para além dessa realidade. Nessa perspectiva, a racionalização do processo criativo de artefatos e sistemas de informação do cotidiano antecede propriamente a indústria por fazer parte de um processo epistemológico de soberania e poder da razão sobre a natureza ou sobre a esfera social.

No fim do século XVIII, as mudanças sociais e políticas das Revolução Francesa, da Revolução Americana e da Revolução Industrial, o surgimento de novas classes sociais no centro do sistema-mundo e as suas correspondentes elites nas periferias exigem a materialização de suas necessidades estéticas e cotidianas, através da expressão de um tipo de produto que surgisse de sua distinção com a aristocracia.

Essa burguesia conquistadora buscava outra linguagem do que aquela dos papéis de parede, as flores, os arabescos, os vitrais, presença ostensiva dos padrões florais e da natureza. Essa *mimésis* da natureza se apresentava como uma presença opressora para uma classe que, estando em transição para um outro modo de viver, via esse recurso à natureza como uma simbologia que remetia ao ócio da aristocracia. Era preciso conceber um modo de viver distinto, o que exigia uma ruptura disciplinar que atendesse a esse elemento sensível.

Deve-se ter em conta que essa é aquela fase imperial em que a dicotomia entre natureza e cultura se estabelece como *colonialidade poiética*¹³⁷, que teve nas Grandes

137 Termo meu para designar os processos de submissão de saberes poiéticos como braço ativo da manutenção e crescimento como vontade de poder. Existe alguma ambiguidade no conceito pois toda colonialidade tem uma relação direta com a poiésis. Ainda assim, considero pertinente a sua utilização pois esses processos de saber e poder colonial perduram no tempo e na atualidade.

Exposições mundiais a consolidação de um *pensamento abissal*¹³⁸ para a materialidade.

Ao habitante do interior das residências cabe o papel de transfigurador das coisas [...] como Sísifo, pela sua posse, retira das coisas o seu carácter de mercadorias. [...] Habitar significa deixar rastros. No interior, eles são acentuados. Colchas e cobertores, fronhas e estojos em que os objectos de uso quotidiano imprimam a sua marca são imaginados em grande quantidade. (Benjamin, 1985:378).

A prioridade desta classe em ascensão era contrastar com a imitação renascentista extremamente ornamental e se valendo de decoração superficial, algo que posteriormente foi muito criticado pelo excesso de banalização do ornamento ou superficialidade na busca por de um conceito estético mais limpo. O ornamento, que ficou celebrizado pela crítica de Adolf Loos em “Ornamento e crime”, de 1908 (Loos, 2004), buscava elaborar uma crítica aos usos ostentatórios que as elites faziam na época.

Herbert Read (1973), refere-se às origens históricas do design industrial remontando ao utensílio, ao vaso e à taça da Antiguidade pelo simples facto de que esses objetos tinham fins utilitários para além dos fins estéticos. Nesse sentido, deve-se compreender a diferença entre os conceitos de indústria e industrialização. De fato, a produção em séries de milhares sempre foi parte da história humana. As escavações das civilizações muísca e tairona (Scott, 2005; Plazas, 2005) mostram que a produção de peças em ouro estava organizada de tal forma que apresentava processos de criação, produção e gestão de recursos de modo muito eficiente. Nessas indústrias pré-colombianas, o método da cera perdida (que data de 700 a.C na América Latina e que foi trazido para a Europa após a “conquista”) permitia a produção de várias cópias de peças em ouro na mesma fundição¹³⁹. Essa técnica ainda é aquela utilizada nas indústrias de jóias em todo o mundo.

Um outro exemplo esclarecedor da capacidade produtiva seriada poderá ser o dos copos de porcelana de Vila Nova de São Pedro em Portugal, que mostram indícios de como a produção portuguesa abastecia o Império Romano de utensílios de mesa (Ferreira, 2003). Esses dois exemplos permitem evidenciar uma distinção entre os procedimentos de

138 O conceito de pensamento abissal é aqui pedido de empréstimo de Boaventura de Sousa Santos para designar a sua especificidade para a poiésis.

139 Talvez seja pertinente colocar que sou Ourives (1 ano de formação técnica nas várias especialidades de fundição, cravação, lapidação, técnica de cera perdida e acabamentos de jóias).

idealizar o objeto, fazer os moldes e produzir. Tanto a técnica da cera perdida, quanto a técnica da porcelana em grandes quantidades, não podem ser pensadas sem os moldes ou esquemas prévios. O objetivo de trazer esses exemplos é questionar a ideia de que foi com a industrialização que foi iniciada a sistematização da atividade projetual¹⁴⁰.

Desta forma, poderíamos definir a série como uma produção de um artefato de forma constante e onde não há desvio de série em relação ao original. Ou seja, trata-se de que, mesmo em séries mínimas, com unidades ou dezenas de peças feitas, o controle da produção é exercido de tal maneira que, independentemente da quantidade de elementos individuais, estes são idênticos entre si, não apresentando qualquer desvio do protótipo e preservando a absoluta identidade entre os objetos produzidos. Neste sentido, a distinção a série absoluta não será tecnológico, mas sim, epistemológico.

Poderíamos com esse exemplo conceber que a série de grandes dimensões e a atividade projetual do “design” pré-colombiano ou ibérico existiu antes da industrialização, evento que nos termos que a conhecemos poderá ser um acontecimento episódico da humanidade. Diante dessa concepção, busco considerar que o ato projetual do “design” existiu antes do “desenho industrial”. Ou seja, o ato de projetar como construção total do objeto, de seus usos e as determinações de série estaria presente mesmo antes da industrialização como é pensada como resultado da modernidade. Considero aqui a indústria, pensada como uma dinâmica teleológica como tem vindo a ser descrita na atualidade, como um episódio recente na história da humanidade, que certamente foi parte de uma relação vinculativa entre a tecnologia e a produção capitalista, mas que já demonstra alguma exaustão como fundamento produtivo. Como é sabido, para além do impacto enorme da produção industrial para o meio ambiente, uma parte expressiva da produção de artefatos no mundo atual é feita através da exploração do trabalho manual (Klein, 1999; Rodriguez Garavito, 2007).

De fato, os elementos envolvidos na criação do objeto artesanal e do objeto industrial são distantes não pela questão tecnológica, mas essencialmente epistemológica e

140 Essa é a tese defendida por Guido Dorfles (2002), o mesmo que retira da história qualquer produção de “design” do Sul global.

ontológica. Talvez seja claro que quem produz em seu tempo e é dono da própria força de trabalho, como no caso do artesanato, poderá potencializar sua relação com a natureza do trabalho criativo de forma distinta de alguém que está reproduzindo posturas corporais diante de uma máquina.

Tendo em conta as preocupações apontadas anteriormente considero importante analisar o processo do *design* como *ato poiético integrado* como concebe Enrique Dussel:

O ato do *design* não é prático (o é a política, por exemplo), nem é puramente tecnológico (o é a engenharia mecânica ou a construção), nem tampouco puramente artístico (o é a pintura). Nem é tampouco somente a justaposição de tecnologia e arte com um componente científico. O ato de *design* [el acto de diseñar] é um ato como verde é uma cor. Suas partes integrais e funcionais são a ciência, a tecnologia e a arte, na maneira de como o azul e o amarelo compõem o verde. A ciência, a tecnologia e a arte como momentos do ato de *design* [acto diseñante] são intrinsecamente diferentes da ciência, a tecnologia e a arte como atos independentes. A ciência do *designer* [diseñador] se encontra definida em função produtiva tecnológica como no caso do tecnólogo. Entretanto, a tecnologia do *designer* [diseñador] se encontra definida como função estética, o que faz com que essa ação estética seja também tecnológica-científica. A ciência, a tecnologia e a arte integrados unitária, orgânica e sinergicamente no ato produtor do *design* [diseño] permitem denominar neste um neologismo (ao menos novo por seu significado): o *design* [diseño] ou o ato poiético. Querer fazer do *design* [diseño] uma atividade tecnológica ou artística exclusivamente é não compreender seu sentido. Existem escolas de *design* [diseño] que se inclinam em defini-lo como engenharias; existem outras que se definem como belas artes. Nem uma, nem outra, nem soma nem justaposição. O *design* [diseño] é um ato distinto, próprio, integrado, científico-tecnológico-estético: uma tecnologia-estética-operacional ou uma operação estético-tecnológica *sui generis*. Não aceitá-la em sua rica ambiguidade, em sua orgânica complexidade, é como querer que todo o corpo humano seja coração, mãos ou cérebro: os órgãos não se excluem, não se justapõem, se integram em unitária operatividade (Dussel, 1987: 191:192).

A concepção de Enrique Dussel do *design* [diseño] como *ato poiético integrado* estabelece que esse ato tem um contexto: “O *design* [diseñar] não é um ato absoluto senão relativo a uma totalidade dentro da qual se encontra. A totalidade é cultural, ou seja, económica, política e sócio-psicológica” (Dussel, 1987) .

Com essa advertência o autor lembra aqueles que apressadamente definem o *design* [diseño] como um ato poiético que se move no plano abstrato e “universal”. Os desdobramentos da conceituação do *design* [diseño] por Enrique Dussel são transversais à presente tese. O autor inscreve nesta definição tópicos importantes para perceber que a traduzibilidade entre o artesanato e o *design* sempre será uma luta pelas definições dos

conceitos no campo poiético.

As ciências fáticas e a experiência artesanal partem da realidade dada, daquilo tido como consistente desde si, desde sua própria estrutura real, atual, resistente agora e aqui. Pelo contrário, o *design* [diseño] se enfrenta a todo um mundo do possível, o que ainda não é real, o que se projeta fabricar. A projetividade é o cotidiano do *designer* [diseñador]. Em certa maneira poderíamos dizer que este vive e dialoga com imagens, projetos e requerimentos que se efetuam no futuro. O *designer* [diseñador] se habitua assim a viver antecipadamente no futuro. Seu tempo é mais futuro que o mero presente da imediatas, do dado, do real efetivo (Dussel, 1987: 198).

Considero evidente que o autor inclui uma temporalidade distinta para o ato de design, o que permite reestruturar a noção corrente entre o design do centro e o design da periferia. De fato, essa distinção somente torna-se possível se consideramos o ato do design desenraizado. Quando concebemos o design como *ato poiético integrado* essa distinção não é possível. O autor define um esquema para a definição do *design* onde situa o ato de design da seguinte forma que gera o artefato-produto: princípios, argumento poiético, conclusão poiética, previsão projetual e realização. Diante dessa conceituação, podemos estabelecer a linguagem do design como relação transversal entre função e estética que foi potencializada com as possibilidades de reprodução sistematizada de produtos a partir do encontro entre a ciência e a técnica.

Retomando a proposta de Walter Benjamin, especialmente sobre a questão da reprodutividade, devemos considerar que o objeto industrial tem uma componente estética nova mediante intervenção da máquina, não apenas ocasional ou parcial. A utilização e intervenção da máquina é o ponto delimitador para o objeto *industrial*, que envolve a produção em série, a produção mecânica-industrial e a presença de um *coeficiente estético* resultante do planejamento inicial. Esse coeficiente estético consiste na capacidade de o objeto despertar a necessidade de consumi-lo.

A partir da exigência de uma estética própria (autônoma da representação da natureza e com perspectiva do “progresso”, como dinâmica civilizacional) começou a existir a necessidade de um “desenho industrial” que pudesse atender aos usos e costumes novos, que pudesse pensar nos custos e lucros da produção. Essa disciplina não poderia surgir nem da arte, nem da arquitetura e nem da engenharia. Teria que ser uma disciplina nova

que repercutisse na estética a nova subjetividade que surgia e estivesse comprometida com ela.

Alguns historiadores do design apontam o *Arts and Crafts Movement* (1870–1900) como um momento fundacional da disciplina do design. Este movimento, que foi iniciado na Inglaterra e Estados Unidos, e que foi capitaneado por William Morris, estava formado por associações de artífices e criadores que trabalhavam em sistema de cooperação e de busca de prazer através na produção de objetos. Ou seja, se considerarmos esse movimento como fundador deveremos compreender uma utopia romântica do bom trabalho e da atividade projetual para a “boa forma” como um ethos fundador do design, em uma evidente aproximação da tecnologia com a ciência, a arte e o artesanato. A proposta de retorno ao sistema de produção artesanal de Morris, contraditoriamente tornou os produtos do seu movimento inacessíveis à classe artesanal que ele pretendia reativar.

Agora eu diria sem hesitação que a arte aplicada nos artigos de utilidade é dupla: primeiro, para acrescentar beleza aos resultados do trabalho do homem, que de outro modo seriam feios, e em segundo lugar, para acrescentar prazer para o trabalho em si, o que de outro modo seria doloroso e repugnante (Morris (1901:1).

A criação das chamadas “*Schools of Design*”, pequenas academias de arte que “qualificavam pessoal para criação de formas, segundo princípios técnicos e normas de sucessivos estilos artísticos” (Bomfim, 1994) foi responsável pela irradiação do desenho técnico como linguagem para o projeto. A criação de um ambiente criativo, em que diferentes criadores podem compartilhar seus conhecimentos e projetos pode ter sido a “pedra angular” do design como disciplina da fronteira entre vários conhecimentos¹⁴¹.

A criação de uma didática de ensino do projeto de objetos e a defesa de uma área de conhecimento para o produto em série, tem em seu cerne a crença de que somente uma *poiésis* refundada poderia fazer face à necessidade de uma época. Como projeto de democratização do acesso aos bens de consumo, o *desenho industrial* se estabelece como

141 É possível pensar no ambiente criativo da República dos Guaranis, onde os desenhos e os projetos circulavam de mão-em-mão, nas oficinas de escultura, pintura e todos os ofícios que permitirem o surgimento da provavelmente primeira “escola do design” nos seus próprios termos.

forma de dar visibilidade a essa necessidade, de um produto para a cultura de massas e para o sujeito ocidental e urbano, através da criação de objetos adequadas a suas necessidades. Desta forma, para além de ser uma estética nova fundada na tecnologia e na produção industrial, o *desenho industrial* é um projeto político global e que estava fundado no consumo e no acesso aos objetos. Não se pode esquecer que a disciplina nasceu de um projeto político de que todos, e não somente os ricos, teriam acesso aos produtos.

A fundação das escolas de design na Alemanha tem uma participação importante para o design por estabelecer uma discussão sobre a pedagogia projetual localizada entre a arte, a técnica e as engenharias desenvolvida a partir de uma política de fortalecimento do mercado interno para a Alemanha e que teve uma influência importante nas escolas de design através do mundo. Como aponta Maier (1970) os desdobramentos do conceito da gestão científica da produção, como extensões da proposta do Taylorismo para as áreas da produtividade, eficiência tecnológica e a organização corporativa, desenvolveram uma discussão no início do século que envolveu um debate acalorado entre vários autores e em várias políticas nacionais para materializar essa relação¹⁴². No caso alemão, essa política se desenvolveu através do *Deutscher Werkbund* ou *Projeto Werkbund*, uma espécie de associação profissional congregando artistas, artesãos e arquitetos, fundada por Hermann Muthesius quando era o superintendente da Comissão Prussiana de Comércio para as Escolas de Artes e Ofícios da Alemanha em 1907 (Souza, 2000 :17).

O *Deutscher Werkbund* pregava “a reforma social e cultural através do desenvolvimento da indústria moderna, e não através de um retorno a valores ruralistas e pré-modernos” (Denis, 1999). Na perspectiva de Muthesius, a indústria era parte dos novos tempos e, através dela, poder-se-ia obter um mundo melhor compreendendo o que ele chamava de *Maschinenstil* (estilo da máquina). Como forma de balizar essas ideias, Muthesius pronunciou em 1907 um discurso na Escola Técnica de Berlim no qual propunha novas concepções formais para os produtos industriais alemães estruturadas em três conceitos

142 Segundo o autor o impacto da gestão científica da produção teve desdobramentos importantes em vários países. Utilizamos aqui o caso alemão por ter se manifestado através da busca por uma pedagogia da forma e em escolas para o ensino dessa relação.

básicos: formas mais simples e “racionais”; a padronização dos produtos; e a estandardização (tipificação) como parâmetros de projeto (Souza; 2000:18) .

No contexto do surgimento das escolas de design alemãs, Henry Van de Velde (1863-1957), então diretor da Escola de Artes e Ofícios de Weimar e também integrante do *Deutscher Werkbund*¹⁴³ advogava a importância *da liberdade criativa e da autonomia da arte como guardiã dos valores humanos* (Denis, 1999). A posição de Van de Velde ficou estigmatizada por presumidamente (e para o grupo pró-Muthesius) se traduzir pela permanência do individualismo e por sugerir um descomprometimento com o público através da defesa da arte no design. Desse processo surgiu em 1919 a *Staatliches Bauhaus* (Casa de Construção do Estado) em Weimar, na Alemanha, como resultado da fusão da Escola de Artes e Ofícios com a Escola Superior de Belas-Artes.

A questão estética e formal passava a ser resolvida através da negação do naturalismo a partir das teorias de Hans von Marées (1834-1887) e Adolf von Hildebrand (1847 – 1921) conhecidas por *Teoria da Pura Visualidade* e a de Konrad Fiedler (1841-1895), defensor da doutrina de que a arte é expressão do sensível.

Nos anos de 1920, alguns integrantes da escola Bauhaus já haviam desenvolvido teorias - da cor e da forma - atrelando-as a questões econômicas, políticas e sociais, com a proposição de integrar a arte ao cotidiano, na produção de conhecimentos teóricos para justificar as decisões envolvidas nos projetos.

Na fundação da Bauhaus, 1919, na Alemanha, a atividade ganhou contornos mais definidos, ainda que neste período a arte exercesse forte influência nas atividades relacionadas com a configuração da cultura material (Bomfim ,1994:31).

Uma revisão das propostas de criação de uma carreira profissional na Escola Bauhaus, na fase de Weimar na Alemanha de 1919-1925, mostra que para atender as necessidades de um tipo de sujeito e suas necessidades de consumo, a pedagogia da Escola estava centrada no ensino de técnicas artesanais, arquitetura, artes visuais e teatro. A Bauhaus manifestava a situação política, social, econômica e cultural da então República de

143 Para mais ver Maier(1970) na relação entre o conservadorismo alemão e a relação entre tecnologia e democracia.

Weimar e se tornou um sinônimo do modernismo.

O projeto pedagógico do desenho industrial buscava relacionar a arte, a ciência e a técnica de forma a que a atividade projetual fosse possível a qualquer pessoa. A Bauhaus concebe uma pedagogia do design porque integrava o método indutivo através da dinâmica multidisciplinar das artes. Neste processo de desenvolvimento da atividade especializada, progressivamente a arte e a inspiração foram sendo substituídas pela ciência e a racionalidade, chegando até o desenho industrial.

A Bauhaus pretendia unificar os conhecimentos e as linguagens das diferentes artes, instaurando questões como a própria *teoria da Gestalt*, que surgiu na época como relação psicodinâmica entre a percepção e psicologia e que teve desdobramentos para a comunicação visual, para compreender a percepção das formas dos objetos da produção industrial e como articular em linhas de produção. Na Bauhaus o *design* se desenvolveu sob a influência de movimentos ideológicos diversos, especialmente destacados no programa de criação da escola com os manifestos de movimentos como o *De Stijl* e o *Dada*, além das controvérsias entre a atitude marxista e a funcionalista. Essa articulação, entre um constante debate ideológico e a busca de respostas em soluções poéticas, faz parte do enorme contributo da Bauhaus como a escola do design que se afeta, que opina e que se posiciona. De fato, algumas correntes do design pós Bauhaus acreditam na neutralidade do design e no solipsismo como material para a criatividade. A atualidade das crises pragmática e ambiental apresenta a enorme evidência de que esse tipo de egoísmo pragmático vive na infantilidade de ignorar as relações geopolíticas que sustentam a sua própria ação.

Talvez seja pertinente apontar que o ideário conceitual da Bauhaus pode ser dividido em três períodos coincidentes com as três mudanças de sede: Weimar (1919–1923), Dessau (1923-1929) e Berlim (1929-1933). Esses períodos também podem caracterizar-se pela influência maior do expressionismo tardio (Weimar), do formalismo estético derivado em essência do projeto *Werkbund* (Dessau) e das consequências do racionalismo radical iniciado ainda em Dessau em 1927 e que se prolonga até a extinção da escola em 1933 em

Berlim (Souza ,2000:34)¹⁴⁴.

A substituição da arte pela ciência, como “identidade” de uma estética industrial, pode ser particularmente observada pela comparação entre o ensino na Bauhaus e a *Hochschule für Gestaltung*, ambas na Alemanha.

A HfG não é somente uma escola onde você seja educado em um assunto especial; a HfG é mais como uma comunidade cujos membros compartilham das mesmas intenções: estrutura e estabilidade para mundo em torno de nós. (Tomás Maldonado no Discurso de inauguração HfG, 5 de outubro de 1964).

Como evidencia Francastel, o artefato é sempre um objeto de civilização de modo que a capacidade de interpretar a *cor*, a *disritmia* e os *sólidos em revolução*¹⁴⁵ são aquisições sensoriais que surgem de uma sociedade que pode interpretá-los na capacidade de reconhecer as formas abstratas na natureza e não inventá-las. O cubismo e a arte abstrata, quando fazem dos fenômenos, da cor e do volume, a matéria-prima para a interpretação sensível (onde esses elementos são convertidos a manchas gráficas) muda o sentido de discurso da obra de arte, que neste caso, tem orientação totalmente distinta da arte figurativa, essencialmente por não ter uma única orientação. Esse processo é na sua essência distinto das formulações que negam o esforço interpretativo do sujeito ao reivindicar que não há ali nenhum discurso. Assim, as vanguardas não sugeriam a negação absoluta do figurativo, mas sim, buscavam ir para além dele mudando a relação entre emissor/ interpretador em um discurso que se expunha à livre interpretação.

O funcionalismo, na negação completa da capacidade discursiva do objeto, esteve muito tempo absorvido em uma objetividade que hoje recebe questionamento. Assim, apesar de ter existido uma utopia dos objetos para o homem comum no funcionalismo, esta utopia optou pela celebração da matéria, mais do que da capacidade discursiva do objeto. Como recorda Cardoso (2012), os defensores do funcionalismo profetizavam que a

144 A Bauhaus foi dirigida: por Walter Gropius (1910-1927), Hannes Meyer (1927-1929) e Mies van der Rohe (1929–1933), sendo que Gropius e Rohe foram anteriormente arquitetos do escritório de Peter Behrens, intitulado por muitos como o primeiro designer, uma vez que trouxe as concepções do *Werkbund* para os projetos da empresa AEG e escrevendo o ensaio de 1910, intitulado *Forma e Técnica*.

145 Um exemplo são as capacidades de interpretar sensorialmente um sólido em revolução, que foram aquisições plásticas de um processo de extrapolação do fenômeno físico, interpretado plasticamente através das vanguardas.

evolução de cada artefato atingiria a “forma-tipo” como forma perfeita e perene para determinada tarefa de forma que seria apenas uma questão de tempo chegar a essa forma irretocável¹⁴⁶. A utopia presente nesta forma-tipo seria a de que o simples decurso do tempo permitiria chegar ao produto perfeito em quantidade e custos suficientes para todos. A afirmativa da eficiência pela funcionalidade ocorre por uma supressão dos discursos que sabe-se ser apenas possível por convenção de modo que o próprio funcionalismo seja em si um discurso.

O funcionalismo pode ser o exemplo de como a emancipação social, através do projeto utópico de uma produção de objetos mais acessíveis à população através do design, foi absorvida pela regulação, no princípio do mercado. De fato, a *racionalidade estético-expressiva* tem vindo a ser absorvida por esse pilar da regulação¹⁴⁷ em vários momentos do transcurso do design, como designação de uma atividade projetual para a fundação de uma cultura de massas.

Fundada na cidade de Ulm no pós-guerra, década de 50, a Escola de Ulm tinha conotações ideológicas que partiam dos postulados da natureza prescritiva de novos materiais e do alcance de configurações que expressassem o domínio de tecnologias. A configuração dos objetos ou da comunicação visual estava mensurada em relação ao alcance (na perspectiva quantitativa populacional) de satisfação para atividades cotidianas de índole massiva.

Se na Bauhaus grandes artistas desenvolveram uma série de “teorias” que tinham como objetivo substituir o improvisado e sustentar o sentimento artístico no processo criativo, na Hochschule für Gestaltung este desenvolvimento foi complementado através de disciplinas como: psicologia, psicopedagogia, ergonomia e teoria da informação, rejeitando tendências artísticas em prol de fundamentos científicos e do pragmatismo com que elementos da ergonomia e da antropometria foram absorvidos de forma quase

146 Evidente que a “forma irretocável”, como utopia ou como atividade projetual, tem uma componente de sustentabilidade ambiental importante pois a forma perfeita não precisa ser substituída (especialmente da forma frenética no consumismo) e, portanto, fornece soluções mais perenes. Como tenho vindo a apontar nesta tese, o processo de aprendizado consiste em trazer à tona essas características. Será preciso reaprender com esse princípio do funcionalismo em combinação com outros conceitos como os do artesanato ou o *ñande rekó*.

147 Talvez seja pertinente recordar que esse conceito de absorção foi aqui tomado de empréstimo do pensamento de Boaventura de Sousa Santos.

de forma dogmática¹⁴⁸.

Na escola de Ulm foi elaborado o chamado “funcionalismo ulmiano” que não pode ser desconectado da divisão do mundo em blocos econômicos e políticos. A busca por uma “linguagem” de alcance massivo buscava contrastar com o projeto do design soviético, que se estruturava na perspectiva de um funcionalismo de estado. Nos dois lados do bloco, os estudos de design giravam em torno da função social dos objetos mensurada estritamente nas necessidades funcionais. Essa visão não entendia os objetos como portadores de subjetividades, via-os meramente como extensões que deveriam ser concebidos para desempenhar sua função pragmaticamente.

Observa-se que daí em diante a configuração da produção “cultural material” foi gradativamente substituindo as práticas intuitivas por metodologias e processos com vistas à viabilização de meios de produção, instalados na lógica do máximo aproveitamento do material e de parâmetros racionais para o desempenho de funções. Estudos sobre a função social da cultura material – entendendo o design como a cultura material de uma sociedade industrial – promoveram uma crítica intensa e contundente à estética para o consumo, não possibilitando, no entanto, o desenvolvimento de uma relação libertadora do capital, criando uma distância entre o design teórico e a prática do design.

Esse distanciamento coloca, especialmente nas pedagogias funcionalistas, a sistematização projetual racional, a imaginação e a subjetividade pensadas seguindo uma lógica do distanciamento intuitivo do problema. Essa perspectiva buscava opor o design industrial, como processo racional de projeto de objetos, do objeto da arte ou do objeto do artesanato, contrariando assim, a metodologia milenar dos objetos como parte de uma tradição e expressão de identidades.

Interagindo fortemente com essa dinâmica, o desenho industrial norte-americano apresentava uma relação pragmática diferente na qual o essencial seria a interferência no

148 Recorde-se que na década de 50 os princípios da antropometria (a partir de dados da população europeia do Norte) passaram a ser utilizados no design industrial de forma tão categórica que as diferenças corpóreas (entre populações diferentes) foram postas à parte criando problemas de adaptação ao mobiliário doméstico, e aos postos de trabalho, em alguns países.

modelo de consumo¹⁴⁹. O papel da publicidade e obsolescência planejada¹⁵⁰ se estrutura como modo de concepção dos produtos, relacionado com o consumo e, assim, como ato de imaginar necessidades. O impulsionar da industrialização norte-americana vai expandir os produtos e a linguagem do design industrial norte-americano para vários lugares do mundo especialmente relacionados com a indústria cultural e cinematográfica.

Os ensinamentos do Taylorismo, em sentido estrito, foram vistos mais criticamente, enquanto o fordismo se tornou uma moda. Um comentarista alemão explicou a mudança como um alargamento do âmbito da aplicação : enquanto o o taylorismo abrangia apenas a gestão do trabalho, a doutrina de Ford enfatizava a reorganização de todo o processo produtivo. Até certo ponto, isto era também a racionalização já que, de início, o taylorismo tinha sido interpretado no seu sentido mais abrangente. Todavia, e por razões práticas, os apóstolos europeus da gestão científica e da racionalização, haviam decidido confinar o taylorismo à sua preocupação original com a eficiência do trabalho, limitando assim as suas implicações utópicas. Por outro lado, as contribuições de Ford- na linha de montagem móvel, estandardização, alargamento do mercado de massas através da prática de preços baixos e de salários altos - foram aproveitadas como meios de prova do potencial social trazido pelo capitalismo e pela indústria de grande dimensão. Paradoxalmente, as imagens da abundância do Fordismo melhor serviam aos conservadores-burgueses. O Fordismo, em suma, ofereceu um *elan* tecnológico para os beneficiários do sistema econômico que o taylorismo não poderia fornecer com segurança (Maier 1970:44).

Os três pilares do fordismo: 1. linha de montagem que fraccionava as fases de fabricação e requeria uma menor qualificação do trabalhador sendo vista como potencializadora da inclusão de trabalhadores na fábrica; 2. a estandardização, que permitia baixar os custos e garantir o acesso ao consumo de uma parcela da população, inclusive os próprios trabalhadores da fábrica; e 3. os salários calculados em horas, que nas fábricas da Ford alcançaram patamares históricos para uma população de trabalhadores não especializados e que permitia a inclusão dos trabalhadores no consumo daquilo que fabricavam. Ficou marcado nesse momento o caso do Ford T que podia ser comprado pelos próprios trabalhadores da fábrica.

149 A clássica disputa o Ford T (que fornecia um único modelo) e a General Motors (que permitia ao consumidor vários modelos e cores) permite verificar essa questão.

150 Obsolescência Planejada consiste em uma condução da atividade projetual de forma a que um produto ou serviço deixe de ser útil, mesmo estando em perfeito estado de funcionamento. O planejamento da obsolescência consiste em gerenciar a natureza perspectiva do produto (fashion ou modismos), os requisitos técnicos (mudança de uma tecnologia) ou na manutenção dos produtos (quando as peças de reposição não podem mais ser encontradas mesmo para funções acessório produto). Esta prática tem vindo a ser cada vez mais questionada e já existem medidas de grupos de consumidores para a eliminar.

A força de trabalho estaria concomitante à formação de uma força de consumo, no sentido que lhe dá Thorstein Veblen, na formação de uma classe social ansiosa por acessar ao consumo. Conseqüentemente, o consumo em massa vai deixando de ser um “evento solução” para se transformar em um conceito sócio-econômico-cultural imposto a nível global como uma ideologia finalista, o fim do projeto histórico do homem de Fukuyama, referindo-se ao processo de globalização e ao neo-liberalismo.

Nasce desse conceito a associação do design à efemeridade. A concepção de consumo em massa, a necessidade de manipulação estética do produto que vem dar origem ao *styling*, uma interferência formal e superficial no produto, de maneira a que a sua função não seja alterada, sequer aperfeiçoada, e não implique maiores custos de produção, mas potencialize seu consumo. A aparência do produto continuamente alterada ganha um aspecto fantasioso para cumprir o objetivo de persuadir o consumidor e garantir o seu reconhecimento massivo e eliminando possíveis distinções regionais.

Talvez nesse ponto seja absolutamente pertinente distinguir o *styling* do fenômeno sociológico da moda, simultaneamente conjunção e distinção, como formulado por Georg Simmel, e que permite ao sujeito perspectivar a sua presença na sociedade (Simmel, 2008). Na leitura de Simmel, o fenômeno da moda permite ao sujeito articular simultaneamente o seu pertencimento a uma comunidade (conjunção) e sua posição dentro desta comunidade (distinção) o que torna a moda um fenômeno simultaneamente de socialização e de individuação. Para Simmel, a moda encarna a natureza dual do ser humano que ao estar mergulhado no todo social procura por um lado, incluir-se neste todo e, por outro, libertar-se de suas demandas.

A crítica de Simmel da modernidade está assinalada pela leitura da moda como realidade tensionada em conflito entre o indivíduo que oscila entre dois pólos: a unidade do todo e o ser para si. Simmel encontra no fenômeno da moda a concretização da tendência humana para a imitação mas que paradoxalmente atende a necessidade de individuação. Para o autor, o fenômeno da moda não poderá ser dissociado da noção de cidade ou de metrópole, pois, ao cessar o nexos com o lugar, parentesco ou filiação cresce a necessidade de individuação que obriga à escolha e a *contaminação* o que se traduz na

saída da rigidez do costume para a responsabilidade da autonomia individual, que, por nunca ser conseguida, resolve o conflito através da itinerância e da participação em um mundo cheio de inúmeras possibilidades.

Retomando ao tema do styling ou o “chamado estilo internacional”, deve-se notar que mesmo que possamos considerá-lo como uma noção hegemônica do design esta não pode obscurecer as formas diferentes de design que têm preocupações completamente distintas e inclusive noções de bem viver importantes no momento de transição paradigmática que vivemos. O exemplo da “poltrona mole” de Sérgio Rodrigues de 1957 poderá ser interessante por materializar uma concepção peculiar da cultura brasileira por propiciar um “suposto jeito brasileiro de sentar: largado, refestelado e folgado” Cardoso (2012) e que teria um feixe de significados projetuais distanciados do universalismo do estilo internacional.

A dogmática da ergonomia ou de outros campos da metodologia do design que concebiam a solução poética apenas em termos de uso ou da venda dos produto, tem vindo a ser rediscutida nos métodos no design, em especial, com a inclusão de métodos cada vez mais intuitivos, percorrendo o caminho inverso aos métodos dedutivos, o que “foi genericamente chamado de pós-modernismo no design” (Villas-Boas, 2002).

Essas novas perspectivas abriram espaço para um olhar mais atento para a própria produção de objetos pelo design, processo que seguiu as próprias determinações históricas em tempos de globalização hegemônica. Para alguns, seria um “retorno às origens e ao artesanato”, o que já traz uma repercussão complexa por supor o artesanato como algo estático que estivesse imutável. Essa perspectiva, da globalização hegemônica no design, mesmo quando ocorreu para a reincorporação da semântica e da ludicidade nos produtos, envolveu as mesmas premissas da Bauhaus, ou seja, uma perspectiva do design extremamente elitista e comprometida pela produção de bens “icônicos” para serem seguidos como um consumo de elite.

2.1 O desenho industrial, o design e o design pós-colonial

Uma pergunta que surge recorrentemente na conceituação do que seja o design, como

fenômeno ou como pedagogia, consiste em perspectivar a industrialização. Nos parques industriais que somente “montam” produtos e naqueles países de capitalismo tardio existe essa disciplina? Existiu um design pré-colombiano?

Qualquer dessas perguntas interferem na própria concepção do que seja o design e de como poderia avançar-se para uma perspectiva nova para essa atividade. De fato, se entendermos o design como uma metodologia criativa que se estrutura sobre a base de um determinado tipo de força produtiva, neste caso a indústria como fator dominante na economia mediante processos de instrumentalização da produtividade, estaremos traçando uma conexão estrutural entre indústria e design. Se for essa a essência do design reunir forças produtivas (indústria) e forças criativas (pedagogia) então poucos países na atualidade têm design.

Como respostas a essa pergunta uma série de textos tentam articular a relação entre design e desenho industrial (Baur, 2008; Rinker, 2008). Uma das propostas para discutir essa problemática e colocá-la em história consistiu no trabalho de reunir e descrever a história do design da América Latina e Caribe (Fernández e Bonsiepe, 2008), que para além de ser um árduo e bonito trabalho retoma necessidade de pensar os processos de criação e produção na América Latina, contudo, em vários dos artigos repercutem a lógica de que a América Latina tem uma aproximação tardia do processo industrial¹⁵¹.

Como tenho vindo a destacar nesta tese, a perspectiva pós-colonial busca orientar o olhar dos fenômenos e apontar o caráter geopolítico e epistemológico fundacional do sistema-mundo que vivemos. Nessa perspectiva, a América Latina não somente toma parte importante na origem da industrialização dos países do Centro como é a força constituidora dessa industrialização.

Para uma definição exaustiva do design a industrialização não poderá ser considerada *ainda* a essência desse pensar poético por duas razões que considero claras: A primeira, porque a industrialização como fenômeno acontece em condições de extremo ocultamento das forças estruturais de sua criação. Como é sabido, o custo efetivo da

151 Um dos textos inicia da seguinte forma “na década de 40 se produziu o ingresso da Argentina na modernidade”.

formação de uma indústria moderna ¹⁵², em termos ambientais ou da exploração do valor-trabalho, nunca é efetivamente mensurado. A segunda, de que a indústria nestes termos talvez não seja mais um paradigma possível para a produção do futuro, já sendo discutido o termo pós-industrial como o olhar para as tecnologias que aponta para a formas de produção de maior proximidade e com modos de mensurar o seu impacto, social e ambiental.

A reflexão desenvolvida nesta tese tem a perspectiva de pensar alternativas ao desenvolvimento e conceptualizar os dispositivos poiéticos com autonomia, sem que essa seja pela via da transferência tecnológica. Dessa forma, me parece ser evidente apresentar o design como um metodologia projetual que pode ser operacional para a transformação do futuro, coligada com a artesanía projetual, como formas de pensar a produção de artefatos e sistemas de informação para o bem viver e não somente para o possuir.

O Design não é o mesmo que Desenho Industrial. O desenho industrial tinha como paradigma o projeto utópico da modernidade e o pensamento da indústria como principio central do desenvolvimento dos produtos. O design consiste em um projeto que se identifica com a percepção social do ato projetual. A supressão do termo industrial não é a única diferença entre as duas disciplinas, mas apenas um dos aspetos da diferença entre ambas.

A distinção entre o design industrial e o design foi analisada por Lucrécia D'Aléssio Ferrara através de duas concepções chave: o signo icônico utilitário e o signo inutilitário remático. Utilizo a revisão de Solange Bigal dessa conceituação para caracterizar a distinção para o objeto industrial, que consistiria em uma relação icônica utilitária e o objeto de design, com sua relação sígnica inutilitária remática.

Partindo da teoria do signo de Charles Sandres Peirce, podemos identificar que o signo

152 O conceito de industria poderá ser o conjunto de atividades produtivas organizado por meio de máquinas e ferramentas que se encarregam da transformação de matéria primas em produtos. Diferente de industrialização que será a transformação social, econômica e política que se desenrolou a partir de meados do século XVIII, tendo como centro emissor a Inglaterra, e que se caracteriza pela organização de produtiva de forma concentrada, padronizada, serial e mecânica de forma que toda a estrutura social converge para o incremento e expansão dessa matriz econômica. A compreensão que trago do conceito de indústria moderna será aquela após a industrialização.

icônico é aquele que mantém com o objeto uma relação de qualidade¹⁵³. O signo icônico, como qualidade do próprio signo, aponta que se refira a primeira trilogia de Peirce de ser um *quali-signo*¹⁵⁴.

Lucrécia Ferrara “abstrai o signo peirceano, experienciando a sua natureza icônica no contexto de uma sociedade urbano-industrial fundada em um modo de produção capitalista, em que a lógica de acumulação de capital está assentada na balança comercial favorável da produção/consumo [...] Assim, a obsolescência de um produto quando comparado ao produto posterior promove uma outra mentalidade apoiada em novas ideias, tais como: a ideia da pluralização de produtos [...] a ideia de substituição rápida de um produto por outro e, portanto, uma informação por outra; as ideias de status, de prestígio, de atualidade e de repertório, por meio do descarte do produto obsoleto e consumo do produto de ponta (Bigal, 2001: 69).

Esse tipo de associação entre signos coloca que a relação entre as qualidades do produto é estabelecida entre o produto novo (suas qualidades) e as qualidades do produto anterior. Desta forma, o uso se incorpora à linguagem e faz florescer um sistema de linguagem inteiramente baseado no signo utilitário. A predominância da função persuasiva, frente à função pragmática, atribui ao signo utilitário a predominância do valor de troca sobre o valor de uso.

A propaganda, a publicidade, a moda, os meios de comunicação de massa como o rádio, a TV e o jornal, certas modalidades teatrais, cinematográficas ou fotográficas, a arquitetura e o desenho industrial são signos icônicos utilitários, isto é, estão voltados para a elaboração estética de mensagens persuasivas. Entretanto, a distinção desses signos está na presença ou ausência, a partir deles, de uma articulação ambiental, mais invisível que visível. Este ambiente icônico utilitário supõe um volume sógnico, um envolvimento espacial do signo ou o inverso, um envolvimento sógnico do espaço, de tal modo que ambos, signo e espaço, se articulam para constituir uma unidade ambiental. Estão nesse caso, basicamente, o desenho industrial e a arquitetura (Ferrara, *apud*, Bigal, 2001: 73).

Segundo essa noção, a utilidade passa a ser uma qualidade que quer ser signo. Mediante essa perspectiva, esse adjetivo utilitário se apresenta, especialmente na publicidade, como uma finalidade de natureza estética. Essa atribuição faz com que exista o reconhecimento de uma materialidade com a atribuição de uma significação estética (o

153 A célebre triangulação peirciana, em que além do ícone (que mantém relação direta com *qualidades* com os significantes) temos o índice, que nomeia um tipo de signo que é diretamente *afetado* pelo seu objeto, e o símbolo, que se refere ao objeto movido por *força de uma lei* ou convenção sociais.

154 Uma qualidade que é um signo *quali-signo*. Diferente de um acontecimento singular que é um signo *sin-signo* ou uma lei que é um signo *legi-signo*.

carácter utilitário) sem que haja prejuízo de seu carácter de mercadoria. Em suma, o objeto utilitário ganha expressão estética tanto quando ganha expressão semântica pelo consumo.

O juízo de gosto estético está aí atribuído pelo signo utilitário, como representante de uma época, tanto quanto a percibibilidade do objeto pelo consumo está qualificada na potencialidade de que ele seja sempre substituído por outro produto, que combine a produção em massa com a utilidade. A utilidade, em suma, consiste em ser um fator estético que demanda a sua produção. Não basta consumir um produto, é preciso que ele tenha uma “utilidade”(seja *quali-signo*), não pode ser a beleza pela beleza.

Segundo a autora, no final do século XX, fomos testemunhas de um rearranjo dessa relação entre signo/objeto/interpretante deslocada para outras composições que revelam a predominância da capacidade interpretativa do objeto, que por ser tradução (no sentido mais claro de trasladar códigos) consiste em um deslocamento qualitativo (interpretante remático). Assim, o objeto do signo passa a funcionar como experiência do uso de um repertório do usuário interprete como sintaxe comunicacional, ou seja, o *design*. A diferença do desenho industrial e do design resulta, para Ferrara, da desordem oriunda do “excesso de homogeneidade” especialmente do funcionalismo extremo.

De certo pode-se falar aqui que o signo inutilitário remático é o signo do design. Sua manifestação se dá na experiência como ação cognitiva: dos ambientes, nos ambientes e na articulação de ambientes. Em outras palavras, sua manifestação se dá na percepção da ação dos signos, estratégia significante geradora de sentidos, constantemente ressignificados em virtude da desordem ou da entropia que esta mesma ação provoca (Bigal, 2001, 77).

Ainda segundo Bigal, o processo de passagem do desenho industrial para o design “inclui como ação-interpretante a passagem da ciência para a tecnociência, dos movimentos de arte para a arte sem movimentos; a passagem da produção industrial para a produção pós-industrial, da sociedade mediática para a sociedade rediática (...) é no movimento do signo da função-interpretante para o uso-objeto que o design altera a clausura da *forma segue a função*” (Bigal, 2001).

O design passa a ser progressivamente um projeto aberto, em um tipo de linguagem que pode permitir a geração de novas utopias pela materialidade. Formas, usos e modos

de conceber a existência concreta que podem ganhar corpo em um conhecimento sem corpo, mas que tem apenas a percepção de que o gosto e a opinião podem ser um caminho para o conhecimento. É diante disso que considero as potencialidades do *design* se coligar com o artesanato para ser a tradução como *phronesis*, sabedoria prática, que se configura pela opinião como caminho para o conhecimento.

Victor Papanek (1995) quando vem conceber a necessidade de conferir um valor espiritual a produção do design vem trazer a participação as pessoas nos processos de criação e tinha uma perspectiva de que a crise ambiental deve ser tratada através de esforços coletivos. O design, como linguagem, consiste em uma metodologia criativa de chegar à essência do artefato. Para trazer um modelo de comparação, novamente com a arte, o trabalho da artista portuguesa Joana Vasconcelos pode ser esclarecedor. Ao fazer uma escultura das jóias de filigrana, com colheres de plástico, a artista busca aquilo que chama de “portugalidade”. Essa essência na forma e a consistência cultural da jóia portuguesa está captada pela escultura como um significado de partilha.

No design, especialmente quando busca uma metodologia de trabalho com o artesanato, trabalha para alcançar essa essência como uma forma de fundir forma e conteúdo. Mais recentemente, a perspectiva da mobilização social, para a transformação da sociedade, trouxe um desdobramento importante dentro da área do design através do que pode ser chamado de *design activism*. Esse movimento, revela o potencial do design para a emancipação social e para a mudança de paradigmas ambientais centrado no ativismo como modo de criar e produzir novas realidades.

Esse ativismo no design, parte da perguntas aparentemente simples: de onde estão as necessidades de 90 % da população que não são atendidas pelo consumo industrial, pelo design para o efêmero e qual o compromisso do design com as próximas gerações? Tenho sido reiterativa sobre a relação geopolítica da criatividade e de como a abundância de soluções poéticas para um lado do mundo está diretamente relacionada ao esquecimento do outro lado¹⁵⁵.

155 Para mais, ver o conceito do “pensamento abissal” (Santos, 2009).

Uma série de teorias e princípios estão sendo gestados a cada dia como modo de conformar uma nova perspectiva para o design. Existem na atualidade inúmeros exemplos como o “The Slow Design Principles”, que consiste em um manifesto para encorajar a perspectiva dos produtos cuja vida útil seja mais eco-eficiente (maior durabilidade) e que envolva uma relação experiencial com esses artefatos mais duradoura. Esse e outros princípios tentam organizar uma relação entre a diversidade e o pluralismo através de “tecnologias alternativas”.

Parte II

As criaturas e o concreto

Capítulo 3 - Proposta metodológica: de fortaleza à fronteira

Ou o conhecimento de Alícia, Ana Cristina, Ana Maria, Cila, Don Cuella, Dona Rosa, Estela, Estér, Fabiano, Henriqueta, Hugo, Inês, Isaura, Izamara, João, Karine, Luís, Lujan, Maria Blanca, Mariano, Mercedes, Mirta, Myrian, Nelson, Nilse, Patrício, Roberto, Sara, Ulcimar, Verónica e Vilson¹⁵⁶.

1. Meu percurso investigativo

A proposta metodológica aqui presente descreve os mecanismos de análise do trabalho conjunto entre artesãos e designers experienciado na pesquisa de campo desta tese. A minha alternativa foi ser lanterna, como instrumento pelo qual eu poderia ‘clarear’ a relação entre o artesanato e o design, trazer à luz as formas de racionalidade poética ausentes na atualidade e que urge serem reclamadas, especialmente no momento histórico que vivemos.

Sou designer e aprendi com a mãe a bordar, costurar, pintar e modelar o barro. Considero que essa formação pode ser um elemento essencial que me habilita a clarear esse fenômeno porque surge da experiência de conhecer o mundo através do saber-fazer e na forma como modo de pensar e ser sujeito.

Para os fins de uma tese de Doutorado no campo das Ciências Sociais, o desafio aqui consiste em ser *outsider within*¹⁵⁷, como a tensão de ser simultaneamente estranho e intimamente dentro do campo da ciência social (Star, 1995). Esta abordagem me permite aprender, com a tensão entre estar dentro e fora da sociologia, através do reexaminar minha própria experiência biográfica e ser sensível aos aspectos da relação entre artesanato e design difíceis de serem alcançadas por quem está *dentro* dos paradigmas da sociologia e diminuídos por quem está *fora* dessa mesma sociologia.

156 Ordem alfabética dos artesãos, gestores e designers entrevistados na Argentina, Brasil, Paraguai e Portugal, durante a pesquisa de campo dessa tese de doutoramento em que incluo meu nome por acreditar que compartilho com eles e elas o “pensar com as mãos”.

157 O conceito de *outsider within* surge do pensamento negro feminista e se baseia no reconhecimento de sua posição marginal, no ambiente acadêmico, analisada como uso criativo dessa marginalidade, como forma de ampliação dos pontos de vista da sociologia através do potencial criativo da biografia pessoal, como pressupostos da análise sociológica (Collins, 1986).

Deve-se ter atenção que o “estar criativamente na margem”¹⁵⁸, neste caso da sociologia, não surge naturalmente de uma experiência biográfica e de uma formação fora da sociologia. Como adverte Collins (1986), o caminho mais comum é agir por emulação (do *insider*) e dissimular a estranheza através da adoção da forma *usual* na sociologia. Em contraste, tornar-se um *outsider within* consiste *fazer o trabalho* de mergulhar na estranheza, subvertendo a alegada imparcialidade do cientista social e oferecer a minha própria experiência pessoal, projetual e cultural como forma de validar o conhecimento crítico sociológico.

Como estranha à sociologia, vários aspectos de minha experiência pessoal, especialmente com as técnicas, o saber-fazer e a criatividade, serão aqui ativados de forma de adquirir as habilidades sociológicas do *insider* e o relativo distanciamento do *outsider*. Como uma *estranha que pensa junto*, pretendo dar credibilidade às minhas próprias experiências criativas e apresentar a racionalidade poética como forma de validar o saber daqueles e daquelas, que como eu, “pensam com as mãos”. Para nós, os “criativos”, torna-se mais fácil fazer um desenho ou modelar o barro, do que explicar verbalmente todo o complexo processo de materializar o belo, o bom e o justo, sob a forma de objetos.

Na forma e na imagem surgem os modos de interpretação, compreensão e expressão do mundo o que me permitiu ir a campo e poder interagir, com aqueles de minha linguagem, de uma forma distinta e que espero poder traduzir neste texto.

Durante a experiência de campo ficou para mim evidente que saber bordar, tecer, pintar, desenhar e fazer origami permitiu acessar uma “intimidade poética” que me fez aproximar dos parceiros e parceiras nessa caminhada. Em várias ocasiões fui convocada a “mostrar o que sabia” (efetivamente teci, pinte, dobrei e bordei na pesquisa) e inclusive algumas entrevistas decorrem desses momentos¹⁵⁹.

O que se pode extrair dessa experiência da *situação de estar na fronteira entre*

158 O termo “estar criativamente na margem” surge no conceito de *outsider within*.

159 Um exemplo foi a entrevista com Roberto Moncada (Argentina), feita simultaneamente com a produção de Origamis em que eu e ele fazíamos as dobraduras.

conhecimentos é que a minha participação na produção dos artefatos aconteceu naturalmente porque esse saber-fazer é o conhecimento onde estou localizada e porque dinamiza a minha própria subalternidade como *outsider* na sociologia, como designer da periferia e como artesã de manualidades. O pensamento de fronteira me permitiu adquirir conhecimentos sem deixar de *ser designer-artesã* e essa relação ontológica essencial vai permear todo o transcurso da presente tese.

Iluminar esses conhecimentos que estão marginais à teoria crítica e os retirar dessa marginalidade não quer dizer que se pretenda aqui transformá-los em centralidade ou hegemonia. Essa tese tem o propósito de mostrar como o mito do conhecimento universal e verdadeiro pode ser denunciado no campo da produção e da criatividade. Todo conhecimento é situado e a sua natureza situacional permite uma *perspectiva parcial* como um privilégio, a partir do qual, a visão pode ser convocada como forma de conhecer (Haraway, 1988).

A parcialidade da fronteira se torna o fundamento básico que me permite a tradução como o reconhecimento de que não há nenhuma razão total e que somente é possível produzir inteligibilidade admitindo que seu conhecimento *ignora* parte daquilo que é essencial naquela fronteira de conhecimentos. O termo “pensar com as mãos” em Ernst Fischer (1987), considera que o pensamento prático e criativo. Considero que como um tipo de conhecimento marginal (frente a ciência por exemplo) que pode, a partir de sua marginalidade, contribuir para as ciências sociais críticas.

Sendo lanterna, pretendo colocar à luz formas de criar e produzir objetos que estão relacionadas com modos distintos de viver a criatividade e a produção. Pretendo mostrar, primeiramente para os meus (designers, arquitetos, artesãos, artistas e criativos) que esse conhecimento pode e deve ser ativado urgentemente e que existem perspectivas, que surgem da crítica do eurocentrismo e do capitalismo, que podem contribuir fortemente para organizar a mobilização desse nosso conhecimento rumo a um *conhecimento prudente para uma vida decente* (Santos, 2003).

Como designer, o encontro com o artesanato é aqui uma oportunidade importante a qual não podemos perder de vista para essa crítica, porque nos permite alcançar o

privilégio da parcialidade. Ser parcial é propriamente situar-se na fronteira e negociar a posição. O artesanato nos fornece um lugar epistêmico, para discutir um conhecimento diante da tese do universalismo, tão recorrente no design, como resultado da influência da Escola de Frankfurt. Um lócus de enunciação diferencial (Mignolo, 2005) formado pelas técnicas, pelas cores, ritmos, festa, utilidade, justeza e beleza, que se materializam nos objetos e que são mediações dos sujeitos. Essa oportunidade se funda em revalidar o lugar epistêmico, a “geopolítica do conhecimento” (Dussel, 1977), “corpo-política do conhecimento” (Grosfoguel, 2008)¹⁶⁰ como forma de mostrar o conhecimento situado em espaços estruturais (Santos, 2003) que interferem, delimitam e encorajam esse conhecer.

2. Metodologia: As cinco ecologias e a visão de mundo

A tradução, entre o artesanato e o design, está mediada pelo reconhecimento da corporeidade como forma de fundar uma epistemologia da forma baseada no “pensar com as mãos”¹⁶¹. Conhecer o barro modelando-o¹⁶², conhecer o vento através da vela ou da rede de pescar. Ou seja, os objetos são simultaneamente extensões humanas, para suprir suas necessidades, mas também foram e são modos de conhecer a realidade.

Como afirma António de Sousa Ribeiro (2005), a razão cosmopolita é uma razão translatória, ou seja, se funda na tradução entre diferentes, neste caso os dois campos da poiésis do artesanato e do design, que possibilita a racionalidade poiética contra hegemônica. Nesse sentido do trabalho de tradução mostra a impossibilidade atual do conhecimento pensado como fortaleza (no artesanato ou no design) como aquele que se “protege” das influências externas e busca consubstanciar a tradução como a fronteira, onde os conhecimentos interagem e negociam a sua posição.

Diante dessa premissa, da traduzibilidade entre os conhecimentos como fronteira e

160 O autor localiza o conceito de corpo-política do conhecimento como um contributo da conceituação de Frantz Fanon (1967) e da feminista Glória Anzaldúa (1987).

161 Conceituo como “pensar com as mãos” uma forma de ser e estar no cotidiano através do saber-fazer como uma dinâmica ontológica, comunitária e corpórea. Deve-se ter em conta que o termo foi pego de empréstimo de Ernst Fischer (1987) que o concebe como a forma de como o humano se formou pela capacidade de criar ferramentas.

162 Realçar a natureza performática da poiésis contra o universalismo dos *a priori* à experiência.

elemento fundamental para a razão translatória, a hipótese central desta tese foi elaborada da seguinte forma:

O trabalho de tradução na *poiésis* possibilita a inteligibilidade recíproca e o reconhecimento da diferença na relação entre artesanato e design fundada nas cinco ecologias: temporalidades, escalas, reconhecimentos, produtividades e saberes.¹⁶³

Essa hipótese central foi amparada por cinco hipóteses secundárias que estavam elaboradas seguindo o conceito das *cinco ecologias* de Boaventura Santos. Dessa forma, as hipóteses secundárias estavam ativadas para funcionar como crítica da *produção da não-existência* e permitir observar modos do saber-fazer, temporalidades, verificar escalas distintas e das práticas de sociabilidade.

A opção metodológica desta tese foi a da pesquisa qualitativa. Woods (2006) traz uma definição de pesquisa qualitativa muito interessante quando diz que é aquela que mostra a vida como ela é vivida, as coisas como elas acontecem, as situações como estas são construídas no dia-a-dia. Essa capacidade da pesquisa qualitativa de acessar ao cotidiano e de permitir a análise do que acontece na vivência entre os sujeitos, no nosso caso entre o designer e o artesão, favorece a compreensão de como é criado *sentido* nesse encontro e entender como criar espaços de negociação entre saberes.

O caminho da pesquisa qualitativa parte do entendimento de que as narrativas estão subordinadas aos contextos econômicos, sociais e políticos, o pesquisador se encontra na tessitura desse contexto. Estando envolvido no contexto, o pesquisador, através da investigação, pode propiciar o 'empoderamento crítico' dos envolvidos, pois, todo o inquérito quando contribui para que o sujeito reflita sobre o seu cotidiano, especialmente no nosso caso de práticas, pode favorecer o conhecimento de sua realidade.

No caso da pesquisa proposta, a abordagem parte do *pós-colonialismo*, busca ter acesso à realidade para interpretá-la compreendendo que o trabalho de tradução tem sentido na *gestão dos silêncios* (Santos, 2006:125) que sendo proveniente de um recorte dos estudos culturais, privilegia a *exegese textual* e as práticas performativas com o propósito de

163 A hipótese central aqui descrita está reelaborada porque considerei a necessidade de retirar a redundância e repetição de termos.

analisar os sistemas de representação e os processos identitários (Santos, 2001).

A forma de acesso à *exegese textual*, como uma técnica interpretativa hermenêutica, busca a compreensão dos sentidos performáticos que são utilizados estrategicamente em relações como o encontro entre designers e artesãos. Diante desse enunciado, a metodologia e a proposta da tese não se centra propriamente sobre a técnica, a análise institucional ou a avaliação da produção de artefatos, mas sim, em verificar em que sentido poderemos interpretar a tradução como um espaço de negociação e de incorporação na materialidade da criatividade do sujeito. Essa tese não se debruça, portanto, sobre a dinâmica da venda dos produtos, se poderá ser constatado “melhorias na qualidade” perceptível nos objetos ou as políticas de apoio institucional para o setor do artesanato. A questão de fundo é perceber como o modelo epistemológico-criativo-produtivo e a sociabilidade artesanal estão vinculados a uma forma de saber que poderá estar a ser esvaziada pelas ações que a busca apoiar. Desta forma, ao invés de analisar as ações de apoio e de como elas incorporam discursos pela produtividade artesanal, talvez seja mais importante analisar as estratégias de resistência do saber-fazer e de como os seus agentes, de forma manifesta ou não, se valem da sua própria subalternidade para a manutenção de sua própria lógica.

O exemplo das manualidades poderá ser elucidativo. A sua subalternidade na prática manual, em especial a forma desprestigiante como esse labor feminino artesanal tem sido descrito, fez com que as manualidades tivessem lugar subalterno nesses programas, pois o próprio setor artesanal as considera formas “menores”¹⁶⁴ e alguns setores do design com maior influência da produtividade industrial as consideram “improdutivas”.

Por não terem lugar reconhecido¹⁶⁵ as manualidades passaram a estar em *todo lugar* na liberdade da *street art*, *nos occupy*, nas redes sociais, no movimento do *craftivism* e *yarnbombing*, enfim no concreto e digital. Essa profusão de *estar em todo lugar* colocou

164 Para mais ver a transcrição das entrevistas.

165 A problemática das manualidades foi largamente discutida na longa entrevista (cerca de 180 minutos) com a designer Izamara Carniato em uma viagem de automóvel entre várias cidades na Tríplice Fronteira. A designer ponderava sobre as suas dificuldades de compreender as manualidades para o trabalho que desenvolve no Ñandeva. Foi durante essa entrevista que concebi o papel da Guerrilha e que se me proporcionou a oportunidade de sugerir e participar da Guerrilha da Agulha em Coimbra.

um verdadeiro exército humano, e evidentemente não somente composto por mulheres, que pela quantidade de artefactualidade produzida consumou o que considero ser uma mudança na técnica¹⁶⁶. Essa mudança na técnica poderá ser verificado pela capacidade de a inteligência coletiva¹⁶⁷ *invadir todos os lugares comuns* (topoi) naquilo que considero ser uma das expressões estéticas de nosso tempo. Observe-se que o *craftivism* questiona o capitalismo naquilo que lhe é mais caro, a força de produção, e articula o que considero *potlatch* da força de produção. Proponho o seguinte enunciado: *Se minha técnica lhe parece improdutiva e desnecessária, invado toda a vida urbana para mostrar na dádiva a sua força emancipatória.*

Nesse exemplo, fica evidente que o uso performático da técnica modifica a relação entre estética e política, mas também esse uso performático modificou a técnica com a descoberta de interpolações entre o tricot, o crochet e a reciclagem de materiais, com o gigantismo de peças de tricot feitas através do uso de guindastes ou na invasão das praças públicas¹⁶⁸. Em suma, estética e política em ebulição.

Poderá parecer, à primeira vista, um desperdício de materiais e de saber-fazer. Uma visão “empreendedora” poderá dizer que melhor seria “aproveitar” esse saber-fazer e esses materiais para produzir e vender artefatos. O *craftivism* surgido das manualidades nos últimos cinco anos¹⁶⁹ especialmente no tricot e o crochet, refunda um discurso sobre a vida privada e pública da mulher no que já foi considerado a “terceira onda” do feminismo (Gschwandtner, 2008). Esse movimento, hoje visível em praticamente todas as grandes cidades do mundo, mostra que o confronto da crise de paradigmas somente acontecerá com a mudança civilizacional de uma sociedade de consumidores para uma sociedade de criadores. Acredito que a presente tese poderá servir de testemunho dessa

166 Quantidade gera mudança de qualidade veja-se que com essa noção assumo um dos conceitos importantes de Karl Marx.

167 Veja se como os organismos mais simples, como as *salpidae* que são um especie de medusas, ou mesmo as colónias de abelhas e formigas agem como um único organismo e dessa inteligência coletiva revela a capacidade de utilizar a força conjunta para sobreviver.

168 Peça ao leitor que coloque a palavra Yarnbombing em redes sociais e em broadcast de vídeos e verá uma plethora de ações de homens e mulheres comuns que invadem o espaço publico com lãs, linhas e fios para expressar que dispõem de sua técnica e de forma discursiva.

169 O surgimento das manualidades nos movimentos de *occupy* deverá ser alvo de minha preocupações após a conclusão desta tese.

mudança civilizacional porque considero que a transição paradigmática somente poderá ser atravessada pela poiésis como semente de toda emancipação social.

Diante do exemplo apresentado, pretendo mostrar que o *trabalho de tradução* entre saberes na poiésis, o artesanato e o design, assume a forma de “hermenêutica diatópica que consiste no trabalho de interpretação entre duas ou mais culturas com vista a identificar preocupações isomórficas entre elas e as diferentes respostas que fornecem para elas” (Santos, 2006: 115). A *hermenêutica diatópica* se constitui como ferramenta que permite a inteligibilidade entre esses saberes, em premissas e nos *topoi* que exprimem pontos de vista amplamente aceites em determinada época (comunidade/auditório).

No caso em estudo, a capacidade da pesquisa qualitativa de acessar ao cotidiano e de permitir a análise do que acontece na vivência entre os sujeitos, no nosso caso entre o designer e o artesão, favorece a compreensão de como é criado *sentido* nesse encontro e entender se há diálogo entre saberes. A tradução entre saberes é subversiva e inscreve uma outra lógica onde os *topoi* básicos, que exprimem relações dominantes, são substituídos por outros que expressem a aspiração de relações sociais emancipatórias (Santos, 2000: 103). Ou seja, a tradução aqui presente não será aquela entre técnicas, por exemplo, da injeção plástica para o crochet, mas sim, de como relações dominantes são substituídas em relações participativas.

A busca desse tipo de inversão da lógica, do saber e do poder, mereceu a atenção da busca metodológica aqui contida assumindo que o trabalho de tradução consiste na busca de *lugares comuns*, nas práticas entre saberes. Os *topoi* são os lugares comuns, ações e práticas que são ativadas, sem serem questionadas de sua aplicabilidade para cada caso, porque são tidas como táticas cotidianas para um determinado fazer.

Do ponto de vista metodológico, esta tese considera que esses lugares comuns somente são acessados através da leitura da *visão de mundo* e dos sentidos performáticos da negociação que são utilizados estrategicamente em relações na *zona de contato* entre saberes (Pratt, 1991). A opção de acessar os *topoi* pela *visão de mundo* foi pela perspectiva de pesquisa qualitativa interpretativa, percurso com base no Método

Documentário Interpretativo desenvolvido por Karl Mannheim.

Segundo Bohnsack (*apud*, Weller, 2002), temos três razões que justificariam o uso das possibilidades metodológicas apontadas por Mannheim: Primeiro, a associação do conhecimento e do pensamento ao contexto local, que Mannheim denomina de “conhecimento conjuntivo”; segundo, as reflexões metodológicas e o desenvolvimento de um método de análise da ação e/ou das práticas cotidianas que vão além da teoria do indivíduo, sobre a sua ação e suas intenções; terceiro, a sua contribuição na definição de conceitos como *geração, meio social (milieu), estilo e habitus*.

A base no método interpretativo de Mannheim permitiu mapear e dar forma as experiências concretas das práticas entre o artesanato e design como modo de encontrar os *topoi da tradução*. O método permite a análise de imagens, pertinente para a análise dos objetos resultantes da relação design e artesanato, na apropriação da técnica e poder desenvolver uma compreensão *a partir* das imagens e não somente *sobre* imagens (Bohnsack, 2002).

O método documentário interpretativo foi originalmente concebido por Karl Mannheim, com base no trabalho de 1921/22 - *Beiträge zur Theorie der Weltanschauungsinterpretation* (Contribuições para a teoria da interpretação das visões de mundo) um texto que discute e propõe possibilidades metodológicas para a análise das *visões do mundo* nas Ciências Sociais (Weller, 2002).

A Sociologia do Conhecimento de Mannheim considera a conexão entre as teorias da arte e da semiótica, que tem consequências práticas e interpretativas para a análise do processo de criação de objetos entre saberes diferentes. A adoção de um método qualitativo sensível à análise da imagem e ao artefato, que não coloca a sua marginalização como recurso teórico, se mostrou decisiva para permitir entender quais os *sentidos* que dão os sujeitos a produção material e trazer uma descrição detalhada da situação e dos indivíduos nos seus próprios termos.

O ponto central do método documentário interpretativo considera a imagem (artefato, linguagem corporal e outras formas de linguagem visual) como reconstrução do *sentido*

da ação no contexto social. O propósito chave do uso do método documental interpretativo seria de reconstruir o *sentido* da articulação entre o artesanato e o design mais do que reconstruir o decurso do diálogo.

A análise das *visões de mundo* pode ser especialmente profícua para o diálogo entre designers e artesãos¹⁷⁰ pois essa diferença constituída das experiências vividas é a marca da relação. A *visão de mundo* condicionada pelo tempo de vivência ocidental como parte da razão indolente, se apresenta impositiva diante da experiência e aos tempos vividos distintos, inclusive em alguma medida com a visão de mundo do artesão. A análise das experiências vividas e da práxis cotidiana na produção da materialidade pode demonstrar como os resultados devem muito à *visão de mundo* do artesão ou a do designer, inclusive nas atribuições técnicas e estéticas dos produtos resultantes.

Weltanschauung (visão de mundo) é o resultado de “uma série de vivências ou de experiências ligadas a uma mesma estrutura, que por sua vez constitui-se como base comum das experiências que perpassam a vida de múltiplos indivíduos” (Mannheim *apud* Weller, 2005). A visão do mundo é portanto um caminho para a indicialidade dos espaços sociais do grupo estudado, sendo o resultado da ação prática no mundo, que Mannheim chamou de conhecimento *ateórico*.

Fica evidente que aquilo que Mannheim chama de “resultado da ação prática no mundo” é a *poiésis* o que permite compreender que o autor buscava tratar de ações práticas que são repetidas sem questionamento, ou seja, os *topoi* da ação como conhecimento tácito.

Diante da proximidade entre os conceitos de *visão de mundo* de Karl Mannheim e o de *hermenêutica diatópica* de Boaventura Santos, me pareceu evidente que este seria o caminho metodológico que poderia permitir a análise do material da pesquisa de campo.

Pelo método seria possível alcançar três “níveis de sentido” (*Sinnschichten*) presentes no processo de interpretação que precisam ser diferenciados:

¹⁷⁰ Interessante colocar que nos textos de apresentação de catálogos de produtos resultado do encontro entre designers e artesãos o uso comum do termo ‘visão de mundo’ é muito frequente, quase sempre para enfatizar uma dualidade entre os saberes. Nesse uso comum, a visão de mundo se mostra como acesso a educação formal ou a uma vida urbana.

- um nível objetivo ou imanente, dado naturalmente (por exemplo, num gesto, num símbolo ou ainda na forma de uma obra de arte);
- um nível expressivo, que é transmitido através das palavras ou das ações (por exemplo, como expressão de ou como reação a algo);
- e um nível documentário, ou seja, como documento de uma ação prática. (Weller, 2005:264)

Nesse sentido, todo produto cultural apresenta os três “níveis de sentido” de forma que o caminho para conhecer o nível do *sentido documentário*, aquele que mostra o *modus operandi* de uma prática, implica conhecer e cruzar os dois sentidos anteriores. Assim, o *sentido documentário* seria sempre a soma dos sentidos *imanente* e *expressivo*.

Na análise da prática criativa, o nível *documentário* de interpretação possibilita analisar a ação prática, o registro de filme, a entrevista ou a produção de um objeto como *documento* para transcender os sentidos objetivo e o expressivo e entender os sujeitos por trás do trabalho realizado. Segundo Mannheim, aqui interessa o caráter o *ethos*, a natureza essencial que se manifesta na criação (Weller, 2005).

A ferramenta base para o método interpretativo documentário é a recuperação e interpretação do *sentido documentário*, como centro da análise empírica, o que implica que ao invés de fazer uma reconstrução do decurso da ação iremos analisar e reconstruir o sentido dessa ação no contexto social em que ela está inserida e a partir da posição do investigador.

Os procedimentos para o método documentário interpretativo e sua aplicação em pesquisa qualitativa, com especial interesse para reconstruir o *modus operandi* de conhecimentos tácitos, análise de imagens e práticas da produção de produtos culturais, foram desenvolvidos por Ralf Bohnsack (1999), com base na diferenciação dos três “níveis de sentido” apresentados por Mannheim.

Ao invés de perguntar sobre *o que* foi o encontro e trazer uma reconstrução do decurso da ação prática de produção de um artefato, a ação foi perguntar *como* foi feita essa ação prática. O que interessa saber não é o *nível expressivo* da ação criativa em conjunto, mas saber em que medida essa ação criativa *documenta* as possíveis desigualdades na atribuição dos saberes e se há subalternidade de uma prática pela outra.

O método me interessou por sua natureza reconstrutiva e porque pode demonstrar a orientação coletiva em um determinado contexto e sobretudo como se dá a articulação entre os sujeitos no campo da criação, sendo uma metodologia que permite sua própria reconstrução durante o processo de pesquisa. Nesta proposta metodológica, permite a “inserção do pesquisador(a) em contextos sociais que lhe são alheios, assim como na compreensão e conceituação de suas visões de mundo, suas ações e formas de representação” (Weller, 2005:270).

Nesse sentido, a veracidade dos fatos narrados ou mesmo a índole do informante não constituem objeto de preocupação da análise documentária. A tarefa do pesquisador consiste em compreender nos seus próprios termos como os sujeitos interpretam o sentido da ação e me permitiu extrair dos depoimentos e da observação aquilo que considerei os *topoi da tradução na poiésis*.

Utilizei a triangulação de métodos para o registro do material da pesquisa de campo: Observação, registrada em diário de campo e, sempre que possível, documentada por vídeo das seções de trabalho entre designers e artesãos; Entrevistas semi-estruturadas individuais, onde foi estimulada a busca da descrição da experiência vivida de forma que o sujeito demonstra como reconstrói a narrativa dos fatos.

No projeto de pesquisa de campo havia a proposta de entrevistas semi-estruturadas em grupos que se mostraram difíceis de conseguir, inclusive alguns dos atores pareciam constrangidos pela proposta de expressar-se no grupo de modo que esse mecanismo de registro foi suprimido sem impacto sobre a pesquisa. As entrevistas coletivas colocavam em relevo a conflitualidade da hierarquia presente nas oficinas e poderiam resultar em mecanismos de silenciamento ou a atuação performática do consenso. Diante disso, o único momento em que um grupo de artesãos e designers expressam sua opinião de forma conjunta ocorreu na pesquisa de campo Namban motivada pela coordenadora da ação pelo CEARTE e que cumpre um roteiro comum de todas as ações dessa instituição em que os participantes são convidados a avaliar a formação.

A análise dos dados foi expressamente amparada pela pesquisa bibliográfica de modo que busquei relacionar as preocupações da pesquisa de campo com a busca de

elaboração teórica desse material e do contexto histórico de cada um dos campo. Para fins metodológicos considere artesão ou artesã aqueles que dispunham de modo de produção e que não apresentavam ruptura entre o capital e o trabalho. Ou seja, sujeitos detentores do modo de produção. Nessas unidades produtoras, sejam elas familiares, individuais, coletivos artesanais, formas de produção como economia solidária¹⁷¹ são regidas pela autonomia criativa e o controle do tempo.

Por outro lado, considero designer, profissionais liberais, para o nosso caso, provenientes de cursos de Design e que vendem a sua capacidade laboral através do trabalho especializado em atividades de desenvolvimento e gestão de recursos para a produção de artefatos, que considera assim as estratégias de divulgação (concreta e digital) e embalagem. Considero que poderiam ser profissionais de outras áreas de conhecimento desde que atuem como mediadores entre a força de produção como intermediários de estilo (termo de Featherstone), pois o estatuto de distinção penso que seja o Capital Social (termo de Bourdieu) de como a Licenciatura e a Universidade imprimem uma dinâmica de distinção entre esses sujeitos¹⁷².

Diante dessa metodologia, na localização dos sujeitos vigora a relação entre os detentores da força de produção e os profissionais que vendem seu trabalho especializado como profissionais liberais para o apoio a unidades de produção sem que tenham como fonte de renda prioritária a sua própria produção¹⁷³.

171 O entendimento que tenho de Economia Solidária segue a proposta de Pedro Hespanha (2009) que considera quatro elementos: trabalho associativo, apropriação coletiva dos meios de produção, auto gestão e solidariedade democrática.

172 Um exemplo foi a entrevista com Fabiano Schingel que quando questionado se poderia ser considerado um designer (já que utiliza a metodologia de concepção dessa disciplina) reivindica a sua posição como artesão por não ter o grau Universitário.

173 Por esse critério, considero nesta tese Ulcimar Machado (Licenciada em Letras) e Vilson Massuo Isigaki (Administrador de Empresas) como artesãos.

Artesãos entrevistados	Designers entrevistados	Gestores entrevistados	Outros entrevistados em vídeos e outros modos de observação participativa direta ¹⁷⁴
1. Maria Rosa – (Lançadeira de Pição) - Aldeia de Rossão- Portugal 22/01/2010	18. Verónica Demefre – Coimbra – Portugal - 18/03/2010	25. Alicia Freasa – Fundación Artesnías de Misiones - Posadas-Argentina- 19/11/2010	28. Estela Melo (participação em atividades de formação, feiras medievais e em outros momentos)
2. Isaura Alves – Aldeia de Rossão- 23/01/2010	19. Sara Valério – Aldeia de Rossão – Serra de Montemuro - 23/01/2010	26. Ana Cristina Nóbrega – Nandeva – Foz do Iguaçu- Brasil- 21/12/2010	29. Henriqueta Félix (entrevista em vídeo e conferencia Empreendedorismo Atitudes de vida 23/11/2011 no CEARTE Coimbra - Portugal ¹⁷⁵)
3. Isabel (Capuchinha de Montemuro) Aldeia de Rossão- Portugal- 22/01/2010	20. Patrício Nadal -Posadas Argentina-15/11/-2010	27. Luís Rocha- Cearte – Coimbra – Portugal - 30/04/2011 ¹⁷⁶	30. Nelson Echeverría Coleta de Inflorescência de Palmeira na cidade de Eldorado - Argentina- 12/11/2010
4. Hugo Ricardo Cáceres – Ciudad del Este- Paraguay - 14/12/2010	21. Isamara Carniatto – (percurso entre cidades) entre 01/12 a 05/12 2010		
5. Ana Maria Menel Maravieski – Guaíra-Brasil- 04/12/2010	22. João Amaral – Coimbra – Portugal - 04/05/2011		
6. Mirta Pérez- Eldorado – Argentina - 27/11/2010	23. Maria Blanca Iturralde- Posadas-Argentina- 14/12/2010		
7. Mariano Alvarez - Eldorado – Argentina- 23/11/2010	24. Lujan Oliveira- Posadas- Argentina- 10/11/2010		
9. Inês Fertl - Eldorado – Argentina 23/11/2010			
10. Don Cuella- Eldorado – Argentina - 24/11/2010			
11. Fabiano Schingel - Guaíra – Brasil- 04/12/2010			
12. Nilse Mogno- Foz do Iguaçu- Brasil ¹⁷⁷ - 19/12/2010			
13. Ulcimar de Oliveira Machado - Guaíra-Brasil ¹⁷⁸ - 03/12/2010			
15. Vilson Massuo Isigaki - Guaíra-Brasil- 03/12/2010			
16. Roberto Moncada – Posadas Argentina- 15/11/2010			
17. Mercedes Lilean Diaz Posadas Argentina - 10/11/2010			

Tabela 3- Dados dos entrevistados na pesquisa de campo.

174 Particpei como aluna de artesanato na formação em Feltragem junto ao CEARTE – Coimbra- Portugal no período entre meio e junho de 2012

175 http://www.cearte.pt/public/media.501711554/Folheto_empreendedorismo_CEARTE.pdf b

176 Entrevista feita em duas ocasiões, sendo a primeira em 2009, aqui considerada a data daquela feita em 2011.

177 Presidente da COART (Cooperativa de Artesanato da Região Oeste e Sudoeste do Paraná).

178 Ulcimar Machado e Vilson Isigaki foram entrevistados conjuntamente por opção do casal.

A análise das entrevistas foi elaborada através do MID (Método investigativo Documentário) de modo a extrair nos discursos elementos de interesse para a busca dos *topoi*. Utilizo no corpo do documento trechos das entrevistas em que o nome do entrevistado foi resguardado sempre que considerei importante preservar a sua identidade. Essa supressão foi feita especialmente quando o entrevistado ou a entrevistada lançavam críticas às instituições de apoio a atividade artesanal, já que a sua identidade não é relevante, mas sim, a sua opinião expressa.

Para além das entrevistas transcritas e reelaboradas através de esquemas visuais do MID utilizei *diários de campo* (3 cadernos com meus apontamentos durante a pesquisa de campo) e *diários de investigação* (12 cadernos de apontamentos de leituras, participação em Seminários, desenhos e outras formas de registro de minhas preocupações de investigação nos últimos cinco anos).

3. Namban e Ñandeva: A inovação do porto e a fronteira da identidade

O suporte empírico da presente tese foi dividido em duas partes: A primeira parte da pesquisa de campo foi realizada em Portugal através da participação na oficina criativa intitulada Namban realizada pelo CEARTE- Centro de Formação Profissional do Artesanato de Portugal. A segunda parte da pesquisa de campo foi realizada na Região da Tríplice Fronteira entre Argentina, Brasil e Paraguai através do projeto do Ñandeva- Programa Trinacional de Artesanato.

Por um lado, a experiência de Portugal permitiu viver o trabalho de criação entre designers e artesãos e estar relativamente fechada nesta observação. Por outro lado, a experiência do Ñandeva permitiu compreender como os sujeitos se articulam em um projeto maior na busca por objetivos comuns e por compartilhar uma identidade transfronteiriça.

A *estadia* na oficina criativa em Portugal permitiu vivenciar como se dá o processo de negociação, os diálogos, as metodologias de trabalho e verificar como o relacionamento entre os sujeitos é estabelecido em situação projetual e de produção dos artefatos. As semanas de confinamento em tempo de inverno possibilitaram analisar a experiência

como *quasi etnográfica*. O uso do termo considera que apesar de não ser possível avançar para uma definição de etnografia propriamente dita, dada as limitações do tempo vivido que foi de algumas semanas, a própria situação de convívio e de participar na formação têxtil possibilitou o contato aprofundado na vivência e nos ritmos cotidianos da relação entre o artesanato e o design¹⁷⁹.

No *percurso* na região das Missões foi possível evidenciar a história, memórias, processos identitários e constituição de um *pertencimento* ao projeto e ao lugar, a tríplice fronteira entre Brasil, Argentina e Paraguai. O Ñandeva, como conceito, permitiu evidenciar uma ética da reciprocidade como elemento estrutural de um projeto comum onde os laços de proximidade e confiabilidade são uma forma evidente de resistência às formas de separação entre a produção material e a produção de símbolos. O sentido de um projeto comum que vai para além as fronteiras entre o material, o cultural e o simbólico retoma o lugar da *poiésis* e da criatividade como um modo de criação da consciência coletiva o que marca uma reconstrução do papel da produção de artefatos para além de uma racionalidade poiética somente utilitarista.

A ênfase nos termos *estar* e *percorrer* traz sentidos distintos para a observação feita em cada caso e a elaboração de um retrato das relações entre os conhecimentos poéticos do artesanato e do design na atualidade. Ficou evidente que a criação, produção e a circulação dos artefatos são apenas uma parte de um processo maior que consiste em trazer a criatividade e as relações sociais para o centro do “palco” da experiência vivida.

Como investigadora, fui presenteada em várias ocasiões. Contas feitas, nas duas experiências de campo me foram oferecidos quase 30 artefatos que possivelmente sinalizam o início de um círculo de troca e pertencimento. Essa ética da dádiva, no sentido que Ihe dá Mauss (2008) de obrigação de dar, receber e retribuir, permitiu um chamamento às minhas capacidades poiéticas e foi um convite para me incluir nesse círculo de troca através da demonstração do pertencimento como *criativa ou maker*.

179 É pertinente observar que através da Bolsa de Doutorado Pleno do Exterior fornecida pela CAPES- Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior do Governo do Brasil me foi possível viver durante cinco anos na Cidade de Coimbra, Portugal. Desta forma, foi possível participar e experienciar o contexto da relação entre o artesanato e o design em Portugal de forma contínua durante esses anos e presenciar alguns dos Seminários temáticos oferecidos pelo CEARTE- Portugal.

Efetivamente busquei corresponder a essa ética do pertencimento pela troca poiética e mostrar capacidade para criar e produzir objetos *com* e *para* os meus pares. Infelizmente em alguns casos não pude materializar os objetos da contra-obrigação da forma desejada¹⁸⁰ e nestes casos apresentei a minha capacidade de elaborar uma escrita como minha forma de retribuição. Essa forma de retribuição vem a consolidar a proposta de transitar entre *thinker* e *maker* como modo de valiar a racionalidade poiética como “pensar com as mãos”. Espero com esta tese poder completar esse círculo da dádiva como modo de retribuir a todos e todas que reconheceram em mim o pertencimento ao campo da poiésis através dos seus presentes porque eles efetivamente sinalizavam que reconheciam em mim a capacidade de *saber-fazer*¹⁸¹.

Um aspecto que considero pertinente foi o fato de que nas duas pesquisas de campo a relação com o período colonial esteve presente. No caso de Portugal, o termo Namban retrata o encontro entre Ocidente e Oriente na chegada dos portugueses ao Japão. No caso da Tríplice fronteira, o termo guarani Ñandeva busca articular uma relação histórica e poiética com as Missões Jesuíticas da época colonial. O saber-fazer foi nesses dois eventos a “pedra angular” da forma como o pensamento ocidental escreveu e reorganizou geopolítica e epistemologicamente o mundo. O paradoxo que uma investigação sobre a tradução entre o artesanato e o design encontra nesses dois terrenos é de perguntar até que ponto poderia ser a continuidade de uma relação de colonialidade.

Diante dessa oportunidade, a opção foi de utilizar os termos que surgiram de forma recorrente nas experiências, através de documentos e do imaginário de cada de campo e que foram aproveitados para a investigação como metáforas. As metáforas aqui utilizadas são a do *porto* e da *fronteira* como espaços de intercâmbio de conhecimentos e de materialidade.

Em Portugal, a denominação da oficina como Namban serviu de motivação para conceber a metáfora do *porto* para identificar como a relação entre artesanato e design

180 Em muitos casos eu não tinha efetivamente a habilidade técnica para tecer ou modelar a cerâmica com os materiais que havia disponíveis para que eu pudesse retribuir os presentes recebidos.

181 Esse trecho também é um agradecimento a todos os artesãos e designers que receberam o meu saber-fazer nos artefatos que busquei retribuir mesmo quando as minhas capacidades técnicas estavam muito aquém do desejado para uma retribuição equitativa.

está pautada através da problemática da *inovação*. No caso da pesquisa do projeto Ñandeva, a recorrência do conceito de uma tríplice fronteira e da integração entre os três países permitiu que a metáfora da *fronteira* fosse relacionada na relação entre artesanato e design para debater o tema da *identidade*.

De forma geral, os discursos de identidade e inovação são integrados: a identidade está pensada como os meios pelos quais o território ou o local podem contribuir para elaboração de elementos visuais e técnicas distintivas nos artefatos. E a inovação está pensada no modo de como a criação do “novo” pode ser potencializada através dos métodos científicos e da mudança tecnológica. A dinâmica entre inovação e identidade esteve presente em Portugal e na Tríplice Fronteira articulada com a noção de territórios comuns como ponto de partida tanto para a identidade quanto da inovação.

Capítulo 4- Namban: A metáfora do porto e a inovação

Ah, todo o cais é uma saudade de pedra!

Fernando Pessoa

A primeira fase da pesquisa de campo desenvolveu-se em Portugal junto ao CEARTE - Centro de Formação Profissional do Artesanato, na região Centro de Portugal com sede na cidade de Coimbra e com outros dois polos em Semide (Miranda do Corvo) e em Alvaiázere.

Na primeira parte, intitulada Formação Artesanal: Empregabilidade e Inovação a proposta foi a de situar o CEARTE, sua vinculação institucional ao Instituto de Emprego e Formação Profissional, de localizar o escopo da atuação dessa instituição, analisar o material documental e trazer à tona os elementos que pudessem permitir situar a sua forma de atuação através da formação de adultos dentro de um sistema dinâmico de formação no setor artesanal.

A segunda parte, intitulada A Oficina de Arte Namban:O Artesanato e o design na criação de Coleções trata da sistematização da Oficina propriamente dita através dos seus elementos constitutivos: identificação dos sujeitos da pesquisa, relato da experiência na Aldeia de Rossão com a descrição das metodologias de trabalho que foi possível identificar. Dentro desse tópico é apresentado o trecho intitulado O Namban: O conteúdo histórico como tema de coleção, que busca trazer a identificação histórica do conceito da Arte Namban como fio condutor para o desenvolvimento de uma coleção entre artesanato e design.

A terceira parte, intitulada A criação como elemento de inovação consiste em uma reflexão sobre o significado e os impactos da criação de temáticas como pressuposto para pensar a Inovação. Essa última parte busca fazer uma reflexão crítica sobre como a relação entre conteúdo e forma podem ser identificados na experiência através da problematização do processo criativo entre artesãos e designers, do papel da coleção como elemento aglutinador do saber poético.

1. Formação Artesanal: Empregabilidade e Inovação

O CEARTE surgiu em 1986 através de um protocolo de parceria entre o Instituto de Emprego e Formação Profissional -IEFP, órgão vinculado ao Ministério Português do Trabalho e da Solidariedade Social¹⁸² e a Cáritas Diocesana de Coimbra. Os protocolos de criação do CEARTE permitem estabelecer três paradigmas fundacionais principais: do trabalho, formação e solidariedade social, observáveis através do objetivo da instituição:

de promover acções de Formação profissional orientadas para as diversas áreas do sector do artesanato e do descritivo dos resultados operativos de suas acções “com formação de Norte a Sul do país, o CEARTE desenvolve uma notável actividade de Formação e de Consultoria a micro empresas que alia tradição e modernidade, formação e emprego, aumenta as qualificações escolares e profissionais de centenas de jovens e adultos em cada ano, rejuvenesce, torna competitivas e apelativas as actividades artesanais e contribui para o desenvolvimento dos territórios onde intervém” (CEARTE, sd).

A análise institucional *em si*, na avaliação do modo e formato das acções entre artesanato e design, ultrapassa os objetivos desta tese. Esse tipo de avaliação possui um referencial teórico adequado em que é possível analisar as constantes entre o modo de acção da instituição, o modo como seus integrantes podem relacionar-se e reagir aos seus métodos de conformação de uma pragmática.

Apesar de não haver aqui o propósito de análise institucional, talvez a presente reflexão possa ser um contributo para a instituição, uma perspectiva externa às acções, que pode permitir um enquadramento de categorias de análise do processo de criação e produção entre o artesanato e o design. Considero que esse é essencialmente o contributo que posso dar ao CEARTE como forma de valorizar os seus 25 anos de atuação¹⁸³ na relação do artesanato e design. A abordagem crítica e analítica aqui presente vem a ser o modo de retribuir todo o apoio recebido para o desenvolvimento dessa tese.

O material documental analisado consiste nos dois volumes do “Projeto AvantCraft” de

182 A fundação do IEFP remonta aos anos 30, tendo o organismo recebido várias denominações até adotar em 1979 o termo hoje utilizado. A vinculação do IEFP também sofre variações através do tempo, desde a sua vinculação nos anos 30 ao Ministério das Obras Públicas até a sua vinculação ao Ministério do Trabalho e da Solidariedade Social. Na atualidade o IEFP está vinculado ao Ministério da Segurança Social e do Trabalho, ao qual compete a execução das políticas de emprego e formação (www.iefp.pt).

183 O CEARTE foi um dos primeiros organismos institucionais a nível internacional a definir-se diretamente através da relação entre design e artesanato.

2006, na versão geral do projeto que integrou Portugal, Espanha, Irlanda e França, como espaço identitário transatlântico; na “Coleção AvantCraft, força da persistência: Design e Tendências de Mercado no Artesanato” organizada em português pelo CEARTE (2007) que destaca os artefatos produzidos em Portugal no âmbito do projeto; no livro “*Contradições*” produzido pelo CEARTE (1998) para a Expo98 que mostram as primeiras ações no desenvolvimento de uma proposta poética comum entre o artesanato e o design em Portugal; no catálogo “*Movimento : Artes e Ofícios e Criação*” de (2009); no catálogo “*Edição Exclusiva*” (2011); além dos boletins informativos “*CEARTE (In)forma: Questões de Comercialização no Artesanato*” e da “*Revista de Artes e Ofícios Mãos*” organizada pelo PPART- Promoção dos Ofícios e das Microempresas Artesanais – Portugal.

O CEARTE apresenta-se como tendo a “opção estratégica pela inovação, o desenvolvimento da formação centrada na aquisição de competências” (CEARTE, 2009) o que se repercute na conformação e no direcionamento das áreas de intervenção deste Centro que são descritas como as seguintes: formação inicial de dupla certificação (escolar e profissional); formação contínua de activos¹⁸⁴ (com e sem dupla certificação); Centro de Novas Oportunidades; Gabinete de Apoio ao Artesão e à Microempresa; Centro de Recursos e Conhecimento para o Artesanato; Consultoria, Formação e Apoio à Gestão de Microempresas e Espaço Avantcraft. O “Espaço Avantcraft”, objeto do estudo dessa tese, consiste em um espaço para o “desenvolvimento de projetos de inovação no artesanato através de parcerias designer/artesão, baseadas na identidade cultural e na análise de tendências de moda” (CEARTE, site).

Apesar de as demais ações terem uma importância transversal aos objetivos dessa tese não serão objeto de detalhamento. Entretanto, considero pertinente descrever as atividades de formação do CEARTE e de sua vinculação ao Instituto de Emprego e Formação Profissional em Portugal.

Os cursos de formação do CEARTE têm um papel importante na formação profissional especialmente direcionada para a criação de micro-empresendimentos artesanais e o foco no auto-emprego. Dentro do conceito de “formação de ativos e produção de auto-

184 Trabalhadores em atividade profissional.

emprego” têm algum impacto os diversos tipos de subsídios (de formação, inserção ou de desemprego) oferecidos pelo IEFP que têm um papel importante na vinculação de alguns formandos em cursos de capacitação.

A perspectiva governamental, especialmente na altura do início da pesquisa de campo em 2010¹⁸⁵ partia do pressuposto que o desemprego estava relacionado à falta de qualificação. Essa perspectiva colocava a frequência nos cursos de formação como condicionante ao recebimento dos subsídios, sendo consistente com uma percepção do Estado Providência como a forma do pertencimento à UE - União Europeia. Apesar de a análise das recentes mudanças políticas e econômicas da UE, em especial do contexto português, ultrapassar os propósitos desta tese, não é possível esquecer que essas mudanças colocaram em cena o setor produtivo, em especial o artesanal, como uma das formas de garantir o auto-emprego e de atenuar o fluxo emigratório, em especial dos jovens¹⁸⁶.

O termo “Cursos de Educação e Formação para Jovens” refere-se a uma forma de evitar o abandono escolar e favorecer a transição para a vida profissional (que em alguns documentos tanto do CEARTE quanto do IEFP recebe o termo de formação de ativos). A formação de jovens é limitada a indivíduos em idade igual ou superior a 15 anos e inferior a 23 anos (IEFP, site). O termo “Educação e Formação de Adultos” tem por objetivos a formação de sujeitos com mais de 18 anos e que, por efeitos de abandono escolar ou busca de uma entrada direta no mercado de trabalho, não tenham as qualificações escolares (básico ou secundário).

No que diz respeito à Formação Inicial de dupla certificação (escolar e profissional) a

185 É importante apontar que as perspectivas dos subsídios e os acessos à renda complementar através dos cursos e ações sofreram sensíveis mudanças no decorrer da tese devido não somente às modificações no panorama político-partidário, mas essencialmente pelo contexto de crise econômica e estrutural de Portugal nos últimos 3 anos especialmente no relativo ao pacote de medidas excepcionais de austeridade demandados pela *Troika* e pela modificação dos acordos relativos aos Fundos Comunitários da UE.

186 As atividades de formação do CEARTE são como Centro de Certificação Escolar de Jovens e Adultos através dos programas de certificação RVCC (Reconhecimento, Validação e Certificação de Competências) para o ensino básico(4º, 6º e 9º ano) e secundário (12º ano), além do RVCCPRO (Reconhecimento, Validação e Certificação de Competências Profissionais) qualificação profissional de acordo com os referenciais do Catálogo Nacional de Qualificações, o que em termos do setor artesanal, implica na certificação da atividade profissional artesanal através da Carta do Artesão.

intervenção do CEARTE prende-se ao fato de ser o único Centro de Formação do IEFP¹⁸⁷ ligado às Artes e Ofícios em Portugal. O exame nos cursos de formação oferecidos nos anos de 2010 e 2011 demonstra que esse leque de cursos de formação é bem mais amplo e vai desde a formação para as áreas de Serviços e Hotelaria, passando por técnicas Artesanais como Vidro, Têxteis e Cerâmica, até áreas ligadas à informática ou eletricidade e instalações. Na análise dos cursos de formação oferecidos pelo CEARTE no período de 2009 a 2011¹⁸⁸ (constituídos por cursos de formação continuada, escolar ou profissional), é possível verificar que essa presença de cursos, em um espectro alargado, teve áreas de formação com algum direcionamento para as áreas de serviços. O artesanato tem vindo a progressivamente perder espaços para esses setores, nomeadamente Hotelaria e Serviços¹⁸⁹, o que foi um dos temas para a entrevista com um dos gestores do CEARTE feita em maio de 2011¹⁹⁰.

A diminuição da demanda por cursos para o setor artesanal (aqui especialmente para os cursos de formação de jovens) pode expressar um distanciamento na identificação desse grupo de indivíduos com a atividade artesanal ou, ainda, o fato de que os cursos em serviços podem oferecer saídas profissionais ligadas ao recente fenômeno do êxodo populacional atualmente perceptível em Portugal nos últimos anos, como repercussão da crise na Zona Euro¹⁹¹.

O acompanhamento das ações da instituição no decorrer desta tese (2007 a 2012) permite observar como o tema da fixação de jovens, empregabilidade e o setor artesanal são transversais às ações recentes e em especial aos discursos apresentados nos recentes eventos organizados pelo CEARTE. Fica evidenciado que o tema da inovação tecnológica

187 As modalidades de formação disponibilizadas pelo IEFP são as seguintes : Cursos de Aprendizagem; Cursos de Educação e Formação para Jovens; Cursos de Especialização Tecnológica; Cursos de Educação e Formação para Adultos; Formações Modulares Certificadas; Programa Português para Todos; Conclusão do 12.º ano incompleto; Reconhecimento, Validação e Certificação de Competências – RVCC e Iniciativa Formação para Empresários.

188 Identificada através do acompanhamento através do site das atividades de divulgação desses cursos.

189 Essa análise prende-se apenas aos cursos divulgados no site .

190 Entrevista realizada em Coimbra.

191 Essa questão da demanda permite perceber o setor artesanal como um elemento de fixação do sujeito no local. É possível lembrar que com a uniformização do ensino escolar na zona Euro (certificação na UE níveis 2 e 3) esse tipo de qualificação profissional poderia indicar a preparação do futuro emigrante português para os outros países dessa zona. As implicações sociais dessa problemática podem não ser consensuais, mas os seus efeitos para a produção material portuguesa a longo prazo pode ter resultados impossíveis de prever.

no setor artesanal apresenta a exportação como elemento essencial para o setor e subjacente a isso está a questão da fixação da população em Portugal.

Em entrevista, o diretor do CEARTE¹⁹² propõe a perspectiva de que o produto português estaria vinculado a setores de consumo que buscassem alta qualidade técnica e elevado valor perceptível no produto. Essa perspectiva fica evidenciada em três grandes ações organizadas pelo CEARTE nos anos seguintes: A coleção “Movimento 2010”, o seminário “Artes e Ofícios: Saberes de Luxo- 2011” e o Seminário “Empreendedorismo: atitudes de vida”, 2011.

Nesta perspectiva, um exemplo poderá o Projeto AvantCraft que teve como perspectiva “promover a imagem da identidade do *espaço atlântico*, através do design, do desenvolvimento e promoção de diversas coleções de produtos inspirados no patrimônio, cultura e paisagem atlântica” (CEARTE, 2007). Embora se tenha utilizado um estrangeirismo para identificar o artesanato, compreende-se que a relação do design está relacionada ao artesanato como modo de produção, pois, o termo “avant” estabelece aqui uma relação com o “ir para frente”, relacionado com o novo e a inovação.

No projeto, o tema do Espaço Atlântico foi pensado como um espaço comum entre quatro países (Portugal, Espanha, Irlanda e França) que se encontram para exprimir a capacidade criadora para materializar plasticamente uma identidade atlântica.

A identidade de quatro povos que fazem fronteira com o mesmo oceano parece uma tarefa impossível, um desafio sem âncora, cais ou destino. Mas só até ao momento em que se descobre que a identidade não é estética nem monolítica, mas é dinâmica e plural, compósita e mestiça. Forma-se e transforma-se com o tempo nos fios, nos nós e nos laços em que se tecem encontros e desencontros, afectos e silêncios, percursos e projetos. Somos o que tocamos e o que nos toca. Somos as marcas, o que nos fica desse tacto e contacto com os outros, com o mundo e, porque não, também, com o mar. Com a sua força e todas as suas metamorfoses” (Cearte, 2007).

O mar como pano de fundo para a interconexão entre artesãos e designers recebeu a chancela dos Fundos Comunitários da União Européia. Dentro dessa perspectiva, o projeto em Portugal teve o tema da “Força da Persistência: o mar à flor da pele”¹⁹³. A

192 Entrevista concedida no ano de 2009 nas instalações do CEARTE.

193 O tema para a Irlanda foi o da “Força Lírica”, em França o tema do mar convergiu para a “Força da Sedução” e em Espanha, o tema foi tratado como a “Força do Movimento”.

primeira fase do projeto em Portugal consistiu em uma equipe de 16 artesãos e designers no ano de 2005. Na segunda fase, em 2006, ao grupo inicial se juntaram mais 7 artesãos, 7 designers e 3 empresas que com base na identidade atlântica desenvolveram o conceito da Força da Persistência através de técnicas que buscaram mostrar como a partir de tecnologias “tradicionais” os materiais poderiam evidenciar o processo de resistência às forças de erosão e de influência do mar nesses objetos. Como resultado do Projeto foram elaborados cerca de 40 produtos dirigidos ao público identificado com o “cliente tipo” da seguinte maneira:

gosta da espontaneidade, de provocar, gosta de jogo, de produtos modernos mas com um toque de barroco. Procura objectos utilitários mas com valor simbólico que contem uma história” (Cearte,2007, itálico meu).

2. A Oficina de Arte Namban:O artesanato e o design na criação de Coleções

O relato da experiência do CEARTE tem por objetivos fazer o descritivo das informações e entrevistas possibilitadas através do curso intitulado ARTE NAMBAN – Desenvolvimento de uma Coleção de Tecelagem, decorrido entre 11 a 29 de Janeiro de 2010, na localidade de Rossão, Concelho de Castro D’Aire na Serra de Montemuro, região Centro de Portugal. Nesse sentido, a “Oficina Namban”¹⁹⁴ é uma ação dentro de um universo maior de iniciativas do CEARTE dentro desse recorte criativo/produtivo. A oficina foi realizada na Escola Primária da Aldeia de Rossão que, a exemplo da Escola Primária da Aldeia de Campo Benfeito (sede das Capuchinhas de Montemuro), está desativada, o que permite verificar o fenômeno da desertificação no interior de Portugal¹⁹⁵.

Tive a oportunidade de participar de uma formação em feltragem, posterior à Oficina Namban, que me permitiu verificar diferenças entre as formações realizadas nas instalações da instituição feitas em horários pós-laborais de modo que fica patente uma atmosfera completamente diferente daquela que irei descrever na Oficina Namban. Possivelmente, uma das diferenças mais cruciais entre a minha experiência posterior

194 Utilizarei o termo “oficinas” no sentido de “workshop” para o relato das duas experiências de trabalho comum entre artesanato e design nas duas experiências de campo por considerar que o termo “formação” em Portugal ou o termo “consultoria” na Tríplice fronteira tem o significado comum de ser um espaço de produção de artefatos.

195 O termo “desertificação” em Portugal é utilizado no sentido da progressiva diminuição da população no interior do país, em especial nas aldeias (pequenos povoados) devido a uma série de fenômenos entrelaçados como a diminuição da taxa de nascimentos, o fenômeno da emigração entre outros.

como participante de um curso de formação artesanal e aquela que tive como investigadora da Oficina Namban consistiu em que o espaço físico da instituição interfere na forma como os formandos e formadores se relacionam. As instalações do Cearte em Coimbra permitem o transitar entre as oficinas de têxteis, cerâmica, fotografia, oficinas gráficas e outras, o que implica em uma dinâmica entre os sujeitos que remete à ideia das Associações de Artes e ofícios. A participação na formação dentro da instituição me fez perceber a especificidade da Oficina Namban, não somente por estar fora dessa atmosfera, mas essencialmente porque a intensidade da carga horária permite a formação de relações de sociabilidade totalmente distintas do ambiente da instituição¹⁹⁶. Se, por um lado, os cursos fora das instalações da instituição perdem essa atmosfera criativa das oficinas em simultâneo, por outro lado, as ações externas permitem uma sociabilidade com potencialidades de maior proximidade. De fato, o ambiente criativo das oficinas no Cearte não deixa de transmitir uma relativa individuação do processo criativo, uma menor partilha de técnicas, formas de agir e adequa-se a um espaço institucional e algum nível de competitividade entre os indivíduos. Na Serra de Montemuro penso que essas relações foram ressignificadas com uma relativa coletivização dos próprios processos de interpretação da técnica e a partilha de conhecimentos.

Apesar desta ponderação, acredito ser oportuno evidenciar que a “Oficina Namban” foi uma oportunidade singular de observação presencial e participante da atividade projetual entre artesãos e designers durante esta tese. Em outros momentos da tese, foi possível participar de ações¹⁹⁷ que manifestadamente permitem compreender os processos projetuais e o relacionamento criativo entre os sujeitos da pesquisa, contudo, a participação na “Oficina Namban” tem o caráter determinante nesta tese de ter permitido à investigadora desenvolver a sua própria perspectiva sobre essas relações¹⁹⁸.

196 Na formação nas instalações do CEARTE em que tive a oportunidade de aprender algumas técnicas têxteis algumas de minhas colegas (por algum motivo éramos todas mulheres) faziam 160 km para se deslocarem a Coimbra aos Sábados, quando eram feitas as formações.

197 Oficina de Avaliação da Coleção em Itaipulândia (Brasil), Exposição da Coleção “Peixes” na cidade de Guaira (Brasil) e primeiros protótipos da Coleção entre o Ñandeva e o Pólo Astronômico do PTI- Parque Tecnológico de Itaipú em Foz de iguaçu (Brasil).

198 Utilizo o termo “própria perspectiva” apesar de já ter atuado como “formadora” em oficinas projetuais entre artesanato e design. A experiencia anterior permitiu algum preparo para as oficinas, contudo, a perspectiva de “designer em situação de investigação” é nova e consiste em uma reelaboração do conhecimento anterior e

Deste modo, a “oficina Namban” se apresenta como o palco privilegiado das observações desta tese porque mostra o processo de negociação entre os conhecimentos e permitiu integrar as *cinco ecologias* como uma metodologia de investigação para as relações ali apresentadas. Um dos contributos mais importantes da participação na Oficina Namban foi compreender como as expectativas em relação às formações são diferentes entre os designers e artesãos.

Antes de entrar na especificidade da Oficina Namban, gostaria de relatar um traço comum que me pareceu presente neste tipo de ação e que seria a percepção, compartilhada por artesãos e designers, de que as relações de produção e a verticalidade das relações não serão modificadas. Essa percepção incapacita as ações de terem uma participação efetiva na vida dos sujeitos posteriormente às formações ou consultorias. Desta forma, especialmente para os artesãos e artesãs, a estratégia de ação consiste em aproveitar ao máximo as relações de convívio, os almoços coletivos pagos pela instituição, os lanches dos intervalos, as viagens ou o acesso a algum tipo de matéria-prima que de outra forma não seria possível.

Esta incapacidade de efetivamente contribuir para o setor artesanal torna o design um corpo dócil para a manutenção dessas relações. O artesão ou a artesã, compreendendo essa incapacidade, toma partido dos recursos discursivos de que dispõe para participar das ações e aproveitar a oportunidade, mesmo compreendendo a impossibilidade de trazer soluções para os problemas que afetam a sua produção e a venda dos produtos. A Oficina Namban deverá ser lida como um exemplo extremo das fragilidades deste tipo de ações de transformar efetivamente o contexto artesanal e verificar como a impossibilidade de participação no processo de criação gera formas sutis de resistência.

Por outro lado, deve-se ter em conta a enorme responsabilidade dos designers, como interface entre as instituições e o setor artesanal, para reconhecer a situação comum da precariedade do trabalho, em geral, sem vínculo contratual duradouro, e que se valem de contratos de poucas horas de trabalho (em Portugal recebe o nome de recibos verdes) e com a necessidade de dar bom termo às expectativas montadas, sem, contudo, ter as

também diferente da experiência de formação no Cearte, em que estive como aprendiz de técnicas.

ferramentas necessárias para uma efetiva transformação estrutural da produção, como, por exemplo, em favorecer a compra de matéria-prima e equipamentos.

De fato, os dois sujeitos em contato neste tipo de ação, artesãos e designers, têm uma compreensão refinada de que as ações servem, em muitos casos, como paliativos e divulgação das instituições. Neste sentido, não é invulgar a existência de projetos, que tendo recebido recursos durante algum tempo sejam concluídos aparentemente “às pressas” por oficinas, formações ou consultorias que têm o compromisso de produzirem coleções e catálogos de exposições. Evidentemente que com o curtíssimo prazo disponível são alocados recursos em maquinários e matérias-primas que não fazem parte do cotidiano nem do artesanato e do design. Se fosse possível examinar o orçamento financeiro de alguns desses projetos talvez permitisse compreender como os gastos estão distribuídos, se estão no setor criativo ou produtivo ou na própria divulgação.

2.1 A oficina Namban

A “Oficina Namban” foi caracterizada como “curso de formação avançada” organizado pelo CEARTE para artesãs têxteis da comunidade local da Serra de Montemuro e contou com a participação de artesãs e designers de várias regiões do Centro de Portugal como Castelo Branco, Viseu e Coimbra. O conceito de “formação avançada” se organizou majoritariamente por um grupo de sujeitos com experiência nas artes têxteis de forma tal que a motivação base para a oficina não foi propriamente o aprendizado de técnicas.

Os resultados esperados para a “Oficina Namban” seriam tecidos artesanais (cerca de 6 a 7 metros) para serem utilizados por um reconhecido estilista para a produção de vestuário de alta-costura a ser apresentado no desfile “Moda Lisboa Fashion Week” no Pátio da Galé, no Terreiro do Paço em Lisboa em Março de 2010, referente à coleção Outono/Inverno de 2011. Se levarmos em consideração o intervalo de tempo entre a Oficina Namban, de 11 a 29 de Janeiro de 2010, e a apresentação em Lisboa, talvez possa ficar evidente que a produção de tecidos foi acelerada.

A oficina foi composta por doze participantes: nove “formandas”, dois “formadores” e a

investigadora que faz esse relato¹⁹⁹. O formador principal que passaremos a denominar de o “Estilista”, corresponde ao Designer principal que desenvolveu a coleção para o Lisboa Fashion Week, que selecionou os tecidos e que foi responsável pelo processo criativo. A segunda formadora, a Designer Assistente, foi aquela que acompanhou toda a oficina tendo permanecido na Aldeia de Rossão no período.

A equipe das formandas foi totalmente composta por mulheres com idades (estimadas) que variam entre os 24 e os 68 anos de idade, com várias habilitações literárias (desde o 4ª ano à Pós-graduação em Design), várias habilitações poéticas na área têxtil (desde a compreensão elementar dos teares de dois quadros até a *expertise* no tear de 26 quadros em tecido duplo ou outras técnicas têxteis).

Apesar de serem utilizados os termos “formação” os resultados esperados para as dinâmicas projetuais entre artesanato e design devem ser materiais, mesmo quando não representem efetivamente mudança perene e qualitativa no aprimoramento das técnicas, no uso de novos materiais e novas percepções estéticas (emocionais, sensoriais ou técnicas) do saber-fazer.

Para fins descritivos, o grupo das “formandas” foi organizado segundo alguns fatores de percepção interpessoal (Hall, et alli 2005) que busca ser um ponto de partida para a análise do grupo estudado. Essa perspectiva surge da necessidade de matizar e reconhecer as diferentes formas de como o grupo humano estudado pode ser organizado em categorias. Essa categorização inicial permite acrescentar paulatinamente complexidade analítica para a análise da “Oficina Namban”.

O grupo de “designers” foi composto por “formadore(a)s” e “formando(a)s”, um dado pertinente à luz da *ecologia dos reconhecimentos*, pois permite verificar a procedência poética desses atores. A dinâmica entre o ato de formar e o ato de receber a formação, que é especialmente importante para a análise desse tipo de oficina, apresentou a

199 Considero importante apresentar-me como membro do grupo participante da Oficina Namban por ser evidente que a presença de um sujeito em situação de investigação modifica as relações sociais de um modo cujo impacto não pode ser mensurado. É pertinente evidenciar que no primeiro contato, a coordenadora da ação pelo CEARTE apresentou-me como investigadora e me foi solicitado apresentar de forma sucinta a minha investigação e os motivos que me levavam estar na oficina.

particularidade de todos os sujeitos com formação universitária serem provenientes de cursos dentro das diferentes matizes do Design (Design Têxtil, Fashion Design e Desenho Industrial).

Outro aspecto tangencial às dinâmicas estabelecidas na oficina está ligado às formas de comercialização do resultado do próprio trabalho, através de pontos de venda, lojas ou outras formas de organização da circulação dos artefatos produzidos. Esse aspecto permite verificar dentre os sujeitos da pesquisa quais são aqueles com custos e responsabilidades gerenciais externos à “Oficina Namban”, o que permite perceber o impacto do tempo e dos esforços dispensados para essa iniciativa, ainda que não permita apontar responsabilidades acrescidas como o cuidado de filhos ou outras formas de subsistência que ficaram esclarecidas apenas através das entrevistas.

A abertura das lojas, por exemplo, conformou a divisão do grupo das “Capuchinhas de Montemuro” de modo que duas das participantes estiveram deslocadas na aldeia de Campo Benfeito (sede da Cooperativa) como modo de poder manter a loja aberta ao público. Nesse caso específico, as duas “Capuchinhas” se reuniam ao grupo nos horários das refeições coletivas²⁰⁰ ou nas reuniões. As responsabilidades externas à oficina, como *ecologia das temporalidades*, apontam para as atividades que tiveram de ser gerenciados pelas participantes e contribui para verificar como a participação neste tipo de oficina interage com vários fatores da vida social e econômica dos sujeitos da pesquisa.

Fatores como as habilitações técnicas (especialmente a experiência como formadoras), a proveniência dos campos do design ou o pertencimento à uma coletividade, como o caso das “Capuchinhas de Montemuro” ou as “Lançadeiras de Pição”, permitiram integrar o posicionamento do grupo através de cinco categorias de estudo principais: artesãs-formadoras (2 sujeitos), designers-formandas (2 sujeitos), “Capuchinhas de Montemuro” (4 sujeitos), “Lançadeira de Pição” (1 sujeito) e formadores (2 sujeitos). Nesse universo de dez sujeitos de pesquisa foram realizadas seis entrevistas individuais (gravadas em áudio)

200 É importante considerar que as refeições coletivas foram um espaço privilegiado da constituição do grupo. Esse espaço de convívio e a fartura dos almoços são o indicativo da festa e do riso como um componente importante de socialização. É interessante verificar como nas duas experiências de campo esse momento de socialização esteve ligado à comida. Em alguns dos momentos o excesso de comida e o seu desperdício pareceu estabelecer uma relação com os *potlach* conceitualizados por Malinovski como forma de prestígio.

e alguns relatos em vídeo, que em alguns casos foi feito em grupos e durante a execução de artefatos, para além da observação participante²⁰¹.

Esta forma de caracterização buscou associar os sujeitos da pesquisa mais pelo seus pontos de conexão do saber-fazer do que outros métodos de agrupamento como, por exemplo, idade ou região de origem. De um modo geral, esse tipo de organização se caracteriza por ser uma racionalização efetuada sobre o universo de sujeitos-atores da pesquisa que não pretende homogeneizar as diferenças individuais dentro de uma categoria chave. De fato, as diferenças individuais são a base mais forte da observação participante e a estruturação em categorias chave não pretende criar invisibilidades.

2.1.1. As artesãs-formadoras

Esse grupo foi composto por duas Artesãs Têxteis (formanda 1 e formanda 2) que já atuaram por várias vezes e durante um período alargado de tempo como formadoras em outros cursos de formação no CEARTE. Essa característica comum repercute dentro da oficina através da variedade e versatilidade de técnicas e métodos de “montar a teia”²⁰² e de tecelagem que as duas artesãs-formadoras apresentam. Esta *expertise* nas artesãs têxteis, pode ter sido potencializada pelo fato de executarem os trabalhos de tecelagem com seus próprios teares que foram transportados e montados na escola primária da Aldeia de Rossão antes do início da oficina. As duas artesãs-formadoras apresentam uma grande habilidade em diferentes técnicas artesanais como a compreensão de medidas (meadas, novelos e medidas regionais como o linhol²⁰³), os métodos e cálculos das teias

201 A entrevistas foram realizadas durante a oficina e de acordo com a disponibilidade e interesse das participantes. As participantes foram convidadas a dar o seu relato e foi feita uma sistemática de coleta das entrevistas durante o período das oficinas. Fatores técnicos, da limitação da capacidade de memória do equipamento, e casos de que não foi possível a disponibilidade da entrevistada impediram que todo o grupo tivesse sido entrevistado. Dos vários trechos em vídeo captados um deles foi uma entrevista em simultâneo com duas das “Capuchinhas de Montemuro” em que expressam a sua metodologia de trabalho. Apesar de ter havido um esforço por fazer a captura em vídeo, para efeitos de análise considereei as entrevistas individuais como os relatos que melhor atendiam as necessidades da investigação.

202 Processo de cálculo e execução da montagem do tear.

203 Foi possível documentar um diálogo entre a designer-formadora e a “Lançadeira de Picão”, que foi presenciada e filmada durante a oficina, em que discutem como a medida regional do linhol poderia ser definida e convertida para o centímetro. Neste debate, que contou com a presença ativa de várias das participantes, as vantagens e desvantagens de cada sistema foram alvo de ponderações e de discussão para verificar a sua adequação ao trabalho a ser desenvolvido.

em relação a medidas regionais ou *standards* mais conhecidos da relação entre comprimento, largura e densidade da teia, na montagem da teia propriamente dita e a relação entre os pentes/liço e o material. Ficou evidente o conhecimento de todo o processo de urdir a teia para além de compreenderem bem, uma diversidade ampla de pontos desde o tafetá ao *jacquard* duplo. Essa capacidade de transitar entre as diferentes técnicas têxteis confere às artesãs-formadoras um perfil criativo e explorativo das possibilidades das técnicas têxteis²⁰⁴.

A presença destas duas artesãs na “Oficina Namban” pode mostrar um papel simultâneo de dinamizador da troca de técnicas e de garantia dos resultados materiais esperados. De fato, as duas artesãs-formadoras funcionaram durante o curso como um elo de ligação entre os formadores, como “tradutoras de técnicas” e facilitadoras do ensino de diferenças regionais no saber-fazer têxtil. A rapidez e o conhecimento poderiam ser a garantia dos tecidos artesanais necessários para a produção das peças de alta costura assinadas pelo estilista para serem apresentadas no Desfile Moda Lisboa 2010. Me pareceu demonstrado no final da oficina que uma parte importante da metragem e da complexidade obtidas nos tecidos artesanais foi resultado da presença dessas duas participantes²⁰⁵.

A participação na “Oficina Namban” esteve relacionada ao custeio pela instituição da alimentação e hospedagem na Serra de Montemuro durante as semanas da oficina de trabalho²⁰⁶. Não ficou demonstrado o recebimento de “horas de trabalho”, já que é evidente que a participação dessas integrantes funcionou como força de produção dos tecidos artesanais em termos de metragem, complexidade e qualidade do material produzido.

Foi possível identificar nas entrevistas que a expectativa de formar um vínculo com a instituição promotora, para outras formações, constituiu uma forte motivação para a

204 Uma das artesãs-formadoras divulga seus trabalhos em redes sociais e participa de feiras medievais como o espaço da coletividade artesanal que cria vínculos através do trabalho produzido.

205 Faço essa estimativa com base no material desenvolvido *in loco* mas principalmente no que me pareceu evidente ter sido utilizado na apresentação no Desfile final.

206 A artesã-formadora de Viseu não ficou hospedada na Serra de Montemuro e fazia o deslocamento de Viseu para a aldeia de Rossão diariamente.

contribuição voluntária na produção dos tecidos artesanais de alta costura. A existência de uma ética vinculativa com a instituição evidencia a forma pela qual as artesãs se integram na equipe de formadores. O modo de dispor do seu tempo, trabalho e saber-fazer, para uma finalidade que não traz diretamente um retorno econômico, pode ser o modo pelo qual essa estratégia pode reivindicar o convite para trabalhos futuros como formadora. Em entrevista²⁰⁷ uma das artesãs/formadoras inclusive relatou as perdas financeiras por ter estado na “Oficina Namban”, já que, em um período de maior venda, na proximidade do período de Páscoa, não esteve produzindo em sua própria oficina.

Um caso exemplar, dessa disposição por contribuir para que os resultados sejam obtidos, foi o fato de uma das artesãs-formadoras ter ido buscar com seu próprio carro um outro tear de sua propriedade na cidade de Aveiro (cerca de 150 km) para facilitar a execução dos tecidos durante a oficina. Esse traço de disponibilidade, dos próprios recursos e materiais, mostra elementos importantes para as oficinas de trabalho no setor artesanal e em geral não recebe o reconhecimento e atenção correspondente.

De fato, essa ética da “boa vontade” ou ética “vinculativa” se estabelece como uma constante no diálogo entre artesanato e design de uma maneira geral²⁰⁸ e repercute nas oficinas com um peso que somente pode ser evidente na observação participante. Durante as duas pesquisas de campo ficou evidente que sem os esforços das pessoas envolvidas nas oficinas a maioria dessas ações não teria os resultados a apresentar.

Essa “ética da boa vontade” funciona como um instrumento auto-regulador dos objetivos a serem alcançados. É possível afirmar que quanto mais participativa for a metodologia das oficinas mais evidente estarão esses esforços individuais que são invisibilizados pelos mecanismos de hierarquia e gestão vigentes nas instituições que apoiam a relação entre o artesanato e o design de forma geral .

Um outro aspecto comum, com peso para a análise do tema proposto, é a figura do artesão individual. Segundo a percepção dos próprios artesãos, há uma dificuldade de as

207 Entrevista Aldeia de Rossão, Portugal. 23 de Janeiro de 2010.

208 Na minha própria experiência profissional e investigativa tenho tido a oportunidade de ver esses esforços invisíveis e sistemáticos que garantem a apresentação dos resultados em coleções e em exposições e que talvez não sejam consistentemente reconhecidos.

instituições ou entidades de apoio localizarem o trabalho artesanal feito por um artesão sozinho. Conforme o trecho da entrevista abaixo, a formanda 2 concebe essa figura do artesão individual através do conceito “artesão diferente”.

A mim procuram muito pontualmente para uma formação, não tem assim esse *feedback*, tenho que me desenrascar sozinha mesmo. Não tenho assim...não quer dizer que se esqueçam de mim. Volta e meia eles voltam e ligam-me. Tem uma formação assim e assim. A questão é assim assado. Mas para a nível de trabalho, a nível de procurarem um artesão diferente, o artesão que está a trabalhar sozinho [faz sinal negativo com a cabeça].

K: Seria uma dificuldade conceptual de tratar o artesão criador que trabalha só e que tem a sua autonomia?

A3f: Provavelmente [...]Talvez isto esteja fora do conceito de artesão [...] trabalho sozinha porque na minha zona não existem assim artesãos nestas áreas...Depois porque eu sou muito exigente a nível de qualidade. Sou muito exigente a nível de qualidade. O produto que vai para o meu cliente tem que ir impecável todos os pontos. E depois acho que (risos) há muita falta de qualidade na mão de obra de muita gente. E eu prefiro fazer eu as coisas do que estar a pagar ou a dar trabalhos a fazer que depois eu vou ter que desmanchar para compor. Isso para mim é pavoroso. Não dá. E ainda não encontrei alguém que eu dissesse assim: Gostava de trabalhar contigo vamos nos juntar. (E1. Artesã-formadora. Realizada na Aldeia de Rossão, Portugal. 23 de Janeiro de 2010).

A artesã apresenta neste trecho o refazer como noção comum, especialmente por se tratar das artes têxteis onde desmanchar o trabalho para refazer torna-se possível. Esse lugar-comum, de que o produto do trabalho pode retornar ao momento produtivo rompe com a temporalidade da linha de produção. No diário de campo fiz vários comentários a respeito do impacto que teve em mim o relato da artesã e em outros momentos esse lugar-comum retomou as minhas preocupações de tal modo que considerei ser pertinente pensá-lo como um topos da tradução na poiésis e que consiste na inversão do ciclo produtivo. O desmanchar e refazer não se encaixa no sentido linear do processo criativo e produtivo no design, já que, o processo criativo se vale de métodos que antecipam os resultados como o caso dos protótipos. De fato, aprender com o artesanato poderá facilitar o desenvolvimento de metodologias para a reutilização de materiais.

Talvez fique evidente que ao ser impactada por esse lugar-comum aponto a minha posição frente à artesã como designer. O lugar-comum para o design talvez seja que em caso de má qualidade ou alguma deficiência no produto, existem outros modos de atuar que vão desde o descarte à requalificação, no sentido de mudar o tipo de consumidor

como o caso das *Outlets*²⁰⁹. Nesses casos, de erro ou perda da qualidade, a opção possivelmente não seja a de refazer o produto. Esse ponto pode ser importante para as questões de sustentabilidade no design e inclusive pode se anunciar como um ponto importante para a tradução entre conhecimentos na *poiésis* por sugerir uma outra lógica diferente do produto industrial que considera difícil admitir o erro ou a imperfeição. Algumas ações do design buscam reincorporar esse “refazer” como modo projetante e que pode ser pensado para a reutilização de materiais²¹⁰. Esse poderá ser um aspecto importante para demonstrar que a consolidação de uma sociedade do consumo consistiu na “educação” do gosto dos consumidores para rejeitar a imperfeição ou o desvio. Sabe-se que, no início da industrialização os consumidores estavam habituados a um certo espectro de variação nos produtos e haveria uma percepção desagradável no produto sem os elementos da imperfeição. Durante o período áureo da industrialização, a variação na série dos produtos passou a ser tendencialmente nula, qualquer imperfeição levava ao descarte de modo a ser convertido a um topos do desenho industrial.

Na atualidade verificamos um efeito oposto do produto industrial que imita o artesanal. Um exemplo poderá residir no recente fenômeno do uso de “partículas” ou “sparks” em sabonetes, papéis “reciclados” ou embalagens plásticas em que é acrescentada uma fase na produção para conferir alguma rugosidade, textura ou um aspecto que sugere a aparência do produto artesanal (Queiroz, 2006).

Um outro elemento importante no depoimento da artesã, consistiu no entendimento do artesão individual com alguma dubiedade. Reconhecer essa dubiedade permitirá entender melhor o “artesanato de autor” e o “ativismo no design” o que implica sair do lugar-comum, da atividade criativa pensada como expressão do “gênio criativo” e como excentricidade para ir além e integrar a criatividade como forma comum de estar frente à realidade.

Essa relação fica especialmente visível aos recentes processos de transformação do trabalho criativo dos “*designer makers*” que podem ser definidos como sujeitos que

209 Lojas especializadas na venda de produtos com pequenos defeitos.

210 Para mais Ver Darinka Aguirre “Repurposing Design”.<http://www.designforrepurposing.com/>

recorrem a tecnologias da prototipagem rápida ou impressão tridimensional, onde os processos criativos e produtivos estão reelaborados sem que exista uma distinção tão evidente de cada processo. Essa metodologia tem vindo a ganhar especial vigor na produção do *artesanato contemporâneo* ou *artesanato de autor* em que os autores-produtores recorrem à tecnologia e à linguagem do design para apontar novos caminhos para a produção artesanal. Deve-se ter em conta o crescimento da chamada “indústria criativa” que também tem se caracterizado por trabalho ocasional, auto-emprego e o trabalho precário, com especial incidência na área do design, que tem vindo ser alimentada por uma maior demanda pelos cursos dessa formação nesta área que em um crescimento forma vertiginosa em todo o mundo.

2.1.2. As designers-formandas

A composição do quadro das formandas da “Oficina Namban” teve a participação de duas designers (com formação universitária em design) o que permite matizar a relação entre o artesanato e o design. Essa situação, designers como formandos, também ficou perceptível na pesquisa de campo na Tríplice Fronteira. O que esse tipo de composição nas oficinas pode mostrar é que não existe propriamente uma separação dicotômica entre os dois agentes do conhecimento, de forma que a tradução entre o artesanato e o design que se pretende nesta tese está matizada por diferentes posições e perspectivas entre os sujeitos.

As duas designers, que participaram como formandas da oficina, são licenciadas pelo Curso de Design da Cidade de Castelo Branco²¹¹(também na região Centro de Portugal), definidas nesse texto como *participante 3* e *participante 4*. Uma das designers-formandas atuava como professora do Curso de Design e na altura da oficina, estava vinculada como estudante em um curso de Pós-Graduação em Design Têxtil. Para esse caso, ficou evidente que os interesses principais na participação na oficina estavam relacionados com a compreensão dos processos criativos que o estilista percorre para a criação de coleções. As questões de aprendizado e aperfeiçoamento de técnicas têxteis se apresentavam como

211 ESART - Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

menor peso diante do sentido geral da criação de coleções.

A segunda participante do grupo, se caracteriza por ser recém-egressa do Curso de Design. Essa designer teve um percurso anterior de aproximação com o setor artesanal através da participação na equipe de designers que estiveram no processo de homologação do bordado de Castelo Branco. Essa experiência anterior foi retratada em entrevista como uma busca por integrar as artesãs bordadeiras ao grupo de trabalho de forma participativa e conformou uma percepção de que o processo de criação e de organização das fases de trabalho conjunto deve ser obtido através do consenso entre as partes. A entrevista abaixo mostra como a designer-formanda analisa o trabalho desenvolvido na “oficina Namban”:

Em relação à formação um aspecto que eu considero talvez menos positivo e se calhar aí é a demonstração do que se passa no dia a dia que é : No primeiro dia o designer chega, já tem aquela componente das tendências. É assim, a parte que eu acho que é o essencial de um designer que eu acho que é muito importante o artesão compreender como é que funciona. Quem [o designer] é vai as feiras de tendências, sabe quais são as tendencias de cores, quais são as tendências de tecido. Isso tudo. Escolhe um tema. O tema é esse. Então faz um painel de tendências, um *book* a partir dai seleciona as cores, seleciona as fibras e seleciona tudo para chegarmos a determinado resultado. E no primeiro dia [...] O que aconteceu foi esse trabalho já vinha todo feito e disseram : Tu fazes esse tecido, tu fazes esse tecido e nós viemos no último dia buscar. Precisamos de seis metros que precisamos fazer um casaco. Aqui automaticamente na minha opinião há logo um corte que faz a distinção entre o designer e o artesão.[...]Quem é o designer pode, quer e manda. E o artesão é obrigado a conceber o que ele pediu. [pausa de alguns segundos] E acho que é isso que acontece no dia a dia. E é por isso que não se consegue, é por isso que não se consegue [repete] a fusão entre o designer e o artesão. (E2, Designer formanda, Aldeia de Campo Benfeito, 23 de janeiro de 2010).

Talvez seja possível afirmar que o papel das designer-formandas foi consistente no decorrer do curso através de um posicionamento, frente aos formadores e à coordenação da oficina, que buscava questionar e conhecer antecipadamente todos os passos da metodologia. Esse papel ativo de perguntar os passos da metodologia e de compreender melhor o processo de concepção da coleção esteve presente de forma particularmente mais acentuada na formanda 4, a designer recém-egressa do Curso de Design.

As duas designers optaram por compartilhar um único tear e estavam responsáveis por

um tecido de alta complexidade um *jacquard*²¹² em tecido duplo em preto e branco. As duas designers optaram por fazerem um esboço do tecido em papel antes da “montagem da teia” propriamente dita. Esse trabalho, de elaboração do padrão em papel, contrastava com a metodologia utilizada pelas demais participantes, que utilizaram a tecelagem como método de “investigação prévia dos resultados”. Todas as outras participantes formandas, provenientes do setor artesanal, fizeram amostras pequenas em tecido como metodologia para produção de amostras e que permitia um debate, avaliação técnica e estética com a designer-formadora com base na amostra propriamente dita e de elementos como cor, textura e densidade.

A alternativa metodológica de produzir o padrão em papel pode ser analisada como consistente com a atividade projetual corrente dos cursos de design, onde o ato de projetar é pensado como processo do design separado do ato de produzir. Se, o processo de experimentação para o artesanato, já resulta em um artefato (as amostras que podem ser reaproveitadas como *patchwork* por exemplo) para o design essa atividade projetual está no ato de reflexão anterior e não gera propriamente um artefato, mas sim um modelo ou um protótipo²¹³ (inclusive por acreditar que as amostras devem ser criadas quando já estão mais maduras para evitar desperdício de tempo e material). Se, para a designer a criação do protótipo (proto=primeiro + tipo=produto, como aquele produzido apenas para o teste e a análise das soluções projetuais) concentra as ações projetuais, para o artesão provavelmente todas as amostras são a produção de um artefato “maduro” (um produto pronto para ser comercializado).

O protótipo, como espaço de transição entre a idéia concebida em papel e o produto “pronto”, pode ser concebido como uma noção tão naturalizada para o designer que nem sequer se discute outra forma de vê-la. Se observarmos pela perspectiva do artesão ou da artesã, que emprega seus recursos, tempo, técnica e força produtiva para a produção de artefato, terá toda lógica pensar aquele artefato como um produto maduro o suficiente para ter “vida própria”, ainda que sobre alterações, para além do seu criador e, portanto,

212 Tipo de trabalho em tear em que os liços são acionados individualmente (em cada liço corre um fio de urdume).

213 Veja-se que Sanchez Vásquez (1986) define a poiésis como transformação da realidade que gera artefato de modo que esse *topoi* deixa a dúvida se o design é poiésis ou uma atividade teórica.

pode e deve ser comercializado.

Possivelmente, a forma de atuar concorreu para um relativo distanciamento das duas designers-formandas em relação às demais participantes. O processo de esquematização em papel (e portanto um processo de pensar a produção de protótipo e não de um produto) postergou o início do trabalho de tecelagem propriamente dito, de modo que foi somente no final da segunda semana que a “teia” foi urdida, pelo trabalho conjunto designer-formadora, das artesãs-formadoras e de uma das Capuchinhas de Montemuro. Deve-se ter em conta que essa atitude, de fazer o processo em papel, poderá também ter sido desenvolvida como forma de recusa da exigência da produção dos metros de tecido.

Essa ação conjunta das artesãs para montar a teia das designers aponta para a preocupação de que não houvesse tempo hábil para produzir o tecido. Esta situação criou de forma espontânea e urgente uma equipe de apoio, o que poderá indicar que existe uma noção de “trabalho terminado” imanente entre os criativos como coletividade, de modo tal que foi mandatário que essa equipe tivesse sido formada.

A formação dessa “equipe de apoio” e o fato de que uma das “capuchinhas de Montemuro”, tendo já avançado com a metragem do tecido que produzia, esteve durante algum tempo trabalhando no tecido das duas designers-formandas me pareceu evidenciar a “preocupação com a conclusão do trabalho”.

De fato, ficou evidente que a complexidade do *jacquard* não estava compatível com os conhecimentos têxteis das duas designers-formandas e a alternativa por um tecido de menor complexidade teria favorecido não somente no aprendizado de técnicas e no conhecimento dos ritmos exigidos para o trabalho da produção de tecidos, mas também como fundamento de sociabilidade.

A metodologia adotada por essas participantes foi a opção por “cantar o ponto”²¹⁴, ou seja, uma das designers falava em voz alta o número dos quadros que deveriam ser levantados e a cor do novelo utilizado para urdir. O tear utilizado foi o tear de 26 quadros

214 É interessante como o cantar o ponto tem uma proximidade com antigas técnicas artesanais dos “cantos de trabalho”, de modo que penso que esse ato pareceu apresentar um momento de grande prazer para as designers-formandas pelo caráter lúdico presente nessa ação.

(acionados com as mãos) da designer-formadora que pôde explicar as particularidades desse tipo de trabalho. O tear de 26 quadros despertou muito interesse nas demais artesãs, já que esse tipo de maquinaria têxtil contrasta com os teares que foram utilizados pelas demais componentes da oficina, que variavam entre os teares de quatro e oito quadros.

Considero importante mencionar que devido às condições de muita neve foi necessário o trabalho conjunto de alimentar a lareira com lenhas e o transporte de água de um riacho próximo formado pela neve. De uma forma geral, todas as participantes, em especial a designer-formadora, contribuíram com o transporte da água ou da lenha. Essas duas tarefas, que podem parecer irrelevantes, foram substância essencial para a análise sociológica da oficina *em si*, pois são modos cruciais de percepção de como estão elaboradas as relações sociais entre as participantes. Essas atividades revelam o estatuto das hierarquias e a abertura de cada participante para relacionar o “bem comum” e o sentido de grupo.

Talvez seja pertinente colocar que um acordo tácito retirou desses trabalhos de transporte uma das Capuchinhas, que estava gestante, e a Lançadeira de Picão, por ser a senhora de mais idade, apesar de que esta participante tenha o realizado algumas vezes como modo de enunciar a ética do “bem comum”, pois, quando demonstrava a superação das condições da idade tentava sensibilizar a todos para a necessidade dessa vinculação. Ou seja, ao carregar e mostrar os seus esforços, a artesã coloca em “suspensão temporária” a sua hierarquia, pela idade, como forma de gerar consenso para essa necessidade vital.

A partir desse acordo, deveria haver um revezamento entre as participantes, e aqui me incluí, para a manutenção dessas condições físicas de trabalho. Foi possível notar que as duas designers-formandas apresentaram algum distanciamento em oferecer a disponibilidade de participar dessa rotatividade o que gerou algum descontentamento das demais participantes. Fica permeada nessa dificuldade a percepção social do trabalho de trazer a madeira ou a água como uma estrutura complexa de perda de status social. A recusa não foi feita de forma direta mas através de modos de operar e evitar intercalar

com as outras integrantes essa atividade. Talvez seja pertinente colocar que os grupos artesanais se organizam de modo particularmente sensível a esse tipo de condução da relação entre status social, hierarquias e modos de integração no coletivo. Considero que a reação das demais participantes em relação a este distanciamento foi de um forte fechamento e de não oferecer explicações pormenorizadas da prática têxtil.

A participação das designers centrou-se na busca de compreender os processos criativos e de questionar a produção do tecido a metro. De fato, as artesãs de modo geral queixavam-se da produção a metro mas não se sentiam “autorizadas” ao confronto direto como o fizeram as designers. As designers sempre se posicionaram como *sujeito-para-si* de modo que os seus objetivos e expectativas pessoais nutrem sua relação com essas ações. As designers buscam encorajar as demais participantes para apontarem a sua opinião e chamar atenção de que as coisas “poderiam funcionar de outra forma” nas consultorias. Considero esse aspecto importante na tradução porque efetivamente consiste em apontar para a capacidade de posicionar como participação ativa para o decorrer das ações. Essa postura, pela busca de explicações, mostra um traço positivo das equipes mistas entre o artesanato e o design. O papel questionador poderá surgir por conta da hierarquia dos cursos de nível superior e pode indicar, à primeira vista, uma maior atuação dos participantes provenientes de cursos de design. De fato, esse traço de questionador mostra-se essencialmente pessoal, contudo, ficou evidente que as designers estabeleciam uma relação de maior horizontalidade com os formadores. Ou seja, evidencia que o capital social proveniente da esfera acadêmica supõe a legitimidade para questionar a hierarquia.

Obviamente, não pretendo aqui apontar uma relativa passividade dos artesãos²¹⁵, pois dispõem de mecanismos de questionamento das hierarquias de forma mais sutil, em geral coletiva, que evita apontar um indivíduo como o “desviante”. Um exemplo que considero pertinente estaria no caso da formação na Serra onde considero que o boicote à produção dos metros de tecido se deu através do emprego de maior “lentidão” no trabalho, a “perda de pontos” que gerou irregularidades no tecido ou a diminuição da atenção dada

215 Na outra pesquisa de campo muitos daqueles que tiveram um papel questionador eram artesãos (em especial da Argentina) inclusive porque utilizavam o argumento de sua presença numérica.

na aplicação da técnica que diminui a qualidade geral da peça. Essa articulação permite mostrar que existe uma troca positiva nos grupos mistos de trabalho, que potencializa uma posição de equilíbrio entre a oficina como experiência individual e a oficina como resultado coletivo. A diferença na estratégia de ação radica na compreensão de que existe um status social e elementos que conferem legitimidade para o sujeito questionar ou facultar a sua opinião sobre o trabalho comum e mostra que existe uma diferença sensível entre o expressar e o ser ouvido como têm vindo a tratar os estudos pós-coloniais em relação ao tema da subalternidade (Landry e Maclean, 1996).

Um outro elemento importante para o enquadramento da participação das formandas consiste no fato de que pelo menos uma das formandas recebia subsídios governamentais para a participação no curso de Formação. Todas as outras participantes estavam vinculados a uma coletividade artesanal, trabalho profissional ou negócio próprio. A designer buscou de sua situação a legitimidade para exigir que o “curso de formação” estabelecesse uma relação menos eufemística com o domínio das técnicas e os processos criativos da coleção.

Talvez seja pertinente enfatizar que o momento histórico por que atravessa Portugal e a União Europeia repercutiu na oficina através da presença desta designer que representa uma parcela da população portuguesa de jovens licenciados, altamente qualificados e que perseguem alternativas de trabalho. Esse movimento, que ficou conhecido como Geração à Rasca²¹⁶, encontrou a indignação como modo de atuar e o questionar como modo de enfrentamento. A postura desta designer esteve sempre coerente com o propósito de aprender técnicas e de prospectar as possibilidades futuras, de ter seu próprio lugar como criativa, para o qual a compreensão dos processos criativos seria fulcral.

2.1.3. As “Capuchinhas de Montemuro”

Quatro das participantes da “Oficina Namban” são provenientes da “Cooperativa Artesanal Capuchinhas de Montemuro, CRL”²¹⁷. As “Capuchinhas” podem ser

216 Manifestação contra a precariedade laboral que afeta milhares de portugueses, em particular licenciados.

217 O termo CRL- Cooperativa de Responsabilidade Limitada se caracteriza por a responsabilidade dos seus membros ser limitada ao capital subscrito (Código Cooperativo, Lei n.º 51/96 de 7 de Setembro).

consideradas a razão pela qual a oficina foi deslocada para a Serra de Montemuro. Poderíamos afirmar que o estatuto de reconhecimento Internacional da Cooperativa foi utilizado como noção de credibilidade para a oficina entre o design com o setor artesanal. De fato, as “Capuchinhas de Montemuro ” representam uma coletividade incontornável em qualquer ação que esteja relacionada ao artesanato ou às artes têxteis em Portugal.

A Cooperativa foi fundada em 1987 como resultado de um curso de formação profissional de corte e costura (1985) promovidos por uma associação de desenvolvimento local (ICA)²¹⁸ . As associadas identificam, como o ponto principal para a criação da cooperativa, a possibilidade de permanecer na Aldeia de Campo Benfeito e de não emigrarem. O fenômeno da emigração é um fator importante na Serra de Montemuro onde o destino que me pareceu mais evidente seria a Suíça para trabalhos que não exigem mão-de-obra qualificada. Em entrevista, duas das Capuchinhas discutem a criação da cooperativa de apontam a possibilidade de remuneração regular e de poderem explorarem seu próprio potencial produtivo como uma das questões mais motivadoras para as cooperadas. As “Capuchinhas” têm laços de parentesco, o que pode ter potencializado a relação de coletividade da cooperativa.

A escola primária de Campo Benfeito que estava desocupada foi “reivindicada” como sede pela cooperativa. O equipamento inicial, as máquinas de costura, foi obtido através do curso de formação. A comercialização dos produtos é feita no local, pois já existem consumidores que vão à aldeia comprar os produtos. Outras formas de comercialização são feitas, através das redes sociais, da Rede de Comercialização Porto, da CIDM-Comissão para a Igualdade e Direito das Mulheres, pela SEIES (Sociedade de Estudos e intervenção de Engenharia Social). Alguma da produção é exportada para a Suécia, através de contatos pelo micro-blog da cooperativa.

A Cooperativa recebeu no ano de 2007 o Prêmio Internacional de "Criatividade para Mulheres em Meio Rural", instituído pela Women's Summit Foundation,²¹⁹ que justifica a

218 Não foi possível compreender melhor essa Associação que está vinculada , de alguma forma, com o governo dos EUA e tem vindo a desenvolver trabalhos de desenvolvimento regional em várias regiões carenciadas em Portugal e Espanha.

219 <http://www.woman.ch/june09/women/laureates07/laureates-europe-3.php>

nomeação através dos seguintes pontos:

Pela inclusão da comunidade no seu projeto, contando com o conhecimento de mulheres mais velhas, em termos de técnicas de tecelagem e corantes; por terem aprendido a usar as plantas e folhas de árvores para tingir linho e lã, matérias-primas ecológicas, que são tratados com técnicas totalmente ecológicas; por terem impedido a sua aldeia de se desertificar. Elas ficaram na aldeia, bem como seus maridos. Seis crianças estão freqüentando a escola, as primeiras em 20 anos; por terem contribuído para o desenvolvimento local e trazer clientes, bem como muitos visitantes a Campo Benfeito (Women's Summit Foundation, 2007)

Um dos elementos mais distintivos das “Capuchinhas de Montemuro” consiste no fato de contratarem uma designer para dar apoio na confecção de uma coleção anual, que alterna nos anos ímpares a coleção de inverno (lã e burel) e nos anos pares a coleção verão (linho e algodão). As primeiras coleções foram realizadas com o apoio da designer Helena Cardoso e na atualidade a parceria é feita com a designer Paula Caria, do Porto. A contratação do trabalho das designers, aqui colocadas como profissionais liberais, tem sido custeada pela Cooperativa artesanal de modo a se posicionarem estrategicamente em relação às diferentes atribuições que são possíveis de encontrar entre esses conhecimentos.

A base para as coleções é feita através dos métodos de trabalho em burel, lã, linho e o tingimento natural, em especial dos líquens da região que são utilizados pelas capuchinhas. O método das Capuchinhas de desenvolvimento da coleção própria, exemplifica a *tradução na poiésis*, onde o conhecimento das tendências de mercado dos designers é cruzado com as possibilidades técnicas e econômicas das artesãs. Essa capacidade, intuitiva e pragmática, de reconhecer as diferenças entre os saberes e de alcançar uma possibilidade de diálogo é particularmente interessante para os objetivos desta tese porque interage com o conceito das modificações sucessivas nos produtos (uma atribuição geralmente associada ao design) e da manutenção de saberes do local (como é comumente atribuído ao artesanato).

Em uma das entrevistas, filmadas na Sede da Cooperativa, uma das “Capuchinhas” coloca que elas sabem o quanto pagam pelo trabalho da designer e que como estabeleceram uma relação horizontal têm controle daquilo que acham adequado ser produzido. Em outra entrevista, uma das “Capuchinhas de Montemuro” descreve o

método de trabalho entre as artesãs e a designer contratada:

Fazemos todos os anos uma coleção . Um ano de verão com linhos outro ano de Inverno com o burel e a lã de ovelha. E depois alteramos um bocadinho uma e criamos outra. E aquilo é um trabalho em conjunto. A estilista vem ao nosso próprio atelier trabalhamos em conjunto, fazemos pesquisas. Baseamos muito em trabalhos tradicionais. O nosso lema é assim...é fazer artesanato moderno com materiais tradicionais antigos e baseado em coisas antigas transformando-as pra o mercado moderno, pra se puderem vender atualmente não é? Também não queremos ser tradicionais e estar sempre no tradicional antigo. Não. A ideia é por exemplo. Imagina (...)uma varanda antiga de já há muitos anos nós pegamos naquele desenho e alteramo-lo pra, pra o que é agora moderno. É essa a nossa lógica. Então fazemos isso em conjunto. A estilista, é obvio, que está muito mais dentro da moda digamos assim, né? Só que há coisas na moda que é impossível de fazer num tear manual que é o nosso trabalho né? Então temos que muitas vezes conjugar com o tradicional e o moderno(...)

K: Pronto, nas coleções vocês preparam algumas ideias antes de ela chegar. Vocês já têm alguma condução [anterior ao trabalho] ?

Af1: Normalmente não. Fazemos em conjunto porque, pronto, a gente tem mais vestuário já temos uma ideia, (...)Quando ela chega e coloca as ideias em prática. Porque é assim, geralmente vamos buscar a última coleção, pomo-la toda em exposição e depois à roda da mesa, conversamos e vemos e selecionamos o que a gente vai fazer. (E3, Capuchinha de Montemuro .Entrevista realizada na Aldeia de Campo Benfeito. 22 janeiro de 2010).

O trecho acima permite verificar uma metodologia de troca participativa entre os saberes, entre as fronteiras do artesanato e do design e mostra que a artesã não se compreende com a necessidade de permanecer na “tradição”. As coleções são anualmente criadas com o apoio da designer, ao mesmo tempo que as coleções anteriores continuam a ser produzidas. Neste sentido, a estratégia de utilizar as coleções como um modo de demonstrar a mudança perceptiva nos produtos coexiste com as coleções que foram desenvolvidas anteriormente²²⁰.

Esse modo de atuar revela a capacidade de absorver a lógica da inovação dos produtos sem perder a história do saber-fazer da cooperativa e dar continuidade aos produtos que já têm história na cooperativa. Neste sentido, considero possível estabelecer esse espaço para a Coleção, como a capacidade de mostrar a simultaneidade da “inovação” e a “continuidade” de linhas de produtos.

Como resultado dessa interação entre artesanato e design, a cooperativa desenvolveu ao longo dos últimos anos uma relativa autonomia criativa, no sentido de compreender a

220 Nas entrevistas no Ñandeva também ficou evidente essa relação de coexistência.

necessidade de um conhecimento técnico e estético específico (o do design) e de estabelecer as relações com esse conhecimento a partir do seu local e com uma relação de horizontalidade. Ter o comando da própria história e não depender exclusivamente dos órgãos e instituições de fomento implica compreender o desenvolvimento da cadeia produtiva nos seus próprios termos.

Essa capacidade de autonomia significa uma subversão da hierarquia artificial entre o capital social e o artesanato, para uma relação horizontal entre conhecimento estético, modo de produção e artesanato. O percurso das “Capuchinhas de Montemuro” impõe uma nova ordem como *ecologia de saberes* nas relações entre o artesanato e o design.

De uma forma geral, as ações entre o artesanato e o design são sintomaticamente curtas. Os cursos, formações ou consultorias têm um tempo escasso de 30, 60 ou 150 horas (horas de formação ou de consultoria), para que todas as fases projetuais sejam percorridas até chegar a uma coleção final, que deve ser representativa. É evidente que o método das “Capuchinhas de Montemuro”, de custear uma designer, impõe a necessidade de adaptação da “consultoria” aos seus próprios tempos e termos (que tem duração e continuidade distintas) consolida uma relação definida com a *designer*, que também pode aprofundar o seu próprio fazer. Além desse aspecto, as “Capuchinhas” são reconhecidas pela comunidade como uma coletividade artesanal que permite a fixação de população da mulher jovem e adulta no interior do país²²¹.

Durante a “Oficina Namban” as capuchinhas estiveram divididas em dois grupos de acordo com a técnica e a necessidade de ter o ateliê-loja aberto. Duas das capuchinhas estiveram com o restante do grupo de formandas na Escola Primária de Rossão com o desenvolvimento de tecelagem nos teares trazidos pelo CEARTE e duas estiveram na sede da Cooperativa, para o desenvolvimento de trabalhos de recorte em couro. A técnica de recorte em couro foi trazida como proposta para a coleção Namban a partir das técnicas de recorte em burel que já é utilizada pelas Capuchinhas desde 1987. Essa transposição entre técnicas, do burel para o couro, foi realizada por sugestão do estilista. A participação das

221 É pertinente apontar que as Capuchinhas desenvolvem elementos de cenário e figurinos do Teatro Regional de Montemuro.

Capuchinhas permitiu um modo de atuar coletivo em que a ajuda mútua para a realização das tarefas estava sempre visível.

Uma das Capuchinhas teve um papel importante como motivadora de um contínuo espaço de diálogo (talvez por ser aquela mais ligada ao Teatro de Montemuro) que estimulava o grupo a contar histórias, mitos da região, receitas da serra, questões práticas de como a agricultura familiar se organizava em parcelas (medidas ancestrais de divisão de terra), as diferenças de gênero, canções e todo o tipo de diálogo entre iguais. Esses momentos de conversa foram interativos e de forma geral todas as mulheres presentes participavam de forma direta. Nesses momentos, as hierarquias eram rompidas e substituídas pela dinâmica do riso em que o valor da história ou do assunto radicava na capacidade de apresentar alguma peculiaridade que provocasse comentários jocosos no grupo.

2.1.4. As “Lançadeiras de Picão”

A composição do grupo de formandas teve a participação de uma artesã como representante de outro coletivo artesanal da “Cooperativa de Artesanato as Lançadeiras de Picão- CRL”²²². Essa participante apresentou como traço distintivo a agricultura familiar como modo produtivo relacionado com a produção artesanal e o fato de estar em uma faixa etária distinta das demais participantes.

Trabalho no artesanato, mas também tenho uma produção de ovelhas vendo uns borregos tenho. Pronto! Porcos, galinhas, coelhos. Sou um bocadinho doméstica porque o artesanato não dá para viver.(...) Produtos de lã, linho e burel. Vestuário e casaco. Coletes, saias, túnicas, cachecóis, echarpes, calças. (...) Sou das “Lançadeiras de Picão”.(...) As “ Lançadeiras” houve um curso de uma organização estrangeira em 1987, depois findou em 1989. E juntemo-nos um grupo de treze mulheres e formamos o grupo das “Lançadeiras”.(...) Hoje somos quatro.(...) Não temos escoamento dos produtos. (E4, “Lançadeira de Picão”. Entrevista realizada na Aldeia de Rossão, 22 de janeiro de 2010).

A conexão do artesanato e da agricultura familiar como atividades produtivas faz-se de modo intercalado. Desta forma, os tempos do artesanato são intercalados com os tempos

222 Houve um convite para outra artesã da mesma coletividade que recusou ou não pôde participar da Oficina Namban.

de colheita, as estações do ano e dessa relação surgem práticas performativas, sociais e produtivas complexas. Na continuação da entrevista a artesã aponta outros aspectos relativos à prática artesanal que evidenciam as feiras como espaço de troca (dádiva no sentido de Mauss) e socialização.

A2f: Temos participado em poucas feiras e as poucas que participamos, pronto, não são rentáveis.

K: Vai a feiras em todo o país?

A2f: Sim, temos ido Lisboa, Porto, Vila do Conde, Coimbra (2)²²³ Famalicão, (3) Torre de Moncorvo, Freixo, pá! Sintra, Macedo Cavaleiro, Santarém.

K: É qual é a importância da feira?

A2f: Ah pá, a feira, pronto, conhecemos os artesãos uns aos outros, né? Também é muito bom. Trocamos muitas vezes até peças de artesanato.

K: Sim, troca peça-a-peça.

A2f: Sim. Damos uns presentes, umas coisinhas pequenas. E há sempre uma divulgação porque há pessoas que nem que não comprem pede-nos o número do telefone e têm feito encomendas. (continuação da entrevista)

O artesanato, como ato de produzir materialidade e como modo de convivência, mostra como o sujeito se posiciona coletivamente, pelo trabalho executado ou as capacidades demonstradas pelo saber-fazer. A percepção desse tipo de fenómeno mostra como a participação, em oficinas ou nas feiras, fornece a possibilidade de a artesã sair das atividades cotidianas. As oficinas ou as feiras são um espaço de socialização que ocorre através do saber-fazer (aqui como domínio da linguagem que permite a interação). Esse tipo de relação mostra o ato de criar e produzir objetos em uma perspectiva ampliada, que não pode ser encarada somente como produção de riqueza.

Quando questionada sobre a “Oficina Namban” a artesã pondera alguns elementos que deveriam ser considerados nas oficinas e as condições estruturais do atelier das “Lançadeiras de Picão”.

A2f: Pois porque ainda agora por este curso é todo ao nível das “Capuchinhas” não é?(...) Porque eles pegam mais nas pessoas que já estão mais organizadas.(...) Por que se eles até forem no meu ateliê são capazes de ver que ali não se consegue fazer aquilo que eles querem.

K: Sim, e o que lhe trouxe a esta formação? Quando lhe convidaram o que pensou-

A2f: Quando me convidaram pensei que vínhamos aqui ter uma formação e depois ser feita a tecelagem pro *estilista* nos nossos ateliês.

K: Uma produção depois não é?

223 Esse tipo de numeração indica tempo de pausa da fala da entrevistada apresentado com o número de segundos. Ex: (2) pausa de dois segundos ou (12) pausa de doze segundos.

A2f: Sim, pensei isso.

K: Tinha uma expectativa de uma produção?

A2f: Sim. Mas depois quando comecei soube que não.

K: E se sentiu frustrada ou desestimulada?

A2f: Na primeira semana sim. Fui daqui na sexta feira muito desorientada. Porque, porque que eu não tenho sucesso? Porque a mim ninguém me ajuda? (3) Pronto.

K: Sim.

A2f: Mas depois agora, pronto, prometi, gostei do tecido que fiz. Fiz aquilo que me comprometi de fazer. E tiro sempre resultado daqui. Há algumas coisas que venho aqui buscar.

K: O que aprendeu de mais importante?

A2f: De mais importante (.) Pronto, de tecer eu já sabia. Pronto, lá no urdir a distinguir a mim e a *designer-formadora*.

K: Que eu estive a filmar a diferença de medidas.

A2f: Sim, sim isso. Não de linguagem. A minha confusão com a *designer-formadora* é a linguagem. Tudo vai bater ao mesmo, mas eu tenho a minha linguagem e ela tem a dela.(...)

A2f: Ensinou porque pra mim somente era por linhóis e agora é por centímetros. Sim, sim aprendi.

K: Acha que é importante a mudança?

A2f: Tenho peças que pronto o bater, que consoante eu batia 'rarinho' ²²⁴que nós chamamos 'raro' já sabia, mas o por a teia eu punha sempre 'bastinho'. E em lugar de por dois ou três fios por centímetros nós púnhamos sempre quatro ou seis. Pronto agora já vou com outra experiência. (...) Não aqui aprende-se mais não é? Porque vi o tecido que está a fazer a *designer-formanda*²²⁵ e nunca tinha visto. O da *artesã-formadora*²²⁶ já tinha visto mas não era bem, pronto, era aquele tecido mas não da maneira que ela está a tecer. Nós já chegamos a tecer...Chama-se duplo não é? (...) Não, não sei a maneira do tear dela. Também não fiz por isso porque não vou ter o tear dela. Não é também não nos interessa ! (continuação da entrevista)

As possibilidades de colocar a técnica em prática após as oficinas podem ser determinantes para o interesse, ou não, de a artesã buscar entender mais sobre aquela técnica. O pouco interesse demonstrado por conhecer o tecido duplo está aqui determinado pelas limitações do seu maquinário. A pragmática da técnica, como modo de determinar o que será conhecido e o que não será conhecido, apresenta distinções com o método de atuar das designers-formandas que apresentavam uma postura distinta de buscar entender e questionar todos os aspectos da oficina.

224 A entrevistada refere-se a uma conversa (filmada) entre ela e a designer têxtil, em que são discutidas as diferenças na densidade dos fios, que para a artesã da serra se dava no 'bater' do tecido, ou seja, na força empregada no tear manual quando da confecção do tecido, diferente do fazer da designer onde essa densidade é dada pelo numero de fios por centímetros, definido previamente no urdir da teia.

225 A artesã se refere a um Jacquard em tecido duplo feito em um tear de 24 quadros.

226 Neste segundo caso, a artesã trata de um Tafetá em tecido duplo em que foram colocados bocados de lã para fazer uma textura almofadada. O tear da artesã-formadora (formanda1) era de pedais com dezesseis quadros, mas de que estavam sendo utilizados apenas oito. Nota que o tear da "lançadeira" e também das "capuchinhas" são de 4 quadros.

No decorrer da entrevista, a artesã demonstra um relativo descontentamento de que o tecido que ficou sob a responsabilidade das designers não tenha sido iniciado na segunda semana.

A2f: É eu atinjo mais fazendo na prática com uma explicaçõzinha na prática do que escrever no papel.

K: Sim, é típico de buscar dar o seu jeito. Quando, quando ...na fase de fazer as amostras, aquele momento de pensar pontos diferentes. Como foi esse processo. O que pensava?

A2f: Esse processo foi bom, foi uma experiência nova não é? De pontos que eu não sabia fazer. Mas consegui fazê-los todos. Isso só...

K: A dinâmica de conseguir é que é muito boa?

A2f: A maneira...a prática eu consigo melhor que a @ teórica @ ²²⁷.(...)-

A2f: A [*designer-formanda*] é à maneira de escrita. E eu por escrita não vou lá. Eu mesma as coisas que logo daqui escritas tenho que tentar e chegar lá e fazer eu. E só depois de eu fazer é que eu entro na realidade, não é aqui a escrever no papel. (continuação)

O problema de o tecido em *jacquard* sob responsabilidade das duas designers ter sido iniciado no fim da segunda semana, quando as demais artesãs já tinham metros do tecido já executados, aparecia nos discursos da artesã com muita preocupação.

O estatuto privilegiado da “Lançadeira”, para determinar as horas de pausa, horas de almoço, horário do fim das atividades, também permitiu que a artesã pudesse confrontar as duas designers-formandas com a necessidade de corresponderem com a demanda pelos metros de tecido. Com a aproximação do fim das semanas da oficina, a artesã passou a reivindicar cada vez mais o seu estatuto pela idade e sugerir que as designers produzissem o tecido. Essas exigências se davam de forma amistosa, por vezes irônica e outras vezes provocativa. Ficou evidente que para a artesã o sentido da demanda pelo trabalho se constitui um valor ético do próprio artesão não questionando se a demanda se constituía *em si* a exploração do trabalho.

Ficou evidente que a troca de opiniões permitiu que as participantes se posicionassem, sobre as fronteiras éticas e sobre se existia uma necessidade real de produzirem os metros de tecido. Penso que o centro do argumento da designer-formanda foi que a obrigatoriedade de produzir ficou descredibilizada porque os processos de criação da coleção não foram participativos.

227 Símbolos @ que são aqui utilizados para indicar risos ou quando a entrevistada falou entre risos.

Um aspecto importante foi verificar que as condições de luz natural, em tempo de inverno, foram especialmente difíceis para a artesã mais idosa (o tear dessa artesã foi posicionado nas piores condições de luminosidade). Essa dificuldade foi acrescida pelo tipo de tecido que continha contraste de cores com o preto, ainda que a amostra de tecido enviada para a seleção tivesse sido produzida pela própria artesã. Já são bem conhecidas as dificuldades de visualização de cores escuras em pessoas de mais idade, de modo que, a partir de determinada hora da tarde (ou em dias de neve) a artesã já apresentava dificuldades de visualização e sugeria o fim do trabalho (a temporalidade do trabalho relacionado às condições de luz como ecologia da temporalidade).

Para além de ser um tecido complexo e das dificuldades de condições ambientais de trabalho, o tear que a “Lançadeira” utilizou apresentava uma dificuldade acrescida para o movimento dos quadros por ser um tear rústico, com pentes desgastados e liços de lã²²⁸. As exigências físicas desse tear foram particularmente contrastantes com o tear (de fabricação sueca de propriedade da designer formadora) com 26 quadros e acionamento manual que as duas designers partilhavam. O uso desse tear pelas designers deveu-se ao fato de que estas participantes eram as únicas que não tinham tear próprio e desta forma, precisariam utilizar teares cedidos.

A autoridade da “Lançadeira”, para definir os ritmos de trabalho e aspectos organizacionais do convívio entre as participantes, foi bem recebida por parte da designer-formadora que no grupo era a segunda mais jovem. Houve uma rápida articulação entre a formadora e a artesã. Em termos mais gerais, penso que seria possível definir que estas participantes formavam a “linha de comando” da oficina (já que a participação presencial do estilista foi de apenas cerca de uma hora na oficina). Poderíamos delimitar essa “linha de comando” de um lado, o comando da artesã mais idosa e de outro lado da formadora, como a pessoa que tem as responsabilidades institucionais pela oficina.

A “lançadeira” buscou realçar como algumas normas de convívio deveriam ser realizadas o que poderíamos chamar de “pedagogia da hierarquia artesanal”. A “lançadeira” sugeria

228 Durante os trabalhos na oficina fui convidada pela artesã a utilizar o tear e ficou evidente a exigência de força física para movimentar os quadros com os pedais.

à formadora ou falava em voz alta “(Fulana) já estamos quase sem lenha” ou dizia “Vai faltar lenha para lareira mas (Sicrana) não pode pegar pois está gestante”. A partir dessas ponderações imediatamente as várias artesãs e a formadora discutiam de quem seria a vez de pegar lenha ou água.

2.1.5. Formadores : Estilista e a designer assistente

A equipe de formadoras da “Oficina Namban” foi constituída por dois designers que serão denominados nesta análise de: “Estilista”, o designer principal, que foi responsável pela condução criativa da oficina, definindo o tema Namban e a “ designer-formadora”, a designer assistente que acompanhou a oficina propriamente dita e que esteve durante todo o período na Escola Primária de Rossão na Serra de Montemuro.

O Estilista

O Estilista não foi entrevistado²²⁹, de modo que a perspectiva do processo criativo, as suas propostas de articulação do artesanato e o design, objetivos propostos para a oficina e demais questões sobre a “Oficina Namban” infelizmente não puderam ser discutidos. Como modo de contextualizar, mesmo que parcialmente, o modo como o Estilista estabeleceu relações criativo-produtivas com o grupo de participantes da oficina apresento abaixo um trecho do Diário de Campo em que faço um relato de minhas impressões a respeito do momento do primeiro contato do Estilista com as participantes da oficina.

Chegada do [Estilista] às 11:00hs²³⁰ próximo ao meio dia e fez uma passagem em cada tear. O curso tem o aspecto dos seis metros [de tecido] que é super contraditório mas que também funciona como espaço para a “divulgação” do trabalho. Fiquei super impressionada com a presença de (...). Ele é magnético certamente, mas também introspectivo na perspectiva do olhar o que foi produzido. Para ele é certamente aquele momento frenético da produção criativa, mas também tão ensimesmado que não teve diálogos com as artesãs[...] A perspectiva de formação, mesmo que não totalmente assumida, é a da [designer assistente]. Estou com problemas para situar o que se passa exatamente agora: cada artesã silenciosamente trabalhando [ou designers, já que, as duas designers-formandas e a designer assistente estavam presentes] enquanto [eventualmente] se discute o menu [do almoço]. Mas [Estilista] alheio a tudo anda entre os teares silenciosamente e com um ar levemente austero. Estará criando? Uma vez a [designer

229 A entrevista foi solicitada de várias maneiras durante o período entre 2010 e 2012, sem sucesso.

230 O estilista veio acompanhado por uma equipe de filmagem de uma TV de canal aberto. A câmera o acompanha na Escola Primária do Rossão e em alguns momentos a repórter fez algumas perguntas.

assistente] disse que ele era aquela pessoa que “coloca a cara pra bater” e apresenta se responsabilizando pelo trabalho de todas. Que fique claro que [Estilista] tem uma só intenção a sua coleção, o que dá o tom e problematiza a perspectiva para mim é o que as artesãs [e designers] conjuntamente fazem desse espaço. Fazem um espaço de socialização em um contexto de exploração. Esta é a magia do ser humano, conseguir transformar relações de opressão em emancipação. Claro que somente penso [ser] emancipatório se, e somente se, elas conseguirem um espaço de autonomia. Descobrir qual a matéria-prima da autonomia é o meu compromisso. O que verdadeiramente se passou, no sentido de troca poética, não é apreendido pelo material, é desconhecido do “criador” [estilista] e o será do público. Conversa com [Estilista] no carro. No almoço ele [Estilista] foi super interativo com todas. (Diário de Campo, 26 de Janeiro de 2010, páginas 55 a 59).

No caso da “Oficina Namban”, a produção de tecidos estava direcionada para o circuito de moda de alta costura²³¹ como a produção exclusiva e limitada de vestuário. O conceito de alta costura se caracteriza pela participação de mão de obra artesanal (nos tecidos, na confecção e nas aplicações) de no mínimo 90 por cento de sua confecção. O termo foi utilizado para a oficina de forma mais livre e prende-se ao circuito mediático da moda em Portugal, em especial nos desfiles como o Moda Lisboa Fashion Week, onde a produção de tecidos da oficina foi apresentada.

O Estilista, designer principal da oficina, cursou *Fashion Design* no IADE- Instituto de Artes Visuais, Design e Marketing, em Lisboa tendo concluído o curso em 1986 e faz parte de um grupo seleto de criadores de moda portugueses que expõem o resultado de seu trabalho em circuitos nacionais de luxo através de duas coleções anuais: Outono/Inverno, em geral apresentada em Março e Primavera/Verão, apresentada em Setembro.

Em Portugal, o setor da moda de luxo está principalmente organizado nas duas principais cidades de Lisboa e Porto. Os criadores para esse setor buscam uma dinâmica dos produtos que expressem a capacidade inventiva da criação de moda, explorando características de estilo, materiais e técnicas, sem a perda do valor da exclusividade da peça. Como veio a definir a designer assistente, os produtos de alta costura “são produtos para usos ocasionais e que requerem cuidados especiais mas que o público que paga por eles está disposto e sabe o valor desse cuidado” (Diário de Campo, página 11).

231 Na França o termo *haute couture* tem uma proteção jurídica específica e para além das características do produto inclui a quantidade de mão de obra especializada e contratada a tempo inteiro pelas *Maisons*, que deve girar em torno de 300 indivíduos.

Material Local da Serra de Montemuro (utilizado pelas Capuchinhas de Montemuro e Lançadeiras de Picão)	Material introduzido pela Oficina
Lã sem tingimento na cor natural Castanha (ovelha negra); Lã sem tingimento na cor natural Clara (ovelha branca); Lã sem tingimento na cor mistura das duas cores naturais da lã; Burel (tecido de lã pura e grosso que depois da tecelagem vai para uma máquina chamada pisão para compactar o tecido); Linho Claro; Linho Castanho;	Lã Branca 100% angorá; Lã em fio Bouché 100% angorá; Lã “Celta” 50% alpaca e 50% lã ; Lã 75% Mohair, 15% lã e 15% Poliamida (Rosa), (Verde), (Vinho) e (Castanho); Fio de Caxemira e 48% Mohair (cor pele); Fio “Chenille” em Alpaca, Lã e 10% de acrílico (Castanha) e (Preto) ; Lã 100% Marinho (azul); Fitas de Cetim de seda;

Tabela 4 — Diferenças de materiais na Oficina Namban

O valor das peças está relacionado com a capacidade da peça de vestuário se distanciar da produção de vestuário das classes populares. Na oficina Namban, um dos primeiros pontos de modificação da técnica e da produção dos tecidos foi a passagem dos materiais locais (linho nas cores natural e branqueada) e lãs (nas três cores possíveis com a mescla das lãs naturais) para materiais de luxo. Os fios e materiais utilizados para a “Oficina Namban” foram escolhidos e custeados pelo Estilista²³².

A questão que se coloca aqui não passa pelo desconhecimento absoluto das formandas desse tipo de material, pois muitas das formandas presentes já haviam participado em outras ações desenvolvidas pelo CEARTE, em que a busca por materiais novos é uma premissa básica. O custo e os mercados especializados para a venda (Milão por exemplo em que crescem custos de deslocamento) não permite que as artesãs possam utilizá-lo de forma frequente e assim essa poderá ser uma oportunidade por conhecer estes materiais. Para algumas das participantes, o interesse despertado por estes materiais não chega a demandar a aquisição e integração no método de produção. Há aqui um reconhecimento dos públicos distintos do vestuário artesanal e do vestuário de alta costura, que apesar de compartilharem um universo de técnicas de tecelagem manual são diametralmente opostos, no que toca o prestígio e os valores obtidos no seu trabalho.

Em alguma medida houve uma postura performática por parte do Estilista no reconhecimento da necessidade de algum culto à própria imagem. Esse aspecto ficou

232 Estimo que os materiais utilizados na oficina estejam em torno de 5000 euros devido ao valor unitário de materiais como a Caxemira por exemplo.

potencializado pela presença da equipe de filmagem que demandou muita atenção do estilista. O recolhimento e a uma postura reflexiva, como o “pensador” em uma postura *quasi* rodiniana, intensificaram o distanciamento e dificultaram a aproximação das artesãs e das outras designers. Esse espaço de reflexão, como uma redoma ao criador que não poderia ser distraído, ficou particularmente enfatizado com o silêncio do grupo de participantes.

O momento da chegada do Estilista foi na terceira semana de trabalho de modo que o seu posicionamento na frente as câmeras foi contrastante com as posturas corporais do trabalho artesanal e tornou-se uma marca cenográfica de distinção social. O traço performático, mesmo que não tenha sido proposital, deixa evidente que a imagem captada pela câmera marca uma distinção social, laboral e de gênero. De fato, a influência da equipe de filmagem poderá ter sido o principal fator dessa conduta.

Os oito tecidos resultantes da “Oficina Namban”, dois cachecóis e as peças de couro não estiveram na totalidade presentes no desfile do ModaLisboa 2010. Apenas dois tecidos e um cachecol foram selecionados pelo Estilista para a produção de vestuário e apresentação ao público. A ausência de parte dos tecidos no Desfile foi recebida pelas artesãs e designers com alguma insatisfação²³³.

A designer assistente

A designer assistente da oficina Namban (formanda 2) mostra em um tipo de sujeito que se situa em uma relação diatópica entre artesanato e design muito pertinente ao estudo desta tese:

(...) meu percurso desde o início? Bom. (3) O princípio [...] é quando eu não me dei bem no sistema escolar, (2) clássico. Tive problemas ... não me dava bem com a escola. E tivemos a procura, com meus pais, a procura de uma maneira de ensino com o qual eu funcionava bem. (2) E comecei com um curso que era um curso de “Arte e Estrutura do Habitat”, que é basicamente um curso secundário de Arquitetura. Foi a minha primeira abordagem com o design. Foi mais com arquitetura e tinha aulas com design, design do móvel, design do espaço e coisas assim. Bom, só que eu (4) basicamente, vá, gostei imenso do nível da Arquitetura de explorar estruturas, há pelas coisas da matemática, terra-a-terra! É uma arte muito certa! Gostei e desgostei exatamente disto! E foi por isso que eu fui se calhar para o têxtil que é um design exatamente

233 Tive uma pequena participação em uma das peças, um cachecol de caxemira, que surgiu como um processo natural das semanas da observação participante e me pareceu evidente que foi bem recebida a minha participação no processo de trabalho.

mais artesanal. A tecelagem. Eu tava exatamente com este problema, no design e na arquitetura é uma coisa demasiada certa. E precisei de uma parte mais manual, mais aleatória, mais intuitiva que encontrei na tecelagem. E foi uma maneira de ligar um pouco essas duas coisas que eu tinha. Tinha atração pelo design, mas tinha mais facilidade com coisa mais manual, mais intuitiva, foi o lado do têxtil.

K: essa primeira formação onde era?

D1f: Foi na Bélgica, foi o quarto, quinto e sexto que são os últimos anos do secundário, até do 12º aqui. Foram três anos. Depois fui um ano para o México, não teve nada a ver, mas ajudou a nível de viagens a abrir a ver coisas diferentes e abordagens diferentes. Mas nessa altura ainda não tinha interesse especial pelo têxtil, foi um ano de reflexão. Como é que eu vou fugir exatamente do problema que eu tenho com a Arquitetura e com o Design, porque são artes demasiado certas para mim? E quando eu voltei do México foi que eu tive que escolher o quê que eu ia estudar. E nem sei muito bem donde me veio essa ideia. Só me lembro de uma professora no secundário a dizer-me que se calhar eu era boa para o têxtil porque fui...quando tive que escolher e procurar foi a única ideia que me passou pela cabeça (2) Então começou o curso de Design Têxtil em Belas Artes²³⁴. E aí começou a paixão pelo tecido, pelo têxtil e essas coisas e encontrei realmente o lado que me faltava que era o lado manual e artesanal. Design Têxtil é um..., para mim, é um trabalho exatamente neste problema, não tô a ver o limite entre o designer e o artesão. É uma grande mistura dos dois. Design Têxtil é design porque temos (2) // exercícios...temos que pensar na aplicação do nosso tecido. E o tecido é o que faz o artesão, é ser tecedeira. Então o Design Têxtil é ser tecedeira mas pensando em como se pode industrializar, transformar em objetos e essa parte toda que faz que, que é a parte mesmo que tem a ver com o design.

K: Sim

D1f: Se posso dizer o limite entre os dois é ser tecedeira e designer ao mesmo tempo é isto que é ser Designer Têxtil (E5, 18 de março de 2010, Coimbra, Portugal).

A formadora passou pelo processo inicial de confirmação do estatuto de formadora que consiste no momento de contato com um grupo de artesãs e demonstrar que conhece as diferentes técnicas, tarefas e modos solução de problemas próprios do saber-fazer. Essa confirmação não põe em causa propriamente a atividade “gerencial” da oficina, contudo, poderia potencializar alguma deslegitimação de criar demandas técnicas frente às demais participantes. Como pode ficar evidente, as estratégias utilizadas por coletividades meritocráticas, como o são os grupos artesanais, esse tipo de “confirmação” não se dá através do confronto direto. As estratégias são reguladas através de opiniões, questionamentos e uma pluralidade de modos de propor problemas técnicos e verificar com que “propriedade” a formadora articulou soluções.

A *expertise* da formadora de transitar pelas diferentes fases do processo de tecelagem permitiu discutir com as artesãs sobre elementos particulares das técnicas têxteis e garantiu o respeito frente às demais. De fato, a sua capacidade de traduzir surge aqui da

234 Design Textile - Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles - Ecole supérieure des Arts

capacidade de transitar entre os lugares comuns do artesanato e do design. A capacidade de transitar permite a proximidade e o distanciamento, tanto de um como de outro conhecimento, porque conhece o saber e a ignorância de cada lado.

D1F: Acho que uma coisa muito importante no artesanato, que se calhar (3) O artesanato é rentável quando fazemos coisas que não são industrializáveis (...) Sim, o dia, no momento que fazemos coisas que se encontra na loja ao lado no chinês, que foram feitas de maneira industrial 'iguazinhas', ou muito parecidas, já não faz sentido fazer artesanato. Há outro momento em que ele pode fazer sentido, o artesanato pode fazer sentido numa fase de pesquisa para a indústria. Então pesquisamos de maneira manual, fazemos uma pesquisa, experimentamos, fazemos um pouco mais disso. Pá, mesmo a procura! Experimentando muitas coisas para chegar a uma solução, que é a solução que achamos mais certa e depois vai ser industrializada. Só que essa pesquisa ainda não se consegue fazer de maneira industrial. Isso é impossível! Há uma fase de pesquisa...por que não dá pra... no tear industrial não dá para trocar um fio por outro, pra outro material, pra não sei quê. Procurar, experimentar...há tira desse põe um outro. Não dá. Aquele tear se põe para funcionar é para fazer metros não é para fazer dois centímetros assim, meio centímetro assado. Então para mim são os dois sítios onde que o artesanato faz ainda sentido. Ou para fazer coisas totalmente diferentes que não se vê numa loja ao lado ou para se fazer numa fase de pesquisa. É os dois únicos sítios em que o artesanato rende. E tem futuro. Agora, fazer carteiras e coisinhas que consegue-se ver na loja ao lado não faz sentido. Não conseguem.... por isso que o artesanato tá a morrer. Porque cada vez mais está a fazer as coisas fácil ... o artesanato não é para fazer coisas fáceis! O artesanato é para fazer peças únicas que tem um trabalho lá atrás. E o valor do artesanato é ter esse trabalho atrás. Não são coisas pequenas e fácil . Não é, não funciona. (continuação da entrevista)

Neste relato, a rentabilidade do artesanato fica ligada a elementos que estão fora de seu escopo. De um lado, a distinção porque é autoral e por outro lado a inovação por que é instrumental, tecnologicamente medida. Paradoxalmente, essa aceitação aponta o "mercado" do valor do produto artesanal nas limitações do produto industrial, que, como centralidade, pode definir a dimensão periférica do artesanato.

3. A metodologia da "Oficina Namban"

A metodologia para a "Oficina Namban" foi organizada em quatro fases conforme o descritivo abaixo²³⁵:

1ª FASE- Apresentação do tema e das tendências de moda.

Pretende-se integrar as formandas no contexto da Coleção de tecidos a criar e para isso, será apresentado um "book de tendências", os materiais e as cores a utilizar, algumas amostras de

235 Descritivo da oficina proveniente de um e-mail recebido no dia 04 de Janeiro de 2010 enviado pela Gestora da Ação pelo CEARTE. O descritivo é aqui apresentado na íntegra, exceto pela supressão dos nomes próprios que constavam no original.

tecido e os quatro projectos pré-definidos com o estilista (uma colecção de cachecóis, uma colecção de mantas, uma colecção de padrões e uma colecção inspirada no tecido "Tecido de fitas").

2ª FASE - Desenvolvimento de amostras.

Através da metodologia de pesquisa, as formandas passarão por uma fase de investigação onde irão criar o seu universo criativo, optando por uma técnica em função do seu nível de tecelagem e também, do seu universo criativo. O objectivo é que cada formanda crie um conjunto de amostras que integre a aprendizagem de novas técnicas e novas soluções, de modo a expandir os seus conhecimentos actuais.

3ª FASE - Escolha e desenvolvimento da Colecção de Tecidos.

Para tal, haverá uma apresentação e uma conversa sobre os resultados obtidos nas amostras de maneira a definir uma colecção de tecidos com uma certa homogeneidade.

4ª FASE - Acompanhamento da produção da Colecção final.

Execução dos tecidos, de acordo com as técnicas escolhidas, em tear manual²³⁶.

A organização da “oficina Namban” descreve as fases mais comuns da confecção de tecidos artesanais. As fases descritas propunham um trânsito entre o processo de criação (correspondente as fases 1 e 2) e as fases de produção (fases 3 e 4). A proposta metodológica aponta a fase 1 como aquela fase que poderia parecer mais “permeável” à contribuições das “formandas” e possivelmente suscitar sugestões ou permitir a compreensão (pelo menos em parte) do processo que o estilista utiliza para passar de um conceito para uma colecção de alta costura. A fase 1 não foi efetivamente percorrida, apesar de representar o pilar do processo de “tradução” propriamente dito entre o artesanato e o design. Considero que ficou evidente a tentativa da designer-assistente de superar essa questão apesar de não poder responder propriamente pela concepção da colecção.

O impacto metodológico e experiencial dessa supressão foi sentido no decorrer da “oficina Namban” apesar de esta fase ser de “apresentação” da ideia e não de “exploração participativa” do tema ou dos possíveis temas. Assim, apesar de a ausência da fase 1 ter sido justificada pela neve²³⁷ possivelmente esta fase não consistiria de um momento de dinâmica criativa conjunta. De fato, os materiais adquiridos para a oficina já delimitavam o “universo” conceitual, a paleta de cores e as matérias-primas utilizadas na oficina.

236 Não foi possível compreender se as formandas tiveram acesso às fases metodológicas da oficina antes do início.

237 Essa justificativa foi apresentada pela Coordenadora da Ação pelo CEARTE em uma primeira reunião de avaliação na primeira semana da oficina. A coordenadora deixou evidente algum descontentamento de que não a componente criativa não tivesse sido apresentada, contudo, demonstrou que essa ausência não colocava em causa a formação em si.

Mesmo que considerássemos que a fase 1 não estava formalmente descrita na metodologia como uma fase participativa ou permeável às contribuições das formandas²³⁸, me pareceu evidente na primeira reunião de avaliação que houve uma expectativa de compreender melhor os processos criativos, especialmente por parte das designers-formandas. O trecho a seguir é a transcrição do diário de campo, portanto um apontamento de ideias permeado pela posição e perspectiva da investigadora, mas que permite observar alguns dos elementos que foram registrados na primeira reunião de avaliação²³⁹:

Discutem-se os almoços e a forma de ter a presença colocada no “diário de classe” no sumário do curso. Discutem-se os trabalhos e os teares. No caso [das duas designers]²⁴⁰ elas colocam que optaram por trabalhar juntas no mesmo tear. Uma “dita” o ponto e a outra tece. [A coordenadora] faz uma apresentação das propostas de “workshop” pelo CEARTE que não pôde ser feito nos primeiros dias pela neve. Pede uma avaliação do trabalho. “Se estão a aprender ou não”(…) Uma das Capuchinhas fala que sim porque trabalhavam somente com [teares de] dois quadros e agora com quatro quadros(…). [A Lançadeira de Picão] fala que gosta da convivência. Note-se que “batia” muito os tecidos e aprendeu a bater menos, deixar a trama mais frouxa. Urdidura diferença do linhol (que urde 24 fios) e o método agora que se faz ao centímetro. [A designer assistente de origem belga] falou que teve muitos problemas para entender os termos, mas que não tem problema, que trabalha-se com o centímetro. [A designer-formanda] fala que não é aprendizado porque somente faz o seu próprio trabalho pois precisa produzir. Que não foi respeitado o programa porque na verdade não é o aprendizado a prioridade, mas sim, o produzir. [A coordenadora] avisa que é um modelo novo de curso. Fala que foi [o estilista] que procurou (...) Sugere a [designer assistente] ensinar o que a formanda busca. [a designer-formanda] foi direto ao ponto. Falou que se inibiu de perguntar [questões à designer formadora] para não atrapalhar o trabalho. [A coordenadora] fala do objetivo duplo do curso e sugeriu que cada uma procurasse observar o trabalho das outras. [As duas artesãs-formadoras e uma das Capuchinhas] se opuseram veementemente e isso porque dizem que não há tempo, porque têm 6 a 7 metros de tecido para entregar. (diário de campo, em parte o trecho foi registrado em vídeo, 22 jan 2010, pp 40-52)

A supressão da fase de criação pode ter outras explicações possíveis, entre as quais, aquela que considero ter mais impacto que reside no fato de a coleção ser autoral. Ou

238 Veja-se que na formação que participei posteriormente a Oficina cada uma das formandas fez sua seleção de temas, tendências, paletas de cores e todas as demais fases da concepção e produção com a técnica de feltragem. Neste caso, as formadoras foram uma designer e uma artesã de modo que um conjunto de metodologias integrados foi possível de ser experienciado.

239 Reunião de avaliação no dia 22 de janeiro de 2010 foi feita entre a Coordenadora da Ação pelo CEARTE, a Designer-Assistente e o grupo das formandas. A reunião foi parcialmente filmada o que depois, por questões técnicas, foi continuado o registro por gravação de áudio ou pelo diário de campo. Também foram feitas fotografias dessa dinâmica.

240 No diário de campo consta o primeiro nome de cada participante que, como nos outros nomes próprios, são suprimidos por serem irrelevantes em termos de investigação.

seja, o processo criativo do setor da alta costura e a própria noção dos desfiles de moda, especialmente em grandes centros cosmopolitas como o Moda Lisboa, dinamizam a figura do estilista como “*genius* criativo”. De fato, apesar da Fase 1 na metodologia sugerir a apresentação do método pessoal do estilista (que talvez tenha sido um ponto de negociação da instituição para potencializar a compreensão desse processo) a conceituação da oficina deixa evidente que esse processo autoral é sistematicamente protegido pelos criadores.

3.1 Namban: Qual o significado de uma Coleção entre artesanato e design?

And one person whispered to another what the child had said, "He hasn't anything on. A child says he hasn't anything on."

Hans Christian Andersen



Imagem 1 – Biombo Namban com uma cena de um cais de porto.



Imagem 2- Desfile no ModaLisboa do resultado da "oficina Namban", Março de 2010 (Fonte: Associação ModaLisboa).

Aquilo que separa as duas imagens acima talvez seja menos a distancia dos séculos que foram produzidos e mais os dois *ethos* distintos da modernidade que estão amparados (Echeverría, 1998). De um lado, um o *ethos barroco*, do exagero e da pletora. De outro, o *ethos realista* da limpeza, pragmático e do discurso da produtividade.

No caso da primeira figura, trata-se de um trecho de um biombo do estilo Namban que retratava cenas de porto e foi produzido no Japão do século XVI. Não se sabe como e por

quem foram produzidas as primeiras peças de laca Namban e, em termos gerais, parece provável aos estudiosos deste estilo que houvesse oficinas que se especializaram no estilo (Cooper, 1971)²⁴¹. Os biombos Namban são provavelmente as primeiras peças do estilo e com uma utilização marcadamente para o mercado japonês (os biombos como artefatos da casa não eram conhecidos no mercado europeu). Segundo a datação de alguns biombos fica evidente que esses artefatos foram executados por testemunhas de primeira ou segunda geração do contato entre Ocidente e Oriente.

Os artefatos produzidos pela Arte Namban permitem notar que os *namban-ji* “os bárbaros do Sul”, como forma de referir os portugueses, são retratados como uma diversidade de tipos humanos que faz perceber a presença da diversidade cultural e étnica da Europa, especialmente da Península Ibérica. Esse elemento possivelmente evidencia como a construção de uma “Europa branca” e a constituição da separação entre o “eu europeu” e o “outro”, nomeadamente o mouro, foi posterior à Arte Namban.

A narrativa visual dos Biombos Namban apresenta semelhanças com a Comédia dell’arte, recorrendo ao bizarro, ao satírico e ao humorístico. Essa semelhança com a Comédia dell’arte retrata as naus portuguesas como os palcos dos mercados onde a comédia satírica era originalmente apresentada. Como terá sido um dos primeiros contatos entre os europeus com os povos orientais utilizo a relação com a Comédia dell’arte apenas como forma de favorecer a articulação do argumento e de nenhuma forma colocar a comédia como amálgama para a interpretação de um tipo de artefactualidade completamente autônoma, consistente e sem nenhuma correspondente europeia. O uso do exemplo da Comédia dell’arte , em si, denuncia as próprias dificuldades de teorização pós-colonial que por vezes tem de recorrer às categorias conhecidas como modo de avançar a análise de um fenómeno. Essas dificuldades também atravessam a própria compreensão do momento histórico retratado na Arte Namban já que a narrativa visual é um dos poucos suportes materiais para compreender esse

241 O carácter caricaturesco dos biombos Namban faz supor que estes eram produzidos para o mercado japonês já que parece pouco provável que houvesse encomendas com esse apelo caricaturesco para o mercado português. Após os Biombos Namban (período Muromachi) uma série de objetos seguem o estilo com a adoção da técnica de laca preta e dos elementos decorativos .

momento de contato e de onde Oriente correspondia à parcela do mundo com maior efervescência técnica e filosófica da época (Braudel, 1992) e (Braudel, 1992b).

Note-se que os portugueses retratados têm sempre um riso jocoso nos lábios e constituem uma representação alegórica do português. Possivelmente esta representação teria tido como objetivo estabelecer o contraste com a conduta pública e social japonesa de maior discrição. Considero pertinente referir que os chapéus representam alguma hierarquia social e eram utilizados por negros e brancos. Outro aspecto que não me pôde passar despercebido foi o fato de que nos biombos Namban os portugueses sempre ostentam tecidos coloridos nas sedas chinesas e os tecidos indianos de algodão, que lembram as *Capulanas* da atualidade. A referência visual aos tipos de tecido na Arte Namban pode ser consistente com a questão histórica de que os “namban-ji” vinham da rota de Navegação de Moçambique, Goa e China. Sabe-se que as rotas das navegações portuguesas foram marcadamente uma rota comercial estruturada em torno do tecido como moeda.

A chegada ao porto de Tanegashima no Japão de 1542 retratada na Arte Namban possivelmente apresenta uma narrativa histórica organizada por artesãos como modo de enfatizar os portos como o território onde os tecidos de todo mundo eram intercambiados através dos portugueses.

Segundo a cronologia japonesa, o estilo Namban está localizado entre o fim do Período Muromachi (1333-1573), Período Momoyama (1573-1615) e início do Período Edo (1615-1868). Os artefatos de estilo Namban poderiam corresponder a um tipo de artefato mais acessível do que a laca Guzarate (que tinha uma técnica semelhante com execução mais meticulosa). A maior parte dos artefatos encontrados na atualidade são do Período Momoyama. Segundo Welsh, existiam três mercados principais para os artefatos Namban. O primeiro, correspondeu à Companhia de Jesus dada a quantidade de artefatos com as iniciais IHS²⁴² caracterizado essencialmente por oratórios, mesas e cofres em que os temas

242 Monograma do nome sagrado de Jesus como “*Jesus Hominum Salvator*” (Jesus Salvador da Humanidade) tendo sido composto com as primeiras três letras do nome de Jesus em Grego IHΣΟΥΣ, que adquiriu depois uma latinização para IHSOVS). Esta sigla também está presente em artefatos nos museus das Missões Jesuítas na pesquisa de campo da Tríplice Fronteira.

religiosos e as plantas europeias são recorrentes²⁴³. O segundo mercado foram as ofertas exóticas e caras da Casa Real Portuguesa para outras famílias reais europeias em especial para os Habsburgos. O terceiro mercado estava formado pelas peças Namban em laca decorada que abasteciam o mercado japonês e que também eram enviadas para a Europa como um tipo de mercado específico de artefatos opulentos e distintivos. Esse último mercado é aquele que fez do estilo Namban um estilo exótico dentro e fora do Japão (Welsh, 2003).

3.2 O “criador” na coleção Namban

A relação histórica do Namban poderia fazer supor que o tema tivesse uma incidência na Oficina Criativa de Tecelagem em Portugal como um “caminho de navegar para dentro” e buscar retratar, da mesma forma que os artífices japoneses, a diversidade interna na cultura portuguesa. Considero que o propósito de articular a narrativa visual da Arte Namban, dos portugueses vistos pelo olhar do oriental, e a proposta da oficina Namban foi reduzido apenas ao título da coleção. Obviamente não se pretende aqui avaliar a coleção através da sua aproximação, ou não, com os elementos visuais da arte Namban, especialmente os Biombos, de forma que quanto mais fidedigna fosse a aplicação da narrativa visual melhor seria o resultado. O que se pretende é demonstrar como se articula o papel do criador de uma coleção e como ele estabelece sua legitimidade.

A narrativa visual da Arte Namban estabelece o contraste entre o fundo negro (laca) e os ornamentos em madrepérola, ou, no caso dos biombos, a forma caricaturesca e a presença de muitas cores (sedas chinesas e tecidos indianos). Por outro lado, a coleção resultante da oficina percorre o caminho diametralmente oposto de utilizar os cinzas, de não haver contrastes de cor e especialmente não haver nenhuma menção aos ornamentos ou à diversidade humana e cultural que poderá ser o elemento central da Arte Namban. Estas evidências podem contribuir para a seguinte pergunta: Como é possível que o título da Coleção de Alta Costura “coleção Namban” faça uma referência à Arte Namban do séc XVI e XVII sem que apresente a referência histórica, visual, técnica ou

243 Note-se a particularidade de que nos dois estudos de campo desta tese a presença da Companhia de Jesus surge como principal articuladora da aquisição de artefatos do mundo e da entrada destes artefatos na Europa.

material? Como e porquê o “criador” pode selecionar temas de seu interesse para apresentar ao público coleções sem que necessite estabelecer qualquer relação perceptível com esses temas?

Essas perguntas podem dar conta de uma questão central para a sociologia da criatividade que consiste perceber as fronteiras entre a criação, produção e consumo. O estatuto de legitimidade do criador consiste em uma relação estabelecida dentro de hierarquias construídas social e historicamente entre agentes do conhecimento criativo. A sistemática de consagração, como luta social, surge como elemento de estruturação da produção cultural. Essa sistemática de consagração é especialmente pertinente para o tema estudado, já que a legitimidade dos “criadores” radica na eliminação da capacidade criativa das “criaturas”. A conversão do artesanato em um terreno imune à criatividade e caracterizado pela “tradição”, como repetição do passado consiste em uma das formas de retirar legitimidade criativa aos artesãos.

A análise que pretendo avançar parte da análise da legitimação no conceito de campo da produção cultural tratados por Bourdieu (2003), em especial para o tema da alta costura. A contribuição teórica do conceito de campo da produção cultural permite ter uma visão do processo de produção simbólica, especialmente do papel do “criador”. O conceito de campo permite compreender alguns elementos da produção simbólica e ir além do próprio conceito, a partir das suas próprias limitações.

Considero ser relevante dar consistência ao modo como a criatividade é pensada por aqueles e aquelas que estão livres das normas do campo da produção cultural. Esse modo de ir além do conceito de campo permite destacar a criatividade do homem e da mulher comuns como elemento central de um novo paradigma para a criatividade que pensam fora do campo porque nunca lá estiveram²⁴⁴. Homens e mulheres que a universalidade da norma estética, especialmente ocidental, não os legitima a atuar criativamente.

A questão central aqui é que o processo histórico que ora vivemos não permite mais a legitimação da legitimidade como elemento fundador de uma percepção redutora da

244 Considero aqui que as questões apresentadas no Capítulo 1 foram suficientemente esclarecedoras de forma a me permitir avançar na argumentação.

criatividade. Essa invisibilidade é limitador pois reduz a criatividade à uma mera relação de aceitação e reificação de um cânon estético europeu, que se pretende ainda vital, central e unificador de todas as práticas criativas. Apesar de considerar que há uma espiral de legitimação do capital cultural a análise aqui proposta pretende demonstrar que o paradigma emergente poiético já dispõe de recursos teóricos e conceituais para estabelecer um novo senso comum poiético que rompe com essa espiral.

3.3 A sacralização da “caixa preta”

A análise do espaço seguro e “sagrado” do criador para determinar a produção de valor nos artefatos merece um espaço maior nos estudos culturais e na sociologia da produção. Uma das representações modernas dessa espaço sagrado é a “caixa preta”²⁴⁵ como tem sido denominado aqueles momentos da atividade projetual que escapam as possibilidades de explicação pela norma científica ou das normas do estilo. Evidentemente que o fato da “caixa preta” ser um espaço criativo que escapa a explicação e a normatividade merece uma especial atenção por ser também devido a essa negligencia que poderá ser parte das representações inacabadas da modernidade como concebe Boaventura de Sousa Santos (2001). Neste sentido, a caixa preta descreve momentos em que a subjetividade e a intuição do criador apontam caminhos improváveis (à luz do processo da lógica cartesiana) e encontra a invenção. Como explicar esse processo criativo? Como poderíamos pensar em uma *poiésis* para um paradigma emergente sem compreender a caixa preta? Será que ao contrário de romper com a caixa preta deveríamos democratizá-la?

A legitimidade do “criador” para remontar uma narrativa visual através de elementos sígnicos aparentemente opostos ao título da coleção, permite um distanciamento da “obra original” sem que perca seu sentido. A aparente falta de consistência histórica,

245 Deve ficar evidente que o processo criativo como “caixa preta” também protege e permite a livre expressão criativa. A criatividade é assim um processo de tal ordem complexo que não permite a sua definição por meios simplificadores em que pudesse ser totalmente clarificado. Neste sentido, a “caixa preta”, ou a impossibilidade de definição do processo criativo a simples termos, tem a componente importante de permitir uma relativa liberdade do criador. Uma coisa distinta será a transformação do poder criativo a uma particularidade dogmática de um grupo seletivo que dispõe de métodos de mistificação e ocultamento da criatividade convertida em mera regra de estilo.

estética ou técnica não invalida o discurso porque ele é simultaneamente autorial e instrumental. O discurso autorial consiste na radicalização do papel do criador de ser livre para validar a sua perspectiva e aponta a distinção como luta legítima pela consolidação desse gosto dentro de uma lógica utilitarista. Este fundamento protege e elege um tipo específico de criador como elemento central de uma racionalidade e na construção cultural pela universalidade da expressão estética de uma época.

Um dos conceitos que pode explicar a “caixa preta” surge da construção de Bourdieu da sociedade pensada como um mercado onde circulam bens econômicos e simbólicos. Os conceitos centrais para explicar essa circulação são os de *campo*, do *habitus* e de *capital*, que se apresenta de diversas formas (simbólico, social, cultural, social e econômico) na relação estrutural entre os artesãos e os designers²⁴⁶.

Chamo campo a um espaço do jogo, um campo de relações objectivas entre indivíduos ou instituições em competição em torno de uma parada em jogo idêntica. Os dominantes neste jogo particular que é o mundo da alta costura são os que detêm no grau mais elevado o poder de constituir como raros certos objetos através do procedimento de assinatura; são aqueles cuja assinatura é de mais alto preço (Bourdieu, 2003: 206).

A “coleção Namban” à luz destas categorias evidencia a dicotomia entre os dominantes e dominados. Como espaço da luta de classes, na conformação de um *habitus de classe*, as estratégias criativas surgem como luta pela posse de capital ou incremento do valor desse capital. Neste sentido, o tema Namban foi utilizado pelo conteúdo retórico latente no título da coleção sem que se apresente necessariamente escrutinado como recurso projetual. A leitura semiológica das peças produzidas não fez perceber a ligação histórica com o tema porque essa ligação não foi a busca principal.

Considerando as formas, a paleta de cores e as técnicas utilizadas na coleção final, é possível perceber que o uso dos cinzas ou o minimalismo pretendia oferecer uma “mensagem visual” propositadamente contrastante com a Arte Namban²⁴⁷. Na oficina o

246 De fato, à luz da construção de Bourdieu a relação travada (interface no campo) se dá entre sujeitos e não é epistemológica como a presente tese busca estabelecer. Por essa razão utilizo neste trecho a relação entre artesãos e designers, e não, a relação entre o artesanato e o design.

247 Ficou inclusive perceptível na análise do percurso profissional do autor (tive oportunidade de ver coleções sobre outros temas como África) que a linguagem do autor é semelhante de modo que as peças poderiam estar em qualquer das coleções. Fica evidente que o minimalismo é um tipo de assinatura da autoria pessoal.

papel “criador” foi reivindicado através de três processos: o processo criativo fechado (anterior à oficina na “caixa preta” da criatividade), a estratégia de marcar a distinção através da subversão dos elementos simbólicos do espólio da Arte Namban e, finalmente, a assinatura da coleção como elemento que “sela” a caixa preta e não permite o questionamento dos elementos constituintes da coleção.

Como aponta Bourdieu (2003), a criação de alta costura se centra no *monopólio da legitimidade* de determinar os estilos. E dentro dessa lógica, a leitura semiológica do resultado da Oficina não é pertinente, já que o que estava em jogo nunca foi conectar a produção da Oficina Namban ao tema Arte Namban, mas a legitimidade para fazê-lo.

A análise da coleção Namban mostra que a aparente inconsistência com o espólio da “Arte Namban” pode ser explicada pelo fato de que o “criador” teve que marcar a sua perspectiva e utilizar a estratégia de subversão como marca da sua atividade autoral. Neste sentido, o uso de cinzas e o minimalismo esteve perfeitamente consistente com a análise de Bourdieu, da necessidade de o “criador” enfatizar o seu poder de distinção.

Neste sentido, se o espólio da “Arte Namban” era exuberante e multicultural a única alternativa do criador de marcar o seu “poder de distinção” seria apresentar o minimalismo como a “sua perspectiva” da Arte Namban. A estratégia consiste em apropriar-se do capital simbólico do que a Arte Namban possa representar e demonstrar que participa do grupo seletivo de sujeitos que têm a legitimidade de subverter o espólio Namban. O “criador”, se houvesse utilizado o repertório dos tecidos e da diversidade cultural Namban, poderia ter gerado críticas de que “não se impôs” ou de que “imitou” a Arte Namban, os dois elementos mais potenciadores da perda de legitimidade do poder de distinção.

Dentro dessa análise, a criatividade não é uma característica imanente do ser humano mas sim uma forma de estruturar relações de dominação e dependência. A seleção de um tema central para um processo criativo entre artesãos e designers pode ser conceptualizada como uma externalidade às relações sociais entre esses sujeitos. Essa externalidade surge de dois processos: primeiro o *tempo*, por ser organizada e tematizada antes da formação propriamente dita, e, segundo, *concepção*, por ser a expressão da

criatividade como individual e, portanto, a visão do designer, estilista ou artista como *autor*. Para debater essa questão, Bourdieu recorre a Mauss para reelaborar o carácter mágico do poder de criação.

[Mauss] Acaba por descobrir que o motor [do poder da criação] é a crença que remete para o grupo. Na minha linguagem, aquilo que faz o poder do produtor é o campo, quer dizer o sistema de relações no seu conjunto. A energia é o campo. O que Dior mobiliza é qualquer coisa que não é definível fora do campo; o que todos mobilizam é aquilo que o jogo produz, quer dizer um poder que repousa na fé na alta costura (Bourdieu, 2003: 213).

Ao marcar essa subversão o Estilista se apresenta como “criador” e demonstra o seu capital social como elemento que lhe confere uma posição dominante no campo e acrescenta valor à sua assinatura. O valor da assinatura consiste na raridade como instrumento de valor que, contudo, não está na raridade do tema (Arte Namban) mas na raridade do produtor (o “estilista” como criador).

Para Bourdieu, no campo da produção cultural e em especial na alta costura, “o princípio da sua transformação é a luta pelo monopólio da distinção, quer dizer o monopólio da imposição da última diferença legítima, a última moda, e esta luta acaba pela queda progressiva do vencido no passado” (Bourdieu, 2003:211). Segundo esta análise, para o estilista da coleção Namban, a subversão dos elementos visuais da Arte Namban consiste em um imperativo, de modo que não fazê-lo seria o equivalente a ter sido colocado no passado, o que dentro desta linearidade teleológica do tempo da moda equivale a estar fora da história.

O poder criador se aproxima do *Mana* como poder mágico de transmutação. Neste caso, o poder de transmutação foi o de transformar ou afirmar um vestido minimalista e na cor cinza como peça Namban. A autoridade para essa transmutação consiste em uma das potencialidades desse conceito para esta tese. Essa potencialidade estabelece um modo de perceber a posição relativa de cada sujeito frente à sociedade. O conceito de campo permite demonstrar que de acordo com essa posição relativa do sujeito neste campo (pensado como um mercado) se desenvolvem sistemas de legitimidade, exigências de conformação (*habitus*) com a estrutura do campo e o capital do sujeito relativo à posição. Dito de outra forma, o capital simbólico do sujeito emana de sua posição no campo, que

exige uma estratégia de conservação e de acrescento de valor ao capital que resulta dessa sistemática e que, por fim, estabelece uma legitimidade do sujeito também relativo à posição.

Um exemplo semelhante do poder de transmutação e carácter persuasivo dos títulos das obras poderá ser a análise do trabalho de Duchamp *Le grand Verre (La mariée mise à nu par ses célibataires, même)*. O título apresenta uma denominação que conduz a narrativa e a experiência estética e torna-se propriamente um dos elementos da composição. Este exemplo permite observar que dentro dessa sistemática o poder criativo radica na capacidade do criador de denominar (dar nome). A criatividade, pensada como ato de denominar, estabelece uma continuidade com a dicotomia, ainda persistente, entre o trabalho manual e o trabalho intelectual.

A necessidade de manutenção da sacralização cria os dispositivos de ocultamento do processo criativo que têm na “caixa preta” um elemento importante²⁴⁸. O criador e o seu público se encontram através da objetivação dos seus gostos que se supõem compartilhados. Nesta relação, os artefatos surgem do pressuposto de que a criação antevê o gosto, a leitura do artefato como linguagem do gosto, e por conseguinte, quais são os públicos aptos a essa leitura. Diante desses pressupostos, o conceito de campo permite compreender a atividade autoral como um relação de prestígio, em que a luta pelas posições relativas ou dominantes dentro do campo é consolidada pela capacidade de acrescentar poder simbólico das suas produções, ou seja, pela autoridade projetual e responsabilidade gerencial do formador de poder servir como “intermediário de estilo” como concebe Featherstone (1991).

Segundo este autor, o modo de explicar a cultura do consumo consiste na acumulação de bens resultante no triunfo do valor de troca. Segundo essa análise, o cálculo da razão instrumental reduziu todos os aspectos da vida tornando-os transformados em quantidades. Esse achatamento nivela todas as suas diferenças essenciais e tradições culturais. O problema da cultura do capitalismo moderno é ter tomado como foco apenas o valor de troca e o cálculo instrumental que converte em mercadoria elementos que não

248 O termo “caixa preta” repercute o princípio da fotografia em que a luz imprime as imagens no papel sensível à luz.

podem ser pensados ou concebidos dessa forma.²⁴⁹

Para Adorno, uma vez que o domínio do valor de troca conseguiu destruir totalmente a memória do valor de uso original dos bens, a mercadoria transformou-se livre para pegar um segundo *ersatz* ou valor de uso. Neste sentido, para Featherstone (1991) a sociedade do consumo torna-se essencialmente cultural. A vida social torna-se desregulamentada, as relações sociais tornam-se mais variáveis e menos estruturadas por normas estáveis. A superprodução de sinais, a reprodução de imagens e simulações conduz a uma perda de significado estável para a realidade, o que se converte na *esteticização da realidade* na qual as massas se tornam fascinadas pelo fluxo interminável de justaposições bizarras que levam o telespectador para além senso estável.

Para os consumidores de alta costura, o segundo valor de uso é o consumo como modo de pertencer à classe dominante através da legitimação da legitimidade do “criador” em subverter os signos. Assim, as coleções retratam a autoridade para fornecer narrativas e não representam necessariamente a busca pela valorização cultural de uma memória ou momento histórico como a Arte Namban. A denominação da coleção busca uma associação com a memória das navegações por o potencial do nome favorecer que a coleção tenha divulgação nas mídias nacionais e internacionais.

Neste contexto, as coleções repercutem a liberdade individual de um autor para buscar um tema de seu interesse como recurso projetual. A autonomia da Coleção Namban para com a Arte Namban permite identificar o processo demonstrado na semiologia de Baudrillard (2007) que destaca a lógica dos signos como mercadoria.

O estilista como *intermediário de estilo* (Featherstone, 1991) mostra como o processo criativo estabelece uma relação de autonomia com os demais processos sociais e históricos. A autonomia da coleção Namban com relação à Arte Namban apresenta a liberdade do signo como mercadoria. A lógica para utilizar a referência cultural e simbólica se expressa de modo minimizado e exclui a dimensão da “feira”, da navegação e do encontro com o diferente como elemento central da transformação da realidade

249 Ver em Polanyi a questão de três dimensões de valor que não podem ser convertidas em mercadoria: o trabalho, a natureza e a moeda.

presente na Arte Namban.

Na análise da oficina Namban, apesar de efetivamente ter sido possível verificar modos de luta de classes, existe uma diversidade de ações que não conseguem ser explicadas por noções como campo, habitus e capital. Foi possível inclusive perceber que para algumas participantes o fator decisivo de estar na oficina seria a possibilidade de conviver, de estar entre iguais e mudar por alguns dias a sua rotina diária. Considero que o modo de ação do processo criativo, tanto do artesanato quanto no design, consiste em relacionar momentos de fechamento (criação e produção) e momentos de abertura (feiras, formações e outras formas de ação coletiva).

Estas questões possivelmente trazem à luz que a dialética da distinção consiste em uma lógica que instaura uma relação mecanizada da dicotomia entre os sujeitos e que o estatuto privilegiado do criador radica no edifício teórico e estético do Ocidente para pensar a si como um papel dominante e universal na história. Apesar de o conceito de *habitus* ser “sistema de disposições duráveis e transponíveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, ou seja, como princípios geradores e organizadores de práticas e de representações” e de não apresentar a rigidez a noção de *habitus* é certamente uma disposição de *habitus de classe* (Brito: 2002, 9).

Setton (2002) esclarece que o conceito de *habitus* “deve ser visto como um conjunto de esquemas de percepção, apropriação e ação que é experimentado e posto em prática, tendo em vista que as conjunturas de um campo o estimulam” (Setton: 2002, 63) e coloca que “*habitus* não é destino. *Habitus* é uma noção que me auxilia a pensar as características de uma identidade social, de uma experiência biográfica, um sistema de orientação ora consciente ora inconsciente. *Habitus* como uma matriz cultural que predispõe os indivíduos a fazerem suas escolhas” (Setton: 2002, 61). Como uma predisposição que se alicerça em orientações construídas pela experiência biográfica e pelos acessos e as carências que o indivíduo teve ao longo da vida, o *habitus* do criativo determina as representações transpostas para o artefato como qualquer tipo de produto cultural. Reconhecer que o *habitus* surge da experiência, não como um destino mas como uma matriz de percepções, permite compreender que as modificações nos gostos, modos

de consumo, formas de expressão material somente podem ocorrer através de um processo de transição de paradigmas de gosto, juízo estético e de normas de uso da relação com os artefatos. Essas mudanças sucessivas, que poderão ser paulatinamente integradas na matriz de percepção que se constitui no *habitus*, somente tornam-se possível com a manutenção de uma rede de criadores que possam sistematicamente alimentar as matrizes de percepção como novas formatações.

Capítulo 5 - Ñandeva: Todos nosotros en las 9 fronteras

Pura raíz de un grito
Destinado a crecer
Y a estallar.

Todas las voces, todas
Todas las manos, todas
Toda la sangre puede
Ser canción en el viento.

Armando Tejada Gómez Y César Isella

A segunda parte da pesquisa empírica desta tese trata do *percurso* de investigação no Ñandeva - Programa Trinacional de Artesanato, localizado na tríplice fronteira da Argentina, Brasil e Paraguai, realizada através da itinerância pelos três países durante os meses de Setembro à Dezembro de 2010. O percurso contemplou a participação em encontros de trabalho, no Encontro Trinacional de Artesanato e em entrevistas com os participantes do projeto nas cidades argentinas de Eldorado, Posadas, Oberá, Puerto Iguazú, San Ignacio Mini; no Brasil nas cidades de Foz do Iguaçu, Guaíra, Itaipulândia e, no Paraguai, na Ciudad del Este, perfazendo cerca de 600 km no total ²⁵⁰.

Como modo de apresentar a experiência de campo, a minha opção foi de organizar a descrição através das *nove fronteiras* identificadas no contexto. Essa demarcação tem como propósito central enfatizar os aspectos relevantes do potencial da *poíesis* para a *práxis* transformativa social. Assim, o programa Ñandeva emerge como um exemplo, e talvez uma metáfora, daquilo que *é* e o *que pode ser* o processo de constituição da identidade transfronteiriça *e da relevância da criatividade para a transformação social*.

Considero pertinente destacar que o Ñandeva é um programa e não um projeto. Ou seja, atravessa o espaço da temporalidade parcial dos projetos, com termo de conclusão, e avança para o futuro, invade o *porvenir*. O simples fato de ser um programa constituído (existe como instituição) e perspectivado para ter uma continuidade, desafia uma das características da dogmática das “ações desenvolvimentistas” que interfere no campo

250 Essa região tem no subterrâneo o Aquífero Guarani, uma das maiores reservas subterrânea de água potável do planeta localizada entre Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai, com cerca de 55 mil km³. Existem estimativas de que poderia ser suficiente para abastecer toda a população atual do mundo por duzentos anos.

através de ações sazonais, paliativas e de curto termo²⁵¹.

De fato, o Ñandeva, com todos os problemas que possam ser identificados, existe de fato e persistiu aos contextos difíceis e dificuldades inerentes de trabalho conjunto entre três países que apesar da proximidade geográfica têm formas de trabalho e ritmos muito distintos. Tudo no Ñandeva é futuro e essencialmente a capacidade de desafiar as dificuldades deverá ser a lente utilizada para a sua observação, interpretação e compreensão.

Gostaria ainda de mencionar um fato que pode mostrar como a persistência pode ser um sinônimo para o Ñandeva. No último dia de minha investigação na sede do programa em Foz do Iguaçu um temporal se formou e uma espécie de tornado devastou o Ñandeva. Foi-se o teto do galpão das oficinas e o vento invadiu as salas levando consigo muitos dos materiais, especialmente aqueles mais leves como os trabalhos de *ñanduti* (um tipo de bordado de origem guarani). Esse tornado poderia ter selado o fim da utopia poética do Ñandeva. O que vi foram homens e mulheres lutando contra o vento e a chuva para não permitir que fossem levados os artefatos de sua recente história²⁵².

Considero o Ñandeva um exemplo da criatividade do sujeito comum, como um projeto do sujeito na construção de si que mostrou como a *intuição estética expressiva* desafia a *racionalidade estético-expressiva* para dar corpo às formas de emancipação social. Essa complexidade será transposta para esta tese através de nove fronteiras.

Na primeira fronteira, que intitulei “o atravessar de um conceito” buscarei enquadrar qual o sentido de utilizar a fronteira como metáfora a partir da análise do Ñandeva. A segunda fronteira, que intitulei “Ñandeva, todos nosotros en la frontera”, será o espaço onde pretendo avançar um descritivo do Programa Trinacional de Artesanato e colocá-lo em uma perspectiva social e histórica. Essa fronteira discute o “Todos nosotros los que

251 De fato, nos últimos quinze anos muitíssimas ações para o “desenvolvimento do setor artesanal” têm como característica principal de contarem com fontes de financiamento e organização institucional por um período entre dois a cinco anos. Terminado esse tempo, as oficinas encerram, os encontros deixam de existir e passam longe das palavras bonitas dos diagnósticos de intervenção.

252 Naquela situação, considero ilustrativo o fato de que muitos que estavam nesse trabalho de luta pelo Ñandeva eram alunos na UNILA- Universidade de Integração Latino-Americana pois o Ñandeva disponibiliza as suas oficinas aos alunos da UNILA. As duas instituições estão localizadas dentro do PTI- Parque Tecnológico de Itaipu e estão apenas alguns metros de distância.

creamos” e busca trazer um perfil dos sujeitos que integram o programa, suas aspirações e como o saber-fazer fundamenta a utopia criativa como principal caminho da emancipação social.

A terceira fronteira, “O Caminho para a terra sem Mal: lleno de pasado y preñado de futuro” consiste na análise do caminhar como princípio para o saber-fazer do *ñande rekó*, o modo de ser guarani, em uma perspectiva atual e integradora para a região da tríplice fronteira poder emergir como um saber poético fundamental para pensar a criação e a produção de materialidade. Um saber que é ecológico na essência e muito mais efetivo do que os conceitos superficiais como “sustentabilidade” e que, por esse motivo considero uma *epistemologia do Sul*²⁵³.

Na quarta fronteira, “A República Guarani, entre a conquista e a utopia?”, busco contextualizar o projeto e as especificidades do que foi a República Guarani, nos seus 170 anos.

A quinta fronteira intitulada “A Guerra da Tríplice Aliança, a colonização europeia e o projeto de integração regional”. Nela busco traçar um panorama histórico de três temas que fazem parte de uma contextualização importante para a análise da iconografia do Programa Ñandeva.

Na sexta fronteira, “Da conquista espiritual a conquista iconográfica?”, busco mostrar a relação entre os conhecimentos da poiésis, o artesanato e o design, através da análise da proposta de uma Iconografia para o Programa Ñandeva. Essa análise busca mostrar as vicissitudes dos projetos nutridos pelas boas intenções e união de esforços que, por vezes, contêm paradoxos epistemológicos nas ferramentas de trabalho.

Na sétima fronteira que intitulada “*Guarani, or not guarani, Is that a question?*” busco analisar como os sujeitos do projeto, artesãos e designers, tentam interagir com a cosmovisão guarani como um elemento aglutinador.

A oitava fronteira intitulada de “As ecologias e as economias como modo de entender a dádiva e a reciprocidade”. Nela busco mostrar como os sujeitos da pesquisa ressignificam

253 Conceito de Boaventura Santos (2009)

a relação entre ecologias e economias através de novos fundamentos de sociabilidade na *poiésis*.

A nona e última fronteira, intitulada “O riso é a prova dos nove”, vem identificar os *Encuentros Trinacionales de Artesanías*²⁵⁴ como a *feira* e aquele espaço de confluência de todas as fronteiras identificadas na pesquisa de campo.

A investigação na tríplice fronteira entre Argentina, Brasil e Paraguai, o *percorrer* significou verificar como uma “utopia criativa” do projeto Ñandeva é gestada, através da *poiésis*. A ideia central aqui avançada é que esta região sempre foi um dos cadinhos onde a América se formou na conquista espiritual, no pensamento colonial e nos movimentos independentistas. A investigação vem consubstanciar o cosmopolitismo transfronteiriço da *Nuestra América Caliban*²⁵⁵ que têm fundada bases no projeto Ñandeva e que pode ser o cadinho de um novíssimo momento da *poiésis*.

1. A primeira fronteira: o atravessar de um conceito

A região que é agora denominada de “Tríplice Fronteira” não era correntemente assim conhecida antes dos anos 90 do século passado²⁵⁶. Poderíamos dizer que o conceito de fronteira deveria ser tratado nesta tese pela questão evidente do próprio nome do programa e pela circunstancia geográfica de estar em uma região transfronteiriça. Entretanto, o conceito de fronteira aqui está localizado para além da fronteira geográfica e integra a fronteira como metáfora para a demarcação de limites entre conhecimentos. Da mesma forma, como a denominação curva-se ao tempo, a sociabilidade e as relações econômico-políticas curvam-se à história. Nesse sentido, não me pareceu possível adentrar nos propósitos do Programa Trinacional de Artesanato sem fazer retumbar

254 Subverto aqui a ordem temporal da experiência, já que foi nos Encuentros Trinacionales de Artesanías que iniciei a pesquisa de campo no Ñandeva.

255 O conceito inspira-se em Boaventura Santos que utiliza os nomes das personagens da peça “*The Tempest*” de Shakespeare para significar o contato entre o civilizado e o selvagem na época colonial na dualidade entre as elites “Próspero”, e os populares, “Caliban”.

256 O termo Tríplice Fronteira “aparece a partir da suspeita da presença de terroristas islâmicos na região depois dos atentados na embaixada de Israel em Buenos Aires em 1992 e, particularmente, depois do atentado à Asociación de Mutuales Israelitas Argentinas em 1994. Em março de 1996, essa denominação será incorporada oficialmente pelos governos dos respectivos países no “acordo dos Ministros do Interior da República Argentina, de República do Paraguai e de Justiça da República Federativa do Brasil” firmado na cidade de Buenos Aires. Em janeiro de 1998, se firma o Plano de Segurança para a Tríplice Fronteira (Rabosi, apud Pinto e Montenegro, 2008:2).

alguns, já que não será possível todos, os tambores dessa história.

A perspectiva do Design, como “teoria da poiésis”, tem estado muito ancorada numa perspectiva que aponta ao universalismo como paradigma para uma intervenção uma independente do contexto. Assim, esse paradigma entende que as ferramentas de criação podem ser transportadas para qualquer contexto e que o contexto não ensina nada ao universal. No caso analisado, o conceito do *ñande rekó*, o jeito de ser guarani, consiste em uma demonstração emblemática da atualidade o problema epistemológico do design, que para trabalhar com o artesanato, precisa de repensar metodologias.

De fato, uma sociedade desigual não se sustém se não estiver iludida. A criação de cortinas de fumaça, para esconder essa desigualdade, faz parte da hegemonia de um paradigma capitalista, colonial e patriarcal. O problema que se põe ao design consiste em que a necessidade de aprender com as *epistemologias do Sul* se coloca de forma urgente. Neste sentido, a oportunidade não pode ser perdida e para esse caminho as três perspectivas de Santos devem ser tomadas a pulso: desmercantilizar, democratizar e descolonizar (Santos, 2009).

Essa questão torna-se cada vez mais persistente nas minhas preocupações porque me vejo nesse problema. Já tive situações de oferecer meu trabalho em “consultorias” em grupos artesanais, com o cálculo do trabalho em horas para dar vazão a coleções inteiras. Como pode ficar evidente, somente o universalismo pode permitir a criatividade não contextual que concebe esse tipo de coleção em uma forma de projetar que não surge do concreto daquele lugar, mas da aparência possível de ser fixada em artefatos.

Por outro lado, não tenho dúvidas sobre as potencialidades de o design dar um contributo, ético e emancipatório à sociedade. Existe uma liberdade imaginativa e a capacidade interpretativa do uso dos objetos como linguagem que pode ser catapultada para uma perspectiva da criatividade emancipatória. Nesse sentido, o design pode ser o mais importante interlocutor para o artesanato, e outras áreas da criatividade, porque apresenta uma forma criativa, tanto racional quanto caótica e intuitiva de imaginação.

Os designers, que fazem parte efetiva do Ñandeva, poderíamos intitular de “designers

engajados” com a prática artesanal. Há uma utopia que perpassa o projeto, uma cosmovisão a seguir, contudo, as ferramentas de trabalho ainda carregam os paradoxos e apresentam elementos de *colonialidade poética*. A análise que busco oferecer consiste em mostrar que a mudança de paradigmas da produção deve acompanhar uma mudança de ferramentas²⁵⁷.

Um outro aspecto, consiste em perceber como os discursos são reconstruídos pelas pessoas mesmo quando parecem ser impositivos. Essa ideia permite mostrar que da mesma forma como o barroco missionário foi a demonstração comovente do povo guarani para colocar de si nos interstícios possíveis e em um estado de colonialidade, os sujeitos do programa concebem hoje uma forma de criar uma economia de reciprocidade em um tempo onde a ética do *artesário*²⁵⁸ se apresenta, infelizmente, dominante.

De fato, o Ñandeva persiste porque optou por estar nessa relativa ambiguidade e hibridiz: por um lado, conter ações que enfatizam o “empreendedorismo” no setor artesanal e a anuência com programas de orientação mercadológica. Por outro lado, ser um espaço da festa, de reuniões como momentos de troca e reciprocidade. Considero que essa maleabilidade faz parte de uma das características mais fortes do programa e consiste em uma estratégia de integrar a diversidade como traço identitário do “todos nosotros”, que, afinal, são muitos modos de ser artesanato ou design.

O conceito de fronteira, como metáfora da relação entre conhecimentos, corresponde a um operador político e teórico que permite a tarefa de demarcação dos limites, no nosso caso, entre os limites dos conhecimentos do artesanato e do design. A demarcação de limites opera em dois níveis: internamente porque introduz alguns aspectos que dão homogeneidade ao campo do conhecimento (entre artesanato e design) e externamente (na relação com outros campos do conhecimento) porque demarca e dá visibilidade àquilo que se pretende distinguir. Rui Cunha Martins traz uma exploração de como a

257 Aqui me refiro quase que totalmente à iconografia que foi desenvolvida para o início do projeto.

258 O conceito do Artesário, que foi apresentado no Encuentro Trinacional de Artesania – Eldorado, Argentina, vem a ser o completo oposto de toda a prática artesanal porque concebe o artesão como um empresário em “estado embrionário”. Esse tipo de conceito, que emerge de uma visão da economia-política em que o valor possível de mensurar somente é aquele da lógica mercantil, consiste em tudo que pode ser mais danoso ao projeto de integração pela poíesis. Retirar a base de sustentação desse conceito, demonstrando os seus limites e inadequação para as práticas criativas e a epistemologia artesanal em si, é um dos propósitos dessa tese.

fronteira, neste caso a geográfica, pode ser concebida. O exemplo do autor, busca definir como as diferenças entre a fronteira e o “espaço do reino” são *recriadas* através de um discurso de uniformidade.

Por associação, na *invocação de uma uniformidade original da situação fronteiriça* e, sobretudo, na invocação de uma comum situação fronteiriça do lobby solicitante, para simular um efeito congregador e a pressuposição idealizada de uma homogeneidade à escala da raia hispano-portuguesa; mas, como quer que fosse, forjando por ambas as vias, e mais ainda pela conjugação das duas, o carácter referencial da fronteira, suporte, por seu turno, da insinuação de uma identidade fronteiriça (Martins, 2008: 35).

O conceito é utilizado nesta tese em outro sentido daquele em Martins, entretanto, penso que a invocação de uma uniformidade entre o que está na fronteira “como aquilo que é margem” e o “centro do reino”, que foi o suporte argumentativo para a constituição das fronteiras geográficas (entre Portugal e Espanha) para a divisão da região das Missões, também pode ser utilizada para analisar as fronteiras entre o artesanato e o design.

As fronteiras epistemológicas são cunhadas entre as semelhanças que se pretende enfatizar para “criar homogeneidade” (entre a margem e o centro disciplinar) as diferenças também são modos de diferenciar entre o que é próprio e o “outro”. O que está na margem (aqui pode ser pensado para conhecimentos ou sujeitos) tem mais semelhança com os seus pares (nesta fronteira) que com aqueles que estão no centro, mesmo que esse determine tal margem como própria. Um exemplo, que penso ser esclarecedor, consiste em olhar para um artesão argentino, um paraguaio e um brasileiro. Eles, que estão nas margens de cada um dos seus países, compartilham os materiais, o território e a história. Um brasileiro de Foz do Iguaçu tem mais semelhança, com um paraguaio e um argentino dessa fronteira, do que com um brasileiro do Nordeste ou do Rio de Janeiro, entretanto, o argentino e o paraguaio ainda se constituem o “outro” da fronteira.

Da mesma forma, um designer dessa margem, aquele que tem um modo de pensar a produção não industrial, tem mais afinidades com o artesão do que com o designer dos grandes centros e da produção em larga escala. A tradução entre o artesanato e o design consiste, à luz desse conceito, na negociação de conhecimentos e saberes que, por

estarem nas margens, as podem atravessar e têm possibilidades de se inter-relacionar.

Desta forma, as contínuas experiências de design, que questionam o consumo massificado, que se valem de uma perspectiva reintegração com a natureza, que trabalham com a perspectiva da pequena escala, de ciclos de produção que dão espaço para a criatividade e com a reintegração de tecnologias locais, têm todas as possibilidades de comunicar-se com as práticas artesanais. Todas essas perspectivas dão validade a movimentos da criatividade na *poiésis* que surgem do reconhecimento de modos de pensar a criatividade nos artefatos que são tidos como não existentes ²⁵⁹.

A proposta desta tese é mostrar que nessa zona de contato, entre saberes e práticas, surgem os modos de criação e produção de materialidade que podem satisfazer as necessidades ecológicas e de reconhecimento de uma mudança de paradigmas na *poiésis*. A partir desse artesanato da margem e desse design da periferia surge a produção e a criação do cosmopolitismo insurgente que detém as formas de repensar a vida cotidiana sem o *desperdício de experiências* (Santos, 2001).

Apesar de ser uma hipervalorização das margens, como aponta Martins (2001), esse novo paradigma da *poiésis*, deve estar ancorado com a percepção de que toda mudança paradigmática traz em si a mudança na forma de mudar. Toda a tarefa de expansão dos limites da fronteira chega sempre a uma tarefa de demarcação dos limites da própria fronteira.

Essa questão das fronteiras também tem a possibilidade de retomar alguns pontos da análise da pesquisa anterior, já que os bárbaros, os *namban-ji*, são aqueles para além das fronteiras. Naquele caso, o diálogo com o Oriente se deu como um espaço de alteridade. Esse “outro” que foi descrito pela Arte Namban, que dinamiza a percepção do Oriente como construção do Ocidente. Essa construção do Oriente mostra-se permeada pela relativa horizontalidade que a mistura de encantamento e rivalidade ²⁶⁰. No caso do Ñandeva, o selvagem corporificado pelo Guarani das Missões, consiste em um lugar de inferioridade e da diferença “incapaz de se constituir em alteridade” (Santos, 2006: 173).

259 Ver capítulo 1 desta tese.

260 Para mais ver o capítulo “O Fim das descobertas imperiais” em Santos, 2006.

Essa questão aponta as duas experiências de campo como modos em que o Ocidente, dos *namban-ji*, sai de um espaço de alteridade para um espaço de centralidade sem interlocução. Assim, o relato do percurso no Ñandeva vem marcar como a subalternidade é ressignificada neste momento histórico de uma mudança paradigmática. A junção das duas experiências de campo permitem observar a diferença entre o Ocidente, frente ao Oriente e o Selvagem.

Essa diferença, para além de ter sido teológica e tecnológica, no sentido de um projeto que simultaneamente reuniu uma conquista espiritual²⁶¹ e a imposição de um espectro novo de tecnologias pela fundação de uma pedagogia da forma barroca, foi efetivamente epistemológica e deve ir para além dessa dicotomia. Essa diferença converte o artesanato do Sul em puro *exotismo* e o design do Sul em puro *mimetismo*. A análise do programa Ñandeva tem a ambição de debater o vazio disciplinar e é por esse motivo que a fronteira, como metáfora, pode ser operacional.

Por um lado, o artesanato como *exotismo*, como *poiésis* do selvagem, faz com que deva ser recolhido, protegido e conservado como um ato de descoberta. O ato de descobrir, como foi base das expedições de recolha como a *Viagem Filosófica de Alexandre Ferreira*²⁶², busca interpretar sem compreender a “artefactualidade exótica” do selvagem que, como tal, é um recurso ou um ícone de sua subalternidade poiética. Sendo ícone deve ser naturalizado porque todo ícone é, em suma, a manifestação da semelhança com a natureza intocada e da natureza celebrizada como externalidade à cultura. O artesanato do “Sul”, por ser simultaneamente o selvagem e a natureza, encontra seu lugar como correlato, inferior e externo, à *poiésis* Ocidental celebrizada pelo Design Central, pela Cultura de Consumo e pela a Globalização Hegemônica. Nesse sentido, o relato que fica evidente na primeira iconografia do Ñandeva capta na essência um discurso de aproximação do artesanato das missões com a natureza e com o selvagem.

261 Como é sabido essa conquista foi articulada por um debate que buscava equacionar se o ameríndio teria, ou não, alma.

262 Sou reiterativa quanto à *Viagem filosófica de Alexandre Ferreira* como traço pessoal de ter desenvolvido parte de minha vida profissional, como designer, atuando como coordenadora de um curso de design na Amazônia onde tinha a expectativa de “desmuseificar” os artefatos amazônicos da Viagem Filosófica. Em uma experiência de investigação com os Sateré-Maué (Projeto Coordenado pela antropóloga Valéria Weigel) tive a oportunidade de fazer uma reflexão do papel dos artefatos para a produção de alimentos.

Por outro lado, o design como *mimético*, como *poiésis* do subdesenvolvido, faz com que este deva ser a contra-imagem do design do Centro. Esse design mimético, que por ser cópia sempre está atrás do Centro na linha temporal, deve receber a chancela da transferência tecnológica como ato de indulgência para o próprio “atraso”. Esse design mimético repete os modos de viver do centro como local privilegiado, em suma, reproduz o *localismo globalizado* (Santos, 2002a). Fica evidente que as modificações no artesanato contém os elementos estruturais do design universal (a linha fluida, a aerodinâmica e o minimalismo) que são interrompidos pelo ícone que diz “estou aqui porque estou aqui”. Esses são modos de imitar, o *international styling* ou o *fluid design*. Um design que olha para as técnicas e as necessidades do local como aquilo que pode ser “consumido”, que, para tal, precisa estar aos pedaços.

Para o nosso caso, a análise do Programa Ñandeva permite mostrar as potencialidades de ir para além tanto do *exótico* quanto do *mimético*. Esse ir para além das fronteiras do protetorado do “Design do Centro”²⁶³ pode permitir teorizar o design dos países do Sul e ir para além das angústias apresentadas por Gui Bonsiepe ao conceber o conceito de “Design da Periferia”:

Não há um Desenho Industrial. Existem dois Desenhos Industriais, e pouco em comum têm um com o outro (...) Este sistema hoje em dia é, em sua composição, seus atributos técnico-funcionais e seus aspectos estético-formais, quase exclusivamente determinado no Centro. Conforme a esta realidade, frequentemente o desenho industrial se interpreta nos países periféricos como uma extensão de algo criado no Centro para o “Submundo Perplexo”. (...) O *colonialismo educativo* utiliza muitos disfarces, inclusive às vezes o disfarce anticolonial. A periferia como protetorado do Centro (...) uma política de mimésis. Historicamente esta visão se baseia em uma divisão antropológica entre o “civilizado” e o “primitivo”. (...) A *corrente benevolente do paternalismo central*, tão segura de si mesma e tão ingênua em sua sabedoria (...) têm dificuldades para imaginar uma diferença qualitativa, essencial e até ontológica entre o Desenho Industrial Central e o Desenho industrial periférico, pois esta diferença transcende seu marco de referência que é exclusivamente seu, e seu exclusivamente (Bonsiepe, 1985:16-18).

Foi para mim comovente encontrar as mesmas ligações, quatrocentos anos depois, entre o paternalismo jesuítico e o paternalismo da transferência tecnológica. Nesse sentido, a proximidade entre Bonsiepe e Pe. Montoya (jesuíta nas Missões) deve ficar

263 Utilizo aqui o termo Design como sinônimo para Desenho Industrial. Para mais ver o debate no capítulo 2 desta tese.

evidente. Essa comoção me suscitou a necessidade de compreender porque os processos de *colonialidade poiética* se repetem e como o questionar desses processos pode ser a base para uma Teoria Crítica da Poiésis do Sul Global.

Nessa argumentação, os *ñandeva*, como criativos sul-americanos, são duplamente “selvagens” pois são aqueles que localizam seu conhecimento por fora do “centro” e por fora da sua imitação, especialmente da pragmática racionalista. Sendo a *poiésis* propriamente uma *intuitividade* que se situa entre a estética, a ética e a retórica, ela, em si, já se situa entre as fronteiras do conhecer. Por essa questão, tenho vindo cada vez mais a acreditar no design em uma aproximação às humanidades.

o conceito de «ideia estética» representa um conceito «de fronteira» situado numa zona intermédia, naquela zona em que as fronteiras da razão ameaçam esbater-se (...) e é um conceito que não se acomoda a essas fronteiras, mas antes se traduz na subversão delas através da afirmação de uma específica razão estética encarada em toda a sua ambiguidade de razão fronteira (Ribeiro, 2001:476-477).

Paradoxalmente, os *namban*, os bárbaros (como os “além fronteira” e que falam outra língua) e os selvagens (como aqueles cuja diferença inferioriza) somos *ñandeva*, “todos nosotros”, que falamos e criamos através da *poiésis*, especialmente aquela do Sul²⁶⁴. Nossa racionalidade não está contida nas fronteiras disciplinares, as extrapassa, entretanto, precisamos das fronteiras como modo de nos autodefinir.

O atual contexto globalizado não significa um mundo sem limites ou a ruptura com a ideia de fronteiras através de três pressupostos: 1. o conceito de fronteira é propriamente a expansão do conceito de limites, 2. no contexto atual se evidencia o questionamento da função operativa das fronteiras (como o caso do projeto Ñandeva) e 3. de que o atual postulado por uma ruptura das funções delimitadoras da fronteira não quer significar que estas não sejam estabelecidas de formas mais complexas .

Entretanto, vivemos um tempo que afirma a diluição das fronteiras e em que os termos

264 Para o nosso caso, sul-européia (Portugal) e sul-americana (tríplice Fronteira), ainda que não seja colocar sua equiparação, já que os papéis no âmbito do processo colonial são completamente distintos. Entretanto, penso que especialmente na atual conjuntura de crise europeia tem vindo a ficar cada vez mais evidente a divisão interna da Europa diametricamente equiparada com a integração latino-americana. Sobre a questão europeia, no que toca à produção, ver Fernand Braudel (1992 e 1992b).

do debate acadêmico, sobre essa questão, chegam ao senso comum poético. A diluição das fronteiras oculta a heterogeneidade e delibera uma homogeneidade. O caso do Ñandeva, que se funda no reconhecimento de uma identidade transfronteiriça, a discussão sobre o que delimita e o que inclui a identidade torna-se absolutamente pertinente porque a região das missões foi o espaço do cosmopolitismo pré-incaico²⁶⁵.

Essa questão remete à afirmação de António de Sousa Ribeiro de que “o conceito de identidade apenas pode ser pensado, não a partir de um núcleo substancial, mas sim da posição ocupada numa rede relacional” (Ribeiro, 2005:80). No caso estudado, essa rede relacional é atravessada por diferentes noções de fronteira que vão para além daquelas que delimitam e incluem Argentina, Brasil e Paraguai.

o facto é que a aparente diluição das fronteiras é em grande parte o produto de uma expansão inusitada dos níveis de requisição de modalidades fronteiriças, no âmbito da qual a aparência da diluição esconde o fenómeno da sobreposição desenfreada.(...) as fronteiras não estão em perda; deslocam-se (Martins, 2008: 194).

Diferente da “questão da fronteira”, o conceito de fronteira é a organização do pensamento entre o universalismo e a heterogeneidade. Esse conceito demarca o que se reconhece como próprio e *a partir desse limite* identifica os espaços de negociação, de comunhão e de simultaneidade. A fronteira antevê a tradução pelo entendimento de que os fenômenos não podem ser descritos pelas dicotomias, que os resumem, mas pela sua capacidade de argumentação para a transformação paradigmática.

O artesanato e o design têm toda a condição de interagirem sem que isso concorra para a alienação da criatividade do artesão, na interpretação do trabalho do designer ao *fashionismo* e nas formas de pensar a produção de forma homogenizadora. Ambos os sujeitos em questão têm uma enorme capacidade autoral e criativa, modos de pensar a criação e a produção de artefatos com a melhoria de processos, novos produtos e melhorando sua capacidade discursiva. Evitando-se os polarismos chegamos ao encontro como um terreno rico em tradução, que exige que coloquemos o termo da fronteira como a expansão e ocupação dos “espaços vazios” e entender a fronteira como um contínuo

265 Materializado pelo caminho do Peabirú, um caminho de 3500km (do Atlântico ao Pacífico) construído pelos guarani que será detalhado adiante.

movimento de negociação. Tradução na *poiésis* consiste em um ato político da alteridade, como reconhecimento que rompe com a separação entre economia e política. Em suma, o paradigma emergente inventa a mudança paradigmática e ao fazê-lo se reinventa.

2. A segunda fronteira: Ñandeva , todos nosotros en la frontera

campamento de mi raza la América es,
de mi raza de yaguareté



“Antiguos dueños de las flechas” de Félix Luna

Imagem 3- Mapa das Cidades participantes do Programa Ñandeva com destaque para aquelas que foram parte da pesquisa.

O *Ñandeva – Programa Trinacional de Artesanato* tem como documento de fundação a ata de uma reunião de 24 de abril de 2006 em Hernandárias no Paraguai. Essa reunião foi a articulação entre várias instituições da região, desde Universidades (como por exemplo a Universidad Nacional de Misiones- Argentina ou a UNILA -Universidade de Integração Latino Americana, Foz do Iguaçu, ainda em projeto naquela ocasião), Cooperativas Artesanais e órgãos para o apoio ao setor empresarial como o Sebrae - Serviço Brasileiro de Apoio a Micro e Pequenas Empresas (Brasil), FAM -Fundación Artesanías de Misiones (Argentina) ou o setor artesanal como o IPA -Instituto Paraguayo de Artesanias.

Ñandeva²⁶⁶ é uma palavra na língua Guarani que significa “todos nós” ou “todos nosotros”. O pronome pessoal²⁶⁷ que dá nome ao programa inspirado na noção de um espaço comum identitário está contextualizado através da percepção de que aquilo que

266 Outro significado para Ñandeva ou os nhandevas (se autodenominam de *Avá Katú Eté*) é um grupo étnico dos Guarani que estão divididos ainda nos caiouás, os embiás, os ava-xiriguanos, os guaraios, os izozeños e os tapietés.

267 Na língua Guarani o pronome pessoal “nós” ou “nosotros” é o ñande, e o sufixo “va” tem significado semelhante a todos.

une os três países, o processo colonial pela *poiésis*, a natureza, o jeito de ser das missões, a persistência do saber-fazer como modo de expressão e outros traços culturais, são maiores que as divergências. A itinerância e o sol guarani são a simbologia para o programa como elementos convocados para representar a região sub-continental do continente sul-americano.

Caminhar. E nessa caminhada atingir não apenas um destino geográfico, mas também a evolução e o *fortalecimento espiritual*. Caminhar à procura do `Yvy marã ei`, terra mítica onde se viveria com *dignidade*, paz entre os povos e em harmonia com a natureza.(...). Inspirado na sabedoria ancestral desse povo que não conhecia fronteiras, e no *simbolismo de sua eterna caminhada como via de permanente renovação*, surgiu o Programa Trinacional do Artesanato (Ñandeva, 2010:13, itálico meu).

Apesar de fazer referência aos Guarani, como grupo étnico e cosmovisão, o programa não se estabelece como uma dinâmica de incremento e modificação das unidades artesanais das comunidades indígenas guarani. A relação do Ñandeva com as comunidades guarani é estabelecida pela participação de artesãos indígenas nas oficinas de técnicas e do Programa como um ponto de venda dos produtos. Desafortunadamente o Programa aprende pouco sobre o *ñande rekó*, o viver bem guarani, que tem uma substância fundamental de ordenamento do cosmos pela produção de materialidade. Considero que um dos meus contributos ao programa, como contra-obrigação à atenção e aos afetos recebidos, será levantar essa questão.

O Ñandeva surgiu na busca de um artesanato com “identidade regional” pela absorção de projetos isolados, por exemplo, no caso do Brasil, o projeto intitulado “Artesanato do lago”, que consistia em uma proposta de artesanato para os municípios que formavam o lago de Itaipu. Esse e outros projetos foram absorvidos por uma ideia maior da identidade transfronteiriça. O Ñandeva, como outras iniciativas institucionais, é resultado de uma mudança do paradigma da diplomacia internacional brasileira que surge a partir da perspectiva da integração regional. Esse “protagonismo” do Brasil, particularmente no Ñandeva ou na Universidade de Integração Latino Americana, consiste em um processo de refundação da perspectiva do Brasil em relação aos demais países da América do Sul. Neste sentido, a maior parte dos recursos financeiros utilizados para a manutenção do programa é proveniente do Brasil, que tem vindo consolidar sua posição como um dos

países emergentes. Buscaremos discutir esse aspecto geopolítico na quinta fronteira.

A partir do pressuposto da integração, retornaremos ao ano de 2004 quando foi realizada uma oficina intitulada Ñandeva, já adotando o conceito integrador do “todos nosotros”, que foi organizada pelo SEBRAE -Brasil. Nesta oficina, que teve a consultoria do designer italiano Giulio Vinnaccia, foi estabelecida no direcionamento da produção artesanal para o setor turístico da região principalmente devido às Cataratas do Iguaçu, Patrimônio Natural da Humanidade pela UNESCO, que recebe anualmente cerca de 1 milhão de visitantes.

Essa oficina chegou a receber uma série de designers do mundo todo que vieram para oficinas de trabalho com artesãos da região. No intervalo entre 2004 e 2006 nenhuma ação relevante aconteceu após a primeira oficina. Após esse período o SEBRAE aprovou um plano diretor para o período de 2006/ 2010 para a identificação dos problemas para o setor do artesanato.

No Ñandeva, a maior parte dos 350 sujeitos, artesãos ou designers, que fazem parte do programa vivem em cidades de médio porte, têm várias origens étnicas (com a presença expressiva de descendentes da colonização europeia do início do século passado) e constituem a classe média. Um traço que pode ser distintivo do grupo consiste no fato de que declaram ter optado pelo artesanato como modo de ter autonomia do seu tempo, estar ligado a uma atividade criativa e ter essa atividade relacionada com outras fontes de renda.

Para oferecer termos de comparação, a área urbana da tríplice fronteira onde se localiza a sede do programa, entre as cidades de Puerto Iguazú- Argentina, Foz do Iguaçu- Brasil e Ciudad del Este – Paraguai, tem cerca de 700 mil habitantes segundo fontes do IBGE-Brasil. A economia dessas três cidades está muito relacionada a dois tipos de turismo: o primeiro tipo, que pode ser denominado de “turismo de natureza” está direcionado às Cataratas do Iguaçu e envolve setores que vão desde a observação da natureza até esportes de aventura; o segundo tipo pode ser denominado de “turismo de sacoleiros” e consiste em um tipo de turismo especializado na compra de produtos manufaturados no Paraguai, em geral cópias de eletroeletrônicos e outros tipos de gadgets, para serem

vendidos em diferentes partes do Brasil e da Argentina.

As manufaturas do Paraguai têm se especializado na cópia de produtos das mais diversas áreas desde roupas até eletroeletrônicos. Outra parte expressiva do comércio de Ciudad del Este se relaciona com a importação de produtos manufaturados de outras origens, especialmente do Sudoeste asiático, em uma política de importação de supressão de impostos. Essas reproduções, paraguaias ou de outros lugares, apresentam uma particularidade de serem muito próximas dos produtos originais. A qualidade das cópias, que se utilizam dos mesmo materiais dos originais, a rapidez de chegarem ao mercado e o preço são uma particularidade que faz com que seja constante o fluxo de “sacoleiros” da Ponte da Amizade que une Foz do Iguaçu, no Brasil, e Ciudad del Este, Paraguai.

A relação da tríplice fronteira com a produção de objetos atravessa diferentes períodos da sua história. Na atualidade, o ñande *rekó* das populações guaranis, o Ñandeva e os produtos eletroeletrônicos de Ciudad del Este; no período anterior, a chegada dos colonos europeus para fundar comunidades autônomas onde as artes e ofícios tinham um papel importante; antes da Guerra do Paraguai, na época de Dr. Francia na contestada “auto suficiência industrial” do Paraguai; na época das Missões, a *expertise* do Guarani em quase todos os ramos da produção de artefatos e, no período pré-colonial, formas exuberantes de tecnologia autóctone²⁶⁸.

A persistência da *poiésis*, como modo pelo qual a Tríplice Fronteira se expressa e constrói a sua história, faz com que o Programa Ñandeva seja consistente com o “modo de ser” dessa região. De fato, à luz da história faz todo o sentido que a proposta integracionista se dê através da *poiésis*. A capacidade de saber-fazer é propriamente a linguagem dos povos desse lugar.

No caso do Ñandeva, essa perspectiva foi pensar o artesanato direcionado ao setor turístico; oferecer à comunidade artesanal suporte documental e técnico para a melhoria da qualidade dos produtos; favorecer a identificação do artesanato local através de atributos visuais (em especial no desenvolvimento de materiais como a marca do

268 Para mais ver acervo online do Museu de Arte Precolombino do Chile que reúne artefatos das culturas do sub-continente sul-americano.

Ñandeva e a iconografia do programa); favorecer a troca de informações e experiências entre os artesãos e os designers vinculados ao programa; cursos de formação; formas de divulgação e comercialização do artesanato.

Os artesãos Ñandeva (cerca 350 indivíduos) são aqueles detentores de unidades produtivas autônomas. Os designers vendem seu trabalho como profissionais liberais para o apoio para a criação de artefatos, contudo, não produzem em caráter constante. Existem designers que eventualmente produzem artefatos para disponibilizá-los para venda nas lojas do Ñandeva (como o caso de um designer argentino que ocasionalmente produz luminárias).

Ainda que compartilhem o “capital” simbólico do Ñandeva como marca ou “griffe” com uma relativa homogeneidade dos artefatos, as unidades de produção são independentes em termos financeiros e produtivos. Cada unidade produtiva, em geral, consiste do próprio artesão ou artesã que cria, produz e vende o resultado do seu trabalho. A venda é feita pelo próprio artesão ou os artefatos são colocados em consignação (no caso da Loja da FAM) ou são vendidos, com pagamento no ato da entrega (no caso das duas Lojas da sede do Ñandeva em Foz de Iguaçu, uma delas em um hotel de luxo e no portal através do e-commerce).

Retomando a descrição histórica, a partir da fundação do Ñandeva uma parceria entre o SEBRAE e PTI, reuniu algumas entidades dos três países para identificar o cenário do artesanato.

A análise do cenário artesanal, a partir desse tipo de diagnóstico setorial produziu um tipo de colagem entre o artesanato com o setor empresarial. Esse tipo de colagem considera o artesão como um empresário em estado embrionário e faz-se uma redução de todos os elementos constituintes da prática artesanal (como a autonomia criativa e produtiva, controle do próprio tempo, integração a outros modos de economia, sociabilidade, reciprocidade e criatividade) que são descredibilizados pela lógica mercantilista. Essencialmente, esse tipo de redução desconsidera o espectro alargado de economia como parte central e constituinte da prática artesanal (tema da oitava fronteira).

No caso brasileiro, o fato de muitas das ações para o setor artesanal estarem a cargo do SEBRAE faz com que as medidas e ferramentas de trabalho estejam orientadas para a “conversão” do artesão em empresário, o que guarda muitas semelhanças com o jesuitismo na conversão dos guaranis²⁶⁹. A perspectiva do artesão como empresário, o *artesário*, integra uma lógica mercantilista na produção artesanal que simultaneamente *desumaniza* (porque retira a prática artesanal de uma ecologia de saberes inerente à criatividade como autonomia) e *desqualifica* (porque para competir com os produtos industriais, surgida da ótica mercantil do saber-fazer, se faz necessário a diminuição absoluta dos custos da produção artesanal aos termos e às lógicas da competição de mercado) e *desagrega* (o artesão deixa de agir de forma coletiva para agir de forma competitiva).

Como pretendo apresentar neste capítulo, o artesanato não se baseia na competitividade e sim na reciprocidade. Ou seja, o cálculo do “valor de troca” do produto artesanal consiste em ter incrustado na materialidade fenômenos sociais, ontológicos e produtivos que não são passíveis de serem mercantilizados sob pena de perda desse valor. De fato, o artesão ou a artesã apresentam características muito distintas do empresário, uma das mais essenciais consiste em que o artesanato é uma escolha para o controle do próprio tempo, intercalando-o a outras atividades (como aquelas da economia doméstica) e como expressão da própria criatividade. Na essência as diferenças estão no fato de que se para o empresário o “mercado” é um espaço de competição, para o artesão o “mercado” é a feira como metáfora da festa e da partilha.

A diferença entre os termos “mercado” e “feira” radicam no seguinte sentido: o termo *mercado* como a lógica mercantil, em contraposição com a noção de *feira* cujo paradigma principal seria estético como modo de transcendência barroca. A feira é o elemento central da razão poética porque nela interagem o jogo, a ludicidade, a solidariedade e a dádiva. Se, no mercado, a lógica pode ser homogeneizada pela noção do valor de troca, por outro lado, na feira o “circo”, o barroco e a surpresa radicalizam as potencialidades de

269 Como já tive a oportunidade de trabalhar com esse órgão considero que essa análise alargada da economia artesanal seja o meu contributo nesta tese para ampliar o espectro dos apoios que o SEBRAE tem no artesanato brasileiro e dar mais amplitude para as suas ações.

conexão como modo de resistência. A feira é um elemento importante para a análise de um novo papel do “criador”. Esse criador é aquele sujeito que pela feira usa o jogo lúdico e a transcendência como norma estética através da qual pode interagir com o auditório e ser afetado por ele como propõe o conceito da novíssima retórica (Santos, 2001). A feira surge como um *dabacuri amazônico*, na troca e na interação entre comunidades que se dá através de encontros de partilha. A feira se apresenta assim como uma metáfora para a globalização contra-hegemônica porque é a circulação e a troca sem a busca pela hegemonia, mas sim na busca pela diversidade²⁷⁰.

A experiência do Ñandeva tem a particularidade de poder expressar, especialmente como exemplo para outros programas de artesanato, a distância de três pressupostos da atividade empresarial para o setor artesanal:

1. O turismo (deve-se fazer o descolonizar): o turismo como “ato de descoberta” exige que o artesanato, especialmente do Sul, reproduza o exótico como mimetismo das diferenças coloniais. Ao invés disso, a criatividade movida para as soluções da própria comunidade fornece não somente soluções para o concreto como também amplia as possibilidades poéticas, técnicas e de originalidade dos artefatos. Essa originalidade, de estar orientado para o próprio saber-fazer, paradoxalmente torna o artefato mais interessante para o turista, não por ser exótico, mas por ser uma alternativa de uso.
2. A competição (deve-se fazer o desmercantilizar): o artesanato se estabelece através de uma rede de fenômenos sociais, ontológicos e materiais, que não podem ser completamente reduzidos à lógica mercantil.
3. O empresário (deve-se fazer o democratizar): Não existe nenhuma formulação poética que ligue a produção artesanal em uma linearidade sequencial com a atividade empresarial. A atividade artesanal é auto-regulada por vários processos sociais que não são suscetíveis de serem achatados à figura do empresário (divisão

270 Dabacuri é um tipo de “feira” ou ritual do encontro entre etnias na Amazônia que foi descrito por Curt Nimuendajú e que pode ser um conceito que permite destacar a noção de feira que esse documento pretende sustentar. Talvez seja pertinente apontar que esse etnólogo alemão (com nome original Curt Unckel) recebeu o novo nome através da sua convivência com o Povo Guarani-Ñandeva .

capital/trabalho).

Evidentemente que essa distinção não pretende sugerir que a produção material deixe de ser uma prática econômica que resulte na venda do artefato. A venda do artesanato a bom preço é um objetivo racional de quem produz, contudo, não será possível pensar a criação e a produção como um fenômeno sem outras esferas de economia e significado. Ao invés do turismo, a produção para o local, a reciprocidade que substitui a competição e o artífice que substitui o empresário. Não se trata somente de uma perspectiva econômica mais viável, em termos de sustentabilidade ecológica, mas efetivamente de sustentabilidade econômica em um sentido amplo de economia. O problema consiste que tratar o artesão como uma subjetividade que carece de auxílio rumo ao empresário, que aparece como ideal, potencializa a competição como desarticulação das redes de parceria e para o ambiente.

A epistemologia artesanal apresenta a característica distinta de estar integrada em várias formas de economia, o que permite que a prática performativa da produção, do “belo” e do “útil”, no artesanato esteja “protegida” pela relação intra-econômica. Em outras palavras, o artesão sempre tem várias formas de pensar a economia. O artesanato integrado nessas várias formas de economia sobrevive porque o artesão transita entre várias formas de manutenção. A costumeira frase “nenhum artesão vive somente do artesanato” não somente é uma verdade, como também traz desdobramentos importantes em termos epistemológicos. O artesão não vive somente do artesanato porque sua lógica econômica é integrada em vários ciclos de economia e reciprocidade.

A aproximação, entre a figura do artesão e empresário, funde-se naquilo que foi apresentado como o artesário e consiste em um desconhecimento completo desse caráter.

o objetivo (...) tem sido integrar o aspecto econômico. Não é privilegiar, é integrar o aspecto econômico as formas habituais de encarar o tema artesanal na província. Em geral não se consideram e se o fazem é do ponto de vista puramente cultural. É um fato cultural e ponto...E não interessa o aspecto econômico deste fato cultural. Outro modo de ver, se consideram desde o ponto de vista do bem estar social que os pontos cruciais do turismo que se faz? Qualquer artefato que diz ‘recuerdos de misiones’ verás que o vende e tem um ingresso. E isso é inclusão social, a área do bem estar social. Nós acreditamos que o artesanato é um conjunto onde o fato estético e cultural é valioso. Onde o fato da inclusão social e o crescimento e fortalecimento da

família é valioso. Entretanto, para que todo isto siga crescendo é necessário ter a compreensão do fato econômico em si. Em uma província fundamentalmente turística como a província de Misiones (...) se estima, e não acho que seja muito, que um turista pode gastar em torno de 40 dólares em *souvenirs* ..o que não é muito. (...) já superamos um milhão de turistas anuais em Puerto Iguazú exclusivamente (...) um milhão de turistas por 40 dólares de que mercados estamos falando? Como podem 40 milhões de dólares dentro da província que poderíamos significar em bem estar? (4sec) Para os artesãos daqui se querem chegar a este mercado necessitam uma qualidade, necessitam de constância, necessitam gestão do teu negocio! (EN2, Posadas-Argentina, 19 de Novembro de 2010).

Dessa forma, o artesão, pensado exclusivamente como empresário, tem que migrar para outra lógica econômica (em que perde as outras esferas de economia) e passa a competir com os seus pares. Esse sujeito, deixa de estar ancorado em uma coletividade que provém apoios à criatividade e ao sustento da atividade produtiva (inclusive com a troca de matérias primas e saberes) e passa a ter que “defender-se” desse outro, que torna-se uma externalidade.

Como poucos artesãos passam a operar através dessa lógica, inclusive porque em termos da produção artesanal seria irracional, os programas e projetos tendem a conceptualizar o artesão como alguém pouco “confiável”, que “precisa de auxílio”, “despreparado” e outras adjetivações que consistem em mostrar que o empresário estaria mais preparado para essa “condição” da atualidade.

A epistemologia artesanal²⁷¹ consiste em mostrar que a competição, dentro de *sistemas produtivos criativos* (em que a especificidade do artefato produzido é de conter uma narrativa como suporte do belo) conduz a um esvaziamento simultâneo do valor de uso e do valor de troca do artefato. O esvaziamento do valor de troca consiste em perceber que a forma de competir, com os produtos industrializados ou outros artesanais, somente seria através da diminuição do custo da produção e posteriormente o valor final do produto. Essa diminuição, além de ser a completa fragilização da produção mostra-se inviável porque desvaloriza o conteúdo do produto artesanal, pois o põe sob “suspeita” de não ser artesanal e retira dele o valor percebido da produção artesanal, deixa de ter singularidade.

271 Espero posteriormente dar continuidade a essa busca por que acredito que seja sumamente pertinente mostrar que a competição no setor artesanal é uma irracionalidade que poderia colocar em xeque a própria produção.

O artesão não entra em um “estado de competição” não por que tenha um déficit de compreensão do mercado e das estratégias de valorização do artesanato, mas sim porque compreende o valor da atividade artesanal para si (em qualidade de vida) ou para quem compra o artesanato (em qualidade de narrativa). Ou seja, não entra na lógica porque entende um feixe mais alargado de fenômenos e assim percebe que estrategicamente seria uma perda a longo prazo o fato de deixar-se isolado.

De fato, a diferença entre o artesão, que consegue ver vários espectros de economia e experiência vivida, e o empresário, que somente consegue equacionar a economia monetária, são enormes. O artesão e a artesã não deixam de transitar em várias formas de manutenção da vida, como uma experiência de totalidade (que inclui o ócio, estar com os filhos, cuidar da agricultura e de investigar a natureza pela *poiésis*), para se situar em uma só forma de manutenção da vida. Esse sujeito simplesmente tem a noção da fruição de tempo, da experiência com a materialidade e compreende que estas ficariam precarizadas no telos empresarial. Em suma, é contraproducente estar solitário dentro da própria comunidade porque deixa de interagir e de receber um amplo espectro de benefícios dessa comunidade.

De fato, na experiência do Ñandeva fica evidente que o artesãos evitam a competição direta, inclusive o programa estabeleceu a especialidade de cada artesão. O artesão, em uma ética de reciprocidade, está continuamente criando vínculos com outros artesãos e com a comunidade. De fato, a problemática de uma possível falta de um discurso identitário para a produção de artefatos deveria ser suprida através do direcionamento do setor artesanal para reconhecer e utilizar o “repertório” epistemológico do jeito de ser da região, que evidentemente inclui as imagens da região, como tema para a sua produção.

3. A terceira fronteira: O caminho para a “terra sem mal”, *lleno de pasado y preñado de futuro*.

A minha própria itinerância entre as cidades participantes do programa Ñandeva para a investigação de campo apresentou a particularidade de corresponder, *em micro*, ao caminho guarani *Yvy marã’ ei*. O conceito do caminho guarani tem como sentido principal

a ampliação da experiência do presente onde o ato de caminhar, o trânsito, tem prioridade sobre o ato de chegar. Nas várias cidades em que estive no caminho desta investigação, a ampliação do presente, como modo de apreender a experiência vivida, foi a base do relato que aqui se materializa. Deste modo, busquei utilizar a itinerância para encontrar os lugares-comuns da tradução entre artesanato e design em olhares sobre a história da região, por exemplo: o território do Caminho de Peabirú, as lutas das duas Corôas e as Missões Jesuítas. A perspectiva de enquadrar a história pré-colonial e colonial da Região permite recorrer a história dos processos de colonização e seus desdobramentos para a *poiésis*. Nessa fronteira, a questão histórica da Conquista espiritual será o pano de fundo e merecerá a maior atenção.

As tríplices fronteiras são um dado comum nas relações entre Estados. Estão por todos os lados e são muitas na América Latina, só o Brasil, por exemplo, tem nove desses tipos de fronteira. Mas o que são essas fronteiras entre países? A primeira questão que aponta é essas fronteiras foram assunto de reis. Um marco aqui, um cruzeiro ali, uma Missão acolá e os limites entre as Coroa Portuguesa e a Coroa Espanhola foram espaço de modificação constante. A região hoje conhecida como missioneira pode ser descrita como o território onde esteve em suspensão a demarcação de limites e de poderes entre Coroa Portuguesa e a Coroa Espanhola durante quase duzentos anos, durante o processo de invasão da América do Sul. De fato, a ambiguidade de quais seriam os limites entre as coroas, parcialmente resolvida com a junção na cabeça do rei Felipe II, foi um dos elementos que permitiram a entrada, instalação e autonomia das missões guarani jesuíticas na região.

A história contada assim, com os marcos das coroas como ponto zero, esconde o antes, o período pré-colombino, pré-colonial e quando a tríplice fronteira não era um limite mas caminhos: o *Yvy marã' ei* no plano não-material e o Peabirú no plano material, este último construído no período pré-incaico para as trocas com as economias andinas.

Para entender a cosmovisão guarani se faz necessário recorrer à história como modo de ultrapassar a visão *naïve* que ainda persiste sobre o coletivo dos povos genericamente

denominados de Guarani²⁷². Ultrapassar essa visão ingênua pode permitir entender como a cosmovisão foi apropriada pelos interesses da colonização da Companhia de Jesus, de ir para além dela, mostrando como *pôde ser ressignificada* .

Os exploradores penetraram no Paraguai, a pátria dos guaranis, pela primeira vez em 1516, sob a chefia de Juan Diaz de Solis. A palavra Paraguai designava no século XVI praticamente todo o território abaixo do atual trópico de Capricórnio. Compreendia toda a bacia dos três grandes rios que convergem para o Prata, até aos Andes, do Chile ao Peru, bastante para o interior da Bolívia, do Brasil, do Uruguai e dos Pampas ao Sul de Buenos Aires, até a "Terra de Magalhães" (Lugon, 1968:22).

Outros exploradores foram Sébastien Cabot, um veneziano ao serviço da Espanha; Juan de Ayolas, que avançou até ao ponto onde González de Mendoza fundou a 15 de agosto de 1536 a cidade de Assunção, na atualidade a capital do Paraguai; e Alvarez Cabeça-de-Vaca que já vinha de outros processos de "conquista de territórios" no golfo de México. Cabeça-de-Vaca foi Governador do Río de la Plata, o primeiro europeu que descreveu as Cataratas do Iguazu e que desceu o curso do rio Paraguai. Desse processo, em 1590 cinquenta "cidades" e praças fortes tinham sido fundadas.

Os primeiros 30 anos da conquista estão documentados nas cartas e relatos de Luiz Ramirez, Ulrich Schmidl ²⁷³, Cabeza de Vaca²⁷⁴ e Anais de Ruiz que descrevem a diversidade de povos que habitavam a região. Foi pela descrição desses primeiros anos da conquista que o historiador Paulo Oliveira (2010) propõe na sua tese doutoral a questão da relação entre os guaranis e o sagrado. Essa questão é apresentada através da morte de

272 No caso brasileiro, a visão *naïve* a respeito do povo guarani deve-se, mais recentemente, ao romance *O Guarani* escrito por José de Alencar em 1857 que trata da saga da formação do povo brasileiro através do romantismo indianista que retrata o amor de Peri, o "bom selvagem" e dotado de valores cristãos e Ceci, a descendente de um fidalgo português. Veja-se que o romance foi pela primeira vez publicado em fascículos em um jornal de grande repercussão no Brasil quase contemporâneo à Guerra do Paraguai e permitia uma relação da população brasileira com aquele povo pela "comunhão" de valores cristãos como justificativa para a Guerra.

273 Ulrich Schmidl foi um soldado lansquené (tipo de soldado mercenário de origem germânica que terão sido recrutados a serviço dos Habsburgos para conhecer o Novo Mundo e reportar as riquezas que lá encontravam) que publicou em 1567 em Frankfurt o relato de viagem "Historias verdadeiras de U. Schmidl". Curiosamente um dos artesãos entrevistados no Ñandeva tem o mesmo sobrenome deste conquistador.

274 Conquistador sevillano que terá partido para o Novo mundo em 1527 e descoberto o estado da Flórida no atual EUA. Foi o primeiro ocidental a relatar as Cataratas do Iguazu. Para o caso dos guaranis será importante ter em conta que na obra "Naufrágios" Cabeza de Vaca (2000).

Roque Gonzales, o primeiro Jesuíta a chegar nas terras do Paraguai, através da luta pelo domínio do sagrado com Ñezú, um cacique guarani. Neste estudo, o autor coloca como as fontes dos relatos dos primeiros 30 anos pode ser esclarecedora para a compreensão da cultura guarani. O principal elemento do estudo é a análise que busca definir os guaranis pelos seus próprios termos apesar da debilidade das fontes em primeira pessoa. O estudo faz um contraste entre: os relatos dos primeiros conquistadores que descreviam a abundância de comida, a cultura guerreira e a organização da vida pelo sagrado; os relatos dos inacinos, que apresentam a preguiça, a imprevidência e a imitação como o traço principal da cultura guarani.

Fica celebrizada a narrativa de Cabeza de Vaca a respeito do ritual da antropofagia, por ele presenciada quando foi governador do Río de la Plata pela coroa de Espanha, tanto quanto ficam celebrizadas as narrativas do padre Antonio Sepp que buscava traçar um perfil dos guaranis dependentes do paternalismo jesuítico²⁷⁵.

Para o Padre Jesuíta Bartolomeu Meliá²⁷⁶ (1981), a melhor documentação etnográfica dos guaranis foi feita pelos jesuítas através de dois documentos: a carta do Padre Alonso Barzaba a Juan Sebastián de 1594 e a “Conquista Espiritual” do Padre Antonio Ruiz de Montoya (1639), que narram os primeiros contatos com as nações genericamente conhecidas como Guaranis. Para além dessas duas cartas, o “modo de ser” dos povos foi narrado nas sucessivas cartas, relatórios e resoluções que os jesuítas enviaram para o Geral no período das Missões. Como afirma Meliá, as cartas dos jesuítas, apesar de terem como característica o rigor inventarial próprio da ordem, são atravessadas pelos propósitos da conquista espiritual.

O específico da "redução" jesuítica está no modo concreto como serão determinados os aspectos da realidade guarani que devem ser reduzidos, como serão conceituados e como serão tratados "politicamente", ou seja, através de atos que pretendem decididamente a

275 O paternalismo como modo de proteger os guaranis da comenda que foi a autorização da Coroa Espanhola de que qualquer colono (branco europeu) poderia ter a seu cargo quantos indígenas pudesse capturar com a finalidade de “ser responsável”. O resultado prático desse ato foi a constituição de milícias de “encomendeiros” como os bandeirantes, também conhecidos como paulistas, que entravam nas terras de missões e escravizavam os guaranis da região.

276 As descrições do chamado território do Paraguai presente nesta tese baseiam-se numa série de relatos provenientes de sacerdotes. Talvez seja pertinente apontar que nesta investigação os relatos surgem de Pe Bartolomeu Meliá (1932 -) e Pe Clovis Lugon (1907 - ?), (Paulo Oliveira, 2010), Valéria Assis (2009) e outros são aqueles que fazem esse relato já em nossa época.

mudança cultural. A realidade guarani é vista não tanto em si, quanto em contraste com o ideal de sujeito político e humano, que é na verdade o sujeito "reduzido". Ao sujeito guarani real se pretende substituir pelo sujeito "reduzido". Esta ideologia conota e especifica a documentação jesuítica sobre os Guarani, ainda que segundo os aspectos tratados(...) imediatamente julgado como incompatíveis com a "vida política e humana". Tais como a nudez, a poligamia, as "bebedeiras" e os ritos "supersticiosos", as "feitiçarias" e a antropofagia, que eram vistas e ideologizadas negativamente (Meliá, 1981:1).

A cultura material e a facilidade de expressão pelo saber-fazer, que estava sistematizada no jeito de ser guarani, o *ñande rekó*, fez com que essa capacidade fosse enfatizada, ao mesmo passo que outros aspectos da vida dos povos "reduzidos" foram negativados e invisibilizados. A "redução" consiste em um projeto global de fazer ressaltar e invisibilizar, simultaneamente, aspectos da vida e do saber dos povos das missões.

O *ñande rekó* ou modo de ser guarani somente aparece descritos em momentos de conflitualidade de modo que a problemática narrada consiste em ser um modo de argumentar pela sua assimilação. Bartolomé Meliá, traz trechos de Montoya para mostrar a argumentação dos xamãs da diferença entre *ñande rekó*, que seria o modo de ser dos "guaranis históricos" e o *teko pyahu*, que consistiria no sistema novo que não poderia satisfazer aos Guaranis. A tradução em guarani do livro "conquista espiritual" de Montoya tem o subtítulo "Ritos dos índios guaraní", que recebe a versão em guarani: *Ikarai e'ỹ va'e rekokue rau*, que significa literalmente "Detestável modo antigo de ser dos não cristãos" (Meliá,1981). É oportuno apontar que o Padre Montoya foi um dos grandes estudiosos da língua oral guarani e responsável pela sistematização da sua tradução escrita que, como demonstra o exemplo acima, cumpria sempre os objetivos da redução da cultura guarani àquilo que servisse às finalidades de conquista.

Em Montoya, o significado primeiro de *teko katu* é também: «boa vida, livre», entretanto exemplifica em seguida: «teko katu dizem aos selvagens que vivem como bestas» [Montoya 1876: f. 364]. Com isto não fazem senão confirmar que os Guarani não reduzidos, e que tampouco queriam reduzi-se, definiam sua autenticidade e sua identidade em termos de *teko katu*; mas que, através de um processo semântico que a história colonial reproduz frequentemente, o mais qualificado de uma cultura, neste caso o *teko katu*, passa a ser objeto de desprezo e tido como signo de selvagismo e barbárie (Meliá,1981:5).

Essa visão dos Guaranis foi utilizada como um amálgama também para outras etnias de modo que a "Invenção do Guarani", como o nobre selvagem, radicalizou as formas de

colonização e da conquista espiritual, por parte dos Jesuítas e dos Franciscanos, de outras civilizações de modo que invisibilizou a grande diversidade étnica da região. Segundo a narrativa desses exploradores, e aqui com a devida suspeição dessas fontes, ficamos a saber que o populações guarani foram categorizada como nômades por mudarem de “chácara” a cada três anos como modo não exaurir os recursos de cada local. Ou seja, o que a permacultura e as “super atuais” formas de agricultura sustentável afirmam hoje ,sobre a necessidade de criar rotinas entre o uso e o descanso do solo, já estava consistentemente localizada no *ñande rekó* como modos de perceber a ecologia como ciclos.

A invenção do guarani consistiu em uma das armas da conquista e fundamenta relatos do jesuitismo de modo a fazer uma descrição homogênea dos grupos da região sob a amálgama de dois conceitos principais: primeiro, o mito da passividade guarani, que seria coordenada pela docilidade e por uma cosmovisão muito próxima do cristianismo. E, segundo, a imprevidência e a incapacidade de organizar-se para o futuro, paradoxalmente com uma grande habilidade de aprendizado de técnicas para a imitação e para a produção de réplicas de artefatos (sem a capacidade de inventar) (Oliveira, 2010).

O nomadismo guarani, que na verdade consistia em uma racionalidade que radica na compreensão profunda dos ciclos da natureza, estabelecia também no plano místico uma relação com o trânsito e a transitoriedade. Esse plano místico ficou conhecido como o caminho *Yvy marã' ei* ou Caminho para as “Terras sem Mal”. No livro “Tesouro da língua guarani” (1639) de Montoya a expressão *yvy marane'ỹ* é traduzida como “solo intacto onde nada está edificado” e *ka'a marane'ỹ* como “monte onde não foram retirados paus” o que para Meliá (1981) dá ao termo um uso econômico e ecológico para o nomadismo muito mais do que a contextualização mística das “terras sem mal” como são entendidas na atualidade. Para este autor, o sentido do Caminho *Yvy marã' ei* pela busca das “terras sem mal” consiste na busca de um lugar onde os vícios, as frustrações da conquista espiritual e do processo colonial não possam ser sentidas e onde o modo de vida guarani possa ser experienciado em plenitude.

Mais do que ser a descrição mística de um caminho, o conceito da busca da “terras sem

mal” apresentava uma forma de enriquecer a experiência cotidiana e de viver o presente de forma mais ampla possível, para além de colocar o nomadismo em uma perspectiva sustentável de agricultura. O “estar no presente” e viver esse momento de forma intensa vem a ser a base da pedagogia e da mística guarani.

Para Meliá (1981), a forma de estabelecer uma relação com os antepassados se dava enfatizando expressões, no coletivo, como “os modos de ser dos avós” ou “os costumes dos nossos pais”. Essa leitura fica consistente com as “expressões coletivas anteriores” que Florestan Fernandes utilizou para conceber a pedagogia tupinambá (Fernandes,1986)²⁷⁷. A expressão de Meliá (2007), sobre o modo guarani de viver o presente “lleno de pasado y preñado de futuro” permite colocar em termos analíticos a noção de viver o presente como uma experiência integral no caminho *Yvy marã’ ei*.

O caminho *Yvy marã’ ei* traz o “arquivo total” que consiste na solução da cosmovisão guarani para equacionar a sua forma de conceber a vida em constante mudança e pelo nomadismo. A forma de se relacionar com a natureza na itinerância reflete na forma de problematizar a posse dos objetos. O sentido do “arquivo total” guarani surge no pensar que a vida é transitória para a qual não há sentido acumular objetos e levá-los na caminhada. Contudo, não há perdas por que no *Yvy marã’ ei* eles serão reencontrados.

Esse sentido de “arquivo total” é *completamente distinto* do sentido de “arquivo total” como é tratado nos esforços da fundação da antropologia e da etnografia (distinção pré-malinowiskiana entre quem ficava nos museus e quem ia a campo) no início do século XX. Essa concepção do arquivo total da humanidade (tratada como um ramo das ciências naturais) estava baseada na divisão do trabalho entre os observadores ou “informantes indígenas” (na verdade, essencialmente viajantes que participavam das expedições de recolha) e os estudiosos eruditos (que cumpriam o dever de sistematizar as coleções e de fornecer instruções para a adequada coleta e apontamento na pesquisa de campo) (L'Estoile, 2003).

277 Penso que aqui tem toda pertinência já que existem fontes relativamente amplas sobre a relação de proximidade entre os tupi e os guarani e que inclusive apontam para a divisão entre os dois povos em um caminho que saída da planície amazônica de onde os Tupis migraram para a costa e os guaranis para o Sul. Tupinambá é o termo para o jeito de ser tupi.

Ao contrário, o conceito na cosmovisão guarani apresenta uma forma de pensar a ação criativa produtiva, em que não há perdas, já que tudo produzido será reencontrado no *Yvy marã' ei*. Todos os artefatos produzidos serão encontrados na terra sem mal, onde os objetos e os sujeitos se reintegram. Esse sentido foi internalizado para o projeto como substrato agregador das diferenças na identidade cultural através de uma forma de pensar a criação de objetos como *mediações* identitárias e reconstrução de imaginários poéticos (Carniatto, Cheung e Nóbrega, 2008).

O sentido da itinerância do conceito *Yvy marã' ei* aponta para o próprio caminho e indica uma forma de relacionar com a criação, produção e circulação dos artefatos de uma forma para que não temos correspondente na sociedade de consumo. No *Yvy marã' ei* o futuro, o *porvenir*, está no presente grávido deste futuro o que apresenta uma aproximação com a perspectiva de Boaventura de Sousa Santos da sociologia das emergências, pois o *Yvy marã' ei* consistem em efetivamente ampliar o presente, preenchido pelo passado e fertilizado pelo futuro. O caminho para as “terras sem mal” é a busca de um paraíso na terra (uma relação entre ecologia e economia) e não uma experiência propriamente *post mortem* como é encarada no cristianismo.

Os primeiros jesuítas que chegaram em 1588 à região “deixaram-se levar” pelo nomadismo dos Guarani e viveram com eles nos primeiros anos catequizando em massa as comunidades. No projeto da redução cultural e na conquista espiritual, o conceito do caminho para as “terras sem mal” foi utilizado pelos inacinos de modo operativo de constituição das missões jesuíticas por apresentar uma relativa proximidade com alguns trechos do Antigo Testamento²⁷⁸ e da imagem do paraíso bíblico.

Não há na terra nenhum povo, nenhuma tribo, que se aplica melhor do que o Guarani, o Evangelho dizendo: Meu reino não é deste mundo. Toda a vida mental do Guarani é a frente mais além (Egon Schaden *apud* Clastres, 1975:11).

Na entrevista com a historiadora Ana Menel, que também é artesã no Ñandeva, ela mostra como era concebida o caminho Peabiru pré-incaico.

278 Existem relatos jesuítas de que os guaranis tinham mitos como o do Grande dilúvio que pode ser um exemplo de como os guaranis tinham elementos na sua cosmologia que se aproximavam do Antigo Testamento.

A -Onde tinha a Ciudad Real de Guairá, ou então por Foz do Iguaçu e ai entrava no Paraguai. Entrava na Bolívia, Peru e chegava no Oceano Pacifico . Ele [o Caminho de Peabirú]tinha 3000 km.

K- O caminho de Peabirú era um caminho para o Pacifico?

A- Era. Do Atlântico ao Pacifico era um caminho transamericano. Ele era assim mais ou menos 40 a 90 centímetros de largura, eles aprofundavam 40 cm e plantavam uma grama chamada "vira tripa" e essa grama tinha uma semente que grudava nos pés dos transeuntes. Grudava aqui e caia ali. ela se auto-semeava. E eles ficavam com um caminho forrado. O Peaburú uma das traduções é "caminho forrado". Ele impedia que outras sementes, das arvores, caíssem e germinassem. Era por isso que ela forrava e impedia... e servia de proteção. Então eram 3000 km e dificilmente ele subia as montanhas. Ele contornava isso, transformava no caminho mais longo e mais ameno também. (Entrevista com a historiadora, artesã e contadora de histórias²⁷⁹, Ana Menel, Guaira-BR, 04 de dezembro de 2010).

O caminho do Peabirú foi continuamente utilizado no processo colonial, tanto pelos exploradores como pelos "encomenderos" para a captura dos indígenas. Ou seja, o caminho que tinha sido o elemento fundador do modo de ser guarani para corresponder à cosmovisão da busca das "terras sem mal" e também o elo da "integração" entre os Incas e os Guaranis, foi utilizado para submetê-los ao processo colonizatório.

Um outro aspecto que cabe mostrar seria a dimensão que o sagrado teve e tem um lugar central na cultura guarani de modo que todos os atos do cotidiano radicam em um modo de ordenar a experiência do *agora* orientada para esse futuro onde "Todo o pensamento e a prática religiosos dos índios gravitam em torno da Terra sem Mal" (Clastres, 1975). A autora escreve, a partir da pesquisa junto a grupos guarani Mbya,²⁸⁰ como aqueles que por terem permanecido à margem das reduções poderiam na atualidade traçar um quadro da cosmovisão guarani. Apesar de ter algum cuidado para não homogeneizar, a autora traça sempre uma comparação entre os Tupi e os Guarani como um cultura muito semelhante de modo a poder ser feita uma recomposição da cosmovisão do Guarani a partir da vasta documentação dos Tupi. Na verdade, o que atravessa a leitura da autora consiste em apresentar uma formulação do guarani feita pelos jesuítas direcionada para a criação das missões. Ou seja, apesar de serem

279 A entrevistada se auto-denomina "contadora de histórias" e como artesã faz bonecos para contar as histórias da região das missões.

280 A autora faz uma análise conjunta com a experiência de León Cadogan (antropólogo e etnógrafo Paraguaio que estudou a mística dos guarani) com os Mbya para concluir que mesmo que esse grupo tivesse sido reduzido retomou as suas tradições e cosmovisão, de modo que, na atualidade são o grupo guarani com maior proximidade dos "Guaranis históricos" para utilizar a expressão de Lugon (1968).

propriamente culturas muito próximas, as intenções de conquista é que estabeleceram a imagem indiferenciada entre os Tupi e os Guarani.

A autora vem apontar como a imagem prematura, formada pelos jesuítas nos primeiros contatos, conforma a visão que perdurará respeito de cada povo. Um exemplo ilustrativo está no trecho que descreve os Tupi-Guarani como “povos sem superstições” em que a autora narra a primeira visão do padre Manuel Nóbrega sobre os Tupi como “ignorantes de qualquer divindade, não adorando algum ídolo e sem qualquer forma de reconhecer a dimensão do sagrado, agindo como bem entendem, sem que qualquer obrigação ritual surja para ordenar o seu ritmo de atividade diária e tempo” (Clastres, 1975: 15).

Esta visão, que foi obtida sem conhecer a língua e em menos de quinze dias de contato, fundará a visão que perdurará como uma herança missionária para os próximos jesuítas que tivessem contato com os Tupi. A autora aponta que a ausência de sinais exteriores de religiosidade (amuletos, ritos de adoração, templos ou outras formas materiais) fizeram com que o jesuitismo considere a ideia de que os Tupi, e por relação os Guarani, não tinham religiosidade, o que se traduzia como passividade frente à dimensão do sagrado e a consequente necessidade de conversão.

Sobre a Terra sem Mal, a autora destaca que os cronistas dos primeiros momentos da conquista o apontavam como lugar mítico próximo a ideia do Campos Elísios, contudo, diferente daquele lugar mítico a terra sem mal seria acessível em vida e, assim, sem necessitar atravessar a experiência da morte. A leitura jesuítica desses primeiros relatos suprimiu essa componente material e vivida da Terra sem Mal.

A autora narra pelo menos duas grandes migrações recentes dos Guarani cuja motivação seria o caminhar para a Terra sem Mal, a primeira conduzidos pelo *pajé* Ñanderykyni em 1820 no sentido leste e a segunda em 1870 conduzida pelos *pajés* Nimbiarapoñy e Guyrakambi, para oeste (Clastres, 1975: 99-101). O relato dessas migrações, recentes e depois das reduções, da guerra e da expansão das grandes companhias de erva mate, encontra para a autora o sentido de uma autonomia real, empreendida em um sentido religioso do caminhar.

A Terra sem Mal: um espaço sem lugares marcados (...) É uma terra prometida na terra, e

ainda não é um reino, mas sim a abolição de todas as formas de poder. (...) Esta é a sua vocação profética. Aqui o profetizar não se refere apenas - ou principalmente - por que o discurso - (...) mas porque, para preservar a possibilidade de este desejo ele escolhe o risco de perder todas as certezas: a de vida sedentária, como as verdades estabelecidas. Se o pensamento do Tupi-Guarani é profético, é o sentido da salvação do saber (...) renunciar a todas as formas de enraizamento. Neste renúncia, a busca da Terra sem Mal retorna como a sua condição e quanto ao seu efeito. Então, é a medida comum de vida e de pensamento profético: em busca da Terra sem Mal, uma vez que a vida errante se tornou, e agora as palavras dos profetas, a busca de uma verdade sempre roubada (Clastres, 1975: 141-142).

O pensamento da Terra sem Mal se converte em um caminho que radica o conhecer como busca constante e perene do saber. Como vem mostrar Neumann (2008), o conceito da produção nas comunidades ameríndias, inclusive a produção de artefatos guaranis, tem ênfase na produção social. Essa ênfase faz com que o principal fundamento social seja a produção de corpos *agentes* (humanos e não-humanos). A produção e transformação da materialidade consiste na produção e manutenção do corpo, um corpo não somente socialmente integrado ou fisicamente saudável, mas espiritualmente pleno. A tecnologia está relacionada não somente com a subsistência, como o modo pejorativo de tratar as tecnologias ameríndias, mas está principalmente relacionada com a transcendência. A relação entre subsistência e transcendência marca a definição da tecnologia ameríndia.

A produção, mais do que apenas produzir os objetos, serve para o desenvolvimento de uma corporalidade específica. Esse modo de pensar a produção de corpos pela produção material faz com que a tecnologia escolhida e a cosmologia envolvente dessa *poiésis*, opte por posturas e cuidados do corpo (o sujeito nunca separado do espírito, da comunidade e da natureza), que vão desde o processo produtivo até o uso do objeto. Esse tipo de conexão entre o saber-fazer, a produção do sujeito e da sociedade faz-nos perceber os limites de nosso conhecimento. Considero que seja possível formular que pelo princípio do *ñande rekó* permite pensar a produção de artefatos como produção do corpo saudável com evidentes desdobramentos para o campo do design. Os artefatos, neste conceito, integram nosso corpo e nossa corporalidade. Neste sentido, os artefatos não servem quando são mediações que atrofiem os músculos, que prendam e limitem nossas

possibilidades de movimento²⁸¹.

Talvez seja pertinente lembrar que os guaranis são povos Yaguareté²⁸², como homologia entre humano e natureza, e que como outros grupos da América do Sul teriam o jaguar, a onça, como ideal de corpo, de capacidade de movimento, agilidade, antropofagia mística, elegância e todos os atributos para uma percepção do corpo. A manutenção do corpo considera não somente a noção de saúde, mas de bem viver, nos yaguareté “a produção é o lócus de identidade - entre a espécie - e o da diferença – de outras espécies”. A produção, transformação e manutenção dos corpos são o ponto central da sociabilidade (Neumann, 2008:29).

Considero que a potencialidade do *ñande rekó* consiste em afirmar que os objetos não servem para o nosso comodismo. O conceito de boa forma, *gute Form*, nesta perspectiva, deve incluir o saber-fazer e o uso dos objetos de modo a enfatizar a corporalidade e a manutenção do corpo saudável o mais tempo possível. A poiésis guarani como “tecnologia do corpo saudável” traz a relação do artefato e do saber-fazer em uma ruptura paradigmática tão grande que o ornamento está no corpo de quem produz o artefato e não no artefato²⁸³. Assim, a produção de corpos e corpos-artefatos tem como racionalidade central a produção do corpo como cosmos e como ordem, onde a “sociológica está relacionada a fisio-lógica” (Viveiros de Castro *apud* Neumann, 2010:37).

O valor que ordena as relações sociais dos Guarani é a reciprocidade entendida como *mborayu* em que a relação de troca (*jopoi*) demonstra a formação de um ethos em que a identidade é estabelecida pela aquisição (pela troca ou dádiva) elementos do outro (Assis, 2006). Nessa perspectiva, não há ruptura entre natureza e sociedade (as duas câmaras da dicotomia cosmológica moderna para Latour). A sociabilidade está estabelecida entre humanos e não humanos, *como corpos agentes para o viver bem*. Considero essa

281 Esse tipo de relação faz-nos pensar porque precisamos de toda uma panóplia de artefatos de ginásio, de academias de ginástica, de rampas e pesos, se o modo de produzir os artefatos e o modo de uso podem ser o nosso *modo de produzir o corpo saudável*.

282 Civilizações ameríndias que se designam por Yagua + reté = Filhos do Jaguar, que incluía desde os Aztecas e Olmecas até os povos da bacia do Rio Plata.

283 Na celebração dos cem anos do texto escreveu Adolf Loos, Ornamento e crime, chega a ser irônico o fato de nossa sociedade obesa ainda discutir o uso ou a supressão dos ornamentos nos objetos.

produção de corpos agentes (humanos e não humanos) como ordenamento constante desse cosmos através da reciprocidade *mborayu*, estabelecida entre esses agentes, como modo de atuar para a manutenção, constante e sistemática, do equilíbrio que somente pode ser estabelecido pelo movimento de dar e retribuir as potências de cada um dos agentes do cosmos ²⁸⁴.

Assim, como aponta Valéria Assis (2006) cada um dos agentes desse cosmos (humanos e não humanos) são “donos” de determinadas potências, que podem ser intercambiadas, através de várias modalidades de reciprocidade (cantos, posturas, produção e consumo) que consistem em modos de se apropriar dessas potencialidades. Um caso interessante é a necessidade (de troca com os cosmos para a aquisição identitária) da produção das *petynguas*, que são espécies de cachimbos que devem ser fumados para dar e receber potências com o cosmos. A produção consiste em um modo de criar os artefatos como base de trocas que permitirão a “apropriação de potência e vitalidade exógenas” (Assis, 2006:147).

É apropriação da energia do outro, evitando-se o desperdício de potências, que coloca a antropofagia no acontecer cosmológico guarani, no período pré-colonial. A antropofagia como modo de “violência mágica” e modo de consumo das potencialidades, sofreu um processo de “desjaguarização” no contato dos guaranis com os jesuítas.

Considero que o principal contributo dessa formulação epistemológica do Sul²⁸⁵ consiste em permitir que a “agência” dos artefatos possa ser internalizada na relação entre artesanato e design. A busca de Victor Papanek (1995) de “espiritualidade no design”, que à luz da racionalidade instrumental e indolente parece um discurso desprovido de substância, pode aprender com essa epistemologia do Sul a reintegrar um carácter prioritário dos artefatos de serem mediação *poiética*.

A produção de artefatos, integrada nessa cosmologia, constitui na construção da

284 Para mais ver Meliá e Temple (2004). A reciprocidade também será aqui entendida como don e vingança.

285 Tive a oportunidade de discutir o assunto do *Ñande Rekó*, jeito de ser guarani, na primeira “Roda de Diálogos” organizada pelo grupo de Economia Solidária do Centro de Estudos Sociais em março de 2012. Naquela ocasião, o debate com o Professor Pedro Hespanha, sobre as economias campesinas de Portugal, e com a investigadora Luciane Lucas, sobre a economia andina, permitiu observar que essa “agência” dos demais entes atravessa várias formas de ser-no-mundo que são persistentes na situação de coexistência com a economia de mercado.

vitalidade do cosmos através da atividade produtiva estabelecida em uma série de normatizações da técnica no ato produtivo. Nos Guaranis, a produção, o consumo e o caminhar estabelecem uma inter-relação para a busca de um estado de perfeição *aguyjê* (Pradella, 2009).

O caminho do *Yvy marã' ei* é o caminho místico do povo Guaraní para as “Terras sem Mal” onde não há mal, velhice, fome e escassez (Clastres, 1975; Prezia, 2010). Entretanto, se virmos a relação entre o *aguyjê* (como construção do corpo saudável e o espírito em estado de perfeição), o caminho consiste em uma relação ontológica e de alteridade entre os agentes do cosmos mas também em um saber que compreende a necessidade do corpo de ter movimento²⁸⁶.

Quando interagimos o caminhar do povo Guaraní com a produção da corporalidade fica evidente que a “Terra sem Mal” consiste em ser um modo de romper com a comodidade. Ao invés de postergar a experiência com o divino, como o caminhar foi apropriado pelos jesuítas, o caminhar consiste em ver a mobilidade e a transitoriedade como um modo de agir pela reciprocidade com o cosmos. As contínuas mobilizações dos Guaranis, que permaneciam cerca de três anos em um local, consistiam em um modo de retribuir com a natureza e para a sua própria subsistência pela mudança dos locais de plantio, em um espectro mais alargado do que seja a produção e o consumo de bens porque é movido pela ética ambiental e social do *mborayu*.

Essa cosmologia, com uma profunda relação entre ética e estética, não foi aprendida pelo programa pela própria incapacidade do pensamento ocidental de aprender com as experiências que não podem ser concebidas dentro ou a partir de suas categorias. De fato, uma cosmologia, que na essência discute a relação de alteridade entre o sujeito-natureza tem desdobramentos importantes para pensar como a atividade projetual pode ir além do mero exercício de impressão de iconografia nos produtos.

Aprender com o *ñande rekó* pode permitir que uma série de artefatos-agentes possa ser criada como modo de favorecer a produção de corpos para a mobilidade. Os resultados

286 Possivelmente uma leitura do *aguyjê* também seja de manter os ciclos ecológicos do ambiente em repouso durante as épocas de migração.

desse tipo de projeto poiético podem permitir a criação do “novo” para além do localismo. Esse *ñande rekó*, jeito de ser, um bem viver permite respostas pelos artefatos para uma população ocidental cada vez mais envelhecida, acomodada e obesa, pois rompe com a trivialidade da aplicação da iconografia como o modo de vincar o exotismo como única característica do local frente ao global.

O artesanato e o design da região da tríplice fronteira podem conceber os artefatos para a construção da corporalidade e retribuição das potencialidades com a natureza, em um tipo de artefactualidade que remonte as bases da poiética da tríplice fronteira muito para além da superficialidade da iconografia (o exercício do universalismo sem alteridade) na ética da reciprocidade guarani do *mborayu*. Neste sentido, a criação de objetos como produção de agência nos artefatos pode ser uma forma de aprender com o Sul e conceber a tecnologia a partir de um outro paradigma.

As especificidades produtivas e funcionais que caracterizam as tecnologias apresentadas resultam em seres determinados, que agregam diferentes poderes ao coletivo (...) As características tecnológicas, assim, não são aspectos genéricos da produção artefactual, mas propriedades intrínsecas de cada ser e revelam diferentes agências (Neumann, 2008:49).

Um aspecto de sociabilidade que pede menção é o fato de a região ser o “território” da erva mate. O “Mate” ou o “Tereré”²⁸⁷ colocam a erva mate no centro da sociabilidade e ainda persistente como “tecnologia do corpo”, já que existe o senso comum de associar o uso constante da erva mate para a saúde na prevenção de males e no tratamento para as doenças circulatórias e articulações²⁸⁸. A erva deve ser consumida de modo compartilhado, em geral as pessoas estão sentadas em roda, em que a cuia ou o tereré, que são os recipientes para o líquido, passam de mão-em-mão sempre da direita para a esquerda.

Nestas rodas de mate, os contadores de histórias, o debate ou o diálogo são importantes

287 A erva mate pode ser consumida quente, em cuias de Chimarrão, como é denominado no Brasil, ou o Mate, como chamam na Argentina. No Paraguai, a erva costuma a ser consumida em água fresca ou com gelo (onde pode ser adicionado ervas como hortelã, suco de frutas e outras composições), esse processo chamam de Tererê.

288 Existem alguns estudos sobre esse assunto que buscam estudar os efeitos da erva mate inclusive contra a obesidade, retenção de líquidos e dificuldades de locomoção, que não pode passar despercebido em um povo que tinha o caminhar como modo de manter o corpo saudável.

na cena social. Falar, entrevistar e conversar na região missioneira implica sempre ter a erva mate como parte desses diálogos. Estar em uma roda de Mate ou de Tereré significa a inclusão no grupo. O ato de tomar a erva mate tem toda uma ritualística²⁸⁹, especialmente no Paraguai. Escrutinar a identidade fronteiriça, através do saber-fazer deixou evidente que elementos de sociabilidade coletiva (entre todos os seres) e inclusive no ato de tomar o Mate ou o Tererê deveria ser um ponto de partida para essa análise.

A tríplice fronteira geográfica consiste em apenas uma das múltiplas fronteiras percorridas. As fronteiras entre a arte, o artesanato e o design. As fronteiras entre formas de economia emergentes e formas de sociabilidade distintas. As fronteiras demarcadas por subjetividades para além do exotismo. As fronteiras entre a reciprocidade ocidental e a a reciprocidade *mborayu*. As fronteiras que demarcam as margens da periferia e buscam subverter a relação com o centro. As fronteiras dos descendentes de guaranis, espanhóis, portugueses, polacos, russos, alemães, libaneses, chineses e tantos outros. As fronteiras da criatividade de latino-americanos que buscam a transitoriedade e a integralidade da cosmovisão Guarani. Todas essas fronteiras estão contidas e intercaladas com a perspectiva de que o próprio ato de questionar as fronteiras, presente no conceito “*todos nosotros*”, determina a necessidade de pensar a fronteira e ir além dela.

4. A quarta fronteira: A República dos Guaranis, entre a conquista e a utopia? ²⁹⁰

Creemos en la utopía pues la realidad nos parece imposible

Grafite , Buenos Aires, Argentina.

A história do processo colonial está tão articulada com a Companhia de Jesus que se confundem. Um aspecto que atravessa as duas pesquisas de campo desta tese é o fato de

289 Na minha chegada ao Projeto Ñandeva, quando me apresentei ao grupo de gestão e introduzi a perspectiva metodológica me foi perguntado se eu gostava de mate. “Porque sem a erva mate aqui você não faz entrevista nenhuma!”. Considero relevante apontar que na sede do Ñandeva recebi algumas instruções sobre as “boas maneiras” na roda de erva mate, com um destaque importante para aquilo que poderia ser considerado desrespeitoso e que pudesse invalidar a minha possibilidade de participar das conversas, diálogos e reuniões, já que, estas são todas estabelecidas em rodas de erva Mate.

290 As Missões Jesuíticas não foram as únicas na região. Tício Escolbar (2007) apresenta as seguintes Missões Franciscanas: San Francisco Solano de Remolinos (1778) indígenas Mbocoví, San Antonio (1782) indígenas Toba, Tacuatí (1788) e San Juan Nepomuceno (1798) a última missão fundada pelo Frei Antonio Bogarín. O autor aponta que quando da expulsão dos Jesuítas algumas das Missões ficaram a cargo dos Franciscanos.

que nos dois casos o processo colonial teve a presença jesuítica na formação de uma pedagogia das artes e das técnicas. Assim, da mesma forma como os discípulos de Inácio de Loyola se relacionaram com a Arte Namban, retirando o aspecto caricaturesco e figurativo e convertendo o estilo apenas à técnica da aplicação de laca sobre madeira e uso de madrepérola, os Inacinos também utilizaram a técnica e o saber-fazer como um modo de conquista nos Guaranis. Esse é um aspecto tangencial que liga as duas experiências de campo, em especial no modo que Bolívar Echeverría concebe as escolas jesuíticas, na centralidade do ensino de técnicas e a formação de elites conhecedoras dos processos produtivos, como aspecto fundador do ethos barroco em escala global, ou pelo menos, nas regiões do mundo por fora da Europa.

As Missões Jesuíticas desenvolveram uma forte relação com o ensino de técnicas artesanais, escultóricas, música e imprensa, o que para alguns se configurou em um legado dessas missões, para outros, se configurou em uma imposição de técnicas como modo mais pragmático e efetivo de conquista espiritual. O labor e os ritmos do trabalho impuseram um modo de conversão ao cristianismo em que quanto mais elaborada e requintada a técnica mais tempo o guarani reduzido esteve longe do ócio e da liberdade da busca pelo seu paraíso na terra, as terras sem mal. Essa relação entre fé e o trabalho tem como elemento fundador a visão aristotélica do mundo que foi introduzida no Cristianismo por São Tomás de Aquino²⁹¹. A técnica, os requisitos de tempo e abnegação de determinado empreendimento estão diretamente proporcionais com a capacidade de conversão de um povo. Essa capacidade criativa e produtiva pareceu aos jesuítas naturalmente presente nos guaranis.

A fundação da Companhia de Jesus é um dos fatos mais relevantes do pensamento colonizador do século XVI e Santo Inácio de Loyola, seu fundador, um dos homens de maior influência para o processo de constituição da conquista espiritual como modo pragmático de conquista colonial. De fato, não é casual que o processo colonial tenha uma aceleração e uma refundação categórica com a Companhia de Jesus. O mero exame de

291 Alguns aspectos de Tomás de Aquino foram utilizados por movimentos de oposição ao jesuitismo como, por exemplo, o jansenismo. A reflexão teológica e os confrontos entre as ordens contemplativas e os inacinos ou aspectos de seu posicionamento frente a Reforma ultrapassam a proposta desta tese.

datas permite observar como foi curto o processo entre a fundação da Companhia de Jesus (1539), ano em que logra a sua aprovação, e, depois definitivamente, na bula *Regimini Militantis Ecclesiae*, de 27 de setembro de 1540.

De fato, a verdadeira corrida pelo ouro travada entre as Coroas Portuguesa e Espanhola no Novo Mundo tiveram na Companhia de Jesus simultaneamente um competidor (dado que as missões jesuítas através do mundo, além de pagar os tributos à respectiva corôa, enviavam ouro e prata para Roma) e um cúmplice (apaziguador produtivo, já que, como no caso dos Guaranis, as Missões Jesuítas funcionavam como “indústria de tributos” e modo de organização da mão de obra indígena para o pagamento de tributos pela sua exploração).

As missões jesuíticas eram, especialmente para os inimigos dos inacinos, o garante da extração de minerais como ouro e prata. Entretanto, ficou evidente, pelo menos ao Sul de Potosí, que a produção de riqueza era proveniente do cultivo de bens para a exportação, como no caso do Paraguai com a erva mate e tecidos. Sem os Jesuítas a produção dos bens não estaria organizada. A *milicia inacina* funcionava para as Coroas como um modo de garantir a exploração dos recursos do território através da organização da exploração da mão-de-obra indígena através da catequização.

O conceito principal do trabalho de Inácio de Loyola é a criação de um Exército de Deus, que sob o controle exclusivo do Santo Vigário, poderia conquistar o mundo.

Qualquer que na nossa Companhia, que desejamos seja assinalada com o nome de Jesus, quiser militar como soldado de Deus, debaixo da bandeira da cruz, e servir ao único Senhor e ao Romano Pontífice, Vigário seu na terra, depois de fazer voto solene de castidade perpétua, assente consigo que é membro de uma Companhia, sobretudo fundada para, de um modo principal, procurar o proveito das almas, na vida e doutrina cristã, propagar a fé, pela pública pregação e ministério da palavra de Deus, pelos exercícios espirituais e obras de caridade, e, nomeadamente, ensinar aos meninos e aos rudes as verdades do cristianismo, e consolar espiritualmente os fiéis no tribunal da confissão; e trate de ter sempre diante dos olhos primeiro a Deus, depois o modo deste seu Instituto, que é um como caminho para chegar a Êle, e de conseguir *por tôdas as fôrças êste fim*, que Deus lhe propôs, cada um, todavia, na medida da graça, que o Espírito Santo lhe comunicar, e no grau particular da sua vocação, não suceda que algum se deixe levar de um zêlo não regulado pela ciência (...) Saibam todos os companheiros e considerem, cada dia, não só nos princípios de sua profissão, mas enquanto lhes durar a vida, que tôda esta Companhia e cada um de seus *membros militam por Deus, sob fiel obediência do Santíssimo Papa*, (...) Poderão, contudo, ter nas universidades, colégio ou colégios com rendas, censos ou propriedades, *que se empregarão nos gastos precisos e usos dos estudantes*, ficando em poder do Prepósito e da Companhia todo o govêrno ou

superintendência dos ditos estudantes e colégios, (...) sempre honra e louvor por todos os séculos. *Ámen (Regimini Militantis Ecclesiae, de 27 de setembro de 1540 apud Serafim Leite, 2004: 4, itálico meu).*

A criação da Companhia pode sugerir, à primeira vista, exclusivamente uma máquina de guerra lançada contra o nascente protestantismo. De fato, os inacinos tiveram um papel ativo no Concílio de Trento em 1552, que estabelece as ações da igreja frente à Reforma. Entretanto, especialmente para o tema dessa tese, os objetivos da Companhia de Jesus consistiam em apresentar uma *solução econômica e política* para Roma frente à Reforma de Lutero. Esse aspecto inicial pode ter sido permeado por elementos que permitiram às nações “reduzidas”, como no caso dos Guarani, a sobrevivência frente à uma situação extrema de exploração e escravidão. Para os Guaranis e outras etnias, a opção fornecida pelas missões seria de poder sobreviver aos *encomenderos*, como sumariza de forma comovente Galeano (1998), para mostrar a perenidade das formas de exploração da América Latina e de como a apropriação primitiva foi o substrato pelo qual o capitalismo e a industrialização foram possíveis.

O caráter civilizatório e o *epistemicídio*²⁹² das culturas reduzidas deve permanecer à luz na análise das missões guarani-jesuíticas. Uma evidência dessa localização do Jesuitismo, como arma de conquista, pode ser observada na análise dos Guaranis presente nos relatos dos Jesuítas que desvaloriza todas aquelas expressões culturais que não geram riqueza (nomadismo, poligamia, antropofagia, autonomia no controle do tempo etc) e enfatiza os elementos da cultura que podem contribuir para a produção de bens para Roma.

Considero que da mesma forma que o capitalismo britânico não pode ser pensado sem as formas de confinamento de mão de obra nas cidades (Thompson, 1975) a riqueza da Igreja católica e das Coroas Europeias, não pode ser pensada sem as missões jesuítas como confinamento de mão de obra para a produção de riquezas e o pagamento de tributos. A primeira vocação da Companhia de Jesus era a conversão dos infiéis em mão de obra especializada para o pagamento de tributos. A obra missionária buscava

292 Conceito de Boaventura de Sousa Santos (2001 e 2006).

contrastar com as ordens contemplativas com a presença ativa no mundo, para tal, incluía a possibilidade de que a ordem pudesse transacionar bens e riquezas. Essa presença ativa, implicou em novas formas de devoção, características da Contra-Reforma, que se prendem com formas de exteriorizar o temor a Deus e com modos de expressão colectivas do culto, especialmente o culto Mariano²⁹³.

Essa necessidade de externar a própria fé e materializá-la através de imagens (um tema que será tratado neste capítulo sobre o Barroco Missioneiro), pela ação da conquista ou pela transformação das culturas, teve na produção de artefatos e arte uma implicação importante. A fé deveria ser expressa e materializada não somente em ações, mas, principalmente, em artefactualidade pois seria esse o único caminho de mostrar no humano o sublime, o transcendental e o divino. Essa noção é essencial para a compreensão do papel do ensino de técnicas nas missões guarani-jesuíticas.

A Companhia de Jesus é uma máquina de poder que não serve nenhum outro interesse que não seja o seu, que não se baseia em nenhuma legitimidade que não seja o oportunismo e que não tem outros limites que não sejam os do universo. Esta vontade abstracta de poder representa a face sombria e maléfica do exercício do poder, não como construtor de uma ordem, não como factor de progresso e de estabilidade, mas sim como corruptor da alma e do espírito, destrutor de todas as ordens: moral, política, religiosa, social, natural; em resumo fonte de decadência. *O jesuitismo é uma metáfora da morte dos povos (...)* qualquer pessoa pode ser Jesuíta, e ninguém está protegido do jesuitismo (Leroy, 1999:119).

Se de um lado, o jesuitismo recebe descrições como as de Michel Leroy, com uma aproximação da *vontade de poder* nietzschiana, por outro lado, também desperta paixões como as de Clovis Lugon que trata as missões jesuíticas como República Comunista Cristã Guarani e afirma que “a República Guarani era, sem dúvida, comunista demais para os cristãos burgueses e cristã demais para os comunistas da época burguesa. Por isso a votaram ao esquecimento, tentando ocultar a sua realidade” (Lugon, 1968: 5).

Lugon cita extensivamente o jesuíta francês, Pierre François Xavier de Charlevoix²⁹⁴, que publicou em 1747 uma história em seis volumes das reduções guaranis que apresenta as

293 Leroy (1999) atribui ao Jesuitismo uma maior dinâmica ao Culto de Maria de Nazaré, mãe de Jesus Cristo, como um dos aspectos dessa forma de culto coletivo.

294 Alguns desses documentos estão disponíveis na Biblioteca Joanina da Universidade de Coimbra e foram acessados nesta tese.

missões como um modelo sem precedentes de sociedade.

Falo dessas repúblicas cristãs, de que o mundo ainda não vira o modelo e que foram fundadas no meio da mais feroz barbárie, num plano mais perfeito que o de Platão, do chanceler Bacon e do ilustre autor de *Télémaque*, por homens que cimentaram seus alicerces apenas no próprio suor e sangue, que, animados apenas pelo gládio da palavra e de Evangelho em punho, afrontaram o furor dos selvagens mais intratáveis, civilizaram-nos e dêles fizeram cristãos que, século e meio depois, causam a admiração de todos os que os viram mais de perto (Charveiloix *apud* Lugon, 1968: 10).

A capacidade do jesuitismo de despertar paixões interfere nos relatos das missões jesuíticas descrevendo-as de forma extremada. De um lado, em uma descrição de cariz pombalino²⁹⁵ que coloca em cena a exploração massiva dos guaranis (Neumann, 2002). Por outro, colocando o projeto político e pedagógico das missões jesuíticas dentro do campo da utopia e da realização de elementos de confluência de uma sociedade livre onde a produção de artefatos e o saber-fazer desempenham um papel importante (Lugon, 1968).

Não pretendo aqui determinar qual dos lados estabelece uma noção “pura” de verdade, mas antes, destacar o fato de que as duas narrativas podem conjuntamente permitir a compreensão das missões jesuíticas. Efetivamente todos os esforços de uma descrição ao pormenor da República Guarani ou dos *30 Pueblos de Indio*²⁹⁶, onde se localiza hoje o Ñandeva deparam-se com a limitação incontornável de quase não haver narrativas dos próprios grupos indígenas reduzidos.

De fato, a narrativa mais próxima da primeira pessoa consiste no escrito de Guaman Poma de Ayala, *Nueva Cronica y un Buen Gobierno*, sobre as reduções jesuítas no Peru, onde apresenta como o sistema vertical de agricultura andina e a sua relação com os microclimas (relacionado com a altitude) foram completamente destruídos pelo jesuitismo (Poma de Ayala, 1987: 327)²⁹⁷. A narrativa de Poma de Ayala traz uma outra

295 O Marquês de Pombal foi um dos mais cépticos a respeito dos objetivos da Companhia de Jesus, na crença de que as reduções jesuíticas serviam para encobrir a extração de ouro e prata para a Coroa de Espanha ou para Roma. Foi a partir dessa sistemática suspeita que obteve a expulsão dos Jesuítas dos territórios sob domínio da Coroa Portuguesa.

296 A região dos 30 povos das Misiones de que trata essa tese não era território da Coroa Portuguesa e nem tampouco, era território do Brasil, sendo propriamente um território em suspensão entre as coroas.

297 Na versão digitalizada de Poma de Ayala merece especial atenção o capítulo “parish priests” das páginas 574-688.

implicação importante para essa tese por demonstrar como os padres jesuítas se constituíam em senhores absolutos das missões jesuíticas.

O trecho destacado fica completo com um conselho ao rei para quem a carta estava endereçada “e tanto dano e agravo dos padres e comenderos e corregedores e de outros espanhóis que são bestas muito más. Com essa cor da doutrina, tomam todas as donzelas e as casam com velhos que já não terão filhos na vida. E assim se vão acabando os índios deste reino e se acabará e perderá sua Majestade seu reino” (Poma de Ayala: 1987, 596).



Imagem 4 - Página 595 digitalizada da Nueva Cronica y un Buen Gobierno.

FANTACÍA, S[EN]OR APSOLuto, lecinciado padre. No ay quien le hable, ni yndios ni yndias. Los dichos padres de las dotrinas de puro rrico, señor lecinciado, “don Gemis guárdenos Dios”, andan todo de zeda con su rropa y montera como soldado y rrufián y figón auiendo de andar pobre, sazerdote de Jesucristo. Pues que Jesucristo no andaua de seda ni trayya montera (...) Y ancí una ues, en el año de 1610 años, ci[e]ndo corregidor Teuis, llegó un

298

pobre soldado al *tanbo* [mesón] de Apcara²⁹⁸, adonde no halló pan para conprar. Y ancí enbió al muchacho al pueblo de Cauana. Como uido al muchacho el padre, luego le llamó y el muchacho le bezó las manos del padre. Luego le preguntó que ci era ladrón porque le uía bien bestido. Luego le mandó al fiscal, alcalde que lo lleuasen al rollo questaua dentro su patio. Allí le mandó desnudar en cueros y le castigo y breó, como tengo dicho arriua, hasta dejallo muerto. (Poma de Ayala, versão digital página 595).

Os relatos jesuítas, que enfatizam a consistência e o universalismo do projeto de conquista permitem apontar que a narrativa de Guaman Poma de Ayala pode ser uma forma de compreender e possivelmente preencher uma lacuna da narrativa em primeira pessoa, ainda que seja sempre pertinente compreender que a crítica ao universalismo não pode diminuir as especificidades da leitura possível no terreno guarani.

O tema das missões faz parte do programa Ñandeva como um espaço de conjunção criativa de duas culturas e ganha um cariz utópico de ser a busca de modos de produção e criação de artefatos como marca das gentes desse lugar. Neste sentido, as “memórias” das missões guarani-jesuíticas são utilizadas no sentido de reagrupar, realocar e realocar o que estava disperso. O paradigma da integração latino-americana, presente na proposta

298 Apcara: nome andino para a cidade de Concepción de Guayllapampa.

dos sujeitos do Ñandeva, busca sustentar essa “nova redução”. Um relato dessa perspectiva está na entrevista abaixo:

A. Reduccire é reagrupar. reagrupar.

k. Não é de reduzir e subtrair?

a. Reduccire seria reagrupar o que estava disperso porque os índios pela fuga dos espanhóis se dispersaram e o objetivos deles era de reagrupar. Eu considero assim um milagre no ano em que os jesuítas conseguiram da diplomacia de colocar dentro da redução varias tribos que lá fora eram inimigas. Cada cacique era soberano para a sua tribo. Agora imagine você colocar dentro da mesma redução vários soberanos. (...) É o que eu digo eu não consigo ver quase nada em termos de hoje que eu olhe assim no Brasil. Eu digo que o Ñandeva veio para preencher isso porque as fronteiras separaram uma historia em comum. Brasil, Argentina e Paraguai nós eramos um povo só. (EN3 . 04 de Dezembro de 2010, cidade de Guaira-Brasil).

O programa Ñandeva olha para as missões guarani-jesuíticas e para a República Guarani como uma conformação de um espaço de emancipação pela criatividade. A narrativa histórica que a partir daqui pretendo esboçar sobre as missões busca mostrar que os aspectos emancipatórios do saber-fazer, convocados pelo programa, não podem diluir a necessária compreensão do processo histórico colonial.

Deste modo, torna-se perfeitamente consistente com a proposta emancipatória a necessidade de esboçar uma reflexão sobre o processo colonial do *epistemicídio*, a subalternidade e a exploração indígena nas missões. Por mais difícil que seja esse processo de revisão histórica, é evidente a sua necessidade. O descortinar dos processos de vontade de poder jesuíticos não pode retirar o otimismo da nova utopia missioneira do Ñandeva, mas sim reconstruir o seu substrato histórico.

Os jesuítas chegaram a Salta, Argentina, em 1586 pelo convite de Francisco de Vitória, dominicano e primeiro bispo de Tucumã. Entraram no ano seguinte no Paraguai onde empreenderam primeiramente missões ambulantes que buscavam isolar os novos convertidos e mantê-los separados dos “coloniais corrompidos”.²⁹⁹ O governador do Paraguai, Hernandariáz de Saavedra anunciara há pouco ao rei de Espanha que se revelava impossível subjugar os 150.000 índios do Guaira e a autorização da fundação da

299 Julga-se, vulgarmente, que o nome de reduções dado às comunidades da República Guarani proveio do fato de que elas estavam assim convertidas em redutos à margem do mundo colonial. Na realidade, em todas as colônias espanholas, os agrupamentos indígenas que tinham renunciado à vida nômade formavam "reduções": tinham sido levadas ou "reduzidas" a viver segundo a lei, *ad ecclesiam et vitam civilem reducti*.

República Guarani recebeu a garantia régia acordada no estatuto de autonomia dos guaranis que ficariam sob a tutela dos jesuítas (Lugon, 1968:30).

O que traziam os guaranis para as reduções não era a “busca de utopia” como alguns inacinos querem indicar, mas essencialmente a possibilidade de sair do ciclo da *encomenda* dos indígenas para catequizarem. O ciclo das encomendas consistia propriamente na escravidão indígena.

em recompensa dos seus serviços, Fernão Cortez recebeu 23 mil vassalos; repartiam-se os índios ao mesmo tempo que se outorgavam as terras, mediante favores reais ou despojo directo. Desde 1536, os índios eram outorgados em “encomenda”, juntamente com a sua descendência, pelo prazo de duas vidas: a do *encomendero* e a do herdeiro imediato; a partir de 1629, o regime estendeu-se por três vidas, e em 1704 por quatro vidas (Galeano, 1998:59).

O retrato ambicioso de Clovis Lugon, para defender a República Guarani como a primeira conformação do comunismo real e organizado em forma de um estado autônomo percorre todos os aspectos da vida nas missões apresentando a propriedade comunal, a produção de bens de forma autônoma, um sistema jurídico, a escolha democrática dos caciques, as exportações dos excedentes e outros aspectos da vida cotidiana. O autor narra, por exemplo, escolas e creches para as crianças que existiam nas missões de modo que cada uma “possuía uma constituição original, suas próprias leis civis e penais, suas próprias autoridades, juízes, orçamento, exército, polícia e chefes militares próprios. A República Guarani tinha suas fronteiras bem delimitadas e defendidas. Sua economia era mais autônoma que a de todos os outros Estados do mundo” (Lugon, 1968: 106).

As ruas amplas, um sistema de ensino artesanal, as milicias guaranis formadas para a proteção da República permitiam ao guarani reduzido uma proteção dos encomendeiros e a criação de uma identidade missioneira nas 30 cidades da República Guarani de modo que tiveram um papel importante na conformação das fronteiras do Paraguai já que conformaram uma relativa homogeneidade nas cidades, na política e nas relações entre os Pueblos de Indio. A abundância de recursos e a vida confortável marcam os argumentos deste autor, que se vale essencialmente dos relatos jesuíticos, para conformar a República Guarani como o espaço da utopia. Uma das questões apontadas consiste na

descrição, demasiado simplista, das missões em termos de população e de bens. A opinião do jesuíta suíço Martin Schmid de Baar, missionário da República dos Chiquitos³⁰⁰, apontava a disparidade entre as “cidades” de Assunção e Buenos Aires, que seriam vilas desordenadas e precárias e as “aldeias” guaranis.

As reduções guaranis, pelo contrário, conservavam o nome de aldeias, burgos, ou mesmo "povoados", quando, na verdade, formavam autênticas cidades para a época, tanto por sua ordenação geral, suas dimensões e a arquitetura de seus edifícios, como por sua vida social intensa, suas atividades variadas e a cifra populacional. Verifica-se com espanto, em primeiro lugar, que os próprios jesuítas, em suas publicações, não se esforçavam por corrigir essa terminologia enganadora. Eles também só aludem às "aldeias" e "povoados" dos seus "pobres índios", e tratam de evitar a sugestão de que as "cidades" coloniais, a tal respeito, não teriam sequer direito a chamar-se aldeia. Foi escrito que "as crianças, assim como os doentes, comiam na casa paroquial (...). A explicação é que a República Guarani tinha de fazer-se muito pequena para não provocar o mundo colonial. (Lugon, 1968, 78).

A respeito da indústria e do artesanato das missões a descrição não é menos elogiosa e descreve os trinta oito teares que funcionavam na Missão de Itapuã em 1627 e a Missão de Yapeyu:

Vêm-se por tôda parte oficinas de douradores, pintores, escultores, ourives, relojoeiros, serralheiros, carpinteiros, marceneiros, tecelões, fundidores, numa palavra, todos os ofícios e artes que lhes possam ser úteis. Enumeram-se ainda os sapateiros, alfaiates, padeiros, açougueiros, toneleiros, torneiros, correeiros, telhadores, violeiros, fabricantes de arraias agrícolas (arados, charruas, grades, etc.) e de carroças, fabricantes de rosários e círios. etc. Os vasos de estanho ou terracota, delicadamente trabalhados, testemunham a arte dos ceramistas. A cerâmica estava já relativamente avançada entre os guaranis pagãos. Os especialistas sabiam extrair das plantas, além das tinturas e matérias corantes, os perfumes que espargiam na igreja em dias de festa e os remédios. (...) Os missionários recém-chegados ficavam maravilhados com a presença de tal desenvolvimento em todos os ofícios. Um deles escreveu “Só numa grande cidade europeia se encontrariam tantos mestres artesãos e artistas”. Muitas cidades da Europa não estavam, absolutamente, tão bem providas quanto a redução do Padre Sepp, que fôra, no entanto, fundada muito recentemente. "Eles fabricam relógios, clarinetes e trombetas tão bem quanto na Alemanha(...)" (Charlevoix, tomo I, pág. 242 *apud* Lugon, 1968:137).

A questão artesanal, tão pertinente nessa tese tem a narrativa de Florentin de Bourges que "êles trabalham em tôdas as espécies de tecidos e panos que sejam precisos. No verão, vestem-se de tecidos de algodão. No inverno, fazem-se vestimentas de lã. Como

300 A República dos Chiquitos seria uma República autônoma de população indígena que também estaria sob a direção da Companhia de Jesus e localizada ao Noroeste da República Guarani provavelmente na região que é hoje a Bolívia e o Chile.

esta fábrica tem uma produção muito considerável enviam-se os excedentes para Buenos Aires, Córdoba e Tucumã". Cedo a exportação se ampliou até à Europa. Os panos, inicialmente simples, passaram a ser decorados de flôres e motivos variados. As mulheres imitavam, "até se confundirem com o original, os pontos de Flandres". Os tecidos dos paramentos litúrgicos, casulas, capas, toalhas, rendas, comprados inicialmente em Buenos Aires, passaram a ser fabricados exclusivamente nas oficinas das reduções. Renger diz que se admirava muito na Europa a delicadeza e a beleza dos tecidos do Paraguai (Lugon, 1968: 135).

Nesses trechos acima, a comparação entre o artesanato indígena e sua "apresentação" na Europa define o modo que poderia ser positivamente avaliado e se configura em uma das formas persistentes de como o saber, e neste caso a materialidade, da periferia recebe a anuência e somente existe pela avaliação no Centro.

O artesanato e a *expertise* dos guarani não surgem de seus próprios termos ou para a produção de artefatos de sua cultura, mas sim, como garante da eficiência pedagógica jesuítica. No caso da produção têxtil, a capacidade produtivas dos teares pré-industriais e a especialização dos ofícios nas missões jesuíticas forneceram um ambiente tecnológico para que os próprios padres pudessem trazer avanços para as técnicas têxteis europeias, já que nas Missões, dispunham de uma comunidade especializada e com tempo disponível para o labor de busca dessa eficiência tecnológica. (Levinton,2009)³⁰¹. O argumento central desse autor é de que não teria havido industrialização têxtil sem que a República Guarani fosse um laboratório tecnológico, de onde foram concebidas ferramentas para a manufatura têxtil. Ou seja, o que hoje chamamos de investimento tecnológico no sentido de recursos e tempo para investigação tecnológica foi feito nas missões e relatados pelos inacinos. Os resultados da investigação tecnológica para o avanço da técnica, nas missões podem criar os excedentes de informações técnicas, para os desenvolvimentos futuros nas técnicas e maquinários têxteis para o capitalismo moderno, essa contribuição ainda é invisibilizada pela história.

Um dos aspectos pertinentes na descrição de Lugon é o fato de que cada Missão teria

301 Esse ponto pode ser essencialmente pertinente quando analisamos a questão da inovação tecnológica.

desenvolvido um determinado tipo de artesanato como sua especialidade. Esse aspecto tem ainda relações com a territorialização da especialização artesanal nas cidades no Paraguai da atualidade. A cidade de Yataity especializada em tecidos de algodão, Areguá para cerâmica ou Luque para trabalhos em prata são exemplos dessa especialização.³⁰²

A descrição do Padre Clovis Lugon, conhecido como “o Apóstolo da Utopia”, apresenta uma contextualização pormenorizada e rica em fontes documentais onde enfatiza o valor do ensino das técnicas. O autor considera a abundância, o conforto material, o patrimônio comunal e a eleição, para as funções administrativas, como aspectos tão valioso para a vida dos guaranis das missões que o papel paternalista dos padres jesuítas e a colonialidade epistêmica sobre esse povo adquire uma importância menor.

O debate em torno da pergunta sobre se as missões jesuíticas seriam, ou não, a materialização da utopia encontrou, no padre jesuíta Bartolomeu Meliá, uma argumentação interessante por, de um lado, não distorcer os propósitos de catequização evidentes no projeto missionário e, por outro lado, evidenciar os elementos da cultura guarani que formaram parte do projeto das reduções.

A «utopia» que ao final teve lugar no Paraguai não esteve «pensada» de antemão, ainda que não carecessem de pressupostos as leis e ideias do seu tempo. Houve aproveitamentos de um substrato indígena, houve distanciamentos do mundo colonial e houve também uma grande fé na força do Evangelho. O objetivo era a construção de uma sociedade política e cristã com Índios guaranis. Se tratava de uma missão. Como foi demonstrado, da identidade indígena guarani se aproveitaram três elementos essenciais: a agricultura tradicional, a economia de reciprocidade e o espírito religioso que fazia da palavra ritualizada seu «sacramento». (Meliá, 2007,sn).

O propósito de Meliá de colocar a “utopia em seu lugar” para a reconstituição da história poética das missões jesuíticas permite argumentar que o saber fazer guarani foi por uma mão explorado e com a outra mão depreciado, como aliás é a marca de todos os processos de colonização e exploração. Não foi casual a pedagogia do ensino de técnicas, da mesma forma que não foi casual a perspectiva de que a *expertise* não poderia ir para além da cópia. A substituição de tecnologias e a implantação de modos de viver europeus, pelo estabelecimento de uma pedagogia poética *em estado de colonialidade*, ocorreu

302 Para mais materiais do Instituto Paraguaio de Artesanías (www.portalguarani.com.py)

pela ocultação e apropriação do saber-fazer indígena, especialmente do *ñande rekó*, como uma homologia entre o ser e os artefatos.

A pedagogia artesanal também cumpria uma função importante para o artesão guarani que tinha nas reduções a possibilidade de fugir da escravidão dos Bandeirantes ou encomendeiros, para quem o trabalho ia ser na produção de açúcar de cana. A decisão estratégica guarani foi de *optar* pela exploração nas missões, *se fosse possível colocar nesses termos*³⁰³. As missões permitiam fugir de um trabalho mais braçal, pouco criativo e essencialmente longe do *ñande rekó*, como produção do corpo e do *mborayu*, como ética da reciprocidade.

Desenvolver modos de expressão criativa no trabalho artesanal pode ter sido a opção do povo guarani. Obviamente foi uma decisão estar nas reduções e também se apropriar das técnicas dos “padres carpinteiros”. Este uso estratégico da redução pelos guaranis centra-se nas possibilidades de expressão pelo trabalho manual como modo de sobrevivência física, manutenção da comunidade, manutenção de aspectos da vida espiritual, reciprocidade com *Ñanderú* (ser maior), circulação do *opy* (potência de todos os seres humanos e não-humanos, que é circulada pela troca) e pode reconstituir a sua cultura.

Como aponta Neumann (2002), o contingente humano das missões no final do século XVII foi de 125 mil pessoas e metade da população das províncias Rio-platenses. Essa comunidade de guaranis reduzidos estava “numa situação de monopólio estético, lograva sua expressão de modo indireto, intermitente e comovedor” que foi conhecido como barroco missionário.

O autor Armindo Trevisan aponta que os indígenas tinham uma “originalidade precária” já que as barreiras para a sua própria originalidade estavam sempre sob vigilância estética dos inacinos. A estratégia de resistência consistiu na *simulação da repetição*.

Nessas formas de expressões artísticas, seja musical, pictórica, escultural ou gráfica foram onde os guarani simulavam repetir, mas estavam a reelaborar as influências recebidas de Europa. (...) A partir de padrões europeus o índio criava, inventava, apresentava uma “adaptação” propondo outra ordem de significações a partir de sua visão de mundo,

303 Evidentemente compreendo que não havia alternativas. Exponho a problemática desta forma apenas por questões de construir a minha argumentação sobre essa relação em que a exploração estava por todos os lados.

interpretando os modelos apresentados a partir de uma dimensão indígena (Neumann, 2003, 420).

Algumas das expressões do barroco missioneiro repercutem a problemática trazida pelo autor Serge Gruzinski (2001) naquilo que intitulou de “pensamento mestiço”. O autor mostra como o colonizador na análise do trabalho material dos Aztecas do México colonial e em cartas para a Coroa utiliza a mesma dialética, entre a exploração das capacidades técnicas do indígena e a narrativa depreciativa, como modo de afirmar a suposta inabilidade do índio para criar. O autor vai mostrar que também no México colonial o indígena simulava a repetição e conseguia modos de resistir através de interstícios visuais.

Não será casual que no México Colonial, no Peru e na República Guarani a produção material estivesse na centralidade do processo colonial, pois um dos aspectos que atravessam as três experiências de colonialidade consiste na “pedagogia da forma barroca” como modo de expressão da Companhia de Jesus. A milícia inacina utilizava a pedagogia da forma como modo de rivalizar com a Reforma oferecendo um conceito de produtividade distinto que colocava na cena cotidiana o conflito e a dualidade da experiência mística captada pelo artefato. Paradoxalmente, e apesar de tudo, o barroco, por tratar a dualidade e a conflitualidade como potência estética permitiu aos conquistados a possibilidade de utilização dos interstícios visuais, as frestas, para utilizar linguagem benjaminiana.

A tese de Gruzinski consiste no argumento de que já naquela altura haveria uma impregnação de elementos europeus, e vice versa, de forma que se trataria do estudo de culturas mestiças (Gruzinsky, 2001). Um exemplo desta impregnação presente na República Guarani poderá ser o trabalho da tipografia da redução de Santa Maria La Maior nos livros de autores guaranis como o escritor e músico, Nicolas Yapuguai, no livro *Sermones y Ejemplos*, ou ainda, Juan Yapari, que mostram como essa cultura mestiça poderia ser o suporte para o Barroco Missioneiro. Juan Yapari produziu em 1705 43 ilustrações para o livro *De la diferencia entre lo Temporal y Eterno* (Pe. Nierenberg edição de Madrid 1640). Nessas ilustrações o autor incorporou aspectos da cultura guarani em

uma visão apocalíptica para o povo guarani da chegada de homens em cavalos.

Alguma divergência existe a respeito dessa questão. Para a antropóloga Branislava Susnik (1965), as esculturas do Barroco Missioneiro não são representativas da cultura guarani e se tratam de meras exceções. Desta forma, a autora não considera existir no barroco missioneiro as incrustações de elementos da cultura guarani ou de uma performatividade de resistência.

Já para Neumann (2003), o barroco missioneiro é a “expressão de uma elite indígena que atuava como mediadora entre os modelos europeus e a tradição indígena”. O autor cita a obra do autor jesuíta paraguaio José Insaurrale que escreveu a obra *Del buen uso del tempo* escrita em guarani no ano de 1759 e que continha a pedagogia do uso do tempo jesuíta e seu temor ao ócio. Segundo o autor, a auto-suficiência das missões e o seu isolamento foram o mecanismo de formação e reprodução de uma elite guarani dedicada à produção e reelaboração de imagens e símbolos cristãos.

Esta elite, concebida muitas vezes pelos pesquisadores como um ato isolado, uma exceção, mostra-nos a formação de especialistas na função de traduzir o mundo cristão ocidental, atuando como mediadores entre o mundo europeu e o guarani; permitindo dessa forma registrar a dimensão indígena dessa experiência de encontro entre culturas (Neumann, 2003: 423).

O guarani como modo de resistência ao encontro cultural organizou seus próprios meios de expressão com a apropriação e reelaboração das influências recebidas nas Missões jesuíticas. Essa reelaboração surgiu como o modo pelo qual esse grupo humano em uma situação de grande precaridade pôde estar junto e manter alguns elementos de sua cultura.

A Coroa Portuguesa, que sempre tivera a esperança de encontrar ouro nas reduções guaranis, fixou uma base militar junto às Missões no território que hoje é o Uruguai. Portugal detinha novamente, em face de Buenos Aires, a colônia de Sacramento e se favorecia um contrabando florescente, em detrimento dos mercadores de Sevilha que necessitavam passar os produtos destinados a Espanha através do Peru. Quando a Espanha, sob a pressão de seus mercadores de Sevilha, reclamou uma vez mais a evacuação de Sacramento, o Marquês de Pombal, primeiro-ministro do Governo de

Lisboa, aproveitou a ocasião e pediu, em troca, a cessão dos territórios visados, abrangendo as sete reduções situadas na margem esquerda do Uruguai. O Art. 16 304do tratado celebrado entre as Coroas diz:

Quanto aos burgos e aldeias que Sua Majestade Católica cede na margem oriental do rio Uruguai, os missionários abandoná-los-ão com seus móveis e bagagens, levando consigo os índios para que se estabeleçam em outras terras pertencentes à Espanha. Os ditos índios poderão igualmente levar seus bens, móveis e gados, as armas, pólvora e munições que possuam. Os burgos e aldeias serão entregues na forma prescrita à Coroa de Portugal, com tôdas as suas casas e edifícios, e a propriedade imóvel do terreno. (Lugon, 1968, 176).

A Espanha cedia a Portugal todo o espaço compreendido entre a Serra de Herval, o Uruguai e o Ibicuí. Foi realizada uma avaliação dos bens e imóveis no território guarani. A igreja de S. Miguel das Missões foi avaliada em um milhão de pesos, cálculo do engenheiro-chefe do exército espanhol. Dois funcionários franceses, no trabalho de levantamento das propriedades das Missões que ficariam entregues a Portugal, descreveram um candelabro de prata maciça, com trinta braços, guarnecido de ouro, suspenso da abóbada por uma corrente de prata.

O rei de Espanha, Fernando VI imaginou ter sido enganado por certos relatórios dos missionários que falavam dos "pobres povoados" guaranis. Tomava as reduções por pequenas aldeias como aglomerados de choupanas como eram a maioria das cidades coloniais e os arredores de Buenos Aires. O rei sentiu-se enganado, o que aumentou a desconfiança de que os Jesuítas se serviam das reduções para a extração de ouro. A desconfiança do Marquês de Pombal não era menor e já em 1759 Pombal expulsara os jesuítas de todos os domínios da Coroa Portuguesa.

Logo após a guerra guarani, tão pouco gloriosa para Portugal, o Marquês de Pombal deixou-se dominar, de fato, pelo ódio ao jesuíta. A resistência dos guaranis reduzira praticamente a nada o famoso Tratado. Para uma conquista ilusória, Portugal gastara vinte e seis milhões de cruzados. A afronta era dolorosa, e os jesuítas deviam expiá-la. A raiva de Pombal descarregou-se primeiro na Relação Abreviada da República dos Jesuítas. Obras de aparência erudita e panfletos vulgares vieram de nôvo a lume em Portugal, na Inglaterra, França e Espanha. Os autores dirigiam-se aos reis, aos bispos, ao próprio papa. Os padres eram tratados de intrigantes, religiosos revoltados contra todo o poder, porque tinham apoiado o direito dos guaranis. Por tôda parte, inimigos acirrados, solidários com a exploração colonial e

304 Tratado de Paz entre D. João V e Filipe V de Espanha, 1715 concedendo a Portugal a restituição da Colônia do Sacramento.

mais ou menos imbuídos do espírito enciclopédico, continuavam explorando a guerra guarani em desfavor dos jesuítas. Pretendia-se que ela revelara, por fim, a verdade de tôdas as antigas acusações (Lugon,1968: 297).

Para os inacinos, a esperança de recuperar a posse das reduções orientais pareceu então perdida para sempre. Em 1762, a Companhia era suprimida na França. A 2 de janeiro de 1768, foi promulgado o decreto especial de Carlos VI, expulsando os jesuítas das três províncias do Paraguai, Plata e Tucumã, em aplicação da "Pragmática Sanção" de 1767: "Se, após o embarque, existir ainda um só jesuíta, mesmo doente ou moribundo, no vosso departamento, sereis punido de morte. Eu, o Rei." (Lugon,1968).

Para muitos autores, a República Guarani permanece ainda como a utopia possível que mostra como, apesar de todas as formas de colonialidade, foi possível viver quase duzentos anos de autonomia, mesmo que precária, da cultura guarani. Uma das entrevistas trouxe um aspecto interessante de ser a iconografia uma forma de trazer a atenção para o caso das reduções.

Quase que dói um pouco.(...)foi assim, muito violento. Não é justo.. como extinguiram isto de repente. Como que agora, agora aqui não se têm tanta atenção *aos originários*...Não sei se no Paraguai e Brasil...desconheço...mas a iconografia me parece que por ai os ressuscitaram ...algo que te dá curiosidade...se vêm um turista e te pergunta que é isso e o que reunia. Para mim a curiosidade prende e como aconteceu comigo acho que de me prender vou investigar...me parece que me consome isto e que vê a iconografia, por exemplo das ruínas guaranis, e vejo do que se trata. Se vai conformando uma espécie de educação é que o interessa...entretanto visualmente existe uma certa curiosidade. De onde sai isto? E por aí o investigaria...era o que eu faria...como um investir no que gosto (EN4, Posadas-Argentina, 10 de Dezembro de 2010, tradução minha).

Apesar de todas as suas limitações e de pessoalmente considerar o tema da iconografia uma questão complexa na pesquisa, parece inegável que o tema ao ser trazido de volta à cena social retorna as missões como "utopia possível". A *poiésis* retoma o seu poder, como um conhecimento que performatiza a consciência de si, ao mesmo passo que materializa as forças criativas do sujeito. Este mesmo conhecimento, que foi o modo de expressão e transcendência do povo guarani reduzido, ressurgiu como imaginário utópico do latino-americano integrado.

5. A quinta fronteira: A “Guerra da Tríplice Aliança”, a colonização europeia e o projeto de integração latino-americana

Segundo o relato de Montoya (1640), a estrutura dos grêmios artesanais europeus recebeu adaptações terminológicas nas missões. A divisão se estabelecia entre os trabalhos que provocam o cansaço *Kane’a* e aqueles qualificados, que poderiam estar eventualmente associado ao pagamento de diárias, o *kane’a repy*. Esse último referente ao trabalho dos alcaides, ou seja, de uma elite indígena já amplamente qualificada em artes e ofícios. Esses trabalhadores especializados, que inclusive viajavam entre reduções como formadores, participaram na construção dos refinados adereços nas catedrais e igrejas por toda a região e recebiam o nome de *mbaé apohára*.

A formação de uma elite poética considera que para além do trabalho de transformação da natureza existe a transformação do sujeito. A minha perspectiva compreende que o trabalho poético tem um papel importante na consciência de classe, nos termos de Eric Thompson (1975) ou na consciência de comunidade, para utilizar um termo que me parece mais adequado para este caso. Esse sujeito está continuamente matizado por relações expressivo-ontológicas, o que implica dizer, que o trabalho criativo sempre oferece ao sujeito a possibilidade de expressão de sua subjetividade e colocá-la em correspondência com o todo. A *poiésis*, como motor de consciência, se exprime como uma forma de sair da particularidade e alcançar a generalidade. Esse modo de transitar do particular ao total consiste em por um lado, experienciar a totalidade e, por outro lado, compreender a reciprocidade, como modo pelo qual a classe ou comunidade se estabelecem.

Para a região da tríplice fronteira, a autonomia produtiva no Paraguai tem sido mencionada por vários autores como uma das explicações para a Guerra do Paraguai. De fato, a formação política do Paraguai parece propor a relação entre a formação do desenvolvimento crescente do Paraguai e a Guerra do Paraguai (1864-1870). Deve ficar evidente que essa autonomia não pode ser desconectada do trabalho e do labor criativo-poético do povo guarani, já que, no tratado de entrega do território para a Coroa Portuguesa, houve o processo migratório para o Paraguai do povo guarani, especialmente

dos artífices altamente especializados, que eram das missões e foram para aquele território³⁰⁵.

O processo de contínua especialização e isolamento veio a desenvolver no Paraguai uma cultura poiética, ou seja, o saber-fazer como traço e marca cultural. Essas são as condições materiais e estruturais para que existam alguns trabalhos que afirmam que o Paraguai, antes da Guerra, tenha sido um dos países mais desenvolvidos do mundo, em termos tecnológicos e sociais, um expoente na América Latina. A produção do Paraguai antes da “Guerra da Tríplice Aliança”(como também ficou conhecida a triangulação armada pela qual o Paraguai foi submetido pelas forças dos exércitos do Brasil, Argentina e Uruguai) aponta para uma liderança industrial, inovações em termos de infraestrutura, ferrovia e de energia elétrica, ainda desconhecidas nos outros países da região.

Se a divisão sexual do trabalho das Missões permitir formular uma relação com o artesanato atual, poderíamos afirmar que o que caracteriza a contemporaneidade do artesanato Paraguaio repercute aquilo que sobreviveu à guerra pelas mãos da população feminina. Esse artesanato pode ser caracterizado, no caso dos trabalhos têxteis, pelo: *Aho Poí*, tecido fino de algodão e que pode receber bordados e acabamentos em crochê; *Aho Poyví*, tecido em algodão grosso e pesado em que o trabalho de adorno busca enfatizar o uso da cor e do relevo nos bordados com especial uso em tapetes e cobertores; *Ñanduti* um tipo de trabalho em fios circular, cujo nome em guarani seria “teia de aranha”, feito em fios finos e que foi influência espanhola da zona de Tenerife do bordado *Encaje Yú* que ainda na atualidade é produzido naquelas ilhas e se caracteriza pelo trabalho têxtil com bastidores em círculos radiais, com motivos geométricos e zoomorfos. Ou seja, a divisão sexual do trabalho da época colonial pode ter tido uma influência importante no tipo de artesanato paraguaio pós-guerra, já que a maior parte da população masculina paraguaia foi morta no conflito. O fato de que parte importante do artesanato paraguaio seja proveniente de técnicas femininas e de que as cidades tenham a especialização como foram as missões permite questionar sobre se haveria uma relação direta entre as

305 A revisão bibliográfica mostra as sucessivas vezes em que as Missões mudaram de localização e que eram totalmente reconstruídas. Alguns relatos da cultura oral colocam que muitos artífices guaranis foram para a Serra do Maracaju, na atualidade território do Mato Grosso do Sul no Brasil.

técnicas nas missões, a produção do Paraguai antes da guerra e a produção de artesanato na atualidade.

Desde a época colonial, a economia do Paraguai estava caracterizada pelo acentuado isolamento exterior. Durante o período de domínio colonialista espanhol (1536-1811) prevaleceu a estrutura econômica imposta pelas Missões Jesuíticas, onde os eclesiásticos da ordem chegaram a estabelecer, nos séculos XVII e XVIII, uma hegemonia quase completa sobre toda a produção agropecuária e o comércio da região. Depois da expulsão dos Jesuítas a administração foi entregue a funcionários da coroa e outras ordens religiosas (especialmente os Franciscanos). Os latifundiários, que estavam até esse momento em desvantagem econômica frente aos Jesuítas, começaram a se fortalecer como classe social adquirindo no comércio exterior e interno o papel que havia sido dos discípulos de Loyola.

Segundo Vilaboy (1979), a oligarquia porteña (Buenos Aires, que naquela altura ainda era o Vice-reinado de Espanha) foi enriquecendo enquanto nas províncias os produtores (chacreiros e artesãos) foram perdendo capacidade econômica. A agitação política interna, para a proteção da produção paraguaia, foi central para a independência do Paraguai através de José Gaspar Rodríguez de Francia e o “Bando del 21 de octubre” em 1811 instaurando a primeira República reconhecida internacionalmente da América do Sul. Vale lembrar que as República dos Guaranis ou a República dos Chiquitos, das missões Franciscanas e localizadas na atual região do Chile, não tinham reconhecimento internacional como estados autônomos mas como protetorado eclesiástico, que lhes dava autonomia econômica e jurídica.

Em 1812, foi proibida a saída de metais preciosos da República Paraguaia. Logo a seguir o Dr. Francia promulga o fechamento do Paraguai pela Lei de 1º de março de 1814, que também proibia aos peninsulares o matrimônio com “criolas” brancas. Todos os bens de espanhóis e estrangeiros que falecessem no Paraguai seriam confiscados pela República. Foram executadas medidas protecionistas para o artesanato e a produção nacional.

O Dr. Francia não se limitou a laicizar o Estado, também expropriou as ordens religiosas e em geral todas as propriedades eclesiásticas, convertendo os “campesinos” que eram arrendatários da Igreja em proprietários libres, limitando as atividades do clero e obrigando

aos sacerdotes a viver de um modesto salário governamental. O dizimo foi eliminado como tal e foram eliminados os últimos vestígios do tribunal da Inquisição (Vilaboy: 1979, 8).

Outras ações de Dr Francia foram o fechamento do porto fluvial de Pilar de maneira que o único contato com o exterior era o Porto de Itapuá, para o comércio com o Brasil. Em 1818, também Itapuá seria fechado. Aquilo que Vilaboy chama de “ditadura revolucionária” foi possivelmente durante o período de Dr. Francia a conformação de uma política para as classes populares. O ensino obrigatório e a construção de infraestruturas básicas fizeram com que o Paraguai apresentasse taxas de analfabetismo quase inexistentes e o acesso a serviços fornecidos pelo Estado de forma abrangente. Tornou-se quase um mito a conformação dessa segunda utopia no território do Paraguai³⁰⁶. De fato, Dr. Francia aplicou a reforma agrária nos latifúndios expropriados das ordens religiosas a que chamou de “Estancias de la Pátria”.

Desde 1823 o governo se propôs a melhorar as condições de vida dos índios guaranis, muitos dos quais ainda permaneciam nas antigas Missões, dentro de suas tradicionais comunidades agrícolas. O Dr. Francia rejeitou os critérios liberais sobre a forma de propriedade das comunidades e respeitou o costume indígena de cultivar coletivamente a terra, sistema que implicou a distribuição equitativa dos produtos entre todos os membros da comuna, sem propriedade privada dos meios de produção (...)A interrupção do comércio exterior impediu a penetração de manufaturas externas, beneficiando a pequena indústria, ainda artesanal. (...) Proibiu, por exemplo, a exportação de couros em pelo, para favorecer o trabalho das peles curtidas com tanino paraguaio. Através destas medidas, foram desenvolvidas as oficinas privadas ou estatais. (...) até os teares se aperfeiçoaram. O ditador, com as obras que mandou executar, contribuiu poderosamente para o incremento da indústria (...) os ferreiros se tornaram serralheiros, armadores em espadeiros, os sapateiros em fabricantes de selas e bolsas, os prateiros em ourives e os pedreiros em arquitetos (Vilaboy, 1979, 10-11,).

Depois da morte de Dr. Francia o comando paraguaio foi substituído pelo regime vitalício dos López, Carlos Antônio López e seu filho Francisco Solano López. Neste período o Paraguai era a única República na América Latina que não tinha dívidas com *The Baring Brothers* ou com *The Rotschild Bank*, bancos Ingleses.

Para Eric Hobsbawm, no livro *Era do Capital -1848-1875* a década de 1860 foi uma das mais sangrentas. O autor destaca a relação entre a Guerra Civil Norte-Americana (1861-

306 O caráter isolacionista de Dr. Francia fez com que recusasse apoio ao político uruguaio José Artigas (1764-1850) que depois da derrota na Batalha de Tacuarembó foi exilado no Paraguai. Francia também não se aproximou do revolucionário venezuelano Simon Bolívar (1783-1830) mesmo que, aos olhos de hoje, suas ideias estivessem muito próximas.

1865) e a Guerra da Tríplice Aliança (1864-1870) como parte de um mesmo processo de expansão capitalista do imperialismo Britânico (Hobsbawm, 1979). Para o autor, as economias da Argentina, Brasil e Uruguai que estavam relacionadas com o Atlântico, forçaram o Paraguai a sair do seu estado de autossuficiência e se integrar à economia global em expansão. A Grã-Bretanha teria criado um sistema de impasses e de financiamento da guerra para instigar desavenças e fornecer armas com o propósito de forçar a abertura do Paraguai ao capital estrangeiro. Entretanto, ainda persiste o mito da neutralidade britânica na guerra (Bethell, 1995: 269).³⁰⁷

Para Amayo, todos os desdobramentos políticos e militares para o mundo nesse período estão mediados pelo conceito de *Pax Britannica, Free Trade*³⁰⁸ para descrever o período entre 1815, queda de Napoleão em Waterloo e 1914, início da Primeira Guerra Mundial. De fato, a análise da Guerra do Paraguai sob essa perspectiva contradiz quase um século de relatos sobre a Guerra da Tríplice Aliança que se centravam na descrição de conflitos territoriais entre Brasil e a Argentina, na descrição das expectativas de expansão do Império Brasileiro³⁰⁹ e em uma forma de estigmatizar o sistema político do Paraguai desde D. Francia até Solano Lopez.

A *Pax Britânica*, para Amayo (1995) e seguindo a descrição de Albert Imlah, baseia-se na compreensão de que a paz e a política liberal seriam os fundamentos para a exportação. Neste sentido, diferente da *Pax Romana*, que se baseava na força, *Pax Britânica* foi ampliada e mantida através de formas de “paz” negociadas com as elites políticas do mundo, com o objetivo de manter os sistemas de empréstimo concedidos pelos bancos britânicos e pela diminuição de barreiras aos produtos britânicos.

307 Bethell é utilizado como referência apesar de que no seu texto tente sustentar a argumentação de que não haveriam indícios de manipulação da Grã-Bretanha na guerra. O autor considera que o fato de não haver citações diretas ao Paraguai nas cartas diplomáticas britânicas seja suficiente para não poder considerar que houve implicações britânicas com a guerra.

308 O autor cita Imlah, Albert Henry (1958). *Economic Elements in the Pax Britannica: Studies in British Foreign Trade in the Nineteenth Century*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

309 O Império do Brasil foi a forma política do Brasil entre os anos de 1822 e 1889 quando foi instaurada o sistema político da Monarquia Constitucional Parlamentarista regida pela Casa de Bragança e tendo como Imperador Dom Pedro de Alcântara. O sistema foi iniciado em 7 de Setembro de 1822, quando o Brasil se tornou independente do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves pelas mãos de Dom Pedro I (como é denominado no Brasil) e representante do Rei Dom João VI (seu pai).

Livros como o de Imlah definem a *Pax Britannica* como o período no qual a Europa, especificamente a Grã-Bretanha, era o centro do mundo; é definida como a imposição da paz através do diálogo e coordenação para manter o equilíbrio e resolver os problemas, essencialmente entre os Estados-Nação europeus. O fiel da balança era a Grã-Bretanha. Ou seja, *Pax Britannica* significa paz na Europa e, por extensão, nos países centrais; o que sucedia no resto do mundo, na chamada periferia, quase não conta na definição. Então a *Pax Britannica*, definida nesses termos, coincide claramente com uma visão eurocêntrica (Amayo, 1995: 256-257).

A Grande Depressão, que começou antes de 1873, criou as condições para as formas de imperialismo da metrópole Britânica. O imperialismo formal, que consiste na apropriação e repartição da África, coexiste com o imperialismo semiformal, consórcios e acordos internacionais para apoio financeiro de países “fracos” como Turquia, Egito e China, e o imperialismo informal, como foi o caso da Coroa Portuguesa para o custeio, por exemplo, da Guerra do Paraguai e outras formas de controle pelos investimentos e empréstimos feitos ao território (Amayo,1995). Deve-se tomar em conta que o Brasil torna-se Império durante a Guerra da Tríplice Aliança e suportará as dívidas recorrentes dos empréstimos concedidos à Coroa Portuguesa para a manutenção da guerra.

Ainda segundo Hobsbawm(1979), no fim da depressão a Grã-Bretanha ainda seria a primeira potência mundial, entretanto, com poderes partilhados de modo que o própria recessão funcionou como um acomodamento do sistema capitalista. Dessa forma, o imperialismo britânico funcionava através de relações com as colônias, neo-colônias e países dependentes.

Com uma visão não-eurocêntrica poder-se-ia definir a *Pax Britannica* como o período que, para a periferia, significou normalmente *guerra injusta e de opressão*. E para os países centrais, foi sinônimo de *paz*. Em outras palavras, os acontecimentos mencionados foram parte de uma totalidade maior e única: a emergência e expansão do fenômeno imperialista em nível mundial. Apenas nesse contexto é que esses acontecimentos se tornam compreensíveis (Amayo, 1995: 262, *italico meu*).

Durante a *Pax Britannica*, o *free trade* foi imposto ao mundo para a abertura de mercados como os da América Latina. O Paraguai, apesar de não se ter claro como se dava a produção manufatureira em termos de capacidade produtiva, demonstrava haver capacidade produtiva autônoma. Apesar de não haver nenhum tratado que possa diretamente ligar a Grã- Bretanha com a Guerra da Tríplice Aliança, na qual sempre

afirmou a sua neutralidade, fica evidente pelo acréscimo de dívidas nos anos seguintes à guerra que a abertura de mercado trouxe um grande benefício financeiro. Os resultados da Guerra da Tríplice Aliança podem ser sumariamente descritos da seguinte forma: a abertura do Paraguai após a morte de 75% da população masculina, ficaram vivos praticamente somente idosos e crianças, o início de seu endividamento com a sistema de dependência financeira dos bancos ingleses, como aliás era usual a todos os países da América latina. Do lado do Brasil e Argentina, além de um substancial acréscimo das suas dívidas, anexaram parte do território do Paraguai. O Uruguai não anexou nenhum território e também acrescentou dívidas com o setor bancário Inglês.

Fazer um descritivo pormenorizado da guerra não faz parte dos objetivos desta tese, entretanto, o impacto que persiste nas relações entre os sujeitos da fronteira exigiu remontar em breves linhas os motivos mais profundos da guerra³¹⁰. A leitura transversal feita por Hobsbawm (1979) para a guerra mostra que por trás dos contornos da expansão capitalista industrial estava o propósito de forçar o Paraguai a abandonar a sua autossuficiência, de modo que existia evidentemente uma profunda questão racial.

Tratava-se da única área da América Latina cujos Índios tinham resistido a colonização branca, conseguindo manter-se independentes, talvez devido ao anterior domínio dos Jesuítas nesse país(Hobsbawm, 1979:108) .

Além das dívidas com bancos ingleses e de terem seus portos abertos ao Atlântico, a terceira característica comum entre o Sul do Brasil, Argentina e o Uruguai era uma expressiva migração europeia³¹¹. Os indígenas e mestiços, remanescentes das reduções guaranis-jesuíticas, tinham sido encurralados para o interior do continente e no isolamento do Paraguai. Aquele historiador aponta ainda um elemento que vai ser relevante para o panorama ideológico que suscitou a guerra. A nova elite, descendentes europeus, ansiavam pela destruição dos laços da conquista colonial. As ideologias do “progresso” imprimiam nessa elite letrada e urbana a expansão ao mercado capitalista

310 Para mais ver Fornos Peñalba, na tese de doutorado que desenvolveu sobre esse tema intitulada *The fourth ally. Great Britain and the War of The Triple Alliance*, em que mostra como se deu a política britânica nessa guerra.

311 Estabeleceram-se no Brasil, entre 1855 e 1874, cerca de meio de milhão de europeus, enquanto no período aproximado mais de 800.000 foram para a Argentina e o Uruguai. (Hobsbawm,1979 , 164).

como um traço de inclusão na época de “todos os progressos”. O Paraguai, simbolizado pelo mito de uma autossuficiência autônoma das tecnologias europeias, permanecia como um espaço a ser conquistado, também pelas ideias, já que se constituía ainda em um reduto de cultura eclesiástica como reminiscência jesuítica, apesar de Dr. Francia ter tido uma conduta de franca oposição, inclusive com a expropriação de todos os bens das ordens. A Guerra da Tríplice Aliança teve, portanto, uma componente liberal e racial³¹².

A impossibilidade de competir com os produtos industrializados da Inglaterra e a subordinação econômica, através dos altíssimos juros de empréstimos internacionais, fez com que todos os países latino americanos, especialmente aqueles envolvidos na guerra da tríplice aliança, tivessem a dependência econômica somente superável pela ruptura da própria dependência³¹³.

A dupla tragédia dos países em desenvolvimento consiste em que não só foram vítimas deste processo de concentração internacional [a acumulação primitiva de capitais na Europa pela conquista e pelo imperialismo], mas que também, posteriormente, tiveram de compensar o atraso industrial, ou seja, realizar a acumulação original de capital industrial, num mundo inundado pelos artigos manufaturados por uma indústria já madura, a ocidental (Ernest Mandel *apud* Galeano, 1998: 42).

Um fato tocante da Guerra do Paraguai consiste em ter sido uma guerra “visual” dado o impacto que a fotografia recém-descoberta teve para o regime literário do relato de guerra. As fotografias de cadáveres de paraguaios amontoados seriam apenas um das tipologias do uso da fotografia na guerra. As tipologias fotográficas que marcam a época foram as fotografias dos cadáveres de soldados paraguaios, de pés descalços e vestindo mantas, colocados em pé com o recurso de uma espécie de chapéus que sustentavam o corpo morto; ou ainda, a profusão de laboratórios fotográficos, nas cidades próximas à guerra, que serviam de último registro para os soldados enviarem para as suas famílias (Toral, 1999).

312 Um dos textos que colocam em cena essa questão racial será “Facundo, Civilização e Barbárie” 1845 do escritor argentino Domingo Faustino Sarmiento, que para alguns como José Pablo Feinmann (2008) será uma das primeiras grandes obras da América latina, contudo, o texto funda a dicotomia entre civilização e barbárie através de uma oposição (anti-rosas) como fundação de uma Argentina Liberal e branca.

313 Teoria da dependência em Theotonio dos Santos e outros.

A persistência da guerra na memória do local talvez possa ser explicada pelo carácter midiático de ter sido a primeira guerra “visual”, já que as outras guerras não introduziram a fotografia de forma tão extensa³¹⁴.

O Paraguai carrega um ranço muito grande da guerra. qualquer paraguaio hoje quando fala para você da guerra. Ele fala como se estivesse vivido a guerra. A guerra é uma coisa viva para eles. Eles fazem questão de falar sobre a guerra diariamente. Eles fazem questão de te lembrar diariamente de que nós fomos lá e dizíamos com eles e essa cobrança é uma coisa tão cruel em cima da gente que já rendeu milhares de brigas. Isso rende até hoje em um compromisso, uma culpa que o Brasil carrega. Porque ele é cobrado por essa guerra diariamente (...) o Paraguai tem uma autoestima baixa em relação ao Brasil. Porque tudo que nós fazemos eles acham que é colonialismo que os estamos dominando (...) Olha gente vai ter uma reunião...amanhã, tá bom? Bom, daí eu só avisei...e acabou aí não veio ninguém do Paraguai. E daí eu ligo lá e pergunto: Gente mas porque vocês não vieram? Ah porque você não insistiu para a gente ir. A gente sabia que não era para ir. Ai no outro dia eu pego..marco a reunião e ligo várias vezes. Ai eles não vêm. Aí a resposta é...não nós não vamos porque pela insistência vocês querem mandar na gente. Então [nós] não vamos. (Entrevista, Foz do Iguaçu, 21 de Dezembro de 2010).

O que este relato toma o dever de dar conta é que a *utopia possível*, como foram outrora chamadas as missões, não pode ser reencenada sem que se criem ferramentas que permitam ver os modos de reprodução da colonialidade poiética. De fato, a formidável riqueza, cultural e econômica desta região não pode reeditar a pobreza do seu povo. Os tempos são de encontro e de inundar o sentido de pertencimento à região das missões com a riqueza possível no resultado do próprio trabalho o que ganha todo o sentido na conformação de um sonho coletivo entre povos que se querem irmãos. Como uma solução potente para o imaginário.

5.1 Colonização Europeia para a Tríplice Fronteira

As artes e ofícios permitiram aos descendentes europeus que migraram para a região missioneira a fuga da fome na Europa. A imigração para a região da Tríplice Fronteira consiste em um deslocamento populacional, na atualidade de quarta ou quinta geração, provenientes principalmente da Alemanha, Polônia, Rússia e Áustria.

Para além do simbolismo do nome das pontes que ligam os países, entre Ciudad del Este

314 De fato, a tese de que o Paraguai teria uma economia irrelevante para a Grã-Bretanha contrasta com a movimentação midiática internacional da guerra que foi acompanhada com preocupação em jornais em todo mundo.

(Paraguai) e Foz do Iguaçu (Brasil) a *Ponte da Amizade* e entre Foz do Iguaçu (Brasil) e Puerto Iguazú (Argentina) a *Ponte da Fraternidade*, a relação entre Brasil e Argentina apresenta possivelmente uma maior proximidade, pelo menos étnica, já que, esses dois países compartilham na região o fato de terem uma parcela importante da população de ascendência europeia³¹⁵.

Na abordagem macro econômica de Hobsbawm (1979), a proibição do tráfico de escravos pela Grã-Bretanha foi um fator concomitante ao aperfeiçoamento de processos industriais. Para o autor, esses processos demandaram a criação de uma força consumidora formada por cidadãos livres e assalariados. Para o pensamento conquistador e colonial da época e infelizmente ainda frequente na atualidade, esta força consumidora somente poderia ser constituída por sujeitos de origem europeia. De fato, a abolição da escravidão dos negros e indígenas nas Américas, no geral, não implicou no seu reconhecimento como sujeitos de direito, como classe trabalhadora assalariada e muito menos como consumidora.

O grande desafio dos últimos anos, que aqui atravessa todas as áreas de produção e criação, reside no fato de que continua sendo persistente o imaginário do europeu como o sujeito para o qual os processos produtivos e criativos são endereçados. O europeu torna-se o “consumidor tipo” para usar a linguagem de um dos entrevistados e como alguns acadêmicos pretendem conceber. Veremos adiante na discussão da iconografia como os esteriótipos do programa foram montados para receber o “turista”, que invariavelmente reflete uma construção racial³¹⁶.

De fato, a construção de uma força consumidora, através do colono europeu assalariado, foi um passo decisivo para o desenvolvimento do sistema capitalista que já teve a oportunidade de ser discutido nesta tese no capítulo I, mais especificamente

315 Em sítios na internet, a cidade de Foz do Iguaçu se anuncia como a mais cosmopolita da América do Sul com 57 das 192 origens étnicas do mundo.

316 Essa questão racial do “turista” consiste em um tema tão densamente intercalado com a construção do que vem a ser o “consumidor tipo”, especialmente na América latina, que em algumas entrevistas os artesãos ou designers faziam uma construção desse “turista” como “o outro” que *os esperava indígenas* e apontam que os artesãos, eles mesmos, esqueciam que eram também brancos e de origem europeia. Essa forma de intercalar a construção do turista, com a exotização de seu próprio trabalho, surge naturalizada como construção do olhar do Europeu frente a América. O caso do Ñandeva, especialmente nos Brasileiros e Argentinos, se mostra especialmente interessante por evidenciar questão de alteridade.

respeito da tese de Thorstein Veblen sobre esse assunto.

Discutir elementos os sociais e políticos da colonização internacional na Tríplice Fronteira teve espaço em estudos com esse propósito específico (Seyferth, 1995; Da Costa, 1995). De fato, uma discussão ampla desse assunto tem vindo a ser desenvolvida apresentando as diferenças essenciais na colonização transatlântica na Argentina, Brasil e Paraguai. No caso particular da colonização germânica, selecionada aqui por ter sido recorrente entre os entrevistados, o início da colonização no Brasil teve origem na criação da Província de São Pedro do Rio Grande, no dia 25 de julho de 1824, através do recenseamento³¹⁷ de possíveis colonos em diversas regiões do espaço de língua alemã.

Cidades como Marechal Rondon³¹⁸ no Brasil ou Eldorado na Argentina tem parte expressiva de sua população descendentes de Alemães, Austríacos e Polacos. O ano de 1824, setenta anos depois da invenção da máquina a vapor na Inglaterra vem a ser o início de uma grande leva de artesãos para a América Latina. O desemprego gerado pela máquina a vapor e a propaganda dos países (Brasil e Argentina), com a promessa de terras e infraestruturas, motivou muitas famílias, especialmente com especializações em artes e ofícios, para migrarem para a bacia do Prata (Müller, 2004)³¹⁹.

5.2 Integração Latino-Americana

Esse território *palimpsesto*³²⁰ hoje é lugar do Ñandeva e da UNILA. A criação dessas duas instituições resulta de uma condição política radicada na ideia da integração da região sul-americana ancorada em acordos como o Mercosul (Tratado de Assunção, 1991) entre

317 O artigo 95 do decreto nº.455, de 19 de abril de 1907 (Brasil) faz distinção entre a imigração “espontânea” em que os imigrantes arcam com o valor da viagem de barco, em geral de 2ª e 3ª classe, ou a imigração por “recenseamento” em que o governo, ou os governos regionais, custeavam as passagens.

318 Os primeiros habitantes vindos do Sul do país, chegaram no Município em 1950. Foram eles Antônio Rockenback, Erich Ritscher, Oswaldo Heinrich e Benno Weinrich. A criação, o desenvolvimento e a vida histórica da comunidade estão ligados ao constante trabalho da indústria Madeireira Colonizadora Rio Paraná - MARIPÁ, empresa comercial constituída por gaúchos, liderados por Alfredo Ruaro, Luiz Alberto Dalcanalle, aliados a Curt e Egon Bercht, Willy Barth e Julio Gertun de Azevedo Bastian, que compraram, no início de 1945, da Companhia de Maderas del Alto Paraná, a Fazenda Britânia, com grande área de terras. Através dessa empresa, chegaram na região oestina os primeiros colonizadores, o que se poderia chamar de "Invasão Gaúcha no Oeste do Paraná"(IBGE, Cidade de Marechal Rondon, acesso em janeiro de 2012).

319 Para mais no Brasil <http://www.martiusstaden.org.br/>

320 Utilizo a metáfora do palimpsesto para enfatizar o “manuscrito” continuamente reescrito.

outros. Essas ações retratam, especialmente em termos de política internacional brasileira, um momento em que a noção de uma América Latina unificada e integrada dá o tom das ações governamentais com efeitos especialmente visíveis nas regiões de fronteira. Esse paradigma da política internacional, especialmente brasileira, busca reconhecer-se e ser reconhecido como um protagonista para a 'integração regional'. Um exemplo possível está em documentos como a "Carta de intenções para a Formação do PTI - Parque Tecnológico Itaipu", assinado na Central Hidrelétrica Itaipu no ano de 2003, que tem o subtítulo ilustrativo "Integração Educacional, Tecnológica e Cultural da América Latina".

O processo de integração de América Latina tem na região trinacional um verdadeiro laboratório vivo, que merece ser analisado e compreendido para propor políticas de integração social, cultural e de desenvolvimento sustentável. A situação pela qual passam os países latino-americanos, impõe aos agentes econômicos e sociais responsáveis, a necessidade imperiosa de impulsionar ações de desenvolvimento e inclusão social que possam garantir a geração de emprego, trabalho e renda (Parque Tecnológico Itaipu, 2003:3).

Esse documento foi o pressuposto político que reorganizou as instituições e os sujeitos na tríplice fronteira. O uso do termo 'integrar' que vem a marcar atualidade a política externa brasileira pretende o contraste entre o governo de Luís Inácio Lula da Silva (2003-2011) e a fase da ditadura militar brasileira, que utilizava o termo da integração com outro sentido geográfico e ideológico. O termo integração na época do regime militar tinha uma esfera geográfica 'para dentro', onde o Brasil buscava fechar-se dentro de seu território, estabelecer bases militares e adensamento populacional nas regiões de fronteira. O termo integração na época da ditadura militar brasileira (1954-1985) ficou célebre pela frase do Marechal Castelo Branco "Integrar para não Entregar", que originou uma verdadeira marcha rumo à interiorização do país, alçada em projetos como a Rodovia Transamazônica e na ocupação de territórios pela agricultura de larga escala, nos estados do interior do Brasil. Poderá ser ilustrativo desta corrida de interiorização que somente no dia 25 de julho de 1960 foram criados 58 municípios no estado do Paraná-Brasil³²¹.

A integração latino-americana sinaliza, para o caso estudado, a necessidade de afirmar

321 Site do Governo do Estado do Paraná.

uma identidade radicada no local (região das Missões) e no sujeito (artesãos e designers da região) com o objetivo estratégico de pensar essa identidade como uma dinâmica para desenvolver uma artefactualidade, mas também como modo de criar vínculos entre os sujeitos criativos do lugar. No programa Ñandeva foi criada uma relação triangulada entre as instituições de modo que todas as ações tenham participantes dos três países. Fica evidente que a relação de triangulação consiste em um modo de reconstrução da integração frente à memória da guerra, que também tinha uma triangulação.

Dos três países, o Paraguai é único que tem o idioma guarani como língua nacional e a cultura guarani como fundamento cultural majoritário. Assim, a adoção de elementos dessa cultura como repertório para a identidade da tríplice fronteira atua como um operador sociológico transladador das fronteiras, temporais e territoriais, que permite a ativação de um 'eu' coletivo para a região, ainda que seja também um exercício de exotização e apropriação retórica da cultura guarani.

O sentido de equilíbrio da triangulação, pela busca de sempre existirem sujeitos dos três países nas oficinas do Programa, serviu como noção estética e ética. Esse sentido de equilíbrio, na participação dos três países, serve de base para a formação das articulações institucionais e pessoais. Se o saber-fazer teve no passado uma importância central na "conquista espiritual" e na Guerra da Tríplice Aliança para a expansão capitalista dos Produtos manufaturados do Império Britânico, na atualidade este saber é convocado como parte de um projeto de integração regional e reconstituição da memória poética da região pelo Ñandeva. Esses três momentos guardam em comum a evidência de um *continuum* histórico do saber-fazer como parte da construção da história e das sociabilidades desse território.

6. A sexta fronteira: Da conquista espiritual à conquista iconográfica?

A sexta fronteira traz a análise de um aspecto da metodologia do programa Ñandeva através da iconografia realizada no ano de 2006. Apesar de o projeto da iconografia não ser utilizado como foi planejado, de vários artesãos terem declarado a inadequação dos ícones aos seus processos criativos, de designers do projeto estarem reavaliando a

necessidade e pertinência desse tipo de compêndio de imagens, de as metodologias do programa ter vindo a ser modificadas e de que existam agora em campo novas perspectivas para pensar a identidade para a materialidade da tríplice fronteira, considero imprescindível analisar como aquela metodologia pode ser clarificadora dos processos de *colonialidade poiética*, como o modo pelo qual é possível utilizar sistemas de “pensar pelo outro” como ferramenta de poder e de saber, para a produção de materialidade.

Esse “pensar pelo outro” consiste em um modo pelo qual determinados sujeitos têm a prerrogativa de que o seu conhecimento e sua perspectiva sobre o local, possam ser utilizados como modo de enunciar a transformação da realidade. De fato, a conquista jesuítica, quando empreendeu várias formas de colonialidade de poder e de saber na conquista espiritual, também formulou a *colonialidade poiética*, como modo de impor o saber-fazer do grêmio artesanal e as técnicas europeias para submeter as técnicas e o saber-fazer guarani. A prerrogativa da colonialidade poiética, como poder e saber para a transformação da realidade, pode determinar a existência ou não existência³²² de determinados modos de saber-fazer, produzir e consumir os objetos.

O projeto da iconografia do Ñandeva surgiu a partir do diagnóstico para o setor do turismo na região e, em especial, como forma de dar resposta à expectativa econômica em relação à dimensão do turismo das Cataratas do Iguaçu. Esse diagnóstico, que tratou de analisar que aspectos poderiam ser melhorados no setor turístico da região, foi produzido pelo PTI como parte de suas atribuições para o “fortalecimento da economia da região” (site PTI).

Através de uma parceria entre o SEBRAE e PTI, reuniram-se algumas entidades dos três países para identificar o cenário do artesanato.

As fragilidades do artesanato da região e entre elas, as mais críticas eram: a falta de identidade dos produtos, a falta de qualidade e dificuldade de comercialização e preços altos, não competitivos. Essas eram as quatro...ah! e a falta de compromisso do artesão com o mercado. Então havia assim muita reclamação por parte dos logistas que não adiantava comprar produto porque o artesão só fazia quando ele queria. Entendeu? Não tinha um compromisso de fornecer e tal. Então era a falta de compromisso, falta de identidade, falta de qualidade, e preços altos (EN1 Foz do Iguaçu, 21 de dezembro de 2010).

322 Veja-se a conceituação de Boaventura de Sousa Santos da monocultura do saber e do poder, e a produção da não existência no Capítulo 1 desta tese.

Como veremos em vários momentos desse relato, a compra do turista, especialmente o internacional, tem limites de preço, peso e tamanho que inviabilizam a produção artesanal para além do *souvenir*.³²³ A miniaturização dos artefatos não tem somente impacto econômico, mas também, miniaturiza a capacidade de a *poiésis* ser um conhecimento operativo de consciência de si e do seu entorno.

Como modo de buscar consolidar uma coleção para o programa, a metodologia foi a da criação de uma iconografia como compêndio de imagens (são cerca de 600 ícones apresentados em dois volumes). A iconografia trabalha com a materialidade como emissor de um discurso visual na superfície dos artefatos. Assim, ao contrário de formular propostas de artefatos adaptados e surgidos *das* necessidades, tecnologias, materiais e usos do sujeito da região, o recurso à iconografia buscou “cortar caminho” e utilizar o pictórico como identidade missioneira.

A análise da iconografia consiste em demonstrar como na elaboração de um discurso visual, da produção para o turismo, se desenvolve uma visão estereotipada da região através de relações de distanciamento. Esse distanciamento pode ser distinguido através das seguintes categorias:

1. O “selvagem” que sofre uma infantilização (índio guarani) que perde a sua história poiética. Esse processo não aprende o bem de viver, *ñande rekó*, como uma forma racional e razoável de viver a relação com a natureza, de modo produtivo. Essa produção visual do selvagem como o infantil consiste em uma invisibilização da história e da grande capacidade *poiética* que faz parte de sua marca na região. Como pode ficar evidente nas imagens da iconografia, a expedição iconográfica ao não encontrar ornamentos nos artefatos guaranis recorreu aos livros infantis das escolas primárias das comunidades, como modo de suprir a ausência de “ícones” guaranis. Como tive a oportunidade de apresentar anteriormente, nas comunidades ameríndias a prioridade poiética é a produção do corpo e a homologia simétrica entre os agentes. Esse fundamento faz com que na produção guarani o ornamento esteja no produtor e não no artefato (sabe-se que

323 Esse souvenir pode ser exemplificado nos três produtos de maior venda para o turista: o chaveiro (porta chaves), o imã de geladeira (magnético para frigorífico) e os pequenos objetos decorativos (esculturas ou pequenos contentores como porta moedas).

ainda na atualidade o artesão guarani ornamento o seu corpo para produzir os objetos, especialmente no caso da cerâmica, colocando assim o rito como fase da produção). A infantilização do guarani não é grave somente porque é colonial, a-histórica ou superficial, a sua principal falência é epistemológica porque não apreende uma cosmovisão que produz o artefato para produzir o corpo saudável;

2. O *exótico*³²⁴ como o *pitresco*, que consiste na percepção na natureza como expressão da América Latina, como natureza intocada, na forma mais facilmente aceites para designar esse território como espaço vazio³²⁵. De fato, o Novo Mundo como um espaço vazio, carente de civilidade e de conhecimento, foi um dos motores para a colonização. Os estudos pós-coloniais têm vindo a analisar este aspecto do vazio como traço da conquista especialmente em autores como Walter Mignolo, Anibal Quijano e Enrique Dussel.
3. O *privilégio locus de observação do transeunte* (o olhar performático mediado pelo ângulo da câmera) que mostra o olhar protagonizado pelo turista e desenraizado do local, o que permite uma absorção do todo transfronteiriço como fragmento. A partir desse privilégio radica a abertura para que tudo possa ser parte da iconografia, que não deixa de ser o universalismo que pensa o seu conhecer como potencialidade de abarcar o todo, o particular não precisa ser compreendido mas sim arquivado. Tudo pode ser apreendido, desde a nota de multa de biblioteca (ícone 440) até as estrelas dos casinos, que na Argentina e no Paraguai são a marca do protetorado de uma elite para a exploração financeira dos sujeitos desses municípios. Desse modo, o privilégio do transeunte e desenraizado não se questiona sobre os impactos de ordem ética e moral na iconografia.
4. O *distante e o a-histórico* (o tempo colonial como temporalidade para a identidade) que consiste no modo de absorver aquilo que a câmera fotográfica capta sem uma localização no tempo histórico e de questionamentos de ordem ética e moral. Um exemplo, foi o ícone de um fuzil Mannlicher utilizado na iconografia³²⁶. Esse tipo de ícone pode sugerir

324 Exótico diz-se de algo que vem de fora. Neste caso, refere-se ao olhar do sujeito de fora na busca por constante ou mimesis daquilo que é originário do centro do sistema mundo. Neste sentido, apesar de que aquilo que seja nomeado como exótico efetivamente não o seja, torna-se exótico por mera inversão de espelhos.

325 Para mais ver a introdução do Capítulo 2 sobre as grandes Exposições Mundiais e de como a materialidade dos “colonizados” necessitavam reproduzir o pictórico.

326 Gostaria de agradecer os esclarecimentos do Professor Carlos Daróz, historiador militar e pesquisador, que respondeu, por e-mail, a uma consulta sobre se reconhecia a imagem do pássaro do ícone 676 como parte dos emblemas dos exércitos da Guerra. Segundo o professor, a imagem do pássaro não faz parte das forças armadas brasileiras, no Império ou na República, e não pode afirmar se poderia ser das forças argentinas, uruguaias ou paraguaias, essas últimas menos provável já que está bem documentado o fato de que as forças paraguaias

ou remontar a alusão direta à Guerra do Paraguai³²⁷.

Esse tipo de distância funda-se em uma neutralidade distante do passado histórico e colonial especialmente problemática por desconsiderar na compreensão de que o *garante* para a expansão ocidental, materializada na razão instrumental e na revolução tecnológica, foi o “epistemicídio” das formas não científicas de conhecimento e dos grupos subalternos, cujas práticas sociais eram conformadas por esses conhecimentos. O termo “epistemicídio” aponta o privilégio epistemológico adquirido na colonização, especialmente na expressão da colonialidade como poder e como saber, que atingiu especialmente os grupos subalternos como os povos indígenas das Américas e os povos Africanos escravizados. Para esses grupos, a supressão de seu conhecimento, foi o outro lado do genocídio (Santos, 2007, IX,).

Considero que seja importante enfatizar que o caráter essencial do ícone consiste em relacionar paridade entre o *signo* e a *imagem*. Neste sentido, o ícone pretende esboçar a semelhança como o aspecto fundador da essencialização da região da tríplice fronteira e evocar um sentido de “tudo que está frente a câmara merece registro”, que coloca a identidade como documento.

Apesar de buscar um sentido de “objetivo e neutro”, de que tudo que está na realidade merece registro, deve ficar evidente que existe um processo de seleção e articulação de um discurso. O mesmo processo que retira elementos (como o caso do Gaúcho Gil que do ícone 278) realça outros aspectos como, por exemplo, as reiteradas referências indiciais à passagem no turista que somam parte importante dos ícones. O “ícone” 358, para citar um exemplo, apresenta uma evidente intertextualidade com a marca da pegada de Neil Armstrong na Lua (remetendo à tríplice fronteira como espaço descoberto). Ou seja, ao invés de tratar a identidade como uma relação (performática, estratégica e parte de um

estavam menos providas de armamento desse tipo. O historiador esclarece ainda que o fuzil Mannlicher somente fez parte do armamento (brasileiro) a partir de 1892 tendo sido utilizado na Guerra de Canudos. Para mais ver <http://darozhistoriamilitar.blogspot.pt/>

327 A Guerra do Paraguai ficou conhecida e bem documentada pela mortandade sem precedentes na história, especialmente para os paraguaios. A arma utilizada pelas forças armadas Brasileiras foi o fuzil Minié. Entretanto, deve ser tomado em conta que a arma Mannlicher foi utilizada pelo Brasil império em outros conflitos. A conhecida Guerra de Canudos, contra António Conselheiro nos sertão nordestino, foi vencida pela força estratégica deste tipo de fuzil.

processo de negociação), ela é pensada como descoberta (arquivo, documentação e organização em temas).

A partir destas categorias principais, o *selvagem*, o *exótico*, o *transeunte* e o *distante*, o olhar da iconografia foi endereçado para o turista como um novo conquistador. Essa essencialização consiste em buscar, *pelo* e *no* ícone, que o espaço da tríplice fronteira se apresente o mais próximo do “intocado” e, portanto, passível de ser colonizado, desta vez, pelo turista que “cria” as demandas para aquilo que quer ver. O método de trabalho para o desenvolvimento da iconografia privilegia a visão como ato de descoberta da região das missões, e, portanto, não é casual que na equipe não existam artesãos, já que, o saber-fazer artesanal concebe a técnica como saber. De fato, a iconografia, como metodologia de registro e documento a-histórico, tem vindo a reproduzir esse mesmo tipo de essencialismo em outros projetos de artesanato e design através do mundo.

A metodologia para o desenvolvimento da iconografia consistiu em quatro fases que foram apresentadas no Manual Aplicativo intitulado “Elementos da Iconografia das Três Fronteiras” (Vinnaccia, 2007a) e (Vinnaccia, 2007b). A iconografia³²⁸, como processo gráfico e não projetual, tem como primeiro passo a expedição para o levantamento fotográfico da região. Essa expedição foi formada por uma equipe de oito pessoas entre investigadores, antropólogos, designers, artistas plásticos e a equipe de gestão do Ñandeva. A equipe da expedição iconográfica esteve sob a coordenação do designer italiano Giulio Vinnaccia³²⁹.

O itinerário na Argentina foi pelas cidades de: Puerto Iguazú, Wanda, Eldorado, Aristóbulo del Valle, Oberá, Santa Ana, Posadas, San Ignacio, a Comunidade Guarani de Cuña Pirú e o Parque Nacional de Iguazú. O itinerário no Brasil consistiu em percorrer os Parques Nacionais de Ilha Grande e do Iguazu, além das cidades de Guaíra, Mercedes, Porto Mendes, Marechal Cândido Rondon, Entre Rio D’Oeste, Santa Helena, Missal, Itaipulândia, São Miguel do Iguazú, Santa Terezinha do Itaipu, Itaipu e Foz do Iguazu. O

328 Veja-se que o termo Iconografia é utilizado de modo distinto ao sentido da palavra na história da arte em que o termo consiste na compreensão e análise de imagens e não a sua produção.

329 O designer Giulio Vinnaccia utilizou uma metodologia semelhante em outras regiões como na Espanha no Caminho de Santiago de Compostela, no Pantanal Brasileiro em Matogrosso do Sul e outros.

itinerário no Paraguai visitou a Comunidade Guarani de Acay-mi e as cidades de Hernandárias, Ciudad del Este, Trinidad, Jesús e Encarnación.

O registro fotográfico foi organizado através de temas: Arquitetura, Artes Plásticas, Reduções Jesuíticas, Turismo e Geografia, Fauna e Flora, Nação Guarani, Cultura Popular e Colonização.

Este manual tem como objetivo, reunir e divulgar, *através da aplicação em produtos artesanais, alguns exemplos da grande variedade de signos e códigos próprios da cultura das Três Fronteiras*. Signos encontrados e esquecidos nas bibliotecas, nas paredes das cavernas, nas fachadas dos edifícios, nas vitrines dos museus, nos produtos confeccionados pelos artesãos. Signos que ganham uma nova vida ao se converterem em fonte de inspiração e de trabalho para os artesãos da região trinacional (Vinnaccia, 2007a: Prólogo, itálico meu).

A partir do levantamento fotográfico, algumas imagens foram selecionadas para as fases seguintes, em que foram utilizados os recursos computacionais para reduzir os elementos da fotografia para uma relação figura e fundo, fase denominada de “abstração”. A fase de “abstração” contou, por vezes, com cortes e supressão de elementos da fotografia consistente com um novo discurso.



Imagem 5 – Ícone 562, “Caderno de desenhos, Escola Mbya Guarani”, Comunidade de Cuña Perú, Ruta provincial , n. 7. Misiones- Argentina”.Tema “Nação Guarani”,



Imagem 6 – Ícone 516, “Hero with heart”. Vendedor de artesanato. Etnia Mbya Guarani. Puerto Iguazú- Argentina”.Tema “Nação Guarani”



Imagem 7- Ícone 676, “Decoração Fuzil Mannlicher” – Museo Regional Anibal Cambas, Posadas – Argentina”. Tema “Colonização”.Tema “Colonização”



Imagem 8 - Ícone 440, “Multa 0,20 por atraso”, Guaíra, Brasil”. Tema Cultura Popular.

A supressão de elementos da imagem “original” e a modificação dos elementos captados correspondem mais propriamente ao conceito de símbolo. Um dos casos, consiste no ícone 278, na imagem captada da Virgem e o Gaúcho Gil, onde na “abstração” foi retirada a figura da lenda popular do Gaúcho Gil³³⁰ e ficou somente o símbolo cristão da Virgem. O exemplo poderá ser o registro de como o evidente sincretismo religioso foi alterado.

Evidentemente que esse olhar, endereçado ao turista e especialmente à demanda do turismo internacional europeu, buscou eliminar todos aqueles indícios de que esse “espaço intocado” não fosse tão intocado assim, ou de que o habitante do local não fosse diferente do selvagem infantilizado que se pretendia ver. Essa questão foi parte de uma das entrevistas que pode mostrar como a iconografia consistiu em uma forma de debater a identidade como uma questão performance frente ao “consumidor”, apresentando um discurso da materialidade regional.

A. Tá. Nós optamos deliberadamente em não colocar ícones voltados para a questão religiosa. Então nós não colocamos nada ícones relacionados com a questão religiosa. (...) Que eram ícones assim muito claros, mas deliberadamente não foram escolhidos por questões ...religiosas para que não se entrasse nessa questão. Mas de...às vezes de má aplicação de um ícone..então que tivesse mais liberdade na criação...isso poderia mexer eventualmente...quer *dizer vc virar um buda de cabeça para baixo por uma questão gráfica* poderia mexer com valores religiosos (...))³³¹

k. Mas (...) tem iconografia jesuíta. O processo jesuíta não é um processo civilizatório e religioso?

A. Totalmente, mas ele é histórico. Então hoje trabalharmos com o processo jesuítico ele não fere, vamos dizer assim, tanto que nós não usamos nada da religião católica aqui. A questão jesuítica para nós tá muito ligada à questão guarani. Da questão da vinda dos jesuítas para cá da aculturação, do ensinamento, tanto que, mesmo a questão jesuítica gera muita controvérsia aqui. Existem muitas pessoas que são contra, que acham que a vinda deles foi danosa e muita gente que acha que não foi ruim, que foi bem intencionada e que foi boa. Tem muita gente que tem críticas severas aos jesuítas.

k. Você não acha que é a vítima e o algoz na mesma iconografia?

a. nos jesuítas.

k. colocar os guaranis e os jesuítas na mesma iconografia.

a. mas é a nossa historia ! (4sec) como é que nós iríamos...ocultar ou fingir que não existe? (...) (4sec) com mais apelo comercial e mais apelo de interesse das pessoas. Colocar um desenho

330 Figura de devoção popular na Argentina que, segundo a memória popular, foi um desertor da Guerra da Tríplice Aliança que, quando foi capturado e acusado de deserção, recebeu a pena de morte. Segundo conta o cancionero popular, enquanto o algoz o matava ele disse ao homem que quando voltasse à casa encontraria seu filho muito doente e que se rogasse pelo Gaúcho Gil, este salvaria o filho da morte. Segundo conta a lenda, o homem de fato encontrou o filho moribundo e fez o que o Gaúcho Gil havia pedido, o que teria culminado em uma cura milagrosa à criança.

331 A questão de que mesmo na Coleção “Povos” a comunidade árabe não esteja contemplada foi tratada no decorrer da entrevista. Uma questão que deve ser ressaltada é que na entrevista, por vezes, o termo árabe foi usado para designar de forma indistinta os libaneses e outras comunidades muçulmanas.

alemão não nos distingue...não é atraente.(EN1,Foz do Iguaçu, 21 de dezembro de 2010)

De fato, a supressão da iconografia, muçulmana e judaica³³², e a diminuição das referências à cultura alemãs enfatizam o endereçamento da iconografia para o turista europeu e norte americano, de modo a suscitar uma percepção de que a produção material regional contém a “ancestralidade” guarani ou autóctone.

Segundo aponta a metodologia, os artesãos aguardavam a equipe da coleta iconográfica nas cidades como a modo de participação dos artesãos na elaboração da iconografia que deixa evidente o designer, que atravessa o território, e o artesão, fixado ao local. Considero ser um fator de fragilidade a equipe que se deslocou por toda região não contar com nenhum artesão.

Um outro aspecto que considero preocupante consiste em a iconografia proposta deixar evidente que o produto artesanal não é aquele que se presta melhor para a aplicação de quaisquer dos ícones organizados nos dois volumes da “Iconografia da Tríplice Fronteira”, inclusive os exemplos de aplicação são ilustrações em 3D que evidenciam a forma do produto industrial.

No ícone 366, que faz parte do tema “Turismo e Geografia”,a captura da imagem da sombra de dois elementos da equipe da expedição iconográfica mostra a tecnologia como o elemento central para a formação do ícone. A câmera fotográfica, utilizada para determinar o olhar e os aplicativos gráficos, estabelece um primeiro sistema de mediação entre a realidade e o seu ícone. O ícone se estabelece entre a capacidade da câmera de captar a imagem (um extrato da realidade) e de o computador demonstrar, em duas ou três dimensões, quão próximo o artefato pode ser de um objeto industrial.

De fato, o que marca a iconografia são duas informações importantes: a primeira, de que a “verdade” da realidade pode ser apreendida e abstraída através da simples captura fotográfica (ou seja, é ícone uma representação da realidade que não depende da sociedade ou da cultura); e segundo, de que uma visão integradora da tecnologia, como método e axioma, pode ser a linguagem para os artefatos.

332 A região da tríplice fronteira é conhecida pela presença de grandes comunidades muçulmana e judaica.

Um paradoxo da iconografia é sinal claro de aludir ao produto industrial que ganha “territorialização” através da impressão dos ícones. Obviamente não há aqui nenhuma oposição à utilização da modelagem em 3D para demonstração das possibilidades de aplicação da iconografia. Como mostram as imagens da página anterior, foram utilizados quatro tipos de objetos: bolsas, um conjunto de objetos de mesa, um conjunto de luminárias e mesas. O problema aqui consiste em que a aplicabilidade do ícone está diretamente relacionada a um objeto de linhas retas e que tenha superfícies planas. Por esse motivo, considero que o objeto industrial se apresenta como um “ícone” dentro da iconografia, já que essas duas diretrizes (linhas retas e superfícies planas) são o resultado, dentro da história do design, da adaptação da criação dos artefatos à produtividade da máquina.

De fato, não faço aqui uma suposição de que os objetos representados sejam, ou não, de produção industrial. Uma mesa de linhas retas pode ser feita tanto em uma repetidora (máquina de corte ou torneamento, de metal ou madeira, em escala de milhares de unidades) quanto em um serralheiro artesanal. A questão aqui é que a aplicabilidade do ícone para o artesãos apresenta os seguintes problemas: primeiro, a captura depende de máquina fotográfica; segundo, a reprodução da imagem depende de usos computacionais para chegar à leitura como na Teoria da Gestalt da relação da figura e fundo; terceiro, a aplicação depende de fotocópia ou impressão do ícone que não pode ser feita manualmente (algumas imagens são tão complexas ou com pequenos detalhes que são completamente inviáveis de serem bordadas ou reproduzidas por outro tipo de técnica que não utilize o recurso da computação); quarto, o ícone fica tanto melhor quanto mais simplificado for o produto suporte; quinto, fica evidente ser economicamente e ecologicamente viável disponibilizar os ícones na internet para que qualquer sujeito, em qualquer lugar do mundo, possa utilizar a iconografia. Neste sentido, e especialmente pela última razão, os artesãos compreendem ser mais racional e razoável não depender da iconografia.



Imagem 9 – Fases da Iconografia



Imagem 10– Ícone 278, “Altar da Virgem e do Gaúcho Gil” de Posadas – Argentina.

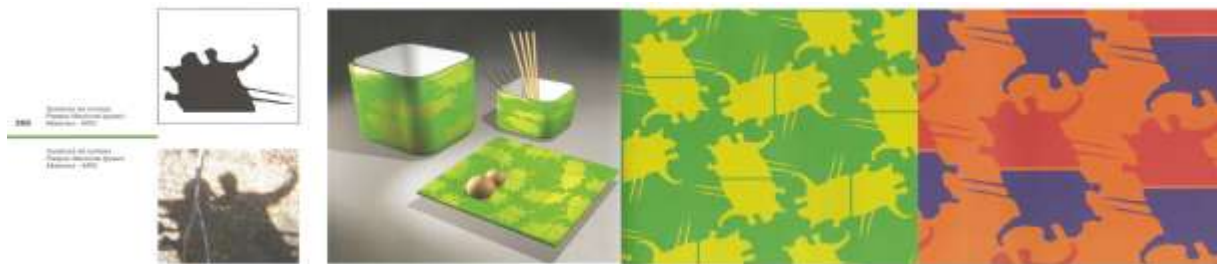


Imagem 11- Ícone 366, “Sombra de Turistas no Parque Nacional de Iguazú”, Misiones Argentina”.

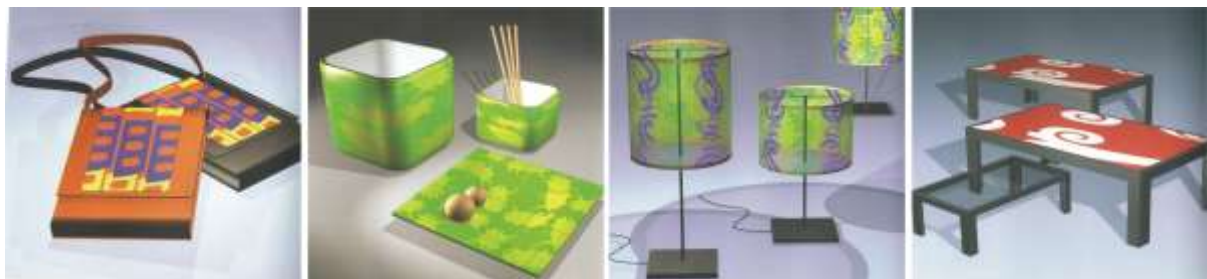


Imagem 12- Demonstração da aplicação dos ícones em modelagem computadorizada 3D.

Imagem 13 - Ícone 358, “Pegadas”, Parque Nacional Iguazú, Misiones, Argentina”.

Esta última sugestão, eminentemente provocativa, busca mostrar que a tradução, entre artesanato e design, pode interagir o recurso às imagens mas deve ser, na essência, buscar de soluções para problemas práticos surgidos de outras matrizes de conhecimento tecnológico ao invés de produzir mais do mesmo, ainda que com um ícone na superfície que dê “territorialidade” ao artefato.

Sabe-se que a linha reta e as superfícies planas reduzem custos de produção, especialmente em escala industrial. Esse é um topos da indústria mas para o setor artesanal pode ser uma simplificação da força expressiva e criativa. A redução de custos equacionou no Ocidente uma “utopia”, pelo consumo, que afirmava que a cidadania estava relacionada à possibilidade de ter acesso aos produtos criados para a classe média trabalhadora³³³. Em alguma medida, essa visão democrática está baseada na premissa de que a felicidade, tanto quando a cidadania, podem ser medidas pelo parâmetro da acumulação de bens, da comunicação do progresso ou do reconhecimento à partir dos artefatos. Essa noção foi reivindicada como norma ética e estética, na relação entre forma e conteúdo no funcionalismo, e consolidou uma visão pragmática dos artefatos ainda persistente em muitas produções. Para a análise da iconografia, as preocupações se localizam antes do processo de captura fotográfica propriamente dito, pelo questionamento da representação iconográfica e de sua aplicabilidade para o setor do artesanato. O esforço de uma visão de totalidade na iconografia faz remeter às enciclopédias, como aquela de Denis Diderot, entretanto, prende-se apenas à superfície do território. O que a iconografia afirma é que não existem usos, saberes, tecnologias e artefatos da tríplice fronteira que possam ser utilizados em outras partes do mundo. O que pode ser válido e reconhecido como relevante está apenas na superfície e na imagem, e portanto, não depende de fenômenos sociais e culturais para conhecê-los.

Considero que uma outra possibilidade de retratar a identidade da tríplice fronteira poderia estar nas soluções em produtos e formas de viver do local para além da superfície

333 Efetivamente, a própria história do design tem mostrado, que o produto “funcional” passou depois a se configurar em um tipo de luxo minimalista. Esse debate, ainda que com uma incidência importante nessa tese, ultrapassa totalmente o foco da questão.

do ícone. Um exemplo importante de tecnologia ameríndia poderá ser as redes (hamacas) que podem ser transportadas facilmente e ser enroladas quando não estão em uso, o que permite que os espaços da habitação sejam utilizados durante o dia. As redes também permitem dormir em posição fetal reconhecidamente importante para a coluna vertebral e para a subjetividade por ter uma ligação ontológica com o ventre materno.

O tema da Arquitetura dá uma especial atenção a aspectos da arquitetura ligada às grandes infraestruturas, como a Usina de Itaipu, ou aspectos do espaço público como as fachadas e as imagens dos casinos. O ícone 102 apresenta uma vista aérea da Usina Itaipu que não pode ser facilmente compreendida a relação de elementos (entre o signo e a imagem). O ícone 96 apresenta os casinos como uma realidade da região transfronteiriça, especialmente na Argentina e no Paraguai, onde a atividade está legalizada, contudo, não é menos verdade que esse setor tem sido questionado por fomentar a dependência do jogo de apostas e a ilusão de riqueza que afeta muitas famílias.

Os limites da iconografia compreendem-se entre a absoluta descrição da realidade, em que o observador não integrado ao local registra tudo (a visão como signo da existência de um dado fenômeno ou elemento) e aquilo que realmente tem uma construção histórica, social e cultural que deva ser realçada. A disposição do tema “arquitetura” prende-se ao domínio urbano e público da arquitetura, de forma tal que não fornece uma imagem do plano privado do interior das casas, das formas cotidianas de viver e consubstancia a visão privilegiada do turista, como um itinerante, na visão de quem atravessa a região sem conhecer a intimidade das pessoas e seu modo de viver. Paradoxalmente, essa perspectiva do itinerante não guarda o conteúdo cosmológico do caminhar na perspectiva guarani o que poderia ter sido um aspecto interessante para o programa.

O ato de descoberta do território das missões fica especialmente visível no tema “Turismo e Geografia”. Esse ato de descobrir (ícone 366) tem a particularidade de ter sido simultaneamente *descoberta* (espanto e busca de descobrir) e *travessia* (registro do fragmento e instrumentalização do conflito com o tempo). Esse “conflito com o tempo” consiste na desproporção entre as responsabilidades do “consultor”, que elabora as ações

de “desenvolvimento regional” dentro das horas de trabalho contratadas. De fato, a maioria das consultorias giram em torno de 60 a 120 horas, das quais se esperam resultados materiais expressivos.

Possivelmente, a expressividade de cada ícone foi pensado pelo designer principal da expedição como marca da distinção (discutida no capítulo anterior Namban) e modo de oferecer algum estímulo novo, mesmo que não seja verosímil que o artefato seja efetivamente possível de ser executado. As imagens obtidas, algumas com grande expressividade visual e que formam parte da história da região, mesclam uma variedade de perspectivas para remontar a história da região das missões. Espero que os trechos anteriores possam permitir uma contextualização histórica adequada para contribuir para a leitura da iconografia. As influências do barroco podem ficar evidentes como no ícone 168, da mesma forma como a perspectiva visual (imagem capturada) pode ser dissolvida e modificada com o tratamento que se dá à imagem.

Alguns exemplos da iconografia permitem observar que a recolha de imagens optou pela amplitude (em termos geográficos na quantidade de imagens coletadas e aspectos atravessados), ainda que não ficasse evidente a profundidade, na compreensão da articulação entre a imagem e a história. Esse aspecto fica especialmente evidente na manipulação da imagem, exemplo do ícone 216, em que a fotografia de um anjo em talha em pedra é reduzida a um detalhe, o que não permite identificar a relação entre o signo e o elemento retratado.

O propósito de manter a iconografia “fidedigna” ao que se apresentava diante da câmera foi subvertido pela síntese visual do processo de abstração, o que parece sugerir alguma discordância entre a captura e a manipulação da imagem. O processo de captura que reproduz a perspectiva do turista pode ser sintetizado na figura Benjaminiana do *flaneur*³³⁴. O ato de capturar a maior quantidade de informação que estivesse apresentada diante da objetiva fica especialmente evidente naqueles ícones cujo elemento visual principal situa o fotógrafo na cena através do ângulo de sua visão.

334 Ainda que o conceito original em Walter Benjamin reconheça o caráter de alteridade do ato de conhecer o “diferente” considero que o conceito de *flaneur* está aqui relacionado com o transitar sem alteridade.

Um outro aspecto importante, especialmente visível no tema “Turismo e Geografia” consiste em inscrever o turista como parte do ser missioneiro. O turista, que atravessa, apesar de paradoxalmente *apresentar semelhanças como o caminhar guarani*, não estabelece a mesma forma de perspectivar o caminhar como ato integral de leitura de mundo. No ícone 392, onde lê se “último bote a la isla de San Martin 15:45hs” radicaliza a perspectiva do turista apreendido na iconografia por inscrever a temporalidade do “tempo do ritmo turístico” como marca para a economia, política e sociabilidade locais.

O tema da “Cultura Popular”, além de sair do espectro puro e simples do registro, permite pensar a tríplice fronteira a partir da poética da região e traz imagens de artefatos, murais, simbologia e outras formas de mostrar iconografia de segundo termo, imagens que são resultado do labor, criação, artifício ou prazer. De fato, não foi possível perceber, nas entrevistas com os participantes da expedição, porque o tema apresenta uma visão deontológica e estética distinta dos demais temas. Considero que esse tema foi aquele melhor organizado pois apresenta um panorama e uma dialogicidade com o leitor da iconografia permeada de ludicidade para além do mero registro.

O tipo de decoração de viaturas apresentado no ícone 464 estabelece uma conexão com um tipo de arte popular comum em vários pontos do continente sul-americano³³⁵. Os aspectos possíveis de registro na iconografia permitem perceber que a busca por elementos visuais para a “cultura popular” optou por processos criativos e a presença de ação humana, que não estão presentes nos demais temas.

335 De fato, esse tipo de ornamento também está presente em várias partes do mundo. Na Índia, por exemplo, que tive a oportunidade de conhecer pouco tempo após a pesquisa na Tríplice fronteira, a decoração das viaturas e dos rikshaws, apresenta comumente a expressão “horn please”, pois o buzinar é uma forma de “blessing” e portanto, muito auspicioso para quem recebe a benção urbana. Uma leitura do trânsito indiano apenas como “caos” não consegue ver que o buzinar, para além de efetivamente ser uma chamada de atenção, consiste em uma “mistica” urbana, uma forma de reordenar o karma.



Imagem 14 – Ícone 502 “Cestaria Mbya Guarani”. Produto de ‘Misiones Creativa’. Aristóbulo del Vale. Argentina”.Tema “Nação Guarani”.



Imagem 15– Ícone 102, “Vista aérea da Usina Itaipu”. Tema Arquitetura.



Imagem 16 – Ícone 96, “Gran Casino Paraná” de Ciudad del Este, Paraguai. Tema “Arquitetura”.

Imagem 17 – Ícone 216 “Detalhe do anjo de talha em pedra da Igreja da Missão de San Ignacio Mini”. Argentina. Tema “Reduções Jesuíticas”

Imagem 18 –Ícone 628. “Quati (nasua nasua)”. Parque nacional de Itaipú. Foz do Iguaçu, Brasil. Tema “Fauna e Flora”.

De fato, os temas “Cultura Popular” e “Artes Plásticas” apresentam, em alguma medida, um registro diferente que coloca a produção material como suporte para a iconografia.



Apesar de utilizar expressões visuais enigmáticas, como o ícone 432, que apresenta a frase “Un pobre Uruguayo Viejo” ou o ícone 440, que apresenta “multa de 0,20”, essa parte da iconografia pode permitir uma representação da região organizada pelo trabalho e pela transformação.

Exemplos como o ícone 330 permitem resgatar momentos da história da região da Tríplice Fronteira como o caso de que a região foi atravessada pela Coluna Prestes, o movimento revolucionário capitaneado por Carlos Prestes no século passado e que esteve acampado, durante um período, na cidade de Santa Helena no Brasil. Esse ícone foi tema de um dos Encuentros trinacionales de Artesanias que ocorreu naquela cidade e que imprimiu um caráter educativo pois um dos relatos das entrevistas destaca que foi através da iconografia que deu-se a conhecer esse aspecto da história da cidade de Santa Helena.

O Tema que trata da colonização europeia do início do século XX, traz muitas imagens de armas, fuzis, canivetes, uma máquina impressora de jornais do século XIX, esporas e engrenagens. A visão “empreendedora” e armamentista do europeu, que conquista a região pelo trabalho, transparece na iconografia. A iconografia apresenta uma relativa fixidez do europeu como cultura “integral” e evita apresentar as especificidades dos descendentes dessa colonização que são mestiços se não o são na pele, certamente o são no locus de enunciação. De fato, qualquer desses elementos (máquina impressora, armas, fuzis etc) poderia representar a Nação Guarani, não somente porque foram as milícias guaranis que defenderam a região do ataque dos *encomenderos* por quase dois séculos ou porque a primeira imprensa semanal do mundo foi guarani, mas porque as artes e ofícios tinham um papel central nos 30 povos das Missões.

Desta forma, ainda que o recurso a imagens de maquinários seja mais representativo



para os Guaranis, a visão empreendedora e pragmática da colonização europeia estabelece uma leitura não contextual da história. O ícone 750, por exemplo, traz um livro de contabilidade da Companhia Mate Laranjeira que ficou conhecida por sua relação com a invasão de território guarani, o trabalho escravo e por ser responsável pela subalternização desse povo (Neumann, 2002).

Imagem 19 – Ícone 392, Placa turística “Ultimo Bote para a Isla de San Martin”, Parque Nacional Iguazú, Misiones, Argentina”. Tema “Turismo e Geografia”.

Imagem 20 - Ícone 464 “Decoração traseira de Ônibus”, Encarnación, Paraguai”.Tema “Cultura Popular”.

Imagem 21 – Ícone 432, “Un pobre uruguayo viejo”, San ignacio Mini, Argentina”. Tema “Cultura Popular”.

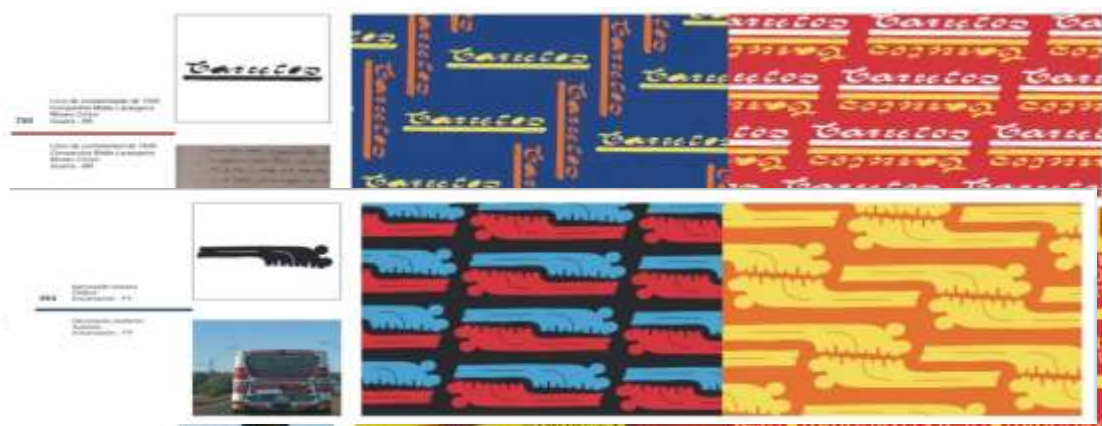


Imagem 22 - Ícone 330 “Memorial da Coluna Prestes”. Autor: Oscar Niemeyer. Área Rural, Santa Helena. Brasil”.Tema “Artes Plásticas”.



Imagem 23 - Ícone 750 “Livro de Contabilidade de 1946. Companhia Mate Laranjeira”, Museu Cívico. Guaira-Brasil”.Tema “Colonização”.



Imagem 24 – Imagens de produtos do programa Nandeva



Imagem 25 – Ícone 504, “Árvore da Vida. Aldeia Tekona Añetete”. Tema “Nação Guarani”. Diamantina do Oeste – Brasil”.

Ao contrário de ser representada pela *expertise* nas artes e ofícios a cultura guarani é infantilizada. A maioria dos ícones são fotografias de livros ou cadernos infantis de uma escola do ensino básico das comunidade guaranis visitadas. A infantilização da cultura guarani deixa evidente a relação entre o selvagem como inferior e transparece a visão do indígena que precisa ser guiado e orientado como uma criança.

O ícone 516 mostra uma visão simultaneamente naïve e cosmopolita do Guarani. O ícone em questão, que traz a frase “hero with heart” apresenta uma mensagem paradoxal do guarani, especialmente se for tido em conta que o índice de suicídios nos jovens dessa nação é o maior das Américas. A frase slogan “hero with heart” evocaria esse aspecto? Tratava-se de um modo de reconhecer e enfatizar o cosmopolitismo pré-incaico guarani, que atravessava o continente americano (do Pacífico ao Atlântico pelo caminho Peabirú) quando o europeu comum vivia o tempo de confinamento em aldeias? Ou seria antes um relato visual da globalização hegemônica e neoliberal que aparentemente coloca a todos

em uma mesma “aldeia global”? De fato, parece pouco provável que um produto com o ícone “hero with heart” pudesse ser compreendido como parte da “Nação Guarani”, inclusive porque o “coração” como uma articulação à emoção é um paradigma ocidental e romântico. A questão de fundo aqui consiste em que a aparente trivialidade da mensagem de que a globalidade hegemônica possa ser um fenômeno global insere as diferenças culturais dentro de uma homogeneidade sem tradução (Ribeiro, 2005).

De fato, o reconhecimento do caminho pré-incaico e transcontinental do Peabirú evidencia ser o Guarani um cosmopolita que tinha como um modo de viver que consistia em articular o trânsito e o contato intercultural como traço principal. Uma ausência importante é a do bordado *ñanduti*, e outros tipos de artefactualidade guarani (especialmente aquelas femininas que resistiram a Guerra da Tríplice Aliança) que não constam da iconografia.

6.1 Considerações finais à sexta fronteira e a árvore da vida.

A análise da iconografia poderá parecer uma redução frente ao que é produzido pelo projeto em termos não somente de outros produtos mas também em sociabilidade e valores de ordem criativa e subjetiva. De fato, de forma consistente com as formas de resistência aos processos de imposição identitária, a iconografia, ao contrário de ter sido utilizada pelos artesãos de forma pragmática, foi ressignificada e reelaborada.

A iconografia, apesar de ser uma instrumentalização do território das missões em imagens pregnantes o suficiente para serem abstraídas de história, não teve o uso que se pretendia por parte dos artesãos. Os produtores do Ñandeva sempre tiveram a compreensão principal do fato de que a iconografia não funde todas as formas de expressão do diálogo entre o artesanato e o design para o programa, isto é, o que é produzido em termos de objetos ou de experiência vai muito mais longe do que a iconografia. Ainda assim, a iconografia foi uma ferramenta útil na história do programa pois permitiu aos próprios artesãos e designers refletir sobre os resultados que se pretendiam alcançar, conferiu uma relativa proximidade aos produtos como coleção, além de ter sido um modo de ativar o olhar sobre a identidade transfronteiriça.

Na atualidade, a iconografia consiste apenas “um mero disparador criativo”, como veio definir o Designer Patrício Nadal, mais do que propriamente ser objeto de uma utilização burocrática. Ainda para esse designer, a organização da iconografia permitiu “colocar em crise” o sentido que se tinha da identidade transfronteiriça de modo a criar uma discussão e um debate interno que foi um sedimento importante das estruturas criativas atuais. De fato, fica sempre ao critério dos artesãos utilizar, ou não, a iconografia, que tem sido mais utilizada nos “presentes institucionais” que são organizados através do programa. Desta forma, apesar de que o uso sistemático por artesãos de várias técnicas permite uma visão integradora dos diferentes produtos Ñandeva, o uso não se configura uma obrigatoriedade.

Um elemento imprescindível para a análise da iconografia como “disparador criativo” consiste em verificar que este processo, mesmo que tenha inspirado construções estereotipadas da região, foi uma fase importante porque criou um fluxo de discussões internas no Ñandeva sobre o próprio conceito de identidade como vem verificar Nadal:

eu acredito que mais do que um conceito de identidade nos objetos eu plantearia a afirmação de colocar em crise o conceito de identidade que através do programa Ñandeva tratamos de definir como ato de definir o que é próprio e quais são os valores compartilhados. Então trabalhar o tema da identidade acredito que é um caminhar. É a possibilidade de por ai de ter o conhecimento da própria história. É a observação ativa do que sucede hoje em dia, ou seja, ter também acesso hoje a um monte de informação [...] A iconografia não creio que seja um valor mas sim uma etapa. (EN 10 15 Novembro de 2010, Posadas – Argentina).

Patrício Nadal concebe a identidade como um ato de negociação que guarda grandes semelhanças com a conceituação de Stuart Hall (2005) e inclui o colocar em crise como uma forma de conhecimento da própria identidade. O colocar em crise, simultaneamente busca e espanto, permitiu, ou talvez exigiu, ao grupo de criativos da região da tríplice fronteira um posicionamento ativo como mediadores dessa construção ativa e responsável da identidade.

Evidentemente que o fato de vários artesãos utilizarem elementos visuais próximos permite ter a ideia de coleção³³⁶ e que esse concatenamento ativo de produção de materialidade traz resultados importantes, contudo, e ainda seguindo as pistas de Nadal, o

336 No capítulo anterior sobre o Namban cheguei a contextualizar uma visão da coleção como elemento integrador da produção poética consistente com a cultura de consumo.

principal contributo que decorreu da produção daquela primeira iconografia foi o de exigir aos criadores da tríplice fronteira um posicionamento.

A análise das ações recentes do Ñandeva, na produção de outras iconografias³³⁷, no acompanhamento da visita de análise da consultoria na cidade de Itaipulândia (Brasil), a apresentação da coleção “Peixes”³³⁸ em Guaíra (Brasil) e a coleção conjunta entre o Ñandeva e o Pólo Astronômico de Foz do Iguaçu (Brasil)³³⁹, permitiu verificar novas abordagens que vão para além do emprego direto da iconografia “expedicionária”.

Considero nestas ações uma mudança qualitativa que prende-se ao fato de que as novas estratégias de diálogo, entre o artesanato e o design, estão sendo estruturadas por sujeitos do local e não pelos consultores eventuais, e portanto, vão além do que a representação do ícone pode abarcar. Ou pelo menos estão a ser criadas bases de imagens próprias de cada cidade de modo a que a articulação entre o ver e o registro em iconografia ocorra de modo participante e enunciado pelos próprios artesãos. O Ñandeva estimulou grupos de artesãos das várias das cidades para produzirem os seus próprios processos de busca identitária. O olhar não é mais o do turista que atravessa, mas de quem vive e coloca o ícone no seu lugar e na sua perspectiva.

Como conclusão desta análise da iconografia, penso ser interessante “contar a história” por trás de uma das imagens mais utilizadas do Ñandeva, o ícone 504 denominado como

337 Essa segunda iconografia, que contou com a participação do designer e professor Patrício Nadal foi elaborada pela Universidad Nacional de Misiones – Campus – Oberá para descrever aspectos próprios a região de Misiones, na Argentina. A partir dessa ação, uma série de iconografias foram organizadas pelas cidades (com a participação do Ñandeva) e que buscavam discutir a sua própria interpretação sobre a tríplice fronteira. Considerei que essa multiplicação de iconografias como uma reação àquela que foi organizada no ano de 2006 e que foi analisada neste documento. A análise conjunta de cada uma dessas iconografias, e o seu caráter reconstrutivo, poderá ser um dos desdobramentos para essa tese.

338 A cidade de Guaíra teve uma oficina participativa do Ñandeva na qual os artesãos e designers chegaram a conclusão que retratar os peixes do lago formado pela Usina de Itaipu deveria ser o tema da produção. Deve-se ter em conta que Guaíra era o local onde estavam as cachoeiras conhecidas por Sete Quedas e que foram submersas pela formação do lago. De fato, a opção por utilizar a imagem dos peixes do lago, e não revisitar a imagem das Sete Quedas, poderá ser analisada como uma reconstrução do próprio passado. Nas entrevistas com os artesãos de Guaíra ficou evidente que a formação do lago representou uma “perda” das Sete Quedas para a população. A alternativa de colocar os peixes como iconografia da cidade prende-se também com o fato de que o lago formado tornou-se uma zona de turismo de pesca e esse elemento foi considerado pelo grupo como um fator importante a ser tido em conta.

339 Na última semana da pesquisa de campo foi iniciada uma atividade do Ñandeva e o Pólo Astronômico de Foz do Iguaçu na qual os artesãos foram convidados a fazer a observação do céu noturno para produzir artesanato com essa temática. Tive a oportunidade de fazer fotografias dos primeiros resultados dessa iniciativa.

“Árvore da Vida”, que se trata de uma síntese visual extremamente profunda e que remonta a visão integradora do guarani da relação entre o sujeito (humano e animal) com o cosmos.

Na formação do lago da Usina de Itaipu (1978), a comunidade Guarani Tekona Añatete começou a produzir esculturas para retratar como os animais de diferentes espécies ficaram sitiados nas árvores pela subida rápida das águas do lago. As esculturas foram o modo de o povo guarani registrar o impacto ambiental da subida repentina das águas, que se esperava que fossem subir em um mês que ocorreu em alguns dias. De fato, com a subida das águas, o exército brasileiro teve que intervir com a operação chamada *Mymba Kuera*, literalmente pega-bicho em guarani. O ícone da árvore da vida tem vindo a ser muito utilizado no Ñandeva e pode ser a imagem que antecipa a nossa própria sorte civilizacional, que na proximidade da tragédia ambiental mais extrema, deveremos nos reorganizar pela partilha. Como poderá ficar evidente, na síntese guarani desse símbolo, as diferenças entre as espécies são postas em suspensão (a onça, o quati e os outros bichos compartilham a mesma árvore) podendo ser a síntese visual de uma tradução possível entre culturas diferentes.

7. A sétima fronteira: *Guarani, or not guarani, Is that a question?*

Durante esta investigação, tive a oportunidade de discutir as possibilidades de tradução entre o artesanato e o design em várias perspectivas. Busquei ser o mais “econômica” possível na transcrição das entrevistas de modo a trazer aquelas que penso que deixem uma contribuição para a pesquisa de forma mais contundente. Uma dessas entrevistas foi com o artesão Roberto Moncada, Posadas -Eldorado, que faz uma análise da relação entre o produto industrial e o produto artesanal que para mim foi uma perspectiva completamente nova. O trecho abaixo não foi traduzido para o português porque poderíamos perder elementos da discussão:

r. Bueno en la. Mira te voy a decir así como muy simple. Yo siempre digo que la iluminación hace los lugares. Yo principalmente fabrico iluminación, lampadas y luminarias. Entonces .. Y siempre digo. Vos podes estar en un rancho, que acá un rancho es una casa pobre, que donde. Bueno. Y si vos tenés una buena iluminación puedes hacer de este lugar un palacio. O sea. Imaginate en que medida e... se modifica. no? Como modifica!(...)

r. Yo siempre digo que los objectos son seres sin vida. Como una contradicción. Pues los seres

siempre tienen vida. Pero en el alma esta vivo, los objetos también están vivos. En la medida que uno tenga alguna, alguna. Algún sentimiento por el objeto no?(...)

k. si. tratando del sentimiento como una clave ahora . Tu creés que el objeto...que hay distinciones entre los objetos industriales y los manuales?

r. Considero que el diseño en gran escala está libre de sentimientos.

k. libre? con un sentido ... la palabra es “livre”?

r. Si. Libre de sentimientos. No tiene sentimientos. Pero es libre de sentimientos. Porque el sentimiento puede ser agregado por quien te lo regala.

k. Yo no se si es un problema de traducción...

r. Si es un problema de traducción porque traigo un sentido diferente..

k. Porque la palabra me sonó como libre en portugués.

(...)

r. Y que lo sentimiento lo adquiere el objeto industrial cuando lo compra una persona para obsequiarlo o para si mismo porque le gusta.

k. Si. Entonces ...

r. Pues es ahí cuando adquiere un sentimiento.

k. O sea es como un paquete que no hay nada y ...

r. Si que no hay nada

k. Y tu pones tu sentimiento?

(...)

r. ‘Esto’ me encanta hablarte!

k. si

r. O sea, la artesanía nace con un sentimiento y lo mantiene siempre el sentimiento, siempre.

k. si.

r. siempre.

k. O sea ...

r. Nunca pierde su sentimiento.

k. O sea tu tampoco llenas de otros sentimientos? Porque está..es una cosa plena.

r. Y para hacer una artesanía tiene que expresar sentimientos. -

(EN6, Posadas-Argentina, 15 de Novembro de 2010).

Esta percepção distingue completamente o produto industrial do produto artesanal no sentido de “cheio” e “vazio” como um contexto de alteridade. Se um presente oferecido for industrial, aquele que presenteia deixa ao que recebe a possibilidade de preenchimento. Ao contrário, quando oferece um produto artesanal, presenteia propriamente o *maná* de um lugar, de algo ou alguém.

O entrevistado é proveniente da Patagônia Argentina, com ascendência dos índios mapuche, trabalha para a criação de luminárias e candeeiros com o tema da tríplice fronteira. O autor utiliza desde os *Ñandutis*, o próprio bordado (e não a fotografia) colocado em luminárias, até os símbolos das Babuskas russas. De fato, este artífice foi o único artesão, daqueles que consegui contatar na pesquisa de campo, que utiliza elementos da colonização europeia, especialmente as referências à cultura popular russa. Paradoxalmente, a maior parte dos entrevistados de ascendência europeia apresentava a

tendência de utilizar os ícones que remetessem à natureza ou à cultura guarani.

A simultaneidade de narrativas que são permitidas pela performance exploratória da identidade do criativo, como fala e como personagem. Neste sentido, a capacidade exploratória da narrativa, na hibridez pós-colonial, pode permitir uma imagem mais próxima da realidade do que as dicotomias da modernidade (Graubart,2004).

Como sugere Garcia Canclini (1998), a noção de hibridez não pretende mostrar que existam culturas “puras”, mas que todas as culturas são híbridas, pois o exercício de descrição da “pureza” cultural teria que partir para a conceituação da impureza como inautenticidade. De fato, como concordam Canclini e Andrade, a hibridez é autêntica porque reconhece a identidade como manifestação estrategicamente orientada ao presente. É por esse motivo que no Ñandeva, Roberto Moncada, o descendente de mapuches, faz as babuskas russas e a ceramista Inês Fertl, filha de alemães, é quem ensina as técnicas ancestrais da cerâmica guarani, inclusive para algumas comunidades guaranis. Eles têm autonomia para designar a sua identidade, que já ultrapassou a fronteira da mera descrição para ser a construção negociada de espaços identitários.

Mesmo no período colonial, em que as divisões étnicas para fins de controle do território estabeleciam um lugar e sociabilidade específicos para cada “identidade”, muitos documentos vêm evidenciar pleitos por identidades contestadas, o que permite afirmar que a identidade poder se localizar muito para além da mera etnicidade (Graubart, 2004). Esses questionamentos de identidades podem permitir mostrar que a etnicidade não pode ser o critério para produzir um discurso material de identidade regional. Realmente, ser guarani é uma questão?

De fato, como têm vindo a mostrar os estudos culturais, as identidades são entidades instáveis, ambíguas e relacionais (Stuart Hall, 2005). Mesmo nos processos de redução jesuítica, essa instabilidade esteve presente, especialmente nas evidências de que haveria uma elite guarani (os que tinham a possibilidade de serem alcaides ou mestres artífices) e um outro estrato que permanecia à margem. Esse questionamento busca dar resposta a compreensão da identidade como um espaço de negociação e não como cristalização do que deve ou não ser a expressão das fronteiras entre o “eu” e o “outro”.

O aparente paradoxo aqui é perguntar porque os “elementos” da identidade aparentam estar “trocados”. Como pode ter ficado evidente, a pergunta desta fronteira faz um paralelo com a afirmação de simultaneidade identitária do “Tupi or not Tupi, that is the question” presente no Manifesto Antropófago (Andrade, 1979). Esta afirmação permite demonstrar como a articulação da identidade permite a simultaneidade e a aquisição performática de elementos da cultura. Sabe-se que em Andrade (1979) o conceito de deglutição surge como projeto de aquisição de elementos de cultura do “outro” em que o sentido da antropologia, como violência mágica, se reconstitui em termos simbólicos na absorção dos valores como soma. Deste modo, e especialmente tratando-se do ato criativo, a afirmativa de que “não há determinismo onde há mistério” (Andrade, 1979: 1) surge na aceitação de que o ato criativo se constitui em propriamente a absorção conjunta de todas influências surgidas *no* e *pelo* ato criativo como liberdade do criador que será propriamente um deglutidor.

8. A oitava fronteira: As ecologias e as economias como modo de entender a dádiva e a reciprocidade

Entre o tempo sem tempo do museu e o tempo acelerado da técnica, o artesanato é a palpitação do tempo humano. É um objeto útil, mas também belo; um objeto que dura, mas que acaba e se resigna a acabar; um objeto que não é único, como a obra de arte, e que se pode substituir por outro objeto parecido mas não idêntico

Octávio Paz

A oitava fronteira intitula de “fronteira da dádiva e da reciprocidade”. Considero que essa fronteira poderá demonstrar como os sujeitos da pesquisa ressignificam os processos de produção através de novos fundamentos de sociabilidade. Essa sociabilidade, que conjuga a movimentação de forças produtivas com a movimentação de forças imaginativas, permite pensar nas possibilidades de um novíssimo barroco missioneiro³⁴⁰ fundado a partir de um *ethos* barroco.

340 Se na redução jesuítica o barroco missioneiro conjugava a relação entre o plano terreno e o místico através de formas de resistência a conquista espiritual, no novíssimo barroco missioneiro a relação se dá pela integração de formas de sociabilidade como resistência ao pragmatismo de mercado. Este novíssimo barroco missioneiro opta pela junção de técnicas do artesanato e do design (deve-se ter especial atenção as formas de pensar a atividade projetual que se vale da internet) que poderá se configurar em uma forma de globalização contra-hegemônica como descreve Boaventura de Sousa Santos.

Essa fronteira tenta compreender como será possível explicar o fenômeno econômico dentro da prática artesanal, nesse caso específico, para a relação entre o artesanato e o design. Definir em que consiste o fenômeno econômico tem sido a tarefa central da sociologia que pretende buscar um ângulo para definir o que poderia ser “a sociologia geral da economia”. Essa não será a tarefa pretendida neste trecho. O que pretendo abarcar são algumas constantes do fenômeno econômico que foi possível verificar *in loco*, ou seja, no Ñandeva, e a partir delas buscar generalizações que possam ativar uma perspectiva sobre o que pode ser pensado como fenômeno econômico em comunidades de “criativos” em dois sentidos. Para dentro desse grupo de criativos, como conformação do pertencimento e modos de conectividade, para fora desse grupo, como modo de performance identitária e vértices para a conexão com outros grupos (a sociedade envolvente, outros grupos de criativos e consumidores).

Uma descrição nesses termos aponta para o fenômeno econômico para além da mera relação entre troca de valores (aquele que aponta a economia como relativo a produção de excedentes e sua troca por outros gêneros ou moeda). Nesses termos, o fenômeno econômico é fronteira identitária, modo de pertencimento, comunicação, modo de produção e circulação de bens. Penso ser necessário ampliar aquilo que pode ser considerado espectro econômico especialmente na esfera da criação, produção e circulação de artefatos, porque considero que essa última (a circulação) tem vindo a absorver as outras esferas.

O caso do Ñandeva permite ver o conceito de economia como fenômeno que abarca a manutenção da vida de uma forma ampla e de irradiação do ser para além de sua corporeidade. A economia dentro da epistemologia artesanal não pode ser entendida pela simples circulação de bens. Como fenômeno que abraça a vida, a economia consiste em circular todas as informações, saberes, vida, festa, comunidade, ritmos, noções de belo, natureza, equilíbrio, corpo e harmonia que são matéria-prima da *poiésis*.

A partir dessa noção ampliada da economia, buscarei mostrar nessa fronteira como a economia pode ser amplificada para abarcar várias formas de normatividade e ritmo entre os sujeitos da pesquisa. A perspectiva aqui consiste em mostrar que a produção dos

artefatos da produção artesanal depende de formas econômicas distintas do capital e tem enorme incidência sobre o material produzido.

As tarefas de produção artesanal, em que incidem particularidades de acordo com a técnica, a região e o artífice, interferem no significado da tarefa criativa ali impressa. A opção que tomei foi a de recorrer aos conceitos de economia de Karl Polanyi apesar de ter compreensão que poderia ter seguido por outros caminhos. A minha opção consistiu em uma estratégia que me pareceu mais adequada para a experiência de campo estudada, já que, no caso estudado, não me parecia possível utilizar outras categorias como associativismo, economia popular ou solidária.

Diante dessa opção buscarei convocar os distintos modos de economia conceituados por Karl Polanyi (1989)³⁴¹ especialmente porque este autor trata do mercado como um fenômeno regulado por forças que estão para além dele, um aspecto que acredito ser pertinente para a vida social e vigente na pedagogia criativa. O uso dessa abordagem tem por objetivo apresentar o argumento central de que a economia está incrustada em uma rede de fenômenos sociais que possuem esferas não mercantis. O debate de fundo, que nos pode ser operacional por se tratar de grupos de artesãos e designers, surge da inter-relação entre as contribuições teóricas de Polanyi na economia perspectivada por aqueles que criam e produzem materialidade.

A economia capitalista baseada na propriedade privada dos meios de produção supõe a empresa como unidade econômica produtora de lucro, mais do que, unidade econômica produtora de bens e valores. A questão central da análise que proponho busca relacionar as atividades criativas como uma forma de viver *com* e *na* economia por concebê-la para além de meramente a economia de mercado.

No setor artesanal, essa abertura proporciona a percepção das várias matizes econômicas do setor, especialmente a reciprocidade como operador sociológico. De fato, como usualmente o setor artesanal é somente interpretado pela via da economia de mercado, esse achatamento *faz com que ocorra a infantilização do artesão* pelos gestores

341 Os capítulos 4, 6 e 11 do livro “A grande transformação” são aqueles mais diretamente utilizados na análise dessa tese.

de programas de fomento do setor produtivo ou do cultural. A incapacidade de perceber, por exemplo, o papel da troca de artefatos como operador sociológico de sedimentar relações de confiança e proximidade, faz parecer que o artesão simplesmente oferece o resultado de seu trabalho (ou seja, desperdiça custos de horas de trabalho, matéria prima e não só). Faz parecer que existe no setor uma irracionalidade econômica, ou seja, o infantil que não compatibiliza o cálculo do valor de troca com os gastos financeiros e operacionais da produção. O que essa visão estreita da economia não vê é que o ato, por exemplo, de trocar matérias-primas e conhecimentos (que deveriam ser escondidos dos “adversários” no campo econômico do mercado) consiste em um operador sociológico da dádiva no sentido que lhe dá Mauss da obrigação e da contra obrigação.

O setor artesanal tem no setor das fibras e cestaria um exemplo esclarecedor. Como deve ficar evidente mesmo ao leitor menos próximo ao setor artesanal, nenhum artesão de fibras tem o cultivo de palmeiras, ou outros tipos de fibras, para a coleta da matéria-prima. Surge aqui a pergunta: de onde vêm as fibras, se o artesão não pode passar semanas em expedições para a coleta de matéria-prima? Deve ser tido em conta que, na maior parte dos artigos em fibra e cestaria, a compra de matéria-prima, ou seja, processos de coleta organizada, não é possível. Existem exceções como o caso da piaçaba, que conheço pela minha experiência na Amazônia, e que era (e continua a ser) essencialmente coletada em regime de exploração do indígena ou caboclo individuado.

As fibras são sazonais, de tal modo que quando uma palmeira perde uma inflorescência, em poucos dias esse material estará imprestável para o artesanato. Qual a solução se não a dádiva como o vínculo no qual a comunidade contribui para a coleta da fibra para o artesão? De fato, muitos artesãos têm verdadeiros sistemas de economia da dádiva, familiares e vizinhos, que trazem as fibras quando a encontram ou que a rede social faz chegar as suas mãos.

O exemplo desse sistema da dádiva, para a coleta de matéria prima, fica mais evidente no setor das fibras, entretanto, consiste em uma prática econômica comum no setor artesanal. Consiste em uma prática econômica e não em gratuidade.

No caso do VI Encuentro trinacional de Artesanias, na cidade de Eldorado-Argentina, rica

em palmeiras e assim o “eldorado” dos mestres e mestras da cestaria, tive a oportunidade de acompanhar o processo de coleta do material pelas redes de proximidade e confiabilidade³⁴². Os artesãos oferecem algum artefato ou a própria estima (no sentido de laços sociais e de amizade) para criar o vínculo da dádiva para receber em troca matéria prima. Poderíamos conceber assim o sentido que atravessa essa relação:

Eu te entrego um pouco de meu trabalho para que tu estejas ligado a mim pela dádiva. Tens, assim, a contra obrigação de honrar o nosso vínculo e de, em troca, oferecer-me um pouco das fibras que jorram de tua palmeira. Pelo nosso vínculo, sabes que o que dá essa palmeira é matéria prima de meu trabalho e de minha criatividade. Assim, quando me retribuis com as fibras, eu, pelo meu trabalho, honro a ti e a tua palmeira. Eu te devolvo assim criando um novo ciclo.

Poderá ficar evidente que esse tipo de formulação é a essência de uma racionalidade ecológica que consiste na ampliação do espectro econômico. Evidentemente que o artesão que produz a partir dessa inflorescência comercializa o seu trabalho na esfera econômica do “mercado”. O que considero relevante neste caso consiste em destacar esses fenômenos que efetivamente são presentes no cotidiano de todos nós, mas que o achatamento da economia torna irrelevantes. De fato, no caso do Ñandeva, que também comercializa os produtos de parte dos artesãos vinculados ao programa³⁴³, uma série de relações econômicas se dão entre os sujeitos e a instituição, como também cheguei a identificar no caso do Namban como o termo “ética da boa vontade”.

Os conceitos de Polanyi, o trabalho, a natureza e a moeda, são aqueles exemplos que nos dá o autor de espaços que precisam de regulação, não poderiam ser espontâneos. Como no caso das fibras da palmeira pude evidenciar, a relação entre o uso das fibras e o trabalho dos artesãos é regulada pelos ciclos da natureza e pela perspectiva alargada da economia. Evidente que Polanyi pensa o estado e a sociedade como os mecanismos de regulação e denuncia a ficção do liberalismo ao anunciar que, por exemplo, a moeda possa ser auto-regulada. Deve-se esclarecer que Polanyi rejeita o termo utópico (como

342 Agradeço ao artesão Nelson Echeverría (?) pela possibilidade de acompanhá-lo na coleta de inflorescência nas casas de amigos durante esse período.

343 Existe um problema alfandegário do programa e que esperamos que seja rapidamente superado que consiste no fato de que o sistema e-commerce e as lojas do programa no Brasil somente estão habilitadas à comercialização dos produtos dos artesãos brasileiros. Essa questão impede que a integração regional seja efetiva, nesse plano da economia de mercado, já que os artesãos e designers paraguaios e argentinos estão impedidos de vender seus produtos no Brasil, um mercado de consumo de bens que tem vindo a crescer. Reconheço aqui os esforços da equipe diretiva do Ñandeva para lidar com esse paradoxo.

programa ou ambição social), para ele seria o impossível e o indesejado e que está caracterizado no liberalismo. O socialismo é para ele o espontâneo porque emerge de regras que são parte do humano como ser social. Considero que aqui haveria um sentido de justiça e equilíbrio que seria parte da natureza e do humano, como parte da natureza.

Evidente que no Ñandeva ou em qualquer outro tipo de corpo social comum existem elementos de luta e de conflito, entretanto, a articulação entre as partes somente surge a partir da partilha de alguma normatividade de interesse comum. No caso do Ñandeva fica evidente que o programa se caracteriza como uma “grife” ou um “marca” coletiva de modo que se torna decisão racional de cada criativo contribuir para a manutenção e a divulgação desse nome, porque assim poderá contribuir para a venda do seu produto. No entanto, considero que mais do que ser um “nome de grife” a possibilidade de ser parte de algo que transcende as suas próprias criações seja um aspecto relevante para cada criativo vinculado ao programa.

Para a análise do trabalho, com especial incidência para o setor artesanal, a análise do autor aponta que “as motivações habituais do trabalhador não são o ganho, mas sim, a reciprocidade, a competição, o prazer de trabalhar e o reconhecimento social” e, ainda, “os dois grandes princípios que governam o comportamento econômico parecem ser a reciprocidade e a *stockage* com redistribuição” (Polanyi, 1989: 421).

A divisão entre a crematística e a crematística comercial, influenciada por Aristóteles, serviu para a conceituação das quatro esferas da economia em Polanyi, que analisaremos aqui direcionando olhar para o Ñandeva e para a prática produtiva criativa de uma maneira geral. Em Polanyi, torna-se possível reincorporar aquilo que define ser uma criação (idealização) do liberalismo do século XIX.

Os pensadores do século XIX, por exemplo, consideravam como algo “natural” comportar-se no mercado como um negociante, de tal forma que qualquer comportamento distinto era considerado como um comportamento econômico artificial, produto de uma ingerência sobre os instintos do [sujeito]; estes pensadores acreditavam também que os mercados surgiam espontaneamente, se se deixava livre o curso da atividade dos [sujeitos] e que o tipo de sociedade resultante podia ser mais ou menos desejável, desde o ponto de vista moral, entretanto, do ponto de vista prático, estava baseada em caracteres imutáveis do gênero humano. As recentes investigações provam justamente o contrário desde diferentes perspectivas das ciências humanas, tais como a antropologia social, a economia das sociedades primitivas, a história das primeiras civilizações e a história geral da economia. Na realidade,

não existem hipóteses antropológicas ou sociológicas da filosofia do liberalismo económico explícitas ou implícitas, que não tenham sido claramente refutadas (Polanyi, 1989: 421).

As esferas económicas em Karl Polanyi são as seguintes: *Economia Doméstica*, *Economia Redistributiva*, *Economia de Reciprocidade* e *Economia de Mercado*. A simples distinção das quatro esferas já permite verificar lógicas e *modi operandi* distintos em cada economia. Para a análise da prática artesanal, essa distinção das esferas da economia torna-se extremamente oportuna porque deixa transparecer uma característica recorrente da epistemologia artesanal e criativa, a de se situar em modos multidimensionais de pensar o tempo, os saberes e as relações.

A *Economia Doméstica* mostra como as atividades criativas são o controle do próprio tempo e estão intercaladas com outras atividades como o cuidado da casa, da pequena agricultura e em muitos casos com outra atividade profissional. A capacidade inclusiva da perspectiva económica de Polanyi permite olhar para a relação entre criação e produção através da perspectiva das cinco ecologias que são a base metodológica desta tese.

Tomei uma opção estratégica de guardar o termo “domesticidade”, ao invés de “comunidade”³⁴⁴, porque me pareceu adequado dar essa dimensão íntima, do trabalho não pago e não invisibilizar as manualidades, que são uma forma de artesanato com termos próprios e para além da subalternidade do saber-fazer feminino. A diferença, desse desenvolvimento, permite reconhecer práticas artesanais que não são tidas como relevantes, como o caso do artesanato feminino, que não tem merecido o seu espaço legítimo justamente por causa da fratura que o pensamento da economia mercantil faz no setor artesanal.

A *Economia Redistributiva* consiste para Polanyi naquelas formas em que a sociedade ou suas instituições redistribuem os recursos estocados. O Estado-Nação, por via de suas instituições, redistribui os recursos económicos, sociais e gerenciais para os vários setores da sociedade. O Ñandeva ou o Cearte (Portugal)³⁴⁵ podem ser exemplo da redistribuição como esfera económica.

344 Agradeço à minha colega de doutoramento Carla Águas com que tive a oportunidade de discutir este tópico e foi a partir desse debate que achei oportuno manter o termo para evidenciar esse aspecto do trabalho feminino.

345 Caso anteriormente estudado.

Em alguns casos, os recursos financeiros da economia redistributiva são utilizados para a divulgação de ações, mais do que o apoio direto às formas produtivas. Esse aspecto tem interesse transversal para a análise desta tese pois o desenvolvimento de manuais, exposições, consultorias e formações, viagens, catálogos, enfim, todos os modos de dar visibilidade ao trabalho de apoio aos setores da criação tornam-se, na divulgação, como modo de distribuição em si mesmo. Estes investimentos, ainda que sejam importantes, por vezes atuam como justificativa do aparato institucional mais do que propriamente como modo de redistribuição e de apoio efetivo. Essencialmente, esse tipo de divulgação surge como se a economia redistributiva fosse um fim em si mesma.

O presente trabalho de análise do espectro das práticas econômicas, especialmente para os apoios para o setor artesanal, reconhece a importância dos meios de divulgação ou ainda, das consultorias e formações em técnicas artesanais. Considero pertinente apontar aqui que a divulgação das ações não pode ser dissociada de fazer chegar os recursos para o setor artesanal propriamente dito. Ou seja, a distribuição não consiste apenas na produção de catálogos ou o pagamento de consultores tem que fazer chegar recursos diretos para o incremento do setor produtivo e logístico. Essa questão evidencia um problema nos projetos de desenvolvimento de acreditar que os problemas do setor artesanal são sempre resolvidos com publicidade e pela “ajuda” de expertos e especialistas, em contraste com outra forma de atuação em que a melhoria da infraestrutura produtiva e logística poderia também se constituir no foco de investimento dos recursos.

No caso do Ñandeva, a compra de matéria-prima e equipamentos, criação de lojas ou e-commerce para a comercialização entre os três países precisa resolver as questões aduaneiras, melhorar a infraestrutura das oficinas ou ainda pensar na aquisição direta de artesanato produzido como modos de pensar a redistribuição de uma maneira efetiva. De fato, um aspecto importante seria a criação de artefatos com as tecnologias próprias da tríplice fronteira.

A importância da economia redistributiva fica diminuída por uma visão burocrática dos apoios ao setor artesanal. Veja-se que se fala com mais tranquilidade do financiamento ao

setor empresarial do que do financiamento para o setor artesanal. Paradoxalmente, apesar de o artesanato ser sempre utilizado retoricamente como “identidade nacional”, os adjetivos não vinculam os sujeitos como recebedores diretos de investimento. De fato, os estudos de microcrédito, *crowdfunding*³⁴⁶ e economia solidária têm demonstrado que o pequeno investidor individual em geral paga atempadamente os financiamentos adquiridos³⁴⁷. A questão poderia ser resolvida através do conceito do orçamento participativo como um modo pelo qual os programas ou projetos poderiam apontar as suas próprias prioridades para os investimentos da economia redistributiva.

A *Economia de Mercado* consiste na esfera da economia em que a troca de valores acontece de acordo com o equilíbrio regulado (por vários fenômenos) entre a oferta e a procura dentro de um âmbito de competição. No caso estudado, e como tem vindo a ser o comum na forma de conceber a relação entre o artesanato e o design, a economia de mercado tem se convertido na razão de ser da própria produção. A hiperinflação da capacidade do “mercado”, como telos, de ser determinante para as práticas criativas-produtivas tem vindo a ser questionada por vários autores. Talvez seja evidente que quem produz materialidade para a economia de mercado, artesão ou designer, tem a expectativa de vendê-lo rapidamente a “bom preço”, aquele valor econômico que permita ao produtor a manutenção das suas necessidades financeiras, a continuidade do trabalho criativo e a valorização de seu trabalho. Esse “bom preço” no setor artesanal está também vinculado com a empatia entre produtor-consumidor, de modo que torna-se um valor ter um produto comprado por alguém que efetivamente demonstrou afeto e que poderá desenvolver uma maior “conexão” com aquele artefato.

No caso do Ñandeva, a economia de mercado poderá ser exemplificada através do setor turístico e dos “brindes institucionais” (regalos institucionales) como o espaço importante da venda de produtos. De fato, os mercados internacionais de artesanato na exportação³⁴⁸ ou a produção para o mercado interno, que implica o reconhecimento das

(1) 346 Formas de financiamento de pessoa-a-pessoa de modo que a internet serve de intermediação. O “financiador” entra com valores como 25 dólares e opta por um projeto, de um “financiado” em alguma parte do mundo.

347 Para mais ver kiva.org.

348 Como se configura o paradigma do CEARTE-Portugal pelo impacto das fronteiras abertas para a circulação de bens

necessidades locais, foram setores menos trabalhados na perspectiva inicial do Programa. De fato, o Ñandeva tem feito um redirecionamento importante com a perspectiva maior para o mercado local. Como bem aponta Boaventura Santos, a economia de mercado é útil e necessária. Ao contrário, uma Sociedade de Mercado, como aquela em que todos os fenômenos sociais estão convertidos à lógica da troca econômica, não se torna em um processo socialmente justo.

A análise do Ñandeva mostra que o turismo foi progressivamente perdendo espaço central na perspectiva da criação de artefatos pois o artesanato para o turismo não se constitui um paradigma fiável, especialmente quando desprestigia o mercado local. Na realidade, o turismo dos “sacoleiros”³⁴⁹ vem a ser uma parte expressiva do turismo da região e está relacionado com a aquisição de produtos industrializados a baixo preço em Ciudad del Este, especializada em eletroeletrônicos. Apesar de que existam artesãos do Ñandeva que conseguem se relacionar com esse setor, como foi o caso de um dos entrevistados que trabalhava na Ponte de Amizade (fronteira Brasil/Paraguai), não consiste em um setor alvo pois implicaria em entrar em concorrência com os produtos industrializados, gadgets, imitações de marcas famosas, a cópia proveniente de contravenção e importados da China.

Nesse sentido, a perspectiva de venda de produtos artesanais foi direcionada para o turismo de lazer, regional ou internacional no sentido de transcontinental. Apesar de que esse tipo de turismo seja numeroso, especialmente por causa das Cataratas do Iguazu que são Patrimônio Natural da Humanidade, os hábitos de consumo desse setor têm restrições de peso, tamanho e preço (cerca de 5 dólares em média), o que caracteriza o *souvenir*.

Nós partimos de três premissas: a proximidade geográfica do Brasil, Paraguai e a Argentina; o fato de sermos um destino turístico e de termos um mercado de turismo potencial; e a pouca visibilidade da cultura e da identidade regional. Então o mercado de turismo era nosso alvo, era

no Espaço Comum Europeu, que confere ao artesanato a característica de buscar concorrer no setor do luxo. No caso do Ñandeva, e paradoxalmente aos propósitos de integração regional, a circulação dos bens entre as fronteiras consiste em uma das grandes dificuldades a superar.

349 O termo é utilizado para definir o turismo para a compra de produtos no Paraguai, especialmente Ciudad del Este. Esses produtos, em geral eletroeletrônicos e cópias de outros produtos de “griffes”, são adquiridos por pessoas para a revenda em outras cidades do Brasil devido ao fato de que no Paraguai são muito mais baratos.

esse mercado que nós queríamos atingir. O que é que nós descobrimos com o andar da carruagem, agora! Eu te digo sinceramente o turista quer comprar produtos baratos. Ele quer comprar produtos que custem 10, 20...30 reais! Para um produto ser vendido por 30 reais numa loja no mercado formal ele tem que ser vendido pelo artesão por 9 , 10 reais. Para um produto ser vendido numa loja por 10 reais o artesão vai estar ganhando 1 real e aqui no Paraná nós não temos artesãos que vão fazer mil peças por 1 real (EN1, Foz do Iguaçu, 21 de Dezembro de 2010).

Esse paradigma para o mercado turístico está mais compatível naquilo que é comumente denominado de Industrianato como a “produção em grande escala, em série, com utilização de moldes ou fôrmas, máquinas e equipamentos de reprodução, com pessoas envolvidas e conhecedoras apenas de partes do processo”(Sebrae, *apud* Carniatto, Cheung e Nóbrega 2008:26).

Evidentemente, o artesanato também se vale de moldes, formas e todo o tipo de ferramentas que possam permitir a reprodução de séries de artefatos. O que marca a distinção do artesanato é a dimensão humana, seja pela possibilidade de interagir com outras temporalidades como de pensar que a produção pode transcender escalas. De forma distinta, o artesão acompanha todas as fases da produção do artefato porque na essência o artesanato é método de investigação mais do que a simples produção de riqueza.

Me prende por exemplo os buracos, sim..então primeiro, então buracos é o que eu gosto, Então são buracos? Sim, são os buracos ..(...) uma garrafa que eu perfuro e faço pequenos buracos ...o suporte é somente o suporte...o que para mim me importa é que esteja quase invisível isto o que eu encontro...mas que esteja metido na peça incluído...que tenha esta carga..que...não importa que nem todos entendam por exemplo... que justifique isto que tenho na cerâmica como um aplique...mas que sim que por aí os chame atenção que se perguntem...Mas o que será? porque gostam...não sei... Será respondi a pergunta?

k. Sim a respondeste muito bem. Uma pergunta então seu trabalho...mais que produzir para viver é também uma forma própria de viver...de prazer em viver e de conhecer...então é um método de investigação?

-- Sim, me agrada... se vejo uma planta a investigo...a busco na internet..e busco como é a raiz...eu gosto de investigar formalmente as plantas, por exemplo...ou então, eu gosto de tecer ...assim eu gosto de ver como está feita uma trama...e se consigo e trama, que não esteja terminada...me encanta porque está em processo (EN4, Posada- Argentina, 10 de Novembro de 2010).

A produção artesanal consiste em um modo de investigação através da transposição dos elementos da realidade para a expressão plástica de objetos do cotidiano. Essa transposição também está presente em vários ramos do design que se identificam com a expressão autorial. Poderíamos conceber a autoria como a capacidade do sujeito

organizar a experiência vivida através da transposição para os artefatos. Note-se que aqui não busco operacionalizar uma relação entre o belo e o útil, porque essas relações são posteriores a investigação poética propriamente dita.

Como fica evidente no trecho acima, na folha de guembé³⁵⁰ o cientista utilizará vários processos (decompõe, retira o estrato e verifica as propriedades químicas etc), o poeta ou o contador de histórias vai por caminhos da narrativa e das lições que o Guembé, como entidade, podem ser introduzidas. Já aqueles que se expressam pelas artes visuais, pintam o guembé, bordam o guembé, desenham em grandes dimensões ou somente os buracos, como mostra nossa entrevistada, até que chegam ao ponto de entender o guembé. Entendem como guembé está organizado, tematizado e materializado, além, é claro, de terem produzido uma modificação na sua própria essência devido a esse método investigativo poético.

O artesão e a artesã buscam o artesanato como modo de investigação e expressão. Para tal propósito, empregam sistemas de produção em tempo compartilhado com outras atividades econômicas. As cinco ecologias, demonstram uma aproximação entre Karl Polanyi e Boaventura Santos, nas diferentes noções de saberes, temporalidades, produtividades, escalas e reconhecimentos que estão coadunadas com as preocupações de uma visão multifacetada da economia.

Para termos um exemplo, ao relacionarmos a Economia da Domesticidade com a ecologia da temporalidade temos uma ampliação da noção do tempo e da economia: o tempo de cuidar dos filhos, o tempo de esperar a cerâmica queimar e o tempo de ir buscar a fibra de palmeira no vizinho, o que permite fazer uma fotografia mais realística da prática artesanal, do que aquela, que meramente vê a relação entre produzir algo e vendê-lo.

Uma das aplicações desse conceito seria, por exemplo, retirar do campo da criatividade a concepção de que a economia de mercado favorece o incremento à autoria, ou que seja a única forma de incremento de autoria. O que atravessa essa formulação consiste na

350 Uma planta da tríplice fronteira que inclusive está presente nos mitos da região.

mesma problemática identificada por Polanyi sobre a questão da autorregulação. Na relação entre a ecologia de saberes e a representação da autoria (Santos, 2001 e 2006) com as várias esferas da economia (Polanyi, 1989) vemos que a autoria não é auto regulada pela economia de mercado (como em geral é atribuído). Na verdade, a autoria sofre constrangimentos nessa esfera da economia que não estão presentes em outras esferas.

Seguindo a articulação entre Santos e Polanyi, seria possível constatar que quanto mais próxima da economia doméstica mais aumenta a autoria (aqui no sentido de liberdade autoral e autonomia decisória do sujeito). Fica claro, dentro dessa análise, que, se vou presentear alguém de meu círculo familiar, utilizo um espectro de imagens e imaginários (compartilhados por essa comunidade) e que o juízo de gosto ou que a noção de valor se estabelece de forma muito ampliada, porque o valor de uso é somado ao valor afetivo (no sentido de *affectum*, aquilo que me afeta e me prende como ser cognoscente).

A relação entre as ecologias e as economias permite ver a necessidade de termos ferramentas adequadas a cada esfera de modo a que as lógicas estejam adequadas com essas ferramentas. Essa relação também permite situar a produção artesanal e o design autoral em outros termos. O que adquirimos quando optamos por um produto artesanal ou pelo design autoral consiste em buscar um equivalente (dentro de uma economia de mercado) ao valor afetivo das relações de proximidade e confiabilidade presentes nas duas primeiras esferas de Polanyi .

A proposta do esquema gráfico (Gráfico 5), pretende mostrar como seria possível relacionar as cinco ecologias (que já problematizo relacionando-as com as representações inacabadas da modernidade)³⁵¹ e as quatro economias.

O que precisa ficar evidente é que não existe uma “linearidade histórica” entre as esferas econômicas. Todas se articulam de forma intercalada e em simultâneo. Quem adquire um produto de artesanato ou design autoral, por exemplo, busca demonstrar uma relativa proximidade com a narrativa ou com seu autor. O que compõe o valor do

351 Presente no Capítulo 1 desta tese.

produto dos designers mais reconhecidos é a capacidade de que o artefato seja uma mediação entre os sujeitos (uma rede que compartilha os mesmos códigos), como a conectividade do totem³⁵².

Na pesquisa de campo anterior procurei demonstrar que o valor da distinção do “criador”, como o designer com o prestígio, está no poder de transmutação e de raridade do criador. O consumidor, por aproximação com o prestígio do “criador”, adquire a criatividade (do criador) e a sua originalidade (a capacidade dele legitimar a sua distinção no campo) como um valor transacionado. Efetivamente uma bolsa Fendi somente tem valor porque, e para aqueles, existe o reconhecimento da sua raridade e são afetadas pelo sentido do valor presente naquele código, que para ser portado teve que superar os constrangimentos possíveis de existir no seu acesso. Ou seja, supõe-se que consiste em uma peça original (e não falsificada) e que a sua aquisição surgiu pela compra (a capacidade de quem adquiriu de dispendir os recursos naquele tipo de objeto e se distanciar da subsistência). O valor da afetividade, como o simulacro da domesticidade dentro da economia de mercado, mostra que no objeto de luxo está na absorção deste valor pelo valor de troca. De fato, o valor da raridade ou do luxo somente existe na demanda (Simmel, 1978).

352 Para mais ver VERNANT, Jean-Pierre (1993).



Gráfico 2- Relacionamento entre as Cinco Ecologias (Santos) e as Quatro Economias (Polanyi).

A análise da ecologia das produtividades permite verificar que a solidariedade nos sistemas produtivos é diretamente proporcional nas economias de maior proximidade (domesticidade e reciprocidade) e tem um peso menor nas economias de menos proximidade. A solidariedade, como já tive oportunidade de conceituar através de Laville (2009) consiste em uma relação entre proximidade e confiabilidade. Talvez seja possível compreender que os laços de confiabilidade estão presentes em um grau na economia doméstica que não tem equivalente na economia de mercado.

Seguindo o mesmo processo analítico, quanto mais a ecologia da temporalidade for permeada pela diversidade de noções de tempo, maior será o prazer, determinado pela esfera econômica. Essa questão do tempo, como espero ter deixado consistentemente demonstrado no capítulo 1, não significa quantidade de tempo. No caso poético, o prazer pode ser diretamente relacionado com a liberdade, do artesão ou designer, de utilizar o

tempo para conhecer o mundo através do exame das formas e da realidade. Ter tempo para conhecer o mundo através de sua transformação consiste em uma das tarefas mais prazerosas para quem conhece alguma técnica.

Quanto à ecologia dos reconhecimentos, pode ficar evidente que quanto mais houver proximidade e confiabilidade, no relativo à esfera econômica, maior será a participação dos sujeitos, simplesmente porque a proximidade permite reconhecer as capacidades, particularidades e demais contributos que favorecem a participação.

A relação entre a ecologia da trans-escalas e as esferas de economia de Polanyi permite considerar que quanto maior a proximidade e confiabilidade, mais os discursos (artefactualidade discursiva) são compartilhados, na relação entre emissor e interpretante.

Como nota conclusiva a essa relação, proponho uma análise direcionada à economia da reciprocidade e seu impacto no Programa Trinacional de Artesanato. Essa economia da reciprocidade consiste no projeto ético e estético por trás do conceito “*todos nosotros*”. Os modos de atuar dos sujeitos do programa e seus intercâmbios econômicos, culturais, de conhecimentos, de criatividade, entre outros, buscam materializar uma relação de pertencimento através do Ñandeva como conceito.

A investigação desenvolvida no Ñandeva permite desenvolver o seguinte argumento: Ainda que as economias de mercado (os setores do turismo, por exemplo) ou a economia da redistribuição (o suporte financeiro do Estado e das instituições de desenvolvimento regional) sejam aquelas mais sinalizadas como tendo um papel de protagonismo no Ñandeva, *é a economia da reciprocidade aquela que efetivamente cria os vínculos mais efetivos e estáveis no programa.*

8.1 Economia da Reciprocidade: Ñandeva e Ubuntu na conexão entre equilíbrio e beleza.

O posicionamento que busco demonstrar nesta tese consiste em sinalizar que a descolonização da ciência e a sua democratização interna tem no design um importante e

potencial articulador de *justiça cognitiva*³⁵³, por ser proveniente de um tipo de saber-fazer, um senso comum poiético, cuja hibridez e limites são propriamente o cerne do conhecimento do design. Todo o trabalho aqui presente pretende mostrar *a diversidade epistemológica do mundo*, como defende Boaventura de Sousa Santos, que assenta em sete teses principais:

1. A diversidade epistemológica do mundo é potencialmente infinita: todos os conhecimentos são contextuais e são no tanto mais quanto se arrogam não sê-lo; 2. Todo conhecimento é parcelar e as práticas sociais só raramente assentam numa forma de conhecimento; 3. A relatividade dos conhecimentos não implica o relativismo; 4. O privilégio epistemológico da ciência moderna é um fenómeno complexo que não é explicável apenas por razões epistemológicas; 5. O pluralismo epistemológico começa pela democratização interna da ciência; 6. A descolonização da ciência assenta no reconhecimento de que não há justiça social global sem justiça cognitiva global. A justiça cognitiva global só é possível mediante a substituição da monocultura do saber científico pela ecologia dos saberes; A transição da monocultura do saber científico para a ecologia de saberes torna possível a substituição do conhecimento-regulação pelo conhecimento-emancipação (Santos, Meneses e Nunes, 2004: 81-84).

A “mestiçagem” do design, entre saber-fazer e ciência, está conformada por essa disciplina estar nas margens da ciência. Neste sentido, mesmo as suas relações como tecnociência (Nunes, 1999), que conforma uma aplicação de uma visão estreita da cultura como cultura de consumo, persistem sendo margem e permeadas de hibridez.

A sua hibridez consiste em compreender, epistemologicamente, o diverso. Essa visão transformadora, otimista e utópica do design está presente nas periferias desse campo do saber.³⁵⁴ Toda vez que uma pessoa idosa consegue puxar confortavelmente uma cadeira, que alguém com dificuldades de locomoção consegue ter níveis de independência ou que o cidadão comum pode dispor de um objeto para o desempenho de uma atividade, podemos estar diante de um processo de design como atividade projetante de futuros. O belo, o bom e o justo estão cada vez mais presentes na atividade prática do design. O problemático aqui consiste em que as soluções, e o próprio modo de viver que essas soluções atendem (corporificam e legitimam), foram em muitos casos nos últimos duzentos anos reduzidos para uma perspectiva ocidental, moderna e científica do saber. A

353 Conceito de Santos (2004).

354 Ver Projetos como Design to Improve Life, que mostram projetos (de artefatos ou sistemas de informação) que melhoram a vida das comunidades através do mundo. Destaco o projeto de óculos graduados para crianças do México que permitiu, reunindo aspectos de adaptação ao uso de crianças, beleza e custo, que um milhão de crianças pudessem receber os óculos. www.designtoimprovelife.com.dk, e outros campos do *design activism*.

mudança efetiva do paradigma, para integrar novas perspectivas de sujeito (o ser-no-mundo e a natureza), de pessoa (identidade como performance e relação) e de cidadão (reconhecimento e comunidade), já são parte do design em vários pontos do mundo³⁵⁵.

9. A nova fronteira: O riso é a prova dos nove



Queda tan lejos
volverme a ver
en el espejo
de la niñez.
Ay, qué difícil es
mirar con sencillez.

Había una vez...

*(María Elena Walsh - Mario
González "Jairo")*

Imagem 26 - Fotografia dos participantes do VI Encuentro Trinacional de Artesanías, Eldorado – Argentina.

O trecho da música de María Elena Walsh que apresenta essa nona fronteira é uma “canción de cuna” ou canção de ninar que foi cantada³⁵⁶ no VI Encuentro Trinacional de Artesanías, em que tive a oportunidade de participar na cidade de Eldorado, Argentina. Esses encontros são os locais onde, pelo riso e pela festa, se cozinham as misturas e hibridações do “todos nosotros”.

A nona, última fronteira, “O riso é a prova dos nove” vem relatar e analisar os *Encuentros Trinacionales de Artesanías* como espaço de confluência de todas as fronteiras identificadas na pesquisa de campo. Nesses *Encuentros*, as estratégias de reunir artesãos e designers dos três países são elaboradas através da festa, da troca de técnicas e produtos, do riso e de contadores de histórias. Esses eventos ocorrem ritmadamente, em geral, a

355 Ver o trabalho Design Seoul em que a comunidade participa de decisões para o desenvolvimento de projetos para a cidade. Seria o equivalente do orçamento participativo, o que difere é que ao invés de discutir orçamento, verifica-se as possibilidades de criação para a cidade (<http://design.seoul.go.kr>)

356 Pela artesã e performer Rossana Rinaldi que foi responsável pela dinâmica coletiva e que incluía dança, música e teatro.

cada três a seis meses.

Considero que os encontros podem ser reveladores especialmente por conterem ciclos, ritmos e rituais que mostram que a criação e produção de artefatos é sempre mais que pura materialidade. Esse *espaço de troca* permite aproximar os “encuentros” com as feiras e os mercados que fazem perceber o seu papel na configuração de um tipo de lógica própria do pensamento poético que na feira tem seu espaço privilegiado. “Todos nosotros” surge na busca de edificar a materialização de uma *relação de fronteira* através de um tipo de artesanato que possa mediar e ser mediador de uma identidade cultural própria deste local.

No caso estudado, a ampliação das perspectivas da criatividade e a perspectiva da criação de um ‘eu’ coletivo que represente a identidade da tríplice fronteira foi possível a partir de uma perspectiva da reciprocidade. A persistência de modos coletivos de atuar que estejam conectados a objetivos comuns consiste na dádiva como “um operador sociológico criador de alianças, laços afetivos e ações solidárias” (Caillé, 2009: 103).

No programa Ñandeva, a dádiva surge efetivamente como um operador que sedimenta as relações entre iguais (sujeitos criativos que materializam a ideia de uma “criação” de tríplice fronteira) e desenvolve as bases a partir das quais surge uma identidade de base solidária. Assim, apesar de que cada artesão está na sua oficina e com os seus processos materiais, os encontros e as oficinas vieram mostrar como um sentido de pertencimento cria uma conexão de grupo suportada pelo “todos nosotros”. A dádiva, como rejunte de identidade, não é a doação sem sujeito como ato de dispor tempo, trabalho e recursos aos outros sem intenção ou expectativa de retorno. Ao contrário, a doação com sujeito, que consiste em um ato de reconhecimento das potencialidades desse “outro” de retribuir. A dádiva é alteridade e não é um ato gratuito, consiste em um operador sociológico porque guarda, em si, o futuro no presente “lleno de pasado y preñado de futuro” como descreveu Meliá sobre a terra sem mal guarani.

A dádiva consiste em uma ligação interpessoal “grávida” de futuro porque constrói a comunidade como pertença, confiabilidade e proximidade. Como conceito, a dádiva é a base do Ñandeva como conexão e expectativa de reciprocidade. O argumento central da

dádiva, no Ñandeva, surge, também, em um sentido estético de equilíbrio (ou seja a dádiva é aqui política e estética): a) na busca da harmonia pela triangulação, simétrica, entre os países três países; b) nos ritmos de “riso” (mensais, semestrais ou anuais) presentes nas oficinas e nos “Encuentros Trinacionales de Artesanía”; c) no ethos barroco como base da reciprocidade e do pertencimento. O que chamo de “ritmos de riso” consiste na festa e no riso como operador sociológico e estético de modo que o ato de estar junto, contar histórias, festejar, falar da vida, trocar ideias e de ter um momento “feliz” e pleno, se mostra uma necessidade tão pragmática e importante quanto produzir artefatos.

Esses ritmos do riso, que ficam expressivamente evidentes no artesanato das “manualidades”, são parte substancial do saber poiético e mostram a inadequação do termo artesário, para muitos criativos através do mundo. Considero que uma das imagens mais fortes do Encuentro foi uma “prática teatral” em que todos os artesãos dos três países fazem uma grande serpente (alinhados em fila indiana) e essa “grande serpente Ñandeva” seguia contorcendo-se em passos pequenos pelo salão.

Evidenciar a importância desses momentos mostra como os esforços da organização do evento³⁵⁷ buscaram mesclar componentes dirigidos ao divertimento, inclusive com a participação do teatro em dinâmicas para encontros. Penso que seja absolutamente pertinente a compreensão da epistemologia artesanal que integra momentos de fechamento (produção) e os momentos da abertura (criação e feira). Sem esses momentos “da grande serpente Ñandeva”, a proposta de uma identidade da tríplice fronteira não seria possível.

O “artesário”, se de fato essa categoria existisse, não poderia ter o ócio (pelo menos não com “concorrentes”), o dispêndio de tempo para a conversa ou a festa, como modos criativos do labor, porque, o empresário está em competição e precisaria calcular o tempo e investimento. Compreender que o artesanato é feito de outra matéria-prima e outra

357 O evento foi organizado pela artesã têxtil Mirta Pérez que, como é prática no Ñandeva, fez a programação considerando visitas em cada cidade recebe os artesãos dos outros países com dinâmicas próprias. Deve-se ter em conta que em cada Encuentro sempre existem visitas a Museus ou outros espaços da cultura local de modo que a cada encontro os artesãos compreendem melhor a região.

lógica permite compreender que esses ritmos do riso, que são equacionados de forma complexa e muito refinada, são parte da sabedoria do artesão e da artesã para bem viver.

O termo “ritmos do riso” consiste, evidentemente, em uma série de processos de organização da subjetividade para experienciar o fato de estar vivo, de ter um conhecimento poiético (transformativo, ontológico e criativo) e de poder pertencer à uma coletividade. O riso serve como catarse para equilibrar os períodos em que o artesão e a artesã estão “fechados” em sua oficina e na produção do artefato. O riso não pode estar desconectado de uma série de fenômenos sociais que regulam os momentos de prazer e os momentos de produção. Distingo somente como modo de explicação do fenômeno, pois os momentos de riso são profundamente criativos e permitem refletir novas soluções para a produção.

Nas atividades criativas não há limites estáveis entre prazer e produzir, pois a criatividade é consciência e ontologia. Um dos fenômenos sociais que regulam a relação entre prazer e produção consiste em a dádiva ser a criatividade do sujeito comum, endereçada à comunidade, e por isso que tantos artesãos elaboram um discurso sobre como esperam ser reconhecidos por esse trabalho que afirma-se como sistemática da confiabilidade e como matéria-prima da expressão criativa, pela via da ética e da estética.

Essa sistemática aponta para a identidade do criativo (artífice) como pessoa, cujo ato criativo serve como *personare* da comunidade. A identidade é assim relacional, performance e comunal. A criatividade, suportada por noções de equilíbrio, está desenvolvida pela noção do belo. O belo e o justo fazem parte de uma relação de equilíbrio dinâmico como modo de conhecer e por esse motivo que alguns grupos artesanais, por serem poiética de resistência, podem fornecer bases para o desenvolvimento alternativo (por fornecerem produtos para o consumo mais consciente) mas, principalmente, por oferecerem uma alternativa ao desenvolvimento (por fornecerem uma pedagogia para a transformação de uma sociedade de consumidores para uma sociedade de criativos e produtores).

O que esta tese pretende mostrar é que as alternativas ao desenvolvimento só podem surgir a partir a criatividade do homem e da mulher comuns. De fato, a criatividade do

sujeito comum não está somente no objeto para a contemplação, mas principalmente no objeto cotidiano e no objeto sagrado, como dimensões do belo, quando o rigor estético ascendeu à norma e tornou-se discurso sobre o valor do conhecimento.

A transição paradigmática, da qual esta tese pretende ser um relato de retaguarda³⁵⁸, fala do objeto comum, belo por ser útil e sagrado por estar no cotidiano. Esse artefato comum, que aponta para um paradigma societal de sujeitos que sabem criar e produzir, está impregnado de riso, de fruição do tempo, de alternativas de bem viver e da festa.

O relato do Ñandeva pode apontar para a criatividade comum do artefato corriqueiro e evidencia que existe uma sociabilidade interna nesses grupos criativos que é transgressora e fermento da transformação. Considero que os Encuentros Trinacionales de Artesania, pode evidenciar essa transformação.

-- Só que nós não percebemos que vender mais era vender quando ela quisesse e na quantidade que ela quisesse. Isso não significa ter uma relação com o mercado. Então por exemplo, eu tenho 20 peças para você fazer. Você não quer vender mais? Eu compro vinte peças tuas. Vinte peças ! Nossa eu vou ter que ficar um mês fazendo e o meu final de semana? Nossa eu já tive artesão que falou..mas isso vai machucar meus dedos para eu ter que fazer 20 peças de uma vez. Então o que é vender para eles?(...) quando nós começamos nós queríamos ajudá-los a vender...porque nós imaginávamos que eles iam querer vender 200 cestos! E que eles ficariam muitos felizes em vender 200 cestos,(...)-isso não se mostrou verdade(...) Ele não quer produzir pela obrigatoriedade, de ter de produzir para aquele dia tantas peças... ele quer fazer uma peça e descansar e depois poder viajar e depois voltar e assim é um outro tempo ele não tem essa ansiedade...do empreendedorismo (EN1, Foz do Iguaçu, 21 de Dezembro de 2010).

A noção de equilíbrio opera efetivamente como ampliador do presente (cria no hoje relações subjetivas (intencionalidade) como suporte da confiabilidade) e contração do futuro (o ato de articular o círculo da dádiva atua no hoje o retorno (retribuição) no futuro, o futuro está subordinado ao presente)³⁵⁹.

A economia da reciprocidade mostra que as comunidades criativas (mais explicitamente na artesanal) utilizam o conceito de reciprocidade, como uma noção de equilíbrio e simetria, para estabelecer uma articulação entre a *poiésis* (relação de transformação da

358 O termo intelectual de retaguarda surge em Boaventura de Sousa Santos quando afirma que na atualidade o papel da análise social ao invés de ser vanguarda deverá ter uma postura de retaguarda. Para mais ver entrevista com o autor por Helena Mateus Jerónimo e José Neves, *Análise Social*, 204, xlvii (3.ª), 2012.

359 A relação, entre a ampliação do presente e contração do futuro, foi observada aqui a partir dos conceitos da sociologia das ausências e da sociologia das emergências (Santos, 2001).Capítulo 1 dessa tese.

realidade pela via sujeito-natureza) e a *práxis* (transformação da realidade pela via sujeito-sujeito). O Ñandeva consiste em uma efetiva demonstração dessa relação entre *práxis/poiésis*. Os objetos surgem efetivamente na ação cotidiana (*poiésis*) e interferem na subjetividade do sujeito criador (*práxis*) pois permitem a expressão da solidariedade, a partir da relação entre sujeitos através dos artefatos (que aqui são a natureza transformada).

O caso do Ñandeva mostra o ritmo e a sucessão de ações projetantes frente ao futuro. Como ritmo, harmonia e equilíbrio são noções da estética, e assim, utilizo a dádiva nesse sentido alargado é a base da epistemologia artesanal. Essa questão permite explorar o conceito de Stuart Hall (2005) de que a identidade serve para estabilizar o sujeito à estrutura, entre o mundo pessoal e o mundo externo, em que é algo em processo e não inato.

A disposição de intercambiar materiais, conhecimentos e saberes e a festa são ações em que construindo o “*todos nosotros*” o sujeito constrói sua própria identidade. Esse intercâmbio pode sinalizar um modo de atuar coletivo (a solidificação do pertencer e o Ñandeva, como sentido ontológico do “*nosotros*”). Essa abertura, traz um sentido de futuro para todas as ações da serem desenvolvidas pelo projeto. *Todos nosotros “llenos de pasado y preñados de futuro”* como desenrolar da identidade dos sujeitos do programa.

Em tal sentido aberto, a palavra Ñandeva é potência. Ou seja, é a soma de todos os caminhos possíveis para o futuro comum dos sujeitos do programa. Como um sistema aberto de tensões e um dinamizador criativo da ação permite múltiplas construções para amparar o pronome: “*todos nosotros os que produzem materialidade*”, “*todos nosotros que hacemos artesanías*”, ou “*todos nosotros latinoamericanos da tríplice fronteira*”.

A palavra surge como um operador sociológico e ontológico projetado ao futuro. A palavra Ñandeva é futuro no presente, é o *porvenir* realizado pelo próprio trabalho. Este “*porvenir*” está constituído no sentido coletivo em que a relação criativa é conectiva.

Von Bush (2010) aponta como as indústrias criativas, artesanato e design, na atualidade

estão mais próximos de uma relação conectiva, do que coletiva, como resultante das redes sociais. Esse sentido mostra que as coletividades artesanais são estão orientadas para a diluição do indivíduo frente ao coletivo, mas antes, a conectividade do indivíduo ao coletivo legitimada por ter sua própria linguagem projetante e distintiva.

Neste sentido, o Ñandeva é o pertencer como ato de ser conectado a uma comunidade através da criatividade. Ou seja, além de ser a construção de uma caminho para o futuro é o sinalizar que este futuro não está baseado na construção do 'eu' individual, mas sim, do 'nós conectados' cujo modo de ação é o saber-fazer. A identidade é labor e produção.

O conceito Ñandeva pode ser pensado em um sentido muito próximo ao conceito *ubuntu* da filosofia africana. O sentido do *ubuntu* consiste na construção de 'eu' através da conexão com os demais: "Eu sou o que sou pelo que nós todos somos" em uma construção ontológica do sujeito como parte de uma colectividade (conectado a esta coletividade e constituinte dela). A palavra *ubuntu* é um fundamento filosófico de algumas sociedades africanas que deriva da expressão zulu *umuntu ngumuntu ngabantu*, i.e. "uma pessoa é pessoa através das outras pessoas"³⁶⁰ (Louw, 1998).

A aproximação do conceito Ñandeva e o conceito de *ubuntu* tem como proposição sinalizar e afirmar modos de pensar e de construções identitárias em outras bases. Essas outras bases, como bases alternativas de conhecimento, se localizam para além do *ego cogito*, que tem a base individual como ponto de enunciação. O conceito pretende colocar em crise os pressupostos epistemológicos positivistas e utilitaristas e permite ampliar os horizontes teóricos da articulação entre economia, ecologia e beleza.

Fica evidente que se as expressões "ancestrais" do guarani puderam permanecer, de algum modo, isto se deveu ao barroco e de como os seus interstícios e binaridades permitiram ao sujeito "conquistado" utilizar essas arestas como espaço para ressignificar e resistir à colonialidade poiética. A conquista jesuítica³⁶¹ buscava operar uma relação de

360 A tradução do zulu para o Inglês, e depois para o português, cria aqui uma dificuldade analítica que consiste em o termo "persona" ser a atribuição do per sonare, ou seja, para falar. Não tive oportunidade de verificar se o sentido em zulu consiste em "sujeito" como ser ou se o termo "pessoa", como personagem, seria adequado.

361 Uma questão essencial para a nossa tese é o fato de que o *estilo barroco* seja para alguns autores, especialmente

simultaneidade entre o labor no plano terreno e a presença do sagrado no plano místico. Essa dubiedade do barroco marca as possibilidades de subverter o estilo e permitiu os processos de resignificação como o barroco missioneiro. Desta forma, o estilo “clássico”, presente naquela época na Europa do Norte onde o pragmatismo da produtividade já consistia uma marca, não poderia ter permitido esses interstícios.

Para além do barroco como estilo, nos interessa principalmente o barroco como *ethos*, como modo de estar no mundo resignificando a sua subalternidade nos interstícios, no possível e no labor diário. O barroco missioneiro, para além de ser um estilo que permite verificar como o guarani utilizou de forma comovente as possibilidades de resistência, mostra que aquele sujeito trabalhou a dubiedade e a tensão a seu favor.

No “Encuentro Trinacional de Artesanías” que participei, uma das apresentações trazia o conceito de “Visão e Missão do próprio negócio”³⁶², uma ideia dos anos 90 do século passado, completamente equivocada para pensar o mundo na atualidade ou a produção criativa em particular. Em contraste com essa perspectiva empresarial e competitiva dos produtores, os *Encuentros* e a própria prática artesanal vêm mostrar que a feira estabelece uma relação argumentativa entre os criadores da região das missões e o público de seus artefatos, através de um estilo e de uma subjetividade barroca.

O conceito que adotamos da *ética barroca e subversiva* tem como substrato ontológico a subjetividade do barroco missioneiro para a qual utilizaremos a reflexão de Santos sobre o *sfumato* e a mestiçagem. Este barroco missioneiro, essencialmente colonial, foi a forma de o guarani “reduzido” colocar *o mundo ao revés* e resignificar a própria subalternidade frente à pedagogia jesuítica do saber fazer. Esta mesma ética é aquela que permite que os

para o mundo anglo-saxão, a expressão “estética” da Companhia de Jesus nas missões através do globo como elemento da Contra- Reforma e como um golpe profundo no protestantismo. “A ideia dos Jesuítas era de fazer da experiência mística um fenômeno popular e não reservado a poucos, ou seja, pretendem uma autêntica secularização da mística: fazer que as pessoas vivam todo o tempo no limite, na borda entre o terreno e o celestial” (Kurnitzky e Echeverria, 1993:14).

362 O palestrante convocava o artesão a pensar na linguagem de marketing com exemplos interpelando todos pela “visão” e “missão” do negócio o que gerou um diálogo insólito. A audiência tentava responder a pergunta inesperada de : qual a visão de um “negócio de cerâmicas”? Diante da imponderabilidade do discurso a audiência respondia : Fazer potes! A sugestão do palestrante consistia de que não eram potes, mas sim, potes melhores que o vizinho, ao que a audiência respondeu em tom jocoso “todos nosotros hacemos potes” e se o palestrante tentava tecido , a audiência respondia “ pero todos nosotros hacemos tejido”. Trecho filmado, fotografado e com a descrição em diário de campo.

criadores da tríplice fronteira possam utilizar o pertencimento a uma coletividade e as possibilidades de um discurso como elemento para a sua própria criatividade (estar em uma coletividade como *meio* e não como diluidor *da expressão autoral*).

A *ética barroca*, como elemento fundador do paradigma emergente em Boaventura de Sousa Santos, tem no passado colonial um dos componentes da leitura de mundo em oposição aos processos sofridos. A região da Tríplice Fronteira tem na sua relação íntima com o saber-fazer o modo de estar no mundo. Para Armando Lisboa, prevalece o *ethos barroco* nas raízes histórico culturais do trabalho mestiço latino-americano e surgem daí as bases para a economia política da América Latina. Desta afirmação podemos apreender que o barroco, por ser a formação de um ser em situação de fronteira e de simultaneidade entre forças antagônicas (moderno/tradicional), (Economia de mercado/Economia de reciprocidade), (poiésis/práxis) e (artesanato/design), permite uma nova formação de perspectivas de realidade na América Latina.

A imperfeição é própria do barroco (...) a lógica universal e individual não é a predominante, onde a cidadania está na homogeneidade dos membros tratados igualmente por leis impessoais; *connosco* é a *relação que transforma o individuo em pessoa*. Aqui, por contraste, a comunidade é heterogênea, desigual, relacional e inclusiva. (Lisboa, 2003:19,).

O *ethos barroco* é a base da economia de reciprocidade do Programa Ñandeva, não somente como manifestação estética, mas essencialmente como ethos de sociabilidade e de economia plural na união de distintos momentos históricos e culturais (em simultâneo excêntricos e subversivos) que vivem na suspensão temporária da ordem e dos cânones.

Santos propõe que “o *topos* barroco como um *metatopos* é a construção de um *novo senso comum estético*, o senso comum re-encantado” como parte integrante da tópica da emancipação social onde o local é a espacialidade privilegiada desta subjetividade “o local não como conforto de um descanso, mas como sentido de direção”(Santos,2001:332).

Considero que estas ideias podem clarificar o modo de pensar a região da tríplice fronteira. A subjetividade barroca é parte do Ñandeva na conformação do local como sentido de direção para as relações de sociabilidade, reconhecimento, pertencimento e economia da reciprocidade. A manifestação estética e material do barroco no Ñandeva está presente na produção artesanal em que a posição do design deve ser posta em

tradução. Os processos de resistência apresentam aqui elementos semelhantes, entre o artesário na atualidade e a conquista espiritual dos inacinos. O riso e a festa, como pletera criativa, são os métodos de operar a resistência nesse caso. Como aponta o Manifesto Antropófago (Andrade,1979), o riso mostra as possibilidades da verdadeira revolução caraíba, de produzir pela poiésis, prazer e experiência de vida.

Morte e vida das Hypotheses. Da equação eu parte do Kosmos ao axioma Kosmos parte do eu.
Subsistência. Conhecimento. Antropofagia (...) o riso é a prova dos nove.(Andrade, 1979, 3).

Parte III

Criadores de um novo concreto

Capítulo 6 – A Tradução na poiésis: o imaginar o próprio conhecimento

El que cree, crea; el que crea, hace; el que hace, se transforma a si mismo y a la sociedad en la que vive

Provébio Maia

Este capítulo da tese será dedicado a fazer uma reflexão dos casos estudados na pesquisa de campo a partir dos *topoi*, ou lugares comuns, como forma de oferecer uma abordagem metodológica aos projetos no setor artesanal. Neste sentido, os mecanismos de tradução aqui identificados estão direcionados aos meus colegas de profissão que buscam reforçar o caráter transformador do design como disciplina, ao integrar uma ferramenta metodológica que permita o aprendizado mútuo entre artesãos e designers. Ao reconhecer o papel estratégico que o designer tem adquirido como interveniente no campo de trabalho com o artesanato, e outras áreas da chamada “cultura popular”, não pretendo revigorar a cisão entre sociedade e cultura ou estabelecer uma hierarquia entre esses sujeitos. De fato, a própria proposta do *trabalho de tradução* busca implementar uma dinâmica entre os atores sociais, sem retirar-lhes o caráter distinto. Neste sentido, este capítulo tem um caráter conclusivo e concebe a tradução como apelo a compreensão maior das partes envolvidas, sem contudo, sugerir que artesãos e designers se fundam, ou que utilizem o mesmo modelo de criação e produção. A homogeneização será o oposto da tradução.

Conforme foi descrito na metodologia, a busca dos lugares comuns foi tratada através da minha perspectiva como designer em situação de investigação que, inserida no contexto de pesquisa, e por compartilhar a mesma linguagem visual e material dos entrevistados, me permitiu acessar e sugerir o foco em algumas premissas projetuais e criativas dos artesãos e designers na pesquisa de campo.

A opção de introduzir o conceito das *cinco ecologias* como dinâmica de trabalho entre design e artesanato busca orientar o olhar dos envolvidos para evitar a *produção da não-existência* como a incapacidade de identificar alternativas, demandas e soluções projetuais. A incapacidade de ver alternativas surge como cegueira que tem um impacto importante naqueles e naquelas que têm o compromisso de pensar os projetos entre

artesanato e design, pois revigora a sensação de que não existem alternativas à economia convencional, a impossibilidade de pensar futuros socialmente sustentáveis e ambientalmente razoáveis para o planeta, caso em que a globalização hegemônica se afirma como um dado inexorável. Na pesquisas de campo, e na introdução desta tese, busquei identificar as várias modalidades possíveis em que o design busca articular a atividade projetual como forma de viabilizar a expressão criativa de vários contextos. De fato, uma das principais competências do design como disciplina consiste em potencializar a capacidade criativa dos sujeitos sociais e movimentar as forças produtivas e imaginativas. Já tem sido comum que a atividade projetual do design tenha vindo a possibilitar a mudança de paradigmas produtivos e dar vazão a formas de expressão material que colocam em cena elementos da cultura local de modo a possibilitar melhorias na qualidade de vida e dinâmicas criativas que reorientam sistemas de subalternidade. Neste sentido, o estudo aqui presente busca compartilhar uma análise que potencialize essa tendência, especialmente orientando uma visão da atividade criativa como potencialmente participativa, ética e prudente.

O sentido do termo “imaginar o próprio conhecimento” apreende dessa dinâmica as formas de como cada criativo poderá articular um aprendizado do seu próprio saber e imaginar novas formas de ativar esse saber. O sentido do “imaginar” será distinto do inovar, já que, ao invés de pensar apenas o objeto como a busca do novo, o imaginar tem por característica sugerir novas aplicações para aquilo que já é conhecido, dando validade aquilo que, por vezes, tem sido tratado como não-existente³⁶³. Imaginar permite interagir como uma nova gramática de aplicações para os saberes e para as materializações que se mostra importante inclusive como modo de atividade projetual que, diante da crise ambiental, poderá ser potencializadora de soluções de reciclagem ou reuso de materiais.

O estudo aqui presente analisa o design pelo seu potencial como catalisador³⁶⁴ das emancipações sociais e, como tal, considera que esta disciplina não poderá ser um corpo

363 Ver os conceitos dos modos de produção da não-existência e as cinco ecologias de Boaventura de Sousa Santos tratados nesta tese.

364 O design como catalisador da emancipação social considera que a disciplina não é propriamente o “motor” da emancipação social mas que o seu caráter disciplinar marginal permite uma relativa agilidade para pensar a transformação social.

disciplinar dócil para os processos de homogeneização decorrentes da globalização hegemónica, devendo antes desempenhar um papel crucial na transição paradigmática no campo da criação, produção e consumo.

A metodologia aqui oferecida busca ser um reforço daquelas que já têm vindo a ganhar corpo no debate disciplinar do design, e interagir com as preocupações a respeito de como as alternativas de futuro poderão ser pensadas (Ravi Poovaiah, 2009; Fuad-Luke, 2009; Fernández, *et alli* 2006). A posição investigativa aqui presente convoca Boaventura de Sousa Santos para pensar o design e demonstrar como a discrepância entre experiências e expectativas é constitutiva da modernidade ocidental (Santos, 2006:110).

De fato, o design tem vindo a ser pensado como método para a solução de problemas e produção do conhecimento. O exemplo do conceito do *design thinking*, por exemplo, que tem vindo a ser defendido como método para pensar a inovação - especialmente aplicado a áreas como a gestão ou marketing -, surge mediante a aplicação das ferramentas de criação do design nos mais diversos campos do saber. O conceito do *design thinking* pretende explorar os recursos a esquemas visuais, prototipagem e linguagem visual como modo de descortinar a solução para problemas, revelando quão intenso tem sido o desenvolvimento do design enquanto dinâmica de produção de conhecimento. Considero, contudo, que o feixe de experiências (aquilo que está disponível no real) e expectativas (os outros mundos possíveis) ainda está extremamente restrito. Por este motivo, e pelo fato de considerar que é imperativo ampliar o espectro das alternativas, urge reelaborar o design como conhecimento, com base em categorias que permitam aprofundar suas potencialidades.

A análise aqui presente precisou fazer a *gestão dos silêncios* (Santos, 2006), para enfatizar como os atores resistem à imposição de modos de atuar. Considero que, dentro dessa gestão de silêncios, transparecem o riso, na festa, na feira e nas formas em que a atividade produtiva busca inscrever simultaneamente uma forma de produção de si, da comunidade e do artefato. O desocultamento dos silêncios exigiu estabelecer a linguagem do *design* como relação transversal entre política e estética, que foi potencializada com as possibilidades de reprodução sistematizada de produtos, como fato que surge social,

política, econômica e epistemologicamente estruturado. Contudo, essa reprodução sistematizada não surgiu somente na industrialização do Norte Europeu, mas sim, através de forças produtivas dispersas através do mundo, como por exemplo na República Guarani, como pedagogia da forma barroca.

Um dos elementos que considero mais marcantes está na semelhança entre os manuais jesuíticos das missões, como por exemplo a de San Ignacio Mini, na Argentina, que consistia em uma produção tanto guarani quanto jesuíta para o ensino de técnicas e da atividade projetual, e os manuais da fundação de escolas de design como a Bauhaus, na Alemanha. Para além da evidente atividade projetual para a criação de artefatos e da reflexão sobre as formas e os pormenores da técnica, a conclusão mais contundente que essa aproximação permite constatar é o inegável ocultamento de como a produção material e a pedagogia da forma foram estruturadas em escala global nas escolas jesuíticas antes da industrialização. Esse exemplo permite responder a uma das primeiras perguntas da teoria crítica do design e mostrar que existem evidências para o design do Sul Global, sem o espectro redutor de termos como os de “periférico” ou “mimético”.

Neste sentido, a proposta de relacionar os conceitos de Boaventura de Sousa Santos das *cinco ecologias e as representações inacabadas da modernidade* permite ampliar a relação entre as experiências disponíveis e as possíveis, como se de um diafragma fotográfico se tratasse. Enquanto mecanismo, tal procedimento relaciona a *sociologia das ausências*, que permite ver no campo da criatividade experiências sociais já disponíveis (sociabilidade, visão de mundo, temporalidades, noções de justiça social ou outras) e poéticas (saberes-fazer, categorias estéticas ou conceitos de produtividade). Com a *sociologia das emergências* torna-se possível potencializar o futuro da criação, da produção e do consumo dos artefatos e dos sistemas de informação, em um processo que expande as alternativas da invenção como categoria da criatividade.

Insistindo na metáfora da câmera fotográfica, *as representações inacabadas da modernidade* (Santos, 2001) são as frestas que permitem a entrada de luz nos processos criativos, e poderão funcionar como “vislumbres” de como será possível transformar a realidade. Como diafragma fotográfico, estas representações categorizadas por

Boaventura de Sousa Santos permitem vasculhar a realidade disponível e as possibilidades criativas (relacionando foco ou profundidade do plano). Na metáfora da câmera fotográfica, as diferentes noções de economia³⁶⁵ funcionam como o obturador que relaciona o tempo de exposição à luz, que, por esta metáfora, vamos considerar enquanto desafio de compreender as energias de adaptação e resistência às imposições do processo de colonialidade. No caso tratado nesta tese, esse mecanismo permite ver os processos de resistência à *colonialidade poiética*, que defendemos serem as formas de criatividade e produção que mais se prestam a busca de alternativas no atual contexto de crise paradigmática.

Considero que essa metodologia permitiu compreender a escala de complexidade do fenômeno criativo. A abertura que foi possibilitada pela metodologia das cinco ecologias trouxe à tona seis lugares-comuns que são a base para o trabalho de tradução na poiésis enquanto transformação de relações entre artesanato e o design, que assenta em políticas de reconhecimento (identidade) e em políticas de redistribuição (igualdade) (Santos, 2001:103).

Como modo de se manter consistente com a abordagem teórica desta tese, de articular uma leitura crítica de Boaventura de Sousa Santos para o campo da produção de materialidade, considerei importante recorrer ao conceito do autor de que as comunidades interpretativas são a base da mudança dos lugares-comuns e enquadramento das mudanças de atitudes. De acordo com o autor, nas formações sociais capitalistas são seis os espaços estruturais que constituem as relações sociais e que, segundo a tópica de argumentação desses auditórios, devem ser transformadas: o espaço doméstico, o espaço da produção, o espaço do mercado, o espaço da comunidade, o espaço da cidadania e o espaço mundial.

Não pode haver emancipação sem uma tópica da emancipação. E isso pressupõe a substituição, no espaço doméstico, de uma tópica patriarcal por uma tópica da libertação da mulher; no espaço da produção, a substituição de uma tópica capitalista por uma tópica eco-socialista; no espaço do mercado, a substituição de uma tópica do consumismo fetichista por uma tópica de necessidades fundamentais e satisfações genuínas; no espaço da comunidade, a substituição de uma tópica democrática fraca por uma tópica democrática forte; no espaço

365 Que utilizei na relação entre Boaventura de Sousa Santos e Karl Polanyi no Capítulo 5 desta tese.

mundial, a substituição de uma tópica do Norte por uma tópica do Sul (Santos, 2001:103).

Como poderá ficar evidente, o sentido de responsabilidade que utilizo para destacar os conceitos que identifiquei no terreno busca equacionar uma leitura crítica de cada um dos conceitos, e elaborar um discurso argumentativo que apresente as potencialidades desses conceitos para a mudança da tópica nas relações entre artesanato e design. Neste sentido, a comunidade visada por tal reconstrução tópica será a dos criadores, no sentido amplo dos sujeitos que se sentem autorizados para explorar seu próprio potencial criativo.

No relato que fiz das experiências de campo, coloquei em destaque conceitos, saberes-fazer e formas de socialização que subvertiam a minha própria interpretação do processo criativo-projetual, e que considerei serem modificações nas tópicas de cada um dos espaços estruturais. Os *topoi* que apresento a seguir são as evidências de um processo de tradução em que os participantes negociaram modificações nas tópicas de modo a transitarem de uma lógica hierárquica para uma forma mais horizontal. Desta maneira, a opção por apresentar esses *topoi*, e não outros que também ficaram evidentes nas pesquisas de campo, busca ressaltar aqueles aspectos que considerei mais pertinentes para os propósitos de tradução entre artesanato e design.

No espaço doméstico, considero que o recente protagonismo conquistado pelo saber-fazer como forma de ativismo, especialmente das manualidades, denominadas *craftivism* ou *yarnbombing*, pressupõe uma tópica de liberdade que visa substituir a tópica patriarcal. Como já tive a oportunidade de apontar nesta tese, as manualidades reconstróem a relação feminina entre o espaço público e privado, mediante a materialidade.

No espaço da produção, o topos da “qualidade e erro” afigurou-se-me imprescindível para a substituição da tópica do desperdício por uma tópica de cuidado pelo meio ambiente. Esse topos ficou evidente, por exemplo, no relato de uma artesã da Serra de Montemuro, na Oficina Namban, que destacava a atividade de desmanchar e refazer os artefatos. Considerei importante mencionar essa tópica, para se entender a ética na utilização de materiais como princípio que rege a atividade criativa.

No espaço do mercado, considerei o topos da “simultaneidade das coleções”, um

princípio que substitui o consumismo por uma relação mais duradoura com os processos criativos. Nas duas experiências de campo, os artesãos demonstraram que o processo criativo em torno de determinados artefatos não elimina a continuidade da produção dos demais objetos. As coleções “antigas” e as “novas” coexistem. Esse topos ficou evidente tanto no relato das “Capuchinhas de Montemuro” em Portugal, como na entrevista com a presidente da COART- Cooperativa Artesanato em Foz de Iguaçu, e em outras ocasiões em que ficou expresso que o processo de criação de novos artefatos não constitui o fim da produção dos modelos anteriores.

No espaço da comunidade, as relações de reciprocidade e pertença a uma coletividade pareceram-me evidentes no que denominei “ritmos do riso”, como prática de estabelecer uma relação vinculante pela e na produção de materialidade. O topos do “ritmos do riso no saber-fazer”, está articulado com o princípio de Schiller do *impulso lúdico* presente na “14ª Carta para a Educação Estética do Homem”, e que utilizei como parâmetro para a ecologias das temporalidades, enquanto dinâmica entre as forças de produção e forças de imaginação.

Esse topos do riso mostrou-se especialmente patente nos momentos em que o artesanato surge como coletividade para potencializar a imaginação. Nos relatos de campo, tornaram-se evidentes os espaços em que a ordem temporal do espaço criativo foi reconstituída para colocar o jogo e o prazer como dinâmica central da criatividade. A atividade criativa prioriza os momentos de convívio, o que se poderá observar nos encontros, almoços, festas, rodas de chá mate ou os intervalos para o vinho quente³⁶⁶, os quais cumprem um ritual de se criar tempo para a interação entre sujeitos. Como *literacia multitemporal*³⁶⁷, o prazer, o jogo e o riso cumprem uma função decisiva nas atividades criativas, para o “criativo” testar o seu diálogo através dos objetos. Nestes momentos de jogo, o criativo considera entender o seu semelhante a partir do riso e do ato aprazível de se conviver. O criador, para além de criatura, tem o prazer e o riso como momento privilegiado de imaginar o próprio conhecimento.

366 Esses intervalos ocorreram na Serra de Montemuro já que o vinho quente permitia aquecer o ambiente e a imaginação.

367 Também categoria pega de empréstimo a Boaventura de Sousa Santos.

A relação entre as cinco ecologias e as formas de economia serviu de base para a constatação de que deve-se evidenciar as distintas formas do setor produtivo artesanal se relacionar com a economia. A solidariedade baseada na reciprocidade parte do pressuposto de que a igualdade de direitos no acesso aos benefícios da comunidade ocorre pelo dever da comunidade face ao indivíduo. Tal relação fundamenta-se no equilíbrio entre o dar e o receber. Como tive a oportunidade de descrever, a *dáviva* atua como identificação pelo sentido de pertença a uma comunidade, criação de uma identidade, e como um aglutinador social, que agrega proximidade e confiança (obrigação de dar, receber e devolver).

No espaço da cidadania, quanto ao topos da “coleção”, considere-se que a sistemática da criação participativa constituía um elemento imprescindível para a substituição de uma democracia criativa fraca por uma relação democrática e criativa forte. O exemplo da “coleção peixes”, desenvolvido de forma participante entre os artesãos e a designer Izamara Carniatto em Guaíra, Brasil, ilustra como o papel do designer poderá promover a substituição do “intermediário de estilo³⁶⁸” pelo “criativo-operante”, como aquele que não somente representa as aspirações poéticas, mas sim, colabora para o desenvolvimento de autonomia criativa de cada sujeito no seu mundo. Essa dinâmica foi experienciada também no relato das Capuchinhas de Montemuro – Portugal, e tem vindo representar uma recente vaga de projetos entre artesanato e design, que busca demonstrar como uma relativa familiaridade entre os artefatos pode permitir uma “visão de conjunto”, e a maximização de recursos, visuais, materiais, discursivos e identitários.

A coleção participativa permite que cada unidade produtiva (artesão, designer ou coletivos) organize a sua criatividade para dialogar simultaneamente com grupos de consumidores em várias escalas. Esse tipo de metodologia possibilita uma mudança qualitativa mediante a interação coletiva de vários criadores que concebem o mesmo tema. Neste topos, articulado com o topos da “simultaneidade de coleções”, fica evidente que a “nova” coleção não precisa necessariamente decretar o encerramento da produção anterior. Em vários relatos, os artesãos evidenciaram que as coleções “sobrevivem” ao

368 Categoria de Featherstone (2003).

tempo, continuando a ser produzidas no mesmo espaço onde as novas coleções são concebidas.

E, finalmente, e não menos importante, no espaço mundial, considere o conceito do *ñande rekó* guarani como o exemplo comovedor de como será possível substituir a tónica do Norte da “eficiência” ou da “aparência” na produção de artefatos por um princípio de reciprocidade entre o sujeito criativo e a natureza, de tal forma que a criação de materialidade surja também como modo de construção do corpo saudável. É evidente que o princípio do *ñande rekó* foi aqui reconstruído, uma vez que o próprio processo de *colonialidade poética* se encarregou de lhe retirar legitimidade. Essencialmente, o processo colonial produziu a não-existência do *ñande rekó* como homologia criativa entre o ser humano, os outros seres na natureza e a própria natureza. O princípio da homologia poética do *ñande rekó*, enquanto epistemologia do Sul, permite aprender com o Sul global (Santos, 2003; Santos, 2004 e Santos, 2008).

Como princípio de participação, o *ñande rekó* permite observar de que modo a aplicação da técnica depende dos sujeitos que conseguem transitar entre o know técnico e o know how ético (Santos, 2001). A minha proposta considera essencial reconhecer os saberes que, pela lógica da classificação social (moderna e colonial), foram inferiorizados. A noção de “bem viver” guarani surge como dinâmica de abertura epistemológica para reconhecer a incompletude das formas ocidentais de pensar o conhecimento. Por conseguinte, esse topos como o objetivo político de reconhecimento da *epistemologia do Sul* (Santos, 2009).

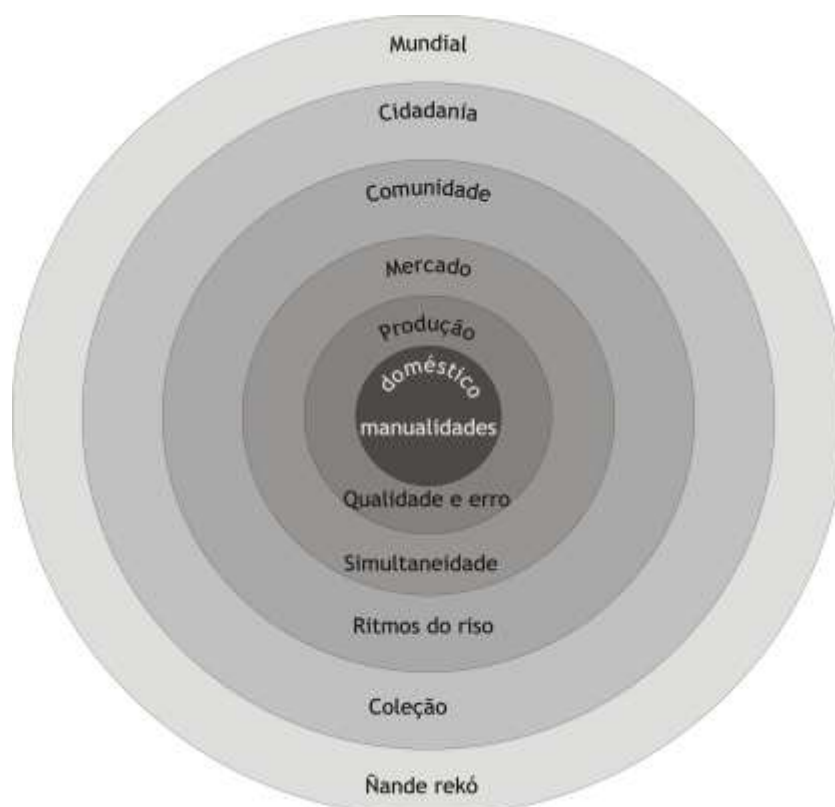


Gráfico 3- Espaços estruturais e os topoi

Como propõe Santos (2006: 115-117), o *trabalho de tradução* assume a forma de *hermenêutica diatópica*, e permite ver diferentes concepções de vida produtiva, de desenvolvimento, e de sabedoria, conceitos de dignidade humana, e visões de mundo. Essa *hermenêutica diatópica* constituirá a base para uma interpretação entre as culturas poiéticas, para mostrar as diferentes respostas criativas e inventivas que se manifestam no seu plano de ação.

Pela tradição retórica greco latina, a *inventio* é a primeira operação para a construção do discurso e consiste em um aspecto essencial para a criação, pois concebe a invenção pela busca dos lugares comuns como passo essencial do processo criativo. No caso da atividade projetual no design, esta prende-se com a capacidade de conceber argumentos materiais e visuais compreensíveis, ou a busca do óbvio, como definem alguns, poderá ser expandida pelo imaginar como dinâmica de aprendizado do próprio conhecimento. Neste sentido, o conceito de lugar comum consiste no “armazenamento de temas estereotípicos que são suscetíveis de ser tratados novamente. Esquemáticamente podemos dizer que é uma noção que simultaneamente alude a conteúdos mentais e esquemas de pensamento.

Além disso, tem um significado de um método para encontrar argumentos, sendo estes resultados de uma combinação entre os conteúdos e esquemas” (Rivera Díaz, 2008:27).

Para Rivera Díaz, a natureza dos lugares-comuns consiste em ser um armazém que poderá ser preenchido com novos conteúdos. Os *topoi* (do grego *topos* = lugar) constituem temas comuns, em aberto, que colaboram para criação de cosmovisões comunitárias. O autor propõe um método na busca de argumentos e temas estereotipados para o discurso, que definem um lugar ou uma posição que poderá fundamentar a tópica. Para tratar desse tema, Diáz recorre a exemplos da literatura europeia, para demonstrar como as “tópicas históricas” do mundo ocidental relacionam metáforas que são construídas por lugares-comuns, como passo inicial do discurso argumentativo. A partir do exemplo da literatura, em tópicos como da invocação na natureza, do mundo ao revés, ou da relação entre o antigo e o novo, o autor recorre à análise de trechos como os de Shakespeare, ao cinema em Luis Buñuel, ou à leitura de poemas dos *Carmina Burana*, para abordar o tema da invenção na relação entre os lugares-comuns e o design. O texto é interessante, não somente por poder ser uma ferramenta para conceber a tradução na poíesis, e trazer uma leitura dos *topoi* proveniente de uma reflexão orientada ao design, mas essencialmente por descortinar os esforços de diferentes acadêmicos para amadurecer o design como disciplina³⁶⁹.

A noção dos *topoi* enquanto lugares-comuns permite apontar de que modo o ato inventivo sustenta opiniões compartilhadas sob a forma de metáforas, entre as quais se contam expressões como “gastar o tempo”, “tempo é dinheiro” ou de que “ganhamos discussões” etc. Para o autor, essa relação com as metáforas revela que os *topoi*, especialmente na cultura material, são culturais e não universais e, portanto, passíveis de serem modificados e para os quais penso que podem ser imaginados, como dinâmica de visitar determinado lugar comum e inscrevê-lo em uma nova dinâmica. “Assim, poderíamos pensar as discussões como uma dança e assim inferir que nosso comportamento em toda discussão deve se basear na cooperação” (Rivera Díaz: 2008, 32).

369 Para mais, ver <http://elarbodelaretorica.blogspot.pt/> debate desenvolvido por Alejandro Tapia sobre temas da retórica e o design.

O autor argumenta que as mentalidades somente podem ser modificadas pela transformações nos tópicos e que, no caso do design, se trata de assumir a dialética como aristocrática, destinada aos motivos racionais, enquanto a retórica é democrática, visando os motivos humanos.

A retórica, portanto, se dirige a um ser humano integral, a sua razão e aos seus afetos; se dirige a qualquer tipo de pessoa, a qualquer classe de racionalidade e, para lograr seu fim persuasivo, o discurso retórico deve ser modelado pelo auditório e isso implica, para quem deseja persuadir, que deve iniciar seu processo de *inventio* com uma atenta escuta, o que nos faz recordar uma máxima da argumentação: quem deseja argumentar deve aprender a calar-se (Rivera Díaz, 2008: 33).

Nesta concepção não existe total rigidez naquilo que está armazenado como lugar comum, mas sim a compreensão tácita de que os lugares comuns são passíveis de serem modificados como parte de uma transição de um paradigma socialmente hierárquico, economicamente injusto e ambientalmente insustentável, para um outro paradigma a partir do qual a criatividade possa ser entendida por seu cariz emancipatório.

Neste sentido, a invenção gerada entre o artesanato e o design não deve ter como finalidade a demonstração de resultados, porque é evidente que a reunião de pessoas dotadas dos conhecimentos técnicos, matérias-primas e tecnologia, certamente gera objetos. A reunião destes recursos almeja o fenômeno da invenção, enquanto categoria invadida pela racionalidade cognitivo-instrumental e a performativo-utilitária, pelo que os resultados belos e expressivos, à luz destas racionalidades, regem os projetos segundo o critério da criação como “marcha” do “novo”, mesmo que os sujeitos e os conhecimentos envolvidos sejam invisibilizados ou subalternizados. Não cabe aqui, portanto, continuar o debate sobre como, em alguns casos, a atividade inventiva reside no mero o ato de produzir os catálogos de produtos e as exposições.

Como destaca Boaventura de Sousa Santos a artefactualidade discursiva, ao ser dirigida para um público, deverá incluir momentos de fixação dessa intenção argumentativa. A problemática aqui em questão centra-se no ato de “realce” das particularidades de um local, como principio da colonialidade poiética e sistemática de persistente esvaziamento do “outro”, como discurso do pitoresco. Dito de outra forma, a *inventio* deve surgir da capacidade de ativar novos argumentos projetuais que realcem a “cumplicidade

epistemológica entre o princípio da comunidade e o da racionalidade estético-expressiva” (Santos, 2001: 74).

Com efeito, a principal advertência para a compreensão da tradução na poiésis prende-se com o fato de que o ato de traduzir não será a mera produção de consensos. Se observarmos a relação projetual entre artesanato e design, fica claro que os catálogos e exposições são resultados de consensos frágeis nos quais se baseia a colonialidade poiética do design sobre o artesanato. Com efeito, uma das melhores áreas para investir recursos financeiros na atualidade serão alguns tipos de projetos entre design e artesanato, dada a rapidez da execução dos projetos, o baixíssimo investimento no pagamento de mão-de obra (em geral, abrangendo apenas a equipe de gestão, formadores e consultores), a capacidade atrativa dos resultados como divulgação do financiamento (que, em alguns casos, recebe a denominação de “responsabilidade social”), e, finalmente, o valor gerado nos produtos ³⁷⁰.

Ao contrário, a importância da invenção como imaginação prende-se com o fato de ela promover a adesão do público geral a novas premissas. Com efeito, perante o iminente colapso ambiental e da injustiça social, urge criar ou reconhecer toda uma série de tecnologias, usos e modos de viver. A questão de fundo consiste em demonstrar que, enquanto a produção entre artesanato e design estiver a reencenar o pitoresco, desperdiçaremos a riqueza das experiências poiéticas do mundo, especialmente do Sul global. Considero que a tradução na poiésis poderá sugerir do imaginar o próprio conhecimento como um tipo novo de *inventio* que permite a adesão a novas premissas do viver, decisiva para a transição paradigmática nos termos que Boaventura de Sousa Santos concebe.

Talvez seja pertinente lembrar a discussão de John Ruskin (1992) em torno do trabalho de criação, e do fato de nas Igrejas antes do Renascimento - ou seja, em um momento de transição paradigmática nas técnicas- não haver pontos de vista a partir dos

370 Somente para termos de comparação, um dos projetos em que já tive a oportunidade de participar (atuando como designer na Amazônia) um renomado designer adquiria cestos indígenas Baniwa, adicionava rodinhas para funcionar como um assento e depois vendia com cerca de 300% de lucro. Como deve ficar evidente, nenhuma parte deste lucro retorna ao artesão. Um detalhe pertinente é de que o designer assina esse projeto apenas porque adicionou as rodinhas ao cesto Baniwa, um tipo de cultura material milenar.

quais se conseguisse observar algumas das esculturas. Neste texto, o autor aponta para o fato de que (contrariando a racionalidade cognitivo-instrumental) o que justificou a criação da escultura não foi a sua contemplação ou a produção da materialidade *em si*, mas sim a movimentação de forças produtivas para manter um grupo de artífices em estado de contínua descoberta e manutenção das suas potencialidades técnicas e estéticas. Ou seja, considerando tanto Ruskin quanto Santos, na atual situação de transição paradigmática, devemos ter em conta a movimentação de forças produtivas, para que os autores-produtores possam viver esse estado de descoberta, manutenção e ampliação de suas potencialidades técnicas e estéticas. Produção material será sempre política, práxis e poiésis sempre andam juntas.

Considero que a análise das experiências de campo demonstrou que já existe uma busca pela retoma de valores estéticos que inter-relacionem o racional e o sensível. Tal busca por *mapas cognitivos de resistência* (Santos, 2001) revela a autoria baseada em uma autonomia dinâmica do autor face à comunidade, na qual ele ou ela se situa enquanto tradutor das expectativas de futuro. Neste sentido, o saber-fazer comum busca enfatizar dinâmicas de reconstrução de valores do juízo estético, que abrem outras possibilidades de criação relacionadas ao controle da própria experiência de vida. De fato, deve reconhecer-se que o design também tem vindo a ser uma resposta para as transformações do capitalismo tardio, em que a dimensão simbólica e lúdica tem ganho protagonismo nos processos de criação.

Considerações finais: a poiésis como *phronesis*, o senso comum ético, participativo e reencantado

Como observação final desta tese, gostaria de apontar que a poiésis é um senso comum que inventa funções e dá respostas às preocupações humanas, tendo como base os objetos como mediações das necessidades construídas social e historicamente. Estando ambos assentes no senso comum, o artesanato e o design inscrevem-se na sua própria época e, assim sendo, podem ser reconstruídos como modo de validar as preocupações participativas, solidárias, de autoria, do prazer e como artefactualidade discursiva que fazem parte da transição paradigmática atualmente em curso.

No caso do design, este senso comum tem vindo a ser essencialmente retórico, e tende sempre por formular interfaces entre a pessoa, sua comunidade e seu tempo. Esta característica central do design permite pensá-lo como um senso comum que possa ser parte da mudança da tónica e da reconstrução das formas de criação e produção. Como lembra Santos:

O senso comum faz coincidir causa e intenção; subjaz-lhe uma visão de mundo assente na acção e no princípio da criatividade e da responsabilidade individuais. O senso comum é prático e pragmático; reproduz-se colado às trajectórias e às experiências de vida de um dado grupo social e, nessa correspondência, inspira confiança e confere segurança. O senso comum é transparente e evidente; desconfia da opacidade dos objectivos tecnológicos e do esoterismo do conhecimento em nome do princípio da igualdade do acesso ao discurso, à competência cognitiva e à competência linguística. O senso comum é superficial porque desdenha das estruturas que estão para além da consciência, mas, por isso mesmo, é exímio em captar a complexidade horizontal das relações conscientes entre pessoas e entre pessoas e coisas. O senso comum é indisciplinar e não-metódico; não resulta de uma prática especificamente orientada para o produzir; reproduz-se espontaneamente no suceder quotidiano da vida. O senso comum privilegia a acção que não produz rupturas significativas no real. O senso comum é retórico e metafórico; não ensina, persuade e convence. Finalmente, o senso comum, nas palavras de Dewey, funde a utilização e a fruição, o emocional com o intelectual e o prático (Santos, 2001: 101).

O conceito de *phronesis em* Aristóteles representa a sabedoria prática, uma modalidade de reflexão que não se limita ao *conhecimento*, mas que pretende relacionar a acção do humano com a apresentação de condições para a sua melhoria, no sentido de fornecer recomendações. O conceito em Aristóteles tem o objetivo de descrever a acção humana, especialmente pelo exame das opiniões dos sujeitos sobre os fenômenos, e não apenas descobrir os princípios imutáveis da acção humana e as causas. Isto é, considera que, a partir da opinião (*doxa*) é possível atingir o conhecimento (*episteme*).

Neste mesmo sentido, como sabedoria prática em Gadamer (1977), a *phronesis*, está entre o *logos* e o *ethos*, tratando-se do reconhecimento das formas de experiência “em que se expressa uma verdade que não pode ser verificada com os meios que dispõe a metodologia científica”(Gadamer, 1977: 24). O autor sugere os critérios humanísticos da *Bildung*, *sensus communis*, gosto e capacidade de juízo como modo de reconhecer e aprimorar essas formas de experiência.

A sabedoria prática do saber-fazer, enquanto sagesa, foi revelada na pesquisa no

terreno, no saber-fazer dos entrevistados, e em situações em que o reconhecimento do conhecimento tácito permitiu discutir modos mais sustentáveis de produção, para se descobrir por que motivo uma série de respostas para esse problema tem sido desperdiçada. No âmbito dos conceitos de Boaventura de Sousa Santos, torna-se possível cartografar os modos como a hegemonia da ciência, enquanto critério de rigor de conhecimento, produz a irrelevância de outros conhecimentos.

Nesta relação, surge a necessidade de religação (ou reconhecimento) de nossa pertença com a natureza, como o reconhecimento de sistemas de criação/produção/consumo que sejam socialmente aceitáveis. A eficiência e a eficácia, que eram os indicadores de sistemas de qualidade nos sistemas de produção, tem vindo a ser substituída por conceitos como participação e qualidade ambiental. A substituição desses sistemas de rigor, especialmente no que toca ao *design*, encontra na esfera do artesanato um campo propício, essencialmente porque, tendo sido o artesanato convertido no “alter-retrato” do design, ele tem permitido a muitos designers exercer sua capacidade criativa nesse interstício. É nesse lugar que podem surgir as respostas que o design busca para a reconstrução de um paradigma sustentável da criação de artefatos.

Nesta tese, as entrevistas e a observação participante deixaram evidentes modos *outros* de pensar a própria relação criativa, com os artefatos, com a realidade ou com o seu saber-fazer. Uma reelaboração possível da pergunta principal dessa tese seria perguntar: Será possível pensar a relação entre o artesanato e o design de forma participativa, solidária, potencializadora do prazer, onde a autoria seja discutida mediante bases mais credíveis que a seletividade do estatuto social, e que a artefactualidade discursiva seja um modo do criador interagir com a sua comunidade?

Considero que as duas experiências de campo - Namban e Ñandeva- atestaram que a distinção entre os sujeitos, o artesão e o design, tem vindo a traduzir-se em relações sociais de maior horizontalidade, o que implica fortalecer as formas de participação ativa dos sujeitos envolvidos nos projetos, especialmente pertinente no caso dos artesãos, na formulação dos propósitos para os projetos.

Como aponta Boaventura de Sousa Santos, o novo senso comum deverá ser construído

a partir das representações inacabadas da modernidade, que nesta tese fundamentaram uma metodologia em conjunto com as cinco ecologias, permitindo encontrar nas pesquisas de campo os seis topoi da tradução na *poiésis*; o topos das manualidades, como ativismo na *poiésis*; o topos da qualidade erro, como princípio sustentável do refazer e luta contra o desperdício nos processos criativos; o topos da simultaneidade entre coleções, como sentido ético e estético em que o processo de criação que não segue uma linearidade temporal em que o “novo” elimina o “velho”; o topos do ritmo dos riso, que considera a atividade criativa como fruição do prazer; o topos da coleção participativa, que permite a articulação de coleções de forma democrática, em que o papel do criativo-operante se faz imprescindível para a modificação da técnica; e o topos do ñande rekó, como epistemologia do Sul que integra uma relação de homologia entre o criador e o cosmos, natureza e a sociedade, como noção de bem viver.

Esse novo senso comum denomino-o de *poiésis reencantada*, como conjunção dos conceitos de Boaventura de Sousa Santos do novo senso comum ético: como sendo comum solidário; novo senso comum político: um senso comum participativo e finalmente, um novo senso comum estético: um senso comum reencantado. A *poiésis reencantada*, solidária, participativa, que reúne o prazer, a técnica, a experiência, o saber-fazer e a sabedoria tem vindo a ser a forma de homens e mulheres através do mundo traduzirem o artesanato e o design.

A presente tese abarcou uma multiplicidade de temas que mereceriam desdobramentos futuros. Considero que, entre esses temas, a pedagogia da forma jesuítica seria digna de um trabalho investigativo que revelasse como a dinâmica pedagógica do barroco apresenta distinções face à pedagogia da forma do design. A análise destas distinções, especialmente aquelas entre a movimentação das formas produtivas do Norte Europeu, que prendeu-se com uma ética própria ascética e calvinista, formaram parte substancial dos princípios que regeram a criação das primeiras escolas de design. Tal ética, puritana e calvinista, ainda apresenta resquícios no campo do design, como produção da não-existência de modos distintos de pensar a produção para as massas. Penso que a descoberta da movimentação das forças produtivas barrocas e do importante contributo da república guarani para o desenvolvimento de técnicas para a industrialização foi uma

das mais impactantes para mim nesta tese.

Um segundo tema que merecerá novas investigações, que paradoxalmente está ligado ao tema da pedagogia da forma jesuítica como colonialidade poiética, será o *ñande rekó*, “jeito de ser” guarani. Penso que esse conceito foi apenas enunciado na presente tese, merecendo um trabalho investigativo pormenorizado que revele, ainda que mediante um trabalho de reconstrução pós-epistemicídio, a complexidade da homologia entre os seres, como ruptura da dicotomia entre o sujeito/objeto; da sociedade/natureza e imanência/transcendência.

Um terceiro tema que considero merecer desdobramentos futuros será o das conexões entre a produção de artefatos e o ativismo, nomeadamente o *design activism* e o *craftivism*. Essas duas práticas insurgentes têm-se constituído enquanto modos contundentes de contestar o capitalismo e a globalização neoliberal, por meio de formas de criação e produção de artefatos que manifestem o ato de criar e produzir de maneira transgressora. Identifico esse tipo de ativismo como uma evidência do poder discursivo da *poiésis reencantada* como parte da globalização contra-hegemônica, e demonstração comovente de como homens e mulheres ao redor do mundo questionam a globalização neoliberal e o capitalismo naquilo que lhe é mais caro, a produção de riqueza e a propriedade intelectual.

Referências

- ABRAHÃO, Júlia, PINHO, Diana (1999), “Teoria e Prática ergonômica: Seus Limites e Possibilidades”. In: PAZ, Maria; TAMAYO, Alvaro (org). *Escola, Saúde e Trabalho: estudos psicológicos*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- ALBINO, Ana.; RODA, Rui. (2012), “Handcraft, companies and education. Reflecting on this partnership in the Portuguese context”, in: *Strategic Design Research Journal*, 5(1): 42-48 January-April 2012. disponível em <http://www.unisinos.br/revistas/index.php/sdrj/article/view/sdrj.2012.51.05/954>, último acesso em Setembro de 2012.
- ARIET, Maria do Carmo (2006), “Documento sobre Diseño y Calidad de Productos del Comandante Che Guevara”, Centro Che Guevara: La Havana.
- MESTRE, Ana (2006), “Significances of Matter in Design (SMD) A Portuguese Design Research Project about Sustainability, Identity and Innovation”. In: *Design Research Society* . International Conference in Lisbon. IADE.Disponível em http://www.iade.pt/drs2006/wonderground/proceedings/fullpapers/DRS2006_0170.pdf
- ALVARES, Claude (1997), *Decolonizing History. Technology and Culture in India, China and the West 1492 to the Present Day*. New York & Goa: Apex Press & The Other India Press.
- AMAYO, Enrique (1995), “A Guerra do Paraguai em perspectiva histórica”. In : *Estudos Avançados*, 9. (24). pp. 250-268.
- ANDRADE, A. REBELO, A. (2008), “A Invisibilidade Feminina no Design: Da Bauhaus ao Brasil”. In: Actas Diseño en Palermo. Tercer Encuentro Latinoamericano de Diseño. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponível no endereço: (http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/encuentro2007/02_auspicios_publicaciones/actas_diseño/articulos_pdf/C8-063.pdf).
- ANDRADE, Oswald de (1928), “Manifesto Antropofago”. In *Revista de antropofagia* : reedição da revista literária publicada em São Paulo - 1ª e 2ª «Dentições» - 1928-1929. São Paulo, Metal Leve, 1976. p. 3;7
- APPADURAI, Arjun (1986), *The Social Life of Things*, University Press, Cambridge.
- ARAVENA-REYES, José Antonio (2003), “Relações Terminológicas entre Projeto e Design”, in: *Anais 2º Congresso Internacional de Pesquisa em Design*. Rio de Janeiro: ANPE DESIGN.
- ARENDR, Hannah (2006). *Entre o Passado e o Futuro: Oito Exercícios Sobre o Pensamento Político*. Trad. José Miguel Silva. Lisboa: Relógio D’ Água.
- ARISTÓTELES (2005), *Arte Retórica e Arte Poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. 17ª edição. Rio de Janeiro: Ediouro.
- ARNOULD, Eric; THOMPSON, Craig (2005), “Consumer Culture Theory (CCT): Twenty Years of Research”.In: *Journal of Consumer Research*; Mar 2005; 31, 4; pp. 868 – 882.
- ASSIS, Valéria (2006), *Dádiva, mercadoria e pessoa : as trocas na constituição do mundo social Mbyá-Guarani*. Tese de Doutorado pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/12759> . Último acesso em fevereiro de 2012.

- BARBERO, Jesus Martin (1987), *De los medios a las mediaciones*. España: Editorial Gustavo Gili.
- BARBIERI, Annalisa (2008), "Skirts around the point". In *New Statesman*, Vol. 137 Issue 4898, p50-50 (acesso pelo B-on).
- BARRERA JURADO, G. & QUIÑONES AGUILLAR, A. (2006), *Conspirando con los Artesanos: Critica Propuesta al Diseño en la Artesanía*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- BARROSO, Eduardo (Sd), "O que é Artesanato?"- Curso de Artesanato- Módulo 1 [online]. Disponível em http://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=eduardo+barroso+%2B>manualidades&source=web&cd=1&ved=OCFcQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.fb.es.org.br%2Findex.php%3Foption%3Dcom_docman%26task%3Ddoc_download%26Itemid%3D99999999%26gid%3D601&ei=0gPFT9aPJUH80QXe1_jYcG&usg=AFQjCNH0IWG3_0Cl4CwtA9bTv2YjGvCqg&cad=rja último acesso em Dezembro de 2010.
- BAUDRILLARD, Jean (2007), *A sociedade de Consumo*. trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70.
- BAUMANN, Zygmunt (2008), *A vida para o Consumo: A transformação de pessoas em mercadoria*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro : Zahar.
- BAUR, Ruedi (2008), "Diseño global y diseño contextual". In: FERNÁNDEZ, Silvia & BONSIPE, Gui, (coord), *Historia del diseño en América Latina y el Caribe: Industrialización y comunicación visual para la autonomía*. São Paulo: Editora Blüncher.pp 232-237.
- BENJAMIN, Walter (1985), "Paris, Capital do Séc XIX". In: KOTHE, Flavio (org). *Walter Benjamim. Coleção Grandes Cientistas Sociais*. São Paulo: Atica.
- BENJAMIN, Walter (1992), *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Trad. Maria Luz Moita. Lisboa: Relógio D'água.
- BENJAMIN, Walter (2009), "The work of art in the age of mechanical reproduction". In: EVANS, Jessica & HALL, Stuart. *Visual Culture: The reader*. Los Angeles & New Delhi: Sage. pp.72-79.
- BESNIER, Bernard (1996), "A distinção entre praxis e poiêsis em Aristóteles". In: *Análítica*. Volume 1. número 3. Disponível em <http://www.analytica.inf.br/analytica/diagramados/4.pdf>, último acesso em Julho de 2012.
- BETHELL, Leslie (1995), "O imperialismo britânico e a Guerra do Paraguai". *Estud. av.* [online]. 1995, vol.9, n.24, pp. 269-285.
- BHABHA, Homi K. (2007), *O local da Cultura*. Tradução – Myriam Álli [et alli]. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- BIGAL, Solange (2001), *O design e o desenho industrial*. São Paulo: Annablume.
- BOHNSACK, Ralf (2008), "The Interpretation of pictures and the Documentary Method".in Fórum: Qualitative Social Research. V. 9. Nº 3. Art . 26. September. ISSN 1438-5627.
- BOHNSACK, Ralf. (2007), "A interpretação de imagens e o método documentário". *Sociologias* [online]. n. 18, pp. 286-311. ISSN 1517-4522.
- BOMFIM, Gustavo Amarante (1994), "Morfologia dos Objetos de Uso: uma contribuição para o desenvolvimento de uma Teoria do Design". In: *Revista Estudos em Design*. V. 2, n.2. Anais do P&D. Rio de Janeiro.

- BONSIEPE, Gui (1985), *El Diseño de la Periferia*. Barcelona : Gustavo Gili.
- BONSIEPE, Gui (1992), *Teoria e Prática do Desenho Industrial*. Lisboa: Centro Português de Design.
- BONSIEPE, Gui (2011), *Design, Cultura e Sociedade*. São Paulo: Blucher.
- BOURDIEU, Pierre (2003), *Questões de Sociologia*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa : Fim de Século.
- BOURDIEU, Pierre (2008), *A distinção: crítica social do julgamento*. tradução Daniela Kern. São Paulo : EDUSP
- BRANCO, João (2003), “Artesanato e Design : Parcerias com Futuro?”. In *A Alma do Design, Cadernos de Design*. Vol.25. Lisboa: Centro Português de Design.
- BRAUDEL, Fernand (1992), *Civilização Material, Economia e Capitalismo. Séculos XV-XVIII*. Tomo I. “O possível e o Impossível” .trad . Telma Costa. Lisboa: Teorema.
- BRAUDEL, Fernand (1992b), *Civilização Material, Economia e Capitalismo. Séculos XV-XVIII*. Tomo II. “Os Jogos da Troca” .trad. Telma Costa. Lisboa: Teorema.
- BRITO, Angela Xavier de. (2002), “Rei morto, rei posto? as lutas pela sucessão de Pierre Bourdieu no campo acadêmico francês”.in: *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, n. 19,pp:1-15.
- BÜRDEK, Bernhard E. (2002), *Diseño: Historia, teoria y practica del diseño industrial*. Barcelona. GG Diseño.
- CABEZA DE VACA, Alvar Nuñes (2000), *Naufraágios*. [on line]. El Aleph. Disponível em <http://www.sisabianovenia.com/LoLeido/NoFiccion/CabezadeVacaNaufragios.pdf> ultimo acesso em dezembro de 2011.
- CADOGAN, Leon (1970), *Poesia Mítica Guarani (Fragmentos)* .<http://americaindigena.com/s3docs.htm> . Ultimo acesso 10/01/2012.
- CAILLÉ, Alain (1989), *Critique de la raison utilitaire : manifeste du Mauss*. Paris: Editions La Découverte.
- CAILLÉ, Alain (2009), “Dádiva”. In: HESPANHA, Pedro; et alli (coord). *Dicionário Internacional da Outra Economia*. Coimbra, CES-Almedina. pp- 103-107.
- CALÇADA, Ana; MENDES, Fernando; BARATA, Martins [coord] (1993), *Design em Aberto: Uma Antologia*. Lisboa: Centro Português de Design.
- CAMPBELL, Colin (1987), *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism*. Oxford: Basil Blackwell.
- CARDOSO, Rafael (2012), *Design para um mundo complexo*. São Paulo: Cosac Naify.
- CARNIATTO, Izamara; CHEUNG, Maria e NÓBREGA, Ana Cristina (2008), *Artesanato e Identidade Cultural* .Foz do Iguaçu: Ñandeva & Editora Parque Itaipu.
- CEARTE, (2007), *Coleção AvantCraft: A força da persistência. Design e tendencias de Mercado no Artesanato*. CEARTE: Coimbra.
- CEARTE, (2011), *Exclusiva*. (Mostra de 25 anos de Trabalho do CEARTE na área de formação profissional no artesanato). CEARTE: Coimbra.
- CLASTRES, Hélène, (1975), *La terre sans mal: Le prophétisme Tupi-Guarani*. Paris: Éditions du Seuil.

- COLAVITE, Ana Paula, BARROS, Mirian (2009), "Geoprocessamento Aplicado a estudos dos Caminhos de Peabiru". Revista da ANPEGE, No 5. disponível em <http://anpege.org.br/revista/ojs-2.2.2/index.php/anpege08/article/view/41/pdf-mm>
- COLLINS, Patricia (1986), "Learning from the Outsider Within: The Sociological Significance of Black Feminist Thought". *Social Problems*, Vol. 33, Nº 6, Special Theory Issue (Oct – Dec), pp. S14-S32.
- CONG, Cao (2004). «L'industrie chinoise face au défi technologique», Perspectives chinoises, 83 Mai-juin: <http://perspectiveschinoises.revues.org/1372>. Ultimo acesso 3 de fevereiro de 2011.
- COOMBES, Annie E. (1994), "The recalcitrant object: culture contact and the question of hybridity". In: Barker, Francis. (ed) (*et alli.*). *Colonial Discourse / Postcolonial theory*. Manchester and New York: Manchester University Press.
- COOPER, Michael (1971), *The Southern barbarians : the first Europeans in Japan*. Tokyo : Kodansha International-Sophia University.
- CORAGGIO, José Luis (2009). "Economia do Trabalho". In: HESPANHA, Pedro; et alli (coord). *Dicionário Internacional da Outra Economia*. Coimbra, CES-Almedina.
- CORREIA, Susana (2003). "Design e Artesanato". In *A Alma do Design, Cadernos de Design*. Vol.25. Lisboa: Centro Português de Design.
- CORRIGAN, Peter (1997), *The Sociology of Consumption*. Sage: London.
- COSTA, Daciano (1998), *Design e Mal-estar*. Lisboa: Centro Português de Design.
- COSTA, Maria Heloísa Fénelon; MALHANO, Hamilton Botelho (1987), "A habitação indígena brasileira". In: RIBEIRO, Berta (coord). *Suma Etnológica Brasileira. Volume II – Tecnologia Indígena*. 2ª edição. Petrópolis : Vozes..pp-27-92
- COWEN, Tyler (2002), *Creative destruction: How Globalization Is Changing the World's Culture*. Princeton: Princeton University.
- D'AMATO, Gabriella (2005), *Storia del Design*. Milano: Bruno Mondadori.
- DA COSTA, Maria Cecilia(1995), "El violín que sólo tocaba en polaco: del estigma a la reconstrucción de la identidad de los polacos en Paraná" . In: *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, Vol. 10, Nº. 29, páginas 29-52
- DAGNINO, Renato (2007), Um Debate sobre a Tecnociência : Neutralidade da ciência e determinismo tecnológico. Campinas: Livro Inédito, Editora da Unicamp, disponível em (http://geo25.ige.unicamp.br/site/aulas/138/UM_DEBATE_SOBRE_A_TECNOCIENCIA_DA_GNINO.pdf), ultimo acesso junho 2009.
- DENIS, Rafael Cardoso (1999), *Uma introdução a História do Design*. Rio de Janeiro: Edgar Blucher,
- DORFLES, Gillo (1986), *Elogio da Desarmonia*. Trad. Maria Ivone Cordeiro. Lisboa: Edições 70.
- DORFLES, Gillo (2002), *Introdução ao Desenho Industrial*. trad. Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70.
- DORFLES, Gillo.(1984), *O Design Industrial e a sua Estética*. 2ª ed. Trad. Wanda Ramos. Lisboa: Presença.
- DOUGLAS, Mary, ISHERWOOD, Baron (1996), *The world of goods : towards an anthropology of*

- consumption*. London : Routledge.
- DUSSEL, Enrique (1984), *Filosofia de la Producción*. Bogotá: Editorial Nueva América.
- DUSSEL, Enrique (1992), *1492: El encubrimiento del Otro. Hacia el origen del mito de la Modernidad*, Nueva Utopía, Madrid. (disponível em <http://www.ifil.org/Biblioteca/dussel/html/23.html>)
- DUSSEL, Enrique (1995), “Europa, modernidad y eurocentrismo”. Revista *Ciclos en la Historia, la Economía y la Sociedad*.(disponível em <http://www.ram-wan.net/restrepo/decolonial/21-dussel-europa,%20modernidad%20y%20eurocentrismo.pdf>). Último acesso dezembro de 2009.
- DUSSEL, Enrique (1997), *Oito Ensaios sobre Cultura Latino-Americana e Libertação*. São Paulo:Paulinas. Disponível em (<http://168.96.200.17/ar/libros/dussel/oito/oito.html>) acessado em 2008-06- 29.
- DUSSEL, Enrique (2009), “Meditações Anti.Cartesianas sobre a Origem do Anti-discurso Filosófico da Modernidade”. In: SANTOS, Boaventura, MENESES, Maria Paula (orgs), *Epistemologias do Sul*. Coimbra: CES & Almedina. Pp 283-336.
- ECHEVERRÍA, Bolívar (1998), *La modernidad de lo barroco*. México D.F : Ediciones Era.
- EGUCHI, Harold & PINHEIRO, Olympio (2008).`Design versus Artesanato: Identidades e Contrastes`. Anais do 8ª Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design. São Paulo: AEND/BR – Associação de Ensino e Pesquisa de Nível Superior de Design do Brasil . Pags 1673-1679.
- ENGELS, Friedrich (1999), Sobre o papel do trabalho na transformação do macaco em homem (1876).Ed. Rideto Mores. Disponível em www.jahr.org.br. Último acesso em 12 de dezembro de 2010.
- ESCOBAR, Ticio (2008). *La Belleza de los otros*. Biblioteca Virtual de Paraguay:http://www.bvp.org.py/biblio_htm/escobar_belleza_otros/indice.pdfúltimo acesso em Maio de 2012.
- ESTEVES, Denise (2009), *Estragar a mão: práticas híbridas no campo das artes e ofícios*. Dissertação de mestrado em Cidades e Cultura Urbanas pela Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra. Disponível em <https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/11889>, último acesso em Julho de 2012.
- FEATHERSTONE, M., LASH, S. [ed](1995) *Global Modernities*. London, Thousand Oaks and New Delhi: Sage Publications.
- FEATHERSTONE, Mike (1991), *Consumer Culture & Postmodernism*, Sage, London.
- FEENBERG, Andrew.(1996) *Marcuse ou Habermas: duas críticas da tecnologia*. Inquiry: an interdisciplinary journal of philosophy, v. 39, 1996.Trad. Newton Ramos de Oliveira . Disponível em: <<http://www.sfu.ca/~andrewf/marhabportu.htm>>. Acesso em: agosto de 2010.
- FEINMANN; José (2008). *Que es la Filosofia?* Buenos Aires: Prometeo.
- FERNANDES, D. Et alli (2006). “Parâmetros para a atuação do designer junto a projetos de desenvolvimento artesanal: uma proposta de metodologia” . Artigo publicado nos *Anais do 7º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design – Curitiba/PR*.
- FERNANDES, Florestan, (1989), *A organização social dos Tupinambá*. São Paulo: HUCITEC.

- FERNÁNDEZ, Silvia & BONSIPE, Gui, (coord) (2008), *Historia del diseño en América Latina y el Caribe: Industrialización y comunicación visual para la autonomía*. São Paulo: Editora Blücher.
- FERNÁNDEZ, Lucila (2012), “Una Isla de diseño: Cuba de 1960 a 2000”. In: *Revolución y Cultura*. [on line]. Nº 2. abril-mayo-junio 2012/ Época V/ Año 54 de la Revolución. disponível em www.ryc.cult.cu/PDFs/2012/2-2012.pdf último acesso em Outubro de 2012.
- FERNÁNDEZ, Lucila (2008), “Cuba. Diseño Industrial”. In: FERNÁNDEZ, Silvia & BONSIPE, Gui, (coord), *Historia del diseño en América Latina y el Caribe: Industrialización y comunicación visual para la autonomía*. São Paulo: Editora Blücher. pp-111-123.
- FERREIRA, Alexandre Rodrigues (1974), *Viagem filosófica pelas capitánias do Grão Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá : memórias : Antropologia*. Rio de Janeiro : Conselho Federal de Cultura, 1974.
- FERREIRA, Sónia (2003). ‘Os copos no povoado calcolítico de Vila Nova de São Pedro’ In: *Revista Portuguesa de Arqueologia*. volume 6.número 2.p.181-228 . Disponível no sitio www.ipa.min-cultura.pt ultimo acesso 18 de setembro de 2008.
- FISCHER, Ernst (1987), *A Necessidade da Arte*. trad. Leandro Konder. Rio de Janeiro: Guanabara.
- FLORES, Joaquim Herrera (2005), *El Proceso Cultural: Materiales para la Creatividad Humana*. Sevilla: Aconcagua Libros.
- FORSTER, Peter (1977). “Empirismo e imperialismo: Una revisión de la crítica de la antropología social por la Nueva Izquierda”. In: *Cadernos Anagrama: Critica de la antropologia Britânica*. Barcelona: Anagrama.
- FRANÇA, Rosa Alice (2005), “Design e artesanato: Uma proposta Social”. *Design em Foco*. V.II, nº 2. Jul/Dez 2005. pp. 9-15.
- FRANCASTEL, Pierre (2000), *Arte e Técnica nos séculos XIX e XX*. Trad. Humberto D’Avila e Adriano de Gusmão. Lisboa: Livros do Brasil.
- FREEMAN, Chris; LOUÇÃ, Francisco (2004), *Ciclos e Crises no Capitalismo Global: Das Revoluções Industriais à Revolução da Informação*. Porto: Afrontamento.
- FREIRE, Paulo (2003), *Pedagogia da Autonomia*. 28ª edição. São Paulo: Paz e Terra.
- FRUZZETTI, Iina e ÖSTÖR, Ákos (2007), *Singing Pictures: Art and performance of Nayas’ Women*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia.
- FUAD-LUKE, A (2009), *‘Design Activism: Beautiful strangeness for a sustainable world’*. London: Earthscan.
- FUNDAÇÃO PARQUE TECNOLÓGICO ITAIPÚ (2010), *Todos Nós / Todos Nosotros*. Foz do Iguaçu: Ñandeva & Editora Parque Itaipu.
- FUNDACIÓN ESPAÑOLA PARA LA INNOVACIÓN DE LA ARTESANÍA (2003), Catálogo: *La Artesanía em el año del Diseño `03. Pasado presente, presente futuro: 100 propuestas para el nuevo milenio*. Madrid
- FUNDACIÓN ESPAÑOLA PARA LA INNOVACIÓN DE LA ARTESANÍA (2007), Catálogo *D-artes: Artesanía + diseño*. Madrid.
- GADAMER; Hans-Georg (1977), *Verdad y Método: Fundamentos de una Hermenéutica Filosófica*. trad. Ana Agud Aparicio e Rafael de Agatipo. Salamanca: Ediciones Sígueme.

- GAO XINGJIAN (2010), "Limitée et illimitée, l'esthétique de la création". *Perspectives chinoises*, 2|2010, <http://perspectiveschinoises.revues.org>. Último acesso 3 de fevereiro de 2011.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1979), *A produção simbólica : Teoria e Metodologia em Sociologia da Arte*. Trad. Gloria Rodríguez. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1993), *Transforming Modernity: Popular Culture in Mexico*. Trad. Lidia Lozano. Austin: University of Texas Press.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1997), *Consumidores e Cidadãos: Conflitos Multiculturais da Globalização*. Trad. Maurício Santana Dias e Javier Rapp. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1998), *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Ana Regina Lessa. São Paulo: Edusp.
- GARCIA, José Luís (2007), "Sobre as origens da crítica da tecnologia na teoria social: Georg Simmel e a autonomia da tecnologia". *Scientle Studia*. São Paulo vol.5, n.3, pp. 287-336. disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/ss/v5n3/a02v5n3.pdf>> último acesso 12 de janeiro de 2010.
- GERVEREAU, Laurent (2004), *Ver, Compreender, Analisar as Imagens*. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições 70.
- GRAÇA, João Carlos (1995), "Werner Sombart e o homem económico moderno". *SOCIUS Working Papers*; vol.3/95. Lisboa: SOCIUS- Centro de Investigação em Sociologia Económica e das Organizações. Disponível em suporte digital no catálogo das Biblioteca da Universidade de Coimbra.
- GRAPARD, Ulla (2004), "Trading bodies, trade in bodies: The 1878 Paris World Exhibition as economic discourse". In: Zein-Elabdin, E; Charusheela (ed), *Postcolonialism meets economics*. London & New York: Routledge (pp.91-109).
- GREENHALGH, Paul (1997), "The History of Craft". In: DORMER, Peter (ed.) *The Culture of Craft*. Manchester & New York: Manchester University Press. pp. 20- 52.
- GROSGOUEL, Ramón (2008). "Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global.". *Revista Crítica de Ciências Sociais*. 80, Março 2008: 115-147.
- GRUZINSKI, Serge (2001). *O pensamento mestiço*. trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras.
- GSCHWANDTNER, Sabrina (2008), "Knitting is...". *The Journal of Modern Craft*. Volume 1—Issue 2. July 2008 pp. 271–278.
- HABERMANS, Jurgen (2009), *Técnica e Ciência como "Ideologia"*. Trad: Artur Morão. Lisboa: Edições 70.
- HALL, Judith *et alli* (2005), "Nonverbal behavior and interpersonal sensitivity". in: HARRIGAN, J *et alli* (ed), *The New Handbook of Methods in Nonverbal Behavior Research*. Oxford: Oxford University Press.
- HALL, Stuart (2005), *A identidade cultural na posmodernidade*. 10ª edição. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro; DP&A Editora.
- HARAWAY, Donna (1988), "'Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the privilege of Partial Perspective", *Feminist Studies*, 14,575-599.

- HAYDEN, Dolores(1981).*The grand domestic revolution : a history of feminist designs for American homes, neighborhoods, and cities*. Cambridge: The MIT Press.
- HAYWARD, Philip [ed] (1994), *Culture, Technology & Creativity in the late Twentieth Century*. London, Paris & Rome: John Libbey.
- HEIDEGGER, Martin (1962), *El ser y el Tiempo*. (Título Original: Sein und Zeit).Trad. José Gaos. México D.F : Fondo de Cultura Económica.
- HELLER, Agnes (1996), *Una revisión de la teoría de las necesidades* . Barcelona: Editorial Paidós.
- HELLER, Agnes(2004), *O Cotidiano e a História* . São Paulo: Paz e Terra.
- HERCULANO, Selene (1992), “Do desenvolvimento (in)suportável à sociedade feliz” pp. 9 – 48, in: Goldenberg, Mirian (coord). *Ecologia, Ciência e Política*. Rio de Janeiro: Editora Revan.
- HERRERA FLORES, Joaquim (2005) *El Proceso Cultural: Materiales para la Creatividad Humana*. Sevilla: Aconcagua Libros.
- HESPANHA, P .2009. *Dicionário Internacional da Outra Economia*. Coimbra, CES-Almedina.
- HESPANHA, Pedro (2009),”A metamorfose das economias populares”. In: *Revista Critica de Ciencias Sociais*. n. 84, Março de 2009. pp-49-64.
- HESPANHA, Pedro; et alli (coord) (2009). *Dicionário Internacional da Outra Economia*. Coimbra, CES-Almedina.
- HOBSBAWM, Eric (1968), “Tradições Inventadas”. *Série Antologia de Textos* . Trad. Manuela Abreu. Lisboa: Ministério da Educação de Portugal.
- HOBSBAWM, Eric (1979), *A era do capital: 1845-1870*. Lisboa : Presença.
- HOYAUX, André-Frédéric (2009), “De la poïesis comme expression et construction des mondes”. In: FABBRI, Véronique e VOLVEY, Anne (org) *Symposium Pluridisciplinaire, Mars 2007. Activité artistique et spatialité*. Maison de la Recherche. Université Lille 3. (10 pags) http://halshs.archivesouvertes.fr/docs/00/38/01/58/PDF/Hoyaux_De_la_poiesis.pdf
- HUIZINGA, Johan (2003), *Homo ludens : um estudo sobre o elemento lúdico da cultura*. trad. Victor Antunes. Lisboa : Edições 70.
- ÍÑIGO, Emilio (1961), *El concepto “poiesis” em la Filosofía Griega*. Madrid: Instituto ‘Luis Vives`de Filosofia.
- JACKSON, Andrew (2010), “Understanding the Experience of The Amateur Maker”. *Design and Culture*. Volume 2. Issue 1. March 2010. Berg Journals.
- JACOB, Heiner (2008), “La enseñanza del diseño”, in: FERNÁNDEZ,Silvia e BONSIPE, Gui. *Historia del diseño em América Latina y Caribe*. São Paulo: Blucher.
- KLEIN, Naomi (1999), *No Logo: O Poder das Marcas*. Lisboa: Relógio D’ Água.
- KOSIK, Karel (1977), *Dialectica do Concreto*. Dinalivro, Lisboa.
- KURNITZKY, Horst e ECHEVERRÍA, Bolívar (1993), *Conversaciones sobre lo Barroco*. México D.F : Universidad Nacional Autónoma de México.
- L'ESTOILE, Benoît de (2003), “”O arquivo total da humanidade”: utopia enciclopédica e divisão do trabalho na etnologia francesa”. *Horiz. antropol.* [online]. 2003, vol.9, n.20, pp. 265-302.

- LANDRY, Donna e MACLEAN, Gerald (1996), *The Spivak reader : selected works of Gayatri Chakravorty Spivak*. New York : Routledge.
- LASH, S., LURY, C. (2007), *Global Culture Industry*. Cambridge: Polity Press.
- LAVILLE, Jean-Louis (2009). "Solidariedade". in: HESPANHA, Pedro; et alli (coord). *Dicionário Internacional da Outra Economia*. Coimbra, CES-Almedina.
- LAVILLE, Jean-Louis (2009a). "Economia Plural". in: HESPANHA, Pedro; et alli (coord). *Dicionário Internacional da Outra Economia*. Coimbra, CES-Almedina.
- LEITE, Rogério Proença (2005). "Modos de vida e produção artesanal: entre preservar e consumir". Artesol (ed.) *Olhares Itinerantes - reflexões sobre artesanato e consumo da tradição*. Cadernos ArteSol 1.
- LEROY, Michel, (1999), *O Mito Jesuíta*. Trad. José Eduardo Franco. Lisboa: Roma Editora.
- LETIZIA, Maria Eva (2006), "As toadas dos bois Garantido e Caprichoso de Parintins-Am na versão 2004". *Somanlu Revista de Estudos Amazônicos*, ano 6, numero 1. jan-jun 2006. Manaus, Amazonas , Brasil (pp 115-150).
- LEVINTON, Norberto (2009), "Misiones jesuíticas: el espacio de las máquinas. El factor de la adaptabilidad indígena a los telares mecánicos en la etapa de la pre-revolución industrial (provincia del Paraguay, siglo XVIII)". In: *Anales del Museo de América*, Nº. 17, páginas 106-111
- LÉVY, Pierre.(2001), *O que é o virtual?* trad. Sandro Patrício Gama Nóbrega. Coimbra : Quarteto.
- LIDWELL, Willian et al. (2005), *Principi Universali del Design*. trad. Liana Acquaviva (Titulo original: Universal Principles of Design). Logos: Modena.
- LIMA, Tânia Andrade (1987), "Cerâmica Indígena Brasileira". In: RIBEIRO, Berta (coord), *Suma Etnológica Brasileira. Livro 2. Tecnologia Indígena*. 2ª ed. Petrópolis : Vozes. pp- 173-229.
- LISBOA, Armando (2003), "O Ethos Barroco e as raízes culturais da Economia Solidária". *Centro socioeconômico*. Florianópolis: UFSC: <http://www.portalcse.ufsc.br/gecon/textos/2003/armando05-03.pdf> ultimo acesso 04 maio de 2011.
- LOOS, Adolf (2004). *Ornamento e Crime*. Titulo original 'Ornament und Verbrechen'. Tradução. Lino Marques. Lisboa: Cotovia.
- LOURENÇO, Eduardo (2005) 'Michel Foucault ou o Fim do Humanismo'. Introdução ao livro *As Palavras e as Coisas: Uma Arqueologia das Ciências Humanas*. Lisboa: Edições 70.
- LOUW, D. 1998. Ubuntu: An African Assessment of the Religious Other. *Twentieth World Congress of Philosophy*. <http://www.bu.edu/wcp/Papers/Afri/AfriLouw.htm>.
- LUGON, Clovis (1968), *A República Comunista Cristã dos Guaranis*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- LUKÁCS, Georg (1978) As bases ontológicas do pensamento e da atividade do homem. *Temas de Ciências Humanas, São Paulo*, (4): 1-18, 1978. (disponível em www.giovannialves.org).
- LYOTARD, Jean-François (2003), *A Condição Pós-moderna*. trad. José Navarro. Lisboa:Gradiva.
- MACDONALD, Juliette (2007) "The concept of craft" in: RAMPLEY, Matthew (ed) *Exploring Visual*

- Culture: Definitions, concepts, contexts*. Edinburg: Edinburg University Press. pp- 34-49.
- MAGALHÃES, Aloísio (1998), "O que o desenho industrial pode fazer pelo país? Por uma nova conceituação e uma ética do desenho industrial no Brasil", Revista ARCOS, Volume 1-Numero Único, ESDI, 8-13, disponível em <http://mariosantiago.net/Textos%20em%20PDF/textoaloiomagalhaes.pdf> , ultimo acesso em 7-dez-09.
- MAIER, Charles (1970), "Between Taylorism and Technocracy: European Ideologies and the Vision of Industrial Productivity in the 1920s". In: *Journal of Contemporary History*. Vol. 5, No. 2. pp. 27-61.
- MALDONADO, Tomás (1990), *El Futuro de la Modernidad*. Madrid: Jucar.
- MALDONADO, Tomas (2006), *Design Industrial*. Trad. José Francisco Espadeiro Martins. Lisboa: Edições 70.
- MALDONADO-TORRES, Nelson (2008), "A topologia do Ser e a geopolítica do conhecimento". In: Revista Crítica de Ciências Sociais, 80, Março de 2008. pp-71-114.
- MALHANO, Hamilton Botelho (1987), "Glossário da Habitação". In: RIBEIRO, Berta (coord). *Suma Etnológica Brasileira. Volume II – Tecnologia Indígena*. 2ª edição. Petrópolis : Vozes. pp-93-95
- MARCUSE, Herbert (2007), *A Dimensão Estética*.(Título original: *Die Permanenz der Kunst*).trad. Maria Elisabete Costa. Lisboa: Edições 70.
- MARGOLIN, Victor (2009), "Design para o desenvolvimento: para uma história". In: *Arcos Design 4*. pp 1-6.
- MARIÁTEGUI, José-Carlos (1999), "Techno-revolution, False evolution?" in: *Third Text*, 13: 47, 71-76.
- MARTINS, N. Et alli (2007), "Design Possível: Pratica Experimental na Produção do Design Sócio Ambiental". *Cadernos de Pos-Graduacao em Arquitetura e Urbanismo*. Vol.7. nº 1. São Paulo. Mackenzie.
- MARTINS, Rui Cunha (2008), *O Método da Fronteira: Radiografia Histórica de um Dispositivo Contemporâneo (Matrizes Ibéricas e Americanas)*. Coimbra: Almedina.
- MARTINS, Rui Cunha,(2001), "O paradoxo da demarcação emancipatória: a fronteira na era da sua reprodutibilidade icónica" . in: *Revista Crítica de Ciências Sociais*. Coimbra. nº 59 (Fev. 2001), p. 37-63.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich (1981), *A ideologia alemã : 1º capítulo ; seguido das Teses sobre Feuerbach* . Lisboa: Avante.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich (1998), *Manifesto do Partido Comunista*. In: Estudos Avançados [on line]. Vol 12, n. 34 . pp 7-46. Disponível em www.sielo.br . (ultimo acesso em abril de 2012).
- MARX, Karl (1973), *Formações Económicas Pré-Capitalistas*. (título original *Formen die der Kapitalistischen Produktion vorhergehn*) trad. Alberto Saraiva. Porto: Publicações Escorpião.
- MARX, Karl, (1994), *Manuscritos Económicos-Filosóficos de 1844*. Lisboa: Ed. Avante.
- MARZAL, Manuel (2000), *Un reino en la frontera: las misiones jesuitas en la América colonial*. Quito, Ecuador: Abya Ayala.
- MASI, Domenico (2002), *Criatividade e Grupos Criativos. Vol I. Descoberta e Invenção*. Trad. Léa Manzi e Yadyr Figueiredo. Rio de Janeiro: Sextante.

- MAUSS, Marcel (2008), *Ensaio sobre a dádiva*. Lisboa: Edições 70
- MC ROBBIE, Angela (2005), *The Uses of Cultural Studies*. London, Thousand Oaks and New Delhi: Sage Publications.
- McCLINTOCK, Anne (1994), "The angel of progress: pitfalls of the term 'postcolonialism'". In: Barker, Francis. (ed) (et alli.). *Colonial Discourse / Postcolonial theory*. Manchester and New York: Manchester University Press. pp- 253- 282
- MCCRACKEN, Grant (1986), "Culture and consumption: A theoretical account of the structure and movement of the cultural meaning of consumer goods". In: *Journal of Consumer Research*, Vol 13(1), Jun 1986, 71-84
- MCLUHAN, Marshall (1995), *La aldea global: Transformaciones em la vida y los medios de comunicación mundiales em el siglo XXI*. Barcelona: Gedisa.
- MCLUHAN, Marshall (1995), *Os meios de comunicação como extensões do homem*. trad. Décio Pignatari. São Paulo : Editora Cultrix.
- MEIÁ, Bartolomé (1981), *El "modo de ser" guaraní en la primera documentación jesuítica (15941639)*.
http://www.datamex.com.py/guarani/marandeko/melia_modos_de_ser_guarani.html.
 Último acceso 10 de janeiro de 2012.
- MELIÁ, Bartolomeu (2007), "Y la utopía tuvo lugar... O la utopía en su lugar", in: ESCOBAR, Tício(org), *La madera de las misiones: Imágenes Barrocas en Paraguay*. Édition du musée du Pays de Sarrebourg. Disponible en http://www.portalguarani.com/obras_autores_detalle.php?id_obras=14809, Último acceso em 20 de janeiro de 2012.
- MELIÁ, Bartolomé (2012), *Un intelectual en el Paraguay, ¿qué es eso?, ¿para qué sirve?* Celebración y clausura de los 15 años del ISEHF. Centro de Estudios Paraguayos. <http://www.cepag.org.py/beta/upload/documentos/21-12-12%20Intelectual.pdf>. Último acceso Fevereiro de 2013
- MENESES, Maria Paula (2004), "Quando não há problemas, estamos de boa saúde, sem azar nem nada": para uma concepção emancipatória da saúde e da medicina" in: SANTOS, Boaventura (org) *Semear outras soluções: Os caminhos da Biodiversidade e dos conhecimentos rivais*. Porto: Afrontamento.
- MENESES; Maria Paula (2009), "Justiça Cognitiva". In: HESPANHA, Pedro; et alli (coord). *Dicionário Internacional da Outra Economia*. Coimbra, CES-Almedina.
- MIGNOLO, Walter (1996), "Herencias coloniales y teorías postcoloniales", In: González, B. (ed.), *Cultura y Tercer Mundo 1. Câmbios em el Saber Acadêmico*, Caracas: Ed. Nueva Sociedad. <http://www.estudiosecologistas.org/docs/reflexion/imperialismo/postcolonial.pdf>.
- MIGNOLO, Walter (2005), "A colonialidade de cabo a rabo: o hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade". En libro: *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Edgardo Lander (org). Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. setembro 2005. pp.71-103.
- MIKULAY, Jennifer (2009), "Acts of Association: Allison Smith's Craft as a Civil Practice". *The Journal of Modern Craft*. Volume II—Issue 2. July 2009 pp. 183-200.
- MOALOSI, Richie; POPOVIC, Vesna & HICKLING-HUDSON, Anne (2007), "Product Analysis Based on

- Botswana's Postcolonial Socio-cultural Perspective". In: *International Journal of Design*. [online] Vol.1 No.2 2007. disponível em <http://www.ijdesign.org/ojs/index.php/IJDesign/article/viewFile/10/22> . Último acesso em Setembro de 2012.
- MOLES, Abraham (2001), *O Kitsch; a arte da felicidade*. São Paulo: Perspectiva.
- MORALES, Fernando Shultz (2008), "Diseño y Artesanía". In: FERNÁNDEZ, Silvia & BONSIÉPE, Gui, (coord), *Historia del diseño en América Latina y el Caribe: Industrialización y comunicación visual para la autonomía*. São Paulo: Editora Blüncher.pp.308 - 322
- MORRIS, Willian (1888), "The revival of Handicraft" [online]. Disponível em www.marxists.org/archive/morris/works/1888/handicraft.htm , ultimo acesso set de 2010.
- MORRIS, Willian(1901), 'The Arts and Crafts of To-day' .in: *Art and Its Producers, and The Arts and Crafts of To-day: Two Addresses Delivered Before the National Association for the Advancement of Art*, Longmans & Co., London.
- MUKERJI, Chandra and SCHUDSON, Michael (1986), *Popular Culture. Annual Review of Sociology*, Vol. 12, pp. 47-66, disponível em <http://www.jstor.org/stable/2083194> acesso: 07/01/2010.
- MÜLLER, Telmo (2004), "Antes 1824 Depois. A imigração alemã no Rio Grande do Sul". http://www2.brasilalemanha.com.br/1824_antes.htm. Acesso em 22 de Fevereiro de 2012.
- MUMFORD, Lewis (1980), *Arte e técnica*. Trad. Fátima Godinho. Lisboa : Edições 70.
- MUNARI, Bruno (1981), *Das coisas nascem coisas*. Trad. José Manuel Vasconcelos. Lisboa: Edições 70.
- ÑANDEVA (2008), *Relatório Anual de Atividades*. Foz do Iguaçu: Parque Tecnológico do Iguaçu.
- ÑANDEVA (2009), *Relatório Anual de Atividades*. Foz do Iguaçu: Parque Tecnológico do Iguaçu.
- ÑANDEVA (2010), *Todos nós / Todos nosotros*. Foz do Iguaçu: Editora Parque Itaipu.
- NEUMANN, Eduardo (2002), "O trabalho dos Guarani nas Reduções do Paraguai Colonial". In: PAIVA, Eduardo; ANASTASIA, Carla. (org) *O trabalho Mestiço : maneiras de pensar e formas de viver – Séculos XVI a XIX*. São Paulo: Annablume. pp-413-426.
- NEUMANN, Mariana (2008), *Ñande Rekó: Diferentes jeitos de ser Guarani*. Dissertação de Mestrado no Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/15902/000693485.pdf?sequence=1>. Acessado em Fevereiro de 2012.
- NIETZSCHE, Friedrich (2000), *Genealogia da Moral*. Trad. José Justo. Lisboa: Relógio D'água.
- NIETZSCHE, Friedrich (1974), *Ecce Homo*. In: *Obras Incompletas*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural. (Col. Os Pensadores).
- NOGUEIRA, António de Vasconcelos(2004), *Werner Sombart (1863-1941): apontamento biobibliográfico*. Análise social. Lisboa. vol. 38, nº 169 , p. 1125-1151.
- NOJIMA, Vera Lúcia; ALMEIDA JÚNIOR, Licio(2006), "Conceptualizar o Design? Need Design be contextualized?". In: *Anais 7º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design*. Curitiba: Paraná-Brasil.
- NUNES, João Arriscado (1999), "Para além das "duas fronteiras": tecnociências, tecnoculturas e teoria

- crítica”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 52/53, 15-60.
- NUNES, João Arriscado (2009), “O Resgate da Epistemologia”. In: SANTOS, Boaventura, MENESES, Maria Paula (orgs), *Epistemologias do Sul*. Coimbra: CES & Almedina. Pp 215 – 242.
- OLIVEIRA, Luísa (2008), *Sociologia da inovação: A construção social das Técnicas e dos Mercados*. Lisboa: Celta Editora.
- OLIVEIRA, Paulo Rogério (2010), O encontro entre os guarani e os jesuítas na Província do Paraguai e o glorioso martírio do venerável padre Roque González nas *tierras de Ñezú*. Tese de Doutoramento no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: UFRGS. <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/21462/000736302.pdf?sequence=1>. Último acesso em 20 de janeiro de 2012.
- ONU(1987), Relatório da Comissão Mundial de Meio Ambiente e Desenvolvimento (CMMAD) *Nosso Futuro Comum*. Conhecido como Relatório Burtland,.
- PAPANEK, Victor (1991), *Design for the real world*. London: Thames and Hudson.
- PAPANEK, Victor (1995), *Arquitectura e design: ecologia e ética*. Lisboa: Edições 70.
- PARQUE TECNOLÓGICO DE ITAIPÚ (2003). *Carta de intenções do Parque Tecnológico de Itaipu. Integração Educacional, Tecnológica e Cultura da América Latina*. Material disponível pela internet no endereço http://www.pti.org.br/system/files/file/carta_intencoes_PTI.pdf, acessado em 21 de janeiro de 2011.
- PARQUE TECNOLÓGICO DE ITAIPÚ (2011). *Apresentação do Parque Tecnológico Itaipu*. Material disponível pela internet no endereço <http://www.pti.org.br/sobre-nos>, acessado em 21 de janeiro de 2011.
- PAZ, Octávio (2006), “O uso e a contemplação ” in: *Revista Raiz: Cultura do Brasil*. Número 3, Fevereiro de 2006. pp- 82-89.
- PERELMAN; Chaim, OLBRECHTS-TYTECA, Lucie (1996), *Tratado de Argumentação: A Nova Retórica*. Tradução: Maria Ermantina Galvão G. Ferreira. São Paulo: Martins Fontes.
- PINTO, Paulo Gabriel, MONTENEGRO, Silvia (2008), “As Comunidades Muçulmanas na Tríplice Fronteira: Identidades Religiosas, Contextos Locais e Fluxos Transnacionais”. 26ª Reunião Brasileira de Antropologia . Porto Seguro, Bahia. http://www.abant.org.br/conteudo/ANAIS/CD_Virtual_26_RBA/foruns_de_pesquisa/trabalhos/FP%2002/FP02%20As%20comunidades%20mu%C3%A7ulmanas%20na%20Triplice%20Fronteira....pdf. Último acesso Dezembro de 2011.
- PLAZA, Júlio (2003), *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva.
- PLAZAS, Clemencia (2005) *Forma y función en el oro Tairona*. Bogotá: La Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. (on line) ultimo acesso 9/29/08. <http://www.lablaa.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/bolmuseo/1987/bol19/boi1.htm>
- POLANYI, Karl (1989), *La Gran Transformación: Critica del liberalismo economico* .trad Julia Varela e Fernando Alvarez-Uria. Madrid: Ediciones Piqueta.
- POMA DE AYALA, Guaman Felipe (1987), *Nueva Cronica y un Buen Gobierno*. Madrid, E. John Murra, nº 16. Ultimo acesso 4/6/2008. <http://www.geocities.com/athens/atrium/9449/s5docs1.htm>

- POMA DE AYALA, Guaman Felipe (versão digitalizada), *Nueva Cronica y un Buen Gobierno*. Versão digital de cada página em <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/en/frontpage.htm> com o último acesso em Março de 2012.
- PORTILHO, Fátima (2005), *Sustentabilidade Ambiental, Consumo e Cidadania*. São Paulo: Cortez.
- PRADELLA, Luiz (2009), *Entre os seus e os outros: Horizonte, mobilidade e cosmopolítica Guarani*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/18351/000727096.pdf?sequence=1> . Último acesso em Fevereiro de 2012.
- PRATT, Mary Louise (1991), "Arts of the Contact Zone". *Profession* 91. New York: MLA, pp. 33-40. disponível em http://www.class.uidaho.edu/thomas/English_506/Arts_of_the_Contact_Zone.pdf
- PREZIA, Benedito (2010), "O Sagrado nas Culturas Indígenas". *In: Indigenous People Issues & Resouces*. http://www.indigenouspeoplesissues.com/index.php?option=com_content&view=article&id=4582:the-sacred-in-indigenous-cultures-religious-dimensions-of-tupi-and-guarani-of-brazil&catid=23:south-america-indigenous-peoples&Itemid=56. Acessado em janeiro de 2012.
- QUEIROZ, Karine (2006), "Design e Retórica: Do próprio ao alheio no Design Amazônico". Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Federal do Amazonas, Brasil.
- QUEIROZ, Karine (2009), "Objetos do Desejo: Algumas Reflexões sobre o encontro entre Artesanato e Design". *In: VI Coloquio Internacional Tradição e Modernidade no mundo Ibero-Americano*. Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX, Universidade de Coimbra. Coimbra: Setembro de 2009.
- QUEIROZ, Karine (2011), "O tecido encantado: o cotidiano, o trabalho e a materialidade do bordado". *In: Revista Cabo dos Trabalhos. Nº 5, Poscolonialismos*. Disponível em http://cabodostrabalhos.ces.uc.pt/n5/documentos/5_KarineQueiroz.pdf
- QUEIROZ, Karine, ROJAS NIÑO, Carlos Guillermo (2009), "Os homens caranguejos em um convite para uma Guerra Simbólica: Josué de Castro e o Movimento MangueBeat". *Ata do Colóquio Josué de Castro no século XXI*. Universidade de Paris 8 – Saint-Denis. pp-2-24.
- QUIJANO, Anibal (2002), "Colonialidade, poder, globalização e democracia". *In: Novos Rumos, Ano 17, nº 37*. [online] Disponível em http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/portal/usp/primeiro_trimestre/textos/meroteca/nor/nor0237/nor0237_02.pdf, ultimo acesso Outubro de 2012.
- QUIJANO, Anibal (2009), *Colonialidade do Poder e Classificação Social* *In: SANTOS, Boaventura, MENESES, Maria Paula (orgs), Epistemologias do Sul*. Coimbra: CES & Almedina. Pp 73-118.
- RAMOS, Jair de Souza (2003), "O poder de domar do fraco: construção de autoridade pública e técnicas de poder tutelar nas políticas de imigração e colonização do Serviço de Povoamento do Solo Nacional do Brasil". *Horizonte antropológico* [online]. vol.9, n.19 , pp. 15-47. [citado 2012-02-26]
- RANCIÈRE, Jacques (2010), *Estética e política: A partilha do sensível. Entrevista e Glossário por Gabriel Rockhill*. Porto :Dafne Editora.

- RAVI POOVAIAH, Ajanta Sen (2009), "Design by People within Culturally-rooted Idioms- the new 'cool' in a globalised world". *Design Thoughts*. pp. 5-10. <http://www.idc.iitb.ac.in/resources/dt-jan-2009/Design%20by%20People.pdf>. Último acesso 23 maio de 2010.
- READ, Herbert (1973), *Arte y sociedad*. Barcelona : Ediciones Península
- REPÚBLICA DEL ECUADOR (2008), *Asamblea Constituyente. Sugerencia presentada al texto constitucional*. Disponível online no endereço <http://asamblea.ezone.com.ec/documentos/lotaip/informes/asesores/Mesa%204/Puente%20Franklin/Informe%20Asesores%20Mayo%20Molina%20Crespo%20Guido.pdf>.
- RIBEIRO, António Sousa (2001), "A retórica dos limites: Notas sobre o conceito de fronteira". In: SANTOS, Boaventura de Sousa (org), *Globalização: Fatalidade ou Utopia?* 2ª ed. Porto: Afrontamento. Pp:463-488.
- RIBEIRO, António Sousa (2005), "A tradução como Metáfora da contemporaneidade. Pós-colonialismos, fronteiras e identidades". in: *Colóquio de Outubro*. Universidade do Minho, Braga. P.p 77- 87.
- RIBEIRO, Berta (1987), "A arte de trançar: dois macroestilos, dois modos de vida". In: RIBEIRO, Berta (coord). *Suma Etnológica Brasileira. Volume II – Tecnologia Indígena*. 2ª edição. Petrópolis : Vozes. pp-283-313.
- RIBEIRO, Darcy (1981), *O processo civilizatório: Etapas da evolução sócio-cultural*. Petrópolis : Vozes.
- RIBEIRO, Darcy (1987), "Arte Índia". In , Ribeiro, Berta (coord). *Suma Etnológica Brasileira. Livro 3. Arte Índia*. Petrópolis : Vozes.. pp-29-64.
- RINKER, Dagmar (2008), "El diseño industrial no es arte". In: FERNÁNDEZ, Silvia & BONSIÉPE, Gui, (coord), *Historia del diseño en América Latina y el Caribe: Industrialización y comunicación visual para la autonomía*. São Paulo: Editora Blüncher.pp 248-255.
- RIVERA DÍAZ, Luis Antonio (2008), "El papel del auditorio en la invención (inventio) retórica". in: [Diseño en Síntesis 39,\[online\], Año 19, Segunda Época, Primavera 2008](http://148.206.107.15/biblioteca_digital/articulos/15-382-5843mxx.pdf). Disponível em http://148.206.107.15/biblioteca_digital/articulos/15-382-5843mxx.pdf , ultimo acesso em Outubro de 2012.
- RODRIGUEZ GARAVITO, César (2007), "La ley de Nike: el movimiento antimaquila, las empresas transnacionales y la lucha por los derechos laborales em las Américas". In: Santos, Boaventura; Rodríguez Garavito, César (org), *El derecho y la globalización desde abajo. Hacia una legalidad cosmopolita*, Barcelona, Anthropos Editorial.
- ROUQUIÉ, Alain (1991), *O extremo-ocidente: Introdução à América Latina*. São Paulo: Edusp.
- RUETHER, Rosemary Radford (2005), "Women and Globalization: Victims, Sites of Resistance and New World Views" In *Feminist Theology*, Vol. 13, No. 3, 361-372. London : SAGE.
- RUFINONI, Priscila Rossinetti (2007), "Mimeses do sublime: a recepção de kant pelo romantismo e pelo expressionismo". *Revista Trans/Form/Ação*, São Paulo, 30(1): 115-126.
- RUI, Gou; TAO, Huang (2010), "Diversification in design education: The driving force for sustainable development". In: CESCHIN, Fabrizio, VEZZOLI, Carlo; ZHANG, Jun (ed.), *Sustainability in Design: Now!* Proceedings of the LeNS Conference: Challenges and Opportunities for Design Research, Education and Practice in the XXI Century, Bangalore, India, pp. 828-842.
- RUSKIN, John (1992), "As pedras de Veneza". São Paulo: Martins Fontes.

- SAID, Edward (2007), *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia de Bolso.
- SALAMUNI, R. et alli (2002), "Parque Nacional do Iguaçu, PR - Cataratas de fama mundial". in: Schobbenhaus, C. et alli (ed) (2002). *Sítios Geológicos e Paleontológicos do Brasil. Brasília: Comissão Brasileira de Sítios Geológicos e Paleobiológicos (SIGEP)*. Material disponível pela internet no endereço <http://www.unb.br/ig/sigep/sitio011/sitio011.pdf>, acessado em 21 de janeiro de 2011.
- SALEMA, Isabel (2011), "Reportagem com Enzo Mari : A Luta pelo pensamento do design continua". *Público*. P2. Terça-feira 11 de Outubro de 2011. pp 4-5.
- SÁNCHEZ MARCOS, Marta (2002), "Cultura, artesanía, diseño o mercado (1)" in: *Revista de Folklore*. Editora Cajá España, Nº 255, pag. 96-108.
- SANCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo (1986), *Filosofia da Práxis*. 3ª Ed. Trad. Luiz Fernando Cardoso. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- SANTOS, Boaventura (2001), *A crítica da razão indolente: Contra o desperdício da experiência*. Porto: Afrontamento.
- SANTOS, Boaventura (2002a) (org), *Globalização: Fatalidade ou Utopia?*. 2ª edição. Porto: Afrontamento.
- SANTOS, Boaventura (2002b) *Pela mão de Alice: O social e o político na pos-modernidade*. 8ª edição. Porto: Afrontamento.
- SANTOS, Boaventura (2003) (org), *Produzir para viver: Os caminhos da produção não capitalista. Série Reinventar a Emancipação Social: Para outros manifestos* Porto: Afrontamento.
- SANTOS, Boaventura S. (2003a) (org), *Conhecimento Prudente para uma vida decente: Um Discurso sobre as Ciências revisitado*. Porto: Afrontamento.
- SANTOS, Boaventura de Souza (2003b). *Introdução a uma ciência pós-moderna*. Rio de Janeiro: Graal.
- SANTOS, Boaventura S. (2003c), "Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências" in: SANTOS, Boaventura S. (org). *Conhecimento Prudente para uma vida decente: Um Discurso sobre as Ciências revisitado*. Porto: Afrontamento.
- SANTOS, Boaventura S., RODRIGUEZ GARAVITO, César. (2003d), "Introdução: Para ampliar o cânone da produção". in: SANTOS, Boaventura S. (org). *Produzir para Viver: Os caminhos da produção não capitalista. Série- Reinventar a Emancipação Social: Para outros manifestos* Porto: Afrontamento.
- SANTOS, Boaventura (2004), "A Critique of Lazy Reason: Against the Waste of Experience". In Wallerstein, Immanuel (ed). *The Modern World-System in the Longue Dureé*. Boulder & London: Paradigm Publishes. pp., 157-197.
- SANTOS, Boaventura S. (2004b) (org), *Semear outras soluções : Os Caminhos da Biodiversidade e dos Conhecimentos Rivaís*. Série- Reinventar a Emancipação Social: Para outros manifestos. Porto: Afrontamento.
- SANTOS, Boaventura (2006), *A gramática do tempo: Para uma nova cultura política*. Porto: Afrontamento.
- SANTOS, Boaventura (2006a) (ed), "Another Production is Possible. Beyond the Capitalist Canon". In : *Reinventing Social Emancipation: Toward New Manifestos*. Vol.II. London & New York: Verso.

- SANTOS, Boaventura (2007), *Um Discurso Sobre as Ciências*. 15ª edição. Porto: Afrontamento.
- SANTOS, Boaventura S. (2007a), *Another Knowledge is possible: Beyond Northern Epistemologies*. London: Verso.
- SANTOS, Boaventura S. (2008a), "Introdução". in: SANTOS, Boaventura S. (org). *As Vozes do Mundo. Série- Reinventar a Emancipação Social: Para outros manifestos*. Porto: Afrontamento.
- SANTOS, Boaventura S. (2008b), "A filosofia à venda, a douda ignorância e a aposta de Pascal", in: *Revista Critica de Ciências Sociais*, 80, 11-43.
- SANTOS, Boaventura S. (2009), *Una Epistemología del Sur: La reinención del conocimiento y la emancipación social*. México: Siglo XXI, CLACSO.
- SANTOS, Boaventura S. (2009a), "Para além do Pensamento Abissal: das globais a uma ecologia de saberes". In: SANTOS, Boaventura, MENESES, Maria Paula (orgs), *Epistemologias do Sul*. Coimbra: CES & Almedina. Pp 23 – 71.
- SANTOS, Boaventura S. (2009b), "Um Ocidente Não-ocidentalista?: a filosofia à venda, a douda ignorância e a aposta de Pascal". In: SANTOS, Boaventura, MENESES, Maria Paula (orgs), *Epistemologias do Sul*. Coimbra: CES & Almedina. Pp 445-486.
- SANTOS, Boaventura, MENESES, Maria Paula (2009c)(orgs), *Epistemologias do Sul*. Coimbra: CES & Almedina.
- SANTOS, Boaventura (2012), Entrevista realizada por Helena Mateus Jerónimo e José Neves, *Análise Social*, 204, xlvii (3.º). [online] , http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/AS_204_f01.pdf. Último acesso Fevereiro de 2013.
- SETTON, Maria da Graça (2002), "A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea". *Revista Brasileira de Educação*. 20: 60-70. <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n20/n20a05.pdf>
- SCHILLER, Friedrich (1994). *Sobre a Educação Estética do ser humano numa série de cartas e outros textos*. Tradução, Introdução, comentário e glossário de Teresa Rodrigues Cadete. Lisboa: INCM.
- SCHUMPETER, Joseph (1968), "Capítulo 7: El proceso de la destrucción creadora".in: *Capitalismo, Socialismo y Democracia*. Trad. Jose Diaz Garcia. Madrid: Aguillar.
- SCHWARZ, H., SANGEETA, R. [ed](2000), *A Companion to Postcolonial Studies*. Oxford, Malden and Victoria: Blackwell Publishing.
- SCOTT, David (2005) Technical examination of ancient South American metals: Some examples from Colombia, Peru and Argentina. Bogotá: La Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. (on line) ultimo acesso 9/29/08. <http://www.lablaa.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/bolmuseo/1998/endi4445/endi02a.htm>
- SENNETT, Richard (2008). *The Craftsman*. New Haven: Yale University Press.
- SERAFIM LEITE, S.J (2004), *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Vol 1- tomos I, II e III. São Paulo: Edições Loyola.
- SEYFERTH, Giralda (1995), "La inmigración alemana y la política brasileña de colonización". *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, Vol. 10, Nº. 29, páginas 53-75 .

- SEYFERTH, Giralda (1999), "Etnicidade, política e ascensão social: um exemplo teuto-brasileiro". *Mana* [online]. 1999, vol.5, n.2, pp. 61-88. Acesso em 22 de Fevereiro de 2012.
- SHALES, Ezra (2008), 'Technophilic Craft', *American Craft Magazine*, 68: 2, April/May.
- SHIELDS, Rob (1992), *Consumer Culture & Postmodernism*. Routledge, London.
- SIEBENBRODT, Michael (2000), *Bauhaus Weimar: Design for the Future*. Hatje Cantz: Ostfildern-Ruit.
- SILVA, P. F. (2006) *Bordados tradicionais portugueses*. Dissertação de Mestrado em Design e Marketing. Universidade do Minho. Disponível na Internet (<https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/6723>) último acesso em 6.28.2008.
- SIMMEL, Georg (2008), *Filosofia da Moda e Outros Textos*. Tradução, introdução e notas de Artur Morão. Lisboa: Texto & Grafia.
- SIMMEL, Georg (2009), *Psicologia do Dinheiro e outros ensaios*. Tradução, introdução e notas de Artur Morão. Lisboa: Texto & Grafia.
- SIMMEL, Georg (1978), *The Philosophy of Money*, trad. Tom Bottomore e David Frisby. London , Henley and Boston: Routledge & Kegan Paul.
- SONDEREGUER, Cesar (2007), *Manual de Estética Precolombina: Tesis Hermenéutica*. Buenos Aires: Nobuko.
- SOSA, Marcelino (1996), "Los efectos negativos de la economía foránea en la economía Guahiba". In: JUNCOSA, José (1996)comp. *Los Guardianes de la Tierra: Los indígenas y su Relación con el medio ambiente*. Quito: Abya-Yala.
- SOUZA, Pedro Luiz Pereira (2000), *Notas para uma história do design*. Rio de Janeiro: 2AB.
- STAR, Susan Leigh (ed) (1995). *Ecologies of Knowledges: Work and Politics in Science and Technology*. New York : State University of New Yprk Press.
- STEIN, Jesse Adams (2010), "Design in the Age of Darwin: From William Morris to Frank Lloyd Wright". Exhibition Reviews by Eisemann, Stephen at Chicago Mary and Leigh Block Museum of Arte .*Design and Culture*. Vol 2. Issue 1. p.p 90-93.
- SUNKEL, Guillermo (2002), "Una mirada otra. La cultura desde el consumo" in: *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Buenos Aires:CLACSO.
- SUSNIK, Branislava (1965), *El Indio Colonial del Paraguay*. Asunción: Museo Etnográfico "Andres Barbero". Disponível em www.bvp.org.py/biblio_htm/susnik/susnik.htm
- TAGORE, Rabindranath (1922), *Creative Unity*. London & Bombay: MacMillann and Co.[on line] disponível em ebook <http://www.gutenberg.org/files/23136/23136-h/23136-h.htm> último acesso em 22 de Janeiro de 2012.
- TARDE, Gabriel (1992), *A opinião e as massas*. São Paulo : Martins Fontes.
- THOMPSON, E.P (1975), *The Making of the English Working Class*. Middlesex : Penguin Books.
- TORAL, André Amaral de (1999), "Entre retratos e cadáveres: a fotografia na Guerra do Paraguai". *Revista Brasileira de História* [online]. 1999, vol.19, n.38 .
- UC SANCHEZ, Manuel. (2006), " La praxis en el pensamiento de Adolfo Sánchez Vázquez" . *Enlace*, dic. 2006, vol.3, no.3, p.85-96. ISSN 1690-7515.

- CRAFT REVIVAL TRUST; Artesanías de Colombia.; UNESCO -United Nations Educational, Scientific and Cultural Organisation (2005), *Designers meet artisans: a practical guide*. New Delhi & Bogotá: Craft Revival Trust (India) e Artesanías de Colombia. Disponível em www.unesco.org. Último acesso Janeiro de 2012.
- UNIDO- United Nations Industrial Development Organization (1975). "Lima Declaration and Plan of Action on Industrial Development and Cooperation", in : *Second General Conference of UN Industrial Development Organization*. Lima: Peru. pp. 631-649.
- INTERNATIONAL INSTITUTE FOR EDUCATIONAL PLANNING (2006), "Building skills for poverty reduction". Vol. XXIV, N° 3, July-September 2006
- UNIDO- United Nations Industrial Development Organization (1979), *Ahmedabad Declaration on Industrial Design for Development*, United Nations, Ahmedabad, India .
- USINA ITAIPU (2011). Portal institucional da Usina Hidrelétrica Binacional de Itaipu. Material disponível pela internet no endereço <http://www.itaipu.gov.br/>, acessado em 21 de janeiro de 2011.
- VEBLEN, Thorstein (1957), *The theory of leisure class : an economic study of institutions*. London : George Allen & Unwin.
- VEBLEN, Thorstein (2007), "O Instinto para o Artesanato e a Aversão ao trabalho em Geral". Trad. Daniel Negreiros Conceição. *Revista Oikos*.8, ano VI. 188-202. Título original: VEBLEN, Thorstein (1898). " The Instinct of Workmanship and the Irksomeness of Labor", *American Journal of Sociology*, Vol.4, nº 2, set.pp 187-201).
- VERNANT, Jean-Pierre (1993), *Figuras, Ídolos e Máscaras*. Tradução : Telma Costa. Lisboa: Editorial Teorema.
- VIGOTSKI, Lev S.(2000), "Manuscrito de 1929". *Educ. Soc.*, Campinas, v. 21,n. 71, Julio. Pags 21-44. Disponível em <<http://www.scielo.br/>>. Último acesso em 31 de janeiro de 2011.
- VILABOY, Sergio Guerra (1979), "El Paraguay del doctor Francia" [Le Paraguay du docteur Francia]. *CRITICA&UTOPIA, Latinoamericana de Ciencias Sociales*, N° 1, Democracia. Buenos Aires. [online] <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/critica/criticayutopia.htm> último acesso em 21 de janeiro de 2012
- VILLAS-BOAS, André (2002), *Identidade e Cultura*. Rio de Janeiro: 2AB.
- VINACCIA, Giulio (2007a), (org), *Elementos da Iconografia das "Três Fronteiras"*. Livro 01. 1ª Edição. Foz do Iguaçu: Ñandeva & Editora Parque Itaipu.
- VINACCIA, Giulio (2007b), (org), *Elementos da Iconografia das "Três Fronteiras"*. Livro 02. 1ª Edição. Foz do Iguaçu: Ñandeva & Editora Parque Itaipu.
- VISVANATHAN, Shiv (2004), "Entre Cosmologia e Sistema: Uma Heurística para a Globalização", in: Santos, Boaventura (org), *Semear Outras Soluções: Os Caminhos da Biodiversidade e dos Conhecimentos Rivaís*. Livro da Série Reinventar a Emancipação Social: Para Novos Manifestos. Porto: Afrontamento. Pp 141- 179.
- VISVANATHAN, Shiv (2007), "An Invitation to a Science War" in Santos, Boaventura (ed.) *Cognitive justice in a global world: prudent knowledges for a decent life*. Lanham: Lexington Books.
- VON BUSH, Otto (2010), "Exploring net political craft: From collective to connective". In *Craft Research*. Vol 1. Position Paper. pp-113-124. <http://www.atypon->

link.com/INT/toc/crre/1/1?cookieSet=1

- WALLERSTEIN, Immanuel (1976), "The Modern World-System" in WALLERSTEIN, Immanuel (ed) *The Modern World-System: Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century*. New York: Academic Press, pp. 229-233. [disponível na internet no endereço <http://marriottschool.byu.edu/emp/WPW/Class%209%20-%20The%20World%20System%20Perspective.pdf>.) ultimo acesso 26 de Janeiro de 2009.
- WEATHERILL, Lorna(1996), *Consumer behaviour and material culture in Britain, 1660-1760*. London: Routledge.
- WEBER, Max (1983), *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. trad. Ana Falcão Bastos e Luis Leitão. Lisboa : Editorial Presença.
- WELLER, Wivian. (2005) "A contribuição de Karl Mannheim para a pesquisa qualitativa: aspectos teóricos e metodológicos". In *Sociologias* [online]. n.13, pp. 260-300. ISSN 1517-4522.
- WELLER, Wivian.*et alli* (2002). "Karl Mannheim e o método documentário de interpretação: Uma forma de análise das visões de mundo". *Sociedade e Estado*. Brasília, v. XVIII, nº 2, p. 375-396, jul./dez.
- WELSH, Jorge (2003), *After The Barbarians: An exceptional group of namban works of art*. Lisboa & London. JW.
- WHITELEY, Nigel (1998), " O Designer Valorizado". *Revista Arcos*, volume 1. Número Único. Rio de Janeiro: ESDI. Pp 63-75.
- WOLTON, Thierry (2008), *O grande Bluff Chinês. Como Pequim nos vende a sua 'Revolução capitalista'*. Lisboa: Editorial Bizâncio.
- WOODS, P (2006). *Successful writing for Qualitative Researchers*. London: Routledge.
- YÚDICE, George (2002), *El Recurso de la Cultura: Usos de la Cultura en la era global*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- ZEA, L., HARNECKER, M. [et alli] (1992), *América Latina: Entre a realidade e a Utopia*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- ZEIN-ELABDIN, Eiman O., CHARUSHEELA, S. [ed] (2004), *Postcolonialism Meets Economics*. London and New York: Routledge.
- ZIMMERMAN, Michael (2001), *Confronto de Heidegger com a Modernidade: Tecnologia, Política e Arte*. Trad. João Santos Ramos. Lisboa: Instituto Piaget.