



Universidade de Brasília

FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO

**Interação entre *design* e artesanato no mobiliário contemporâneo brasileiro:
consideração sobre três móveis de madeira**

Mônica Maranhã Paes de Carvalho

Orientador: Prof. Dr. Jaime Gonçalves de Almeida

Brasília,

Fevereiro de 2019.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO

Mônica Maranhã Paes de Carvalho

INTERAÇÃO ENTRE *DESIGN* E ARTESANATO
NO MOBILIÁRIO CONTEMPORÂNEO
BRASILEIRO: CONSIDERAÇÃO SOBRE TRÊS
MÓVEIS DE MADEIRA

Tese apresentada como requisito parcial para a
obtenção do Título de Doutor em Arquitetura e
Urbanismo pelo Programa de Pós-Graduação
em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de
Brasília.

Orientador: Prof. Dr. Jaime Gonçalves de Almeida

Brasília,
Fevereiro de 2019.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

M331i Maranhã Paes de Carvalho, Mônica
Interação entre design e artesanato no mobiliário contemporâneo brasileiro: consideração sobre três móveis de madeira / Mônica Maranhã Paes de Carvalho; orientador Jaime Gonçalves de Almeida. -- Brasília, 2019.
182 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Arquitetura e Urbanismo)
- Universidade de Brasília, 2019.

1. Mobiliário - Design. 2. Cultura popular. 3. Identidade cultural. 4. Artesanato. 5. Design de produto.
I. Gonçalves de Almeida, Jaime, orient. II. Título.

Mônica Maranhã Paes de Carvalho

INTERAÇÃO ENTRE DESIGN E ARTESANATO NO MOBILIÁRIO CONTEMPORÂNEO
BRASILEIRO: CONSIDERAÇÃO SOBRE TRÊS MÓVEIS DE MADEIRA

Tese de Doutorado submetida à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos necessários
para obtenção do Grau de Doutor em Arquitetura e Urbanismo.

Aprovada em 26 de fevereiro de 2019

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Jaime Gonçalves de Almeida (Presidente)
Universidade de Brasília

Profa. Dra. Andrea Castello Branco Júdice
Centro Universitário do Distrito Federal

Profa. Dra. Marisa Cobbe Maas
Universidade de Brasília

Prof. Dr. Sergio Rizo Dutra
Universidade de Brasília

Profa. Dra. Ana Elisabete de Almeida Medeiros
Universidade de Brasília

Brasília

*Dedico a Antônio Celso, Pedro Celso,
Dulce, Flávio Mariano, Camila e Sima, minha família.*

AGRADECIMENTOS

A meu orientador, professor Jaime Gonçalves de Almeida, pela confiança, dedicação, paciência, sabedoria e generosidade.

A meu pai, Flávio Mariano, e a minha mãe, Dulce, que estiveram sempre ao meu lado.

A meu esposo, Pedro Celso, e a nosso filho, Antônio Celso, por todo o amor, apoio e felicidade.

A minha irmã, Camila, e à amiga, Chiara, pela amizade e cumplicidade.

A meus avós, Sima, Cid (*in memorian*), Neusa (*in memorian*) e Luiz Mariano (*in memorian*), pelo carinho.

À toda a família de Brasília, especialmente Valéria e Celso, por acolherem Pedro e Antônio nas minhas ausências.

Aos entrevistados, por aceitarem o convite, por compartilharem um pouco de suas experiências e por terem respondido pacientemente às minhas muitas perguntas.

Aos professores e funcionários da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, pela dedicação e solicitude.

À professora Wivian Weller, pelas aulas sobre metodologias qualitativas na Faculdade de Educação.

À professora Marisa Maass, pelo estágio docente na disciplina História da Arte e da Tecnologia no Departamento de Desenho Industrial.

A meus coordenadores e aos colegas do Centro Universitário IESB, pelo estímulo.

A Jorge Carvalho, pelas transcrições das entrevistas, e à Normas & Normas, pela revisão.

E aos professores que gentilmente aceitaram participar da comissão examinadora, pelas contribuições.

RESUMO

O presente estudo tem como objetivo investigar diferentes modalidades de interinfluência entre *design* e artesanato no mobiliário contemporâneo do Brasil. Estudaram-se três casos onde a prática projetual, o fazer manual e os traços culturais estão presentes no mobiliário brasileiro, com vistas à valorização do *design* autoral, do artesanato, das técnicas tradicionais e da diversidade cultural. Fazendo uso de triangulação de métodos com base na pesquisa qualitativa, a principal abordagem de coleta e construção de dados se deu nas entrevistas com roteiro semiestruturado, com três *designers* de móveis que utilizam madeira em seus projetos. Neste ínterim, um projeto de cada *designer* foi escolhido e investigado quanto a seus processos de concepção e de fabricação. Para complementar as entrevistas, procedeu-se uma pesquisa documental. A análise dos dados teve por base a teoria fundamentada, permitindo que fossem levantadas tanto aspectos similares, passíveis de generalização, como particularidades de cada caso, ligadas às análises contextuais das ações e dos eventos. Fez-se uma discussão a respeito das características do artesão, do *designer*, do objeto artesanal, do objeto industrial e de suas combinações. Destaca-se que os móveis analisados não são nem produtos artesanais típicos (não são concebidos e fabricados pelas mesmas pessoas, mas sim, frutos de processos de antecipação mental da forma, e não se restringem a regras e costumes) e tampouco industriais típicos (não são adequados para produção mecanizada em larga escala, mas dependem de trabalho manual habilidoso e capacitado, e apresentam variações entre as unidades fabricadas), encontrando-se na fronteira entre o mundo da indústria e o mundo do artesanato. As entrevistas realizadas abriram um diálogo a respeito da poética e da humanização da prática projetual. Concluiu-se que a interação entre *design* e artesanato agrega subjetividades ao projeto, representando a diferença que todos procuram.

Palavras-Chave: Mobiliário - Design; Cultura popular; Identidade cultural; Artesanato; Design de produto.

ABSTRACT

The present thesis aims to investigate different types of interinfluence between design and craftsmanship in contemporary furniture in Brazil. Three cases were studied where the design practice, the manual making and the cultural traits are present in the Brazilian furniture, in order to honor the author's design, the handicraft, the traditional techniques and the cultural diversity. Using triangulation of methods based on qualitative research, data were collected and constructed mainly through interviews with furniture designers who use wood in their projects. A project of each designer was chosen and investigated as to its creation and manufacturing processes and a documentary research was carried out to complement the interviews. Data analysis was based on the grounded theory, allowing similar aspects to be raised, which could be generalized, as well as particularities of each case, related to the contextual analysis of actions and events. Characteristics of the craftsman, the designer, the craft object, the industrial object and their combinations were discussed. It should be noted that the furniture analyzed are neither typical artisanal products (they were not conceived and manufactured by the same people, but rather are fruits of processes of mental anticipation of the form, and are not restricted to rules and customs) nor are typical industrial products (they are not suitable for large-scale mechanized production, but rely on skillful and trained manual labor, and vary between fabricated units), being in the interface between the world of industry and the world of craft. The interviews opened a dialogue about the poetics and the humanization of design practice. It was concluded that the interaction between design and craftsmanship adds subjectivities to the project, representing the difference that all seek.

Keywords: Furniture - Design; Popular culture; Cultural identity; Craft; Product design.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Cadeira Multidão (2002) dos Irmãos Campana	36
Figura 2 – Mesa Lateral Mandala (2005) de Cláudia Moreira Salles	37
Figura 3 – Etapas da pesquisa	51
Figura 4 – Etapa de revisão bibliográfica	52
Figura 5 – Etapa de construção do roteiro de entrevistas	53
Figura 6 – Etapa de realização das entrevistas-piloto	54
Figura 7 – Etapa de realização das entrevistas	56
Figura 8 – Etapa de realização da pesquisa documental	57
Figura 9 – Etapa de interpretação das entrevistas	58
Figura 10 – Exemplo de representação gráfica para interpretação da entrevista	61
Figura 11 – Etapa de redação dos capítulos	62
Figura 12 – Ordem de apresentação dos casos e dos conteúdos abordados	65
Figura 13 – Madeiras aproveitadas pela Cooperativa Sonho de Liberdade	114
Figura 14 – Fernando riscando tábua de madeira	122
Figura 15 – Equipe do Atelier Fernando Mendes	127
Figura 16 – Detalhes da Mesa Encontros e do Banco Tempo, de Maria Fernanda	129
Figura 17 – Detalhes da Luminária Ni de Mesa e da Luminária Ni Pendente	130
Figura 18 – Detalhe da Mesa Estrutural de Thiago Lucas	139
Figura 19 – Fernando, Dina e a Poltrona Dina	146
Figura 20 – Deuzani com algumas peças da Coleção Registros do Tempo	147
Quadro 1 – Características do segmento de móveis de madeira para residência	43
Quadro 2 – Modalidades de produção dos móveis de madeira: seriada, modulada, planejada, sob encomenda em série e sob encomenda individual	44
Quadro 3 – Tipos de painéis de madeira reconstituída: compostos laminados e compostos particulados	45
Quadro 4 – Propriedades tecnológicas mais importantes para o uso em móvel em geral (móvel doméstico, móvel de escritório, móvel de luxo e carteira escolar)	47
Quadro 5 – Lista de memorandos	59
Quadro 6 – <i>Designers</i> e produtos	64
Quadro 7 – Projetos recentes de Fernando Mendes	70
Quadro 8 – Projetos recentes de Thiago Lucas dos Santos	84
Quadro 9 – Projetos recentes de Maria Fernanda Paes de Barros	96

LISTA DE SIGLAS

ArteSol	Artesanato Solidário
CCBB	Centro Cultural Banco do Brasil
CDT	Centro de Apoio ao Desenvolvimento Tecnológico
CETA	Centro de Estudos sobre o Trabalho Artesanal
CNAE	Classificação Nacional de Atividades Econômicas
CNC	Controle numérico computadorizado
CNRC	Centro Nacional de Referência Cultural
EBA	Escola de Belas Artes
EMBRAPA	Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária
EPA	Escola Panamericana de Arte
ESDI	Escola Superior de Desenho Industrial
FAAC	Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação
FAC	Fundo de Apoio à Cultura
FAU	Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
FBB	Fundação Banco do Brasil
HfG-Ulm	<i>Hochschule für Gestaltung</i> de Ulm
IAC	Instituto de Arte Contemporânea
IBAMA	Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
ICSID	<i>International Council of Societies of Industrial Design</i>
IEMI	Instituto de Economia e Marketing Industrial
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
IPT	Instituto de Pesquisas Tecnológicas
LabSol	Laboratório de Design Solidário
LPF	Laboratório de Produtos Florestais
MADE	Mercado, Arte, <i>Design</i>
MAP	Museu de Arte Popular
MASP	Museu de Arte de São Paulo
MASP	Museu de Arte de São Paulo
MDF	<i>Medium-Density Fiberboard</i>
MDP	<i>Medium Density Particleboard</i>
PBD	Programa Brasileiro de <i>Design</i>
PET	Politereftalato de Etileno

PNDA	Programa Nacional de Desenvolvimento do Artesanato
SCIA	Setor Complementar de Indústria e Abastecimento
SEBRAE	Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas
TCC	Trabalho de Conclusão de Curso
UFPE	Universidade Federal de Pernambuco
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UMA	Universidade Mineira de Arte
UnB	Universidade de Brasília
UNESCO	<i>United Nation Educational, Scientific and Cultural Organization</i>
UNESP	Universidade Estadual de São Paulo
USP	Universidade de São Paulo
WDO	<i>World Design Organization</i>

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
I. REVISÃO DE LITERATURA	8
1.1 CULTURA.....	8
1.2 ARTESANATO	12
1.3 <i>DESIGN</i>	20
1.4 RELAÇÕES ENTRE <i>DESIGN</i> E ARTESANTO.....	25
1.5 MADEIRA NO SETOR MOVELEIRO BRASILEIRO.....	40
II. METODOLOGIA.....	50
2.1 ORGANIZAÇÃO DA COLETA DE DADOS.....	52
2.2 COLETA DE DADOS.....	54
2.3 ANÁLISE	57
III. APRESENTAÇÃO DOS CASOS.....	64
3.1 FERNANDO E A POLTRONA DINA.....	66
3.2 THIAGO LUCAS E A MESA ESTRUTURAL.....	81
3.3 MARIA FERNANDA E A ESTANTE CONTAS	92
IV. ANÁLISE E RESULTADOS.....	111
4.1 ANÁLISE DOS CASOS.....	111
4.2 ANÁLISE CONTEXTUAL.....	150
V. CONSIDERAÇÕES FINAIS	162
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	170
APÊNDICE A – Roteiro de entrevistas	
APÊNDICE B – Transcrição da Entrevista 1	
APÊNDICE C – Transcrição da Entrevista 2	
APÊNDICE D – Transcrição da Entrevista 3	
ANEXO 1 – Artesanato e conhecimento: O mobiliário brasileiro de madeira e bambu	

INTRODUÇÃO

Na introdução da obra *The Craft Reader*, de Glenn Adamson (2010), argumenta-se que o artesanato somente se tornou uma questão relevante durante a modernidade, quando foi contrastado com outros meios de produção, como, por exemplo, a mecanização, as belas artes e a mediação tecnológica. Aquele autor observa que o termo “artesanato” não existia, conforme sua concepção atual, e que ele teria sido estabelecido e definido através da diferença, ou seja, “colocado conscientemente em oposição com outros termos e, portanto, suscetível a ampla análise ética, estética e econômica” (ADAMSON, 2010, p. 5).

A modernidade costuma ser definida por uma série de estruturas – racionalidade, ciência, capitalismo, mecanização, arquitetura de estilo internacional, belas artes autônomas, secularismo, entre outras – que parecem ser diametralmente opostas ao artesanato, que implica “irregularidade, conhecimento tácito, ineficiência, trabalho manual, construção vernácula, objetos funcionais e misticismo” (ADAMSON, 2010, p. 5).

Contudo, Adamson (2010, p. 5) afirma que o artesanato não é simplesmente antimoderno e que “seria um erro indagar a questão em termos de oposição tão forte” (ADAMSON, 2010, p. 5). Assim, ele defende o termo “artesanato moderno” (*modern craft*), que articula os dois lados desses conflitos culturais – modernidade e artesanato.

O medo de que o trabalho artesanal chegasse ao fim e que o artesão fosse substituído pela máquina está presente nos discursos desde a primeira Revolução Industrial. Ali, a figura do *designer* tornou-se recorrente. Ele surgiu quando um dos trabalhadores ficou encarregado da criação de modelos e instruções, ou seja, quando se separou projeto e produção.

Atualmente é perceptível que a produção industrial não substituiu completamente a produção artesanal. Neste sentido, o artesão e o *designer* coexistem e ambos produzem objetos que fazem parte da cultura material¹ contemporânea. Contudo, eles pertencem a mundos distintos, com características e tradições próprias.

Segundo Almeida (2017)², o mundo do artesanato é aquele do saber, do símbolo, da técnica, do mito etc. O artesanato é uma prática de cunho artístico-cultural, onde se empregam materiais e técnicas para a produção de objetos. Sua expressão formal é simplificada, pois se faz uso de poucos elementos, sem apresentar metáforas ou enigmas. A expressão artística e a técnica se confundem. Os valores impressos nos objetos provêm do contexto social, histórico e territorial. Da ligação da cultura com o território, tem-se a

¹ A cultura material considera a feitura dos objetos físicos como um espelho de normas sociais, interesses econômicos e convicções religiosas (SENNETT, 2009).

² O texto de Almeida (2017) encontra-se no Anexo 1 desta tese.

expressão “saber local” – linguagem e cultura popular de um lugar ou região. O artesão usa normalmente padrões de repetição, mas eles não impedem a criação de algo novo. Trabalha-se com a continuidade da história, uma vez que o artesanato se nutre das tradições.

Por outro lado, o mundo da produção industrial (ALMEIDA, 2017) é aquele do conhecimento, especialmente, o técnico-científico. É o mundo da estética, do projeto, do *design*, da tecnologia etc. Ele também trata de criação e produção de objetos, mas aqui se empregam teoria e processo sistemático (método), e os projetos são trabalhados mentalmente, em função de demandas socioeconômicas atuais ou da fruição cultural (conhecimento pelo conhecimento). Tem-se uma ligação com a história, porém, frequentemente, no sentido de ruptura, uma vez que se busca inovação – conectar elementos antes não relacionados – seja em termos de novos processos, produtos ou, sobretudo, significações.

A coexistência entre a indústria e o artesanato pode ser observada, por exemplo, sob três aspectos principais. Primeiramente, nos últimos séculos, as transições entre os dois sistemas de produção se deram em ritmos diferentes, dependendo do setor e do local. Se a indústria têxtil já estava largamente mecanizada na Inglaterra do século XIX, a produção moveleira inglesa da época pode ter sofrido alterações em termos de escala, mas, as técnicas se davam com base no trabalho manual (HESKETT, 1998).

Um segundo aspecto é que até os dias atuais, grande parte dos setores abriga fábricas com diferentes portes e usos de tecnologia. Roupas, sapatos, alimentos, móveis e utensílios domésticos, por exemplo, podem ser produzidos em sistema seriado e com “tecnologia de ponta”, ou em fábricas que tenham maquinário obsoleto e baixa eficiência, ou até em pequenas oficinas, artesanalmente (TEIXEIRA JÚNIOR et al., 2012). É claro que a escolha do modo de produção depende de muitas questões, e ela repercutirá, entre outros fatores, sobre a criação de valor para a comercialização dos produtos.

Em terceiro lugar, é possível combinar na produção de um mesmo artigo processos – manuais, mecânicos e digitais – diversos. Desde quando as máquinas foram introduzidas, elas não eram utilizadas em todas as etapas de fabricação. Ainda hoje, mesmo em indústrias altamente mecanizadas, é comum que se empregue habilidade manual especializada em certas etapas. Além disso, com as novas tecnologias digitais, é possível tratar da customização em massa, atendendo a cada cliente de modo personalizado.

Especificamente, quando se misturam processos industriais e artesanais na produção de um mesmo objeto, geram-se produtos que detêm, ao mesmo tempo, características do mundo do artesanato e do mundo da produção industrial. Em tais objetos, os dois mundos se chocam, mas também dialogam e se questionam. Assim, é preciso levar

em conta que a inserção do artesanato na indústria – e vice-versa – não está livre de conflitos e que, quando artesanato e *design* interagem, formam-se relações complexas.

Almeida (2017) nota que, por exemplo, quando o trabalho do artesão é incorporado ao mundo da produção industrial, sua dimensão cósmica é reduzida. Aproveita-se de seu trabalho a habilidade técnica, e de seu mundo artístico somente traços ou fragmentos. Por outro lado, quando a indústria interfere no artesanato, alteram-se as inspirações, as preocupações, os materiais utilizados, as formas dos objetos e as relações entre os indivíduos.

O debate a respeito do trabalho do homem contraposto ao da máquina acompanha o *design* desde seus primórdios. Banham (1979), Heskett (1998), Pevsner (2002), Schneider (2010) e Adamson (2010) apresentam os debates feitos, por exemplo, por William Morris, John Ruskin, Henri van de Velde, Hermann Muthesius e Walter Gropius.

John Ruskin³, por exemplo, tinha uma paixão pelo passado e encantou-se com o trabalho de pedreiros nas construções góticas. Ele via em Veneza uma síntese orgânica de respeito à natureza, espírito religioso e artesanato, os quais acreditava serem negligenciados na cultura moderna.

William Morris⁴ incorpora bem o idealismo que reside no coração do artesanato moderno. Identificava-se como artista – o que para ele incluía ser artesão, *designer* e empreendedor ao mesmo tempo.

Hermann Muthesius⁵ acreditava que os reformadores deveriam trabalhar com a máquina e não contra ela, e argumentava que a oposição obra de arte e produção industrial era falsa.

Na Bauhaus, o artesanato foi visto como um estágio preparatório para a produção em massa e, em seu manifesto⁶ de criação, Walter Gropius e Lászlo Moholy-Nagy chamavam arquitetos, pintores e escultores a retornarem aos trabalhos manuais.

Apesar de antiga, a discussão que trata da relação *design*- artesanato continua a ser explorada em estudos e ações recentemente feitos no Brasil. Alguns desses estudos e ações que aproximam os dois campos (CASTRO, 2009; NASCIMENTO, 2009; SOUSA, 2010; BORGES, 2011; FERRARA, 2011; LEBENDICKER, 2011; VALE-CESTARI, CARACAS, 2014; WANDERLEY, 2015; OLIVEIRA; FRANZATO; DEL GAUDIO, 2017)

³ RUSKIN, John. The Nature of Gothic, de The Stones of Venice, Vol. II (1851-1853). In: ADAMSON, 2010, p. 139-145.

⁴ MORRIS, William. The Revival of Handicraft. *Fortnightly Review*, (Nov. 1888). In: ADAMSON, 2010, p. 146-155.

⁵ MUTHESIUS, Hermann. Art and Machine. *Dekorative Kunst* (1902). In: ADAMSON, 2010, p. 111-114.

⁶ GROPIUS, Walter. Manifesto of the Bauhaus. Weimar, 1919. In: ADAMSON, 2010, p. 554-558.

abrangem diversas técnicas e materiais, e contemplam a produção de objetos variados, seja de uso utilitário ou decorativo. Todavia, tais estudos deixam uma lacuna a respeito da produção de mobiliário.

O setor moveleiro representa bem a interação entre sistemas de produção diversos. Para Maynardes (2015, p. 175), por exemplo, o *design* do móvel se dá via três processos, a saber: 1) Artesanal; 2) Manufatureiro; e, 3) Industrial. No processo artesanal, um único artesão é responsável pela fabricação – do início ao fim – fazendo uso da técnica do trabalho manual. No processo manufatureiro, tem-se uma produção em pequena escala, onde são aplicados processos de desenvolvimento e experimentações necessários aos projetos de *design*, porém, com técnicas manuais e artesanais na produção. No processo industrial, a produção é seriada, ou seja, empregam-se operações e técnicas de racionalização, utiliza-se força mecânica e os componentes são padronizados.

No Brasil, este setor é bastante heterogêneo no que se refere ao uso de tecnologias e ao porte das empresas. Tem-se uma produção em massa nas empresas de médio e grande porte, cujas máquinas e equipamentos são de conteúdo tecnológico elevado; existem aquelas parcialmente automatizadas; e, têm-se as micro e pequenas empresas, que são intensivas em trabalho (GALINARI et al., 2013).

Em geral, a indústria moveleira nacional é uma das mais conservadoras, em especial, no segmento de móveis de madeira (ROSA, 2007), o qual detém parcela expressiva do total da produção. Dentro da categoria móveis de madeira, que será melhor analisada no Capítulo 1, estão a madeira maciça e os diferentes produtos de madeira (aglomerada, MDF⁷ etc.).

Há bibliografia que trata da temática da produção moveleira no Brasil e que revela os tipos de produção empregados ao longo do tempo. Entre as autoras de obras relevantes, vale destacar os estudos de Tilde Canti (1988, 1999) – que faz um levantamento do repertório tradicional do mobiliário brasileiro –, Maria Angélica Santi (2013) – que apresenta um panorama do estabelecimento da indústria de móveis no Brasil na primeira metade do século XX, quando teve início a passagem do artesanato à manufatura mecanizada em grande escala e desta à produção automatizada –, Maria Cecília Loschiavo dos Santos (2015) e Adélia Borges (1999; 2007; 2013) – que fizeram diversas pesquisas sobre o móvel moderno e contemporâneo nacional e sobre *designers* específicos.

Quando das Teses de Doutorado e Dissertações de Mestrado recentes dos cursos de pós-graduação em *Design*, Arquitetura e outras áreas, são numerosas aquelas que

⁷ *Medium-Density Fiberboard*.

tratam do setor moveleiro atual, com foco em diversos assuntos, como, por exemplo, mercado⁸, produção⁹ e uso dos produtos¹⁰.

Algumas Teses e Dissertações trazem elementos que podem ser utilizados para correlatar o setor moveleiro e a produção artesanal, tais como: Lopes (2010), que relaciona *design*, ecologia e o polo moveleiro do Acre; Mariuze Mendes (2011), que discorre sobre móveis artesanais trançados; Matheus Mendes (2012), que trata de tradição e contemporaneidade no móvel em Portugal e no Brasil; Costa Júnior (2014), que trata dos arquitetos-*designers* do mobiliário moderno na Universidade de Brasília (UnB); Maynardes (2015), cuja pesquisa remete à dimensão emocional dos móveis; Saraiva (2016), que trata da cadeira macarrão como exemplo de design marginal; e, Bleich (2017), que traça a trajetória de Joaquim Tenreiro como marceneiro, *designer* e decorador.

Vale destacar que tais estudos não promoveram uma discussão ampla sobre os móveis contemporâneos que combinam características industriais e artesanais em seus processos de concepção e de fabricação. Assim, com o intuito de preencher tal lacuna, aqui se tomou o segmento de móveis de madeira como campo para o estudo das influências recíprocas entre *design* e artesanato.

Se existem diversas maneiras de combinar processos de *design* e de artesanato na concepção e na fabricação de produtos, como será que ocorrem tais combinações no mobiliário? Os processos são misturados, formando novos tipos de procedimentos? Ou será que eles são justapostos, porém, permanecendo independentes e preservando suas propriedades originais? Quais são as características dos produtos que resultam de tal articulação?

Diante do exposto, a presente pesquisa tem como objetivo geral identificar e compreender diferentes modalidades de interinfluência entre *design* e artesanato, e entre processos industriais e artesanais, no mobiliário contemporâneo de madeira. E como objetivos específicos têm-se:

- a) Discutir os seguintes conceitos: cultura, cultura popular, artesanato, artesão, *design* e *designer*;

⁸ Coelho (2007), Loper (2007), Ongarato, (2010), Deimling (2014) e Nascimento (2015) tratam sobre competitividade no setor moveleiro. Gobbi (2011), Colomé (2012) e Pellizzoni (2015) abordam inovação. Rodrigues (2013) foca em arranjo produtivo local. Pellizzaro (2013) explora o tema da interdependência das empresas. Mello (2013) trata de responsabilidade social. Santos (2010) e Deliberal (2014) abordam gestão ambiental.

⁹ Damini (2010) e Medeiros (2010) discorrem sobre processo de desenvolvimento do produto. Silva (2011) e Chaves (2016) versam sobre gestão de *design*. Magri (2015) discute digitalização. Ramos (2014) e Orthey (2015) tratam de materiais.

¹⁰ Zamoner (2016) aborda a questão da durabilidade. Pontual (2015) versa sobre mobiliário e moradia. Hugert (2015) e Sousa (2015) tratam de aspectos da história do móvel.

- b) Considerar as mudanças ocorridas nos papéis dos artesãos e dos *designers* ao longo da história ocidental e os diferentes tipos de aproximação entre *design* e artesanato na história do *design* brasileiro;
- c) Caracterizar o segmento de móveis de madeira brasileiro contemporâneo;
- d) Analisar casos específicos de móveis que tenham interface com a produção artesanal, tendo em vista as expectativas, as motivações, as restrições e as inspirações dos *designers* que os projetaram;
- e) Examinar o papel da cultura e das tradições como critérios dos produtos nos casos a serem analisados;
- f) Identificar as principais características dos produtos estudados, de acordo com os seguintes temas: materiais, processo de concepção, processo de fabricação e aspectos comunicativos e de uso;
- g) Discutir as interfaces entre *design* e artesanato no mobiliário de madeira contemporâneo.

Para tais fins, optou-se por selecionar três casos de estudo, os quais sejam móveis de madeira projetados por *designers* nos últimos 10 anos e que possuam interfaces com produção artesanal. Os *designers* foram entrevistados com o intuito compreender os contextos de concepção e de fabricação dos produtos a partir da perspectiva daqueles agentes, complementando-se os dados com pesquisa documental. A análise de seus discursos, proferida nas linhas que se seguem, permitiu que se esclarecessem as inspirações, as preocupações e as intenções dos *designers*, trazendo à tona sutilezas da articulação entre *design* e artesanato, que dificilmente seriam acessíveis se apenas os objetos fossem observados.

Quanto à sua divisão capitular, o presente estudo se deu em quatro capítulos. Assim, o Capítulo I, intitulado *Revisão de literatura*, discute os conceitos de cultura, cultura popular, artesanato, artesão, artífice, *design* e *designer*. Além disso, abordam-se as mudanças no valor social do artesão ao longo da história ocidental, o surgimento do desenho industrial, o estabelecimento do campo do *design* e exemplos de dilemas dos *designers* em relação à indústria ao longo da história, debate-se o papel do artesão e do artesanato na contemporaneidade e as aproximações entre *design* e artesanato no Brasil, e identificam-se as principais características do setor moveleiro contemporâneo no Brasil.

O Capítulo II, intitulado *Metodologia*, apresenta e discute o processo metodológico adotado, com abordagens pertencentes à pesquisa qualitativa. Optou-se por fazer uso de entrevistas e pesquisa documental como principais métodos de coleta de dados, além de teoria fundamentada, como método de interpretação das entrevistas e dos documentos

(análise dos casos) e de comparação dos resultados com referencial teórico (análise contextual).

O Capítulo III, intitulado *Apresentação dos casos*, apresenta os achados iniciais da pesquisa, compostos por uma descrição dos produtos investigados e de seus *designers*. Aqui se tem uma subdivisão com base nos três casos analisados, quais sejam: 1) A Poltrona Dina, de Fernando Mendes de Almeida; 2) A Mesa Estrutural, de Thiago Lucas dos Santos; e, 3) A Estante Contas, de Maria Fernanda Paes de Barros. Sobre os *designers*, tem-se a descrição de seus perfis e projetos recentes. E sobre o móvel, abordam-se aspectos sobre seu contexto, suas características, sua concepção, sua fabricação, sua divulgação e sua comercialização, além de algumas comparações entre aquele projeto e outros trabalhos do *designer*.

O Capítulo IV, intitulado *Análise e resultados*, está dividido em duas partes. Primeiramente têm-se os resultados da comparação entre as entrevistas, organizados por temas, de acordo com aspectos emergentes, o que compõe a análise dos casos propriamente. Em seguida, faz-se uma análise contextual, onde o referencial bibliográfico é utilizado para discutir os resultados da pesquisa, esclarecer as articulações entre *design* e artesanato nos casos analisados e levantar aspectos relevantes para a caracterização de interinfluências entre *design* e artesanato no mobiliário de madeira no país.

Por fim, nas *Considerações finais* têm-se as principais contribuições da pesquisa.

Com o presente estudo, espera-se contribuir para o delineamento de novas modalidades de intercâmbio entre artesanato e *design* no setor moveleiro, com vistas à valorização do artesanato e do mobiliário desenvolvido no Brasil.

I. REVISÃO DE LITERATURA

O presente capítulo está dividido em três partes. Na primeira parte tem-se uma discussão sobre os conceitos de cultura, cultura popular, artesanato, artesão, *design* e *designer*, buscando dar ênfase às suas principais diferenças.

Na segunda parte discutem-se algumas questões que posicionam os papéis desempenhados pelos artesãos e pelos *designers* em uma perspectiva histórica, quais sejam: mudanças no valor social do artesão ao longo da história ocidental; surgimento do desenho industrial; dilemas dos *designers* em relação à indústria; e, aproximações entre *design* e artesanato no Brasil.

Por fim, tem-se na terceira e última parte alguns aspectos do setor moveleiro contemporâneo no Brasil, em prol da escolha dos casos aqui analisados e para a compreensão destes em relação à cena contemporânea nacional de projeto e produção de mobiliário. E ainda, buscou-se evidenciar que, historicamente, a madeira é um material valorizado no *design* de móveis brasileiro, sendo ainda hoje empregada em grande parte da produção do setor. Vale destacar que o Brasil possui um histórico de articulação entre a produção artesanal e a produção industrial no setor moveleiro, sendo que tal característica ainda se mantém até os dias atuais.

1.1 CULTURA

Segundo o verbete “cultura” do *Dicionário de Filosofia* de Nicola Abbagnano (1982), tal conceito possui dois significados básicos. O primeiro corresponde à formação do homem, o seu melhorar-se e refinar-se; ou seja, indica a educação do homem devido às boas artes (poesia, eloquência, filosofia etc.) próprias do homem, diferenciando-o dos outros animais, e que o homem deve realizar e encarnar em si mesmo. Aqui, a cultura é um ideal de formação humana completa, a realização do homem em sua forma autêntica. Já o segundo significado é mais recente, tendo surgido no século XVII, com o Iluminismo, e diz respeito ao produto dali advindo, ou seja, ao conjunto dos modos de vida criados, apreendidos e transmitidos de uma geração a outra, entre membros de uma sociedade. Tal significado tem seu uso junto a antropólogos e sociólogos, onde a cultura não é formação do indivíduo em sua humanidade ou maturidade espiritual, mas formação coletiva e anônima de um grupo social nas instituições que o definem. Uma das vantagens deste significado é que, ao se descrever um conjunto cultural, é possível tratar de uma civilização evoluída ou de formas de vida social mais primitivas. Neste sentido, busca-se não privilegiar determinado ponto de vista em

relação aos demais. Logo, um antropólogo pode considerar como produtos culturais a sonata de Beethoven ou o modo rústico de cozer alimentos.

Conforme o exposto, a presente pesquisa dá preferência ao segundo significado apontado por Abbagnano (1982), que requer maiores esclarecimentos sobre o desenvolvimento do conceito de cultura na Antropologia, tendo por primazia as questões de diversidade cultural, mudanças culturais e cultura popular.

Segundo Roque Laraia (1986), a primeira definição de cultura formulada do ponto de vista antropológico foi proposta por Edward Tylor (1871), onde aquele conceito era o sinônimo de todo comportamento aprendido, sendo “todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade” (TYLOR, 1971 *apud* LARAIA, 1986, p. 25). Tal definição destaca o processo de aprendizagem envolvido na cultura, diferindo da ideia de aquisição inata. Na época de Tylor, os antropólogos concordavam com a ideia de evolução unilinear, a qual considerava que cada sociedade seguiria o seu curso histórico através de três estágios, a saber: 1) Selvageria; 2) Barbarismo; e, 3) Civilização (LARAIA, 1986).

A reação contra o evolucionismo teve início com Franz Boas (1896), ao preconizar que cada grupo humano se desenvolve através de um caminho próprio em função dos diferentes eventos históricos que enfrentou. Aquele antropólogo também sugeriu que investigações históricas poderiam esclarecer a origem de traços culturais em um determinado conjunto sociocultural. Ele e outros antropólogos passaram a refutar a ideia de que diferenças geográficas, assim como as genéticas, seriam determinantes das diferenças culturais, o que é hoje consenso na Antropologia; ou seja, a diversidade cultural existente entre os homens não pode ser explicada em função do meio ambiente ou do aparato biológico das pessoas.

Para Alfred Kroeber (1949 *apud* LARAIA, 1986), a cultura é um processo acumulativo, que resulta da experiência histórica das gerações anteriores, sendo que a manipulação adequada e criativa desse patrimônio cultural permite as inovações e invenções.

Clifford Geertz (1966) tentou resolver a questão do paradoxo da unidade da espécie humana em relação à sua imensa variedade cultural. Para aquele autor, a cultura deve ser considerada não um conjunto de comportamentos concretos, mas de mecanismos de controle, planos, receitas, regras, instruções que governam o comportamento (GEERTZ, 1966). Neste sentido, toda criança está apta a ser socializada em qualquer cultura existente, bastando aprender tais mecanismos.

Segundo Kessing (1974), Geertz faz parte da corrente das teorias idealistas da cultura, especificamente daqueles que consideram cultura como sistemas simbólicos, uma vez que para este, o estudo da cultura seria a análise de um sistema de símbolos partilhados pelos membros de um sistema cultural.

É sabido que as posturas corporais, os comportamentos sociais, as visões de mundo e os julgamentos de ordem moral e valorativa são produtos de uma herança cultural (LARAIA, 1986). Assim, é possível reconhecer indivíduos de culturas diferentes por determinadas características (o falar, o comer, o vestir etc.). Como todos veem o mundo através de sua cultura, é comum que considerem o seu modo de vida como o mais correto, o que acarreta em atitudes de etnocentrismo. A oposição “nós” e “outros” pode ocorrer em diferentes níveis, tendo como ponto de referência, por exemplo, a família ou a nação. Todavia, a coerência de um hábito cultural somente deve ser analisada a partir do sistema a que pertence.

Outra questão importante é que a cultura é dinâmica. Os indivíduos são capazes de questionar seus hábitos e de modificá-los. O “manifesto sobre aculturação”¹¹ de 1953, atenta que todo o sistema cultural está em contínua modificação, nunca sendo estático. Neste sentido, as mudanças culturais podem ser internas, decorrentes de dinâmica própria do sistema; ou externas, resultantes do contato feito com outro sistema cultural. O ritmo dessas mudanças varia, uma vez que mesmo as mudanças internas podem ser aceleradas em eventos de catástrofe ou de inovação tecnológica. Assim,

[...] cada sistema cultural está sempre em mudança. Entender esta dinâmica é importante para atenuar o choque entre as gerações e evitar comportamentos preconceituosos. Da mesma forma que é fundamental para a humanidade a compreensão das diferenças entre povos de culturas diferentes, é necessário saber entender as diferenças que ocorrem dentro do mesmo sistema. Este é o único procedimento que prepara o homem para enfrentar serenamente este constante e admirável mundo do porvir (LARAIA, 1986, p. 101).

Enfim, relacionada ao conceito de cultura e relevante para a presente pesquisa está a designação cultura popular. A antropóloga e museóloga Lélia Frota (2000, p. 24) descreve a cultura popular como “os saberes da população de baixa renda, que mantém uma rede de relações viva em seu território de vizinhança, no campo ou na cidade, com maior ou menor grau de individualismo à medida que se adensa a presença do urbano”. Ela reconhece que, atualmente, o maior expoente da cultura popular não é composto pela cultura camponesa, uma vez que grande parte da população vive nas cidades e que não é possível desvinculá-la da cultura da massa e da indústria cultural.

¹¹ Vide Barnett et al., 1954.

Contudo, Frota (2000) adverte que as denominações alta cultura e cultura popular podem ser maniqueístas. Há uma circularidade, um vaivém entre o popular e o culto, os quais, em verdade, estão relacionados a duas grandes tradições da Europa moderna. De um lado, tem-se a cultura clássica, a tradição da Filosofia e da Teologia Escolástica medievais, além de alguns movimentos intelectuais (Renascimento, revolução científica do século XVII e Iluminismo). Do outro lado, está a tradição dos “cantos, contos, ‘mistérios’ (autos teatrais), farsas, baladas, festas de santo, de Natal e de Carnaval” (FROTA, 2000, p. 27).

Ambas as tradições, ao invés de estarem separadas, se influenciam mutuamente, constituindo os fenômenos que Burke (1980 *apud* FROTA, 2000) denomina “subida” e “descida” de elementos culturais. Como a documentação que chegou aos dias atuais retrata melhor a ‘descida’ – o olhar da alta cultura sobre as manifestações do povo comum – e não o contrário, enraizou-se a noção de que as manifestações do povo seriam sempre interpretações rústicas daquelas das elites. Contudo, a ‘subida’ também se dá, por exemplo, na apropriação de festas e danças populares pelas classes abastadas, nas comemorações de Carnaval etc.

Mesmo sendo secular a coerção às manifestações populares, houve uma transformação do interesse por elas quando as nações europeias se constituíram. O nacionalismo fez aumentar o interesse “pelas culturas das classes populares, como matriz e singularidade do caráter dos povos” (FROTA, 2000, p. 31).

No Brasil, muitas vezes, buscou-se reconhecer e apreender uma identidade nacional brasileira. Tal caminhada passa pela valorização da cultura popular, ainda que o processo seja excludente e encubra a diversidade e as desigualdades locais existentes. Neste sentido, as linhas que se seguem evitam evocar a existência de uma identidade nacional única, pois, conforme afirmou Gilberto Velho (2000, p. 7), o Brasil expressa ricamente “a diversidade e a heterogeneidade das manifestações culturais e a convivência entre diferentes grupos de tradições distintas”; até mesmo a língua portuguesa, que é uma variável relevante para se compreender a unidade nacional, é falada de vários modos distintos “em função de experiências, estilos de vida e de mundo diferenciados”.

O posicionamento de Velho (2000) aproxima-se da visão de Antônio Arantes (2006, p. 14), que assevera:

[...] é justamente manipulando repertórios de fragmentos de ‘coisas populares’ que, em muitas sociedades, inclusive a nossa, expressa-se e reafirma-se simbolicamente a identidade da nação como um todo ou, quando muito, das regiões, encobrendo a diversidade e as desigualdades sociais efetivamente existentes no seu interior.

As “coisas populares” são os objetos e modos de pensar considerados “simplórios, rudimentares, desajeitados e deselegantes” e, apesar das qualificações depreciativas para designá-los, são justamente os objetos e modos que “reproduzimos religiosamente em nossas festas e comemorações nacionais” (ARANTES, 2006, p. 15).

Em resumo, o conceito de cultura nas linhas que se seguem se dá não em relação à formação do homem, mas, ao conjunto dos modos de vida criados, apreendidos e transmitidos de uma geração a outra, bem como ao complexo de mecanismos de controle, planos, receitas, regras, instruções que governam o comportamento dos membros de uma sociedade.

Neste ínterim, a evolução da cultura é vista como um processo multilinear, onde as mudanças em um dado conjunto sociocultural decorrem dos eventos históricos enfrentados, e podem ter origem em fatores internos ou externos àquele conjunto. A diversidade é um fator próprio da cultura, pois apesar da semelhança biológica dos seres humanos, o comportamento humano depende de aprendizado e pode variar consideravelmente.

A designação cultura popular, em geral, é colocada em oposição à alta cultura, ou cultura erudita. A cultura popular tem seu norte nos saberes das populações de baixa renda, que mantém redes de relações com seus territórios. Atualmente, ela não remete apenas à cultura camponesa, podendo ser atrelada às populações que vivem nas cidades, assim como à cultura de massa e à indústria cultural. As “coisas populares” são utilizadas em festas e comemorações, e celebradas como parte da identidade nacional, ainda que tal valorização encubra a diversidade cultural e as desigualdades sociais do Brasil.

1.2 ARTESANATO

No Programa Nacional de Desenvolvimento do Artesanato (PNDA) de 1979, considera-se artesanato:

- a) Atividade predominantemente manual de produção de um bem que requer criatividade, e/ou habilidade pessoal, podendo ser utilizada ferramenta e máquina; b) O produto ou bem resultado da atividade acima referida; c) O resultado da montagem individual de componentes, mesmo anteriormente trabalhados e que resulta em novo produto (PEREIRA, 1979, p. 118).

De tal definição, apreende-se que o termo “artesanato” pode se referir tanto à atividade quanto ao produto dela resultante.

Além da referência ao fazer com as mãos, o artesanato possui múltiplas dimensões, que podem ser utilitárias, estéticas, artísticas, criativas, culturais e simbólicas, estando relacionado aos materiais utilizados, conforme expresso na definição adotada pela *United*

Nation Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO) em 1997, citada por Adélia Borges (2011, p. 21):

Produtos artesanais são aqueles confeccionados por artesãos, seja totalmente à mão, com o uso de ferramentas ou até mesmo por meios mecânicos, desde que a contribuição direta manual do artesão permaneça como o componente mais substancial do produto acabado. Essas peças são produzidas sem restrição em termos de quantidade e com o uso de matérias-primas de recursos sustentáveis. A natureza especial dos produtos artesanais deriva de suas características distintas, que podem ser utilitárias, estéticas, artísticas, criativas, de caráter cultural e simbólicas e significativas do ponto de vista social.¹²

Segundo Borges (2011), o termo “artesanato” possui nos dicionários em língua portuguesa significados valorativos e depreciativos, pois indica tanto noções de habilidade manual e apuro técnico, bem como de rusticidade e ausência de sofisticação. Por outro lado, as palavras *craft* (de origem inglesa) e *artizan* (artesão) (de origem francesa) relacionam-se, nos dicionários de suas línguas, às atividades que requerem qualificação profissional e treinamento, ligadas à ideia de fazer algo de modo habilidoso¹³. Trata-se de técnicas aprendidas em cursos universitários e “exercidas primordialmente por pessoas instruídas que veem na atividade uma forma de autoexpressão – o que as aproxima mais da arte do que do *design*”, pois não se tem aí “peças feitas em série, quando muito em séries limitadas, e em geral têm altos preços, compatíveis aos de obras de arte” (BORGES, 2011, p. 25). Tal significado difere do fazer com meios rudimentares, sem método e com feitura grosseira, às vezes, associado à palavra portuguesa. Aquela autora assim destaca o sentido do termo em questão no Brasil:

[...] uma atividade que vimos disseminada por todo o Brasil e também por países da América Latina, de objetos que são feitos em geral coletivamente (por grupos familiares e/ou de vizinhança) e que são ou podem ser reproduzidos em série. Os objetos são projetados a partir de premissas habitualmente atribuídas ao *design*, como o atendimento a determinada função de uso, a partir do emprego de determinadas matérias-primas e determinadas técnicas produtivas. As técnicas podem ter sido transmitidas por gerações da mesma família ou por habitantes mais velhos de uma comunidade ou podem ter sido ‘inventadas’ recentemente por uma ou mais pessoas. Muito raramente essas técnicas foram aprendidas na escola, mesmo nos casos que os grupos artesanais pertencem à classe média (BORGES, 2011, p. 25).

Em sua pesquisa, Borges (2011, p. 26) tratou “desde o artesanato de raiz, mais marcado pela tradição, até o recém-inventado, com técnicas e materiais diversos, todos praticados coletivamente por comunidades artesanais”. Ela observa que todos aqueles

¹² Definição adotada pela *United Nation Educational, Scientific and Cultural Organization* (UNESCO) no *International Symposium em Crafts and International Markets*, realizado em Manila, Filipinas, em outubro de 1997.

¹³ Segundo Borges (2011), o significado da palavra *craft* também é difundido em países, como Holanda, Inglaterra, Finlândia e Austrália, enquanto que, nos países da América Latina, a compreensão de artesanato é mais semelhante às acepções utilizadas no contexto brasileiro.

envolvidos neste tipo de produção são, em geral, mulheres, ainda que alguns homens participem. As artesãs (ou artesãos) costumam dividir seu tempo entre a produção artesanal e outras atividades, como, por exemplo, agricultura ou comércio informal.

Um aspecto importante do conceito de artesanato na presente pesquisa é sua ligação com a cultura. Para Pio Guerra (2011, p. 11), os objetos artesanais “expressam materialmente os elementos com que um país vive e se identifica”. Ao fazer uso de materiais como, por exemplo, cerâmica, madeira, palhas, couros, metais ou outros suportes, o artesanato corporifica as referências do povo. Neste íterim, a alma popular é criada e recriada por meio das cores, delicadezas ou rudezas das formas, dos desenhos e dos traços, dos motivos e das representações (GUERRA, 2001).

A antropóloga Porto Alegre (2000) atenta para o fato de a criação artesanal ultrapassar as relações diretamente relacionadas à produção e ao comércio; estar integrada a determinado modo de vida; e seu ciclo acompanhar o calendário da colheita e das festas (profanas e religiosas). As encomendas crescem com as romarias, festas juninas, Semana Santa, bumba-meu-boi, vaquejadas, Natal etc. Neste sentido, os objetos artesanais “revelam pedaços da vida diária, das crenças, dos sonhos, da luta para sobrevivência e de ‘um certo sentido de beleza que lhes é próprio” (PORTO ALEGRE, 2000, p. 52).

Conforme o exposto, é possível reconhecer muitos aspectos outrora apresentados (múltiplas dimensões dos objetos, a ligação com a cultura, a força da tradição, as adaptações e inovações, as influências externas e os materiais), bem como a questão da autenticidade e da autoria nos textos sobre a coleção BEI de bancos indígenas brasileiros.

[Os bancos indígenas reunidos na publicação] são objetos de múltiplas dimensões, de uso cerimonial ou cotidiano, em que se mesclam aspectos simbólicos e utilitários. Ao mesmo tempo, são fonte de renda para os grupos indígenas que os vendem a comerciantes e *marchands*; expostos em lojas, galerias e museus de dentro e fora do Brasil, adquirem *status* tanto de mercadoria quanto de objeto de arte. A superposição de funções e de relações reflete a complexidade dessas peças e coloca em discussão conceitos como autenticidade e autoria, sempre evocados quando se pensa em arte indígena ou popular (BANCOS INDÍGENAS DO BRASIL, 2013, p. 9).

Os bancos indígenas são autênticos na medida em que são feitos por índios “segundo uma linguagem e uma técnica enraizadas na tradição de cada povo” (BANCOS INDÍGENAS DO BRASIL, 2013, p. 9), mas também refletem as próprias transformações que ocorrem em sua cultura.

Os povos indígenas são permeáveis ao mundo externo e buscam responder suas demandas, seja ao reproduzir a arte feita por grupos vizinhos, seja ao tentar agradar aos consumidores que comprem seus produtos em lojas distantes das aldeias. Logo, em tais objetos coexistem forças de mudança e de continuidade, uma vez que se encontram

“sempre no contexto maior das tradições de cada povo” e que “seus formatos, grafismos e técnicas de fabricação carregam a história e a herança dos diversos povos” (BANCOS INDÍGENAS DO BRASIL, 2013, p. 10).

Um olhar atento sobre os objetos indígenas faz percebê-los como semelhantes, porém não idênticos. Neste sentido, “os povos indígenas seguem imprimindo, cada qual à sua maneira, marcas próprias à sua arte” (BANCOS INDÍGENAS DO BRASIL, 2013, p. 10).

Cristina Barreto (2013) observa que os motivos gráficos exibidos nos bancos fazem parte do repertório tradicional de cada povo, bem como aparecem na pintura corporal, nas cerâmicas e nos trançados, além de variarem conforme a ocasião ou finalidade do uso. Para aquela autora, as variações ocorrem dentro de certos parâmetros, pois,

[...] o trabalho dos indivíduos mais imaginativos é muito privilegiado, mas sua imaginação deve operar no sentido de combinar os padrões tradicionais e adaptá-los à superfície a ser decorada, e não com o propósito de inventar motivos novos (BARRETO, 2013, p. 22-23).

Uma visão mais restritiva, porém, bastante difundida sobre artesanato parte de Nigel Cross (1975)¹⁴, ao afirmar que antes do desenvolvimento da tecnologia industrial, a humanidade produzia muitos artefatos complexos, belos, funcionais e civilizadores. Tais artefatos eram objetos artesanais, ferramentas e utensílios. Aquele autor entende que os “objetos artesanais” não são apenas aqueles feitos por processos manuais, ou os produtos resultantes dos diversos “*craft hobbies*”, mas, os produtos e processos que necessariamente pertencem a uma cultura pré-industrial. Portanto, atualmente, um indivíduo inserido no mundo da industrialização não poderia fazer, em verdade, um produto artesanal, uma vez que ele teria perdido a abordagem inconsciente do projeto, que caracteriza a tecnologia pré-industrial (CROSS, 1975).

Segundo Cross (1975), os objetos artesanais detêm sutilezas notáveis, e sua complexidade se esconde atrás de uma simplicidade aparente. Ou seja, de relance, os objetos parecem simples. Contudo, qualquer análise um pouco mais profunda encontrará detalhes sutis que foram alcançados através do desenvolvimento do conhecimento artesanal.

O conjunto do conhecimento artesanal (*craft knowlegde*) é um mistério, um pedaço do conhecimento do povo, pois reside na coletividade do povo e, nunca, em um indivíduo¹⁵, além de não estar acessível em nenhum livro científico.

¹⁴ Nigel Cross (1975) faz uso dos termos *craft* (artesanato), *craft-made objects, tools and utelsils* (objetos, ferramentas e utensílios feitos artesanalmente), *craft knowledge* (conhecimento artesanal) e *unselfconscious process* (processo inconsciente), aqui traduzidos e explicados a seguir.

¹⁵ Do original: “[...] *the whole body of [craft] knowledge was a Mystery, a piece of folk knowledge, residing in the folk collectively, but never wholly in any individual*” (CROSS, 1975, p. 15).

Cross (1975) desenvolve sua argumentação apoiando-se em textos de Christopher Alexander (1964) e Christopher Jones (1970). Para Jones (1970), os produtos artesanais têm uma aparência orgânica, pois sua complexidade foi alcançada por um processo longo, similar à evolução dos organismos. De modo semelhante, Alexander (1964) trata do processo inconsciente (*unselfconscious process*) como uma evolução gradual.

Apesar de tal visão evolucionista dos objetos ter sido rebatida por diversos autores, algumas considerações de Alexander e Cross sobre as mudanças que ocorrem com os objetos merecem ser ressaltadas, no que tange à tradição e à capacidade de adaptação.

Quando Alexander (1964) comenta a força da tradição na construção de casas em comunidades primitivas, as descrições das casas, suas formas e suas origens estão tecidas nos mitos universais que residem na raiz da cultura. Muitos ritos e tabus estão conectados às habitações. A rigidez das tradições é manifestada quando os construtores necessitam trabalhar com limitações, como, por exemplo, com tipos específicos de madeira, sequências específicas de construção, formas específicas etc. – regras expostas em músicas e contos. Cross (1975) indica que tais procedimentos ainda são encontrados em processos artesanais do final do século XIX.

A adaptação constante dos objetos é explicada por Alexander (1964) pelo fato de o conserto, a manutenção e a criação (*form-making*) fazerem parte do dia a dia dos artesãos, ou seja, os artesãos estão próximos dos materiais, e quem cria também faz uso do objeto. Além disso, a resposta ao erro é direta, uma vez que não há deliberação entre o reconhecimento de uma falha e a reação pertinente. Logo, qualquer inadequação mínima pode ser reparada imediatamente. Para tanto, o artesão deve ser detentor de altas habilidades criativas.

Das considerações de Cross (1975), Alexander (1964) e Jones (1970), é possível apreender que os objetos artesanais: estão atrelados a uma cultura pré-industrial; aparentam ser simples, quando, em verdade, possuem sutilezas que foram desenvolvidas ao longo do tempo; são fragmentos de conhecimento coletivo; estão atrelados a mitos, ritos, tabus e, portanto, a raízes culturais de um povo; e, estão em constante mudança, devido à prática cotidiana do artesão, que combina atividades de criação, conserto e manutenção.

A concepção de artesanato dos autores supramencionados trata de uma atividade ligada ao passado e está impregnada de uma visão unilinear da cultura, pelo uso de expressões como, por exemplo, “cultura pré-industrial”, “artefatos civilizadores” e “comunidades primitivas”, diferindo, portanto, das concepções apresentadas por Borges (2011) e Porto Alegre (2000) na medida em que estas abordam o artesanato como uma atividade atual e ligada a grupos sociais que seguem desenvolvimentos multilineares.

Uma definição de artesanato que concilia ambas concepções se faz presente em Almeida (2017)¹⁶, uma vez que trata sobre o “mundo do saber, símbolo, técnica e mito”, mas permite considerar a produção de diferentes grupos sociais no presente e em uma perspectiva multilinear:

O artesanato compreende uma prática de cunho artístico cultural que emprega materiais (naturais, processados etc.) e técnicas na produção de objetos. Como manifestação cultural, ele trata da criação de algo a partir de valores provenientes do contexto social, histórico e territorial no qual está inserido. O artesanato é nutrido pela tradição. Nele, há padrões de repetição formal, mas eles não impedem a criação de novas formas. Sua organização básica de trabalho se caracteriza pelas relações diretas entre mestre e aprendiz ou discípulo.

A técnica artesanal e sua expressão artístico-cultural, seja ela de um grupo social, uma população ou povo vinculado a um lugar ou regional, confundem-se. Daí a denominação de saber local, isto é, cultura e linguagem popular de um lugar/ região. Sua expressão formal é simplificada sendo constituída por um número limitado de elementos. As relações entre eles se dão de modo claro. Nele, não há, portanto, metáforas nem enigmas.

O artesanato (mundo do saber, símbolo, técnica, mito, etc.) diferencia-se do conhecimento especialmente o técnico-científico (mundo da estética, projeto, *design*, tecnologia etc.).

O indivíduo que exerce atividade artesanal é o artesão. José Silveira D'Ávila (1983, p. 187) descreve o artesão como “o pequeno empreendedor qualificado, no exercício de alguma habilidade manual de produção, operação ou serviço”; é empreendedor porque é capaz de assumir livre e plenamente sua produção, sem depender da organização complexa de uma empresa, sendo ainda qualificado, pois passa por estágios de aprendizado e domínio do *métier* até alcançar a maestria de qualidade comprovada, apresentado os títulos de qualificação.

Porto Alegre (2000) descreve o contexto de escultores, entalhadores e gravadores em madeira, bem como o de outros artesãos (ceramistas, pintores e lapidários, artistas do couro e trançados) da Região Nordeste brasileira. A iniciação artística nos ofícios em questão exige grande perícia técnica, sendo considerada “expressão de um ‘dom’, de um espírito da arte que não se manifesta em qualquer aprendiz” (PORTO ALEGRE, 2000, p. 48). Aqui, faz-se uso do termo “arte” com sentido semelhante a ofício, como é frequentemente utilizado na linguagem popular brasileira. Neste ínterim, aquela autora observa que o termo em questão pode ser utilizado para designar escultura, pintura, música teatro, mas também carpintaria, funilaria, pesca ou “qualquer outra especialidade técnica que represente um modo de ganhar a vida” (PORTO ALEGRE, 2000, p. 47).

¹⁶ Vide Anexo 1 desta tese.

As origens das artes supramencionadas se perdem no tempo. O aprendizado se dá praticamente desde o nascimento. E mesmo que os caminhos dos artistas populares sejam variados, a tradição familiar tem peso considerável em suas carreiras. Sobre a questão, Porto Alegre (2000, p. 48) atenta que em cada família de artesão sempre se tem “a figura (masculina ou feminina) do ‘mestre’, citada com respeito e admiração, modelo de uma hierarquia que aparece como natural e desejada”. Assim, por meio das histórias que são contadas, é possível notar a importância central da personalidade do mestre para o grupo “a tal ponto que seus seguidores não se preocupam com outras formas de aprendizado nem com padrões ou estilos diferentes dos que praticam”, fazendo com que a mesma tradição seja carregada por gerações (PORTO ALEGRE, 2000, p. 48). As inovações introduzidas pelo mestre são rotinizadas pelos outros artesãos.

Richard Sennett (2009) trata do conceito artífice, que é mais amplo que artesão. Segundo aquele autor, o artífice “simboliza, em cada um de nós, o desejo de realizar bem um trabalho, concretamente, pelo prazer da coisa benfeita” (SENNETT, 2009, p. 164). Tal expressão evoca uma imagem e, para ilustrá-la, o autor evoca as figuras de um carpinteiro, de uma técnica de laboratório e de um regente de orquestra convidado (SENNETT, 2009, p. 29). Nos três casos, as atividades têm caráter prático; porém, o objetivo não é alcançar um fim. Eles se dedicam à arte pela arte e representam uma condição humana especial: a do engajamento.

Para Sennett (2009), a perícia artesanal não deve ser equiparada apenas à habilidade artesanal. Toda habilidade artesanal tem por base uma aptidão desenvolvida em alto grau. Quando desenvolvida em patamares elevados, a técnica deixa de ser mecânica e sintoniza-se com os problemas. Os indivíduos passam a sentir plenamente e a pensar profundamente o que estão fazendo.

O trabalho de boa qualidade envolve duas questões, quais sejam: 1) O modo como algo deve ser feito (correção); e, 2) Fazer com que funcione (funcionalidade) (SENNETT, 2009, p. 57). Trata-se do conflito entre fazer bem e conseguir acabar. Cada extremo tem seus desafios, pois, para o absolutista da qualidade, cada imperfeição é um fracasso; e, por outro lado, para o profissional, a obsessão com a perfeição pode ser a receita do fracasso.

A capacitação, entendida genericamente como a prática do treinamento, contrasta com a inspiração súbita (*coup de foudre*) (SENNETT, 2009, p. 48). Neste sentido, Sennett (2009) desconfia dos supostos talentos inatos e sem treinamento. O desenvolvimento da capacitação depende de como a repetição é organizada. À medida que a capacitação expande, cresce a capacidade de sustentar a repetição, sendo o indivíduo capaz de treinar durante horas seguidas. Os momentos “Eureka!” incorporam-se à rotina, ou seja, eles

soltam as amarras de uma prática que emperrou. A relação aberta entre a solução de problemas e a detecção de problemas forja e expande a capacitação.

Nas etapas mais avançadas de capacitação é possível verificar uma interação constante entre conhecimento tácito (que funciona como âncora) e consciência presente (que age como crítica e corretivo) (SENNETT, 2009, p. 62). A qualidade artesanal surge dessa etapa mais avançada, nos julgamentos sobre suposições e hábitos tácitos. Assim, quando o indivíduo incorpora confortavelmente os conhecimentos, ele pode negligenciar a busca por padrões mais altos. Contudo, quando há estímulo à autoconsciência, ele é levado a melhorar seu desempenho.

Sennett (2009) explica que um dos problemas dos projetos mentalizados (como o projeto de um produto ou a planta arquitetônica) é a desconexão entre a simulação e a realidade. Como exemplo, ele cita as plantas de arquitetura, que adquiriram valor legal no fim do século XIX. A planta representa decisiva desconexão entre a cabeça e as mãos no traçado de projetos – mostra algo concluído antes de ser construído. Aqui, um dos argumentos principais daquele autor é que, quando cabeça e mãos estão separadas, é a cabeça quem sofre, pois, atualmente, a antecipação mental é privilegiada em detrimento do contato concreto, e os padrões de qualidade no trabalho separam a concepção da execução. Assim, um dos desafios da sociedade moderna é pensar a vida como artífices, fazendo bom uso da tecnologia.

Os esforços do artífice para realizar um trabalho de boa qualidade dependem de sua curiosidade frente ao material de que dispõe (SENNETT, 2009, p. 138). Sennett identifica três maneiras de despertar consciência para os materiais: através da alteração, da marcação ou da identificação desses materiais conosco (2009, p. 163). Ele denomina estas três formas de consciência material de metamorfose, presença e antropomorfose, sendo que cada uma apresenta rica estrutura interna.

As pessoas investem atenção àquilo que podem modificar. Assim, o primeiro tipo de consciência material é a metamorfose (SENNETT, 2009, p. 139-148), a qual pode ocorrer: por evolução da forma tipo; por união de dois elementos distintos através de mistura ou síntese; ou por mudança de domínio. A presença (SENNETT, 2009, p. 148-154) é a marca pessoal que o fabricante deixa no objeto. Na história das habilidades manuais, tais marcas representam a declaração dos trabalhadores anônimos: “eu fiz isto”, “eu estou aqui”, logo, “eu existo”. A presença é percebida em pequenos detalhes – variações e imperfeições – que podem significar livre atuação do artífice, manifestação de insubordinação ou improvisações necessárias devido às correções e adaptações próprias da atividade artesanal. A antropomorfose (SENNETT, 2009, p. 154-164), que é o terceiro tipo de consciência material, investe de qualidades humanas objetos inanimados. Tratam-se de metáforas que atribuem

qualidades da ética – como honestidade, modéstia, virtude – aos materiais, aumentam a consciência sobre eles e levam a pensar sobre seu valor.

Em suma, o artesanato é uma manifestação cultural relacionada à tradição, ao contexto local, ao conhecimento tácito, ao folclore, à arte popular, às crenças, aos mitos, aos costumes, às práticas cotidianas, e também à invenção, pois, o trabalho do artesão sempre se modifica pela natureza de ato criativo e pelas influências que ele recebe. Tal conceito se mostra nas linhas que se seguem tanto como atividade quanto ao produto dela resultante. Eventualmente também poderá ser utilizado para designar um domínio – ou um “campo”, no sentido figurado como o assunto que se quer desenvolver; ou ainda “mundo”, conforme Almeida (2017).

O conceito de artesanato envolve, simultaneamente, noções de habilidade manual e apuro técnico (significados valorativos) e noções de rusticidade e ausência de sofisticação (significados depreciativos).

Os produtos artesanais são objetos feitos por artesãos, sendo que a contribuição manual permanece como o componente mais substancial do produto acabado, ainda que se façam uso de ferramentas ou meios mecânicos durante a fabricação. Os produtos podem ser feitos inteiramente por um artesão ou de modo coletivo.

É sabido que os artesãos são indivíduos qualificados em alguma técnica de trabalho manual; em geral, pequenos empreendedores, capazes de assumir de plenamente sua produção. A hierarquia mais comum ali existente está na diferença entre mestre e aprendiz.

O conceito de artífice é aqui utilizado para representar a vontade de realizar bem um trabalho, pelo prazer da coisa benfeita. Tal vontade pode se manifestar em qualquer indivíduo, não sendo restrita a artesãos. Assim, as características do perfil de artífice podem ser encontradas em *designers*, técnicos, atletas, cozinheiros ou qualquer um que exerça alguma atividade.

1.3 DESIGN

A palavra *design* tem origem na palavra latina *signum* (signo, imagem, efígie) (PIANIGIANI, 1907), que significa delimitar, indicar, designar, desenhar. Ali estão contidos, simultaneamente, o significado abstrato de designar e outro, concreto, de desenhar – dualidade recorrente nas definições de *design* (FORTY, 2007).

Na linguagem cotidiana, segundo Adrian Forty (2007), o termo “*design*” transmite paralelamente dois significados quando aplicado a artefatos. O primeiro tem relação à aparência das coisas. O segundo, à preparação de instruções para produção de bens manufaturados. Também Rafael Cardoso (2008, p. 20) afirma que se trata de “uma atividade

que gera projetos, no sentido objetivo de planos, esboços ou modelos”, e conjuga um aspecto abstrato de conceber, projetar e atribuir, e outro concreto de registrar, configurar e formar.

Na língua inglesa corrente, a palavra *design* carrega ambos os sentidos de plano, desígnio, intenção e de configuração, arranjo, estrutura. Em português, no entanto, a palavra desenho não tem o mesmo significado – o que faz com que ela não seja uma boa tradução quando utilizada sozinha.

Na presente pesquisa dá-se preferência à palavra inglesa *design*, mas ela poderá ser substituída por projeto – quando se tratar da configuração de um produto ou das instruções para sua produção, pois, entende-se que o *design* se aproxima da Arquitetura e da Engenharia por ser uma atividade projetual. Também se faz uso da tradução desenho industrial para a expressão “*industrial design*”, já que a expressão em português faz parte da linguagem corrente no Brasil e indica uma das especializações da área, a saber, aquela ligada à produção seriada de objetos por meios industriais¹⁷.

Para Gui Bonsiepe (1983), a referência aos procedimentos industriais e à produção em série são os principais fatores que diferenciam o desenho industrial da arte aplicada e do artesanato.

Como o presente estudo trata sobre as questões do mobiliário, tem-se como foco uma das especializações da área: o *design* de produtos. Todavia, existem outras especializações igualmente tradicionais, como, por exemplo, *design* gráfico e *design* de moda, além de tantas outras recentes (*design* de serviço, *design* estratégico, *design* de interfaces etc.)¹⁸.

Ademais, faz-se importante observar algumas definições de desenho industrial aceitas pela comunidade de *designers*, que podem indicar mudanças de compreensão da área ao longo do tempo.

¹⁷ Esta concepção de desenho industrial difere daquela utilizada por Mart Stam que, segundo Burdek (2006), foi o primeiro a utilizar o termo em 1948. “Stam entendia por projetista industrial aquele que se dedicasse, em qualquer campo, na indústria especialmente à configuração de novos materiais” (BURDEK, 2006, p. 15).

¹⁸ Mesmo focando somente na produção de produtos, conforme comenta Carlo Franzato (2010), além do projeto do produto em si, o *design* está em toda a cadeia de produção e distribuição, como, por exemplo, na sinalização, na identidade visual, no planejamento de interfaces, na confecção de rótulos e embalagens e nas campanhas de publicidade e *marketing*. Assim, é comum que a palavra *design* seja acompanhada por outras para indicar diferentes especializações, tais como: *design* de produto (*product design*), *design* de serviço (*service design*), *design* de comunicação (*communication design*) etc., ou diferentes aplicações, tais como *food design*, *sound design*, *event design*, etc. Franzato (2010, p. 89) observa que, apesar da indústria (setor secundário) ser o berço originário do *design* moderno, a área também acompanhou a expansão do setor terciário e que, tendo desenvolvido tantas especializações, o produto industrial “tornou-se só um dos seus diversos objetos projetuais”.

Segundo Gillo Dorfles (1972), por volta da metade do século passado, era aceita a ideia de que um objeto seria considerado pertencente ao desenho industrial se tivesse fabricação em série, produção mecânica e “quociente estético”, uma vez que seria decorrente de ação projetual, e não de sucessiva intervenção manual.

Tal definição se alinha à ideia do *design* como um processo consciente (*selfconscious process*) (ALEXANDER, 1964; CROSS, 1975). Este, por sua vez, é relacionado à separação entre a fabricação e o projeto e ao uso do desenho como método formalizado para a consideração abstrata da forma, além de enfatizar a produção mecânica e em série.

A visão em questão tem se modificado ao longo do tempo, sendo corroborada pelos debates que se deram em congressos internacionais da área. Por exemplo, conforme um artigo de 2010 do *International Council of Societies of Industrial Design (ICSID)*,

[...] *design* é uma atividade criativa que tem por objetivo estabelecer as qualidades multifacetadas de objetos, processos, serviços e seus sistemas em todo o ciclo de vida. Portanto, *design* é o fator central da humanização de tecnologias e o fator crucial da troca cultural e econômica (ICSID, 2010) (tradução livre).

Posterior ao artigo supramencionado, o ICSID passou a ser denominado *World Design Organization (WDO)*, defendendo uma visão de desenho industrial como “solução de problemas”, conforme a definição apresentada pelo Comitê de Prática Profissional durante a 29ª Assembleia Geral em Gwangju, Coreia do Sul, ocorrida em 2015:

O *design* industrial é um processo estratégico de solução de problemas que impulsiona a inovação, desenvolve o sucesso comercial e conduz a uma melhor qualidade de vida através de produtos, sistemas, serviços e experiências inovadoras. O *design* industrial preenche a lacuna entre o que é e o que é possível. É uma profissão transdisciplinar que aproveita a criatividade para resolver problemas e co-criar soluções com o intuito de melhorar um produto, sistema, serviço, experiência ou negócio. Na sua essência, o *design* industrial oferece uma maneira mais otimista de olhar para o futuro, reformulando problemas como oportunidades. Ele conecta inovação, tecnologia, pesquisa, negócios e clientes para fornecer novos valores e vantagens competitivas em esferas econômicas, sociais e ambientais (WDO, 2018) (tradução livre)¹⁹.

Conforme o exposto, é preciso destacar que as definições recentes (ICSID, 2010; WDO, 2018) não mencionam a fabricação em série e os meios mecânicos de produção e, também, que fazem referência ao projeto de sistemas, serviços e experiências – o que indica que a área não é necessariamente ligada à produção de objetos materiais. Apesar disso, o *design* de produtos, em especial, o *design* de mobiliário, ainda mantém relação estreita com a produção de bens materiais.

¹⁹ WDO (2018). Disponível em: <http://wdo.org/about/definition/>.

Neste sentido, é possível entender o contexto interativo do objeto de *design* com base na descrição de Bernhard Burdek (2006, p. 225) que se segue:

objeto de *design* é o resultado de um processo de desenvolvimento, cujo andamento é determinado por condições e decisões – e não apenas por configuração. Os desenvolvimentos socioeconômicos, tecnológicos e especialmente os culturais, mas também os fundamentos históricos e as condições de produção técnica têm papel importante, assim como os fatores ergonômicos ou ecológicos com seus interesses políticos e as exigências artístico-experimentais. Lidar com *design* significa sempre refletir as condições sob as quais ele foi estabelecido e visualizá-las em seus produtos.

Tal definição atenta para o fato de que o *design* não deve ser considerado apenas como configuração, ou seja, como forma, mas que é resultado de escolhas e restrições. Assim, os produtos refletem as condições sob as quais foram feitos.

Burdek (2006) enfatiza outro importante aspecto do *design*: sua função comunicativa. Neste sentido, o

Design é uma disciplina que não produz apenas realidades materiais, mas especialmente preenche funções comunicativas. Este aspecto foi por muito tempo pouco atendido: na linha de frente de interesse dos *designers* sempre esteve o atendimento de funções práticas, isto é, as capacidades funcionais e técnicas dos produtos, questões de uso ou aspectos do atendimento de necessidades, as funções sociais (BURDEK, 2006, p. 230).

As coisas da natureza falam a nós, fazemos com que o artificial fale por nós: eles contam como foram construídos, que tecnologia foi utilizada, de que contexto cultural têm origem. Eles nos contam também algo sobre os usuários, suas formas de vida, sobre se pertencem de verdade ou fingem pertencer a certos grupos, sobre atitudes perante valores. O *designer* necessita, por um lado, entender esta linguagem, por outro deve fazer as coisas falarem por si sós. Nas formas dos objetos pode se ver e reconhecer diversas formas de vida (BURDEK, 2006, p. 231).

O indivíduo que exerce atividade do *design* é chamado de *designer*. Em seus projetos, os *designers* levam em conta as interfaces com as artes, as ciências e a tecnologia. Para Tomás Maldonado (1991), os *designers* consideram fatores relacionados à utilização, à fruição e ao consumo individual ou social do produto (fatores funcionais, simbólicos ou culturais) e aqueles que se relacionam com sua produção (fatores técnico-econômicos, técnico-construtivos, técnico-sistêmicos, técnico-produtivos e técnico-distributivos).

No que tange ao *designer* industrial, Bonsiepe (1983, p. 15) apresenta a seguinte definição:

Um *designer* industrial é uma pessoa que se qualifica para a sua formação, para o seu conhecimento técnico, sua experiência técnica e sensibilidade visual, com capacidade de determinar os materiais, a estrutura, os mecanismos, a forma, o tratamento da superfície dos produtos fabricados em série, através dos procedimentos industriais. De acordo com as circunstâncias, o *designer* industrial pode ocupar-se de um ou de todos

estes aspectos. Para além desta capacidade, ele pode ocupar-se também dos problemas relativos a embalagem, publicidade, exposições, *marketing*, seja qual for a solução destes problemas. Ele tem conhecimento técnico, e uma experiência técnica, que lhe dá uma capacidade e competência de valorizar os aspectos visuais.

Cross (1975) afirma que o *designer*, diferente do artesão, faz uso do desenho durante o projeto, o que lhe permite planejar e testar os produtos sob a forma de modelos, antes da ocorrência do processo de produção. Aquele autor se refere ao que Christopher Jones (1970) denomina projetar-pelo-desenho (*designing-by-drawing*), entendendo-o como o processo convencional de *design*. Para Jones (1970), o desenho em escala confere ao *designer* uma extensão perceptual (*perceptual span*), pois, ele pode ver e manipular o desenho como um todo, procedendo mudanças drásticas, as quais, de outro modo, seriam dificultadas, seja pelo conhecimento parcial, seja pelo alto custo de alterar a produção. Neste ínterim, o desenho é de serventia para modelar o projeto antes da fabricação e do uso (CROSS, 1975).

Nas linhas que se seguem, o termo “*design*” tem seu uso como: configuração formal de um produto; instruções para sua fabricação; e, atividade de projetar objetos, sistemas, serviços ou experiências, que se baliza em técnicas e métodos próprios. Eventualmente, é utilizado para designar um domínio – ou um “campo”; ou ainda, um “mundo”. O *design* se diferencia do artesanato, principalmente, por separar o projeto da fabricação.

O *design* de móveis faz parte do *design* de produto, que se refere a uma das especializações da área do *design*, a qual gera projetos de determinados tipos de artefatos móveis. Tradicionalmente, o *design* de produto é associado ao *design* industrial, o qual se refere à atividade projetual que lida com procedimentos industriais e produção em série; porém, outros modos de produção são possíveis no *design* de produto (modo de produção artesanal e modo de produção manufatureiro, por exemplo).

Os produtos de *design* são tradicionalmente padronizados, detêm partes intercambiáveis e são produzidos em larga escala, com divisão de trabalho, aplicação de processos mecanizados, sequência de operações mecânicas simplificadas, linhas automatizadas e aprimoramento de parque industrial com equipamentos e máquinas modernos.

O *designer* de produto considera aspectos relacionados à utilização, à fruição, ao consumo individual ou social e à produção. Logo, deve levar em conta fatores funcionais, simbólicos, culturais, técnico-econômicos, técnico-construtivos, técnico-sistêmicos, técnico-produtivos e técnico-distributivos dos produtos. Ele geralmente faz uso de desenhos, protótipos e testes com materiais ao projetar.

1.4 RELAÇÕES ENTRE *DESIGN* E ARTESANTO

O artesanato já se fazia presente no início da história humana quando o homem começou a moldar o mundo ao seu redor e a moldar a si mesmo (GULLAR, 2001). A figura do artesão existe desde que alguém passou a produzir os utensílios dentro de sua comunidade. Mas, a cultura ocidental nem sempre conferiu o mesmo valor ao trabalho manual (CUNHA, 2000).

Na Grécia arcaica, artesanato e comunidade eram entes indissociáveis (SENNETT, 2009). As habilidades eram passadas de geração em geração e a capacitação forjava os vínculos com os antepassados e com os pares. Não havia espaço para a ideia de gênio pessoal, pois, as normas sociais tinham mais peso que os dons pessoais. A prática de um ofício não inferiorizava o artífice. Pelo contrário, honravam-se os homens que contribuíssem para dominar a natureza. Homero escreveu um hino a Hefesto, deus dos artífices. Nele, o artífice civilizador fez uso de ferramentas para um bem coletivo: pôr fim à vida nômade.

Na era clássica, no entanto, o valor social do artesão passou a ser menos reconhecido, apesar de ele ainda sustentar a vida nas cidades (MONDOLFO, 1967). Intensificou-se o emprego de escravos e, conseqüentemente, houve depreciação social de todos os trabalhadores e enrijecimento do regime de castas (CUNHA, 2000). Segundo Sennett (2009), Aristóteles argumenta na *Metafísica* que os arquitetos seriam mais estimáveis e sábios que os artesãos, posto que os primeiros conhecem os motivos do que é feito. Na *Política*, aquele filósofo afirma que os artesãos não deveriam ter cidadania na cidade-modelo, ao passo que o ócio seria condição de existência da virtude cívica²⁰.

Na cidade de Roma, inicialmente, o conceito de labor continha valor positivo (CUNHA, 2000). Naquele período, o exército era formado por homens livres que cultivavam diretamente a terra. Após as grandes conquistas, fez-se uso da mão de obra escrava nos *latifúndia*. O labor foi substituído pelo conceito de trabalho, derivado de *tripalium* (canga posta nos bois para fazer a tração da carga). Na capital do Império, os artesãos eram escravos ou imigrantes que não tinham terras por não serem cidadãos. Por conseguinte, constituíram-se as primeiras corporações (*collegia artificum*), de acordo com os ofícios principais.

Na sociedade feudal, as cidades se esvaziaram e o artesanato ficou restrito às cortes senhoriais e, especialmente, aos mosteiros (CUNHA, 2000). Na nova concepção de mundo ligada ao catolicismo, o ócio passou a ser considerado pai dos vícios, contra o qual se deveria rezar e realizar trabalho manual diariamente. A máxima “*Ora et labora*” tornou-se regra nos conventos beneditinos. Nas corporações medievais, o trabalho profissional era

²⁰ Aristóteles, s.d., livro IV, cap. 8, parágrafo 2º *apud* Cunha (2000).

exercido com dignidade e espiritualidade. As atividades manuais adquiriram dimensão jamais antes alcançada, pois, transcenderam-se. Houve convergência entre a vida, a religião e o trabalho. No entanto, nos conventos beneditinos, o trabalho era de ordem mais moral que produtiva (MANACORDA, 1989). As atividades que asseguravam a existência material dos mosteiros eram realizadas por trabalhadores não pertencentes à comunidade religiosa.

Paralelamente ao desenvolvimento das cidades, apareceram as corporações de ofício (CUNHA, 2000). À medida que as atividades se expandiam e se consolidavam, aqueles que exerciam um mesmo ofício organizavam-se judicialmente, seguindo a tradição dos antigos *collegia*. A Arquitetura e a Medicina deram origem à redação de diversos tratados, transformando-se, posteriormente, em ciências. E diferente das artes liberais, as artes mecânicas – consideradas atividades vis – não sistematizaram e tampouco divulgaram sua ciência, enfatizando uma antiga distinção entre as artes nobres e as artes ignóbeis.

Outra diferença produzida durante o Renascimento foi entre o artífice e o artista (VASARI, 1960 e 2011). O primeiro permanecia com seu trabalho anônimo e estava atado às regras das corporações. Já o segundo poderia trabalhar em qualquer lugar e era independente de uma associação (CUNHA, 2000).

O desenvolvimento da imprensa acentuou outra hierarquia, a qual também se manifestou entre os artífices: os que sabiam ler e os que não sabiam ler. As corporações começaram a ser extintas ao fim do século XVII, sob pressão das manufaturas. Estas almejavam mão de obra livre de seu controle, barata e fácil de ser contratada e dispensada (CUNHA, 2000).

Segundo Sennett (2009), o artífice aparece como símbolo do Iluminismo na Enciclopédia de Diderot, cujos 35 volumes, publicados entre 1751 e 1772, descreviam como as coisas práticas eram feitas nessa época e como aperfeiçoá-las. Ao comparar a decadência dos membros das elites hereditárias com a vitalidade das pessoas comuns entregues às tarefas do trabalho, celebravam-se aqueles que se dedicam ao trabalho bem-feito.

Mesmo que seu valor e sua posição na sociedade tenham variado ao longo do tempo, em toda a era pré-industrial, os artesãos eram responsáveis pela produção do conjunto de bens materiais (D'ÁVILA, 1983). Tal função começou a se modificar a partir da 1ª Revolução Industrial, ocorrida entre os séculos XVIII e XIX.

Com o desenvolvimento da industrialização e da mecanização, aliado às mudanças na organização do trabalho, na produção e na distribuição, o *design* surgiu como atividade, e o *designer* passou a ser um profissional requisitado (HESKETT, 1998; FORTY, 2007). Tal profissão ascendeu quando um dos trabalhadores ficou encarregado da criação de modelos

e instruções (CARDOSO, 2008) – uma etapa que se tornou cada vez mais distinta na produção. Assim, separava-se o projeto da produção; diferenciava-se o papel de fazer e o de planejar; conseqüentemente, dissociava-se a cabeça das mãos.

Beat Schneider (2010) tratou de um dilema fundamental de *design* que já era visível durante os movimentos reformistas do século XIX (*Arts and Crafts* e *Art Nouveau*) e que atinge os *designers* até hoje: grande parte dos representantes de tais movimentos buscou a solução pela rejeição do desenvolvimento industrial para a produção em massa, voltando à fase de um artesanato pré-industrial. O autor observa que houve uma espécie de regressão romântica, ou melhor, o retrocesso ao passado e o cultivo de uma sensibilidade artesanal. Tal solução não poderia prosperar, pois havia perdido sustentação econômica. Contudo, um componente sociológico e psicológico que reforça o dilema é a visão artística e individualista do papel do *designer*, sem afinidade com a produção industrial (o mito do artista-criador genial).

Schneider (2010) identifica os seguintes movimentos históricos que preferiram a solução artístico-artesanal: o campo orientado pelas artes na *Werkbund* alemã e na Bauhaus; o movimento anti-*design* da década de 1960; o Studio Alchimia e Memphis, e outros setores do *design* pós-moderno. Já entre os movimentos partidários da solução industrial estão: uma minoria nos movimentos *Arts and Crafts* e *Art Nouveau*, que se aproximava da indústria; o campo da *Werkbund* alemã, que se orientava pela indústria, em torno de Herman Muthesius, Peter Behrens e outros; na Bauhaus, o campo orientado pelo construtivismo e os representantes da Nova Tipografia; o movimento da *Hochschule für Gestaltung* de Ulm; o *Bel Design* na Itália; e, a *Neue Graphik* das décadas de 1950 e 1960.

Dois pontos de vista controversos se faziam presentes na *Werkbund* alemã, ao redor de Hermann Muthesius e Henri van de Velde, a respeito da questão da tipificação. Para o primeiro, a instituição deveria seguir o caminho de uma produção em massa, padronizada e industrializada. Para o segundo, ela deveria se orientar por um estilo individual, caracterizado pela arte.

Sobre a Bauhaus, Schneider (2010) aponta algumas imagens difundidas a respeito da escola que são, no entanto, distorções da realidade. Uma delas é imagem dessa escola como uma instituição monolítica. Na verdade, houve muitas disputas sobre a orientação dos trabalhos entre o campo artístico e o campo industrial. Aquele autor observa que a Bauhaus é celebrada como uma bem-sucedida fusão entre a arte e a indústria, mas tal fusão, de fato, nunca ocorreu.

Durante a industrialização, muitas mudanças organizacionais²¹ se desenvolveram paralelamente às transformações tecnológicas. O moderno processo de *design* foi uma dessas mudanças. Segundo Cross (1975), o *designer* profissional e sua mesa de desenho estão no centro do processo de *design* moderno. O escritório de desenho (*drawing office*) faz parte do processo industrial, bem como outros escritórios especializados complementares à fábrica. Aquele autor descreve como o *design*, como um processo separado da fabricação, encaixa-se no modelo de industrialização, identificando seis aspectos principais, a saber:

Produção na fábrica – a introdução do sistema de fábrica significava que o artesão não era mais um agente independente; ele seria incapaz de negociar e discutir com seu cliente aspectos específicos de qualquer produto que ele fosse designado a fazer. Essa função de projeto seria assumida por outra pessoa, que receberia instruções do cliente, reformulá-las e passá-las para o trabalhador.

Divisão de trabalho – cada atividade especializada produz apenas uma parte do produto final e completo. Por isso torna-se necessário método formalizado para, primeiramente, separar o produto todo em partes e, em segundo lugar, assegurar que esses componentes, quando feitos, recompor-se-ão de fato no produto final. Este método formalizado está embutido nos desenhos do projeto, nos quais cada componente pode ser precisamente especificado, junto de suas relações imediatas com outros componentes.

Administração científica – a separação entre projetar e fazer significa que cada um é considerado isoladamente. O projeto de um produto artesanal está contido na maneira como um artesão o faz: ele não sabe porque aquela forma particular é necessária, mas apenas como fazê-la. No processo industrial de *design*, contudo, tanto a forma do produto quanto as operações para transformar-se em produto podem ser consideradas de um ponto de vista científico e, portanto, tornarem-se mais eficientes.

Mecanização – dividir formalmente o produto em componentes menores não apenas facilita a divisão de trabalho e a administração científica, mas também pavimenta o caminho da industrialização. Cada componente pode agora ser considerado em termos de como ser melhor manufaturado, e ele pode ser projetado para encaixar-se ao processo de manufatura.

Economias de escala – o novo processo de *design* pode prontamente levar em consideração novos critérios de *design*, como o processo de manufatura (tal qual o *design* para mecanização), o processo de distribuição (tal qual *design* para melhorar o empacotamento e transporte), o processo de venda (tal qual *design* para *display*) e as demandas de economia industrial e de negócios (*design* para usos múltiplos de partes estandardizadas; *design* para obsolescência). O processo de *design* pode por si só, é claro, ser

²¹ Algumas das grandes mudanças introduzidas pelo sistema de produção industrial foram: a reunião de muitos trabalhadores manuais em uma fábrica sob o controle do dono do capital; a divisão do trabalho em tarefas pequenas e especializadas; a racionalização do processo de trabalho segundo princípios de administração científica; a racionalização da organização da fábrica, acompanhada da substituição gradual da força muscular pela força da máquina, ou seja, mecanização; e, a racionalização de toda a indústria em unidades menores, para atingir economias de escala (CROSS, 1975).

centralizado no escritório central, como outras funções da firma o são (tradução livre) (CROSS, 1975, p. 18)

No Brasil, a atividade de *design* desenvolveu-se um tanto tardiamente. Apesar da observação de produções ligadas ao desenho industrial ainda no século XIX – especialmente na área gráfica, mas também na produção de objetos industriais diversos (CARDOSO, 2005) – identificam-se os anos 1960 como o período que o campo se legitimou por meio da instituição oficial do ensino do *design* no país, tendo como um dos marcos principais a fundação da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) no Rio de Janeiro, em 1963²². Nesse período, surgiu no país, não o *design* propriamente como atividade projetual, “mas antes a consciência do *design* como conceito, profissão e ideologia” (CARDOSO, 2005, p. 7).

O ensino de tal área no Brasil teve fortes influências da *Hochschule für Gestaltung* de Ulm (HfG-Ulm), na Alemanha. A Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), por exemplo, teve, dentre seu quadro de professores, profissionais diplomados naquela escola alemã (NIEMEYER, 1997). Dijon de Moraes (2006, p. 31) aponta algumas similaridades entre as duas instituições, que estavam envoltas em empenhos de industrialização em seus países, a saber:

No esforço de promover o *design* junto às indústrias locais ainda em crescimento, o governo [do Brasil] considerava necessária a instituição de um curso na região sudeste do país, com a mesma ótica e conceitos com os quais veio a ser instituída a *Hochschule für Gestaltung*, na Alemanha. Nos dois casos, a intersecção era evidente: de um lado, um país com seu parque industrial destruído e disposto à reconstrução, do outro, um país em desenvolvimento, disposto a industrializar-se.

Moraes (2006, p. 31) afirma que houve “um contínuo confronto entre as particularidades locais brasileiras e os modelos internacionais no âmbito do *design*”, proporcionado pelo encontro entre pioneiros locais e atores europeus do *design* da época. De maneira semelhante, Luís Fernando Duarte (2014, p. 13) coloca que

A atividade que veio a se chamar *design* [...] enfrentou aqui vicissitudes marcantes, dilacerada entre as tendências mais universalistas [...], motivada como foi pela industrialização e pelo consumo de massa, e essas outras tendências, localizadas, nacionalistas, culturalistas, que tenderam a crescer também neste país, vastamente atrasado, ansioso por apor sua marca a uma identidade de difícil reconhecimento.

²² A fundação da ESDI não foi um caso isolado. Em 1951, implementou-se, no Museu de Arte de São Paulo (MASP), o Instituto de Arte Contemporânea (IAC), que foi o primeiro curso de desenho Industrial na América Latina. O IAC formou os primeiros *designers* brasileiros ativos. Em 1957, a Universidade Mineira de Arte (UMA) instituiu o curso técnico de desenho industrial, reconhecido como curso superior pelo Ministério da Educação em 1968. Em 1961, a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP) incluiu o *design* em seu curso, na perspectiva de que caberia aos arquitetos a solução de *design* (NIEMEYER, 1997; MORAES, 2006).

Assim, desde o início de sua instituição no Brasil, a atividade do *design* sofreu, ao mesmo tempo, influências “universalistas” e outras, “localizadas, nacionalistas e culturalistas” (DUARTE, 2014). Quando a este respeito, Zoy Anastassakis (2014, p. 240) identifica que, “quando a ideia de *design* moderno se faz presente no Brasil, está associada a uma similar tendência de modernização desenvolvimentista e industrial de fundo universalizante”. Contudo, ainda neste momento, “a ideia de um Brasil mestiço, prefigurada de forma positiva pelos modernistas da Semana de 1922, e reorganizada por Paulo Freyre durante os anos seguintes, está posta, ainda que não sem contradições”. Além de posta, Anastassakis (2014) afirma que tal “ideia de um Brasil mestiço” está assentada sob os pilares do “modernismo paralelo” da arquitetura carioca²³, igualmente presente nas políticas públicas de preservação do patrimônio.

Segundo Anastassakis (2014, p. 243), “quando o projeto desenvolvimentista baseado nas ideias de modernização via industrialização e abertura ao capital externo se mostra ineficaz, é exatamente para a noção de cultura nacional popular que se vai olhar”. Na virada das décadas de 1960 e 1970, ecoa, portanto, a “proposta de uma modernidade diferente”, capaz de incorporar “os elementos culturais até então considerados sintomas de nosso ‘atraso’”.

Diversos autores (ANASTASSAKIS, 2014; BORGES, 2011; ORTEGA, 2008; PAULA, 2018 e 2012) veem tais tendências localizadas, nacionalistas e culturalistas, bem como a tentativa de conciliar modernidade e cultura local, presentes na atuação de nomes como da arquiteta Lina Bo Bardi e do *designer* Aloísio Magalhães²⁴, principalmente nas décadas de 1960 e 1970.

²³ Sobre o modernismo paralelo da arquitetura carioca referido por Anastassakis (2014, p. 240), vide: AMARAL, Aracy. “Modernidade e nacionalismo do Brasil”, in: CARDOSO, Luiz Antônio Fernandes; OLIVEIRA, Olívia Fernandes (Orgs.). *Rediscutindo o moderno: universalidade e diversidade no movimento modernos em arquitetura e urbanismo no Brasil*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Arquitetura, Mestrado em Arquitetura e Urbanismo, 1997, p. 52-56.

²⁴ Nas palavras de Anastassakis (2014, p. 243-244), “caracterizado por uma série de paradoxos e ambiguidades, um ‘outro modernismo, eventualmente distinto daquela postura a um só tempo nacionalista e modernizadora que se tornava gradualmente hegemônica entre nós’, encontra em LBB [Lina Bo Bardi] e AM [Aloísio Magalhães] dois novos horizontes de sentido que, mesmo seguindo vias divergentes, alinham-se à proposta de continuidade costiana, valorizando a história e a cultura como realidades criadoras. Propondo-se como alternativas ao que se efetivava no país, trata-se aqui, de um ‘outro projeto moderno no Brasil’, delineado a partir de ‘outros campos de ação’, a fim de viabilizar ‘outras formas de desenvolvimento industrial e cultural’, formuladas a partir da ‘intersecção entre o moderno e o popular’ – esse visto aqui ‘como cultura e não como folclore’.

Desse modo, visando a superar algumas dicotomias típica do projeto moderno, ambos ensaiam conciliar modernidade e cultura local, o que constituiria, para Joseph Maria Montaner, na proposição de um ‘método para superar as limitações da própria modernidade, que consistia em harmonizar a base cultural do passado e a riqueza e a vitalidade da cultura popular com o projeto moderno de criar novas formas para uma nova sociedade’. Buscando demonstrar, assim como fizeram Gilberto Freyre e Lucio Costa anos antes, que tradição e modernidade não são noções antagônicas, AM e LBB propõem uma apaziguamento de certas ortodoxias da modernidade, sugerindo, através do que Octavio Paz nomearia de ‘ideia de combinação’, outras possibilidades

A italiana Lina Bo Bardi “foi pioneira em promover o debate no Brasil sobre afinidades do desenho industrial com produtos provenientes da cultura popular brasileira” (PAULA, 2012, p. 93) em sua atuação no Instituto de Artes Contemporâneas (IAC) do Museu de Arte de São Paulo (MASP), no Studio d’Arte Palma e na Fábrica Móveis Pau Brasil, ainda durante a década de 1950. No final da década de 1950 e início dos anos 1960, Lina atuou principalmente em Salvador, na restauração do Solar do Unhão, onde se instalou o Museu de Arte Popular (MAP) e o Centro de Estudos sobre o Trabalho Artesanal (CETA).

Entre 1962 e 1964, a arquiteta idealizou a Escola de Desenho Industrial e Artesanato, a ser fundada na Bahia. Segundo Tânia de Paula (2012, p. 94) a proposta da escola “se baseava na herança cultural tradicional popular, e apostava na assimilação dos saberes ligados à tradição” (PAULA, 2012, p. 94), procurando fomentar a troca de experiências entre alunos universitários e mestres artesãos. Contudo, os planos de tal escola foram interrompidos com a instauração do governo militar, assim como as exposições organizadas por Lina no Museu de Arte Popular (MAP) de Salvador, por serem consideradas subversivas (BORGES, 2011; PAULA, 2012). Após esse período, Lina passou a se dedicar primordialmente aos projetos de arquitetura.

O pernambucano Aloísio Magalhães foi pintor, *designer* gráfico e administrador cultural. Na década de 1960, abriu um escritório de *design* no Rio de Janeiro e foi um dos fundadores da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI). Entre os anos de 1975 e 1982, direcionou sua atuação para a formulação de políticas públicas para a área da cultura, permanecendo à frente do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC) e na direção do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e da Secretaria da Cultura do Governo Federal (PAULA, 2012). Os estudos feitos pelo Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC) procuraram

[...] mapear, documentar e entender as riquezas materiais e imateriais da cultura brasileira. Eles se voltaram ao passado para extrair dele a força para o futuro, da mesma maneira que, na analogia de Aloísio, quanto mais para trás fosse a borracha de um estilingue, mais longe a pedra alcançaria (BORGES, 2011, p. 40).

Na perspectiva de Aloísio, tal conhecimento sobre as riquezas materiais e imateriais da cultura brasileira combateria a “homogeneização empobrecedora” ou o “achatamento do mundo” (MAGALHÃES, 1985; BORGES, 2011). Ele queria promover um desenvolvimento autônomo, de baixo para cima, a partir das reais vocações e conhecimentos locais que configurariam uma tecnologia patrimonial.

para a constituição de um campo profissional e disciplinar articulado em torno de um desenho industrial e, portanto, moderno, no Brasil”.

Segundo Borges (2011), Lina e Aloísio foram vozes isoladas nas décadas de 1960 e 1970. Independentemente de suas contribuições, as faculdades deram continuidade ao ensino de *design* pautado pela busca do projeto para a reprodução racionalizada em série. No entanto, o Brasil continuava pouco industrializado e “as consequências foram a estagnação do *design* e a falta de mercado de trabalho para os jovens recém-formados” (BORGES, 2011, p. 41).

Durante a década de 1980, nota-se um “movimento tímido de *designers* em direção ao interior” (BORGES, 2011, p. 45), capitaneado por nomes como Renato Imbroisi, Heloísa Crocco, Janete Costa, Lia Mônica Rossi e José Marconi Bezerra de Souza, e Tetê Leal. Muitas das ações tiveram respaldo de instituições de fomento, como, por exemplo, o Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (Sebrae) e o Artesanato Solidário (ArteSol).

Segundo Moraes (2006, p. 21), a rápida transformação produtiva, tecnológica e social iniciada nos anos 1980 e acentuada após os anos 1990, possibilitou a passagem do modelo moderno ao modelo de segunda modernidade, o que tende à diversidade, ao múltiplo e ao plural, antecipando a multiculturalidade étnica e estética de um possível mundo globalizado.

Nos anos 1990, com o incentivo de políticas públicas de fomento, os projetos de *design* junto ao artesanato foram intensificados no Brasil. Ao final daquela década,

a rede de instituições públicas federal, estaduais e municipais, as ONGs, os movimentos sociais, as universidades, os bancos de fomento e os organismos internacionais incorporaram, nos seus planos e projetos, ações de apoio ao setor artesanal. Multiplicaram-se as ONGs. As organizações de artesãos tornaram-se mais autônomas e conscientes. (AGUIAR; PARENTE, 2012, p. 33).

Nos anos 2000 e 2010, muitos projetos importantes de aproximação entre *design* e artesanato surgiram, como, por exemplo: a) *O Imaginário Pernambucano*, um projeto da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), que reúne diversas áreas acadêmicas, criado em 2001; b) *O Design Possível*, iniciado em 2004 como projeto de extensão da Universidade Presbiteriana Mackenzie em São Paulo em parceria com a *Università degli Studi di Firenze* (Itália) e transformado juridicamente em associação, em 2009; c) O Centro Pernambucano de *Design* (CPD), que teve apoio do Programa Brasileiro de *Design* (PBD), foi incubado pelo Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas de Pernambuco (SEBRAE-PE) em 2004 e, em 2005, consolidou-se juridicamente como associação; e d) O *Laboratório de Design Solidário* (LabSol), um laboratório de extensão e pesquisa do Departamento de *Design* da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação

(FAAC) da Universidade Estadual de São Paulo (UNESP) – campus Bauru, criado em 2007²⁵.

Dentre os objetivos de tais ações, estavam a promoção da revitalização do artesanato e da inserção desta atividade no mercado de consumo global (PAULA, 2012, p. 101-102). Segundo Malba Aguiar e Mercês Parente (2012, p. 33), as rápidas mudanças, de diferentes maneiras, “determinaram um ciclo de ajustes diante das novas exigências das formas de produção e organização do trabalho, da comercialização, do uso das tecnologias e das matérias-primas”.

Maria Emília Kubrosly e Renato Imbroisi (2011), ao comentarem sobre os encontros entre artesão e *designers* (entendidos por aqueles autores também como arquitetos, estilistas, decoradores e outros profissionais de setores de criação de produtos), ressaltam que os objetivos de tais profissionais variam consideravelmente:

há aqueles que querem ajudar os artesãos, os que buscam troca de conhecimentos – que sempre acontece entre artesão e *designer* – e também quem quer apenas encontrar pessoas com técnica para produzir suas criações artesanais, às vezes para uma única coleção a ser lançada num evento (KUBROSLY; IMBROISI, 2011, p. 26).

Ao realizar atividades com grupos de produção artesanal, Renato Imbroisi procura “estar atento até onde interferir sem alterar ou, melhor ainda, resgatar e valorizar uma tradição que pode estar se perdendo” (KUBROSLY; IMBROISI, 2011, p. 30). Sobre seus processos de criação conjunta com artesãos têxteis, ele descreve:

Existem pessoas em que a criação fala mais alto, e elas ficam muito concentradas, fazem as coisas com prazer. Em geral, quando a pessoa é criativa, a habilidade técnica vem junto: ela também domina a técnica. São pessoas que gostam muito do que fazem, têm dedicação, são comprometidas, dedicadas, e o tempo que levam numa tarefa é maior.

Esse tipo de pessoa me ajuda a realizar minha ideia, porque é com muita conversa que desenvolvo os produtos, vou fazendo junto, digo o que quero, os artesãos fazem e me mostram, eu digo ‘esse ponto não ficou bom, diminui o objeto’ etc., até chegar o resultado que pretendo; é um trabalho em conjunto. Tenho de ficar junto, acompanhando, vendo – porque está tudo na minha cabeça –, para fazer do jeito que eu imagino, em parceria com o artesão. Sempre tem uma pessoa assim nos grupos, com quem eu me comunico mais (KUBROSLY; IMBROISI, 2011, p. 30-31).

Borges (2011, p. 129) assim elenca as opções de atuação dos *designers* em ações de revitalização do artesanato:

[...] melhoria da qualidade dos objetos; aumento da percepção consciente dessa qualidade pelo consumidor; redução da matéria-prima; redução ou racionalização de mão-de-obra; otimização de processos de fabricação; combinação de processo e materiais; interlocução sobre desenhos e cores; adaptação de funções; deslocamento de objetos de um segmento para

²⁵ Vide Ana Maria Andrade e Virgínia Cavalcanti (2006), Adélia Borges (2011), Mônica Carvalho (2012), Malba Aguiar e Mercês Parente (2012) e Elisa Serafim (2016).

outro mais valorizado pelo mercado; intermediação entre as comunidades e o mercado; comunicação dos atributos intangíveis dos objetos artesanais; facilitação do acesso dos artesãos ou de sua produção à mídia; contribuição na gestão estratégica das ações; e explicitação da história por trás dos objetos artesanais.

Ao invés de observar tais atividades isoladamente, aquela autora busca identificar a atuação dos *designers* como parte integrante de ações mais amplas de revitalização do artesanato, onde profissionais de outras áreas são envolvidos e nem sempre os *designers* têm papel de destaque. Neste sentido, têm-se seis eixos principais das ações de revitalização do artesanato, a saber: 1) Melhoria das condições técnicas; 2) Potencialidade dos materiais locais; 3) Identidade e diversidade; 4) Construção de marcas; 5) Artesãos como fornecedores; e, 6) Ações combinadas.

As ações de melhoria das condições técnicas²⁶ desenvolvem critérios de qualidade de produção e acabamento. É sabido que os problemas de acabamento, por vezes, decorrem da falta de informações ou da perda de referências do repertório local, não devendo ser interpretados como desleixo dos artesãos. O incremento técnico proporciona o aperfeiçoamento das técnicas, que podem ser infinitamente melhoradas. Neste sentido, é preciso incentivar os artesãos a errarem, porque os erros elevam os padrões de qualidade e o esmero dos artesãos, além de possibilitarem um aumento da consciência a respeito da técnica. A melhoria das condições técnicas é importante quando se adaptam os produtos a novos usos e novos mercados consumidores. É possível organizar a produção, adotar medidas padronizadas, elaborar catálogos de produtos para vendas remotas e melhorar suas condições de transporte. Ao definir as especificações dos produtos, é ação perspicaz antever o tempo e a matéria-prima necessários para cada peça. E o papel do *designer* neste tipo de ação é adequar o produto, tendo em vista as possibilidades do mercado.

O segundo eixo de ação é o uso de materiais locais²⁷. Aproveitam-se as potencialidades dos materiais encontrados na região. Aqui, a comunidade tem mais a ensinar que os *designers* e técnicos advindos de outros lugares. Muitas vezes, as ações de revitalização do artesanato são acompanhadas por projetos que visam o manejo sustentável de cultivos agrícolas ou do extrativismo, o que torna importante o envolvimento de

²⁶ Como exemplos de *ações de melhoria das condições técnicas*, tem-se: o artesanato têxtil da Coopa-Roca, do Rio de Janeiro; o tingimento de tecidos e fibras com plantas, da Etno Botânica, em São Paulo; os bordados das artesãs do Instituto Cultural Antônia Dumont de Pirapora, Minas Gerais; e as olarias do Cabo do Santo Agostinho, em Pernambuco (BORGES, 2011)

²⁷ Como exemplos de ações do eixo *usos de materiais locais*, têm-se: os produtos que fazem uso de capim dourado no Jalapão, Tocantins; o couro de peixe, do grupo Amor ao Peixe, de Mato Grosso do Sul; as folhas do cerrado, do grupo Flor do Cerrado, do Distrito Federal; e, a massa de papelão reciclado e a fibra de bananeira, do grupo Gente de Fibra, de Maria da Fé, Minas Gerais (BORGES, 2011).

engenheiros agrônomos. Outro importante grupo de materiais é composto por reciclados – pneus, latas, garrafas de Politereftalato de Etileno (PET), lonas e *banners*.

O eixo identidade e diversidade²⁸ engloba as ações que buscam desenvolver a linguagem visual de produtos com clara identidade dos lugares de origem. Este tipo de intervenção costuma se dar em locais onde a prática artesanal é recente ou o artesanato está mais descaracterizado. Aqui, é possível incentivar os artesãos a reconhecerem elementos de seu cotidiano e transplantá-los para a forma dos objetos. Consultores externos, que podem ser, por exemplo, arqueólogos, arte-educadores ou *designers*, auxiliam os artesãos em “processos de reconhecimento” e “ancoragem” das referências formais dos objetos na realidade local. Uma opção é realização de inventários e a sistematização da memória de técnicas, pontos, riscos e grafismos que haviam sido esquecidos; às vezes, os próprios inventários se tornam produtos.

O quarto eixo – construção de marcas²⁹ – corresponde à última etapa do processo de desenvolvimento dos produtos, que ocorre preferencialmente após a melhoria técnica, o uso de matérias-primas locais e a definição da linguagem. Aqui se desenvolvem marcas, etiquetas, embalagens, catálogos e *displays* para pontos de venda e *sites* – recursos típicos de *design* gráfico e que servem para comunicar valores intangíveis dos objetos artesanais. Como os objetos artesanais, em geral, são vendidos a valores mais altos, se comparados a produtos semelhantes, porém, feitos industrialmente, é importante comunicar ao consumidor a história que existe por trás daquele objeto – quem o produziu, de onde veio e qual a tradição ali embutida. Tais iniciativas servem como atestado de procedência e auxiliam os produtos a se destacarem, especialmente para públicos que defendem o ‘consumo consciente’ e que condenam práticas de exploração de trabalhadores.

O quinto eixo – artesãos como fornecedores³⁰ – trata dos *designers* que fazem uso de elementos artesanais em seus projetos. Não são ações onde há compartilhamento entre artesãos e *designers*, como nos outros eixos, pois se configuram melhor como relações entre clientes e fornecedores. Este tipo de ação é comum no segmento da moda, onde diversas marcas utilizam componentes artesanais altamente especializados em seus

²⁸ Exemplos de ações de *identidade e diversidade* são: o Laboratório Piracema de *Design*, formado por Heloísa Crocco, José Alberto Nemer e Marcelo Drummond, que atua em diversas localidades no Brasil; o projeto Bichos do Mar de Dentro, em Pelotas, Rio Grande do Sul, que contou com a consultoria de Tina Moura, Lui Lo Pumo, Renato Imbroisi e outros; e, o projeto Arte Baniwa, na região do Alto Rio Negro, Amazonas (BORGES, 2011).

²⁹ Exemplos de ações de *construção das marcas* são realizadas pelo escritório Mappinguari Design, de Belém, Pará, e por Marcelo Drummond, do Laboratório Piracema de *Design* (BORGES, 2011).

³⁰ Exemplos do eixo *artesãos como fornecedores* são: a aguardente Ypioca, cujas garrafas são envoltas com palha de carnaúba trançada por mulheres do interior do Ceará; a poltrona Mutirão dos irmãos Campana; a Mesa Mandala, de Cláudia Moreira Salles; e, algumas coleções de moda de Ronaldo Fraga (BORGES, 2011).

produtos, mas também está presente em outras áreas, como, por exemplo, no mobiliário e em artigos de decoração. As encomendas desse tipo de ação representam importantes receitas para os artesãos.

O último eixo descrito por Borges (2011) é reservado às iniciativas que combinam diversas ações, não sendo possível identificá-las como pertencentes prioritariamente a um dos eixos supramencionados. As ações normalmente envolvem equipes multidisciplinares, e diferentes profissionais podem contribuir – por exemplo: antropólogos, que analisam tradições culturais intrínsecas em um objeto; técnicos – que auxiliam na formulação de preços; além de historiadores, agrônomos, engenheiros de materiais, fotógrafos, especialistas em gestão, finanças, *marketing*, produção etc.

Diante dos seis eixos acima descritos, vale ressaltar que, nas equipes de trabalho deste tipo de ação, nem sempre o *designer* é protagonista. Segundo BORGES (2011, p. 133), em ações de revitalização do artesanato, “o *designer* atuará menos como autor e mais como facilitador ou estimulador de processos”, exceto quando os artesãos trabalharem como fornecedores, o que é uma modalidade de interação diferente das demais.

Outra observação a ser feita é que, dentre os exemplos citados por aquela autora, os que tratam da produção de móveis estão dentro do eixo “artesãos como fornecedores”. Especialmente, Borges (2011) cita a poltrona Mutirão dos irmãos Campana (Figura 1), cujo encosto é recoberto de bonecas de pano tradicionais feitas em Esperança, Paraíba, e a Mesa Mandala (Figura 2), de Cláudia Moreira Salles, cujo tampo é trançado com fibras vegetais em São Vicente de Paula, Piauí.

Figura 1: Cadeira Multidão (2002) dos Irmãos Campana.



Fonte: Viva Decora (2018).

Figura 2: Mesa Lateral Mandala (2005) de Cláudia Moreira Salles.



Fonte: Cláudia Moreira Salles (2019).

Por fim, um último tipo de aproximação entre *design* e artesanato, bastante diverso das ações de revitalização de artesanato referidas nas linhas acima, deve-se mais às tecnologias digitais do que às técnicas manuais tradicionais.

Cardoso (2010) chama atenção para o novo paradigma industrial que ocorreu com a aplicação de tecnologia informacional na engenharia de produção. Graças ao *design* e à modelagem orientados por computador (*computer-aided design and modelling*), à prototipagem rápida e a outros avanços em sistemas de comando digitais, a produção em pequena escala e, até mesmo, a fabricação de produtos únicos se tornaram factíveis em muitas indústrias. Além disso, a feição da manufatura contemporânea alterou-se, devido à possibilidade de customização de produtos em nível de fábrica e à distribuição sob demanda. A relação entre consumidor e fabricante voltou a se parecer ao que era na época pré-industrial: em primeiro lugar, o consumidor decide o que quer; depois, o produto é fabricado. Assim, o *design* deixa de ser um sistema unidirecional, pois muitos processos produtivos tornam-se reversíveis e as informações fornecidas pelos consumidores tornam-se fatores condicionantes da produção (CARDOSO, 2010).

Tais mudanças produtivas têm suas raízes nas estratégias de produção enxuta (*lean-production*) introduzidas nos anos 1950 e 1960 pela fabricante de carros Toyota (FREEMANN; SOETE, 2008). Não é mais necessário se recorrer à produção em massa para se atingir eficiência de custos.

Para Cardoso (2010), neste cenário onde a produção em massa parece estar em declínio, a fronteira entre *design* e artesanato volta a ser questionada e é preciso repensar o significado do artesanato na era digital.

De maneira semelhante, Adamson (2010, p. 241) diz que as fronteiras do artesanato têm sido questionadas desde que há teoria sobre tal assunto, mas que, no entanto, a discussão ganhou novos aspectos com o crescimento da cultura digital. Ele propõe algumas perguntas: 1) O que acontece quando o corpo humano não é mais considerado o único instrumento por meio do qual os processos artesanais são executados? 2) Será que quando um processo se divorcia da mão, ele deixa de ser artesanato e torna-se outra coisa, como, por exemplo, tecnologia? Aquele autor afirma que tal intuição, seguida por Cardoso (2010) e outros³¹, tem seu mérito, porém que ela esbarra em alguns problemas. Ainda assim, Adamson (2010) reconhece que o artesanato é geralmente uma triangulação entre fabricante, ferramenta e material; e que até a mão nua pode ser considerada uma ferramenta; logo, aparentemente, não haveria razões para desconsiderar qualquer tipo de ferramenta nesta relação.

Para Cardoso (2010, p. 329), as características definidoras do artesanato referem-se a um complexo conjunto de ideias, a saber: experiência direta, visão pessoal, domínio de um meio, presença corporal, esforço físico, habilidade manual, materiais, materialidade e, acima de tudo, colaboração³². Para aquele autor, o potencial criativo do artesão ocorre somente dentro de uma comunidade de praticantes e usuários que pensam de maneira semelhante. Neste sentido, a arena digital, com suas redes e comunidades virtuais, parece adequar-se a tais características.

Cardoso (2010) alega que os produtos “feitos à mão por meios digitais”, apesar de serem aparentemente paradoxais, “não são impensáveis no alvorecer da computação difusa, da robótica e da biônica” (CARDOSO, 2010, p. 330, tradução livre). Se a noção de processos abertos, que incorporam diversos colaboradores e ajustes contínuos, tornou-se central em diversas áreas, por que não poderia servir ao artesanato? Assim, nas palavras de Cardoso (2010, p. 327 e 330, tradução livre), para que o artesanato não seja “encurralado em uma posição de nostalgia terminal” ou de “elitismo, via a noção de exclusividade do consumo”, ele deve “abraçar o legado de sua própria origem: comunidade e interação compartilhada”.

Em suma, apesar da busca por uma caracterização do artesanato e do *design*, feita nas seções anteriores, uma breve história dos artesãos e dos *designers* revela que seu valor e suas funções nas sociedades ocidentais, especialmente as europeias, alteraram-se bastante ao longo do tempo, assim como as próprias concepções de tais atividades.

³¹ Em seu comentário, Adamson (2010) refere-se especificamente aos textos de Cardoso (2010), Malcolm McCulloch (2010) e Richard Bardrook e Pit Schulz (2010), sem, porém, dar mais detalhes sobre os possíveis problemas das argumentações destes autores.

³² Cardoso (2010, p. 330-331) argumenta que o artesanato não é uma atividade individual, mas coletiva, e que, no fundo, tal atividade mira em um tipo de criatividade universal e difusa.

Se, na Grécia arcaica, bem como no período medieval, tem-se certa valorização dos trabalhos manuais, por motivos distintos; o contrário ocorre na era clássica, em geral, assim como a partir do desenvolvimento das cidades nos séculos XII e XIII, quando uma série de diferenciações sociais foram acentuadas, por exemplo, entre: artes liberais e artes mecânicas; ciências e conhecimento popular; artistas e artesãos; indivíduos letrados e não-letrados.

Na época da 1ª Revolução Industrial, os artesãos deixaram de ser os principais responsáveis pelo conjunto de bens materiais. Paralelamente, reconhece-se o surgimento do *design* como atividade ligada à produção industrial.

Os conflitos não estavam presentes somente do lado dos artesãos, que sentiam seu trabalho ameaçado pelo emprego das máquinas. Os movimentos reformistas do século XIX deflagraram um dilema dos *designers*, representado, de um lado, pela preservação de uma atitude artístico-artesanal e, de outro, pela defesa de uma solução industrial e de produção em massa. Tal dilema repercutiu em uma série de movimentos no campo do *design*, ao longo do século passado, e ainda se mostra presente nos dias atuais.

Contudo, na visão mais ortodoxa da atividade projetual, considera-se que o *designer* está plenamente inserido nos processos de produção da fábrica, de divisão de trabalho, de administração científica, de mecanização e de economia de escala.

No Brasil, tem-se outro tipo de conflito, o qual decorre do choque entre influências externas – com a importação de modelos internacionais de caráter universalizante e desenvolvimentista – e internas – com a manifestação de adaptações localizadas, nacionalistas e culturalistas.

Aproximações entre *design* e artesanato no País são reconhecidas nas atuações de Lina Bo Bardi e de Aloísio Magalhães, nas décadas de 1960 e 1970, e no movimento de alguns *designers* em direção ao interior, a partir da década de 1980. Ações de revitalização do artesanato brasileiro, que têm participação de *designers* e de outros profissionais, acentuaram-se dos anos 1990 até hoje, em gradativa frequência.

Tem-se, ainda, outro tipo de aproximação entre *design* e artesanato com a aplicação de tecnologia informacional na engenharia de produção, o que torna viável a produção em pequena escala e a customização em massa, além de alterar a relação entre produtores e consumidores e de fortalecer as redes colaborativas, nos moldes da antiga atividade artesanal.

1.5 MADEIRA NO SETOR MOVELEIRO BRASILEIRO

O emprego da madeira na produção moveleira possui acentuado aspecto cultural e histórico. O mobiliário e os demais artefatos dos povos indígenas, desde o período pré-cabralino até as manifestações atuais, bem como a produção material da população brasileira nos períodos colonial, imperial e grande parte do republicano, empregam a madeira praticamente de modo exclusivo. Neste sentido, os *designers* de móveis modernos, mesmo com a incorporação de novos materiais e tecnologias, evocaram um discurso de resgate de materiais e técnicas tradicionais e valorizaram a madeira e a marcenaria tradicional, incorporando, porém, algumas novidades nas produções. Contemporaneamente, tal estratégia é continuada nos trabalhos de diversos *designers*³³.

O setor moveleiro faz parte das indústrias de transformação, que convertem materiais, substâncias e componentes, a fim de obterem bens tangíveis (mercadorias). Frequentemente, suas atividades ocorrem em plantas industriais e fábricas, fazendo uso de máquinas movidas por energia motriz e outros equipamentos para manipulação de materiais. Porém, também se consideram como atividades industriais as produções artesanais ou manuais, inclusive, quando desenvolvidas em domicílios, bem como a venda de produtos de produção própria diretamente ao consumidor (CNAE/IBGE, 2019).

A indústria moveleira também faz parte do setor tradicional, categorizado como intensivo em trabalho. As características mais marcantes das indústrias deste setor são: grande variedade de indústrias; grande diversidade de produtos; mercados muito segmentados; presença de inúmeras empresas com diferentes níveis de capacitação; falta de um padrão uniforme de estratégia; organizações em polos, o que gera economias de aglomeração; e poucas barreiras à entrada de novas firmas (FERRAZ; KUPFER; HAGUENNAUER, 1997).

O Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) classifica a indústria de móveis de acordo com as matérias-primas dominantes, a saber: a) Móveis com predominância de madeira³⁴; b) Móveis com predominância de metal, que incluem móveis metálicos propriamente ditos e as ferragens usadas em móveis de diversos materiais; c)

³³ Não foi objetivo da presente pesquisa proceder revisão da história sobre o *design* de mobiliário brasileiro. Sobre o móvel colonial no Brasil, vide Canti (1988, 1999); sobre o estabelecimento da indústria de móveis no País, vide Santi (2013); sobre o móvel moderno brasileiro, vide Loschiavo dos Santos (2015); e sobre o móvel contemporâneo brasileiro, vide Borges *et al.* (2013).

³⁴ Segunda a Classificação Nacional de Atividades Econômicas (CNAE) do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), a classe fabricação de móveis com predominância em madeira compreende: “[...] a fabricação de móveis de madeira ou com predominância de madeira, envernizados, encerados, esmaltados, laqueados, recobertos com lâminas de material plástico, estofados, para uso residencial e não-residencial”, bem como “a fabricação de móveis embutidos ou modulados de madeira, a fabricação de esqueletos de madeira para móveis e o acabamento de móveis (envernizamento, esmaltagem, laqueação e serviços similares)” (CNAE/IBGE, 2019).

Móveis de outros materiais, exceto madeira e metal³⁵, que incluem móveis de plástico, vime, junco e bambu; e, d) Colchões (CNAE/IBGE, 2019). Segundo uma pesquisa do Instituto de Economia e *Marketing* Industrial (IEMI) (2006 apud TEIXEIRA, 2008), os segmentos do setor moveleiro se distribuem na seguinte proporção: 83% das empresas na produção de móveis de madeira; 8% em móveis de metal; 6% em estofados; 3% em outros. Portanto, a madeira corresponde à principal matéria-prima utilizada na fabricação nacional de móveis.

Apesar de relevante, a matéria-prima não é o único critério para classificar o setor, podendo ser combinado com fatores como, por exemplo, porte das empresas, categorias de uso dos móveis³⁶, classes sociais a que os móveis se destinam (A, B, C, D ou E) e faixa etária dos prováveis usuários. Assim, a complexa segmentação do setor provoca a existência de muitos nichos de mercado (GALINARI et al., 2013).

A importância do setor moveleiro para a economia brasileira se dá devido a sua grande capacidade de gerar empregos e sua difusão no país. Segundo Teixeira (2008, p. 79), a produção é bastante fragmentada, “com a participação das grandes empresas não chegando a 30% do mercado. Um total de 73% das empresas possui menos de 10 funcionários”. Ademais, grande parte das microempresas é informal.

Para Galinari et al. (2013, p. 234), o porte médio das empresas e o alastramento em território nacional são importantes porque “favorecem a concretização do empreendedorismo individual e oferecem oportunidades de emprego nos mais diversos subsistemas regionais de produção, até mesmo nos economicamente menos dinâmicos”. O maquinário básico é acessível a um novo investidor e o uso de madeiras reconstituída colabora para que o padrão do mobiliário se homogeneíze a despeito dos diversos portes das empresas (NOSSAK, 2014). Segundo Nossak (2014), as empresas de pequeno porte encaram obstáculos para produzir móveis em série. Contudo, alcançam resultados semelhantes aos de grandes indústrias quanto à qualidade dos produtos, podendo ultrapassá-las devido ao uso de complementos, como, por exemplo, a madeira maciça e alguns processos de acabamento que empregam maior volume de trabalho manual capacitado, uma vez que possuem maior flexibilidade produtiva.

³⁵ A classe fabricação de móveis de outros materiais, exceto madeira e metal, compreende: “[...] a fabricação de móveis de material plástico moldados ou extrudados, com predominância de material plástico, estofados ou não, inclusive reforçados com fibra de vidro, para uso residencial e não residencial; a fabricação de móveis de vime e junco ou com predominância de vime ou junco”, inclusive “fabricação de móveis de vime, bambu, junco e semelhantes” (CNAE/IBGE, 2019). Esta classe não compreende a fabricação de móveis com predominância de cerâmica, cimento e pedras (CNAE/IBGE, 2019).

³⁶ A segmentação do setor moveleiro por categoria de uso destaca móveis domésticos, móveis de escritório e móveis institucionais. Estes últimos, por sua vez, dividem-se em móveis escolares, móveis médico-hospitalares, móveis de lazer e móveis para restaurantes, hotéis e similares (ROSA et al., 2007).

Os principais polos produtores situam-se nas seguintes localidades: Bento Gonçalves, Rio Grande do Sul; Arapongas, Paraná; Ubá, Minas Gerais; São Bento do Sul, Santa Catarina; Linhares, Espírito Santo; e, Mirassol e Votuporanga, além da Região Metropolitana do Estado de São Paulo (GALINARI et al., 2013).

A concorrência do setor moveleiro é ditada, em geral, por preços, para móveis destinados a segmentos mais populares, e por outros fatores – qualidade, *design* e marca – em segmentos superiores (GALINARI et al., 2013).

Diante do exposto, o presente estudo concentra-se em móveis que empregam madeira maciça como matéria-prima principal. Logo, as próximas informações concentram-se no uso da madeira e especificam suas principais possibilidades de aplicação no setor moveleiro.

A fabricação de móveis com predominância de madeira caracteriza-se, em geral, por grande emprego de mão de obra, pouco dinamismo tecnológico e alto grau de informalidade, sendo uma das mais tradicionais atividades da indústria de transformação (GALINARI et al., 2013). Apesar da predominância de pequenas e médias empresas com tais características, existem grandes empresas que fabricam móveis com madeira reconstituída, e algumas, com madeira maciça de reflorestamento.

É grande a heterogeneidade do setor no tocante ao uso de tecnologias. Alguns tipos de produto admitem processos de fabricação com elevada automação, como os móveis retilíneos elaborados com madeiras reconstituídas (MDF, MDP³⁷ etc.), enquanto outros demandam grande quantidade de trabalhos manuais, como os móveis artesanais de madeira maciça. Coexistem no setor empresas de porte médio ou grande que produzem em massa, empregando máquinas e equipamentos de elevado conteúdo tecnológico, empresas parcialmente automatizadas, além de micro e pequenas empresas intensivas em trabalho (GALINARI et al., 2013, p. 229).

A fim de ilustrar a heterogeneidade da produção de móveis em madeira no Brasil, tem-se o Quadro 1, a seguir, que trata do segmento de móveis de madeira para residência (GORINI, 1998) e apresenta comparação entre a produção de móveis torneados e retilíneos em relação ao tipo de produção empregada (seriada ou sob encomenda), caracterizando-as também quanto à matéria-prima dominante, o porte das empresas, o principal mercado consumidor e o grau de tecnologia.

Os móveis torneados apresentam detalhes mais sofisticados de acabamento, misturam formas retas e curvas e empregam, em geral, madeira maciça, podendo introduzir partes de madeira reconstituída que possam ser usinadas. Os móveis retilíneos, por sua

³⁷ *Medium Density Particleboard.*

vez, são lisos, sem detalhes refinados de acabamento e fazem uso de madeira reconstituída³⁸.

Quadro 1 – Características do segmento de móveis de madeira para residência.

Tipo de móvel	Produção	Matéria-prima predominante	Porte das empresas	Principal mercado consumidor	Grau de tecnologia
Torneado	Seriada	Madeira de reflorestamento, especialmente serrado de pinus	Médias e grandes	Exportação	Alto
Torneado	Sob encomenda	Madeiras de lei, em especial serrado de folhosas	Micro e pequenas	Mercado nacional, em especial para as classes média e alta	Baixo, quase artesanal
Retilíneo	Seriada	Aglomerado	Médias e grandes	Mercado nacional, em especial para as classes média e baixa	Alto
Retilíneo	Sob encomenda	Compensado e aglomerado	Micro e pequenas	Mercado nacional, em especial para as classes média e baixa	Médio

Fonte: Gorini (1998)³⁹.

Os móveis de madeira possuem ainda diversas modalidades de produção, tais como: seriada, modulada, planejada, sob encomenda em série e sob encomenda individual, cujas definições elaboradas por Nossak (2014) encontram-se no Quadro 2, a seguir. Apesar de muito representativas no setor moveleiro brasileiro⁴⁰, as modalidades de produção modulada

³⁸ A diferença entre a madeira reconstituída e a madeira maciça será apresentada em detalhes adiante.

³⁹ O quadro foi elaborado por Gorini (1998), a partir de dados do Estudo da Competitividade da Indústria Brasileira (1993).

⁴⁰ “Estimativas do Instituto de Economia e *Marketing* Industrial (IEMI) (2011) sugerem que aproximadamente 76% das empresas moveleiras do Brasil fabricam produtos de forma seriada, isto é, móveis padronizados, cujas características físicas não podem ser alteradas pelos consumidores. Para os próximos anos, espera-se um crescimento na produção de móveis modulados, planejados e sob desenho. Mudanças recentes no mercado imobiliário vêm implicando reduções das áreas úteis dos imóveis, o que valoriza as soluções que maximizam o aproveitamento de espaço. Ademais, caso o País continue a combinar crescimento com distribuição de renda, é razoável supor que o consumo

e planejada não foram incluídas no presente estudo, que tem por foco produtos caracterizados como projetos únicos⁴¹ e compostos integralmente durante sua fabricação, seja para produção seriada ou para produção sob encomenda.

Quadro 2 – Modalidades de produção dos móveis de madeira: seriada, modulada, planejada, sob encomenda em série e sob encomenda individual.

Seriada	O produto é definido por um projeto único, composto integralmente na fábrica. Participa de uma linha de produção, é estocável dentro da empresa e destina-se a lojas que a expõe proporcionando a venda do produto completo.
Modulada	A forma modulada, ou componível, de organização do produto conta com uma fabricação seriada, mas a venda é feita por módulos que podem ser adquiridos separadamente e recombinaos pelo consumidor, geralmente com auxílio do comerciante.
Planejada	O móvel planejado é produzido a partir de módulos, mas a venda pressupõe sua composição completa a partir de um projeto, desenvolvido na loja, que combina os módulos de acordo com a necessidade do consumidor.
Sob encomenda em série	É uma produção seriada produzida, sob encomenda, em exclusividade para um distribuidor (lojista). O produto não entra no portfólio comercial do fabricante. Esta modalidade conta com os ganhos de escala da seriação e não enfrenta dificuldades de inserção do produto no mercado.
Sob encomenda individual	A produção se dá sob demanda e é completamente desenvolvida diante da necessidade do consumidor. Há uma fase de projeto do produto que orienta a produção de um único item, tornando o produto mais caro, tanto por não haver ganho de escala quanto por incluir a prestação de serviços individualizados e também, em alguns casos, por indicar exclusividade do produto.

Fonte: Nossak (2014).

A diferenciação de madeira reconstituída e madeira maciça refere-se a subsegmentos da matéria-prima, indicando, de um lado, o emprego de painéis de madeira reconstituída e, de outro, o uso de madeira bruta serrada ou laminada.

de móveis se sofisticue, aumentando a demanda por projetos de decoração que contam com planejamento de mobiliário” (GALINARI et al., 2013).

⁴¹ O projeto único diferencia-se principalmente: 1) Da forma modulada ou decomponível, de organização do produto, na qual as partes podem ser adquiridas separadamente e recombinaas de diferentes maneiras pelo consumidor; e, 2) Do móvel planejado, que é produzido de maneira modular e recombinaado na forma de um projeto personalizado para o consumidor.

Os painéis de madeira reconstituída utilizam principalmente madeira virgem provenientes de maciços florestais plantados e resíduos de serraria (ROSA et al., 2007). Eles podem ser divididos em compostos laminados e compostos particulados (vide Quadro 3, a seguir).

Quadro 3 – Tipos de painéis de madeira reconstituída: compostos laminados e compostos particulados.

Compostos laminados	Caracterizam-se pela estrutura contínua de linha de cola através do processo de colagem, para fabricação de produtos como: compensado multilaminado, compensado sarrafeado (blockboard), compensado de lâminas paralelas (lamyboard), compensado de madeira maciça (three-ply) e painel de lâminas paralelas (Laminated Veneer Lumber – LVL).
Compostos particulados	Constituem-se de pequenos elementos de madeira (partículas e fibras) e se caracterizam pela estrutura descontínua da linha de cola. Os principais tipos são painéis de madeira aglomerada (particle board), o MDF (Médium Density Fiberboard), as chapas de fibra ou chapas duras (hard-board) e as chapas OSB (Oriented Strand Board).

Fonte: Adaptado de Rosa *et al.* (2007).

A madeira maciça (ou madeira bruta serrada) apresenta diferenciação que alude, ao mesmo tempo, às espécies florestais e à origem dessas florestas. Trata-se da separação entre madeira nativa e madeira de reflorestamento. As madeiras nativas também são chamadas popularmente de “madeiras nobres”, ou “madeiras de lei”. Elas são reguladas quanto a sua exploração. Entre as madeiras nativas, têm-se as espécies historicamente mais utilizadas na fabricação de móveis. Muitas dessas espécies foram extintas ou encontram-se em situação de perigo, o que torna sua exploração ilegal. Além das madeiras nativas convencionais, existem madeiras alternativas, que são classificadas pelo Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis (IBAMA) como as espécies de árvores ainda pouco exploradas comercialmente pela grande indústria madeireira. As madeiras de reflorestamento são espécies introduzidas no Brasil, sendo as mais requisitadas no setor moveleiro os gêneros pinus⁴² e eucalipto⁴³.

⁴² Pinus é um gênero florestal, cujas espécies mais usadas no Brasil são *Pinus taeda*, *P. eliottis* e *P. caribea* (ROSA et al., 2007).

⁴³ Eucalipto é um gênero florestal que possui 730 espécies conhecidas, dentre as quais doze são usadas com mais frequência para atender ao setor industrial: *Eucalyptus grandis*, *E. saligna*, *E. urophylla*, *E. camaldulensis*, *E. tereticornis*, *E. globulus*, *E. viminalis*, *E. deglupta*, *E. citriodora*, *E. exserta*, *E. paniculata* e *E. robusta* (ROSA et al., 2007).

Os laminados de madeira correspondem a outro uso da madeira maciça comum no setor moveleiro. As madeiras são cortadas em forma de lâminas e aplicadas sobre painéis (aglomerados, compensados, MDF etc.) (ROSA et al., 2007; MAYNARDES, 2013).

Quando utilizada em forma de madeira serrada, a madeira maciça preserva suas características naturais, que variam conforme a espécie da árvore da qual é extraída. Existem tecnologias de processamento, preservação, secagem e acabamento em produtos florestais que viabilizam a adequação das madeiras para diferentes usos. Porém, tais processos, em geral, geram custos mais elevados em comparação a quando apenas seleciona a espécie cujas propriedades naturais se adequam ao uso desejado (MELO; CAMARGOS, 2016).

As propriedades das madeiras podem atuar a favor ou desfavoravelmente conforme seu uso final (MELO; CAMARGOS, 2016).

Assim, ao classificar a madeira, verifica-se que é possível uma mesma característica atuar a favor ou desfavoravelmente, conforme seu uso final. Como exemplo, cita-se a dureza que pode atuar favoravelmente, quando indicada para piso, e desfavoravelmente, para uso em esculturas. Nesse raciocínio, observa-se que a cor e o desenho da madeira podem ser considerados de extrema importância para o seu uso em objetos decorativos. Essas características não são necessárias quando se utiliza a madeira em pontes ou dormentes. Da mesma forma, há casos em que a associação de duas ou mais características se faz necessária para indicação em determinado uso. Por exemplo, para indicação de uma espécie de madeira para móveis pode-se considerar a cor, a massa específica e a durabilidade natural como tendo o mesmo peso na indicação. Porém, essas características podem ter pesos diferentes, para o mesmo uso em móveis, dependendo da exigência do cliente (MELO; CAMARGOS, 2016, p. 7).

Para o uso da madeira em móveis em geral, as propriedades mais relevantes são apresentadas no Quadro 4, a seguir.

O conhecimento das características naturais das espécies e das propriedades tecnológicas mais importantes para o emprego de madeiras em móveis permite que se escolham tipos mais adequados ao projeto e às tecnologias disponíveis para sua utilização como matéria-prima.

Na presente pesquisa, parte-se da ideia de que o setor moveleiro, especialmente o subsegmento de móveis de madeira maciça de escala de produção reduzida, é profícuo para articulação entre *design* e artesanato. Conforme o exposto, a madeira maciça ainda é uma matéria-prima bastante trabalhada no país de maneira artesanal e muitos *designers* de móveis brasileiros contemporâneos têm nela seu material preferido, apesar do crescimento da utilização de madeiras reconstituídas nos projetos de móveis e de processos de produção industrializados.

Quadro 4: Propriedades tecnológicas mais importantes para o uso em móvel em geral (móvel doméstico, móvel de escritório, móvel de luxo e carteira escolar)

<p>Densidade básica média à densidade básica alta</p>	<p>A densidade básica está relacionada com as propriedades de resistência e de durabilidade. É importante devido à necessidade de maior ou menor resistência imposta pelas condições de uso. Para móveis e ambiente externo como jardim, recomenda-se madeira de densidade alta. Não é aconselhável o uso de madeiras com densidade básica baixa, por apresentarem baixa resistência mecânica, serem facilmente marcadas por objeto pontiagudo ou de pequena área de contato e de serem de baixa durabilidade natural.</p>
<p>Estabilidade dimensional (contração baixa à contração média)</p>	<p>Quanto menor é a contração e a razão de contração, maior sua estabilidade dimensional. A alta estabilidade dimensional e a baixa razão de contração diminuem as possibilidades de deformações e distorções durante a troca de umidade com o meio ambiente.</p>
<p>Grã direita, reversa e ondulada</p>	<p>A madeira de grã direita apresenta menos defeitos no processamento e proporciona maior facilidade no acabamento. Considerando o tipo de acabamento desejado, a madeira grã reversa ou ondulada também pode ser utilizada. Não é recomendável o emprego de madeiras grã inclinada e irregular, por apresentarem baixa resistência à flexão e ao impacto.</p>
<p>Textura fina à textura média</p>	<p>A textura confere à madeira a aspereza da sua superfície. Quanto mais fina é a textura melhor é o acabamento superficial. Dependendo do acabamento que se deseja, pode-se usar também a madeira com textura média.</p>
<p>Odor e Exsudação</p>	<p>Não é recomendado o uso de madeira de odor desagradável ou que apresente exsudação para móveis em geral. A exsudação, além de prejudicar a aparência do móvel, dificulta no acabamento e na colagem.</p>
<p>Cor e figura</p>	<p>A primeira impressão que se tem do objeto vem da sua aparência, que é provocada pela cor e pela figura. Essas características além de ressaltarem a aparência do produto final podem, muitas vezes, ser decisivas na sua escolha.</p>
<p>Trabalhabilidade</p>	<p>A trabalhabilidade está relacionada com o acabamento superficial fornecido por diferentes tipos de ferramentas e de máquinas de carpintaria.</p>

Fonte: Adaptado de Melo e Camargos (2016, p. 106-107).

A preferência pela madeira maciça e pelas técnicas tradicionais de marcenaria de muitos *designers* de móveis pode ser relacionada a um fenômeno mais amplo de valorização do trabalho manual.

Há tempos se critica uma tendência da produção em massa e dos meios de comunicação de homogeneizar os valores, ou melhor, de torná-los uniformes e sem a coloração regional. Segundo Octavio Paz (1974) há, em contrapartida, uma espécie de renascimento do interesse pelos objetos feitos à mão, especialmente nos países industrializados. Hoje esses objetos culturais continuam fazendo parte do mercado mundial, evitando o que aquele autor indica como a uniformidade mais perfeita, que levaria “à morte universal” e “ao fim da pluralidade”.

De forma semelhante, Borges (2011, p. 203) aponta que “durante certo tempo se acreditou que a industrialização iria matar o artesanato, da mesma maneira que a globalização iria matar as expressões culturais locais”. Assumindo como inflexível o avanço da indústria, a defesa do artesanato seria apenas “uma reação de pessoas na contracorrente da história, hostis ao desenvolvimento da humanidade” (BORGES, 2011, p. 203). Contudo, os prognósticos de desaparecimento não sucederam e, pelo contrário, há indicativos de que o lugar do artesanato na sociedade contemporânea está se alargando.

Este é um dos motivos que levam os *designers*, que por muito tempo foram vistos como profissionais ligados à indústria e à fabricação de produtos em massa, a novamente se voltarem ao artesanato e às produções individualizadas, procurando articulá-los em seus processos projetuais.

Um exemplo deste fenômeno pode ser lido na seguinte fala do *designer* de móveis Maurício Azeredo:

Um dia tive em minhas mãos dois apitos de caça ao pombo. Um construído em preciosa tornearia e precisa técnica industrial e outro lavrado à mão artesã, com rara forma e admirável maestra. Os sons, quase indistintos. Por diversas outras vezes a situação se repetiu: o caminhão brinquedo feito de lata de azeite e gesto intencional e o pequeno automóvel de plástico, de inigualável e mecânica fidelidade; a colher de pau ou osso e cabocla feição e o talher de aço e sólido e industrial desenho; a cuia decorada, de coité ou de barro e a refinada porcelana e muitos outros e inesgotáveis similares. Sempre me encantaram, em um a espontânea fantasia e artesanaria e em outro a mecânica exatidão técnica. Em comum, a função e a origem idealizada. Como diferenciação, os graus legíveis de trabalho, de identidade, de experiência e vivência humana. Transportados pelos objetos, o rompimento ou a unidade entre o pensar e o fazer. Em meu trabalho procuro assimilar, acolher as qualidades desses distintos universos de produção. (BORGES, 1999, p. 15).

Segundo Roizembruch (2014), entender os caminhos encontrados por *designers* contemporâneos é uma maneira de observar que há diversas possibilidades projetuais. Aquela autora interpreta que o *design* no Brasil esteja mais livre e expressivo, dentro do

cenário mundial, buscando “encontrar suas singularidades, renovando-se esteticamente e trazendo elementos da cultura do país” (2014, p. 1). Assim como Borges (2011), Moraes (2006) e outros, Roizembruch (2014, p. 7) enfatiza as articulações entre certos opostos como possibilidade de que as iniciativas⁴⁴ realizadas no âmbito do *design* brasileiro constituam um “caminho próprio”, ou seja, um caminho que não seja apenas cópia de modelos importados de outros países:

O *design* traz toda a sua bagagem global, projetual e tecnológica, mas assimila um outro lado, o da tradição, das técnicas manuais, da cultura e desta forma, busca condições favoráveis para seu crescimento cultural, social e estético, reforçando sua importância na formação da cultura material do país e mostrando que existe, sim, uma maneira de traçar um caminho próprio.

Inspirando-se no depoimento de Maurício Azeredo (BORGES, 2011, 15), pergunta-se: como é possível “acolher as qualidades desses distintos universos de produção” nos projetos contemporâneos de mobiliário de madeira maciça? Como acontecem as articulações da “bagagem global, projetual e tecnológica” e da bagagem “da tradição, das técnicas manuais e da cultura”, utilizando-se os termos de Roizembruch (2014, p. 7)? E, ainda, quais conflitos surgem da aproximação entre o universo do *design* e o universo do artesanato?

Diante de tais indagações, retoma-se o objetivo principal da presente pesquisa, que é identificar e compreender diferentes modalidades de interinfluência entre *design* e artesanato, e entre processos industriais e artesanais, no mobiliário contemporâneo de madeira. Para tanto, foram estudados e comparados os processos de concepção e de produção de três peças de mobiliário de madeira. Cada um dos três móveis selecionados foi criado por um *designer* e emprega algum tipo de produção artesanal em sua fabricação.

O capítulo que se segue apresenta o procedimento metodológico adotado na pesquisa.

⁴⁴ Roizembruch (2014, p. 7) analisa o trabalho dos irmãos Campana, de designers como Mauricio Azeredo, Renato Imbroisi, Zanini e Fabiola Bergamo, e de estilistas como Lino Villaventura e Ronaldo Fraga como “exemplos claros dessas relações e desta estética cultural do *design* brasileiro – reconhecidas não só no país, como em outras partes do mundo”.

II. METODOLOGIA

Como viés metodológico, a presente pesquisa fez uso da triangulação de métodos de coleta e de análise de dados, de modo a lograr melhor compreensão de diferentes modalidades de interinfluência entre processos industriais e artesanais e entre *design* e artesanato.

Neste sentido, têm-se aqui os métodos e as abordagens pertencentes à pesquisa qualitativa. Em comparação às pesquisas quantitativas, as pesquisas qualitativas destacam “a natureza socialmente construída da realidade, a íntima relação entre pesquisador e o que é estudado, e as limitações situacionais que influenciam a investigação”, enquanto aquelas “ênfaticam o ato de medir e de analisar as relações causais entre variáveis, e não processos” (DENZIN; LINCOLN, 2006, p. 23).

Denzin e Lincoln (2006, p. 17) apresentam uma definição genérica inicial para a pesquisa qualitativa:

[...] a pesquisa qualitativa é uma atividade situada que localiza o observador no mundo. Consiste em um conjunto de práticas materiais e interpretativas que dão visibilidade ao mundo. Essas práticas transformam o mundo em uma série de representações, incluindo as notas de campo, as entrevistas, as conversas, as fotografias, as gravações e os lembretes. Nesse nível, a pesquisa qualitativa envolve uma abordagem naturalista, interpretativa, para o mundo, o que significa que seus pesquisadores estudam as coisas em seus cenários naturais, tentando entender, ou interpretar, os fenômenos em termos dos significados que as pessoas a eles conferem.

Ainda segundo aqueles autores, nos estudos qualitativos é comum que os pesquisadores façam uso da triangulação, ou seja, de múltiplos métodos em uma pesquisa, a fim de aumentarem sua compreensão a respeito do tema que está ao seu alcance⁴⁵. Assim, uma vez que a realidade objetiva nunca pode ser capturada, que somente é possível conhecer algo por meio de representações, e que cada prática garante uma visibilidade diferente do mundo, a triangulação acrescenta rigor, fôlego, complexidade, riqueza e profundidade à investigação. Ela pode ser observada como uma forma cristalina, como uma montagem ou como uma performance criativa em torno de um tema central. Além disso, ela

⁴⁵ “A pesquisa qualitativa envolve o estudo do uso e a coleta de uma variedade de materiais empíricos – estudo de caso; experiência pessoal; introspecção; história de vida; entrevista; artefatos; textos e produções culturais, textos observacionais, históricos, interativos e visuais – que descrevem momentos e significados rotineiros e problemáticos na vida dos indivíduos. Portanto, os pesquisadores dessa área utilizam uma ampla variedade de práticas interpretativas interligadas, na esperança de sempre conseguirem compreender melhor o assunto que está ao seu alcance. Entende-se, contudo, que cada prática garante uma visibilidade diferente ao mundo. Logo, geralmente existe um compromisso no sentido do emprego de mais de uma prática interpretativa em qualquer estudo” (DENZIN; LINCOLN, 2006, p. 17).

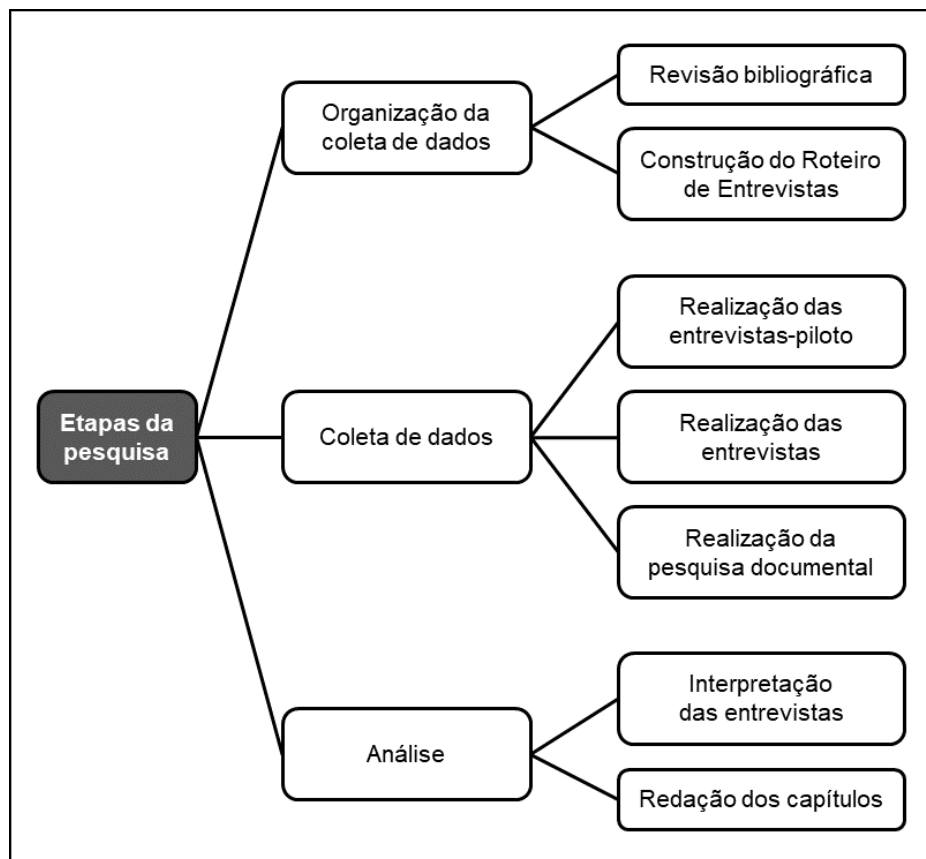
expõe simultaneamente realidades múltiplas; cria simultaneidade, não sequencialidade ou linearidade.

Diante do exposto, no presente estudo evidencia-se a combinação de diferentes práticas interpretativas, materiais empíricos e perspectivas em uma única pesquisa.

Resumidamente, a principal abordagem de coleta e construção de dados aqui empreendida são entrevistas com roteiro semiestruturado (NICOLACI-DA-COSTA, 1994). Para complementar os discursos coletados e auxiliar na compreensão dos casos, procedeu-se uma pesquisa documental. Quanto à interpretação das entrevistas e dos documentos, a pesquisa tem por base a teoria fundamentada (BOHNSACK; WELLER, 2013; CHARMAZ, 2009).

A sequência de procedimentos metodológicos aqui apontados se fazem evidentes na Figura 3, a seguir.

Figura 3: Etapas da pesquisa.

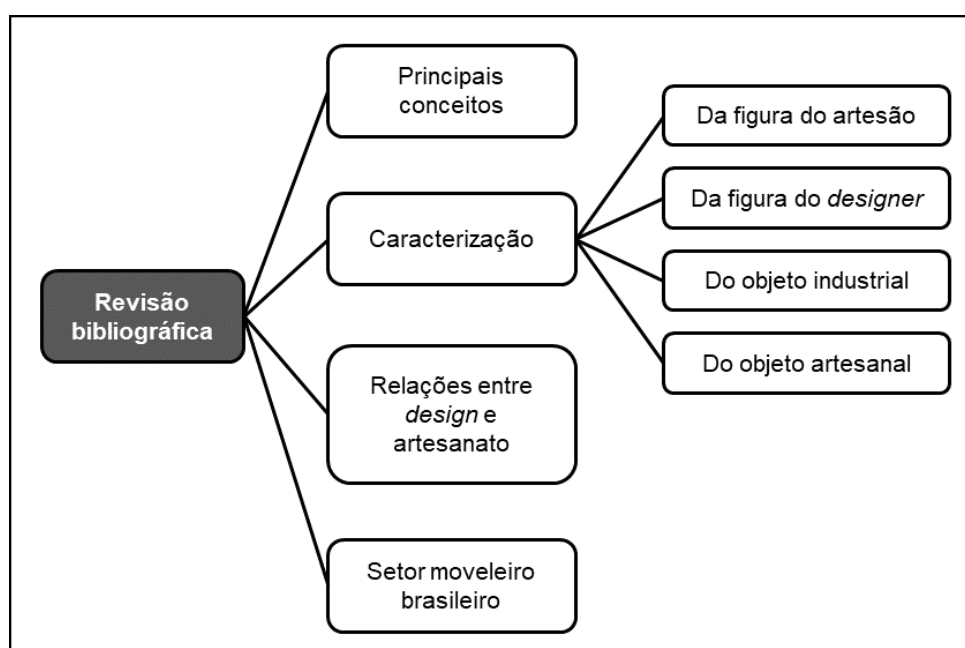


Fonte: Carvalho (2019).

2.1 ORGANIZAÇÃO DA COLETA DE DADOS

A primeira etapa do presente estudo se dá via **revisão bibliográfica** (vide Figura 4, a seguir) sobre: 1) Os principais conceitos da pesquisa (cultura, cultura popular, artesanato, artesão, artífice, *design* e *designer*); 2) As mudanças ocorridas com as atividades de artesanato e *design*, em diferentes momentos da história ocidental, e suas relações no Brasil, desde a metade do século passado; e, 3) O setor moveleiro brasileiro contemporâneo.

Figura 4: Etapa de revisão bibliográfica.

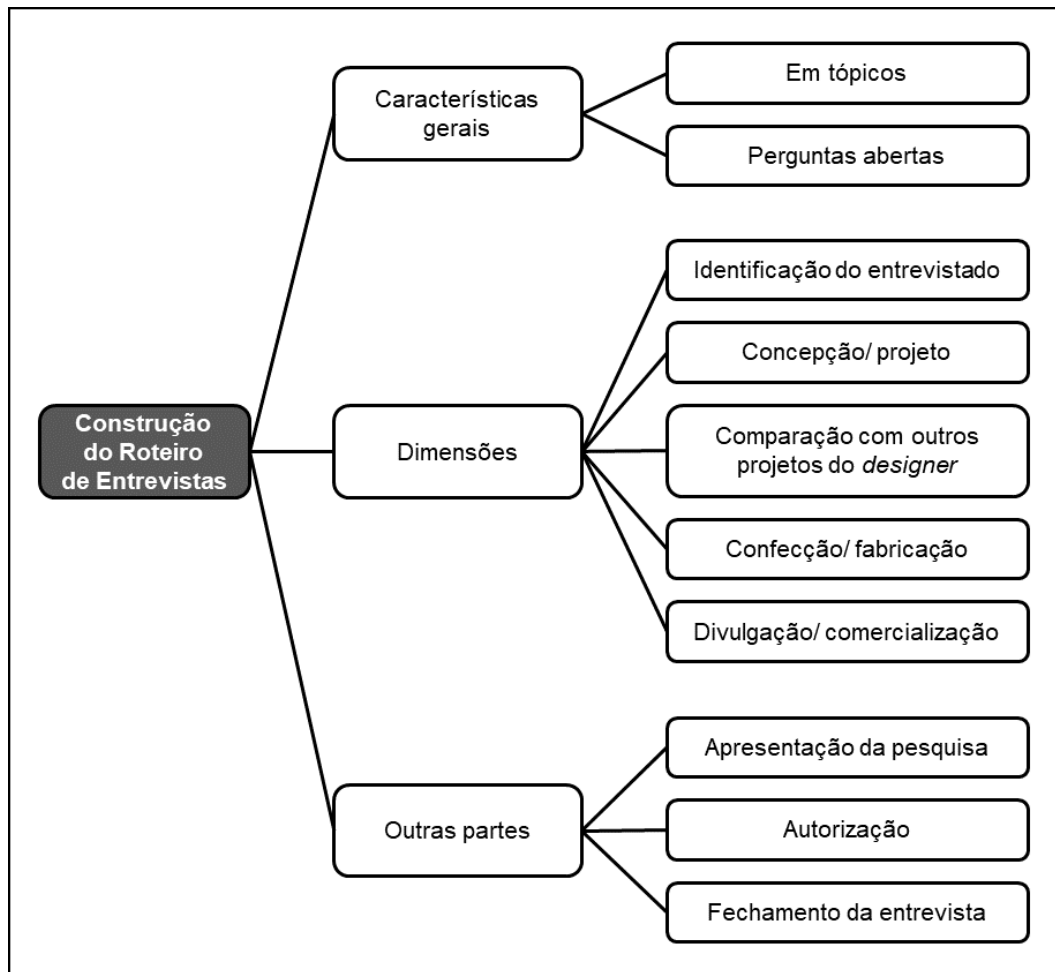


Fonte: Carvalho (2019).

Faz-se importante destacar que a revisão bibliográfica permite a escrita do Projeto de Tese para a Banca de Qualificação. O Projeto apresentou a formulação da questão da pesquisa, a revisão bibliográfica, a justificativa, os objetivos, a proposta preliminar de três casos a serem estudados e o roteiro de entrevistas preliminar. Após a Banca de Qualificação, o Projeto foi revisado, seguindo-se para a preparação das entrevistas.

O primeiro passo da preparação das entrevistas se deu na **construção do Roteiro de Entrevistas** (vide Figura 5, a seguir). Segundo Nicolaci-da-Costa (2007), o roteiro de entrevistas deve, preferencialmente, conter tópicos, no lugar das perguntas pré-formuladas, para facilitar a interação com o sujeito, fazer com que as perguntas não soem artificiais e manter a espontaneidade e naturalidade da conversa.

Figura 5: Etapa de construção do Roteiro de Entrevistas.



Fonte: Carvalho (2019).

O Roteiro de Entrevistas construído para a presente pesquisa se encontra no Apêndice A. Ele possui tópicos como espinha dorsal, mas sugere perguntas a título de exemplo; ou seja, a entrevista deveria tratar obrigatoriamente de todos os tópicos; porém, a entrevistadora teria liberdade de reformular as perguntas, tentando manter a naturalidade da conversa ou buscando aprofundar determinada resposta.

Os tópicos do roteiro foram organizados de acordo com cinco dimensões de análise, quais sejam: 1) Identificação do entrevistado; 2) Concepção/projeto; 3) Comparação com outros trabalhos do entrevistado; 4) Confecção/fabricação; e, 5) Divulgação/comercialização.

A primeira dimensão busca conhecer o *designer*, sua formação, seus projetos recentes e selecionar um projeto, onde as perguntas seguintes se concentrariam. As demais dimensões, que focam no projeto selecionado, têm como objetivos compreender: como ele foi concebido; como ele é ou foi fabricado; como é divulgado e comercializado; e, qual a sua relevância dentro da trajetória profissional do entrevistado.

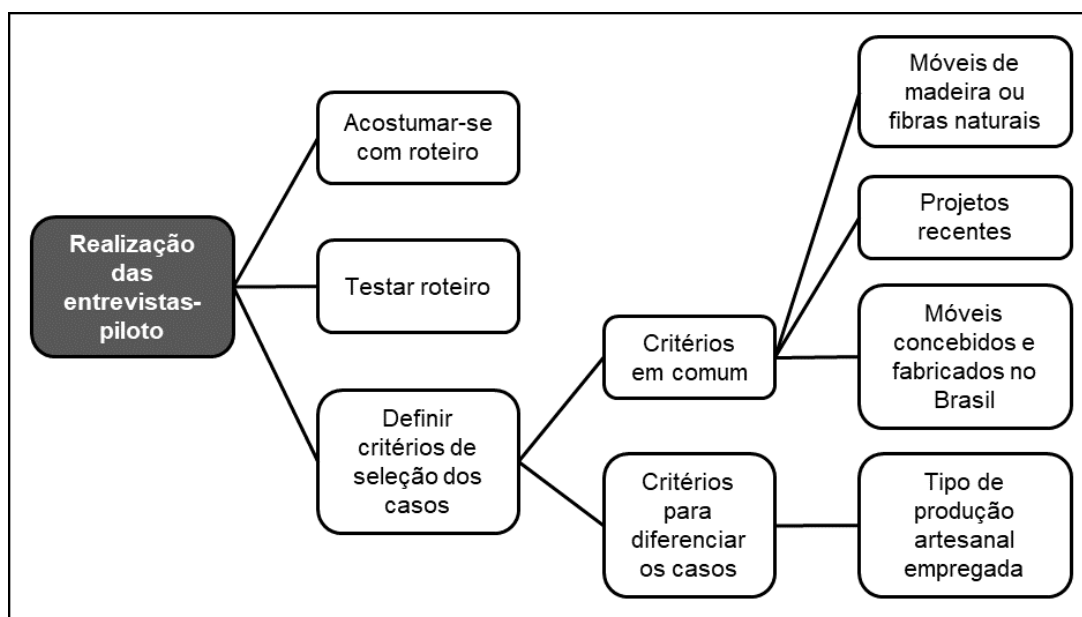
Além dos tópicos relacionados às cinco dimensões, o roteiro contém uma introdução com apresentação da pesquisa, além do pedido de autorização para uso e reprodução das transcrições da entrevista. Por fim, têm-se algumas perguntas finais a respeito da própria entrevista.

As perguntas do roteiro são abertas e, neste sentido, se fazia lícito não perguntar diretamente a respeito de questões que, apesar de interessarem à pesquisa, poderiam influenciar os entrevistados, como, por exemplo, suas opiniões sobre combinações entre artesanato e *design* ou se eles acreditavam que seus projetos detinham características mais artesanais ou industriais. Assim, a expectativa era de que, indagando genericamente sobre processos de criação e de fabricação, além de incluir tópicos relacionados às características dos objetos, à comercialização e à aceitação do público, as relações entre *design* e artesanato viriam à tona, caso fossem relevantes nos casos escolhidos.

2.2 COLETA DE DADOS

No início da coleta de dados se deram as duas **entrevistas-piloto**⁴⁶ (vide Figura 6, a seguir), que tem por objetivo testar o roteiro de entrevistas, definir os critérios de escolha dos casos e para que a entrevistadora se acostumasse com o método, conhecesse o roteiro e escolhesse o melhor ambiente para a coleta dos depoimentos.

Figura 6: Etapa de realização das entrevistas-piloto.



Fonte: Carvalho (2019).

⁴⁶ A primeira entrevista-piloto se deu com o *designer* Thiago Lucas dos Santos, e a segunda, com a *designer* Raquel Silveira Chaves.

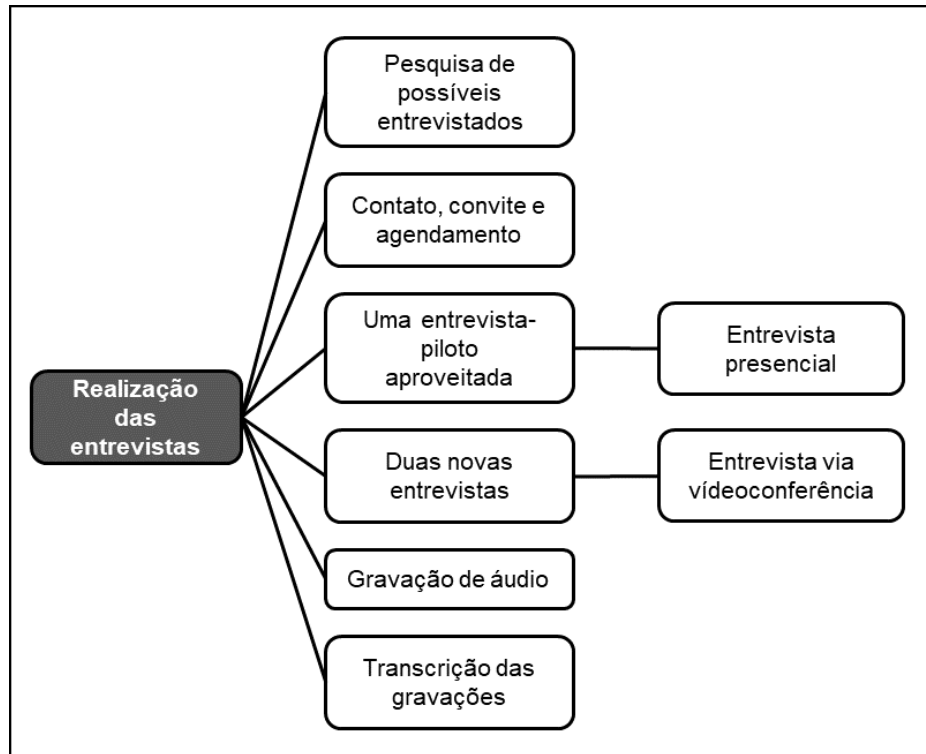
Diante do exposto, têm-se os seguintes critérios para a seleção de casos: 1) Móveis de madeira ou fibras naturais; 2) Projetos recentes – a partir de 2010; 3) Projetos que tenham sido executados; e, 4) Projetos concebidos e fabricados no Brasil.

No início da pesquisa, a utilização da escala de produção como um dos critérios de seleção que diferenciava os casos a serem comparados foi algo cogitado. Neste sentido, esperava-se, pela variação da escala de produção, que seria possível escolher um caso para cada tipo de processo produtivo – artesanal, manufatureiro e industrial (MAYNARDES, 2015) –, pois se acreditava que, ao comparar diferentes sistemas produtivos, seria possível encontrar variadas articulações entre *design* e artesanato. Contudo, ao se pesquisar possíveis entrevistados e buscar mais informações sobre seus projetos, verificou-se que, independentemente da escala de produção, do maquinário utilizado e da mão de obra empregada, a princípio, os projetos pareciam ter e combinar diferentes características artesanais e industriais. Logo, o critério de escala de produção foi abandonado.

Em seu lugar, o critério para diferenciação dos casos adotados foi o tipo produção artesanal presente ou de característica artesanal inserida nos projetos. Assim, decidiu-se fazer uso das entrevistas-piloto já realizadas como um dos casos a serem comparados e buscar outros dois *designers* para entrevistar. Neste ínterim, a entrevista-piloto aproveitada havia sido feita com Thiago Lucas dos Santos, a respeito de seu projeto da linha Estrutural. Os móveis da linha Estrutural são feitos com madeira de reaproveitamento e fabricados com maquinário básico, baixo uso de tecnologia e produção sob demanda. A segunda entrevista-piloto, feita com a designer Raquel Silveira Chaves, não foi utilizada como caso porque o móvel que se tornou objeto da entrevista-piloto em questão, apesar de ter compensado naval em sua composição, tinha o metal como principal matéria-prima trabalhada manualmente, o que fugiria do escopo do estudo.

Na etapa de **realização das entrevistas** (vide Figura 7, a seguir), os outros dois *designers* entrevistados além de Thiago Lucas – Fernando Mendes e Maria Fernanda Paes de Barros – foram escolhidos porque, além da madeira como principal matéria-prima em seus móveis, eles trabalham com diferentes técnicas e tipos de produção artesanal. Neste sentido, Fernando faz uso de técnicas tradicionais de marcenaria em seu ateliê, e Maria Fernanda insere outras técnicas – bordado, fuxico, cerâmica e outras – em seus móveis, entrando em contato direto com diferentes artesãos.

Figura 7: Etapa de realização das entrevistas.



Fonte: Carvalho (2019).

Após a escolha dos entrevistados, eles foram contatados e as entrevistas foram agendadas. Exceto pela primeira entrevista, que se deu presencialmente, as duas seguintes ocorreram via videoconferência, por meio do aplicativo Skype.

As três entrevistas foram registradas com gravação de áudio e transcritas. Durante tal ação, foram tomados alguns cuidados, como, por exemplo, fazer perguntas abertas, manter uma escuta sensível e atenta e ganhar a confiança dos entrevistados. Sobre a questão, Meinerz (2011) aponta que o pesquisador é ouvinte durante as entrevistas e intérprete durante as análises.

A transcrição permaneceu limitada ao comportamento vocal e focou nas palavras faladas (componentes verbais), no modo como elas são faladas (componentes prosódicos) e nos comportamentos vocais não verbais que acompanham as palavras (componentes paralinguísticos) (KOWAL; O'CONNELL, 2014).

Além das entrevistas, a **pesquisa documental** foi outra técnica de coleta de dados empreendida (vide Figura 8, a seguir), com a pesquisa de material audiovisual e impresso sobre os casos selecionados.

Figura 8: Etapa de realização da pesquisa documental.



Fonte: Carvalho (2019).

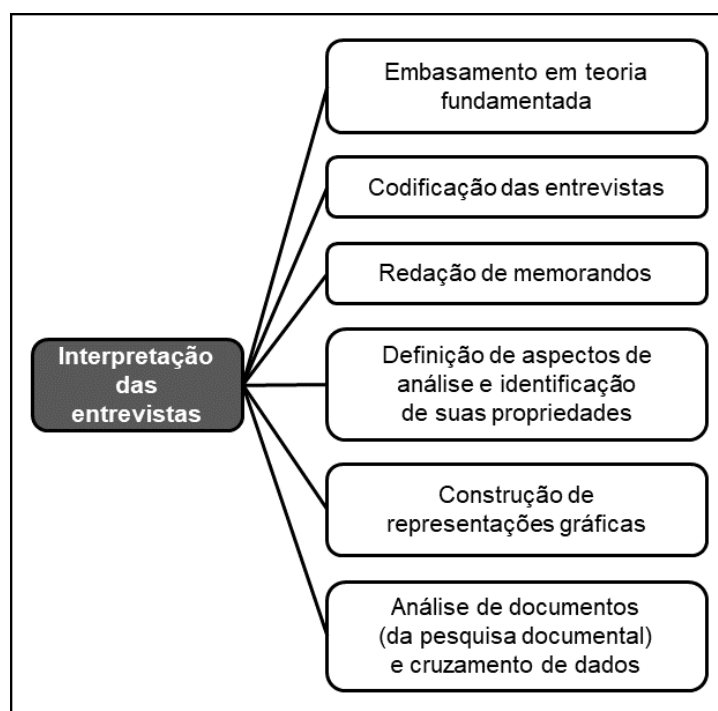
2.3 ANÁLISE

No presente estudo, a análise dos dados se deu via **interpretação das entrevistas** (vide Figura 9, a seguir), fazendo uso da teoria fundamentada (*grounded theory*) como principal método de interpretação das transcrições – teoria que tem suas raízes na Escola de Chicago e está associada aos trabalhos de Anselm Strauss, Barney Glaser e Juliet Corbin, além de pesquisadores mais recentes (BOHNSACK; WELLER, 2013; CHARMAZ, 2009).

De posse da transcrição, a primeira etapa analítica da teoria fundamentada é a codificação (CHARMAZ, 2009). Aqui, os segmentos de dados são nomeados com uma classificação que, simultaneamente, categorize, resuma e represente cada parte dos dados. A codificação é o elo básico entre os enunciados reais e o desenvolvimento de uma teoria emergente que explique os dados coletados. Se a codificação se der com cautela, é possível começar a “tecer dois dos principais fios do tecido da teoria fundamentada”, que são, de um lado, “os enunciados teóricos passíveis de generalização que transcendem épocas e lugares específicos” e, de outro, “as análises contextuais das ações e dos eventos” (CHARMAZ, 2009, p. 72). No presente caso, a codificação se deu à mão, diretamente sobre as páginas das transcrições das entrevistas e, durante tal processo, a análise de cada entrevista foi realizada de modo individual, caracterizando-se como análise intra-participantes⁴⁷.

⁴⁷ A análise intra-participantes considera detalhadamente cada entrevista como um conjunto em si (NICOLACI-DA-COSTA, 2007). As respostas individuais são sistematicamente analisadas, com

Figura 9: Etapa de interpretação das entrevistas.



Fonte: Carvalho (2019).

A etapa seguinte foi a redação dos memorandos⁴⁸ – anotações analíticas informais. Esta é a etapa intermediária entre a coleta de dados e a redação dos relatos de pesquisa. Sobre a questão, Charmaz (2009, p. 106) observa que,

quando você escreve os memorandos, você para e analisa as suas ideias sobre os códigos de todas e quaisquer formas que lhe ocorram naquele momento. A redação dos memorandos constitui um método crucial da teoria fundamentada, por que ela o incentiva a analisar os seus dados e códigos no início do processo de pesquisa e o mantém envolvido na análise, bem com o ajuda a elevar o nível de abstração de suas ideias. Determinados códigos destacam-se e assumem a forma de categorias teóricas⁴⁹ à medida que você escreve sucessivos memorandos.

Os memorandos captam os seus pensamentos, apreendem as comparações e conexões que você faz, e cristalizam as questões e as direções a serem buscadas. Ao conversar consigo mesmo durante a redação do memorando, surgem ideias novas e novos *insights*, durante o

comparações internas aos depoimentos de cada um dos entrevistados. A análise intra-participantes pode ser utilizada “para detectar possíveis conflitos de opiniões, inconsistências entre respostas, sentimentos contraditórios etc.” (NICOLACI-DA-COSTA, 2007, p. 19).

⁴⁸ “Os memorandos projetam, registram e detalham a principal fase analítica de nossa jornada. Começamos escrevendo os nossos códigos e dados, e ascendemos para as categorias teóricas e prosseguimos escrevendo memorandos durante todo o processo de pesquisa. A redação do memorando desembaraça o seu trabalho analítico e acelera a sua produtividade. [...] Apresento então as formas de utilização dos memorandos para elevar os códigos focais a categorias conceituais” (CHARMAZ, 2009, p. 106).

⁴⁹ Nas linhas que se seguem, as categorias teóricas (CHARMAZ, 2009), ou categorias de análise, serão denominadas de “aspectos de análise”.

ato da escrita. O fato de anotar as coisas torna o trabalho real e controlável, além de estimulante.

Aquela autora ainda sugere que se redijam memorandos sucessivos durante todo o processo de pesquisa – o que mantém o pesquisador envolvido na análise, auxilia a elevar o nível de abstração de suas ideias e registra a pesquisa e o processo analítico como um todo. Neste sentido, a lista dos títulos dos memorandos aqui produzidos é evidenciada no Quadro 5, a seguir.

Quadro 5: Lista de memorandos.

Memorando 1	Entrevista com Thiago Lucas
Memorando 2	Entrevista com Fernando Mendes
Memorando 3	O que há de artesanato e de <i>design</i> na Mesa Estrutural
Memorando 4	Planejando capítulos de apresentação dos tipos e de discussão
Memorando 5	Entrevista com Maria Fernanda
Memorando 6	Hibridismos entre <i>design</i> e artesanato
Memorando 7	Resumos dos três casos
Memorando 8	Madeira
Memorando 9	Análises sincrônica e diacrônica
Memorando 10	Escala de produção reduzida
Memorando 11	Cabeça, mãos, coração e alma
Memorando 12	Desenhos, protótipos e ensaios
Memorando 13	Artesanato como um termo dialético
Memorando 14	Marca de quem fez
Memorando 15	Dimensão cultural do objeto artesanal
Memorando 16	Encadeando discussão
Memorando 17	Feito à mão

Memorando 18	Autoria e anonimato
Memorando 19	História por trás do objeto
Memorando 20	Características humanas
Memorando 21	Madeira e setor moveleiro
Memorando 22	Resumo dos aspectos de análise
Memorando 23	Pesquisa sobre <i>design</i> híbrido
Memorando 24	Relações entre <i>design</i> e artesanato
Memorando 25	Discussão sobre uso da madeira
Memorando 26	Tradição da madeira no móvel
Memorando 27	Influências do <i>design</i> e do artesanato nos casos
Memorando 28	Presença e antropomorfose
Memorando 29	Considerações e recomendações
Memorando 30	Diversidade
Memorando 31	Tecnologias digitais

Fonte: Carvalho (2019).

Diante do exposto, somente os primeiros memorandos redigidos trataram de análises individuais de cada entrevista. Nos seguintes, passou-se a comparar as respostas dos três entrevistados, caracterizando a análise inter-participantes⁵⁰. As comparações iniciais geraram códigos focais, sobre os quais se redigiram outros memorandos, buscando elevar os códigos focais a aspectos de análise.

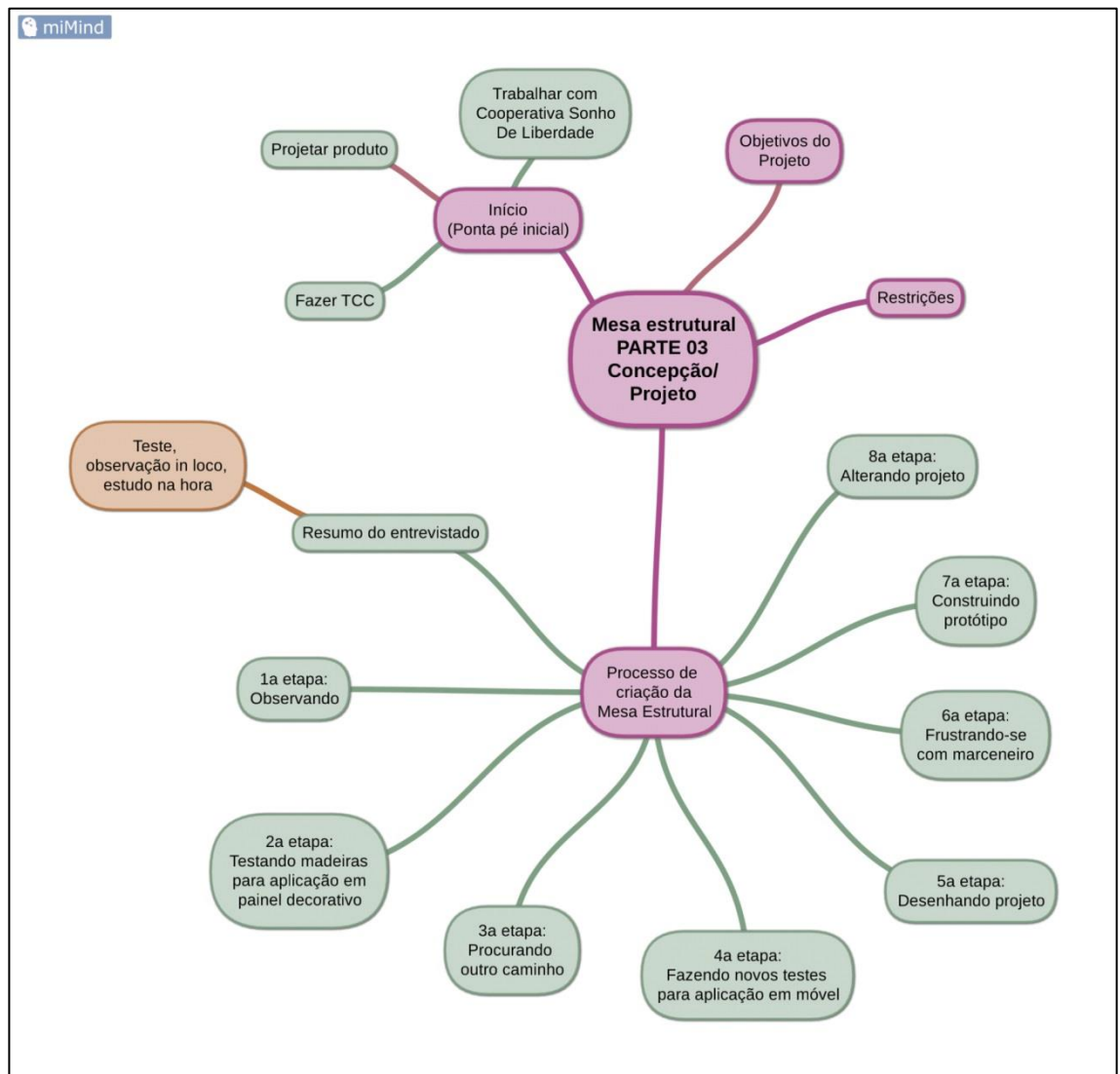
⁵⁰ A análise inter-participantes considera as respostas de todos os entrevistados e se diferencia da análise intra-participantes, onde os depoimentos de cada um são analisados individualmente (NICOLACI-DA-COSTA, 2007). Na análise inter-participantes, as respostas de todo o grupo são sistematicamente comparadas com o intuito de se buscar recorrências, o que é possível pelo fato de que todos os itens do roteiro deveriam ser obrigatoriamente abordados por cada entrevistado. Tal análise permite que se tenha uma visão geral dos depoimentos e indica a dimensão social da questão.

Segundo Nicolaci-da-Costa (2007), as análises intra e inter-participantes podem se suceder, em um processo interativo, até que o material coletado seja apreendido em toda sua complexidade.

Segundo Charmaz (2009), nos primeiros memorandos, os vários aspectos de análise que surgem costumam dar impressão de serem instrumentos abstratos. A fim de torná-los robustos e dar-lhes bases sólidas, faz-se importante coletar mais dados via amostragem teórica.

A amostragem teórica serve para refinar os aspectos da teoria emergente. Neste sentido, conduz-se a amostragem teórica ao utilizar a amostra a fim de desenvolver as propriedades dos aspectos até que não surjam mais propriedades novas (CHARMAZ, 2009, p. 135). Com os aspectos saturados, é preciso classificá-los e representá-los graficamente (vide Figura 10, a seguir), para integrá-los à teoria emergente.

Figura 10: Exemplo de representação gráfica para interpretação de entrevista.

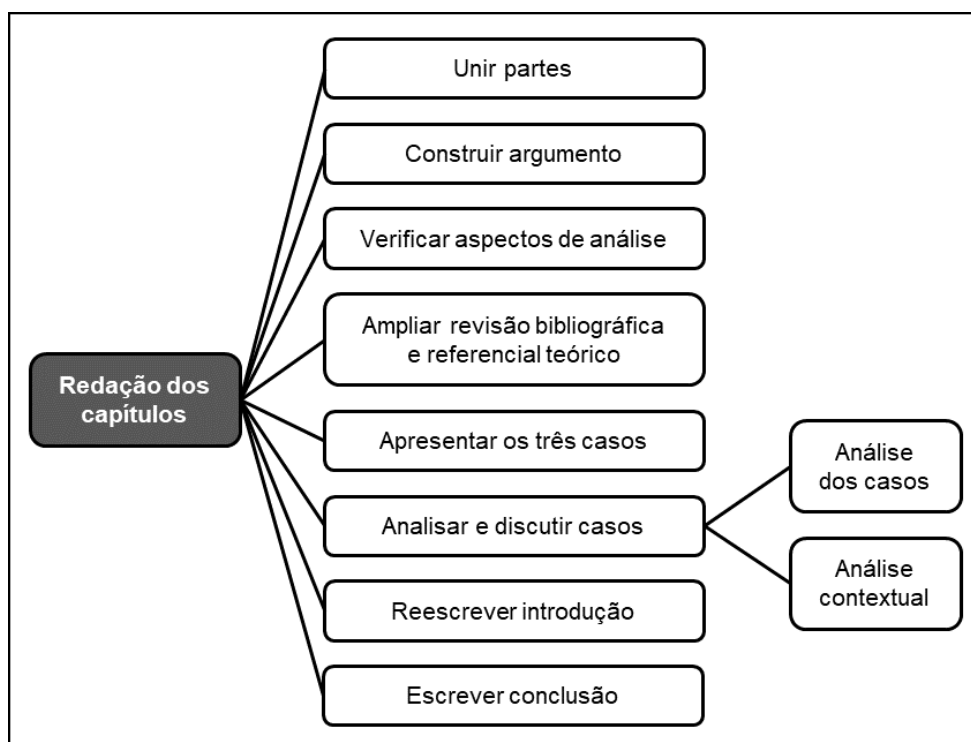


Fonte: Carvalho (2019).

Aqui, foram analisados os documentos coletados sobre os casos, cruzando-se aos aspectos de análise identificados e suas propriedades.

A teoria fundamentada se estendeu à etapa da **redação dos capítulos** (vide Figura 11, a seguir). Segundo Charmaz (2009), a redação do manuscrito normalmente revela novas descobertas. Primeiramente, é preciso unir as partes do manuscrito, construir um argumento ao mesmo tempo eloquente e adequado à teoria emergente e novamente verificar os aspectos de análise. Os memorandos devem ser dispostos conforme a lógica de classificação e com os diagramas e agrupamentos mais expressivos que foram desenvolvidos (CHARMAZ, 2009).

Figura 11: Etapa de redação dos capítulos.



Fonte: Carvalho (2019).

Na presente pesquisa, durante a redação do manuscrito, a revisão bibliográfica e o referencial teórico entraram como novas fontes de comparação, em uma segunda etapa de análise, identificada como análise contextual. Sobre a questão, Charmaz (2009, p. 222) assevera:

[...] por meio da comparação das evidências e ideias de outros estudiosos com a sua teoria fundamentada, você pode apontar onde e como as ideias deles esclarecem as suas categorias teóricas e o modo como a sua teoria amplia, transcende ou questiona as ideias predominantes em seu tempo.

Assim, após a identificação de aspectos em comum aos móveis estudados (sintetizados como “características similares aos casos”), nos estágios finais da presente pesquisa se deu uma **nova revisão bibliográfica**, a fim de esclarecer os achados e examinar diferentes interinfluências entre artesanato e *design* que sejam relevantes para outros móveis de madeira contemporâneos, dentro de um quadro mais amplo que o universo das entrevistas.

.

III. APRESENTAÇÃO DOS CASOS

O presente capítulo apresenta os produtos investigados e seus *designers*: a Poltrona Dina, de Fernando Mendes de Almeida; a Mesa Estrutural, de Thiago Lucas dos Santos; e, a Estante Contas, de Maria Fernanda Paes de Barros (vide Quadro 6, a seguir).

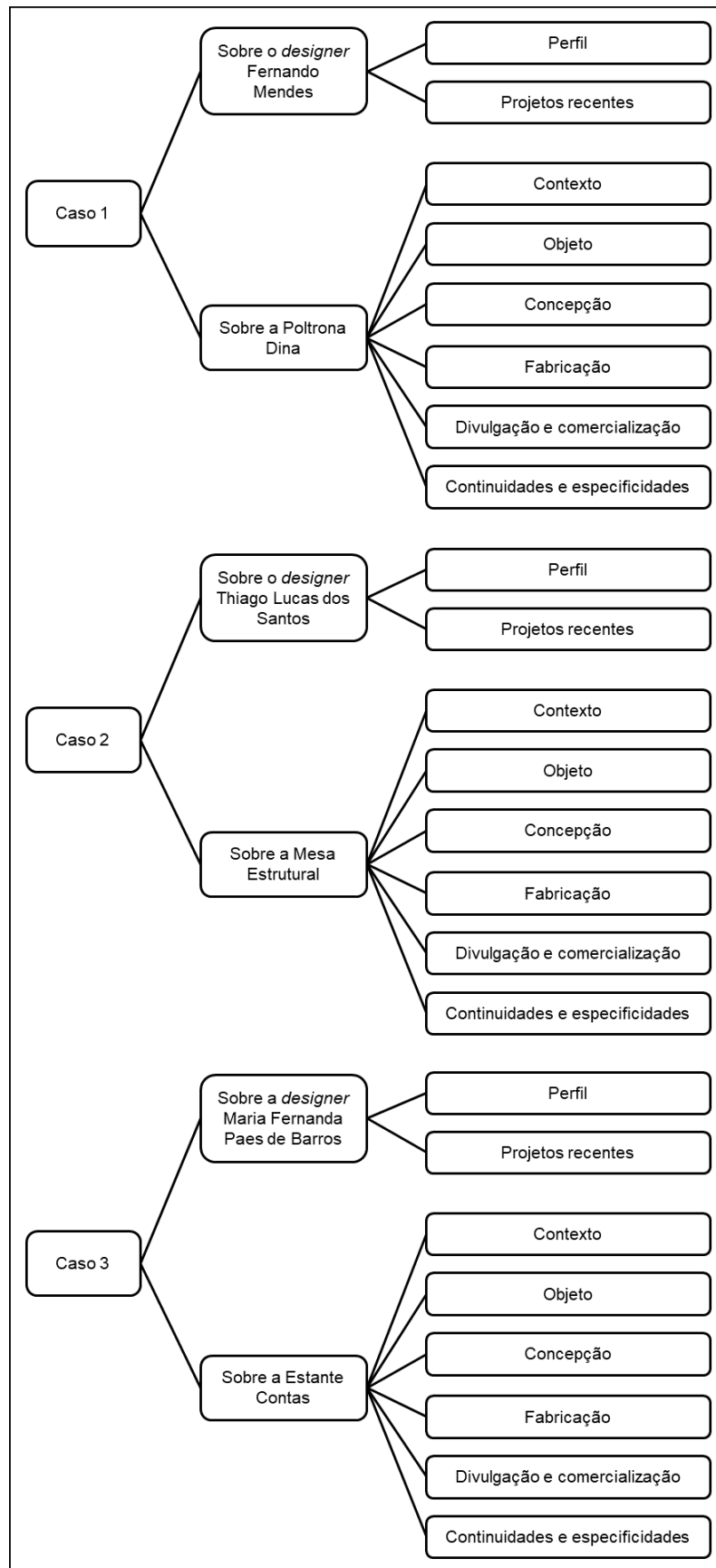
Quadro 6: *Designers* e produtos.



Fontes: Atelier Fernando Mendes (2018b); Estrutural Linha de Moveis (2018); Yankatu (2018b).

Nos três casos aqui evidenciados, seguiu-se a mesma ordem de apresentação das informações coletadas, conforme evidencia o diagrama da Figura 12, a seguir.

Figura 12: Ordem de apresentação dos casos e dos conteúdos abordados.



Fonte: Carvalho (2019).

As informações são apresentadas da seguinte forma: primeiramente, tem-se o *designer* e, em seguida, o móvel estudado. Assim, cada apresentação se inicia pelo perfil do *designer* e por alguns dados sobre sua trajetória profissional, seus interesses e suas referências, que foram mencionados ao longo das entrevistas. Em seguida, mostram-se outros projetos do *designer*. Neste ínterim, a apresentação sobre o perfil e outros projetos não busca sua completude, mas apenas reúne os dados que foram coletados na perspectiva de permitir a análise dos casos.

Após tratar da questão do *designer*, parte-se para a apresentação sobre o móvel. Explica-se o contexto onde se deu o projeto, com destaque para seus requisitos, suas restrições e seus objetivos. Em seguida, o móvel é tratado como um objeto a partir da ótica do entrevistado, abordando suas principais características, sua descrição objetiva e sua materialidade. O processo de concepção do produto é descrito e complementado com informações sobre a construção de protótipos e os processos criativos comumente utilizados pelo *designer*.

Acerca da fabricação do produto, além do passo a passo da produção, expõem-se os locais onde ocorreram a produção, a tecnologia e o maquinário utilizados, a mão de obra necessária e a tiragem da produção até o momento da entrevista. Descrevem-se os principais meios de divulgação e comercialização do móvel, bem como a participação em feiras, exposições e premiações. Em uma comparação com outros projetos feitos pelo *designer*, colocam-se continuidades e especificidades, ou seja, descreve-se em que medidas o projeto se assemelha ou se distingue em relação a outros trabalhos do entrevistado.

As informações aqui apresentadas são retiradas das entrevistas realizadas com os *designers* outrora apontados. Todavia, em alguns trechos, as descrições foram complementadas por pesquisa documental e imagética a partir de *sites*, materiais de divulgação impressos e páginas de redes sociais dos próprios *designers*, além de reportagens e matérias sobre os *designers*, *sites* onde os móveis são comercializados e *blogs* e *sites* sobre mobiliário.

3.1 FERNANDO E A POLTRONA DINA

Fernando Mendes de Almeida nasceu na cidade de São Paulo, em 1965, e atualmente vive na cidade do Rio de Janeiro. Fez o curso de Desenho Industrial na Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e, no Instituto Metodista Bennett, o curso de Arquitetura e Urbanismo. Chegado de São Paulo, conheceu Sérgio Rodrigues (1927-2014), descobrindo, posteriormente, que os dois eram parentes.

Trabalhou no estúdio de Sérgio no período 1993-2000, com arquitetura em madeira e, a partir de 2002, fazendo móveis artesanais encomendados pelo estúdio (FONSECA, 2017). Foi sócio de Roberto Hirth na Mendes-Hirth Marcenaria no período 2002-2011. Sérgio e sua esposa, Vera Beatriz (1930-2017), concederam a Fernando, em 2011, o licenciamento de aproximadamente 50 modelos do mestre. Atualmente, Fernando é presidente do Instituto Sérgio Rodrigues, fundado em 2012.

Em 2012, Fernando abriu o Ateliê Fernando Mendes, localizado na zona norte da capital fluminense. O ateliê é uma oficina de produção artesanal de móveis, possui 1.000 metros quadrados, emprega atualmente 11 funcionários e apresenta uma produção de 50 a 80 peças por mês. Lá são fabricados projetos de sua própria autoria, bem como os projetos licenciados de Sérgio Rodrigues.

Em cada um de seus projetos de mobiliário, Fernando sempre quer que o produto tenha, além de utilidade e conforto, outros atributos capazes de gerar sentimentos nas pessoas, conforme descreve a seguir:

[...] a minha intenção quando eu faço a peça, claro, que ela tenha utilidade, que ela sente bem, que seja confortável, que ela seja parte de um ambiente que vai agregar outros objetos, mas uma coisa que eu acho que em cada peça que eu crio eu quero transmitir é que aquilo foi feito com carinho, que foi feito da melhor maneira possível, foi feito com as mãos e que tem uma forma que desperte um sorriso na pessoa, então quando a pessoa olha aquela peça e sorri para mim eu cheguei na metade do caminho, da minha intenção, a outra metade é a pessoa sentar e gostar e achar que é confortável, que atende para aquele uso que a peça foi idealizada, por aí. (E02⁵¹, p. 10-11).

Em seu relato, Fernando cita Joaquim Tenreiro, para o qual uma cadeira é um teorema de lógica, uma vez que o projeto engloba muitas variáveis, devendo o conjunto expressar algo, ter harmonia entre as partes, mostrar a intenção do projeto, ser confortável e ficar em pé.

Fernando assim resume o projeto de uma cadeira como uma equação complexa que o *designer* tem que resolver:

[...] então o teorema de lógica eu entendo como uma equação mesmo, você... É uma equação complexa que você tem que resolver, e o resultado tem que ser bonito de se ver, tem que funcionar, tem que ter pé. (E02, p.11).

⁵¹ Os trechos da Entrevista 2, realizada com Fernando Mendes em abril de 2018, são identificados pela sigla E02. A transcrição da Entrevista 2 encontra-se no Apêndice C desta Tese.

Cabe aqui ressaltar que não foi feita qualquer correção gramatical aos depoimentos. As únicas inferências foram: selecionar os trechos e omitir algumas palavras ou sentenças que comprometeriam seu entendimento. Estas omissões encontram-se sinalizadas com o uso de reticências entre chaves ou de explicações entre chaves. Portanto, o leitor deve ter em mente que a fala livre costuma ser confusa, o que justifica os eventuais erros que forem encontrados nas falas transcritas, como erros de concordância ou frases inacabadas.

Sobre a questão da inspiração, Fernando relata as situações em que gostou de uma ideia ou que teve vontade de fazer algo, identificando tal fator como algo disperso, ou seja, estando um pouco na cabeça e um pouco no que ele chama de coletivo. Neste ínterim, cada indivíduo cria uma espécie de biblioteca de coisas das quais gosta, depois junta as ideias e acrescenta um olhar pessoal; ou seja, a inspiração vai se desenvolvendo nos desenhos e, eventualmente, se materializa (E02, p. 7, 10).

Fernando menciona seu interesse por máquinas antigas (carros, motos e aviões, por exemplo). Ele afirma que não copia ou faz uso direto de algum detalhe dessas máquinas em seus projetos⁵², mas, elas lhe despertam curiosidade. Ele gosta de vê-las e de entender como funcionam. As máquinas antigas revelam o processo pelo qual foram feitas, ou seja, tudo diz como se chegou àquela forma. Nelas, Fernando enxerga uma conexão entre o fazer e a solução estética.

[...] para mim o que inspira, inspira as coisas que eu gosto, assim, os carros antigos me inspiram, não é que eu vou lá reproduzir algum detalhe do carro antigo na peça diretamente, mas são peças que me despertam muita curiosidade, que eu gosto de ver, de apreciar e então eu não sei como é que isso se dá, mas se eu gosto muito de moto, gosto muito de avião, gosto muito de avião antigo também, uma coisa que eu percebi recentemente é que o gosto por essas máquinas mais antigas tem um significado que são aparelhos que revelam muito do processo de como eles foram feitos, hoje em dia você abre o capô de um carro moderno ele tem uma capa de plástico, trezentos milhões de fios e tubos e você não entende o que é aquilo, você abre o capô de um carro antigo eu entendo o que é aquele motor, que parte é aquela, como funciona, qual o princípio, não que eu saiba consertar ou mexer no motor, mas eu entendo aquilo como uma máquina e como ela funciona, isso vale para a parte estética também, você pega os carros, os carros baratinhos, carros de corrida antigos e tudo eles tem rebite, tem parafuso, tem um aramezinho que amarra o parafuso, tudo ali está exposto, tudo ali diz como que se chegou naquela forma, como é que foi feito, então isso me atrai muito, essa conexão entre fazer e a solução estética [...] (E02, p. 7-8).

Fernando relata que na produção industrial têm-se vários saberes que são integrados. Ele não acredita que quem projeta seja melhor do que quem faz, ou que o trabalho intelectual seja mais importante que o trabalho manual, pois, entende todo o processo de concepção e produção como uma cadeia de atividades interligadas, acreditando que seja importante para quem cria conhecer todo o processo (E02, p. 8).

Fernando também gosta da complexidade envolvida durante a concepção, uma vez que isso o alimenta de vontade de fazer as coisas – a poltrona Ventura⁵³, por exemplo.

[...] teve peças que eu fiz porque queria usar um determinado encaixe, então, a poltrona Ventura foi isso, queria fazer uma peça que tivesse um rabo de andorinha bem evidente, então escolhi esse encaixe para juntar o

⁵² Na obra *Móvel brasileiro contemporâneo*, de Borges et al. (2013), os autores apontam a Poltrona Aero de Fernando como exemplo de inspiração em Santos Dumont.

⁵³ As imagens dos móveis de Fernando foram reunidas no Quadro 7, nas páginas 70-71.

pé da frente com o braço, e aí todo o resto da poltrona foi consequência dessa ideia inicial, dessa vontade de usar o rabo de andorinha, foi um caso específico, mas de um modo geral essa complexidade que envolve a criação que me alimenta também de vontade para querer fazer as coisas. (E02, p. 8).

O uso de encaixes é uma característica dos móveis de Fernando, pois, além de ser uma opção construtiva, eles possuem apelo visual. E conforme aquele designer, apesar de fazer uso de encaixes tradicionais, o modo como eles são utilizados não é tão antigo.

Há algumas centenas de anos, eles eram elementos estruturais e ficavam escondidos. Os ornamentos, entalhes e contornos eram o que se queria mostrar. Atualmente, os encaixes ganham valor estético⁵⁴. Percebe-se que eles são bonitos, sendo evidenciados. Trata-se de uma apropriação das qualidades estéticas dos encaixes como linguagem visual do móvel, também explorada por outros *designers* contemporâneos:

[...] esse encaixe que a gente usa hoje em dia, que eu uso aqui na marcenaria não é, não tem nenhuma novidade, é coisa que já existe há duzentos, trezentos anos, a diferença é que se você pegar um móvel com essa idade os encaixes não eram elementos, como se fala, decorativos ou mesmo para serem vistos, eram elementos estruturais e a estrutura era para ficar escondida, quer dizer, o ornamento, o trabalho de entalhe, os contornos da peça isso era o que se queria mostrar. (E02, p. 9)

Uma característica pessoal de Fernando é que ele gosta de se envolver com a produção. Assim, divide seu tempo entre tarefas de criação, de produção e de gerenciamento do ateliê. Ao tratar de sua característica pessoal de querer fazer tudo (criar e fabricar), ele se pergunta se tal ação não possui um lado ruim, que é impedi-lo de crescer como negócio (gerenciar), uma vez que necessita se envolver com muitas atividades ao mesmo tempo. Ele imagina que, se fosse uma pessoa com perfil de gestão e se lograsse delegar mais as tarefas práticas, poderia ampliar seu horizonte de atuação. Porém, afirma que reconhece sua característica de alguém que gosta de fazer. Logo, se conforma e segue neste caminho (E02, p. 20).

Aquele *designer* relata que, nos últimos meses (desde o final de 2017 até a data da entrevista), não tem participado da produção, uma vez que se encontra atarefado com outras atividades. Ele admite que alguns projetos levam tempo para sair da sua mão, ou seja, ele demora para construir os protótipos e decidir que o projeto está pronto para ser produzido (E02, p. 21).

Neste ínterim, os projetos mais recentes de autoria de Fernando são: o Banco Irene (2015); a Poltrona Arbatax (2016); a Poltrona Aero (2016); a Mesa Didi (2016); a Poltrona Dina (2016); e, uma linha de móveis denominada Linha Reta (2018).

⁵⁴ Quando Fernando trata do valor estético dos encaixes, ele se refere ao valor artístico e à sua beleza visual.

Além dos projetos de sua autoria, no ateliê são fabricados projetos licenciados de Sérgio Rodrigues, entre os quais, os últimos lançamentos foram: a Cadeira Gaia; a Escrivanhinha Lacerda; a Mesa Coringa; a Poltrona Renata; e, a Poltrona Vivi.

Em 2008, a Poltrona Aviador, de autoria de Fernando e Hirth, foi premiada com a primeira colocação na categoria mobiliário do 22º Prêmio do Museu da Casa Brasileira. Durante a entrevista, Fernando também mencionou a Poltrona Ventura, de sua autoria.

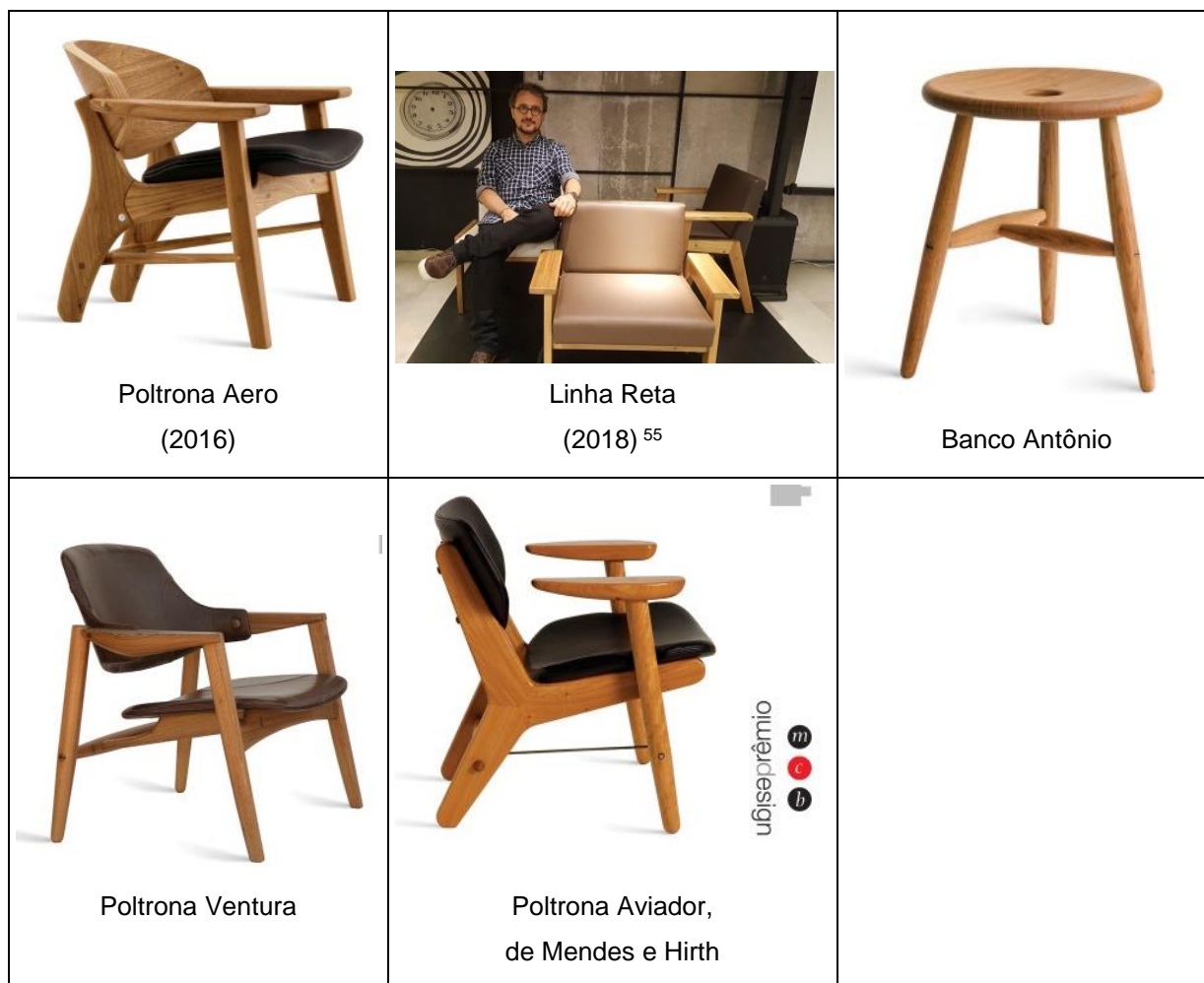
Entre os projetos que Fernando mais aprecia têm-se: o Banco Antônio; a Cadeira Santos Dumont (2006); a Poltrona Sapão (2013); e, a Poltrona Dina (2016):

Tem, vamos dizer assim, quatro projetos que eu gosto especialmente, o Banco Antônio, que é um banquinho pequenininho que eu fiz em dois mil e nove, dois mil e dez, a Cadeira Santos Dumont que eu fiz em dois mil e seis para comemorar o centenário do primeiro voo do 14 Bis, a Poltrona Sapão e a Poltrona Dina que são peças que eu gosto especialmente, eu acho que eu conseguir chegar num resultado que me agradou bastante tanto do ponto de vista estrutural quanto do ponto de vista estético (E02, p. 5).

Neste íterim, as imagens de alguns dos projetos recentes de Fernando são evidenciadas no Quadro 7, a seguir.

Quadro 7: Projetos recentes de Fernando Mendes.





Fontes: Atelier Fernando Mendes (2018); Quadra Interiores (2018).

A Poltrona Dina é significativa para Fernando por dois motivos, a saber: 1) Ele gosta do resultado estético (artístico); e, 2) O projeto é uma homenagem à Dina – cozinheira de Sérgio Rodrigues e de sua esposa, Vera Beatriz, por mais de 30 anos. O casal já faleceu, mas Dina ainda vive e, para aquele *designer*, ela é uma pessoa diferente do comum (E02, p. 7, 11).

Dina ela foi cozinheira do Sérgio Rodrigues e da Vera Beatriz por mais de trinta anos, é uma pessoa de um grande talento para cozinha, realmente ela cozinhava banquetes incríveis sem ter formação acadêmica nenhuma, uma pessoa de origem humilde, mas com muita inteligência e muito tato, assim, para lidar com os alimentos, ela realmente é uma pessoa muito sofisticada na cozinha, e fora isso ela foi uma pessoa muito importante, muito próxima desse casal e cuidou deles, dos dois até o final da vida e era mais do que uma cozinheira, uma companheira, realmente ela sabia dos remédios, ela discutia os remédios com o médico se estava certo, se estava errado, porque era uma pessoa nesse ponto diferente do comum [...] (E02, p. 7).

⁵⁵ Fernando Mendes e móveis da Linha Reta na loja Quadra Interiores.

Sob tal contexto, Fernando, então, homenageou Dina com a criação da poltrona, nomeando-a com o nome da cozinheira.

[...] e eu tenho o maior carinho por ela e achei que uma cadeirinha, assim, confortável, acolhedora combinaria com ela e o nome também acho que ficou bonitinho na peça. (E02, p. 7).

Durante a entrevista, Fernando apresenta uma foto da cozinheira Dina sentada na Poltrona Dina – ela demonstrando satisfação pela homenagem e por ter sido presenteada com o primeiro protótipo da poltrona (E02, p. 8-9).

A Poltrona Dina foi a consequência de outro projeto: a Poltrona Sapão, criada em 2013. A nova poltrona surgiu mais precisamente da vontade de novamente fazer uso de um encosto que avança pelos lados e que dá uma ideia de aconchego (E02, p. 8-9).

Ao comparar o desenho das duas poltronas, Fernando explica que a Dina, diferentemente da Sapão, usa, de fato, um braço, e que é uma poltrona menor, em termos de largura e profundidade, porém, mais elevada e mais delicada. Ele retomou na poltrona Dina uma ideia inicial do projeto da Sapão (E02, p. 9)

No *site* da loja Dpot, a Poltrona Dina é apresentada com as seguintes informações:

DINA POR FERNANDO MENDES. Projetada pelo *designer* Fernando Mendes, a Poltrona Dina remete à ideia de uma pequena *bergère*, pelo acolhimento do encosto, que abraça seu usuário. O nome é uma homenagem à Dina, cozinheira da família do mestre Sergio Rodrigues. Segundo Fernando, 'uma mestre-cuca com mãos e paladar de fada que nos leva às nuvens com sabores mágicos e inspira a delicadeza e o conforto dessa poltrona'. Medidas. Altura: 67 cm; largura: 75 cm; profundidade: 65 cm. Materiais e acabamento. Madeira maciça (freijó) natural ou tonalizada, couro.⁵⁶

A descrição que Fernando faz da poltrona é bem detalhada, conforme o relato que se segue:

Eu descreveria que é uma cadeira delicada, de contornos arredondados e os pés da frente são mais afastados que os pés de trás e essa estrutura recebe uma peça de assento totalmente revestida, em geral de couro, com costuras aparentes, com desenho na costura também, na união das peças, que é intencional, e ao mesmo tempo tem uma razão de ser, principalmente no encosto que você tem essa curva muito acentuada você tem que fazer com que a peça de couro se acomode naquele formato, então as costuras elas acomodam sobras e excessos e faltas de tecido, de pano na costura para você conseguir chegar mais próximo da forma que você quer, só um pano esticado ali não daria aquela forma, a costura ali é necessária, ela faz parte da modelagem da peça, enfim, além do assento estofado ela tem um encosto também que te abraça e esse encosto é apoiado nos pés de trás e também nos braços que são de madeira e que estão ligados aos pés da frente, não sei se uma pessoa cega entenderia, mas é assim que eu descreveria. (E02, p. 10).

⁵⁶ DPOT (2018). Disponível em: <http://dpot.com.br/poltrona-dina-dpot.html>. Acesso em 08/07/2018).

O material utilizado na estrutura é madeira maciça, especificamente freijó (*Cordia goeldiana* Huber, Boraginaceae)⁵⁷. No encosto, tem-se compensado flexível, espuma e couro. Neste ínterim, Fernando destaca a opção de substituir o couro por tecido, sendo essa a única variação possível do modelo. Assim, exceto pela escolha do revestimento, as unidades da Poltrona Dina não variam entre si.

Durante a entrevista, Fernando enfatiza que se trata de uma peça arredondada, que mostra cuidado com as formas e com os encaixes (E02, p. 6, 9).

Diante do exposto, tem-se um contraste causado pela justaposição de duas partes distintas, quais sejam: 1) A estrutura; e, 2) O encosto; ou seja, combina-se um suporte todo feito de madeira e uma outra peça revestida – no caso, o encosto. É possível notar que as duas partes passaram por processos de confecção distintos, ou seja, que pertencem a manufaturas diferentes, mas que são unidas em um único móvel. De fato, fazer uso de uma parte revestida que se destaca da estrutura é uma estratégia presente em outros móveis modernos e contemporâneos.

[...] e no móvel moderno também quando as partes de revestimento também passam a se destacar de uma estrutura, você tem um suporte de madeira e uma outra peça revestida, também evidenciando esses contrastes, esses processos diferentes, as manufaturas que podem ser separadas num meio produtivo e depois unidas numa peça só, são características que tem, que é do móvel contemporâneo [...] (E02, p. 9-10).

A respeito do que o móvel comunica ao público, Fernando acredita que as pessoas consideram a poltrona graciosa e delicada (E02, p. 10).

Normalmente, o processo criativo de Fernando tem início com um desenho à mão livre. Neste sentido, algumas das ideias que ali nascem, rabiscadas, evoluem, e outras não (E02, p. 6).

Contudo, no caso da Poltrona Dina, Fernando trabalhou diretamente na forma tridimensional, ou seja, riscou os contornos em uma peça de MDF (*Medium Density Fiberboard*) para fazer os moldes, recortou, montou e fez travessas. Ele construiu os primeiros protótipos sem gabarito algum, apenas copiando os moldes e fazendo ajustes (E02, p. 6, 12).

[...] no caso da Poltrona Dina eu desenhei já um protótipo, nem fiz o desenho no papel, eu risquei os contornos de peça em MDF para fazer molde e depois transferindo do molde para a peça de madeira e fui criando a peça tridimensionalmente mesmo. (E02, p. 12).

Para conceber a Poltrona Sapão, na qual se inspirou para projetar a Dina, Fernando relata que fez “um desenho mesmo”, ou seja, não partiu diretamente para o protótipo. Contudo, é interessante notar que, apesar daquele *designer* asseverar que fez um desenho

⁵⁷ IPT (2018). Disponível em: http://www.ipt.br/informacoes_madeiras/34.htm. Acesso em 17/11/2018.

para a Sapão, não se tratou de um desenho no caderninho, mas sim, de um desenho em tamanho natural. Neste ínterim, ao desenhar, ele aponta que o suporte utilizado pode variar. e que tal escolha depende do humor e daquilo que ele acredita que combinará melhor para desenvolver o projeto (E02, p. 12).

Quando faz o desenho, Fernando não está apenas rabiscando a forma, mas refletindo sobre a produção – quais máquinas serão necessárias e como serão usadas – e avaliando se a fabricação será um desafio aceitável e se logrará algo inovador ou um pouco diferente.

[...] então quando eu desenho uma peça eu não estou só rabiscando uma forma, eu estou entendendo aquilo como é que aquilo vai entrar uma máquina, que máquina me atende, o que é preciso fazer, se é um desafio aceitável, se é um desafio grande demais que não vale a pena, se eu consigo criar algum dispositivo que faça alguma coisa mais inovadora, um pouco diferente, então o processo como um todo me atrai [...]. (E02, p. 8).

Todavia, se a peça fosse mais retilínea, Fernando relata que poderia trabalhar diretamente no computador – ação que varia conforme o tipo de projeto. Para aquele *designer*, o computador permite trabalhar com precisão e facilita o trabalho de criação, quando as linhas são retas. Porém, se as linhas forem curvas, o desenho à mão livre faz diferença para perceber e ter sensibilidade sobre o arranjo formal da peça. E as curvas possuem expressão especial, o que não ocorre com linhas retas (E06, p. 6).

A cada vez que se decide começar a fabricar um novo produto no ateliê, os protótipos se mostram importantes. Assim, o novo produto pode ser, de fato, um projeto inédito, tendo Fernando como autor, ou configurar-se como algum dos projetos licenciados de Sérgio Rodrigues. Em ambos os casos, os protótipos são necessários. Eles são construídos e testados, solucionam os problemas encontrados, sendo o projeto alterado, se se for preciso.

[...] aí aqui, assim, como é que funciona, a gente escolhe os produtos que vai lançar ou, no meu caso os produtos que são novos ou produtos que a gente escolhe do portfólio do Sérgio Rodrigues, desenvolve um protótipo, o protótipo normalmente sou eu mesmo que fabrico, e aí essa peça vai sendo desenvolvida, faz o protótipo, testa, vê se está ok, se funciona, se precisa ajuste, em geral precisa, e aí depois a gente vai solucionando esses problemas nos protótipos seguintes, às vezes tem um, dois, três protótipos, às vezes a peça entra em produção e ainda assim a gente depois de um certo período percebe que tem alguma fragilidade, revê o projeto, mas, enfim, é como funciona aqui. (E02, p. 4).

A prototipagem se dá no próprio ateliê. Fernando relata que ele mesmo costuma fazer os protótipos, mas que necessita de ajuda, por exemplo, em detalhes no acabamento. Depois da prototipagem, têm-se os moldes, passando-se à fabricação.

É tudo feito aqui, a prototipagem e depois da etapa de prototipagem são feitos os moldes e em geral eu já vou passando para a equipe para desenvolver a peça já em linha de produção. (E02, p. 12).

Olha, em geral eu faço ele [o protótipo] inteiro e quando tem ajuda, algum detalhe de acabamento [...]. [...] essas peças mais orgânicas, com mais curvas em geral eu gosto de fazer. (E02, p. 20-21).

O que eu faço, por exemplo, quando vai fazer uma forma aí eu dou a indicação do desenho, faço uma peça e eles copiam o resto e fazem a forma, fazem colagem e tudo, eu não faço inteiramente, mas faço uma boa parte da peça. (E02, p. 21).

Uma situação diferente ocorreu recentemente com uma linha de móveis projetada por aquele *designer*, denominada Linha Reta. Como os móveis possuíam formas retilíneas e Fernando estava sobrecarregado de trabalho, ele entregou o projeto para um dos marceneiros do ateliê, e este construiu os protótipos. Contudo, quando se trata de peças mais orgânicas, ou seja, com linhas curvas, ele gosta de fazer o protótipo (E06, p. 20-21).

A Poltrona Dina é fabricada inteiramente no Ateliê Fernando Mendes, exceto pelo estofamento – confeccionado por fornecedor externo. No ateliê têm-se máquinas e ferramentas tradicionais de marcenaria, com o uso de tecnologia já existente em fins do século XIX. Durante a entrevista, Fernando relata o seguinte maquinário: desempenho, desengrosso, serra fita, serra circular, tupia, serra de bancada e plaina de bancada. Ele também discorre sobre uma prensa construída no ateliê para moldar o compensado flexível utilizado no encosto da Poltrona Dina. A peça de compensado flexível chama-se concha. Ela se tornará a estrutura interna do encosto. A concha, depois de moldada, sai do atelier para ser estofada e retorna para ser montada na poltrona (E06, p. 14).

O ateliê conta atualmente com 11 funcionários e, em algum momento, todos participam da fabricação de cada móvel (E06, p. 12). Durante a descrição do processo de fabricação, Fernando aponta algumas pessoas que participam de diferentes etapas: o maquinista faz a primeira usinagem; a equipe que lixa é composta por três ou quatro pessoas; a equipe da pintura aplica seladora e verniz; a montagem é geralmente feita pelos marceneiros (três, no ateliê); e, aqueles que fazem o revestimento estofado (estofadores) não trabalham no ateliê, pois são fornecedores externos.

Ao responder o questionamento sobre a capacitação e experiência daqueles que trabalham no ateliê, Fernando trata da contratação. Assim, nos primeiros anos, ele contratava qualquer pessoa que se interessasse pela vaga, sendo que a falta de critérios para contratação lhe causava problemas, seja porque levava tempo para a pessoa ser treinada e tornar-se eficiente dentro da linha de produção, ou porque o trabalhador apresentava problemas de postura profissional. Recentemente, aquele *designer* passou a usufruir dos serviços de uma empresa de recrutamento – o que tem trazido benefícios. Em tal processo, quando se abre uma vaga no ateliê, a empresa de recrutamento faz uma busca dos candidatos conforme o perfil da vaga, realiza testes e pré-seleciona três

interessados no trabalho. Sobre os funcionários assim contratados, Fernando percebe que tanto a capacidade técnica quanto a postura profissional diante do trabalho melhoraram, em relação às contratações anteriores (E06, p. 14-15).

Em geral, os funcionários que passaram pela seleção do recrutamento somam algum conhecimento sobre marcenaria. Contudo, apenas com o tempo, seus conhecimentos são refinados, adaptando-se ao trabalho no ateliê (E06, p. 15).

Durante a entrevista, Fernando relata o passo a passo de fabricação de qualquer móvel no ateliê. Há um romaneio, que tem a lista das peças de madeiras e suas dimensões para proceder à determinada quantidade de Dinás. Se forem 15 Dinás, por exemplo, a lista terá 30 pés da frente, 30 pés de trás e, assim, por diante. Aquele *designer* entrega o romaneio ao maquinista, que dá início à primeira usinagem⁵⁸. O maquinista tira das pranchas de madeira o material especificado, via corte bruto ou quando a peça possui muitos recortes curvos, de recorte direto, ou seja, marca-se a tábua de madeira e recorta-se grosseiramente com a serra fita. Posteriormente, faz-se o dimensionamento. Em seguida, as tábuas de madeira são passadas no desengrosso, para lograrem a espessura correta. Depois, faz-se uso do contramolde⁵⁹ para copiar os contornos e deixar todas as peças iguais. Em seguida, faz-se a furação e a colagem (montagem dos quadros). Em geral, após a colagem tem-se um segundo processo de usinagem⁶⁰ para tratamento dos contornos das peças. Faz-se a união das peças – juntam-se os quadros laterais, as travessas etc. Algumas peças necessitam de sutamento, ou seja, quando a máquina não consegue resolver algum encontro de madeira que seja delicado, é necessário trabalhar manualmente com alguma ferramenta, que pode ser formão, lima, lixa, raspador ou outra. O sutamento é um entalhe delicado, em uma parte da peça. A máquina vai até certo ponto, pois, é preciso utilizar as mãos e as ferramentas. Há um primeiro acabamento com lixa, seguido da montagem e, posteriormente, o móvel passa por outra etapa de lixamento. Em seguida, tem-se a pintura, com a aplicação de selador e verniz.

[...] quando eu vejo que está definido aí eu faço os gabaritos, quer dizer, são peças para reproduzir aquele formato várias vezes, coisa que em marcenaria a gente chama de contramolde, então você risca a peça de madeira, recorta, aí no contramolde você prende, corre ela na tupia, tem uma guia que corre no molde e a parte do corte que limpa a madeira, então

⁵⁸ A primeira usinagem corresponde ao primeiro trabalho com corte bruto e contramolde, ou seja, dimensionam-se as peças e coloca-se “tudo no formato” (E02, p. 13-14).

⁵⁹ Assim que o projeto está adequado, ou seja, quando os protótipos foram feitos e testados, fazem-se os gabaritos. Os gabaritos são peças que servem para reproduzir aquele formato várias vezes, o que se chama contramolde em marcenaria. Fernando assim relata como copia as formas: “[...] risca a peça na madeira, recorta, prende o contramolde e passa na tupia. Os moldes têm marcação de furos e de toda a usinagem que deverá ser feita na peça” (E02, p. 6).

⁶⁰ A segunda usinagem se refere a quando, depois da união das partes, volta-se, por exemplo, para fazer algum contorno com a tupia, algum furo, algum corte já com o quadro montado etc.

você consegue copiar aquele formato diversas vezes, e aí esses moldes têm marcação de furos, tudo que você faz na peça toda, toda a usinagem, monta, aí em geral depois das montagens desses quadros você tem o segundo processo de usinagem para fazer os contornos, no caso da Dina é toda arredondada, e depois vem o processo de acabamento e montagem da peça. (E02, p. 6).

São onze pessoas e todo mundo participa em algum momento da fabricação de todas as peças, porque o processo aqui, eu acho que em geral é assim, você tem um romaneio que tem a lista de peças de madeira com dimensões para você começar a fazer, então tem um romaneio lá para fazer, vamos dizer, quinze Dina, então eu vou ter lá trinta pés da frente, trinta pés de trás, cada peça, cada travessa tem uma dimensão, isso eu entrego para o maquinista e ele vai tirando das pranchas de madeira esse material, aí ele vai, na primeira etapa a gente chama de corte bruto, sobretudo essas peças que têm muitos recortes curvos a gente faz um recorte direto, faz uma marcação na tábua, na prancha de madeira e recorta grosseiramente na serra fita, depois vai fazer o dimensionamento, então passa no desempenho, depois no desengrosso para fazer a espessura da peça, depois a gente vai para o contra molde para fazer os contornos, para copiar os contornos iguais em cada... em todas as peças que sejam iguais, depois vem a parte de furação, depois da furação vem colagem, depois da colagem em geral tem outro processo de usinagem para tratamento dos contornos da peça, aí a gente junta os quadros laterais, travessa, enfim, faz essa união das peças, algumas peças têm o sutamento ainda, quer dizer, são encontros de madeira que a máquina não consegue resolver, são muito delicados, então você vai com a máquina até um certo ponto e naquele lugar mesmo da união das peças você tem que ir com formão, aí depende como que é, vai ser formão, lima, lixas e tudo, raspadores e a gente vai acertando esse sutamento, que é um entalhe mais delicado, uma parte mais delicada da peça, depois disso, quer dizer, antes disso já passou por uma parte de acabamento de lixa e depois a montagem, depois tem mais uma parte de lixa e aí vai para a pintura, tem aplicação de selador e verniz [...] (E02, p. 12-13).

[...] então aí nesse processo a gente tem o maquinista que faz essa primeira usinagem, o processo a gente chama de usinagem um que é esse primeiro trabalho de contramoldes e tudo, depois que a gente junta as partes, às vezes a gente passa o contramolde depois de unir as peças também, cada modelo tem uma história específica, mas o roteiro é mais ou menos assim para tudo, tem em geral essa parte de uma segunda usinagem, depois das usinagens a gente tem uma montagem... (E02, p. 13).

Por exemplo, eu dimensionei as peças, coloquei tudo no formato, fiz uma colagem e volto com ela para a tupia para fazer os contornos, ou algum furo que é feito, algum corte que é feito já com o quadro montado, então isso é uma segunda usinagem, porque a gente fez uma primeira, parou, uniu as peças e voltou com uma segunda usinagem, depois disso entra na parte de acabamento, aí tem três, quatro pessoas aqui que lixam as peças, fazem o trabalho de lixa aí depois vai para o pessoal da pintura que faz o verniz, depois tem a parte de montagem, a montagem também tem momentos, assim, não é que seja toda concentrada para o final da linha não, às vezes tem no meio do processo, a montagem em geral é feita pelos marceneiros, tem três aqui hoje. (E02, p. 13-14).

Fernando atenta para o fato de que a sequência de etapas supramencionada não é algo estabelecido para a fabricação de todos os projetos, pois “cada modelo tem uma

história específica” (E02, p. 13); ou seja, cada modelo requer uma sequência. Assim, em alguns móveis, são necessárias, exemplo, mais de uma etapa de usinagem, de montagem ou de sutamento.

O encosto da Poltrona Dina é um assento estofado, sendo seu processo de fabricação diferente do restante da estrutura. Uma parte se dá no ateliê: a moldagem do compensado flexível, onde se faz uso da prensa feita no próprio ateliê. As partes de madeira moldada vão para o estofador, que aplica a espuma e encapa, em geral, com couro, sendo possível a substituição deste por tecido. Atualmente, Fernando trabalha com dois estofadores, direcionando-lhes os pedidos dependendo do tipo de serviço.

Sobre a tiragem do móvel, Fernando estima que tenham sido produzidas cerca de 25 unidades da Poltrona Dina. Cada poltrona é numerada sequencialmente (E06, p. 15-16).

Hoje em dia, o principal meio de divulgação do ateliê é seu perfil na rede social *Instagram*. Outro meio de divulgação é o *site* oficial do ateliê. Quando se lança algum produto ou quando se participa de algum evento, aí são veiculadas matérias de jornal (E06, p. 17, 22).

A comercialização dos móveis do ateliê se dá em lojas de mobiliário que possuem foco no *design* brasileiro (E06, p. 17).

Fernando destaca que entre as lojas que estão atualmente em funcionamento no mercado, a Dpot foi uma das primeiras a direcionar-se para o *design* nacional. Tal ação se deu há pouco mais de 15 anos, mas não foi um processo livre de dificuldades. E um pouco mais no passado, aquele *designer* aponta outras lojas de mobiliário que já tiveram essa característica, como, por exemplo, a loja Oca – Móvel Contemporânea, de Sérgio Rodrigues, e a loja Tenreiro Móveis e Decorações, de Joaquim Tenreiro⁶¹ (E06, p. 17-18).

Atualmente, outras lojas que pertencem ao segmento de mobiliário de *design* perceberam que o *design* brasileiro tem força e que pode ser explorado comercialmente. No caso da Dpot, trabalhar com *design* brasileiro virou uma espécie de assinatura da loja. Existem outras lojas que trabalham exclusivamente com *design* brasileiro – algumas com grande quantidade de peças de *designers* brasileiros em seus portfólios (E06, p. 18).

Na visão de Fernando, o mercado recentemente compreendeu que é preciso fazer uso do mobiliário criado no Brasil, pois este está adequado à maneira como vivem os brasileiros e à cultura do País (E06, p. 18).

Fernando relata na entrevista as seguintes lojas que vendem seus produtos: Dpot (São Paulo), Way e Arquivo Contemporâneo (ambas no Rio de Janeiro), Armazém da Decoração (Goiás), Hill House e Quadra (ambas no Distrito Federal), São Romão (Minas

⁶¹ A loja Tenreiro Móveis e Decorações foi inaugurada em 1947 e a loja Oca – Móvel Contemporânea, em 1955 (SANTOS, 2015).

Gerais), Básica Home (Bahia), Ouvidor Interiores (Ceará), Espaço Fátima Lima (Maranhão), Terrasse (Piauí), e Faro e Loja Bó (ambas no Rio Grande do Sul). Em seu *site*, a lista de revendedores dos móveis do ateliê contempla também outros estabelecimentos no Brasil, a saber: Artzzi, Design Brasil, Di Móveis, Lasca Móveis, Marché Art de Vie e Paux Design Contemporâneo (todos em São Paulo); Bellacatarina e Loja 4 Elementos (ambos em Santa Catarina); Casa & Forma, Novo Desenho e Sérgio Rodrigues (todos no Rio de Janeiro); Decormade Living e É Mobiliário (ambos no Paraná); Diagrama e Home Design (ambos na Bahia); DM2 e Maiora (ambos no Rio Grande do Sul); Espaço A (Paraíba); Espaço Due (Alagoas); Home Design (Sergipe); Itálica (Pernambuco); Oficina Interiores (Rio Grande do Norte); Stampa (Espírito Santo); e, Tetum (Minas Gerais). E no exterior, o estabelecimento Espasso, nas cidades de Nova York, Los Angeles e Londres.

A comercialização e o atendimento ao cliente são de responsabilidade das lojas. Portanto, os clientes não entram em contato diretamente com o ateliê para a compra dos móveis (E06, p. 18).

Os pedidos das lojas variam especialmente dependendo do tamanho de seus portfólios, conforme o relato de Fernando (E06, p. 19).

Sobre as semelhanças da Poltrona Dina com outros projetos de sua autoria, Fernando aponta elementos em comum entre as Poltronas Dina e Sapão, que são peças diretamente ligadas e cujos resultados estrutural e artístico lhe agradaram bastante. Os elementos em comum são: a textura dos materiais naturais – madeira e couro; o contraste entre a estrutura e o revestimento; a costura evidenciada no couro; os elementos que evidenciam o trabalho artesanal; e, os encaixes evidenciados. Aquele *designer* admite que tais características se fazem presentes em todos os seus projetos de mobiliário (E06, p. 11).

Ao ser questionado sobre alguma característica que diferencie a Poltrona Dina de outros projetos de sua autoria, Fernando não identifica tal peculiaridade, pois tem-se aí uma poltrona que foi confeccionada sob os mesmos preceitos de outras peças (E06, p.12).

No entanto, é possível encontrar algumas especificidades, como, por exemplo, a inspiração na cozinheira Dina, a satisfação do entrevistado com sua homenagem e com o resultado estrutural e artístico, a solução do encosto que abraça e se liga ao braço e as diferenças formais em relação ao projeto da Poltrona Sapão.

Em resumo, A Poltrona Dina é um projeto de Fernando de 2016, fabricada em seu ateliê, localizado na capital fluminense. Aquele móvel se desdobrou de um projeto anterior de Fernando – a Poltrona Sapão, de 2013. Fernando apreciou a solução encontrada na Sapão, cujo encosto avança pelos lados, e decidiu repeti-la, porém, retomando um dos primeiros desenhos, quando a Sapão ainda seria mais alta e menos larga. A Poltrona Dina foi nomeada em homenagem a uma pessoa real, uma senhora cujos traços de

personalidade igualmente inspiraram o projeto. A poltrona traz características humanas, posto que é acolhedora e confortável, e, segundo aquele *designer*, o nome confere simpatia ao objeto.

Em seu relato, Fernando exalta o desenho feito à mão livre, afirmando que tem o hábito de esboçar suas ideias em um caderninho e que os traços feitos à mão possuem maior capacidade de expressão do que o desenho feito no computador. Contudo, ao descrever os processos de concepção e desenvolvimento da Poltrona Dina, a construção do objeto tridimensional e o trato direto com a madeira apareceram com maior importância. Aqui, é possível que o desenho não tenha adquirido papel tão relevante devido ao fato de a Poltrona Dina ser uma continuação da Poltrona Sapão, a qual passou pela etapa de desenho à mão livre. Todavia, aquele *designer* explica que, quando se trata do desenho, não se refere apenas ao desenho tradicional feito com lápis sobre papel, pois este pode ser feito com lápis diretamente sobre a tábua de madeira ou em alguma outra superfície (papel manteiga ou papelão, por exemplo) e, muitas vezes, em tamanho natural.

O projeto da Poltrona Dina enfatiza o trabalho manual, exaltando técnicas de marcenaria, uso de encaixes tradicionais e uso de costura do estofado. Ali se combinam duas texturas de materiais naturais, a saber: 1) Madeira, na estrutura; e, 2) Couro ou tecido, no encosto. Sua tiragem de produção é pequena e as peças não apresentam variações, além da possibilidade de escolha do material do estofado. No ateliê de Fernando, tem-se a utilização de máquinas e ferramentas tradicionais de marcenaria, adotando-se a lógica de manufatura. As produções são intensivas em mão de obra, há divisão de trabalho e as peças passam pelas mãos de todos os empregados. Os estofados são confeccionados por fornecedor externo e também são feitos à mão. Atualmente, a espécie de madeira utilizada no ateliê é freijó (*Cordia goeldiana*).

Fernando demonstra muitas características do perfil de artífice. Ele gosta, por exemplo, de máquinas antigas, pois, elas o instigam. Demonstra prazer pelo trabalho bem-feito e preocupa-se não apenas com a criação dos móveis, mas também com sua produção e com a sustentabilidade administrativa e financeira do ateliê. Acumula funções de criação e gerenciamento, e acaba se dedicando menos à produção do que gostaria, apesar de seu gosto pela fabricação. Acredita que seu negócio cresceria se não concentrasse em si tantas tarefas, mas assume que gosta de “fazer”, de “colocar a mão na massa” e também de criar. Logo, conforma-se. Delega às lojas de mobiliário com as quais mantém parceria o trabalho de venda dos móveis para o cliente final.

Aquele *designer* segue a tradição de vários *designers* brasileiros que se dedicam à madeira e mantém viva a técnica de marcenaria, incorporando inovações. É especialmente forte a influência do trabalho de Sérgio Rodrigues sobre as criações de Fernando. Além do

contato que ambos tiveram enquanto Sérgio era vivo, atualmente Fernando assumiu a produção de alguns dos móveis projetados por Sérgio. Em artigos e reportagens, os textos referem-se a Sérgio como mestre. E se Sérgio foi, de fato, seu mestre, Fernando já deixou de ser aprendiz, tornando-se também um mestre. Tem-se, portanto, o desafio sobre se ele logrará passar seus conhecimentos adiante a outros aprendizes nos próximos anos.

3.2 THIAGO LUCAS E A MESA ESTRUTURAL

Thiago Lucas dos Santos nasceu em 1986, na cidade do Rio de Janeiro e, atualmente, vive em Brasília. É graduado em Desenho Industrial pela Universidade de Brasília (UnB), tendo completado as duas habilitações do curso – Projeto de Produto e Programação Visual. Ainda durante o período de faculdade, deu início a seu trabalho na Cidade Estrutural, Distrito Federal, que compõe o Setor Complementar de Indústria e Abastecimento (SCIA) no Distrito Federal.

Em sua ida à Cidade Estrutural, inicialmente, Thiago Lucas tinha a intenção de coletar madeira descartada no aterro sanitário do Distrito Federal ali existente – local conhecido como Lixão da Estrutural. A partir do contato com as pessoas que moravam no local e trabalhavam como catadores, aquele *designer* decidiu montar um projeto para que os indivíduos ali residentes construíssem o mobiliário para suas casas fazendo uso de material descartado. Ele denominou esta sua primeira etapa de sua atuação na Cidade Estrutural como “Faça você mesmo”. Na época, frustrou-se com resultado, pois, após entregar o projeto, os moradores não executaram os móveis. Atualmente, ele compreende a falta de engajamento das pessoas que ali viviam como decorrência de seu cansaço e de sua falta de tempo livre disponível, pois, elas não tinham motivação para trabalhar com marcenaria e fazer os móveis. Destarte, entre os aspectos positivos do projeto, Thiago Lucas relata que teve a oportunidade de entrar em contato com as pessoas que faziam daquele local seu sustento, aproximar-se daquele contexto e entender as complexidades e as dificuldades da população do local.

A segunda etapa de sua atuação na Cidade Estrutural se deu em parceria com a Cooperativa Sonho de Liberdade – organização sem fins lucrativos que se dedica à reciclagem de madeira descartada. Aquela Cooperativa emprega detentos em regime semiaberto, ex-detentos, suas famílias e pessoas carentes ali residentes. Thiago Lucas, então, desenvolveu uma linha de móveis⁶² – seu projeto de conclusão de curso na UnB. A linha foi denominada Estrutural e passou a ser produzida pela Cooperativa.

⁶² As imagens dos móveis de Thiago Lucas foram reunidas no Quadro 8, na página 84.

Em período posterior ao projeto da Cooperativa, Thiago Lucas foi convidado para trabalhar na Incubadora Social e Solidária, ligada ao Programa Multincubadora de Empresas do Centro de Apoio ao Desenvolvimento Tecnológico (CDT) da Universidade de Brasília (UnB). Aquela incubadora assiste diferentes empreendimentos e, na época, apoiava o Sonho de Liberdade.

A modalidade Social e Solidária apoia empreendimentos de diversos ramos, como cooperativas de reciclagem, grupos de bordadeiras e de costureiras, associações de artesãos e de produtores rurais e redes de empreendimentos. O trabalho desenvolvido visa capacitar os grupos, associados e cooperados na gestão democrática do empreendimento; promover a integração entre os grupos e outros atores da Economia Solidária – como os fóruns, clubes de troca, ONGs e redes de comércio justo; desenvolver tecnologias inovadoras que aprimorem o processo de produção; apoiar a comercialização e a entrada no mercado dos empreendimentos; promover a interação entre a Universidade e os Movimentos da Sociedade Civil, criando oportunidades de pesquisa junto às experiências em Economia Solidária para professores e estudantes da Universidade de Brasília”.⁶³

Também é preciso destacar a *Baru Design* – um escritório de *design* fundado por Thiago Lucas e o administrador de empresas Bruno Antunes. Ambos trabalharam na incubadora da UnB e pretendiam, com a *Baru*, ajudar na divulgação e comercialização dos móveis da Linha Estrutural, fabricada pela Cooperativa Sonho de Liberdade, conforme o relato que se segue:

O Sonho de Liberdade era uma das cooperativas que a gente assistia. E eu tinha desenvolvido para eles os mobiliários. Só que eu percebi que eles não tinham capacidade de meio que de gestão e da possibilidade de comercialização principalmente desses mobiliários. Então a gente pensou em desenvolver essa empresa, digamos assim, para que cuidasse da comercialização dos móveis. (E01⁶⁴, p. 3).

Thiago Lucas projetou em 2015 a Cadeira Planalto, exposta na 5ª Paralela *Design* em conjunto com o Coletivo Entre Eixos e, atualmente, realiza também trabalhos de cenografia com a *designer* Nina Coimbra.

Fora de sua atuação pela *Baru Design*, Thiago Lucas participou de um projeto do Fundo de Apoio à Cultura (FAC), onde atendeu um grupo de catadoras do Varjão. O objetivo do projeto apoiado por aquele Fundo era confeccionar peças de artesanato para uma exposição.

Quando questionado se ele se inspira em outros *designers*, Thiago Lucas faz referência a outros *designers* de móveis, tais como: Joaquim Tenreiro, Sérgio Matos e

⁶³ Centro de Apoio ao Desenvolvimento Tecnológico (2018). Disponível em <http://www.cdt.unb.br/multincubadora/socialsolidaria/?menu-action=social-solidaria>. Acesso em: 12/07/2018).

⁶⁴ Os trechos da Entrevista 1, realizada com Thiago Lucas dos Santos em fevereiro de 2018, são identificados pela sigla E01. A transcrição da Entrevista 1 encontra-se no Apêndice B desta Tese.

Carlos Motta. E ainda, destaca a Linha Dfeito, de Nina Coimbra, com a qual já fez parceria em outros projetos.

Aquele *designer* expressou gostar de trabalhar com criação, independentemente da área específica de aplicação, não importando se o resultado final for uma peça gráfica ou digital, um produto ou um ambiente, conforme o relato que se segue:

E eu gosto muito dessa pluralidade da nossa área, da parte de criação como um todo, seja ela aplicada a um projeto físico, seja ela visual, computador, seja... Sabe? Impressa... Eu gosto do processo criativo como um todo. (E01, p. 3).

Thiago Lucas afirma que descobriu seu interesse pela etapa de experimentação durante sua experiência no projeto da Linha Estrutural. Outras questões que lhe interessam são: os encaixes e o uso mínimo de ferragens. Ele associa os encaixes à sua memória de infância de brincar com Lego (E01, p. 8).

As imagens de alguns dos projetos recentes de Thiago Lucas são evidenciadas no Quadro 8, a seguir.










Os projetos de mobiliário de Thiago Lucas relatados na entrevista são: Linha Estrutural (2011), composta por mesa de centro, mesa lateral, banco, aparador e mesa café; Cadeira Planalto (2015); e, Redário (2017) para o Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) em Brasília.

A Mesa Estrutural faz parte da linha de móveis denominada Estrutural, desenvolvida por Thiago Lucas para ser fabricada pela Cooperativa Sonho de Liberdade. Na época que Thiago Lucas conheceu o empreendimento social, os cooperados já trabalhavam com madeira de reaproveitamento. Ali, recebiam o material e selecionavam a parte que seria vendida para queima e a parte que seria reciclada. Para fazer a reciclagem, faziam a limpeza, a retirada de ferragens e o corte, geralmente em formato de ripas (E01, p. 6, 12).

É uma Cooperativa em que eles trabalham com madeira, madeira é o carro chefe, e eles revendem madeira, eles vendiam para indústria também, vendiam para obra, e faziam esses piquetes, essas estacas, entre outras coisas. O meu foi um braçoquinho do que eles já produziam lá, sabe? (E01, p. 12).

Quando Thiago Lucas chegou àquela Cooperativa em 2010, era grande a produção de piquetes – estacas de madeira que seguram faixas publicitárias – de utilidade em campanhas eleitorais. As estacas eram cortadas no tamanho dois centímetros de largura por dois centímetros de espessura, com terminações pontiagudas. Os piquetes, contudo, eram vendidos a um valor muito baixo. Neste ínterim, aquele *designer* pretendia desenvolver um produto que tivesse maior valor agregado e cuja produção gerasse renda para a Sonho de Liberdade. Para tanto, ele percebeu como funcionava a linha de produção de piquetes e procurou adaptar-se aos processos preexistentes (E01, p. 6).

Quadro 8: Projetos recentes de Thiago Lucas dos Santos

 <p>Mesa de Centro Estrutural (2011)</p>	 <p>Mesa Lateral Estrutural (2011)</p>	 <p>Banco Estrutural (2011)</p>
 <p>Mesa-Café Estrutural</p>	 <p>Mesa de Jantar Estrutural</p>	 <p>Aparador Estrutural</p>
 <p>Primeiros móveis da Linha Estrutural (2011)</p>	 <p>Cadeira Planalto (2015)</p>	 <p>Redário para CCBB, em Brasília (2017)</p>

Fonte: Estrutural Linha de Moveis (2019).

O diretor e fundador da cooperativa, Fernando Figueiredo, pediu que o projeto tivesse apelo comercial, e Thiago Lucas entendeu que os produtos necessitavam ser atraentes e interessantes, não apenas pela história por trás de sua fabricação, mas, principalmente, por sua aparência (E01, p. 7).

No início, aquele *designer* não sabia que iria projetar móveis, ao passo que não havia definido a tipologia. Ele cogitou, primeiramente, fazer painéis decorativos. A ideia de confeccionar mobiliário surgiu quando observou o trabalho realizado no local, enxergou o potencial da produção e começou a fazer alguns testes com as madeiras (E01, p. 7).

Então, Thiago Lucas propôs que fosse feito o mobiliário, mudando os tamanhos dos cortes e adicionando etapas de montagem e acabamento.

E o desenho da Linha se baseou nisso. Em vez de fazer lá o corte que eles já estava padronizados, de cortar dois por dois, que era da estaca e deixar a ponta pontiaguda e tal, eu fiz uma... Propus um outro corte em cima daquela mesma produção e que através de encaixes e cola e da forma mais fácil possível de adaptação daquela produção, daquela Linha, que você conseguisse gerar um mobiliário. Dentro daquele já contexto deles, né? (E01, p. 6-7).

O projeto objetivava aumentar o valor dos produtos da Cooperativa e tinha como requisito fazer uso dos processos de fabricação simples e, de preferência, adaptados aos processos preexistentes (E01, p. 7).

A primeira peça que Thiago Lucas projetou foi a mesa de centro⁶⁵. A partir de seu desenho, aquele *designer* confeccionou a mesa lateral e o banquinho. Assim, formou-se a Linha Estrutural. Posteriormente, ele projetou o aparador e a mesa café, a pedido de um casal de arquitetos para a exposição na Casa Cor. A Mesa de Centro Estrutural é assim descrita na página da Linha Estrutural, no *site* da Cargo Collective:

A MESA DE CENTRO da Linha de móveis ESTRUTURAL é composta por 80 ripas de madeiras de demolição. O estilo do móvel é baseado na diversidade e constância das madeiras que chegam ao galpão, entre elas, tábuas de pinus, castanheira, maçaranduba, ipê e eucalipto. Suas características visuais e físicas como cor, textura, desgaste e dureza foram essenciais para definir o estilo do móvel.⁶⁶

Durante a entrevista, Thiago Lucas relatou que todas as peças da Linha Estrutural possuem duas características principais, quais sejam: 1) Rústicas; e, 2) Artesanais. Além disso, ele explica que elas abraçam o defeito como forma de mostrar que têm história, conforme o que se segue:

Artesanal. Rústico. E... [...] Então uma das coisas da Linha Estrutural que eu percebi era abraçar o defeito. Por exemplo, se tinha uma madeira lá que teve cupim e ele fez um desenho, eu não tentava de forma alguma cobrir aquilo dali com uma pasta de madeira e depois lixar e pintar, tirar essa característica. Não. Eu queria que esse móvel tivesse história, sabe? Então acho que é isso, é um móvel rústico, um móvel... São peças únicas. É artesanal. E defeituoso, digamos assim. Defeito bom, né? (E01, p. 9).

⁶⁵ Na presente Tese de Doutorado, quando se menciona apenas “Mesa Estrutural” – ou seja, sem mencionar o modelo específico (mesa de centro, mesa lateral ou “mesa café”) – deve ser considerada a mesa de centro, que foi o primeiro móvel da Linha Estrutural a ser projetado.

⁶⁶ Estrutural Linha de Móveis (2019). Disponível em: <https://cargocollective.com/thiagolucas/Mesa-de-Centro-Linha-Estrutural>. Acesso em 03/01/2019.

Aquele *designer* afirma que nenhuma peça da Linha é exatamente igual à outra. Logo, cada peça é única, mesmo com as mesmas medidas e seguindo o mesmo padrão. Neste ínterim, em cada caso, a combinação das madeiras é diferente, e as ripas apresentam variações; ou seja, sua aparência visual varia mesmo havendo padronização técnica, uma vez que a variedade de madeiras utilizadas confere diferentes cheiros, cores e texturas.

[Os objetos] Apresentam [diferenças] por causa dessas diferentes madeiras, né? [...] Que são encontradas. E cada móvel, você pode estar fazendo o mesmo ali... Assim: você encomendou duas mesas. Uma mesa vai ser diferente da outra. Elas vão ter as mesmas medidas, a mesma padronização técnica, só que o visual dela vai diferenciar nas tonalidades, nos tipos diferentes de madeiras encontradas naquele contexto ali. (E01, p. 16).

Na entrevista, Thiago Lucas relata que escolheu fazer uso de seladora para dar acabamento à madeira no lugar de verniz, pois considera que o verniz muito altera as características físicas da matéria-prima. Por outro lado, a seladora protege a madeira e ainda mantém suas características naturais. Neste ínterim, primeiramente, tinha-se a cera de carnaúba, mas, atualmente, faz-se uso da seladora industrial (E01, p. 14).

Aquele *designer* afirma que a Mesa de Centro Estrutural recorda um origami, reformulando, em seguida, a descrição de modo objetivo: uma mesa de centro baixa, quadrada e ripada, que possui planos seriados que funcionam como encaixes.

Eu chamaria de uma mesa meio origami. Ela é uma mesa... Você nunca viu a minha peça, então: é uma mesinha baixa, uma mesa de centro baixa, quadrada, com planos seriados de madeira que funcionam como encaixes e com... Ripada. É, uma mesa ripada com planos seriados, baixinha e quadrada. (E01, p. 10).

Thiago Lucas descreve que o público pode observar a mesa de duas maneiras distintas, dependendo se a história por trás lhe é conhecida ou não. Sem saber da história, o cliente pode apenas julgar a aparência do objeto e, assim, estabelecer algumas relações ligadas ao estilo e imaginar suas possíveis utilidades. Aquele *designer* aposta que o cliente consideraria a mesa uma peça bonita, única e interessante por causa das diferentes tonalidades das madeiras, mas que também poderia achá-la rústica e imaginar que ela teria bom uso em uma casa de fazenda. Mesmo com a associação a algo do campo e, talvez, a algo antigo, a mesa poderia ser promovida para um contexto contemporâneo e urbano, pois combina bem com peças retilíneas e de feição contemporânea (E01, p. 10).

Neste sentido, quando sabedor das informações sobre a matéria-prima utilizada e sobre quem a fabricou, o cliente teria um segundo encantamento: madeiras que foram descartadas e mesa produzida em uma cooperativa onde trabalham ex-detentos. De fato, a história por trás não se faz visível no móvel, o que surpreende o público (E01, p. 10).

Segundo o relato de Thiago Lucas, quando o cliente descobre a história por trás da peça, por ela se apaixona ainda mais:

São duas etapas. Primeiro a pessoa olha e se encanta pela estética, ponto. E o segundo lugar, ela tem esse segundo encantamento que é pela história por trás. Acho que ela se apaixona mais pela peça. (E01, p. 10).

E ainda, o público também se interessa pelo projeto, pela cooperativa, por seu funcionamento e pela possibilidade de descartar madeira para reciclagem (E01, p. 10).

Aquele *designer* assim aponta como se deu o processo de criação da Mesa de Centro Estrutural – a primeira peça da Linha: o projeto teve por base uma observação do trabalho realizado na Cooperativa e em testes com as madeiras:

A linha é baseada nisso mesmo, em teste, muita observação in loco, e estudo na hora assim, sabe? (E01, p. 9).

Inicialmente, quando de sua chegada na Cooperativa, Thiago Lucas não sabia o que iria projetar. Ele relata que subia nos montes de madeira e que se sentia perdido. Passava as tardes no local, observando o trabalho. Encantou-se pelo processo de separação das tábuas de madeira, pela limpeza e pela retirada de ferragens. Via apenas uma máquina – uma serra circular – para a confecção das estacas. Identificou, então, um potencial do material: eram madeiras variadas, com tonalidades diferentes. Assim, sua primeira ideia foi a confecção de painéis decorativos (E01, p. 8).

Então, Thiago Lucas deu início aos testes. Ele levava pedaços de madeira da Cooperativa para a marcenaria da UnB; prensava, colava, cortava, lixava, envernizava e passava outros produtos para ver como a madeira se comportava (E01, p. 8).

Apesar de ser aluno da UnB, aquele *designer* se sentia um intruso na marcenaria. Mesmo passando a frequentar o local, ele sempre necessitava de autorização para ali ingressar, achando o processo complicado. Além disso, tinha a impressão de que a marcenaria era de mais serventia para os alunos do curso de Artes do que do curso de *Design*, conforme o relato que se segue:

Eu vivia ali. O povo brigava comigo porque de uma certa forma aquela marcenaria ali é mais das artes do que do pessoal do *design*, né? Então, nossa, para convencer e toda vez tinha que pegar uma carta de autorização, não o quê, para estar usando o que eu estava... Às vezes eu tinha que vir no final de semana fazer coisa, era meio complicado. (E01, p. 8).

Fazendo os testes, Thiago Lucas começou a duvidar se um painel decorativo seria a melhor opção de projeto. Propôs-se, então, a buscar outras possibilidades (E01, p. 8).

O visual do móvel surgiu das estacas disponíveis na produção. Neste ínterim, aquele *designer* se questionou: como seria um móvel-estaca? Um móvel-estaca com sobreposições e encaixes? (E01, p. 8).

Thiago Lucas, então, gostou da ideia e desenhou o projeto da mesa de centro. Em seguida, desenhou a mesa lateral e o banquinho com o mesmo princípio. Com o projeto pronto, pretendia contratar um marceneiro para executar os protótipos – um profissional que tivesse marcenaria própria no Distrito Federal e que não pertencesse à cooperativa ou à UnB.

A data de defesa do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) da graduação de Thiago Lucas se aproximava, e o marceneiro então acordado manifestou que estava ocupado com outros serviços e que não poderia fazer as peças. Contudo, cedeu sua marcenaria para que Thiago Lucas as construísse sozinho.

Atualmente, aquele *designer* reconhece a importância de ter fabricado os protótipos. Durante a construção, ele via o que funcionava ou não e fazia alterações nos desenhos. Além disso, relatou que se sentiu mais capaz de passar as instruções aos cooperados por ter vivenciado aquela experiência (E01, p. 9).

A ideia principal do projeto foi mantida. Porém, Thiago Lucas promoveu algumas alterações durante a construção dos protótipos, entre as quais, as formas de encaixar, a composição das madeiras e alguns refinamentos (E01, p. 9).

Assim, as peças ficaram prontas a tempo da defesa.

Durante a entrevista, Thiago Lucas relata o processo de fabricação da mesa de centro, que é semelhante à fabricação das outras peças da Linha Estrutural. Nela, fez uso de madeira de demolição – madeira descartada no lixão da Estrutural. E mesmo com a desativação do lixão, vale destacar que a Cooperativa tem contatos com diversas instituições localizadas no Distrito Federal que levam madeira de descarte para lá (E01, p. 15).

Na Cooperativa faz-se uso de cinco máquinas, quais sejam: 1) Serra circular; 2) Desengrosso; 3) Plaina; 4) Pinadora; e, 5) Lixadeira.

Nos dias atuais, quem fabrica os móveis da Linha Estrutural é um marceneiro da Cooperativa chamado Carlos Renê da Nóbrega. Thiago Lucas relata que, desde que começou o projeto, já passaram três marceneiros pela Cooperativa e, entre eles, Renê foi quem ficou mais tempo e que ali se encontra até hoje (E01, p. 12).

Para se fabricar os móveis, Thiago Lucas aponta que ter capacitação específica ou experiência de trabalho não é algo totalmente necessário, mas que facilita o trabalho. Além disso, cada etapa possui necessidades peculiares. Aquele *designer* considera a etapa de cortes bem simples, ou seja, não se trata de trabalho especializado. Por outro lado, a montagem requer um mínimo de habilidade manual. Contudo, com o gabarito e com “tudo certinho”, o trabalhador consegue realizar a montagem, ou seja, não encontra tanta dificuldade. O procedimento de fabricação da Linha faz uso de técnicas simples de

marcenaria (“o beabá da marcenaria”). E atualmente, o trabalho está mais fácil, uma vez que a marcenaria adquiriu novos equipamentos devido a um projeto financiado pela Fundação Banco do Brasil (FBB) (E01, p. 14).

Thiago Lucas assim descreve o passo a passo da fabricação daquilo que é confeccionado: 1) A madeira chega à Cooperativa; 2) Um primeiro grupo de funcionários faz triagem – a madeira boa – que será reaproveitada – é separada da madeira ruim – que será revendida para a queima; 3) A madeira boa é colocada em um carrinho e, posteriormente, em um caminhão; 4) Passa-se à etapa de retirada de ferragens; 5) O grupo que retira as ferragens é composto apenas por mulheres; 6) As ferragens vão para a reciclagem; 7) A madeira vai para primeira etapa de corte – comprida –, ela é cortada em tábuas de tamanho padronizado e, na segunda etapa de corte, entra a mudança proposta por aquele *designer* (no processo original de fabricação das estacas, as tábuas eram cortadas no tamanho de dois centímetros de largura por dois centímetros de espessura; no projeto proposto, corta-se cada madeira no tamanho de dois centímetros por oito centímetros, sendo que o comprimento varia dependendo do móvel que será fabricado; para tanto, é preciso ler o desenho técnico para saber quantas ripas cortar e que tamanho elas devem ter); 8) O grupo da marcenaria recebe as madeiras cortadas em formato de ripa no tamanho certo; 9) As madeiras que se tornarão pés são cortadas em um ângulo específico (para tanto, faz-se uso de um gabarito); 10) A madeira passa pelo desengrosso e, em seguida, pela plaina; 11) Tem início a etapa de montagem (atualmente, o grupo da marcenaria é composto apenas pelo marceneiro Renê, mas já teve outros integrantes); 12) A mesa de centro é formada por quatro módulos iguais; 13) Tem início a montagem do primeiro módulo (Thiago Lucas compara o processo à montagem de um sanduíche ou de uma lasanha; encaixa-se a primeira ripa em um gabarito; em seguida, encaixa-se o pé; depois, a segunda ripa e o outro pé; e assim por diante, até completar o primeiro módulo, que tem aproximadamente 20 ripas; para unir as ripas, faz-se uso de cola de madeira e uma pinadora – o que torna o processo mais rápido); 13) Tal procedimento é repetido nos outros três módulos; 14) Os quatro módulos são arrumados formando uma radiação (cada módulo é posicionado em uma direção, sendo que o seguinte é sempre colocado a 90 graus em relação ao anterior, completando 360 graus); 15) Os quatro módulos são aparafusados, tornando a união mais resistente. Para o acabamento, lixa-se a superfície para nivelá-la e aplica-se a seladora industrial, que é mais resistente e barata do que uma seladora natural, como a cera de carnaúba, e que altera menos as características da madeira do que um verniz.

Quanto à escala de produção da Linha Estrutural, Thiago Lucas afirma que é pequena. Não sabendo precisar, ele imagina que se tenham produzido cerca de 20 móveis daquela Linha. Neste ínterim, os móveis são produzidos por encomenda. E ainda, vale

destacar a ocorrência de mais vendas na época em que aquele *designer* divulgava amplamente o projeto e participava de feiras (E01, p. 15-16).

A Linha Estrutural foi divulgada, com a ajuda da Baru *Design*, durante a participação em feiras, para as quais foram produzidos catálogo e panfleto. A Cooperativa Sonho de Liberdade possui uma página na rede social *Facebook*, além de *site* oficial. A Baru possui *site* oficial, perfil na rede social *Instagram* e página na rede social *Facebook*, que possuem *links* para o *site* daquela Cooperativa.

Thiago Lucas e Bruno fundaram a Baru para auxiliar na divulgação e comercialização dos móveis projetados por aquele *designer* para a Cooperativa Sonho de Liberdade, pois, o local apresentava certa dificuldade de comercialização de seus produtos (E01, p. 3).

A venda dos móveis da Linha Estrutural se dá diretamente pela Cooperativa supramencionada ou por intermédio da Baru. Neste sentido, Thiago Lucas não tem certeza sobre os valores atualizados, mas, o *site* da Baru detinha preços que variavam entre R\$ 650,00 (seiscentos e cinquenta reais) para um banco até R\$ 4.000,00 (quatro mil reais) para uma mesa de jantar.

Aquele *designer* considera que fez sua parte e concluiu seu trabalho, pois entregou o projeto à Sonho de Liberdade. No início, ele acompanhava a produção; mas, atualmente, aquela Cooperativa produz a Linha por encomenda e, geralmente, por conta própria, ou seja, sem a ajuda de Thiago Lucas ou da Baru. Assim, se um cliente entrar em contato com a Baru, Thiago Lucas entra em contato com o marceneiro para verificar a possibilidade de aceitar a encomenda (E01, p. 11, 12, 17).

Thiago Lucas ressalta que os móveis da Linha chamaram atenção nas feiras onde foram expostos. Ele descreve alguns momentos marcantes, como, por exemplo, os “selos de aceitação”. O primeiro ocorreu durante o Capital Fashion Week, quando participou da parte de negócios do evento. Ali, Thiago Lucas, Fernando, Renê e outros integrantes da Sonho de Liberdade estavam presentes. Aquele *designer*, então, sentiu que o projeto funcionou e teve orgulho por ter agregado valor à produção da cooperativa, pois, do contrário, os móveis não seriam expostos naquele ambiente. Na ocasião, um casal de arquitetos encomendou novos móveis para um ambiente que eles projetaram para a Casa Cor. Assim, a mesa café e o aparador foram exibidos durante a Casa Cor (E01, p. 18).

O segundo relatado por Thiago Lucas se deu em uma exposição do Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (SEBRAE) em Cuiabá, Mato Grosso. Na ocasião, aquele *designer* apresentou sua linha ao *designer* Zanini de Zanine, e este elogiou os móveis (E01, p. 18).

Além disso, Thiago Lucas recorda que foi semifinalista do movimento *Hot Spot* com o projeto da Linha Estrutural (E01, p. 18).

Quando questionado sobre alguma semelhança entre o projeto da Linha Estrutural e outros trabalhos realizados, aquele *designer* observa que descobriu que gosta mais de projetar quando tal ação inclui alguma(s) etapa(s) de testes com materiais. Assim, ele compara dois processos de criação, ou seja, um que não inclui etapa de testes com os materiais e outro que inclui. O primeiro processo foi utilizado por ele na maioria dos projetos realizados no curso de graduação. O segundo processo se deu, por exemplo, no decorrer de seu TCC. No primeiro processo, tem-se o uso do computador e de alguma pesquisa de referências – o *designer* está mais restrito ao que logra imaginar sobre o comportamento dos materiais, pois, ele envia o desenho para a indústria e recebe o produto pronto. Aqui, Thiago Lucas acha que a relação do *designer* com o objeto fica fria. No segundo processo, apesar de ser possível manter o uso do computador e de pesquisas de referência nas primeiras elaborações da ideia, a ênfase cai sobre os testes com materiais. E quando se decide quais materiais serão utilizados, é preciso testá-los e observar como respondem aos testes e, a partir dos testes, o desenho é alterado. Aqui, Thiago Lucas atenta que o resultado final se torna mais rico e interessante (E01, p. 10-11).

Por outro lado, um aspecto que diferencia o projeto da Linha Estrutural relaciona-se ao fato de trabalhar para uma cooperativa. Neste *modus operandi*, gera-se expectativa nos cooperados. Logo, conforme observa aquele *designer*, é importante comprometer-se e não abandonar o projeto, o que significaria abandonar as pessoas. Aqui, Thiago Lucas compara com outros projetos, onde não há outra cooperativa ou outro grupo envolvido – quando o projeto é apenas dele ou para ele. Assim, o resultado – de sucesso ou fracasso – é mais pessoal e não afeta outrem. E o que pode dar errado, ou seja, os motivos do fracasso, seriam: o público não gostar da aparência do produto; o público não gostar do conceito; ou, os produtos não serem vendidos (E01, p. 11).

Resumidamente, a Mesa Estrutural faz parte da Linha Estrutural, projetada por Thiago Lucas em 2011, e é fabricada na Cooperativa Sonho de Liberdade, situada na Cidade Estrutural, Distrito Federal. Os móveis daquela Linha empregam madeira de reaproveitamento. Explora-se a variedade de madeiras, com cores, texturas e cheiros próprios, e até os defeitos que as peças porventura tragam consigo. Não se esconde o defeito, mas, pelo contrário, espera-se que fique aparente a fim de mostrar que o objeto tem história. Mesmo que uma unidade da mesa tenha acabado de ser fabricada, ela não parecerá um produto “novinho”. Cada unidade é diferente da outra, o que é característico de produtos artesanais considerados rústicos. Na produção industrial, em geral, tem-se o esforço para que os produtos sejam todos exatamente iguais e que pareçam intocados – ação que não é promovida por Thiago Lucas, que tira proveito das variações e dos defeitos dos produtos.

O projeto de Thiago Lucas para a Mesa Estrutural é simples de ser fabricado, ou seja, requer pouco conhecimento técnico e faz uso de ferramentas básicas de marcenaria. O marceneiro Renê tem experiência, mas a ideia de Thiago Lucas era que alguém com o mínimo de conhecimento sobre marcenaria fosse capaz de montar o móvel. Neste íterim, na entrevista aqui evidenciada, aquele *designer* afirmou que, se ele conseguiu montar mesmo não sendo marceneiro, então qualquer indivíduo conseguiria. Ele buscou procedimentos simplificados e ágeis, inclusive, o uso de uma pinadora para unir as estacas de madeira e os módulos. Um artífice da madeira como, Fernando, procuraria algum tipo de encaixe que não necessitasse de parafuso, prego ou grampo, mas que possivelmente demandaria trabalho mais avançado de marcenaria. A etapa de cortes dos móveis da Linha Estrutural é ainda mais simples, não necessitando de um marceneiro.

Os móveis da Linha Estrutural são produzidos em uma cooperativa de indivíduos marginalizados. São moradores da Cidade Estrutural, sendo muitos ex-detentos. O projeto de Thiago Lucas pode ser classificado como um projeto social para uma população específica. É sabido que alguns projetos que apresentam a relação *design*-artesanato tem o caráter de atenderem comunidades que não detêm conhecimento anterior específico e que são capacitadas para realizar determinado tipo de trabalho, a fim de gerarem renda.

Thiago Lucas aproxima-se mais do perfil de *designer* industrial, ou seja, aquele que é responsável pelo projeto; é capaz de atuar em projetos muito diferentes entre si, adquirindo novos conhecimentos; migra de área; é criativo, curioso e prático. Ele estuda o mercado e os meios de produção disponíveis, identificando potencialidades e dificuldades. Tenta identificar gargalos e solucioná-los. De fato, nem sempre o gargalo está diretamente relacionado à fabricação ou ao uso do produto em si, mas, o *designer* deve se preocupar com todas estas e outras questões para que o projeto tenha sucesso. E foi o que Thiago Lucas fez ao ajudar a Sonho de Liberdade com divulgação e venda dos produtos através da Baru *Design* – empresa que fundou com um sócio. Thiago Lucas enxergou tal necessidade daquela Cooperativa depois que foi trabalhar na Incubadora Social da Universidade de Brasília (UnB) e observou outros projetos assistidos.

3.3 MARIA FERNANDA E A ESTANTE CONTAS

Maria Fernanda Paes de Barros Penteado é *designer* de interiores e *designer* de móveis. Moradora de São Paulo, formou-se em Administração de Empresas em 1991. Posteriormente, frequentou o curso de *Design* de Interiores na Escola Panamericana de Arte (EPA) (ADORNO, 2018). Trabalhou com *design* de interiores por mais de 20 anos, até que

em 2013, passou por um problema de saúde, necessitando diminuir o ritmo de trabalho com administração de obras.

Em 2014, Maria Fernanda fez um curso de *design* de móveis na EPA. Como projeto de conclusão do curso, criou o *Buffet Tribos*⁶⁷, a partir de uma pesquisa sobre cultura indígena. O móvel possui um pingente feito com casca de coco e sementes, inspirado nas bandoleiras da tribo Nambiraquara, e seus pés têm marcações em baixo relevo, que imitam os grafismos das cuias da tribo Tapirapé.

Em 2015, aquela *designer* criou a marca Yankatu e, desde então, dedica-se ao *design* de móveis. Pela Yankatu, já lançou sete coleções⁶⁸ de móveis, participou de exposições e feiras⁶⁹. Seus móveis são numerados e fabricados em séries limitadas, ou até mesmo como peças únicas⁷⁰. Tem ainda parceria com uma marcenaria no interior do Estado de São Paulo: a Total Made, onde os móveis são fabricados.

Nos relatos a seguir, Maria Fernanda explicita suas motivações para a criação da Yankatu e que, após o término do curso de *design* de móveis, não conseguiu mais parar de criar, fazendo sempre uso de madeira maciça e artesanato brasileiro:

Desde daí eu não consegui mais parar de criar, eu fui em busca de pesquisar o artesanato brasileiro e trazer ele para dentro do mobiliário de uma forma que o valorizasse, que as pessoas comesçassem a olhar para ele com outros olhos, que infelizmente a gente ainda tem muito... um preconceito com que é artesanato. E daí assim, eu sempre fui apaixonada pela madeira, então a minha ideia era trabalhar a madeira maciça brasileira sempre com o artesanato brasileiro, e criar móveis que fossem passar de geração em geração, então eu não sigo tendência, nada disso, eu crio a peça, a minha inspiração vem da história do artesão, da história da tradição do artesanato que eu estou estudando naquele período, e do trabalho do artesão, daí vem a inspiração para eu criar a peça [...] (E03⁷¹, p. 4).

[...] e a ideia é que a madeira maciça, por ser madeira maciça também as pessoas não vejam esse móvel como uma peça descartável, daqui a três anos enjoei, me desfaço e compro outro, é uma peça para realmente passar de uma geração para outra e levar o artesanato com ela. (E03, p. 4).

Maria Fernanda escolheu o nome Yankatu para sua marca após ler um texto dos irmãos Villas Boas sobre o povo Kamayurá, conforme o relato que se segue:

O índio nasce com três almas. A primeira e a segunda, concebidas pelo homem e pela mulher, morrem com o indivíduo. A terceira, Yankatu, é pura

⁶⁷ As imagens dos móveis de Maria Fernanda foram reunidas no Quadro 9, na página 96.

⁶⁸ Coleção Tribos em 2014, Coleção Entrelaçados em 2015, Coleção Memórias em 2015, Coleção Ipê em 2015, Coleção Jardim em 2016, Coleção Registros do Tempo em 2017, Coleção Artesãos em 2018 (YANKATU, 2018).

⁶⁹ Exposição Fio da Meada em 2015, Exposição Moldar Mudar em 2017, Exposição *Unknown Territories* em 2018, participação na Semana Criativa de Tiradentes em 2017 (YANKATU, 2018).

⁷⁰ Entre as peças únicas, estão o banco e a estante, que compõem a Coleção Memórias, os quais a *designer* não pretende reproduzir.

⁷¹ Os trechos da Entrevista 3, realizada com Maria Fernanda Paes de Barros em abril de 2018, são identificados pela sigla E03. A transcrição da Entrevista 3 encontra-se no Apêndice D desta Tese.

essência: é a beleza. É ela que confere à pessoa a dignidade que possui como ser humano. (Villas Boas, *Opcit* Yankatu/quem somos, 2018).

A expressão “*design* com alma” é um conceito fundamental da marca criada por aquela *designer*. Nos projetos da Yankatu, ela lida com histórias de vida dos artesãos e histórias das tradições artesanais brasileiras. Para cada peça, registra sua inspiração e seu processo criativo em um livro denominado Alma, e que fica guardado, geralmente, em um compartimento dentro do móvel. Ali se têm páginas em branco para que o dono complete com relatos sobre a história do móvel ao longo do tempo (E03, p. 4-5).

Maria Fernanda participa do grupo Aty, junto com as amigas e *designers* Mari Dabbur, Marina Dias, Maria Helena Emediato e Aline Victor. Elas organizaram duas exposições no A Casa – Museu do Objeto Brasileiro. A primeira exposição se deu em 2015, denominada Fio da Meada. Ela foi organizada após uma viagem de imersão daquele grupo à cidade de Muzambinho, Minas Gerais. Lá, entraram em contato com artesãs que fazem uso de técnicas de tecelagem manual, tingimento natural, fuxico e crochê. Para esta exposição, foram criadas as Coleções Memórias e Ipê.

A segunda exposição, em 2017, chamou-se Moldar Mudar – A vida moldada no barro da vida. Ela foi idealizada após uma viagem daquelas *designers* com o coletivo ArteSol para o Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais, onde as amigas decidiram retornar, posteriormente, para uma imersão no local e promover uma exposição que tivesse como temática a cerâmica da região. Para esta exposição, Maria Fernanda criou a coleção Registros do Tempo.

Maria Fernanda relata outra experiência em projeto que alia *design* e artesanato durante a 1ª Semana Criativa de Tiradentes em 2017. No evento, ela participou de um laboratório de criação que reuniu cinco *designers* e cinco artesãos⁷². Novamente, aquela designer decidiu continuar seu trabalho com aqueles artesãos, criando sua mais recente coleção: Artesãos, lançada em 2018.

Durante a entrevista, Maria Fernanda explica as sete coleções que fez até o momento pela Yankatu, sempre utilizando a madeira como matéria-prima principal e, em geral, combinando-a com outros materiais.

A Coleção Tribos (2014) resultou de seu trabalho de conclusão de curso na EPA, com inspiração em pesquisa em cultura indígena. Aquela *designer* não teve contato direto com as tribos, mas fez sua pesquisa em museus, acervos e lojas em São Paulo.

A Coleção Entrelaçados (2015) faz uso de fios de algodão orgânico colorido pesquisados pela Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária (EMBRAPA) e produzidos

⁷² Participaram do laboratório: os *designers* Maria Fernanda, Daniela Karam, André Bastos, Guilherme Ribeiro e Paulo Alves; e os artesãos Exedito Jonas de Jesus, D. Lilia Fonseca, D. Maria da Conceição de Paula, Rondinelly Santos e Wagner Trindade (Site Yankatu).

na Paraíba. Ali, os fios, que nascem coloridos, são entrelaçados para representar a diversidade cultural brasileira.

A Coleção Memórias (2015) é composta pelo Banco Memórias e pela Estante Memórias, com tecidos feitos em tear manual. Tal coleção que decorreu do encontro de Maria Fernanda com a *designer* Mayumi Ito, que trabalha com tecelagem manual em Muzambinho, Minas Gerais. Através de Mayumi, Maria Fernanda conheceu outras artesãs da região, que fazem uso de diversas técnicas manuais – tecelagem, tingimento natural, crochê, entre outras. Do fato, Maria Fernanda fez uma viagem de imersão à Muzambinho com o grupo Aty – experiência que resultou na exposição Fio da Meada (2015).

A Coleção Ipê (2015) se deu em paralelo à Coleção Memórias, sendo apresentada na mesma exposição. É composta por três luminárias com aplicação de fuxicos, feitos de algodão tingido e tecidos manualmente.

A Coleção Jardim (2016) foi inspirada em outra artesã de Muzambinho, e seus móveis têm aplicações de flores de crochê.










Em 2016, após viagem com o Coletivo ArteSol para o Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais, as *designers* do grupo Aty voltaram à região para uma imersão e inspiração na produção local de cerâmica, que decorreu em mais uma coleção de Maria Fernanda: Registros do Tempo⁷³ (2017), que fez parte da Exposição Moldar Mudar (2017) e da Exposição *Unknown Territories* (2018).

Após viagem à Tiradentes, Minas Gerais, durante a Semana Criativa, Maria Fernanda criou a Coleção Artesão (2018), onde seus móveis contêm peças de artesanato confeccionadas por artesãos do local, que trabalham com diferentes técnicas e materiais: bordado, entalhe, pedra sabão, latão e papel crepon.

Diante do exposto, no Quadro 9, a seguir, têm-se as imagens de alguns móveis das coleções da Yankatu, de Maria Fernanda.

⁷³ A coleção Registros do Tempo será posteriormente apresentada em detalhes.

Quadro 9: Projetos recentes de Maria Fernanda Paes de Barros.

 <p>Buffet Tribos (2014) da Coleção Tribos</p>	 <p>Banco Entrelaçados (2015) da Coleção Entrelaçados</p>	 <p>Prateleira Memórias (2015) da Coleção Memórias</p>
 <p>Banco Memórias (2015) da Coleção Memórias</p>	 <p>Luminária Ipê (2015) da Coleção Ipê</p>	 <p>Criado-mudo Jardim (2016) da Coleção Jardim</p>
 <p>Móvel-Jardim (2016) da Coleção Jardim</p>	 <p>Estante Contas (2017) da Coleção Registros do Tempo</p>	 <p>Luminária Ni Pendente (2017) da Coleção Registros do Tempo</p>

		
<p>Luminária Ni de Mesa (2017) da Coleção Registros do Tempo</p>	<p>Banco Tempo (2017) da Coleção Registros do Tempo</p>	<p>Mesa Encontros (2017) da Coleção Registros do Tempo</p>
		
<p>Mesa Pétala (2017) da Coleção Registros do Tempo</p>	<p>Linha de mesa Jóias (2017) da Coleção Registros do Tempo</p>	<p>Cômoda Rococó (2013) da Coleção Artesãos</p>

Fonte: Yankatu (2018).

A Estante Contas faz parte da Coleção Registros do Tempo, juntamente com a mesa Encontros, a Mesa Pétalas, o Banco Tempo, a Luminária Ni Pendente, a Luminária Ni de Mesa e a Linha de Mesa Jóias – todas criadas em 2017, por Maria Fernanda. A Coleção Registros do Tempo foi inspirada em uma viagem daquela *designer* com as outras integrantes do grupo Aty para o Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais, em janeiro de 2017. As *designers* ficaram hospedadas por uma semana na casa de uma artesã de nome Deuzani Gomes dos Santos. Elas já tinham visitado a região com o coletivo ArteSol em julho de 2016, quando conheceram a produção local de cerâmica e entraram em contato com associações e artesãos. Ao final da viagem de três dias com o coletivo, decidiram retornar no ano seguinte para uma imersão de uma semana, com vistas a organizar uma exposição no A Casa – Museu do Objeto Brasileiro.

O que marcou especialmente Maria Fernanda durante a segunda estadia no Vale do Jequitinhonha foi, além da convivência com a artesã Deuzani em seu dia a dia, a relação

que se tem com o tempo quando se trabalha com cerâmica de maneira artesanal. Ali se tem um momento certo para tudo, não adiantando se antecipar, pois, é preciso: esperar a argila secar; esperar a pena da galinha cair para usá-la na pintura; esperar a tinta secar; e; esperar a quantidade certa de peças para queima. De fato, foi um aprendizado para as *designers* do grupo Aty (E03, p. 14).

Com a exposição, as *designers* do grupo Aty queriam compartilhar a experiência que tiveram durante a viagem de imersão e mudar o olhar de outrem acerca da cerâmica do Vale do Jequitinhonha e da história das mulheres que a produzem. Sobre a questão, Maria Fernanda relata que o aumento recente da plantação de eucalipto (*Eucalyptus sp.*) mudou a vegetação da região, acabando com outros plantios. Conseqüentemente, os homens precisaram sair de suas casas em busca de trabalho, deixando as mulheres sozinhas. Estas, então, lograram via cerâmica, organizar-se, sendo, por vezes, elas que sustentam seus lares (E03, p. 15-16).

Na exposição do museu A Casa foram mostrados objetos que explicam as etapas de fabricação da cerâmica, juntamente com as peças criadas por cada *designer* do grupo. Aqui, Maria Fernanda relata que, apesar de trabalharem sobre a mesma temática, os resultados de cada *designer* variaram muito:

E a gente mostra na exposição também que quatro *designers* que fazem basicamente, estão trabalhando o mesmo produto, com o mesmo artesanato, com a mesma história, troca fornecedores, mas saem produtos completamente diferentes, então desde que você encontre a sua identidade você pode compartilhar tudo com todo o mundo que ninguém vai roubar isso de você, não tem como. (E03, p. 9).

Portanto, assim como toda a exposição Moldar Mudar⁷⁴, a Coleção Registros do Tempo faz uma homenagem às ceramistas da região (E03, p. 16).

Em sua coleção, Maria Fernanda se inspirou no trabalho das artesãs, nas decorações de suas casas e também nos produtos de cerâmica típicos do local (flores, noivas e cortinas de contas, por exemplo). A ideia de confeccionar uma estante surgiu pelo fato de Deuzani escrever poesias e contos. A estante serviria para guardar seus escritos e, o nome “Contas” se refere às contas de cerâmica, mas também aos contos da artesã (E03, p. 9).

No *site* da Yankatu, a estante é assim descrita:

Madeira cabreúva maciça. Fios de buriti com composições feitas com contas de cerâmica do Vale do Jequitinhonha permeiam todos os níveis da estante. As contas em quatro tons diferentes provenientes do barro, pedras

⁷⁴ A exposição Moldar Mudar foi composta pela Coleção Registros do Tempo, de autoria de Maria Fernanda, e de outras peças criadas pelas demais integrantes do grupo Aty.

e plantas da própria região, são de diferentes tamanhos, criando peças únicas.⁷⁵

Para descrever a estante, Maria Fernanda explica que ela é giratória e que seu interior pode ser visto de qualquer ângulo, devido à maneira como as contas e a estrutura de madeira foram posicionadas. Durante a montagem, aquela *designer* gira os fios e os suportes de madeira para que cada andar fique sempre diferente do andar de cima. O fio é único e está sempre no mesmo lugar, mas, os suportes de madeira não, já que eles podem ser movimentados. Mesmo parada, a estante transmite uma sensação de movimento. Não segue uma sequência definida para colocar as contas. A ordem é estabelecida enquanto se faz a montagem. Deixam-se espaços vazios, ou melhor, intervalos entre algumas contas, que funcionam como pausas. Os espaços em branco representam que a pessoa deve parar por um tempo para fruir a peça (E03, p. 27).

A estrutura da estante se dá em madeira maciça cabreúva⁷⁶. Aqui, Maria Fernanda faz uso de madeiras de reaproveitamento – as peças de madeira utilizadas nas estantes confeccionadas até o momento, originalmente, são portas em uma fazenda centenária. Um fio de buriti permeia as laterais do móvel, conectando os andares da estante. O fio segura contas de cerâmica, que variam em cor e tamanho. Na parte de baixo da estante tem-se uma roldana que permite o giro do móvel. Tal roldana é feita com pequenas esferas de metal.

Maria Fernanda relata que a combinação do artesanato com a madeira representa o equilíbrio entre força e delicadeza, o que é, em sua opinião, uma característica feminina (E03, p. 16-17).

Sobre o que o móvel comunica ao público, aquela *designer* acredita que as pessoas se encantem pelas peças da Yankatu por serem objetos feitos com carinho e, portanto, carregados de emoção (E03, p. 29).

Durante as viagens, Maria Fernanda tem o hábito de fotografar o que lhe chama atenção, fazer alguns rabiscos em um caderno pequeno e escrever livremente. A partir daí, ela seleciona algumas palavras. Paralelamente, faz uma pesquisa sobre os seis sentidos, sendo o sexto relacionado à intuição. Ao retornar para São Paulo, continua a escrever e a selecionar palavras. Munida das fotos, dos rabiscos, das histórias, das emoções e das palavras, ela começa a desenhar em um caderno maior, para ter mais espaço para os desenhos (E03, p. 18-19).

⁷⁵ Yankatu (2018).

⁷⁶ O nome científico da cabriúva-parda é *Myrocarpus* sp., *Leguminosae*. Possui os mesmos nomes populares de cabriúva vermelha. O nome científico da cabriúva-vermelha é *Myroxylon balsamum* (L.) Harms., *Leguminosae*. Seus nomes populares são bálsamo, cabreúva, cabriúva, óleo-balsa, óleo-de-bálsamo, óleo-pardo, óleo-vermelho, pau-de-bálsamo, quina-quina, sangue-de-gato (IPT, 2018).

Durante a entrevista, Maria Fernanda mostra rapidamente o caderno grande utilizados no processo de criação da Coleção Registros do Tempo. No trecho a seguir, ela se refere a desenhos de quando começou a criar o Banco Tempo⁷⁷, outros de quando apareceram os primeiros desenhos das cortinas de contas e, ainda, esboços das pétalas pintadas pelas artesãs, que posteriormente tornaram-se as gotas da Mesa Encontros:

[...] aí eu continuo aqui rescrevendo um monte de coisas, aí eu comecei a transformar o banquinho, aí aquelas contas começaram a nascer aqui, o que eu ia fazer, aí eu estava assim, como e que eu vou colocar essas contas, eu vou formar um desenho, eu vou formar uma flor, aí na verdade eu achei, falei não, eu vou deixar exatamente como elas colocam lá, só as contas, então é toda uma... essas pétalas aqui, por exemplo, vêm da pintura que elas fazem que sempre tem as pétalas das flores, então fui traduzir o que elas faziam na pintura para encrustar a cerâmica, e aí vai, e aí vai, uma bagunça [...] (E03, p. 18-19).

Na Estante Contas, aquela *designer* faz referência às tradicionais cortinas de contas de cerâmica da região – presas em uma estante. A estante tem formato semelhante a um cilindro em pé, uma vez que a base, o tampo e os suportes de cada andar são circulares. Ela conta que explora círculos e curvas na maioria das peças da coleção, devido aos desenhos das pétalas e flores que viu nas casas. A ideia de fazer uma estante surgiu dos contos e das poesias escritos por Deuzani. Neste sentido, Maria Fernanda quer que os livros que sejam apoiados na estante possam ser acessados de qualquer lado e, portanto, a fez giratória (E03, p. 16).

Depois de fazer à mão livre os desenhos dos móveis, Maria Fernanda, em geral, faz maquetes para ter ideia das proporções. Ela faz uso de diferentes materiais para construir as maquetes (E03, p. 20).

No caso da Estante Contas, Maria Fernanda fez uso de papelão, pois precisava de um material que aguentasse o peso das contas. Ela montou apenas dois níveis para ver como funcionaria o movimento e a amarração do fio.

Em seu relato, aquela *designer* diz “inventa moda”, ao relatar que o fio que pendura as contas é um só e que, portanto, precisou encontrar uma maneira de passá-lo por dentro do móvel e pelos diferentes andares (E03, p. 20).

No processo em questão, Maria Fernanda faz o desenho técnico no programa Autocad após ter construído a maquete. Em seguida, entra em contato com os marceneiros da Total Made e mostra sua ideia. Os marceneiros – Guto e Davi –, em geral, dão suporte técnico para aquela *designer* a respeito de engenharia e da construção da peça, além de passarem o desenho para o programa Solid Works (E03, p. 20).

⁷⁷ O Banco Tempo foi inspirado em um banco que Maria Fernanda ganhou de presente da artesã mais idosa da região: dona Vitalina, a qual tinha cerca de 106 anos de idade na época em que as duas se conheceram.

No processo de desenvolvimento da Estante Contas, Maria Fernanda destaca a criação conjunta da parte estrutural do móvel. Apesar da ideia inicial sobre a forma e sobre o funcionamento geral ter sido desenvolvida por aquela *designer*, como o objeto ficaria de pé e como seria construído foram questões que tiveram participação importante dos marceneiros. Assim, Maria Fernanda, Guto e Davi pensaram, discutiram e negociaram aspectos estéticos e funcionais, até chegarem a um consenso; e, depois que a primeira unidade foi construída, os marceneiros já conheciam o processo de fabricação, estando aptos a reproduzi-la (E03, p. 33).

A negociação entre Maria Fernanda e os marceneiros é exemplificada no trecho a seguir, onde se tem o relato de como ocorreu a decisão sobre o giro da estante:

[...] e mesmo a forma como as laterais da estante iam girar, então eu falei o que eu imaginava, fiz uma maquete e fui girando, aí o Davi passou para o Solid Works e aí ele me mandou, aí me mandou a estante inteira, falei, aí eu não sei se eu gostei, gira um pouco mais para direita, um pouco mais para esquerda e aí a gente chega nesse ajustezinho para poder mandar, montar o negócio [...] (E03, p. 33).

Maria Fernanda não mencionou na entrevista a construção de outros protótipos, além das maquetes em papelão confeccionadas. Pelo contrário, ela manifestou o fato de que antes da primeira peça ficar pronta, todos os ajustes já foram feitos. Assim, infere-se que a primeira peça feita foi o produto final. A elaboração dos ajustes se deu principalmente durante a modelagem tridimensional no programa Solid Works, que foi feita por Davi (E03, p. 33).

Ao explicar sobre a fabricação da Estante Contas, Maria Fernanda elenca três locais, quais sejam: 1) O estúdio da Yankatu; 2) O ateliê de cerâmica da Deuzani; e, 3) A marcenaria da Total Made – somente nos dois últimos se deram, de fato, as etapas de fabricação. No processo em questão, a concepção do projeto é feita no estúdio da Yankatu, localizado na capital paulista. As partes de cerâmica são feitas em Coqueiro do Campo, Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais. O móvel é construído e montado em uma marcenaria especializada na confecção de instrumentos musicais denominada Total Made, localizada em Jaú, São Paulo (E03, p. 31).

Conforme o relato daquela *designer*, no ateliê de cerâmica faz-se uso dos seguintes instrumentos: socadeira manual, peneira, bacia, potes pequenos, palitos de dente, pincel e forno. E na marcenaria faz-se uso de: computador, máquina CNC, plaina, lixadeira e compressor do verniz.

A Estante Contas, assim como os outros móveis da Yankatu, une tecnologia e tradição. O artesanato em cerâmica e as outras técnicas utilizadas nas demais coleções da Yankatu, em geral, são manuais e tradicionais. Por outro lado, as partes em madeira são feitas com tecnologia avançada. Faz-se o projeto digital no programa Solid Works, e a

máquina esculpe a madeira segundo as informações digitais. Sobre a questão, Maria Fernanda assim considera que a parceria entre tecnologia e tradição tem sido bem-sucedida:

[...] a gente usa encaixes, mas a gente usa muito também a CNC, e eu não vejo nada de errado, na verdade eu vejo você unir tecnologia e tradição, por que não, na verdade o mundo está evoluindo, a gente não pode perder o que a gente já tem, mas a gente não pode deixar de olhar para a frente, então eu uso as duas técnicas, em várias peças elas estão juntas, a Estante Contas mesmo que eu consegui fazer as curvas ela é esculpida, ainda mais que é madeira maciça, ela é esculpida através do CNC para fazer as partes curvas das laterais, tudo mais, então é uma união bem... uma parceria que deu certo. (E03, p. 11-12).

Aquela *designer* lista todos aqueles envolvidos com a produção da Estante Contas:

a) Três ceramistas trabalham no Vale do Jequitinhonha: Deuzani e suas filhas, Gil e Marcilene; b) Dois *luthiers* da Total Made executam a marcenaria: Guto e Davi; c) Maria Fernanda e Maria Helena trabalham no escritório da Yankatu, onde Maria Fernanda cria e faz a montagem das contas, enquanto Maria Helena trabalha nas funções de planejamento, organização e logística, dando suporte para Maria Fernanda. Diante do exposto, seis pessoas trabalham efetivamente na fabricação da estante, sem contar com Maria Helena, que têm funções administrativas (E03, p. 31).

A única parte da Estante Contas que não é feita pelas pessoas supramencionadas é a roldana de metal. O marceneiro Guto a encomenda de uma empresa de usinagem, localizada em uma cidade no interior do Estado de São Paulo próxima a Jaú (E03, p. 35).

Deuzani e suas filhas já eram artesãs quando Maria Fernanda as conheceu. Portanto, detinham conhecimento especializado na técnica de cerâmica. Neste íterim, vale destacar que Maria Fernanda normalmente trabalha com artesãos que já dominam alguma técnica, pois, ela não os capacita ou os ensina (E03, p. 8).

Davi e Guto são *luthiers* e trabalham na Total Made, localizada em Jaú, São Paulo, onde produzem instrumentos musicais (guitarras, baixos e violões, por exemplo). Há alguns anos, começaram a fabricar móveis para a Yankatu. Eles gostam de desafios e de produzir coisas diferentes. Seus trabalhos têm acabamento primoroso, o que é necessário quando se faz instrumentos, e dominam *softwares* de modelagem tridimensional. Eles não gostam de ser o centro das atenções, mas frequentam eventos onde os móveis da Yankatu são exibidos. Assim como Maria Fernanda, eles têm grande interesse por madeira e costumam trocar informações com aquela *designer* quando encontram alguma madeira interessante, em especial, madeiras de demolição (E03, p. 11, 21, 32, 34).

Maria Fernanda considera que todos aqueles que trabalham nos projetos da Yankatu formam uma grande família, pois abraçam a causa, encantam-se, envolvem-se emocionalmente e gostam da ideia da alma. Aquela *designer* necessita, assim, do contato

presencial ao lidar com seus fornecedores e precisa saber que eles estão envolvidos, além de que eles tenham conhecimento técnico. Ela acredita que tal envolvimento traz benefícios para a produção, conforme o relato que se segue:

Então, assim, a Yankatu na verdade eu falo assim que ela virou, assim, para mim ela é uma grande família, todo mundo que faz alguma coisa para a Yankatu realmente abraça a causa da Yankatu, adora, ama a ideia da alma, então, assim, eu não consigo trabalhar com alguém se não for falar dessa pessoa olho no olho. (E03, p. 21-22).

[...] então é o meu jeito de ser, eu não sei fazer nada por telefone, sabe assim, eu tenho que ir conhecer, a pessoa tem que se envolver com a Yankatu, aí tudo bem. (E03, p. 22).

[...] é um trabalhinho de paciência e as pessoas que estão envolvidas, além de ter esse conhecimento técnico, no projeto da Yankatu eu falo que elas têm que estar envolvidas emocionalmente também, então, assim, elas têm que curtir aquilo, que realmente gostar, eles não fazem, os meninos lá, eles não fazem apenas o que eu falo, eles entendem o que eu quero e eles também, mas olha Fernanda eu tive uma ideia, pensei que talvez se a gente fizer assim eu consigo fazer aquilo que você imaginou de uma outra forma, então tem outro envolvimento também que é o que faz a peça ficar pronta assim [...] (E03, p. 33).

Um exemplo do envolvimento supramencionado aparece no seguinte relato de Maria Fernanda sobre quando os marceneiros a conheceram e a história da alma dos móveis da Yankatu:

Quando eu os conheci, já faz um tempo, eu contei sobre, contei das peças, o que era a Yankatu, contei da alma, e quando eu contei da alma eles se encantaram, o Davi que... na hora ele falou nossa eu estou emocionado, eu sempre quis entender as peças, e muitas vezes eu olho, acho bonito, mas eu não entendo, e com alma eu me sinto muito mais próximo, então, assim, naquele minuto ele já se apaixonou pela Yankatu e não desgruda mais, nós somos um grande família na verdade. (E03, p. 34).

Maria Fernanda explica que o passo a passo da fabricação da Estante Contas é inicialmente dividido em dois processos principais, que correspondem a dois locais e a duas técnicas diferentes, a saber: 1) A fabricação das partes de cerâmica; e, 2) A fabricação das partes de madeira. Em seguida, especificamente durante a montagem das contas, aquela *designer* faz a ligação entre aqueles dois processos. Por fim, tem-se o acabamento e o empacotamento do móvel (E03, p. 30-31).

Diante o exposto, o primeiro processo destacado por aquela *designer* é a fabricação das partes de cerâmica, que se dá pelas artesãs no Vale do Jequitinhonha com as seguintes etapas: 1) Extrair ou receber o barro – antigamente, as artesãs extraíam o barro; atualmente, elas contratam alguém que traz o material até a oficina; 2) Quebrar do barro com socadeira manual até virar pó; 3) Peneirar o pó; 4) Juntar água até dar o ponto da argila; 5) Modelar manualmente as contas e fazer furos com palito de dente – algumas peças de cerâmica poderiam ser feitas com molde, mas não é o caso de nenhuma peça

utilizada na coleção da Estante em questão; 6) Aguardar as contas secarem; 7) Fazer a tinta – as artesãs fazem uso de minérios da região, que conferem cor metalizada, além de folhas e vegetais; 8) Pintar as contas – quando a peça têm detalhes de pintura, faz-se uso de pena de galinha como pincel; no caso das contas, as artesãs passam tinta com pano para acelerar o processo; 9) Esperar a tinta secar; 10) Queimar as contas no forno – que tem uma capacidade ideal; logo, não se deve acendê-lo com poucas peças; e, 11) Enviar as contas prontas por Sedex para São Paulo.

Então, no Vale do Jequitinhonha tem essa parte da produção das contas que é como eu falei, desde de quebrar o barro até fazer as contas, pintar, e aí ela coloca no Sedex e me manda aqui para São Paulo [...] (E03, p. 32).

[...] hoje em dia elas não fazem mais a extração do barro, mas antigamente elas faziam, então elas iam extrair o barro, traziam o barro para pode começar o processo, hoje em dia elas têm uma pessoa que traz, leva o barro até elas, e aí a partir daí também o resto é tudo por conta dela, então o barro ele é quebrado com uma socadeira, vira pó, é peneirado, e elas vão juntando com água para dar o ponto de modelar, algumas peças elas fazem com forma, outras elas fazem à mão, então as gotinhas são feitas à mão, são furadas com palito de dente, as gotinhas que vão na Estante Contas elas são feitas assim [...] (E03, p. 25).

[...] depois que ela molda ela dá um tempo de secagem e ela pinta com tintas feitas por elas mesmas, e elas fazem as tintas para chegar nas cores, elas misturam com minérios e outras pedras da região que elas também socam e transformam em pó, tem alguns tons que você vê que são meio metalizados, tem um brilho que vem da pedra, você acha que é algo totalmente industrializado e não tem nada de industrializado, então as cores vão variar [...] porque além do minério elas usam também algumas folhas, alguns vegetais da região para também chegar em alguns tons, foi um processo realmente manual, quando você pinta você pinta num tom, a hora que ela vai para o forno e queima ela muda de cor, é como se você pintasse um negativo para na hora de queimar ela ficar no positivo, é um processo muito interessante, então todo o processo tem o tempo correto de secagem de pintura, no forno, você não pode também acender o forno com pouca peça, tem que ter um quantidade xis de peças, então se você ainda não produziu o suficiente você não pode queimar [...] (E03, p. 25-26).

Nas contas assim você tem a socadeira que é um, é isso aqui ó, a gente tem uma miniatura, chama socadeira mini, você vem aqui, você põe o pé aqui, você põe a argila aqui, aí você vai quebrando, depois você quebra a argila, só que é bem grande, imagina que você faz esse movimento com o seu pé, a perna fica aqui, bem grande, depois que você faz isso você tem a peneira que é onde peneira a argila para sair o pó, vai caindo numa bacia, depois dessa bacia você leva para onde trabalha [...], você vai ter que ter... é impossível, então você vai ter o potinho menor, o potinho com água, com o pó vai formando a liga da argila, a partir daí é manual para fazer as contas, mas os furinhos para passar o fio de buriti elas fazem com palito de dente, depois que isso seca elas vão botar, no caso da conta como ela não tem pintura detalhada é com um pincelzinho mesmo, você tem os potinhos que elas fazem as tintas e elas guardam as tintas em potinhos, e aí você tem o potinho de tinta, mistura com o pincel e usa aqueles paninhos velhos para limpar o pincel e vai pintando a... (E03, p. 35).

Mas a pena da galinha não vai na conta, na conta só o pincelzinho mesmo. (E03, p. 36).

Então o que a Lê está falando, que eu pinte a minha com pincel, ela está falando que para ser mais rápido elas molham e aí elas passam o paninho para fazer ela pegar inteira. (E03, p. 36).

Como são necessárias muitas contas para fazer a estante, Maria Fernanda não as estoca, preferindo fazer o pedido toda vez que necessita construir uma nova estante, diferentemente das gotas da Mesa Encontros, onde já encomendou mais unidades de uma vez (E03, p. 21).

O segundo processo é a fabricação das partes de madeira. Este é feito por Davi e Guto na marcenaria em Jaú, com as seguintes etapas: 1) Selecionar a madeira; 2) Limpar e retirar cravos e dobradiças; 3) Passar na plaina; 4) Cortar nas dimensões corretas; 5) Esculpir com uma máquina controlada por comandos numéricos – CNC; a máquina esculpe as tábuas nos formatos circulares e faz toda a usinagem; 6) Lixar; e, 7) Montar a estante com as roldanas de metal – as esferas de metal da roldana são usinadas por fornecedor externo e compradas pelos *luthiers*.

Diante do exposto, no relato a seguir, Maria Fernanda trata da fabricação das partes de madeira:

[...] na marcenaria a gente vai para escolha da madeira, no caso dessa estante o Guto foi buscar para mim essa madeira de demolição que vem de uma fazenda centenária que é uma cabreúva de demolição, que a gente encontrou inclusive assim, ela não tem parafuso, ela tem cravos, então ela tem algumas marcas dos cravos, das dobradiças, que elas eram portas, dobradiças feitas pelos escravos ainda, eu até guardei essas peças, aí você, depois você seleciona madeira, você tem que aplinar, puxar, cortar elas as medidas que a gente vai usar, no caso da Estante Contas ela é... todas as partes elas são esculpidas pela CNC [...] (E03, p. 32).

[...] eu mando o desenho para ele no Autocad e o Davi transforma esse desenho do Autocad para o Solid Works que a máquina de CNC lê, depois que a gente corta a madeira nos tamanhos adequados para fazer os círculos que são as bases e as laterais, isso vai como se fosse uma mesa grande, o computador vai lendo e ele desce como se fosse uma furadeira, só que ela vai esculpindo, então a máquina vai subindo e descendo, e aí ela cria, ela faz o circular, como se fossem as bolachas, e ela esculpe, a gente coloca um pedaço mais alto de madeira, e ela esculpe as curvas, as madeiras curvas que vão dar o suporte na lateral da estante, além disso, as bolachas elas também, a CNC esculpe esse encaixe das laterais para ficar preciso, embaixo a gente tem uma bolacha que é um pouco maior, uns dois centímetros, onde vai o sistema de roldanas que é o que vai fazer a estante girar, então primeiro a gente escolhe a madeira, corta a madeira, aí vai fazendo os círculos e trabalha todos esses pedaços, depois que todos esses pedaços estão prontos aí a gente vai puxar mais uma vez para dar o acabamento e aí monta-se a estante toda [...] (E03, p. 32).

O terceiro processo é a montagem das contas, que se dá por Maria Fernanda na marcenaria, dura cerca de um dia e meio e possui basicamente uma etapa: passar o fio de buriti e colocar as contas de cerâmica, uma a uma, deixando espaços vazios.

[...] aí a peça é feita a parte de marcenaria, quando a estante fica pronta, por exemplo, no caso da Estante Contas, eu vou até a marcenaria com as contas, os fios e muita paciência e coloco amor e dedicação, e aí eu monto a peça lá na marcenaria, então eu vou inserindo conta por conta, são dois dias, um dia e meio trabalhando sem parar, só colocando contas para fazer uma estante.” (E03, p. 20).

Por fim, o quarto processo é o acabamento e empacotamento do móvel. Este se dá por Davi e Guto, ocorrendo, em seguida, a montagem das contas, com base nas seguintes etapas: 1) Encaixar a última peça de madeira no topo da estante; 2) Passar lixa fina; 3) Empapelar o fio e as contas para que não entrem em contato com o verniz; 4) Envernizar; 5) Embalar a estante; e, 6) Enviar para o escritório da Yankatu ou para outro destino.

[...] depois que eu termino de passar o fio e as contas, a gente tem um acabamento de madeira que vai na parte de cima que é o que dá o fechamento, aí ela é mais uma vez com uma lixa fina, aí ela vai para o verniz, mas aí antes de envernizar você tem que empapelar todos os buritis, todas as contas para evitar que eles tenham o contato com o verniz, empapela tudo aí enverniza a peça, depois que ela está envernizada aí e só embalar e mandar para São Paulo ou para outro lugar. (E03, p. 32-33).

É preciso destacar que foram confeccionadas três unidades da Estante Contas, sendo uma para cada evento onde a estante foi exposta – a exposição *Moldar Mudar* (2017), a feira MADE – Mercado, Arte, Design (2017); e, a exposição *Unknown Territories* (2018). A estante feita para a exposição *Moldar Mudar* tem quatro andares e, as demais, cinco andares. Nenhuma foi vendida, mas Maria Fernanda relata que necessita vender a terceira, que vai para a exposição *Unknown Territories* em Nova York, Estados Unidos da América (EUA), pois não pretende trazê-la de volta devido aos custos de transporte.

A Coleção Registros do Tempo foi lançada em dois eventos em São Paulo que se deram em agosto de 2017. O primeiro foi a feira MADE 2017 e, o segundo, foi a exposição *Moldar Mudar*, no A Casa – Museu do Objeto Brasileiro, com o grupo Aty. Como os eventos ocorreram ao mesmo tempo, foi preciso fabricar dois exemplares, sendo que eles têm alturas diferentes por conta do número de andares (E03, p. 13, 38).

Em fevereiro de 2018, as peças da Coleção Registros do Tempo foram expostas na 33ª Feira Paralela *Design* em São Paulo. Em abril de 2018, três peças – a Mesa Encontros, a Luminária Ni Pendente e a Estante Contas – participaram da exposição *Unknown Territories* (E03, p. 10, 28).

Os produtos da Yankatu são divulgados na *internet* – no *site* oficial do escritório⁷⁸ e no perfil da marca na rede social *Instagram*⁷⁹. Quando fundou a Yankatu, Maria Fernanda contratou uma assessoria de imprensa, mas não pode mais usar tal serviço por motivos financeiros. Recentemente, aquela *designer* abriu um estúdio para a Yankatu, que pode ser visitado mediante agendamento (E03, p. 39).

Para os lançamentos da coleção na feira MADE e na exposição Moldar Mudar, foram confeccionados *folders*, que evidenciam as peças da coleção e tem uma pequena explicação sobre como ela surgiu. Para a exposição nos EUA, produziu-se uma versão em inglês (E03, p. 39).

As peças da Coleção Registros do Tempo estão anunciadas nos *sites* Boobam⁸⁰ e 1stdibs⁸¹, sendo o primeiro brasileiro e, o último, americano. Também é possível entrar em contato direto com a Yankatu para efetuar a compra (E03, p. 39-41).

Diante do exposto, para Maria Fernanda, o respeito que se têm pelos artesãos é uma característica em comum entre o trabalho que é desenvolvido pelos *designers* no coletivo ArteSol, na Semana Criativa de Tiradentes e na Yankatu, apesar de que, em cada uma destas iniciativas, adotam-se metodologias de trabalho diferentes. Almeja-se, portanto, o respeito pela técnica dos artesãos, evitar uma atitude de superioridade em relação a eles, aprender com eles, evitar utilizá-los apenas como fornecedores e trocar experiências. Neste sentido, se o *designer* não pretende respeitar os artesãos, ele não trabalha nesse tipo de projeto. Assim, conforme o relato que se segue, Maria Fernanda desenvolveu sua maneira de se aproximar dos artesãos de maneira intuitiva, e não refletida:

Sim, faço parte do coletivo do ArteSol, e participei da Semana Criativa de Tiradentes, na verdade eu acho que o que une todos esses trabalhos, todas essas coleções mais essas peças, é a forma como eu trabalho com o artesão, então tanto pelo coletivo ArteSol quanto pela Yankatu como pela Semana Criativa de Tiradentes são projetos que têm um respeito muito grande pelo artesão, pela técnica dele, e não querem usá-lo apenas como fornecedor, a gente quer fazer essa troca de experiências, quer aprender com eles, e não levar, não ensinar, não chegar achando que a gente sabe mais, muito pelo contrário, a gente sabe menos. Então, assim, tanto a rede ArteSol faz um trabalho muito bacana nessa área, a Semana Criativa de uma forma completamente diferente, mas também está buscando isso, e com a Yankatu sempre foi a minha forma de agir, eu nunca pensei numa metodologia, vou fazer dessa forma, ela é totalmente natural, mas se eu fizer uma... recapitulando tudo que foi feito até aqui todos eles foram feitos dessa forma, então é um chegar, é pegar esse abraço carinhoso da Deuzani, sentar ali de igual para igual e ver o que ela pode me ensinar, o que eu posso ensinar para ela, e essa troca de olhares e de histórias, todos esses trabalhos têm essa característica importante, natural, não é pensada, a

⁷⁸ Yankatu (2018a). Disponível em: <http://yankatu.com.br>. Acesso em 8/11/2018.

⁷⁹ Yankatu/Instagram (2018b). Disponível em: https://www.instagram.com/_yankatu_. Acesso em 11/05/2018.

⁸⁰ BOOBAM (2018). Disponível em: <https://boobam.com.br>. Acesso em 20/11/2018.

⁸¹ 1STDIBS (2018). Disponível em: <https://www.1stdibs.com>. Acesso em 20/11/2018.

gente se ligar tanto na Semana Criativa quanto na ArteSol, se você não tem esse respeito pelo artesão você não... nem começa a fazer parte do projeto. (E03, p. 30).

Ao ser indagada sobre alguma diferença entre a Coleção Registros do Tempo e outros projetos de sua autoria, Maria Fernanda relata que acha mais fácil diferenciar as peças da Yankatu de outras peças de *design*, do que encontrar especificidades entre as primeiras. Porém, logo em seguida reflete que uma diferença importante entre as coleções é o tipo de artesanato com o qual ela está lidando. Logo, a essência do trabalho, o modo de trabalhar e de criar permanecem, mas, o artesanato muda, já que a cada vez ela se inspira em um artesão ou em uma experiência de imersão distinta.

O que eu acho que diferencia, é que eu não consigo encontrar, interessante a sua pergunta assim, que eu consigo dizer o que diferencia das peças da Yankatu de outras peças de *design* bacana, mas dentre elas, porque todas elas têm alma, então, assim, todas elas têm essa mesma ligação, cada uma da sua forma, o que diferencia uma linha da outra ao meu ver é apenas o tipo de artesanato que eu estou usando nelas, mas essência do trabalho, a forma como eu trabalho, a forma como eu criei, ela é sempre a mesma, então, assim eu não consigo te dizer o que diferencia em si, porque a emoção é a mesma, o artesanato muda, mas a ligação vai ficando... (E03, p. 30).

Outra diferença apontada no decorrer da entrevista é que a Coleção Registros do Tempo bem explora as formas circulares nas partes de madeira, exceto pelo Banco Tempo, onde todas as peças da coleção são arredondadas. Aqui, Maria Fernanda relata que estava em um momento orgânico (E03, p. 30-31).

Em suma, a Estante Contas foi projetada em 2017, por Maria Fernanda, juntamente com outras peças da Linha Registros do Tempo, da Yankatu. Sua fabricação se dá em dois locais diferentes. As contas de cerâmica são confeccionadas por artesãs do Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais, e a estrutura de madeira, seguida da montagem final do móvel, é executada em uma marcenaria em Jaú, São Paulo.

Aquela *designer* insere artesanato no móvel, mas eles ficam separados, ou seja, o que é fruto do *design* é claramente separado do que é fruto do artesanato. Na Coleção Registros do Tempo, as peças de cerâmica são encaixadas ou penduradas no móvel de madeira. Até a autoria dessas partes eventualmente permanece separada. Sobre a questão, Maria Fernanda atenta que procura interferir minimamente no que é feito pelo artesão; mas, por outro lado, o móvel é de sua autoria.

Na Estante Contas, ela fez uso de contas que eram produzidas por vários artesãos locais. Um processo diferente se dá quando há co-criação, como no caso das Luminárias Ni, também pertencentes à Coleção Registros do Tempo, onde a autoria foi conjunta. A madeira utilizada nos móveis desta coleção foi reaproveitada de portas de cabreúva (*Myrcarpus* sp., *Leguminosae*) originárias de uma fazenda antiga.

O artesanato explorado por Maria Fernanda tem relação com uma classificação de artesanato orientada por estudos antropológicos, folclóricos e culturais. Busca-se a cultura no interior, nas comunidades afastadas da cidade, nas pessoas que levam vida simples e com pouca instrução formal, e técnicas manuais antigas – típicas de uma região. Faz-se uso de matéria-prima local e se busca a produção com baixo impacto ambiental e alto impacto social. Tenta-se gerar renda para a população, resgatar a técnica tradicional, aumentar a autoestima das pessoas, valorizar pessoas mais velhas, atrair jovens para a produção e valorizar as mulheres. Tem-se aí uma visão romantizada do artesanato.

Nos móveis da Yankatu, técnicas tradicionais (cerâmica, tecelagem, bordado e crochê, por exemplo) são combinadas com tecnologia avançada na marcenaria: modelagem digital e uso de máquina CNC. Maria Fernanda foi criticada por fazer uso de máquinas de controle numérico, mas acredita que esse tipo de “parceria entre tradição e tecnologia” tem sido bem-sucedida. Aqui, ela se aproxima das produções por demanda, personalizadas, com produção digital, muito intensivas em tecnologia, mas que, ao mesmo tempo, evocam o movimento faça você mesmo e o trabalho artesanal.

As coleções da Yankatu lançam luz sobre diferentes regiões, técnicas e artesãos. O móvel funciona como vitrine para o artesanato, ou seja, como pedestal, moldura, altar, suporte. Neste sentido, aquela *designer*, assim como as *designes* do grupo Aty, querem fazer exposições.

No decorrer de seus relatos, Maria Fernanda aproxima-se do perfil de artista, e seus móveis se assemelham às obras de arte. Evocam-se as ideias de autoria, gênio criativo, inspiração. Os produtos são confeccionados em séries extremamente limitadas, e sua reprodutibilidade é dificultada pelos processos de produção utilizados. As coleções da Yankatu não costumam focar em estratégias de venda, estudos de mercado, redução de custos e competitividade, mas se direcionam para os aspectos de visibilidade, exposições, prêmios, feiras e aceitação dos pares e dos críticos. Aqui, aquela *designer* tem grande apego aos móveis em si, e não apenas a seus projetos.

Nota-se, portanto, a importância de quem faz os objetos da Yankatu. Na Coleção Registros do Tempo, as artesãs Deuzani e suas filhas, que fizeram as contas, os marceneiros Davi e Guto, que produziram a estrutura de madeira, e Maria Fernanda, que montou as contas na estrutura, estão emocionalmente envolvidos com o trabalho. As peças são carregadas de carinho, e a emoção, sem dúvida, está impregnada no objeto. Aqui, o objetivo é que o público sinta a emoção e o carinho, sinta-se acolhido, emocione-se, apegue-se e não queira se desfazer jamais do produto, passando-o de geração em geração.

Conforme as linhas que se seguiram, o presente capítulo apresentou descrições detalhadas dos três casos investigados, que consistiram nos primeiros resultados das

entrevistas e da pesquisa documental. No capítulo a seguir tem-se a análise dos casos e discussão dos resultados, comparando as entrevistas entre si e relacionando-as à revisão bibliográfica apresentada no Capítulo 1.

IV. ANÁLISE E RESULTADOS

O presente capítulo está dividido em duas partes. A primeira trata de questões recorrentes que emergiram durante a comparação entre as três entrevistas junto aos *designers* Fernando Mendes, Thiago Lucas dos Santos e Maria Fernanda Paes de Barros (análise inter-participantes). Tais questões resultaram na definição de oito aspectos de análise, que, por sua vez, serviram para identificar influências do *design* e do artesanato nos casos aqui estudados. Esta parte atém-se, principalmente, aos dados coletados durante a pesquisa a fim de compreender os discursos, as ações e os eventos. Os aspectos analisados foram: a) Madeira maciça e outras matérias-primas naturais; b) Escala de produção reduzida; c) projeto – desenho, ensaio e protótipo; d) Autoria e anonimato; e) Quem fez; f) Feito à mão; g) História por trás do objeto; e, h) Características humanas. Após a análise de tais aspectos, tem-se uma síntese de características comuns aos três casos, separadas por temas, quais sejam: materiais, processo de concepção, processo de fabricação e aspectos comunicativos e de uso.

A segunda parte faz uma análise contextual a respeito dos resultados das entrevistas, com base na revisão bibliográfica e no referencial teórico como novas fontes de comparação. Partindo de questões levantadas durante a análise dos casos, buscou-se, na literatura, referencial teórico que pudesse esclarecer os achados e que, paralelamente, permitisse examinar diferentes interinfluências entre artesanato e *design* que sejam relevantes para outros móveis de madeira contemporâneos.

4.1 ANÁLISE DOS CASOS

Durante a comparação entre os discursos dos entrevistados, emergiram questões que caracterizam os casos estudados e que levaram à definição de alguns aspectos de análise. Tais aspectos e suas propriedades foram deduzidos com dados das entrevistas e da pesquisa documental, e os resultados de sua análise são evidenciados a seguir.

a) Madeira maciça e outras matérias-primas naturais

O aspecto *madeira maciça* esteve presente nas três entrevistas, junto de referências a outros insumos naturais utilizados nos móveis estudados. A Poltrona Dina, projetada por Fernando Mendes, é fabricada com freijó (*Cordia goeldiana*), combinado com compensado flexível e couro ou tecido. Na Mesa Estrutural, projetada por Thiago Lucas dos Santos, tem-se o uso de diferentes espécies da madeira, sendo que as primeiras unidades fabricadas

utilizaram cera de carnaúba como seladora. A Estante Contas, projetada por Maria Fernanda Paes de Barros, é feita em cabreúva (*Myrocarpus* sp., *Leguminosae*), argila, fibra de buriti (*Mauritia flexuosa*) e outros vegetais e minérios (para as tintas).

Sob os pontos de vista histórico, cultural, ecológico e mercadológico, foi possível analisar o uso da madeira nos três casos supramencionados. No início da entrevista, Maria Fernanda relata que trabalha com “madeira maciça brasileira”, conforme se segue:

E daí assim, eu sempre fui apaixonada pela madeira, então a minha ideia era trabalhar a madeira maciça brasileira sempre com o artesanato brasileiro [...] (E03, p. 4)⁸².

A ênfase da afirmação de Maria Fernanda sobre seu foco em madeira maciça brasileira e sobre sua paixão pela madeira pode ser interpretada quanto à tradição do uso da madeira no território nacional. De modo semelhante, a preferência de Fernando para fazer uso do couro como material de revestimento de seus móveis de madeira pode ser vista como uma releitura de materiais tradicionais do móvel brasileiro, conforme o relato que se segue:

[...] em geral eu gosto de trabalhar com couro que dá essa costura mais evidenciada em que você percebe os pontos, tem a textura do material natural também, eu gosto muito de trabalhar com esses elementos, com madeira, couro e elementos que mostram esse trabalho artesanal, de um modo geral isso posso dizer que está em todas as minhas peças [...]. (E02, p. 10)⁸³.

Além de madeira maciça, Fernando também faz uso de compensado flexível na Poltrona Dina. Porém, esta parte em compensado flexível recebe aplicação de espuma e é escondida pelo estofamento em couro ou tecido, fazendo com que a estrutura em madeira que permanece visível na poltrona seja apenas a de madeira maciça.

Outra referência a projetos de móveis brasileiros quanto ao uso da madeira é feita por Thiago Lucas, ao fazer uso de combinações de madeiras variadas na mesma peça. O uso de diferentes espécies em um móvel fora explorado por *designers* como Joaquim Tenreiro e Maurício Azeredo, por exemplo.

Assim, os três casos aqui analisados são de móveis cujo material principal é madeira maciça. Fernando, em seu ateliê, faz uso do freijó (*Cordia goeldiana*), que, segundo ele, tem atualmente boa aceitação pelo público e é facilmente encontrado. Assim, ele se mostra alinhado ao mercado. Por outro lado, as vantagens em questão trazem um risco ligado ao esgotamento da espécie.

⁸² A indicação E03 refere-se à transcrição da Entrevista 3, realizada com Maria Fernanda Paes de Barros nos dias 16 e 24 de abril de 2018. A transcrição da Entrevista 3 encontra-se no Apêndice D da presente Tese de Doutorado.

⁸³ A indicação E02 refere-se à transcrição da Entrevista 2, realizada com Fernando Mendes de Almeida no dia 11 de abril de 2018. A transcrição da Entrevista 2 encontra-se no Apêndice C da presente Tese de Doutorado.

Em geral eu uso freijó, é uma madeira que tem uma boa aceitação no mercado, uma madeira que a gente encontra com facilidade para adquirir o que também é um problema porque o freijó tem sido agora meio que a madeira que está muito no mercado e tudo e toda vez que isso acontece chega uma hora que a madeira se esgota e aí ela é proibida e aí você tem que procurar outra espécie, isso aconteceu com o próprio jacarandá, com mogno, com imbuia [...]. (E02, p. 14).

Neste sentido, Fernando relata que necessita ficar atento e sabe que em algum momento deverá fazer uso de outra madeira na produção. Sobre a questão, em relato que se segue, ele atenta que usar outra madeira não é fácil, pois, o mercado já está acostumado com determinada espécie e pode não aceitar bem tonalidades deferentes:

[...] mas isso é uma coisa que eu tenho no meu radar que eu tenho que uma hora pesquisar mesmo outras possibilidades de madeira e encarar a dificuldade que é botar no mercado uma coisa, enfim, uma madeira mais amarela ou mais vermelha, enfim, isso também é um pouco complicado porque o mercado quer aquela coisa que já está acostumado, enfim, então é um trabalho um pouquinho mais difícil de fazer. (E02, p. 14).

Outro problema ambiental foi relatado durante a entrevista de Maria Fernanda, quando ela atentou sobre as dificuldades vivenciadas por Deuzani e pela população do Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais, após o plantio de eucalipto (*Eucalyptus sp.*) ter sido introduzido na região:

[...] a minha inspiração é a história das mulheres que no Vale, na verdade com a plantação de eucalipto que supostamente ia ajudá-los, o eucalipto ele suga a água, então acabou com as plantações, com a própria vegetação local, então os homens precisam sair de lá para conseguir trabalho e dinheiro e as mulheres ficam sozinhas, e através da cerâmica elas conseguiram se organizar [...] (E03, p. 15-16).

[...] e eu trabalho na estante de Contas com o buriti, o buriti é uma palmeira que ela é típica na região e com a plantação de eucalipto ela praticamente desapareceu, o eucalipto suga toda água do solo, mas eu quis manter essa linguagem de que era realmente do local. (E03, p. 26).

[...] então, assim, como lá é mais seco elas criam jardins do jeito que dá, então, assim, algumas pintam na fachada da casa as flores e as pétalas, outras... você vai na casa da Zezinha que é uma mestra artesã de lá fantástica, ela tem uma parte de um barranco de pedra com flores de cerâmica colocadas, então ela criou o jardim dela de outra forma, isso é muito forte. (E03, p. 16).

Neste íterim, na visão das artesãs e de Maria Fernanda, as plantações de eucalipto (*Eucalyptus sp.*) agravaram os problemas da região.

No caso de Thiago Lucas, a produção de mobiliário da Cooperativa Sonho de Liberdade mostra-se como uma alternativa à exploração de matéria-prima nova, pois, as madeiras que ali desembarcam são materiais de descarte (vide Figura 13, a seguir). Logo, ao invés de aumentar a exploração de madeira, seu trabalho contribui para a extensão do ciclo de vida de materiais que foram utilizados anteriormente e que seriam descartados ou

queimados. Nos móveis da Linha Estrutural, mesmo que o ciclo de vida do material utilizado não esteja totalmente fechado por não prever o pós-uso dos móveis, estende-se a vida útil dos materiais, evita-se a queima, evita-se o descarte indevido e, indiretamente, evita-se que novos materiais sejam extraídos da natureza.

Figura 13: Madeiras aproveitadas pela Cooperativa Sonho de Liberdade.



Fonte: Capustan, 2013.

Thiago Lucas relata que o tipo de madeira que mais chega àquela Cooperativa é o pinus (*Pinus elliottii Engelm., Pinaceae.*). Eventualmente se pode encontrar madeiras nobres ou que atualmente não são mais tão utilizadas na produção moveleira, como, por exemplo, a maçaranduba (*Manilkara spp., Sapotaceae*) e o ipê (*Tabebuia spp., Bignoniaceae*):

Mais comum sempre é pinus. Pinus é a madeira que é uma madeira de reflorestamento, é muito utilizada e tal, é utilizada em obra. Então acaba indo para lá. Então tem muito Pinus, mas tinham madeiras nobres, que hoje em dia está mais dentro da produção e que ia para lá, tipo: ipê, maçaranduba, e por aí vai. Isso que era interessante. Ficava lindo assim o móvel, por causa disso, várias tonalidades diferentes, cada madeira tem uma característica, um cheiro, uma cor... (E01, p. 15)⁸⁴.

Maria Fernanda também faz uso de madeira de reaproveitamento, mas de modos e por motivos diferentes de Thiago Lucas. Ela busca a madeira de reaproveitamento. Contudo, em seu relato, quando não é possível, ela manifesta procurar madeira oriunda de manejo sustentável, mostrando-se atenta às preocupações ambientais:

[...] eu estou procurando usar nas minhas peças quando é possível, a madeira de reaproveitamento [...] (E03, p. 10).

[...] nem todas [as peças são feitas com madeira de reaproveitamento], nem todas porque não é sempre que a gente consegue encontrar, então, assim, eu procuro comprar sempre madeira que venha de manejo que seja um processo mais sustentável da melhor forma possível [...] (E03, p. 42).

⁸⁴ A indicação E01 refere-se à transcrição da Entrevista 1, realizada com Thiago Lucas dos Santos no dia 8 de fevereiro de 2018. A transcrição da Entrevista 1 encontra-se no Apêndice B da presente Tese de Doutorado.

Aquela *designer* acredita que os móveis de madeira maciça não são vistos como objetos descartáveis. Assim, eles se associam a uma percepção de durabilidade e de valor, que faz com que seus donos queiram preservá-los, passando-os de geração em geração e carregando junto o artesanato que lhes faz parte.

[...] e a ideia é que a madeira maciça, por ser madeira maciça também as pessoas não vejam esse móvel como uma peça descartável, daqui a três anos enjoei, me desfaço e compro outro, é uma peça para realmente passar de uma geração para outra e levar o artesanato com ela. (E03, p. 4).

Madeira maciça é um material presente [nas coleções da Yankatu], madeira maciça brasileira, usada com respeito, peças em série limitadas, peças únicas, mas a ideia de usar a madeira maciça é porque eu crio peças que eu quero que durem realmente na vida das pessoas, então, assim não são peças para serem descartáveis, peças para durarem gerações. (E03, p. 25).

Pela “paixão”, pela associação com uma identidade brasileira e pela ideia de valor e de durabilidade, é possível perceber em Maria Fernanda uma visão idealizada da madeira, reforçada pela escolha das madeiras específicas para confeccionar cada peça. No caso da Estante Contas, fez-se uso de cabreúva (*Myrocarpus sp.*, *Leguminosae*), que veio de uma fazenda centenária. As peças de madeira eram portas. Logo, havia dobradiças e cravos encrustados.

É, a madeira dessa coleção [Registros do Tempo] também eu usei cabreúva maciça, [...] então a cabreúva dessa coleção ela veio de uma fazenda centenária, estavam desmontando tudo, aí eu peguei essa madeira e trouxe essa madeira para fazer as peças [...] (E03, p. 9-10).

[...] o Guto foi buscar para mim essa madeira de demolição que vem de uma fazenda centenária que é uma cabreúva de demolição, que a gente encontrou inclusive assim, ela não tem parafuso, ela tem cravos, então ela tem algumas marcas dos cravos, das dobradiças, que elas eram portas, dobradiças feitas pelos escravos ainda, eu até guardei essas peças [...] (E03, p. 32).

A madeira utilizada na estante, além de ser de reaproveitamento, é antiga e tem história, pois existe uma narrativa a respeito de sua origem. Contudo, Maria Fernanda enfrenta problemas por conta de sua preferência pelas madeiras especiais em seus projetos. Ela ou os marceneiros com os quais trabalha necessitam constantemente buscar novos materiais. E apesar de gostarem do processo de descobrir madeiras que podem ser utilizadas na produção, tem-se o problema de estocagem. Sobre a questão, aquela *designer* tem planos futuros de estocar quantidade maior de madeira, mas, em relato a seguir, afirma que ainda não logra viabilizar tal empreendimento:

[...] o que nos uniu [Maria Fernanda e os marceneiros] no começo foi essa paixão pela madeira, tipo assim, eles também são apaixonados pela madeira como eu, então a gente, quando eu encontro uma madeira bonita eu mando foto para eles, eles mandam foto para mim, nossa, olha isso, e a gente sabe que um vai entender o outro [...] (E03, p. 34).

[...] meu sonho é realmente conseguir encontrar várias dessas madeiras de demolição, fazer o meu estoque e poder trabalhar com elas, mas isso é a longo prazo. (E03, p. 42).

No caso da cabreúva da Coleção Registros do Tempo, Maria Fernanda ainda possui quantidade suficiente para mais uma ou duas estantes. Todavia, se da fabricação de mais peças, precisará fazer uso de outra madeira, conforme o relato que se segue:

Eu ainda tenho um pouco dessa cabreúva, assim, ainda dá para fazer mais uma, duas estantes com essa cabreúva, mas depois não, se vier alguma outra, sei lá, se for fazer uma Mesa Encontros, aí essa cabreúva para essa estante não tem mais, vou atrás de uma outra madeira, de um outro... assim, quando aparece, eu estou tentando fazer um estoque de madeira, mas é um investimento alto, então ainda não... mas a minha ideia é toda vez que aparecer essas oportunidades eu comprar e deixar elas guardadas conforme venham as encomendas eu já ter a madeira para produzir, mas por enquanto financeiramente não dá. (E03, p. 41-42).

Thiago, por outro lado, não encontra esse tipo de problema, uma vez que faz uso de madeiras que chegam à Cooperativa; ninguém dali necessita ir atrás do material, e não se escolhe a madeira que será utilizada, pois se aproveita quase todo o volume que chega, separando-se a madeira boa, que será aproveitada na produção da cooperativa, e a madeira ruim, que será vendida para queima.

Junto da análise do aspecto *madeira maciça e outras matérias-primas naturais*, foi possível identificar diferentes perfis dos entrevistados quanto às atitudes em relação ao material. Neste sentido, Thiago Lucas têm características de um perfil prático, é situado, procura solucionar problemas específicos da Sonho de Liberdade e faz uso daquilo que encontra-se disponível no local. Seu objetivo é agregar valor à produção da cooperativa. Os cooperados faziam apenas estacas, mas, atualmente, também fazem móveis. Já Fernando é alinhado ao mercado, preocupa-se com a aceitação dos consumidores, deixa a madeira maciça aparente, faz uso de compensado em partes cobertas por revestimento e segue as tendências de tonalidades da madeira. No entanto, é consciente de que o uso intensivo de certas espécies pode levá-las à extinção ou, ao menos, a uma maior dificuldade de encontrá-las para sua produção. Por fim, Maria Fernanda é idealista, tem paixão pela madeira maciça, seleciona materiais de demolição com origens específicas, quer ter história para contar sobre a origem do material utilizado e valoriza as características distintas das espécies. Ao mesmo tempo, sua escolha criteriosa da madeira lhe traz uma série de dificuldades para a produção dos móveis, como a estocagem e o tempo gasto para encontrar e tratar o material que será utilizado.

b) Escala de produção reduzida

Nos três casos aqui analisados, os projetos foram elaborados para uma produção em escala reduzida – o que se percebe claramente nos relatos dos entrevistados, quando eles foram questionados se aqueles móveis estariam adaptados para um maior volume de fabricação. A Linha Estrutural, por exemplo, é produzida sob demanda e, do modo como sua fabricação se encontra atualmente estruturada na Cooperativa Sonho de Liberdade, sua produção é pequena. Contudo, Thiago Lucas afirma que o projeto poderia ser adaptado para uma indústria, em larga escala, a depender de alguns ajustes. Para tanto, em relato que se segue, ele imagina duas possibilidades de adaptação:

[...] ele seria um projeto muito fácil para larga escala. Só que aí teria assim que ter essa questão da madeira e o que perderia... Acho que teriam duas possibilidades para larga escala. Uma: as madeiras irem, continuarem nesse processo, então teria ainda esse quê de artesanal porque teriam essas madeiras que iriam para alguma indústria. Reutilizar a própria madeira de reaproveitamento e tal, que iria para a indústria. E aí o processo de montagem seria industrial, ou seja, com maquinário montaria muito fácil, seria um processo muito tranquilo. E isso mantendo ainda essa característica rústica. E outro processo é se utilizar madeiras – que eu acho que perde muito a essência do projeto – usar madeiras padrões mesmo de indústria. E aí não teria nada de artesanal, digamos assim. Mas ficaria ainda assim um visual... Não teria essa diferenciação de madeiras, que é o forte, né? Seria provavelmente um tipo só, teria uma cor só... Então, a forma... Novamente, a forma permaneceria, não precisaria mudar nada do processo de produção, só entraria para a indústria no próprio tipo de processo industrial já utilizado nessa fábrica. Mas é possível. Ele se encaixaria, se adaptaria sem nenhuma dificuldade, eu acho. (E01, p. 16).

Com base no exposto por Thiago Lucas, na primeira opção, as etapas iniciais de reaproveitamento da madeira de descarte seriam mantidas. Aquele *designer* imagina que, antes de ir para a indústria, a madeira seria selecionada, limpa e, talvez, cortada. Aqui, a variedade de madeiras e as imperfeições seriam mantidas, o que preservaria a aparência rústica e artesanal dos móveis. Nesta opção, as primeiras etapas de seleção e preparação das madeiras permaneceriam intensivas em mão de obra. E apesar daquele entrevistado não informar onde se dariam tais etapas, subentende-se que poderia ser um local semelhante à Sonho de Liberdade. Uma vez que as madeiras – selecionadas, limpas e, talvez, cortadas – chegassem à indústria, far-se-ia uso de processo automatizado, com maquinário industrial, para a montagem do móvel, tornando a montagem mais rápida. Aqui é importante notar que, na estrutura atual da Cooperativa em questão, é a montagem que consome mais tempo na fabricação dos móveis, apesar de Thiago Lucas ter pensado em um processo de fabricação simplificado.

Na segunda opção, as madeiras de reaproveitamento seriam substituídas por alguma madeira típica da indústria, o que eliminaria as etapas de seleção e limpeza do material. A forma dos móveis seria mantida, mas eliminar-se-ia a variedade de madeiras.

Portanto, na visão de Thiago Lucas, as características rústica e artesanal da Linha seriam perdidas nesta segunda opção.

Apesar do discurso de Thiago Lucas, é perceptível que aquele *designer* tenta evidenciar a facilidade de adaptação do projeto para a indústria, pois seria necessário manter o uso intensivo de mão de obra ao menos nas etapas iniciais, a fim de preservar algumas das características essenciais do projeto (reaproveitamento e variedade das madeiras utilizadas).

Fernando, por sua vez, relata que a poltrona Dina não foi feita para a produção em larga escala, ainda que fosse possível produzi-la em uma indústria, em caso de utilização de Comando Numérico Computadorizado (CNC) e outros maquinários mais modernos:

Olha, hoje em dia com o CNC, com esses aparelhos mais novos acredito que sim, ela não é vamos dizer, assim, que seja desenhada para larga escala, não é isso [...]. (E02, p. 16).

Aquele *designer* explica que cada fábrica tem o seu segmento de atuação, o qual está diretamente ligado à escala de produção e à tecnologia empregada. Como exemplo, ele aponta a empresa Butzke, que tem capacidade de produzir entre 200 e 300 unidades de um móvel por mês. Neste ínterim, fábricas deste porte são voltadas para a produção em grande quantidade e velocidade. Assim, a Poltrona Dina não seria um projeto adequado para esse tipo de situação, pois têm características mais artesanais e não foi pensada para produção em alta velocidade.

[...] eu já estive numa fábrica chamada Butzke que eles realmente trabalham, a intenção da fábrica toda é muita quantidade, não é um produto que vai se encaixar numa fábrica com esse perfil, mas, vamos dizer assim, onde, cada fábrica tem um perfil, mais ou menos um segmento de atuação, enfim, tem projetos que não adianta querer botar uma fábrica como a Butzke porque eles querem fazer duzentas a trezentas peças/mês daquilo, e realmente todo processo, todo desenho da peça é pensado para ter velocidade de produção, uma Poltrona Dina não é um produto para essa situação [...]. (E02, p. 16).

Fernando ainda observa que, de modo semelhante, cada produto também tem o seu segmento de atuação. Como exemplo, em seu relato, ele assevera que alguns produtos vendidos pelas redes Leroy Merlin ou Tok&Stok não são adequados para produção artesanal, uma vez que os produtos ali comercializados têm, normalmente, projetos adequados à larga escala e, se fossem fabricados artesanalmente, tornar-se-iam muito caros para seus segmentos de mercado:

[...] e alguns produtos que são de muito larga escala que você vai comprar num Leroy Merlin, uma Tok&Stok também não vão compor bem com uma fabricação artesanal porque eles são muito simples para custar o preço de uma fabricação artesanal, então cada produto tem lá um segmento de atuação [...]. (E02, p. 16).

Aquele *designer* ainda observa que não seria impossível produzir a Poltrona Dina de modo mais industrializado e com maior volume se fosse utilizado, por exemplo, CNC – o que não quer dizer que ela seja um projeto adequado para larga escala, uma vez que possui características de um produto mais artesanal.

[...] a Poltrona Dina ela não é inviável para um processo industrializado de mais volume, certamente não é dizer que seja um projeto para larga escala, não é, tem características na concepção mesmo que são de um produto mais artesanal, dentro do possível, botar numa produção de CNC e tudo é viável [...]. (E02, p. 16).

Por outro lado, Fernando admite que todo o projeto que ele faz segue uma lógica de fábrica, ou seja, que foi pensado para a fabricação em série, mesmo que em menor quantidade, e que deve ser realizável sem muito sacrifício. Logo, não se coloca em produção nada que demande trabalho ou tempo além daquilo que considera viável.

[...] eu também não faço maluquices, todo projeto que eu faço tem um raciocínio de uma lógica de fábrica, quer dizer, ele tem que ser realizável sem muito sacrifício. (E02, p. 16-17).

Por fim, Maria Fernanda é enfática ao relatar que a Estante Contas não poderia ser confeccionada em larga escala, pois, os marceneiros com os quais trabalha não teriam intenção de produzir, por exemplo, móveis de MDF (*Medium-Density Fiberboard*) em grande quantidade; e ainda, eles não teriam capacidade de aumentar sua produção, uma vez que se encontram ocupados com os pedidos que ela lhes tem feito. Neste sentido, aquela *designer* acredita que se aqueles marceneiros aumentassem sua capacidade produtiva, eles gostariam de fazer serviços para outros *designers* que também tivessem o mesmo cuidado apresentado pela Yankatu.

[...] mas eles jamais produziram, sei lá, móveis em MDF em quantidade, não, eles gostam de produzir essas peças, assim, da Yankatu, se tiver um outro *designer* provavelmente com esse tipo de cuidado, mas eles vão gostar de produzir também, quando eles tiverem uma capacidade um pouco maior, por enquanto eu acho que eu já estou lotando eles [...]. (E03, p. 34).

Maria Fernanda não relatou a possibilidade de pedir para Deuzani e suas filhas produzirem as contas de forma rápida e em maior quantidade. Contudo, em outro momento da entrevista, aquela *designer* destacou que as contas são confeccionadas por outras artesãs da região. Logo, é possível concluir que, mesmo que o ateliê de Deuzani não pudesse comportar um aumento do volume de produção tão grande em pouco tempo, seria possível fazer o pedido a outras artesãs do Vale do Jequitinhonha.

Não obstante, as produções da Yankatu são, por princípio, lentas e em séries limitadas. Maria Fernanda justifica a demora em questão ao relatar que todos os processos são manuais, dependem da dedicação das pessoas, da escolha da madeira etc. Ela preza por muitos detalhes, dos quais não poderia abrir mão, sob o risco de que as peças não

tivessem “história” ou “alma”; e ainda, não abdica de confeccionar pessoalmente a montagem do móvel. Logo, calcula que, como leva dois dias para montar as contas de uma estante, precisaria de 20 dias para montar 10 estantes, caso fisicamente sua coluna aguentasse tal labor por tantos dias seguidos. Neste ínterim, conforme o relato que se segue, ela acredita que poderia atender a um pedido de cinco ou seis estantes de uma vez; porém, seria impossível confeccionar 20 ou 30 estantes:

Não, não dá, a produção da Yankatu ela não consigo fazer em larga escala e nem rápido, porque mesmo que eu já tivesse as contas aqui e tudo o mais o processo da escolha da madeira, são muitos detalhes que eu prezo para ela poder realmente ter história, ter alma, mas então é um processo um pouco demorado, eu consigo produzir, assim, se tiver uma encomenda eu consigo fazer cinco, seis, mas não dá para fazer, tipo, sei lá, se me pedirem até vinte, trinta, não vai rolar nesta velocidade, não tem como porque realmente todos os processos são muito manuais, dependem muito do ser humano, não só da máquina, e pessoas que se dediquem a fazer aquilo, e a montagem das contas que sou eu, então, assim, se eu colocar, são dois dias para cada estante, se colocar dez estantes são vinte dias, então, assim, é um mês para fazer dez estantes com sorte, e com a coluna boa. (E03, p. 38).

Diante do exposto, é possível interpretar que os fatores mais problemáticos para o aumento da escala de produção da Estante Contas é que Maria Fernanda faz questão de montar pessoalmente o móvel e que ela não demonstra interesse em substituir os marceneiros e as ceramistas com os quais normalmente trabalha. Assim, precisa levar em conta a capacidade produtiva de sua mão de obra, que é reduzida. Se fossem inseridas mais pessoas na fabricação – e se Maria Fernanda fizesse uso de outras madeiras, pois lhe restam poucas peças de cabreúva –, a estante poderia ser fabricada um pouco mais rapidamente, aumentando a produção. Contudo, ainda seria uma produção em escala bastante reduzida, como é o caso da Poltrona Dina e da Mesa Estrutural supramencionadas.

Os três projetos aqui analisados foram pensados especificamente para processos produtivos intensivos em mão de obra e com maquinário típico de marcenaria, ou para fabricação com CNC – no caso específico da estante. Os projetos necessitariam passar por relevantes modificações caso os móveis fossem fabricados em indústrias, de modo automatizado e em maior velocidade. Neste ínterim, fazer uso do CNC seria uma opção para adaptar os projetos da Estante Contas e da Poltrona Dina a uma indústria, mas elevaria os custos de produção; e, substituir as madeiras de reaproveitamento variadas por uma espécie única e comercialmente habitual no setor ou deslocar apenas a etapa de montagem para uma indústria seriam duas possibilidades para aumentar a produção da Mesa Estrutural.

c) Projeto: desenho, ensaio e protótipo

Das três entrevistas aqui analisadas emergiram questões sobre *desenho, ensaio e protótipo*. Estas, por se relacionarem diretamente a um aspecto mais abrangente – projeto –, são discutidas em conjunto na presente seção.

Sobre o hábito de desenhar durante o processo de concepção dos projetos, Thiago Lucas assim relata:

Lógico que eu tenho um desenho prévio, né? Uma elaboração, um desenvolvimento e tal, mas a partir do momento que eu tenho aquela conceituação, eu vou tentando ver quais são os materiais que podem me trazer aquela resposta, e às vezes eu percebo que os materiais me dão uma outra resposta, e aí eu consigo voltar naquele meu desenho, ajustar, adaptar e eu acho que fica muito mais rico o processo (E01, p. 11).

Fernando, por sua vez, assim enfatiza que seus projetos sempre passam por “um momento de desenho”:

Todos os projetos que eu faço em geral tem um momento de desenho, eu vou desenhando no caderninho, enfim, aquela ideia às vezes evolui, às vezes não evolui, mas, enfim, nasce de um desenho, de uma ideia de alguma forma, enfim, mas sempre a partir de um desenho à mão livre [...] (E02, p. 6).

Maria Fernanda, durante a entrevista, que se deu por videoconferência, apresentou um caderno com desenhos que fez quando concebeu as peças da Coleção Registros do Tempo.

As mesas [da Coleção Registros do Tempo] elas vêm no processo, eu não sei se eu consigo te mostrar o meu caderno de inspiração para você ver os desenhos (E03, p. 18).

Tradicionalmente, para os *designers*, o desenho funciona como um tipo de modelagem, uma antecipação mental. Ele se dá em diferentes momentos durante o processo criativo, assumindo diferentes formas. Maria Fernanda, por exemplo, diferencia os desenhos que faz durante suas viagens de imersão, que servem de registro e de inspiração, e aqueles que faz quando retorna ao escritório, quando, de fato, começa a desenhar os móveis.

[...] lá [no local onde fez a imersão com as artesãs] eu uso um caderninho menor, faço em outro caderno menor, aí quando eu volto [para São Paulo] eu começo a trabalhar no caderno grande, que eu gosto de ter espaço (E03, p. 19).

A referência a um pequeno caderno de desenho para registrar ideias embrionárias, também conhecido como *sketchbook*, também foi relatada por Fernando em “eu vou desenhando no caderninho” (E02, p. 6).

Para mim, inspiração é uma vontade, está um pouco no ar, um pouco dentro da cabeça, enfim, e esses desenhos que a gente vai fazendo, fazendo, uma hora se materializa [...] (E02, p. 7).

No final da entrevista, Fernando assim comenta a importância do hábito de desenhar com lápis e papel, especialmente hoje em que estamos cada vez mais acostumados às ferramentas digitais:

[...] o que eu gosto sempre de dizer, eu gosto de valorizar quando dou palestra e tudo que os alunos hoje em dia não sabem nem o que é um lápis, uma lapiseira e um papel, tudo é na ponta dos dedos, isso eu acho que é um recurso que ninguém deveria perder, que trabalha com criação, com artes visuais, com *design*, manter vivo esse exercício do desenho, desenho a mão, desenho a lápis, poder abdicar um pouco dessa interface digital que domina... não estou dizendo que não se deva usar, mas que ela seja um instrumento, mas não a fonte de inspiração [...] (E02, p. 20).

E em seguida, aquele *designer* trata da força expressiva do desenho à mão livre, sobre o erro como uma possibilidade inesperada e sobre a ligação direta entre a cabeça, o braço e a mão.

[...] porque o desenho a mão livre ele tem uma possibilidade de expressar um gesto, de expressar uma emoção, de tornar um desenho, às vezes até por acidente um traço que saia meio esquisito você vê que aquilo já pode dar uma ideia de forma de uma coisa que você não esperava e é uma coisa muito direta entre você imaginar e o seu braço, a sua mão o lápis e o papel, e não custa nada, não precisa ter um computador sofisticado e caro para poder fazer um desenho, então isso é uma coisa que eu acho importante valorizar, assim, para quem está no mercado ou está começando e quer ser o criador de manter vivo esse exercício do desenho que é acho que a comunicação mais direta com a imaginação⁸⁵ (E02, p. 20).

Figura 14: Fernando riscando tábua de madeira.



Fonte: Atelier Fernando Mendes (2018b).

⁸⁵ A imaginação é um importante aspecto do processo criativo; porém, sua análise demandaria uma discussão mais extensa e fugiria do escopo da presente pesquisa.

Fernando atenta para o fato de que nem sempre o desenho se dá com lápis e papel, pois, em algumas ocasiões, ele prefere fazer uso de outros materiais ou até mesmo riscar diretamente na tábua de madeira (vide Figura 14, na página anterior), conforme o relato que se segue:

[...] mesmo quando eu faço o desenho em tamanho natural às vezes o suporte do desenho é uma placa de MDF, às vezes é um papel manteiga, às vezes é um cartão, enfim, depende do humor ali, o que eu acho que combina melhor para poder desenvolver a peça (E02, p. 12).

[...] então você risca a peça de madeira, recorta [...] (E02, p. 6).

Apesar da relevância do desenho à mão livre, este não correspondeu necessariamente à primeira etapa de concepção e tampouco ao único meio de antecipação utilizado nos casos aqui analisados. Maria Fernanda, por exemplo, relata que, depois de elaborar o desenho à mão livre, faz um modelo digital no programa Autocad. Posteriormente, o marceneiro Davi refaz o modelo digital no programa Solid Works, o qual é lido pela máquina de CNC que esculpe a madeira:

[...] aí depois disso eu passo o desenho para o [Auto]Cad, então aí eu faço um desenho técnico no [Auto]Cad realmente, aí a parte que eu entro em contato, falo com os meninos para a gente ver, olha, a ideia é essa, como é que a gente vai por isso aqui de pé, e aí entra toda uma outra logística, aí a gente discute junto toda essa parte de construção efetiva da peça, então olha, não, está linda assim, mas a base vai precisar ser maior porque senão a estante cai, então nessa parte eles me dão um suporte técnico [...] (E03, p. 20).

[...] eu mando o desenho para ele [Davi] no Autocad e o Davi transforma esse desenho do Autocad para o Solid Works que a máquina de CNC lê [...] (E03, p. 32).

Conforme o exposto, é possível observar que o projeto é alterado durante os dois processos de modelagem – um feito por Maria Fernanda e, o outro, por Davi.

Fernando também relata que, às vezes, faz uso de modelos digitais, mas que eles funcionam melhor quando o móvel a ser projetado é retilíneo:

[...] dependendo do tipo de peça, se é uma peça mais retilínea, mais com elementos retos, aí eu trabalho direto no computador, no Autocad porque eu preciso trabalhar com uma acuidade de precisão, de medida de posição de fundo que o computador facilita fazer, e as linhas retas elas não tem nenhuma expressão mais especial do que as curvas que realmente faz diferença você traçar na mão para você perceber, ter uma sensibilidade desse arranjo formal da peça [...] (E02, p. 06).

Logo, quando o móvel possui formas curvas, aquele *designer* prefere fazer o desenho à mão livre. Contudo, no caso da Poltrona Dina, ele começou o processo de concepção diretamente na etapa do modelo tridimensional.

[...] no caso da Poltrona Dina que é uma peça toda em curvas eu não fiz um projeto, assim, formal, já definido com escala, medida nem no computador e nem no papel, o que eu fiz foi riscar as laterais e depois recortei isso,

montei, fiz as travessas, enfim, foi um trabalho já feito tridimensionalmente, então esses moldes que deram início ao processo eles depois foram se transformando em gabaritos para poder reproduzir a peça, mas, assim, eu devo ter feito umas três, quatro peças sem ter gabarito nenhum, só copiando molde e ajustando, desenvolvendo o desenho da peça, quando eu vejo que está definido aí eu faço os gabaritos [...] (E02, p. 06).

Conforme o relato apresentado, Fernando afirma que não houve desenho em escala durante a concepção do móvel. Todavia, é importante recordar que a Poltrona Dina foi um desdobramento da Poltrona Sapão, a qual, por sua vez, teve início com uma etapa de desenho.

Assim como no caso de Fernando, que partiu da observação da Poltrona Sapão, Maria Fernanda e Thiago Lucas iniciaram seus processos de concepção pela observação de outros objetos: cortinas de contas de cerâmica e piquetes de madeira, respectivamente. Maria Fernanda, por exemplo, relata que resolveu fazer uso das cortinas de contas de cerâmica na Estante Contas. Ali, o uso original das cortinas é dividir os ambientes, porém, deixando as pontas soltas para que as pessoas pudessem passar, assim como a luz. E ainda, na Estante em questão, os fios com as contas não estão soltos, pois separam as áreas interna e externa do móvel deixando o interior visível.

Durante o processo criativo de Thiago Lucas para a Linha Estrutural, aquele *designer* se deparou com a produção de piquetes de madeira – estacas utilizadas, por exemplo, em campanhas políticas –, e decidiu fazer painéis decorativos com aquelas peças. Começou pelos ensaios com o material, cortando as ripas em pedaços menores, colando umas às outras e lixando-as, conforme o relato que se segue:

E essas estacas que eu falei: cara, isso pode ser muito interessante, porque, por ter tipos diferentes de madeira elas ficavam com tonalidades diferentes. Então a primeira coisa que eu pensei foi a possibilidade de fazer painéis decorativos. Então eu trazia para cá, prensava, e colava, cortava, aí lixava, aí via se saía... Se passasse verniz ou outro tipo de material como ela reagia, como ficava a questão de... (E01, p. 8).

Posteriormente, ele teve um estalo e se questionou:

Como que seria um móvel-estaca? Digamos assim. Um móvel-estaca de sobreposições, de encaixes e tal [...] (E01, p. 8).

Thiago Lucas, então, fez uso das ripas de cores diferentes que já eram fabricadas para fazer, no lugar de piquetes, diferentes peças de mobiliário, ou seja, mudou a tipologia do produto. Mesmo tendo feito vários ensaios com as madeiras na marcenaria, aquele *designer* pretendia delegar a construção do protótipo a um profissional. Contudo, como o marceneiro que havia contratado não pôde fazer o serviço, o próprio estudante precisou executá-lo. Depois de ter passado pela experiência, ele reconheceu a importância de ter executado sozinho esta etapa.

Diferentemente de Thiago Lucas, Fernando relata que quase sempre faz os protótipos de todos os móveis que entram em produção no ateliê e que, eventualmente, delega certas partes, como o estofado.

Já Maria Fernanda apresenta um procedimento distinto. Aquela *designer* não costuma manipular diretamente a madeira e não está próxima da marcenaria no dia a dia. Para a Estante Contas, ela fez um modelo em papelão, com o fio e as contas, pois queria entender e mostrar como seria o giro da estante. A primeira execução do projeto feita pelos marceneiros com uso de máquina com CNC foi, em verdade, o próprio produto final. As duas primeiras estantes fabricadas tinham alturas diferentes, sendo confeccionadas ao mesmo tempo. Posteriormente, fez-se uma terceira unidade, mais fácil de ser fabricada, pois, os marceneiros já sabiam como proceder para construí-la.

Quanto ao acabamento e à funcionalidade dos protótipos, percebeu-se que, nos três casos aqui analisados, os últimos protótipos confeccionados são totalmente funcionais e bem-acabados. Assim, Maria Fernanda levou os primeiros exemplares das estantes às exposições e feiras; Thiago Lucas levou os protótipos para sua defesa do trabalho de conclusão de curso; e, Fernando deu de presente um dos protótipos à Dina, a qual inspirou a peça.

Em resumo, a análise do aspecto projeto evidencia que todos os entrevistados têm o hábito de desenhar em várias etapas do processo de concepção dos projetos. Além disso, geralmente fazem desenhos técnicos (no computador), constroem protótipos (eles mesmos ou delegam a atividade a outras pessoas) e realizam ensaios com o material final do produto ou com materiais diversos.

d) Autoria e anonimato

Nas entrevistas, os três *designers* supramencionados confirmaram a autoria dos projetos, o que também se mostrou claro nas explicações sobre como se deu o processo de concepção de cada peça.

Thiago Lucas, por exemplo, relata que observou os processos de trabalho desenvolvidos na Cooperativa Sonho de Liberdade: seleção, limpeza e corte das madeiras, e as estacas que estavam sendo produzidas para servirem de piquetes em campanhas eleitorais. A partir daí, começou a levar as estacas para a marcenaria da Universidade de Brasília (UnB), onde realizou uma série de testes. Primeiramente, aquele *designer* cogitou fazer uso das estacas para montar painéis decorativos e, em seguida, decidiu criar uma linha de móveis. Ele construiu sozinho os protótipos em uma terceira marcenaria. O dono desta marcenaria seria contratado para fazer os protótipos, mas, ele estava sem tempo para fazer o serviço e cedeu sua marcenaria para que o próprio Thiago Lucas construísse as

peças. Depois que o projeto tinha sido feito e que entraria em produção, Thiago Lucas capacitou um grupo e trabalhadores da Cooperativa em questão, ensinando-os a interpretar o desenho técnico para saber os tamanhos e as quantidades das peças que deveriam ser cortadas e a montar os móveis. Todos que participaram da capacitação não mais se encontram na Cooperativa, sendo que o marceneiro René assumiu toda a confecção da Linha Estrutural. Sobre tal treinamento, Thiago Lucas assim se manifesta:

Nisso, já tinha o desenho técnico. Já levei, e teve uma etapa de como ler aquele desenho técnico. Na verdade foi muito básico, eu dei... Teve um tipo de curso que teve lá. Desse grupo ninguém continua lá, mas o René que assumiu tudo, né? (E01, p. 13).

Com base no relato exposto, é possível perceber que a autoria dos primeiros três móveis da Linha Estrutural – a mesa de centro, a mesa lateral e o banco – é atribuída exclusivamente ao *designer*, e que os trabalhadores da Sonho de Liberdade não participaram da concepção; eles foram capacitados somente quando os móveis entraram em produção. Por outro lado, o aparador e a mesa lateral – projetados posteriormente – tiveram participação de outrem. Na entrevista, Thiago Lucas não é específico, conforme o relato que se segue, quanto à exposição dos primeiros móveis no Capital Fashion Week, pois, um casal de arquitetos perguntou se Thiago Lucas e a Cooperativa poderiam fazer outros produtos da mesma Linha:

E passou um casal de arquitetos e em duas semanas ia acontecer a Casa Cor. E eles amaram os móveis e pediram para produzir outros móveis, foi daí que surgiu o aparador e a mesa café, porque eles precisavam de outros móveis para aquele ambiente deles. Eu desenvolvi, a gente desenvolveu. E foi para a Casa Cor nesse mesmo ano (E01, p. 18).

Vale destacar que a fotografia que evidencia o aparador e da mesa lateral no ambiente montado na Casa Cor e que foi divulgada na página da Barú *Design* na rede social *Facebook*, traz a seguinte legenda:

Essa é a nossa Mesinha e Aparador da Linha Estrutural, parceria com a Cooperativa Sonho de Liberdade e Diart Interiores. Na Casa Cor Brasília 2012 estavam expostas no ambiente dos arquitetos Nazaré Leão e Daniel Cavalcante⁸⁶.

Assim, infere-se que houve criação em conjunto nestas duas peças. Outros trabalhos mencionados por Thiago Lucas nos quais possivelmente houve criação em conjunto foram: o projeto com mulheres catadoras do Varjão, Distrito Federal, para o qual seriam criados objetos que iriam para uma exposição; e, seu trabalho na incubadora social, quando assistiu diversos grupos sociais. E ainda, além dos primeiros produtos da Linha Estrutural, Thiago Lucas fez menção a outro projeto que tem assinatura individual: a Cadeira Planalto –

⁸⁶ Barú *Design* (2018). Disponível em <https://www.facebook.com/barudesign/photos/a.533223770115272/553984508039198/?type=3&theater>. Acesso em 30/12/2018.

concebida quando ele fez parte de um coletivo de estúdios de *design* chamado Entre Eixos⁸⁷.

Na entrevista com Fernando, este relata que em seu ateliê são fabricados móveis que ele desenha e projetos licenciados de Sérgio Rodrigues. No *site*⁸⁸ do ateliê, os produtos são apresentados segundo duas categorias, quais sejam: 1) Coleção Fernando Mendes; e, 2) Coleção Sérgio Rodrigues, sendo que a imagem de cada produto aparece com uma das duas marcas. Apesar de aparentemente a autoria ser bastante definida entre as coleções, alguns produtos têm autoria compartilhada, como, por exemplo, a Poltrona Grude⁸⁹, de Fernando Mendes e Júlia Krantz.

Durante a entrevista, Fernando não identificou nominalmente os funcionários do ateliê, mas, na página do ateliê na rede social Instagram, têm-se fotos (vide Figura 15, a seguir) e nomes dos trabalhadores – Juninho, Bruno, Raul, Vitor e Sr. Carlos, por exemplo.

Figura 15: Equipe do Atelier Fernando Mendes.



Fonte: Atelier Fernando Mendes (2018b).

⁸⁷ Apesar de constituírem um grupo, cada peça do coletivo tem assinaturas específicas. Dos móveis que Thiago Lucas mencionou: Thiago Lucas, da Baru *Design*, projetou a Cadeira Planalto; Acciole Félix e Danilo Vale, do Estúdio Sartto, criaram o Aparador Sartto; Eduardo Borem desenhou a Mesa Lúcio; Dimitri Lociks e Marco Mendez conceberam a Mesa Buritys; Gustavo Goes, Simone Turíbio e Dimitri Lociks, do Estúdio Domingos Arquitetura, confeccionaram a Poltrona Brise; e, Nina Coimbra projetou a Estante Balzaca. Fonte: Revista Kaza, março de 2015, p. 38-39, disponível em <https://www.facebook.com/entreeixosdesign/photos/a.301278743402223/340035172859913/?type=3&theater>. Acesso em 30/12/2018.

⁸⁸ Atelier Fernando Mendes (2018). Disponível em: <http://fernandomendesdesigner.com.br/colecao.asp>. Acesso em 30/12/2018.

⁸⁹ Atelier Fernando Mendes (2018). Disponível em: <http://fernandomendesdesigner.com.br/produto.asp?categoria=47&produto=381>. Acesso em 30/12/2018.

Na terceira entrevista, o caso da Estante Contas é mais complexo e merece algumas explicações que incluem outros projetos feitos por Maria Fernanda. A princípio, aquela *designer* assim relata que a autoria da Estante é sua, mas que fez uso de contas de cerâmica que são feitas por quase todas as artesãs da região:

A autoria da estante, da mesa e tudo mais, a autoria da peça é minha. (E03, p.14).

[...] as contas, por exemplo, todas as artesãs da região fazem, e todas elas vendem pelo mesmo valor, então eu não quis interferir nisso, porque se eu interferisse no valor da Deuzani eu estaria afetando toda uma população ali local [...] (E03, p.15).

Neste ínterim, as contas utilizadas na Estante são produtos típicos da região, não tendo uma autoria definida. Deuzani e suas filhas fabricaram as peças utilizadas por Maria Fernanda, mas outras artesãs da região também costumam produzi-las. Assim, o que o móvel traz de diferente, além do desenho da estante, é que as contas, as quais eram utilizadas como cortinas, agora aparecem presas a um móvel, de acordo com o novo uso idealizado por aquela *designer*. E no que tange ao desenho da parte de madeira da Estante Contas, Maria Fernanda relata que fez o desenho, montou um protótipo em papelão e fez o modelo digital no programa Autocad, tendo, posteriormente, o auxílio dos marceneiros da Total Made para definir os detalhes construtivos, que acarretaram em modificações do desenho original daquele móvel:

É, a estante contas eu fiz natural, mas assim, eu não fiz ela inteira, mas eu fiz dois níveis, que era para ver como funcionaria o movimento, como eu poderia amarrar, porque o fio passa de cima abaixo, é um fio só, eu invento moda, assim realmente invento moda, aí depois disso eu passo o desenho para o Cad, então aí eu faço um desenho técnico no Cad realmente, aí a parte que eu entro em contato, falo com os meninos para a gente ver, olha, a ideia é essa, como é que a gente vai por isso aqui de pé, e aí entra toda uma outra logística, aí a gente discute junto toda essa parte de construção efetiva da peça, então olha, não, está linda assim, mas a base vai precisar ser maior porque senão a estante cai, então nessa parte eles me dão um suporte técnico [...] (E03, p. 20).

Conforme o exposto, é possível notar a participação dos marceneiros nas etapas finais do projeto, em especial, na definição de questões estruturais e construtivas. Todavia, no *site* da Yankatu, os marceneiros não são creditados quanto à autoria, o que se justifica em parte pela não participação dos mesmos na concepção inicial do projeto, contribuindo apenas nas etapas finais. Além disso, Maria Fernanda assim relata que os marceneiros “não gostam de aparecer” e que preferem ficar nos bastidores:

Os meninos, é o Davi e o Guto, eles falam que eles querem ficar nos bastidores, mas eles vêm sempre que tem evento e tudo mais [...] (E03, p. 21).

No caso da Estante Contas, é possível observar que as partes de madeira e de cerâmica se encontram bastante separadas, não apenas quanto à fabricação, mas também no que diz respeito à autoria – o que pode ser observado em outros produtos da Coleção Registros do Tempo, como a Mesa Encontros e Banco Tempo (vide Figura 16, a seguir), por exemplo. Neste ínterim, Maria Fernanda assina os móveis como um todo, mas credita a fabricação das partes em cerâmica às artesãs Deuzani, Marcilene e Gil, conforme o que se segue:

O processo de produção destas cerâmicas, tradicionais do Vale do Jequitinhonha, é 100% manual, desde a extração e preparo da argila até a modelagem e pintura das peças com tintas criadas a partir da pigmentação do barro, criando características únicas que não se repetem. Tudo feito pelas mãos da Artesã Deuzani e suas filhas Marcilene e Gil, em Coqueiro Campo - Minas Gerais. No momento da encomenda deve-se consultar quais são as opções disponíveis. Tendo em vista estas características o número de peças é limitado e todas elas são numeradas.⁹⁰

Figura 16: Detalhes da Mesa Encontros e do Banco Tempo, de Maria Fernanda.



Fonte: Yankatu (2018b).

Nas partes de cerâmica dos móveis da Coleção Registros do Tempo – Estante Contas, Mesa Encontros e Banco Tempo –, aquela *designer* assim relata que definiu os formatos, mas que deixou as artesãs livres para pintarem, o que as torna autoras também:

A autoria da estante, da mesa e tudo mais, a autoria da peça é minha. A pintura, por exemplo, na Mesa Encontros que eu tenho as gotas de cerâmica, a pintura é autoria da Deuzani, eu não me meto no que ela vai pintar, eu posso no máximo falar Dê quero menos cores, eu quero toda branca, mas ela que faz [...] (E03, p. 14-15).

⁹⁰ Yankatu (2018).

Uma situação diferente se deu com as Luminárias Ni (vide Figura 17, a seguir), da mesma Coleção. Elas possuem formas novas, que não costumavam ser confeccionadas por outras artesãs. Apesar de serem inspiradas em outros produtos de cerâmica típicos (bonecas com vestidos rendados e flores, por exemplo), os formatos específicos das duas luminárias são inéditos e correspondem a uma criação conjunta de Maria Fernanda e Deuzani. Aquela *designer* assim reconstruiu o diálogo entre as duas durante a criação da Luminária Ni Pendente:

[...] uma luminária que eu desenvolvi junto com a Deuzani, então essa peça é uma peça que eles não produziam porque as outras peças eles já faziam, eu só peguei o que eles faziam e usei, mas as duas luminárias, elas fazem aquelas noivas maravilhosas que são as bonecas, então da saia da noiva nasceu a luminária Pendente, então ela é toda com a mesma pintura rendada, mas é muito interessante você trabalhar, porque assim, elas nunca tinham enxergado isso, e aí na hora que eu falei com a Deuzani, falei Dê, mas dá para a gente fazer, aí, mas não sei, será que dá, será que não dá, aí a gente pegou as flores também que são super tradicionais que elas espetam no palito de churrasco, e eu falei Dê vamos fazer assim, ver com quão grande você consegue fazer e eu quero profundo, aí ela fez uma muita aberta, falei não, tem que ser mais profundo, ela, mais profundo eu não vou conseguir pintar, então, mas vamos lá, tenta fazer um pouco mais profundo e mais fechado, e assim a gente chegou na saia e na flor [...](E03, p. 10).

Figura 17: Detalhes da Luminária Ni de Mesa e da Luminária Ni Pendente, de Maria Fernanda.



Fonte: Yankatu (2018b).

Neste íterim, Maria Fernanda teve uma ideia e pediu para Deuzani executá-la. Primeiramente, esta duvidou, mas fez um teste. Aquela *designer* pediu alterações (um formato de saia mais fechado e profundo) e Deuzani apontou dificuldades técnicas da solicitação, já que, se fosse muito fechado, Deuzani não poderia pintar o interior da saia. Outros testes foram feitos até que se chegou a uma solução que atendesse à Luminária e

que pudesse ser pintada pela artesã. Maria Fernanda, então, se surpreendeu com o fato de as artesãs do local nunca terem imaginado uma solução deste tipo antes.

Cada luminária apresenta uma pintura diferente e quem define a pintura são as artesãs. Assim, Maria Fernanda relata nunca saber como elas ficarão, mas que sempre gosta do resultado:

[...] e a pintura da Luminária Ni de mesa ela é uma renda, mas ela é uma renda com tons de rosê, de bege, de marrom formando pinturas, cada uma é uma, quem pinta, quem define o que vai ser pintado normalmente é a Deuzani e as filhas dela, eu nunca sei direito, mas são sempre lindas (E03, p. 27).

O trabalho de criação em conjunto com artesãos não é estranho à Maria Fernanda, pois, ela está acostumada a trabalhar desta maneira quando participa do Coletivo ArteSol e de eventos como, por exemplo, a Semana Criativa Tiradentes. Aquela *designer* e outros quatro *designers* – Paulo Alves, Daniela Karan, Guilherme Ribeiro e André Bastos – foram convidados durante Semana em questão para trabalharem com cinco artesãos da região. Ela assim relatou como foi o processo de trabalho: os *designers* apresentaram-se, trocaram ideias com os artesãos e conheceram suas oficinas; todos se sentaram em uma mesa, conversaram, fizeram sugestões e, as peças foram criadas em conjunto:

[...] quando eu fui para a Semana Criativa [Semana Criativa de Tiradentes 2017] eu trabalhei com esses cinco artesãos, na Semana Criativa a gente trabalhou de uma forma diferente, então, assim, éramos eu, o Paulo Alves, a Daniela Karan e o Guilherme Ribeiro e o André Bastos do Nada se Leva, com os cinco artesãos, e a gente trabalhava assim, a gente ia trocando ideias, a gente conheceu a oficina deles, a gente se apresentou para eles, a gente sentava numa mesa e ficava, não, mas olha só isso, mas eu consigo fazer assim, ah, tu consegue fazer assim, ah, dona Maria a senhora consegue bordar a pedra, daí surgiram as peças [...] (E03, p. 11).

Maria Fernanda afirmou que ficou com vontade de retornar à região para trabalhar com aqueles artesãos com o mesmo *modus operandi* que opera junto à Yankatu. Neste íterim, é possível observar que a experiência da Semana Criativa de Tiradentes se diferencia em alguns fatores dos processos utilizados pela Yankatu. Na Semana em questão, por exemplo, a duração da interação foi curta, e Maria Fernanda teve menos controle das produções. Na Yankatu, ela, em geral, faz uma viagem de imersão, onde toma contato com os artesãos e com a comunidade local, mas, a criação se dá por mais tempo. E ainda, ela se mantém em contato com os artesãos e exerce maior controle sobre as criações. Portanto, quando resolveu retornar à região e trabalhar mais tempo com aqueles cinco artesãos, criou a Coleção Artesãos em 2018. Nesta, aquela *designer* não apenas inspirou-se nos artesãos, como inseriu trabalhos de cada um deles nos móveis que criou para a Coleção.

[...] e eu fiquei com muita vontade de trabalhar com eles da forma como eu trabalho no Yankatu, e aí eu não resisti voltei [Risos], e agora essa coleção

ela é inspirada na história desses cinco artesãos e vão ter uma peça em homenagem a cada um deles, com o trabalho deles inserido no meu [...] (E03, p. 11).

Aqui, Maria Fernanda relata que o trabalho dos artesãos se faz presente nos produtos da Yankatu. A ideia do artesanato dentro do móvel apareceu também no início da entrevista, quando Maria Fernanda assim explicou que seu foco é no “mobiliário com o artesanato brasileiro” (E03, p. 3), bem como quando de sua primeira coleção da Yankatu, onde fez uso de um pingente indígena em um móvel:

[...] a primeira peça que eu criei eu já trouxe o artesanato para dentro do mobiliário, até ganhou uma menção honrosa na [Escola] Panamericana, enfim, era para uma indústria, na verdade eu trouxe um pingente indígena para dentro do mobiliário, então, assim, não caberia na indústria, mas mesmo assim eles me concederam essa menção honrosa. Desde daí eu não consegui mais parar de criar, eu fui em busca de pesquisar o artesanato brasileiro e trazer ele para dentro do mobiliário de uma forma que o valorizasse, que as pessoas comesçassem a olhar para ele com outros olhos [...] (E03, p. 4).

Para Maria Fernanda, os móveis da Yankatu jogam luz sobre a produção dos artesãos. Infere-se que as peças ali criadas funcionam como vitrines, molduras ou pedestais para o artesanato que carregam.

Diante do exposto, é possível perceber que a assinatura dos três objetos de foco na presente pesquisa se refere aos *designers*, e que o trabalho artesanal seria anônimo se não fosse a vontade de expor os artesãos; e ainda, algumas pessoas que participaram da produção foram chamadas pelo nome durante as entrevistas, enquanto outras não foram nominalmente identificadas. Neste íterim, apesar da referência ao nome supor maior envolvimento do *designer* com aquelas pessoas de modo específico, a falta da identificação pode ser atribuída ao fato de esta informação não ter sido solicitada nos questionamentos realizados nas entrevistas.

Outro achado das entrevistas em relação à autoria é que, às vezes, os três *designers* supramencionados trabalham com criação em conjunto, sendo que as entrevistas de Maria Fernanda e Thiago Lucas evidenciam que eles possuem experiência em projetos criados em conjunto com artesãos.

e) Quem fez

Maria Fernanda, Thiago Lucas e Fernando valorizam tanto o trabalho mental de ideação quanto o trabalho manual de execução, ou seja, de quem efetivamente fez o objeto. A valorização do trabalho manual aparece no discurso de Fernando, por exemplo, quando relata que este não deve ser considerado inferior ao trabalho intelectual:

[...] então isso me atrai muito, essa conexão entre fazer e a solução estética, o projeto, enfim, como vários saberes que são integrados, não é

dizer que quem projeta é melhor do que quem faz, ou que o trabalho intelectual é mais importante do que o trabalho manual, eu entendo isso tudo como uma cadeia de atividades que são muito interligadas e que dominar essas cadeias e entender dos processos todos é muito importante para quem cria [...] (E02, p. 8).

Similarmente, Maria Fernanda relata que é o artesão quem domina a técnica; logo, ela, como *designer*, deve aprender com ele:

[...] e o meu processo assim normalmente eu viso interferir o mínimo possível no que o artesão faz, na verdade eu acho que ele que tem que me ensinar, não sou eu que tenho que ensinar nada para ele porque a técnica é dele [...] (E03, p. 08).

O respeito pelo artesão aparece também na descrição que Maria Fernanda faz do seu relacionamento com Deuzani, em que privilegia a troca de experiências, conforme o relato que se segue:

[...] com a Yankatu sempre foi a minha forma de agir, eu nunca pensei numa metodologia, vou fazer dessa forma, ela é totalmente natural, mas se eu fizer uma... recapitulando tudo que foi feito até aqui todos eles foram feitos dessa forma, então é um chegar, é pegar esse abraço carinhoso da Deuzani, sentar ali de igual para igual e ver o que ela pode me ensinar, o que eu posso ensinar para ela, e essa troca de olhares e de histórias [...]. (E03, p. 30).

Maria Fernanda relata que na Yankatu, assim como em outras oportunidades de trabalho que teve com o coletivo ArteSol e durante a Semana Criativa de Tiradentes, a abordagem dos *designers* para se aproximarem e se relacionarem com os artesãos deve ter por base a valorização dos conhecimentos ligados ao artesanato, evitando uma atitude de superioridade dos *designers*:

[...] tanto pelo coletivo ArteSol quanto pela Yankatu como pela Semana Criativa de Tiradentes são projetos que têm um respeito muito grande pelo artesão, pela técnica dele, e não querem usá-lo apenas como fornecedor, a gente quer fazer essa troca de experiências, quer aprender com eles, e não levar, não ensinar, não chegar achando que a gente sabe mais, muito pelo contrário, a gente sabe menos. [...] se você não tem esse respeito pelo artesão você não... nem começa a fazer parte do projeto (E03, p. 29-30).

A valorização do trabalho dá-se também no relato de Thiago Lucas sobre seu encantamento pelas atividades feitas na Sonho de Liberdade. No início do projeto, antes de descobrir o que iria fazer, ele assim expressa que passou algumas tardes observando o trabalho dos cooperados:

Eu lembro como se fosse ontem. Que nem eu te falei. Eu não tinha ideia do que eu ia fazer. Então eu ia lá, às vezes eu subia naqueles montes de madeira e eu ficava: por onde começar? Tipo, não fazia ideia do que fazer, do que que seria... E eu comecei a ficar fazendo: indo lá às tardes e ficar vendo as pessoas trabalharem. E me encantou esse processo, entre várias coisas que acontecem, me encantou esse processo da separação da madeira, a limpeza, retirada de ferragens. E a única máquina que eles tinham lá era serra circular. Com essa serra circular eles faziam essas estacas. (E01, p. 8).

Como Thiago Lucas observou atentamente o trabalho, ele se mostrou capaz de descrever detalhadamente o processo de separação, limpeza, retirada das ferragens e primeiros cortes da madeira.

Mas basicamente é: primeiro chega o material lá e tem o primeiro grupo que faz a separação das madeiras: o que é madeira que dá para reaproveitar, o que é madeira que vai ser queimada – que uma das coisas, eles vendiam para a Bunge na época para queima – então, o que é madeira boa, o que é madeira ruim. Aí depois disso ia para... Passa um carrinho lá e está o caminhão, leva – depois de separado nesse monte – levava para essa outra etapa que era da tirada de ferragens. E essa seg... Essa retirada de ferragens era um grupo só de mulheres que fazia isso. Então tirava todos os pregos, parafusos e coisas assim. Enchiam tonéis e esses tonéis de ferragens eles também vendiam para reciclagem, né? Então todo o processo é reaproveitado. Um ciclo fechado. Aí depois de passar por essa etapa das mulheres retirarem as ferragens, passa para a primeira etapa de corte, em que essa madeira está comprida e eles cortam em tábuas de um tamanho específico lá. E depois de estar com essas tabuas de tamanho específico, passa para um segundo grupo do corte, que era você cortar já nesse tamanho de dois por dois (E01, p. 12-13).

Diante do exposto, o discurso de valorização do trabalho manual de maneira geral se reflete em atitudes relatadas pelos entrevistados, em especial, quando conferem relevância àqueles que fabricam os móveis. Ou seja, para os entrevistados, os personagens específicos que participam da fabricação importam para os projetos, independentemente da identificação nominal.

Neste sentido, conforme descrito na seção anterior, os questionamentos do roteiro da presente pesquisa não demandavam identificação nominal de todos aqueles que participaram da produção dos móveis. Todavia, em vários momentos da entrevista, Maria Fernanda nominou todos os envolvidos com a Estante Contas, e Thiago Lucas mencionou os nomes do marceneiro atual e do diretor da Cooperativa Sonho de Liberdade. Os demais cooperados e os funcionários da oficina de Fernando não tiveram seus nomes revelados durante os relatos, mas, eles foram identificados em imagens do ateliê na rede social *Instagram*.

Independentemente da identificação nominal, a relevância dos trabalhadores foi percebida de outras formas. Maria Fernanda, por exemplo, assim relata a importância de que os marceneiros, as artesãs e todos os demais fornecedores que trabalham com a Yankatu estejam comprometidos e envolvidos emocionalmente, além de gostarem do trabalho:

[...] as pessoas que estão envolvidas, além de ter esse conhecimento técnico, no projeto da Yankatu eu falo que elas têm que estar envolvidas emocionalmente também, então, assim, elas têm que curtir aquilo, que realmente gostar [...] (E03, p. 33).

Aquela *designer* assim expressou a necessidade de se criar um vínculo com seus fornecedores, a fim de confiar-lhes a execução de qualquer parte do móvel, conforme exemplificado na contratação de um teleiro para confeccionar a tela de cobre utilizada na Coleção Jardim de 2016:

[...] eu não consigo trabalhar com alguém se não for falar dessa pessoa olho no olho, inclusive o rapaz que fez a tela de cobre por exemplo, é um teleiro, eu pesquisei quem é que trabalhava, podia fazer com cobre, aí ele falou não eu faço, como a senhora quer, ah, eu quero o endereço para eu ir até aí, não, não precisa, a senhora me fala como a senhora quer que eu faço, eu falei não, mas eu preciso ir pessoalmente, não, mas aqui não é lugar para mulher, a senhora não vai gostar. É muito perigoso? Ele falou não, mas aqui é um lugar de fazer telas, só tem homens, eu falei tudo bem me dá o endereço que eu vou, aí eu fui até lá, conversei com ele pessoalmente, conheci todas as pessoas que faziam, então, assim, eu já empolguei, e aí ele já queria, quando ficar pronto a peça me manda umas fotos, eu quero ver como ficou, se eu ligo para ele e falo, ah, é a Fernanda da tela, aí meu Deus, tem mais alguma coisa nova, diferente para a gente fazer, então é o meu jeito de ser, eu não sei fazer nada por telefone, sabe assim, eu tenho que ir conhecer, a pessoa tem que se envolver com a Yankatu, aí tudo bem (E03, p. 21-22).

O mesmo se deu quando Maria Fernanda conheceu os marceneiros da Total Made, e eles gostaram da ideia da alma dos móveis da Yankatu, conforme o relato que se segue:

Quando eu os conheci, já faz um tempo, eu contei sobre, contei das peças, o que era a Yankatu, contei da alma, e quando eu contei da alma eles se encantaram, o Davi que... na hora ele falou nossa eu estou emocionado, eu sempre quis entender as peças, e muitas vezes eu olho, acho bonito, mas eu não entendo, e com alma eu me sinto muito mais próximo, então, assim, naquele minuto ele já se apaixonou pela Yankatu e não desgruda mais, nós somos um grande família na verdade (E03, p. 34).

Para aquela *designer*, a importância do engajamento pode ser vista como um modo de imprimir carinho nas peças. Tal questão pode ser explicada por meio de um dos relatos feitos por Maria Fernanda sobre o Banco Tempo (vide Quadro 9, na página 96) – outra peça da Coleção Registros do Tempo. O Banco em questão foi inspirado na história de um banco que ela ganhou de dona Vitalina: a artesã mais idosa do Vale do Jequitinhona, Minas Gerais. Quando Maria Fernanda foi pela primeira vez àquela região, com o coletivo ArteSol, visitou a casa de dona Vitalina. Ela tinha 106 anos de idade, tendo se aposentado aos 98 anos de idade; tinha disposição, sorria e conversava bem. Maria Fernanda, que coleciona banquinhos, ficou encantada por um banquinho que estava no canto, e dona Vitalina lhe deu de presente. Foi, então, que se deu a criação, para sua coleção, do Banco Tempo, inspirado no banco da dona Vitalina. Maria Fernanda gostaria que as peças de cerâmica do Banco Tempo tivessem sido feitas pela própria dona Vitalina, mas não teve coragem de fazer o pedido. Quem as fez foi Deuzani, já sabendo que aquelas peças seriam para um banco especial, conforme o relato que se segue:

[...] ele foi inspirado no banco da dona Vitalina, a primeira vez que eu fui com a ArteSol para lá a gente foi visitar a dona Vitalina que é a artesã, era a artesã mais antiga da região ainda viva, ela estava com cento e seis anos na época, ela se aposentou aos noventa e oito anos, então, assim, e numa disposição, sorrindo, conversando, e eu coleciono banquinho, então na hora que a gente foi visitá-la tinha um banquinho lá jogado no cantinho, eu olhei falei nossa que lindo esse banquinho da dona Vitalina, não sei o que, e eu falei que eu colecionava, aí ela me deu o banquinho [...] eu criei o banquinho Tempo, ele é uma releitura do banco da dona Vitalina, então eu tenho hoje na minha casa o dela e o que eu criei em homenagem a ela, então ele é uma peça assim para mim muito especial, eu até queria que ela fizesse... tem uns quadradinhos de cerâmica, eu queria que ela fizesse, mas aí já era pedir demais, então a Deuzani fez sabendo que era para esse banco especial. (E03, p. 17-18).

A orientação que Maria Fernanda passou a Deuzani, de que os quadradinhos seriam para um banco especial, apenas tem sentido quando se pensa que Deuzani seria capaz melhorar seu trabalho e até imprimir carinho nas peças, caso considerasse o pedido importante, ou seja, se pensasse de modo especial sobre o produto de seu trabalho, não apenas como uma atividade comum.

O engajamento com o trabalho por parte daqueles que fabricam o móvel é igualmente visível na entrevista de Fernando, quando do seu relato sobre a contratação dos funcionários do ateliê. Quando aquele *designer* passou a fazer uso de uma empresa de recrutamento, percebeu que os novos funcionários, além de terem boa capacitação técnica, mostravam uma postura profissional mais comprometida com o trabalho. Ali, o fator mais importante na contratação não parece ser a capacidade técnica prévia, pois, os funcionários podem aprender o trabalho no ateliê. Além disso, mesmo quando os novos funcionários já chegam com conhecimento da área, precisam aprender questões específicas do ateliê, como, por exemplo, o maquinário ou a organização do trabalho. O aspecto mais relevante aparenta ser o engajamento, pois este é mais difícil de ensinar.

Outra face da valorização do trabalho manual é a preocupação com os trabalhadores. Thiago Lucas, por exemplo, mostra-se atento aos mesmos quando relata sobre como é fazer um projeto para uma cooperativa, pois existem expectativas de que a intervenção aumente o rendimento da cooperativa e que, indiretamente, gere impactos positivos às vidas de todos os envolvidos. Aquele *designer* assim demonstra preocupação com os cooperados quando de seu comprometimento até que o trabalho seja concluído, pois abandonar o projeto significaria abandonar as pessoas.

É que, por exemplo, quando você trabalha com uma cooperativa... É um processo que demanda acho que mais esforço. Por que tem ali uma expectativa, você tem um grupo que aguarda que aquilo ali tenha um resultado. [...] Quando você trabalha com uma cooperativa, que foi o caso, tem uma expectativa muito grande de... Um, a primeira coisa: de você não abandoná-los. Por que milhões de pessoas chegam lá e vão embora e tchau. E é isso. E acho que é isso é a principal história, tanto é que eu

passsei por isso em duas situações: com as meninas do Varjão tinha também essa minha preocupação. (E01, p. 11).

Thiago Lucas considera que fez sua parte e concluiu seu trabalho, pois entregou o projeto à Sonho de Liberdade e, atualmente, eles produzem por conta própria e sob encomenda, ou seja, sem depender da ajuda de Thiago Lucas ou da Baru *Design*.

Hoje em dia eles estão produzindo por conta própria. O projeto foi entregue para eles, eu acho que eu concluí a minha parte, e está com eles. (E01, p. 11).

Com a análise do aspecto *quem fez*, é possível perceber os discursos de valorização do trabalho manual, com base no comprometimento profissional e do envolvimento pessoal que os trabalhadores deveriam ter. Aparentemente, os trabalhadores alcançam um resultado melhor e imprimem carinho às peças quando estão motivados e envolvidos com as tarefas e com a produção como um todo. Neste sentido, os entrevistados que aqui expressaram seus relatos demonstraram preocupar-se com a satisfação, o bem-estar e o futuro de todos aqueles envolvidos na produção.

f) Feito à mão

Os três móveis estudados tiveram contribuição significativa de trabalho manual durante sua produção e possuem características de objetos feitos à mão. Fernando, por exemplo, afirma que a produção do ateliê é artesanal e um de seus objetivos é que seus produtos efetivamente pareçam que foram feitos com as mãos e, especificamente, que foram bem-feitos e com carinho.

A produção aqui como você já sabe é uma produção artesanal, a gente tem uma oficina com mil metros quadrados, onze funcionários [...] e as máquinas mais tradicionais da marcenaria que é desempeno, desengrosso, serra fita, serra circular, enfim, nada muito sofisticado, assim, são as máquinas que você já tinha no começo do século, no final do século XIX, final do século passado. A gente faz a produção, tudo aqui que a gente faz é feito de madeira [...] (E02, p. 4).

[...] em cada peça que eu crio eu quero transmitir é que aquilo foi feito com carinho, que foi feito da melhor maneira possível, foi feito com as mãos [...] (E02, p. 11).

A categoria feito à mão, no caso de Fernando, tem relação com a habilidade de quem fabrica e ao trabalho com bom acabamento. Em diversos momentos de sua entrevista, aquele *designer* relata atividades que requerem destreza e, mesmo quando se faz uso de ferramentas, o componente manual é de grande importância. Um exemplo é a seguinte descrição sobre o sutamento, que corresponde a um encontro entre peças de madeira onde não é possível trabalhar com a máquina, fazendo uso apenas de ferramentas mais simples (lixa, raspador, formão e lima, por exemplo):

[...] algumas peças têm o sutamento ainda, quer dizer, são encontros de madeira que a máquina não consegue resolver, são muito delicados, então você vai com a máquina até um certo ponto e naquele lugar mesmo da união das peças você tem que ir com formão, aí depende como que é, vai ser formão, lima, lixas e tudo, raspadores e a gente vai acertando esse sutamento, que é um entalhe mais delicado, uma parte mais delicada da peça [...] (E02, p. 13).

Outros exemplos de etapas que requerem trabalho manual são: a montagem, os recortes manuais e os acabamentos com lixa e verniz, pelos quais as peças de madeira são submetidas.

[...] sobretudo essas peças que têm muitos recortes curvos a gente faz um recorte direto, faz uma marcação na tábua, na prancha de madeira e recorta grosseiramente na serra fita [...] E02, p. 13).

[...] antes disso já passou por uma parte de acabamento de lixa e depois a montagem, depois tem mais uma parte de lixa e aí vai para a pintura, tem aplicação de selador e verniz [...] E02, p. 13).

Por exemplo, eu dimensionei as peças, coloquei tudo no formato, fiz uma colagem e volto com ela para a tupia para fazer os contornos, ou algum furo que é feito, algum corte que é feito já com o quadro montado, então isso é uma segunda usinagem, porque a gente fez uma primeira, parou, uniu as peças e voltou com uma segunda usinagem, depois disso entra na parte de acabamento, aí tem três, quatro pessoas aqui que lixam as peças, fazem o trabalho de lixa aí depois vai para o pessoal da pintura que faz o verniz, depois tem a parte de montagem, a montagem também tem momentos, assim, não é que seja toda concentrada para o final da linha não, às vezes tem no meio do processo, a montagem em geral é feita pelos marceneiros, tem três aqui hoje. (E02, p. 13-14).

A referência ao bom acabamento também aparece no relato que se segue de Maria Fernanda:

[...] [Davi e Guto] tinham essa questão da madeira, eles tinham a questão do acabamento, e para você fazer um baixo, uma guitarra, você tem que ter um acabamento super primoroso [...] (E03, p.34).

O trabalho em madeira da Estante Contas não pode ser totalmente caracterizado como atividade manual, pois, os marceneiros da Total Made fazem uso de máquinas de CNC. Ainda assim, a fabricação das partes de madeira da estante inclui etapas de montagem, lixamento e aplicação de verniz, as quais são manuais.

Outra propriedade da categoria feito à mão tem relação com as variações decorrentes do trabalho manual. Esta é uma característica explorada por Thiago Lucas na Mesa Estrutural. Para aquele *designer*, a mesa é rústica, artesanal, defeituosa e cada exemplar da mesa é diferente, o que a torna única.

Então acho que é isso, é um móvel rústico, um móvel... São peças únicas. É artesanal. E defeituoso, digamos assim. Defeito bom, né? (E01, p. 9).

Thiago Lucas se refere ao “defeito bom” na medida em que busca valorizar as imperfeições, ou melhor, as variações. Assim, ele adota como estratégia de projeto “abraçar o defeito”, conforme o relato que se segue:

Então uma das coisas da linha estrutural que eu percebi era abraçar o defeito (E01, p. 9).

As variações decorrem, em parte, da justaposição de espécies diferentes de madeira e, por outro lado, do acabamento conferido às peças (vide Figura 18, a seguir). Neste sentido, Thiago Lucas relata que nunca um móvel será igual ao outro. Afinal, ainda que se siga a mesma padronização técnica do desenho, as madeiras disponíveis são variadas, com tonalidades e texturas próprias, fazendo com que cada unidade apresente combinação distinta. E ainda, busca-se preservar e evidenciar os defeitos das madeiras, no lugar de escondê-los.

Por exemplo, se tinha uma madeira lá que teve cupim e ele fez um desenho, eu não tentava de forma alguma cobrir aquilo dali com uma pasta de madeira e depois lixar e pintar, tirar essa característica. Não. Eu queria que esse móvel tivesse história, sabe? (E01, p. 9).

Figura 18: Detalhe da Mesa Estrutural de Thiago Lucas.



Fonte: Estrutural Linha de Móveis (2019).

Thiago Lucas inspirou-se no trabalho de uma amiga, chamada Nina Coimbra, a qual desenvolveu a linha de mobiliário chamada Dfeito⁹¹.

Ela[, Nina Coimbra,] tinha uma linha de produção chamada Dfeito, que ela pegava peças quebradas e tal, e fazia, por exemplo: pegava uma cadeira dessa aqui que quebrava a perna, ela não encontrava uma outra perna igual a essa, encontrava uma outra e se tornava... Encontrava uma perna de uma cadeira totalmente diferente e se tornava um objeto único, jovem (E01, p. 9)

A valorização da variação dos móveis também aparece na Estante Contas, em especial, nas partes de cerâmica. Aqui, as contas de cerâmica são modeladas à mão e furadas com palitos de dente. E mesmo que as artesãs estejam acostumadas a fazer uso de

⁹¹ Sobre a linha Dfeito, vide Chaves, 2015.

moldes em algumas produções, as peças de cerâmica da Coleção Registros do Tempo são todas modeladas com as mãos, conforme o relato que se segue, de Maria Fernanda:

[...] então o barro ele é quebrado com uma socadeira, vira pó, é peneirado, e elas vão juntando com água para dar o ponto de modelar, algumas peças elas fazem com forma, outras elas fazem à mão, então as gotinhas são feitas à mão, são furadas com palito de dente, as gotinhas que vão na estante Contas elas são feitas assim [...] (E03, p. 25).

[...] no caso das peças da minha coleção ela não está usando molde para fazer nenhuma delas [...] (E03, p. 25).

Os formatos e tamanhos das contas variam ligeiramente, mas, a cor é o elemento visual que mais apresenta diferenças devido à técnica de pintura utilizada. Aqui, as artesãs fazem uso de minerais e vegetais da região para colorir a cerâmica. Além disso, a coloração altera-se significativamente após a queima da peça. Logo, as artesãs exercem menos controle sobre cor do que sobre o formato das contas.

[...] e ela pinta com tintas feitas por elas mesmas, e elas fazem as tintas para chegar nas cores, elas misturam com minérios e outras pedras da região que elas também socam e transformam em pó, tem alguns tons que você vê que são meio metalizados, tem um brilho que vem da pedra, você acha que é algo totalmente industrializado e não tem nada de industrializado, então as cores vão variar [...] (E03, p. 25-26).

[...] porque além do minério elas usam também algumas folhas, alguns vegetais da região para também chegar em alguns tons, foi um processo realmente manual, quando você pinta você pinta num tom, a hora que ela vai para o forno e queima ela muda de cor, é como se você pintasse um negativo para na hora de queimar ela ficar no positivo [...] (E03, p. 26).

O que explica por que a terceira unidade da estante, que foi fabricada em 2018, apresenta contas com cores diferentes em relação às duas primeiras, que foram fabricadas em 2017, conforme o relato que se segue, de Maria Fernanda:

[...] eu encomendei para as primeiras Estantes Contas, por exemplo, que eu fiz elas eram com uns tons nas contas, agora eu estou fazendo a estante que vai para Nova York que eu pedi basicamente os mesmos tons, mas eles vieram completamente diferentes [...] (E03, p. 26).

No lugar de evitar as variações, Maria Fernanda as explora, assim como Thiago Lucas. Aquela *designer* confere o seu toque pessoal à estante quando escolhe a sequência das contas e os intervalos entre elas.

[...] e a montagem que sou eu que monto e então nunca tem uma igual a outra, eu não olho uma para reproduzir igual, então cada uma é uma, vai nascendo de acordo com o momento ali que eu estou fazendo que eu olho e eu acho que era isso que eu queria não tem uma regra. (E03, p. 38).

Diante do exposto, é evidente que os três móveis supramencionados foram feitos à mão. Contudo, esta categoria pode ser um sinal de habilidade manual e de bom acabamento ou, em contraposição, pode significar a produção de objetos que apresentam

variações, irregularidades e defeitos. Seguindo o primeiro significado, busca-se a uniformidade e, com base no segundo significado, perseguem-se as diferenças.

g) História por trás do objeto

Os *designers* aqui entrevistados fizeram referência às histórias por trás dos objetos ao relatarem a reação do público ao conhecer os móveis. Fernando, por exemplo, destaca que espera que o observador veja o objeto e sorria, ou seja, que goste de sua aparência, mas também que perceba que o produto foi feito com as mãos, da melhor maneira possível e com carinho. Em segundo lugar, espera que outrem experimente o móvel, ou seja, que se acomode e ache confortável. Neste sentido, a Poltrona Dina, assim como vários outros móveis projetados por Fernando, faz referência à tradição de móveis de madeira brasileiros, fabricados com técnicas de marcenaria. Aquele *designer* evidencia os encaixes das peças e destaca as partes revestidas (com couro ou tecido) sobre uma estrutura de madeira. Tratam-se de características também encontradas em móveis modernos e que se mantêm presentes contemporaneamente no mobiliário brasileiro, conforme o relato que se segue, de Fernando:

[...] então os encaixes em vez de ficarem escondidos eles são evidenciados, isso também não é dizer que seja característica do meu móvel, tem outros *designers* aí que também se apropriam dessas qualidades estéticas do encaixe para acrescentar isso como linguagem visual do móvel, e no móvel moderno também quando as partes de revestimento também passam a se destacar de uma estrutura, você tem um suporte de madeira e uma outra peça revestida, também evidenciando esses contrastes, esses processos diferentes, as manufaturas que podem ser separadas num meio produtivo e depois unidas numa peça só, são características que tem, que é do móvel contemporâneo, também, não vou dizer que seja... A gente não inventa muita coisa, a gente vai criando uma biblioteca de coisas que a gente gosta, que sente afinidade e depois tenta juntar essas ideias acrescentando um olhar pessoal sobre aquilo, enfim, a gente diz, é a minha criação e tudo, na verdade a criação hoje em dia, aliás, acho que sempre foi uma coisa um pouco do coletivo também (E02, p. 9-10).

Em relação à Poltrona Dina, a curiosidade sobre a história por trás do objeto é despertada pelo nome do móvel. Para explicá-lo, o *site* da loja Dpot assim apresenta o produto com as seguintes informações:

DINA POR FERNANDO MENDES. Projetada pelo *designer* Fernando Mendes, a Poltrona Dina remete à ideia de uma pequena bergère, pelo acolhimento do encosto, que abraça seu usuário. O nome é uma homenagem à Dina, cozinheira da família do mestre Sergio Rodrigues. Segundo Fernando, 'uma mestre-cuca com mãos e paladar de fada que nos leva às nuvens com sabores mágicos e inspira a delicadeza e o conforto dessa poltrona'. Medidas. Altura: 67 cm; largura: 75 cm; profundidade: 65

cm. Materiais e acabamento. Madeira maciça (freijó) natural ou tonalizada, couro.⁹²

Logo após a apresentação das características principais – autoria do projeto e tipo de móvel – o texto de apresentação daquela Poltrona no *site* da loja trata da cozinheira que inspirou a poltrona e foi homenageada com seu nome na peça.

Thiago Lucas, por sua vez, identifica dois momentos distintos quando alguém se depara com os móveis da Linha Estrutural, a saber: 1) A pessoa vê o móvel e se encanta pela aparência, ou melhor, pelas diferentes madeiras e pelas formas do objeto; e, 2) Ao saber sobre a origem do material (madeiras descartadas) e o local de fabricação (uma cooperativa na Cidade Estrutural, Distrito Federal, que emprega antigos detentos), o observador é surpreendido, evidenciando um segundo encantamento. Aquele *designer*, então, assim relata que, nesse segundo momento, o usuário está conhecendo a “história por trás” dos objetos:

São duas etapas. Primeiro a pessoa olha e se encanta pela estética, ponto. E o segundo lugar, ela tem esse segundo encantamento que é pela história por trás. Acho que ela se apaixona mais pela peça (E01, p. 10).

E aí, quando sabe da história eu acho que é um segundo... Tipo: ah! Acho que se interessa duplamente, tem um segundo encantamento pela peça: Nossa, que incrível, não parece! Acho que a pessoa pensa assim: Nossa não parece que é madeira... Que era madeira desprezada. Nossa, foi montada por uma cooperativa? Nossa, foi uma cooperativa de ex-detentos? Incrível (E01, p. 10).

Maria Fernanda relatou descrição semelhante, ou seja, a Coleção Registros de Tempo foi exposta da MADE em 2017, e todos aqueles que iam ao estande, se deparavam, primeiramente, com a Mesa Encontros. Elas passavam a mão na parte de cerâmica, que tinha textura de renda bordada, e perguntavam o que era aquilo. Para aquela *designer*, todos que ali visitavam eram atraídos pelo detalhe diferente, ficando, posteriormente, encantados ao conhecerem a história da coleção.

Olha, assim eu fico surpresa, as pessoas realmente elas, a primeira vez quando eu lancei na Made, elas se encantaram com todas as peças, mas assim, a primeira reação das pessoas era passar a mão no detalhe de cerâmica da Mesa Encontros que eu acho que ela estava mais perto, e ela tem a textura da renda bordada. Mas o que é isso? Aí você fala que é a cerâmica do Vale do Jequitinhonha, aí você conta a história, aí as pessoas se encantam, elas vêm primeiro pelo diferente e aí depois elas se encantam pelo trabalho, por toda essa concepção. Na hora que você fala, por exemplo, da luminária ela é toda pintada com a pena da galinha, cada detalhe é feito com a peninha da asa da galinha, então você... as pessoas olham para a peça com outro valor [...] (E03, p. 28).

⁹² DPOT (2018). Disponível em: <http://dpot.com.br/poltrona-dina-dpot.html>. Acesso em 08/07/2018).

Em fevereiro de 2018, Maria Fernanda expôs algumas peças da Yankatu na feira Paralela *Design*. Nesta, aquela *designer* decorou o estande com cores e fotos dos artesãos envolvidos com as coleções. Na ocasião, a história dos objetos estava visível nas cores e fotos; logo, não dependia do questionamento do observador para ser contada, ou seja, não vinha em um segundo momento.

Então, na Paralela eu senti muito que as pessoas... na Paralela a gente pode fazer o estande um pouco mais, você pode brincar um pouco mais com o estande, então a gente usou cores, a gente levou as fotos da artesãs, então cada coleção tinha o artesão que tinha participado, uma foto dele do lado, e isso gerou um movimento diferente, porque as pessoas atravessavam a Paralela para ir olhar o que tinha naquele estande [...] (E03, p. 29).

Maria Fernanda foi convidada para participar, em 2018, da exposição *Unknown Territories*, em Nova York, Estados Unidos da América (EUA), com mais 13 *designers* de nacionalidades diferentes, que “são verdadeiros contadores de história da cultura de seu país” (E03, p. 10). Para a exposição em questão, aquela *designer* levou a Estante Contas, a Mesa Encontros e a Luminária Ni Pendente. Neste ínterim, o *site* da curadora da exposição traz a seguinte descrição:

Unknown Territories – por *Design Pier*, Nova York propõe uma exploração de lugares, estórias e culturas que estavam escondidas por trás de cada objeto de *design*. Revelar o contexto histórico, cultural e social de peças de *design* nos fez vê-los além de sua estética. Eles se tornam contadores de carne e osso do mundo em que nasceram. *Design Pier* apresentou edições limitadas e peças de mobiliário únicas de *designers* internacionais de vanguarda da América do Sul, Oriente Médio e Ásia, transformando a Galeria Usagi em um local onde culturas, conhecimento e possibilidades são trocados⁹³ (DESIGN PIER, 2018, tradução livre).

Aqui, é possível notar que o texto assevera, ao mesmo tempo, que os *designers* e os objetos contam histórias de suas culturas de origem. No caso de Maria Fernanda, cada coleção tem uma inspiração em relação à região e aos artesãos com os quais ela entrou em contato na ocasião. Tem-se aí a utilização de objetos do cotidiano, pinturas, vegetação, paisagens, técnicas, hábitos e costumes como inspiração, além do registro com fotografias, desenhos e palavras, a fim de conceber suas peças. Assim, tanto aquela *designer* quanto seus móveis contam as histórias daquelas populações.

⁹³ "Unknown Territories - by DESIGN PIER, NEW YORK proposed an exploration of the places, stories and cultures which were hiding behind every single design object. Uncovering the historical, cultural and social context of the design pieces made us see them beyond their aesthetics. They become flesh and blood storytellers of the world they were born in. DESIGN PIER presented limited editions and unique furniture pieces of leading-edge international designers from South America, Middle East and Asia transforming Usagi Gallery into a place where cultures, knowledge, and possibilities are exchanged". (Disponível em <http://www.designpier.co/past-editions/#/unknown-territories/> . Acesso em 02/01/2019).

De fato, em cada um dos casos estudados na presente pesquisa, os móveis transmitem mensagens que vão além de suas indicações de uso, ou seja, não são apenas uma mesa, uma poltrona e uma estante, com funcionalidades específicas pré-definidas por suas tipologias: apoiar, sentar e guardar. Ao mencionarem as histórias por trás, aqueles *designers* fazem referência à dimensão cultural desses objetos e a certas tradições. As histórias e as tradições dos três casos são narradas em exposições, em premiações, nos pontos de venda, nos *sites* e nos materiais de divulgação impressos e digitais.

A Poltrona Dina, por exemplo, se refere à tradição da marcenaria no setor moveleiro, já que no ateliê de Fernando são utilizadas máquinas, ferramentas, instrumentos e práticas tradicionais. Além disso, aquela Poltrona remete ao móvel moderno, uma vez que as formas e a combinação da estrutura de madeira e das partes estofadas em couro ou tecido dos projetos de Fernando são elementos explorados por diversos *designers* no Brasil. Outra referência direta é feita à vida de Sérgio Rodrigues, pois, Dina foi uma pessoa importante para ele e sua esposa.

Já a Mesa Estrutural é feita com madeira de reaproveitamento, o que compõe um dos fatores importantes das narrativas sobre este móvel. As peças da Linha Estrutural fazem o público pensar sobre sua matéria-prima e sobre os materiais descartados no Distrito Federal e, em geral, nas cidades. São madeiras em bom estado, que ocupariam espaço em lixões ou seriam queimadas, caso não fossem aproveitadas nos móveis. Além disso, a Linha em questão atenta para indivíduos duplamente marginalizados: vivem e trabalham na Cidade Estrutural, Distrito Federal, e são antigos detentos. As atividades da Cooperativa onde os móveis são confeccionados representam a superação daqueles indivíduos e a afirmação de sua dignidade por meio do trabalho.

Por fim, a Estante Contas remete: à técnica de cerâmica artesanal – uma prática tradicional de artesãos do Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais; às cortinas de contas de cerâmica, que são típicas da produção local; ao estilo de vida das artesãs da região supramencionada, que cuidam e sustentam seus lares por meio do artesanato; e, à personalidade da artesã Deuzani, que escreve poesias. As narrativas sobre a estante também expõem a madeira utilizada: pedaços de madeira cabreúva (*Myrcarpus* sp., Leguminosae) que foram tirados de portas de uma fazenda centenária de São Paulo. Logo, a matéria-prima, a técnica de cerâmica, as contas e a mão de obra são detentoras de histórias mais antigas que a Estante em si.

h) Características humanas

Outro aspecto que surgiu durante a análise das entrevistas aqui efetivadas tem relação ao item anterior sobre a história por trás dos objetos, mas merece ser destacado.

Trata-se das características humanas conferidas pelos entrevistados aos móveis. Neste ínterim, a Poltrona Dina foi inspirada em uma senhora que foi cozinheira de Sérgio Rodrigues e Vera Beatriz. Fernando escolheu seu nome para a Poltrona, pois achou que uma *bergère* pequena, confortável e acolhedora combinaria com a senhora em questão. De fato, é perceptível que o móvel possui as mesmas características da pessoa, que é descrita como acolhedora, companheira, talentosa, especial e ‘uma graça’. E ainda, aquele *designer*, assim como Sérgio Rodrigues, tem o hábito de homenagear parentes, amigos e clientes em seus projetos, como fez com a Poltrona Ventura, a Cadeira Rê e o Banco Antônio. O *site* da loja Dpot traz o seguinte trecho sobre os móveis de Fernando:

A Poltrona Ventura, por exemplo, é um tributo ao casal Mary e Zuenir Ventura, que encomendou a primeira peça. A cadeira Rê, com sua estrutura delicada, graciosa e funcional, é uma declaração de amor a sua mulher, Renata. Já o nome do banco Antônio, construído apenas com peças torneadas, foi escolhido em reverência ao exímio torneiro português Antônio Fernandes da Rocha, que, por mais de dez anos, fez todo o serviço de tornearia das peças de Mendes.⁹⁴

Alguns exemplos de projetos de Sérgio Rodrigues com nomes de pessoas são: a Poltrona Leve Oscar Niemeyer, de 1956; a Cadeira Lucio, de 1956, em homenagem a Lucio Costa; a poltrona Gio, de 1958, em referência ao italiano Gio Ponti; a poltrona Tetê, lançada em 2013, e nomeada segundo sua irmã Maria Tereza – uma “instrutora de Meditação Transcendental de espírito elevado”; e, sua última criação: a Poltrona Benjamin, de 2014, batizada segundo seu neto mais novo⁹⁵. Além de funcionar como uma homenagem, o uso de nomes próprios para os móveis gera empatia com o público. Daí o relato de Fernando de que o nome Dina ficou “bonitinho na peça” (E02, p.7).

Ainda sobre a questão, na entrevista, Fernando faz uma brincadeira ao se referir a uma foto onde a cozinheira está sentada na poltrona Dina, ao relatar: “[...] tem uma foto dela sentada nela mesma” (E02, p. 8), o que confunde o indivíduo e a poltrona, e até personifica o objeto (vide Figura 19, a seguir).

⁹⁴ DPOT (2019a). Disponível em: <http://dpot.com.br/fernando-mendes.html>. Acesso em 03/01/2019.

⁹⁵ DPOT (2019b). Disponível em: <http://dpot.com.br/sergio-rodrigues.html>. Acesso em 03/01/2019.

Figura 19: Fernando, Dina e a Poltrona Dina.



Fonte: Atelier Fernando Mendes (2018b).

Outros exemplos de personificação dos objetos são notados nos relatos de Maria Fernanda. Ela imagina quantas histórias o Banco ‘ouviu’ ou quantos momentos ele ‘presenciou’, não apenas da vida de dona Vitalina e seus familiares, mas também de todos aqueles partícipes da comunidade, conforme o relato que se segue:

[...] eu fico sempre imaginando quantas histórias o banco da dona Vitalina ouviu, o quanto ele presenciou de coisas ali com ela sentada, falando com os vizinhos [...] (E03, p. 28).

Maria Fernanda afirma que o uso da madeira nos seus projetos representa a força e a delicadeza das mulheres. No caso da Coleção Registros do Tempo, as artesãs da região supramencionada, em geral, sustentam e cuidam de seus lares, “continuam arrumadas, continuam enfeitadas” e devem ser respeitadas por sua coragem (E03, p.16). Em outro exemplo, aquela *designer* faz uso de uma metáfora para explicar seu propósito com a Yankatu de lançar luz sobre o artesanato, quando trata da Luminária Ni Pendente. Aqui, Maria Fernanda valoriza e divulga o trabalho de Deuzani, bem como a luminária da *designer* ilumina a pintura da artesã.

Segundo o relato de Maria Fernanda, a Mesa Encontros faz par com uma mesa de centro da coleção. O nome Encontros foi uma homenagem ao encontro de Maria Fernanda com Deuzani (vide Figura 20, a seguir). As duas amigas são muito diferentes, mas se

complementam. Uma mesa abraça a outra, assim como Deuzani tem o hábito de acolher e abraçar todos ao seu redor.

A Mesa Encontros na verdade ela foi criada também para fazer par com uma mesa de centro, por isso que era Encontros, era encontro de uma com a outra, [...] elas se encaixam perfeitamente, apesar de serem completamente diferentes, então essa também foi uma leitura que eu fiz desse encontro meu com a Deuzani, com o Vale do Jequitinhonha, a gente é diferente, mas a gente é igual ao mesmo tempo, então essa é a linguagem dessa mesa, a mesa de centro ela é mais baixa, aparentemente mais maciça, ela vai ter as saias fechadas, acho que no site dá para você ter uma ideia, ela tem a saia fechada até embaixo, e a mesa lateral ela é mais alta, mais magrinha, então o pé é mais fino e ele tem um encaixe para abraçar a outra mesa, que é uma característica da Deuzani quando você chega na casa dela ela pode nunca ter te visto, mas ela te recebe com um abraço apertado como ela te conhecesse desde que você nasceu, então, assim, isso é um pouco o que eu fiz refletir com as mesas. (E03, p. 27-28).

Figura 20: Deuzani com algumas peças da Coleção Registros do Tempo.



Fonte: Fonte: Yankatu (2018b).

Aquela *designer* se preocupa com o destino dos seus móveis. Ela não quer que eles sejam descartados, conforme expresso no relato a seguir, onde demonstra o receio de que as peças que iriam para a exposição nos EUA não fossem vendidas e acabassem sendo colocadas na rua:

[...] essas que vão para Nova York agora, por exemplo, eu preciso vender, eu não tenho como trazer de volta, é uma necessidade, elas vão estar à venda lá, [...] então isso me dá um aperto no coração, para onde vão minhas peças, eu tenho uma amiga que está se mudando para lá, então caso aconteça alguma coisa e não venda, se Deus quiser vai vender, vai para a casa dela até encontrar um lugar para ir, lá nos Estados Unidos tem essa coisa, não tem onde guardar eles põe na calçada e o caminhão leva embora, pelo amor de Deus, não (E03, p. 41).

Aqui, é possível fazer uma analogia aos pais que temem que seus filhos fiquem sem lar. Assim, Maria Fernanda espera que os futuros usuários dos móveis por ela confeccionados cuidem bem deles, que os passem de geração em geração, e que registrem suas histórias nos cadernos que Maria Fernanda chama de “alma”. Todos os móveis da Yankatu possuem um caderno para registrar a história do móvel e, ali, aquela *designer* escreve sobre o processo de concepção do móvel e deixa páginas em branco para que o futuro dono da peça continue a contar sua história.

[...] eu registro isso de alguma (p. 5) forma, essa inspiração num livrinho que eu chamo alma onde eu deixo páginas em branco, assim, eu conto um pouco da inspiração da peça e eu deixo páginas em branco para a pessoa continuar contando a história dessa peça, então eu falo assim, sei lá, o seu filho fez um risco no móvel, não sei o que, então no dia tal o meu filho fez tal coisa, assim, quando essa criança crescer esse móvel vai ter uma história para ela e ela vai querer mostrar para o filho dela e assim em diante [...] (E03, p. 5-6).

No relato de Maria Fernanda, a história do móvel se confunde com a história da família, como se o objeto pertencesse ao círculo familiar. Além disso, o caderno, em geral, fica guardado dentro de um compartimento dentro no móvel, assim como a “alma fica dentro da gente” (E03, p. 4-5).

[...] a alma ela fica guardada num compartimento sempre dentro do móvel quando o tamanho do móvel permite, senão eu mando numa embalagenzinha separada, mas normalmente ela fica escondidinha ali dentro, então até para você não perder a alma, e a alma fica dentro da gente, então ela tem que estar dentro do móvel também. Esse é um conceito na verdade da Yankatu, do fundamento. (E03, p. 4-5).

Neste sentido, aquela *designer* faz uso da assinatura “Yankatu – design com alma” para o estúdio. Como explicado anteriormente, o nome Yankatu se refere à terceira alma de todas as pessoas, segundo uma lenda do povo Kamayurá⁹⁶.

Mesmo a Mesa Estrutural pode ser associada a características humanas. Apesar de Thiago Lucas não afirmar que se inspirou em alguém específico, a história por trás do objeto relaciona o material à mão de obra em alguns aspectos: o material foi desprezado, bem como a população da Cidade Estrutural é marginalizada. Aquele *designer* não esconde os defeitos das madeiras e, pelo contrário, valoriza as imperfeições. Trata-se de um material rústico e honesto, assim como é honesto, digno e simples o trabalho manual. As madeiras são diferentes e defeituosas, como as pessoas, e nisto está a beleza dos móveis da Linha Estrutural.

Portanto, é possível observar que todos os móveis foram associados a características humanas (acolhimento e simpatia; força e delicadeza; honestidade e

⁹⁶ “O índio nasce com três almas. A primeira e a segunda, concebidas pelo homem e pela mulher, morrem com o indivíduo. A terceira, Yankatu, é pura essência: é a beleza. É ela que confere à pessoa a dignidade que possui como ser humano.” (Villas Boas, *Opcit* Yankatu/quem somos, 2018).

dignidade, por exemplo), sendo que a Poltrona Dina e a Estante Contas foram diretamente inspiradas em indivíduos específicos: Dina e Deuzani.

A partir na análise contextual dos casos aqui estudados, que combinou dados coletados nas entrevistas e na pesquisa documental a respeito dos *designers* Fernando, Maria Fernanda e Thiago Lucas, e seus projetos recentes, com maior foco em um móvel específico de cada um deles, fez-se uma síntese de características dos produtos estudados. Buscou-se nomear tais características de modo que correspondessem não apenas aos três móveis principais do estudo – Mesa Estrutural, Poltrona Dina e Estante Contas –, mas, a outros projetos que foram mencionados na presente pesquisa (as demais peças da Linha Estrutural, os móveis produzidos no Ateliê Fernando Mendes e os produtos da Yankatu). As características foram separadas por temas, a saber: materiais, processo de concepção, processo de fabricação e aspectos comunicativos e de uso.

Assim, os móveis aqui estudados, no que diz respeito aos materiais empregados:

1. São feitos com madeira maciça e podem combiná-la com outros materiais que sejam, preferencialmente, de origem vegetal ou animal e provenientes de recursos sustentáveis;
2. Fazem uso de madeiras de reaproveitamento ou madeiras novas – nos casos onde a matéria-prima é nova, evitam-se espécies que estejam ameaçadas de extinção ou cujo plantio cause danos ambientais; e
3. Fazem uso de uma ou mais espécies de madeira em um único objeto, explorando as características naturais do material, tais como: cor, textura e figura.

Sobre seus processos de concepção, tais produtos:

4. São criações originais, ou seja, não são em si produtos típicos ou cópias de outros objetos, apesar de poderem se inspirar em objetos existentes ou fazer uso de produtos típicos como parte do móvel;
5. São criações individuais ou coletivas, ou seja, são assinados por uma ou mais pessoas – seja qual for o caso, a autoria é definida; e
6. Durante seus processos de concepção, passaram por etapas de desenho à mão livre, construção de protótipos, realização de ensaios com materiais e desenvolvimento de desenhos técnicos, muitas vezes, feitos no computador.

No que envolve seus processos de fabricação, tais objetos:

7. Fazem uso de técnicas de fabricação tradicionais, as quais podem ser combinadas com tecnologia avançada;
8. São mais adequados à escala de produção reduzida, muitas vezes, em séries limitadas e numeradas;

9. Seus protótipos são geralmente feitos com os mesmos materiais e ferramentas que os produtos finais;
10. Possuem instruções de fabricação e são geralmente fabricados por pessoas diferentes de quem os concebeu;
11. Possuem indicação de fabricação de todo o produto ou de partes dele, seja com indicação de marca, do local de fabricação, dos nomes de artesãos específicos de determinada região ou da combinação dessas informações;
12. São fabricados, inteiramente ou parcialmente, por artesãos que atuam como fornecedores ou funcionários;
13. São fabricados por pessoas capacitadas e comprometidas com o trabalho; e
14. Possuem diferentes níveis de acabamento, podendo variar desde a busca por uniformidade e acabamento excelente até a valorização de variações e imperfeições das peças.

Por fim, quanto aos aspectos relacionados aos que os entrevistados esperam sobre seu uso e sua percepção pelo público, tais produtos:

15. São percebidos como produtos duráveis;
16. São considerados produtos com qualidades especiais;
17. Contam histórias sobre pessoas individuais, grupos sociais, regiões, materiais e técnicas;
18. Representam tradições e culturas; e
19. São associados a características humanas.

Em suma, os móveis aqui analisados não são produtos artesanais típicos, pois: não são concebidos e fabricados pelas mesmas pessoas; quem os fabrica não tem plena autonomia para inserir variações nos objetos; são frutos de processos de antecipação mental da forma; não se restringem a regras e costumes; e, buscam necessariamente originalidade. Por outro lado, tais produtos também não são produtos industriais típicos, pois: não são adequados para uma produção mecanizada em larga escala; dependem, em grande parte, de trabalho manual habilidoso e capacitado; e, muitas apresentam variações entre as unidades fabricadas. Com efeito, estes móveis estão na *interface* entre o mundo da indústria e o mundo do artesanato e possuem características desses dois domínios.

4.2 ANÁLISE CONTEXTUAL

Após a análise dos aspectos que emergiram da análise inter-participantes, buscou-se, na literatura, referencial teórico que permitisse maior esclarecimento dos achados dentro de um quadro mais amplo que o universo das entrevistas aqui efetivadas. Portanto,

trouxeram-se novos discursos de atores dos campos do *design* e do artesanato – historiadores, críticos ou outros *designers*, identificados em pesquisa bibliográfica –, a fim de compará-los com os achados da presente pesquisa. Esta parte da análise buscou, sobretudo, relatos semelhantes àqueles encontrados nas entrevistas e teve como intuíto, por um lado, esclarecer melhor os três casos e, por outro, demonstrar que as questões levantadas são relevantes para outros *designers* de móveis do País que aproximam os aspectos *design* e artesanato em seus projetos.

Neste sentido, a análise contextual resultou discussão de quatro questões, a saber: a) Preocupações ambientais quanto à origem da madeira empregada; b) Função comunicativa e dimensão cultural dos objetos; c) Metamorfose e presença; e d) Dualidade entre natural e artificial.

a) Preocupações ambientais quanto à origem da madeira empregada

A primeira questão se refere às preocupações ambientais quanto à origem da madeira utilizada na produção de móveis. A preocupação de Fernando, por exemplo, quanto ao esgotamento das espécies é bastante semelhante ao relato de Maurício Azeredo (BORGES, 1999, p. 23):

Em sua primeira viagem a São Paulo, [Maurício] foi comprar madeira – a araucária (*Araucaria angustifolia*) – para completar o mobiliário do apartamento. Faltava só um pouquinho, o suficiente para uma estante. Para sua surpresa, simplesmente não conseguiu encontrar. O *Pinus araucária* tinha se esgotado completamente no mercado, só havia *Pinus Elliotti*. Foi só nesse momento que ele se deu conta da rapidez da devastação das madeiras brasileiras.

Adélia Borges e Maurício Azeredo apontam para o fato de que, quando uma madeira está em alta, ela é explorada até seu esgotamento. Outro problema que eles assinalam é que, durante a extração de madeira, muitas vezes, foca-se em poucas espécies, sendo que as demais são desprezadas, apodrecem ou são queimadas. Contudo, Maurício Azeredo afirma que a indústria não tem condições de fazer uso de várias madeiras simultaneamente, pois cada qual exige uma abordagem muito diferente da outra para ser utilizada na produção (BORGES, 1999). Uma alternativa para tal situação é aumentar a exploração de áreas de reflorestamento.

Os reflorestamentos em larga escala surgiram no Brasil na década de 60. Plantaram-se áreas extensas de eucalipto e pinus, inicialmente para produção de carvão, celulose e papel, que depois ganharam adesão entusiasmada de *designers* e empresários para uso de móveis. Na opinião de Maurício, o reflorestamento serve para situações muito particulares de indústrias que usam a madeira como matéria-prima para produção em larga-escala ou como fonte de energia. [...] Não pode ser considerada, contudo, uma solução para tudo (BORGES, 1999, p. 41-42).

Na visão de Maurício e de Borges, o reflorestamento pode ser benéfico em alguns casos, como, por exemplo, quando se faz uso de madeira para gerar energia. O reflorestamento, muitas vezes, é apenas uma cobertura vegetal que não recompõe os ecossistemas. Uma das espécies mais utilizadas em áreas de reflorestamento é o eucalipto (*Eucalyptus sp.*), devido ao seu rápido crescimento. Contudo, entre outros problemas ambientais gerados, o eucalipto suga água do solo e altera a biodiversidade do seu entorno, conforme o relato de Maria Fernanda sobre as consequências da introdução do plantio de eucalipto (*Eucalyptus sp.*) para a população do Vale do Jequitinhonha.

Outra possibilidade é o incentivo ao uso de madeiras alternativas⁹⁷. Tal estratégia é defendida pelo Laboratório de Produtos Florestais (LPF) do Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis (IBAMA). Segundo seus integrantes, utilizar comercialmente os mais de 150 tipos de madeira próprias para a indústria moveleira e construção civil significa uma exploração mais diversificada e ecologicamente correta (MAYNARDES, 2013). Apesar de o argumento parecer contraditório, ele se explica por propor uma forma de aproveitar melhor as áreas exploradas e a biodiversidade nelas disponível, conforme se segue:

A introdução dessas variedades [de madeiras alternativas] na fabricação de móveis implica uma exploração da floresta mais diversificada e ecologicamente correta, no sentido de não se focar em meia dúzia de espécies até levá-las à extinção, mas de utilizar comercialmente os mais de 150 tipos de madeiras próprias para a indústria moveleira e construção civil (MAYNARDES, 2013, p. 27).

Segundo Maynardes (2013), outra vantagem das madeiras alternativas é que elas possuem tonalidades diferentes das madeiras mais utilizadas comercialmente. Porém, elas enfrentam resistência para serem aplicadas em larga escala no setor moveleiro devido ao desconhecimento, por parte das indústrias, de suas propriedades e de como trabalhá-las.

Seguindo o exemplo de Joaquim Tenreiro e Maurício Azeredo, Thiago Lucas faz uso de madeiras variadas na Linha Estrutural. Apesar de não ter feito uma referência direta a Maurício ou ao LPF durante sua entrevista, é importante recordar que aquele *designer* estudou na Universidade de Brasília (UnB) e, provavelmente foi influenciado pelas pesquisas e projetos feitos naquela Instituição de Ensino Superior (IES) em parceria com o Laboratório⁹⁸. Apesar das semelhanças encontradas, ele se diferencia em relação a Maurício Azeredo ao fazer uso de madeiras de reaproveitamento, fruto de materiais de descarte, que chegam à Sonho de Liberdade. Aqui, é possível afirmar que ele inova no uso

⁹⁷ “O IBAMA classifica como madeiras alternativas brasileiras aquelas espécies de árvores, ainda pouco exploradas comercialmente pela grande indústria madeireira” (MAYNARDES, 2013, p. 27).

⁹⁸ Sobre algumas das parcerias entre o departamento de *design* da [Universidade de Brasília \(UnB\)](#) e o Laboratório de Produtos Florestais (LPF), ver Maynardes (2013).

das madeiras descartadas, aproveitando a cadeia de reciclagem existente no Distrito Federal.

b) Função comunicativa e dimensão cultural dos objetos

A segunda questão surgiu da identificação de que os objetos contam histórias. Esta não é uma capacidade específica dos objetos estudados. Como se mencionou no Capítulo 1, Burdek (2006, p. 231) defende a ideia de que os objetos construídos (o artificial) “falam por nós”; ou seja, “contam como foram construídos, que tecnologia foi usada, de que contexto cultural têm origem”. Aquele autor afirma que os *designers* deveriam “fazer as coisas falarem por si sós” (BURDEK, 2006, p. 231). Se considerarmos que tais afirmações são possíveis, é possível questionar: que tipo de histórias nos contam os objetos artesanais? Ou melhor, de que eles falam? Para uma resposta, a seguir, têm-se alguns exemplos de autores que interpretam objetos artesanais, atentando para sua função comunicativa e sua dimensão cultural.

Ferreira Gullar (2001, p. 18), em seu texto para a obra *Artesanato no Brasil*, afirma que os

[...] objetos que até hoje o homem produz com as mãos são o recomeço dessa descoberta que ele fez de si mesmo e do mundo, no alvorecer da História. Por essa razão, certamente, guardam o frescor que a todos fascina, e é também por isso que, sem desmerecer da tecnologia que domina a vida do homem atual, nenhum boneco de plástico supera em charme um personagem de mamulengo, nenhuma roupa de tecido sintético se compara às blusas feitas pelas rendeiras do Ceará.

Tal visão romântica sobre o objeto artesanal também pode ser observada nas palavras de José D’Ávila (1983, p. 173), para o qual

[...] a fabricação manual de telha colonial, o trançado de palhas, o café moído no pilão, os doces, licores e vinhos caseiros, os bordados, as rendas, os brinquedos etc., produzidos à mão, não são simples utilitários, têm qualidades e significados diferentes daqueles mesmos produtos processados por equipamentos mecânicos ou automatizados, e nisto está seu interesse especial.

Aquele autor argumenta que os produtos confeccionados por máquinas são eficientes e possuem custo relativamente baixo, mas não substituem, em todos os sentidos, os artefatos artesanais. Assim, “os valores humanos e culturais a eles agregados não podem ser perdidos sem que o homem perca sua própria dignidade e deforme a vocação de sua natureza” (D’ÁVILA, 1983, p. 169). Para aquele autor, a “qualidade especial” dos objetos artesanais – e o motivo do interesse pela grande parte das produções artesanais na sociedade contemporânea – seria a “expressão da alma e da personalidade do artesão” (D’ÁVILA, ANO, p. 172). Contudo, tal explicação ainda parece vaga. Assim, vale questionar: o que comporia esta qualidade especial a que D’Ávila se refere, ou este frescor e charme

apontados por Gullar, que não seria encontrado em objetos feitos industrialmente? Reformulando, o que há de especial nos objetos artesanais?

O seguinte trecho de Porto Alegre (2000, p. 52) sugere uma resposta diferente daquela encontrada em D'Ávila (1983), que vinculou a especificidade aos artesãos, individualmente:

[...] voltando às experiências atuais, na convivência com os artesãos do Ceará aprendi como a criação de uma obra ultrapassa em muito o universo da oficina e da casa, da feira e da rua, ou seja, das relações diretamente ligadas à produção e ao comércio.

O artesanato está integrado a um modo de vida, faz parte de um ciclo que acompanha o calendário agrícola da colheita e das festas, profanas e religiosas. As encomendas aumentam no Natal, durante as romarias, as festas juninas, a Semana Santa, as danças do bumba-meu-boi, as vaquejadas e outras comemorações.

As esculturas de santos e tipos regionais, os oratórios, os presépios, objetos de culto, flores e frutas, miniaturas de pássaros, peixes e animais revelam pedaços da vida diária, das crenças, dos sonhos, da luta para sobrevivência e de 'um certo sentido de beleza que lhes é próprio' (PORTO ALEGRE, 2000, p. 52).

Mais do que uma expressão individual do artesão, os objetos são expressão de uma cultura, pois revelam detalhes da vida cotidiana que são comuns a vários membros daquele sistema sociocultural, e não apenas aos artesãos específicos que os conceberam – o que não quer dizer que não haja espaço para a criatividade individual. De qualquer modo, diferente da arte popular (ou da arte de maneira geral), o artesanato está mais próximo à noção de coletividade do que a de individualidade.

Outra explicação que enfatiza a dimensão cultural do objeto artesanal pode ser lida em textos sobre os bancos indígenas da coleção Bei (BANCOS INDÍGENAS DO BRASIL, 2013). Segundo Barreto (2013, p. 20), “para além do sentar, os bancos materializam conhecimento, tradição e crenças que são reatualizados a cada vez que se talha uma nova peça”. Assim, “mesmo quando reapropriados fora de seu universo original”, os bancos indígenas “permanecem símbolos de uma duradoura tradição” (BARRETO, 2013, p. 18).

[...] os bancos encerram, assim, os conhecimentos tecnológicos e cosmológicos de cada cultura. Entre a tradição e o desejo estético, a função do sentar e a magia de transformar, entre o artefato e a obra de arte, a beleza dos bancos permite celebrar a diversidade e a identidade de cada povo indígena. São objetos que nos ensinam a aproximar arte e artefato, contemplação e funcionalidade, lembrando-nos da capacidade estética de agir e transformar o mundo que toda criação humana tem (BARRETO, 2013, p. 25).

Segundo Fingerhann (2013, p. 15), um dos efeitos que os bancos indígenas exercem sobre as pessoas que estão fora dos contextos onde os objetos foram concebidos, é a sensação de desconexão e deslocamento:

Sabemos que não podemos fugir ao nosso tempo; tampouco se trata de nostalgia, mas é preciso, às vezes, buscar a desconexão, a dissociação, escapar da atualidade, para, por meio desse deslocamento, perceber melhor o nosso tempo.

Quando os bancos indígenas são reapropriados fora de seu universo, além de remeterem a uma tradição específica, também provocam seus usuários no sentido de repensarem seus próprios contextos culturais. Neste sentido, o trecho de Fingemann (2013) se assemelha ao relato de Maria Fernanda, quando ela menciona o *stand* que montou na feira Paralela *Design*. Segundo aquela *designer*, o espaço da Yankatu contrastava com outros que estavam à sua volta, pois era acolhedor e fazia com que as pessoas se sentissem bem quando entrassem e vissem expostos os móveis e as fotos dos artesãos. Quando ela explicou suas intenções para criar suas peças, mencionou que gostaria com que os usuários “parassem um tempo”, “sem correr tanto”. Interpreta-se que ela partiu da ideia de que a vida na cidade grande é corrida e que os objetos poderiam trazer a calma da vida rural para os usuários.

[...] teve uma pessoa que sentou no banco e falou gente, eu podia morar aqui nesse espaço, eu me sinto acolhida, a outra falou nossa, eu atravessei a feira inteira, a hora que eu entrei aqui eu me senti abraçada pelo espaço [...] (E03, p. 29).

[...] eu deixo espaços, espaços sem contas para você também ter essa sensação desse movimento, de uma certa forma desse tempo, se você parasse um tempo você continuasse, tem uma pausa você continua [...] (E03, p. 27).

[...] então ao mesmo tempo ele tem essa característica até por isso ele se chama tempo, para você sentar ali realmente e observar, e sentir, viver um pouco sem correr tanto [...] (E03, p. 28).

Uma resposta à pergunta sobre o que contariam os objetos artesanais – e que também serve para explicar o relato de Maria Fernanda acima exposto – pode ser encontrada em um trecho da obra de Borges (2011). Neste sentido, aquela autora explica que, nas últimas décadas, os objetos artesanais têm funcionado como um contraponto:

Nesse cenário, os objetos artesanais surgem como um contraponto. Num mundo virtual, oferecem uma experiência real. Em vez da uniformidade e da padronização dos objetos industriais, são únicos, nunca idênticos. Têm a beleza da imperfeição – ou a ‘boniteza torta’ de que falava a escritora e folclorista Cecília Meirelles. Envelhecem com dignidade, podendo permanecer ao nosso lado por toda a vida. Eles nos contam de um lugar preciso, onde foram feitos por pessoas concretas. São honestos, confiáveis. Transmitem cultura, memória. Trazem um sentido de pertencimento. Por isso, podem tocar – e o uso do verbo tocar não é fortuito – o nosso coração, a nossa alma (BORGES, 2011, p. 204-205).

A partir do questionamento anterior, faz-se outra: o que, de especial, deveriam falar os objetos que aproximam *design* e artesanato? Durante as análises contextuais, foi possível observar que: Maria Fernanda e a Estante Contas tratam da cerâmica do Vale do

Jequitinhonha e sobre Deuzani; Fernando e a Poltrona Dina contam histórias sobre a carpintaria, sobre a cozinheira Dina e sobre a vida de Sérgio Rodrigues; e, Thiago Lucas e a Mesa Estrutural revelam questões sobre madeiras descartadas e sobre a Cooperativa Sonho de Liberdade. Assim, é possível afirmar que, de acordo com o que emergiu das entrevistas, os objetos se aproximam do artesanato ao ‘falarem’ aos usuários sobre técnicas, regiões, materiais, pessoas, grupos e tradições.

c) *Metamorfose e presença*

A terceira questão busca aproximar os casos aqui pesquisados e o conceito de consciência material, discutido por Sennett (2009), juntamente com duas de suas três formas⁹⁹, quais sejam: 1) Metamorfose; e, 2) Presença. Neste íterim, propõe-se que os conceitos de Sennett (2009) servirão para explicar algumas questões relevantes das entrevistas, a saber: como os entrevistados se inspiraram no que viram e se apropriaram de elementos da cultura e, mesmo assim, criaram projetos originais; e como as irregularidades funcionam como registro da presença de trabalho manual e da existência dos próprios artesãos.

Na síntese na análise, apontou-se que os objetos “são criações originais, ou seja, não são em si produtos típicos ou cópias de outros objetos”¹⁰⁰. Contudo, ao mesmo tempo, concluiu-se que tais objetos podem se inspirar em objetos existentes ou fazer uso de produtos típicos como parte do móvel, ‘contam histórias’ sobre pessoas individuais, grupos sociais, regiões, materiais e técnicas, representam tradições e culturas e são associados a características humanas. E, então, questiona-se: como isso se dá? Ou melhor, quais mecanismos ou processos são utilizados pelos *designers* para que eles logrem se apropriar de elementos culturais (técnicas, motivos, formas, materiais etc.) e incuti-los nos projetos, sem incorrerem em plágio ou cópia?

Tal questão pode ser explicada quando se compreende o processo de metamorfose descrito por Sennett (2009). Para aquele autor, as pessoas se interessam por aquilo que podem modificar. Todavia, as alterações se dão de maneira gradual. Trata-se de um procedimento típico dos artífices, que Sennett (2009) chama de metamorfose pela evolução da forma-tipo.

Os ajustes tecnológicos funcionam assim: não há necessidade de mudar a forma-tipo inteira. À medida que evoluem, as partes da espécie podem efetivamente tornar cada vez mais viável o tipo genérico. Uma observação muito simples resume essa durabilidade: os potes antigos incorporam

⁹⁹ Sennett (2009) descreve três formas de consciência material: metamorfose, presença e antropomorfose. A antropomorfose será discutida adiante.

¹⁰⁰ Ver final da seção “Análise dos casos”.

outras práticas visuais, mas continuam sendo potes, em vez de se metamorfosearem em esculturas (SENNETT, 2009, p. 145).

Ou seja, o artífice elabora mudanças, a partir de experiências anteriores, sem necessariamente mudar o tipo de objeto. No caso das entrevistas, é possível observar uma metamorfose por evolução da forma tipo na continuidade que Fernando relatou entre as Poltronas Sapão e Dina. A partir do momento em que a primeira ficou pronta (Poltrona Sapão), aquele *designer* pode avaliá-la com detalhe e resolveu mudar algumas partes, que, no conjunto geraram um novo projeto (Poltrona Dina). Daí a relevância do erro salutar, o qual Sennett (2009, p. 144), apoiando-se em Petrosky¹⁰¹, assim assevera:

Quando um objeto simples como um pote racha ou um objeto complicado como uma ponte oscila, a primeira referência para o analista são os detalhes, as pequenas partes. Eles imediatamente solicitam atenção, o que pode permitir a mudança e a evolução de certas partes da forma-tipo. Essa microdestreza parece a maneira mais indicada de lidar com o fracasso ou a tentativa e erro, e para Petrosky a destreza revela uma consciência material saudável.

Outro tipo de metamorfose explicado por Sennett (2009) se dá quando dois ou mais elementos distintos são combinados. Os artífices devem avaliar se a relação entre tais elementos “funcionará melhor como um composto, em que o todo se torna diferente das partes, ou uma mistura, na qual os elementos seguem em coexistência independente” (SENNETT, 2009, p. 145). Assim, quando Maria Fernanda afirma que faz “*design* com artesanato”, deixa claro a existência de uma separação entre o seu trabalho e o trabalho dos artesãos. Ela coloca o artesanato “dentro do móvel”, por exemplo, quando as contas são penduradas ao redor da estante na Estante Contas, as gotas de cerâmica são encaixadas no tampo da Mesa Encontros e as flores de crochê são presas à tela de cobre da porta no Móvel Jardim (vide Quadro 9, página 96). Além disso, ela comenta que “não interfere no trabalho do artesão”, dando a entender que, dentro das restrições que a *designer* prevê para a peça artesanal que será colocada no móvel, o artesão tem liberdade para criar. Diante do exposto, é possível observar que Maria Fernanda opta pela combinação por mistura, onde o *design* e o artesanato seguem em coexistência independente.

O terceiro tipo de metamorfose explicado por Sennett (2009) é a mudança de domínio, a qual também pode ser observada nas entrevistas. A expressão mudança de domínio “remete à maneira como determinada ferramenta, utilizada inicialmente para certa finalidade, pode ser aplicada a outra atividade completamente diferente” (SENNETT, 2009, p. 146). Aparentemente, uma mudança de domínio ocorreu quando Maria Fernanda resolveu fazer uso das cortinas de contas de cerâmica na estante. O uso inicial das cortinas

¹⁰¹ PETROWSKY, Henry. *To Engineer Is Human: The Role of Failure in Successful Design*. Londres: MacMillan, 1985.

era dividir os ambientes, deixando as pontas soltas para que as pessoas pudessem passar, assim como a luz. Na Estante Contas, os fios com as contas não estão soltos, mas eles separam a área interna do móvel da externa, deixando seu interior visível.

Algum grau de mudança de domínio também se deu durante o processo criativo de Thiago Lucas para a Linha Estrutural. Inicialmente, aquele *designer* viu a produção de estacas e pensou em fazer painéis decorativos com aquelas tiras de madeiras. Começou pelos ensaios com o material, cortando as ripas em pedaços menores, colando e lixando. Posteriormente, ele teve um “estalo” e se perguntou: como seria um “móvel-estaca”? (E01, p. 8), para prontamente usar as ripas de cores diferentes que já eram fabricadas para fazer, no lugar de estacas, diferentes peças de mobiliário, ou seja, mudou a tipologia do produto.

A segunda forma de consciência material é a presença. Ela corresponde às marcas¹⁰² que os fabricantes deixam nas peças. Sobre a questão, Sennett (2009) diferencia as assinaturas utilizadas para aumentar o valor de troca e as marcas deixadas como testemunho de presença. As primeiras são, por exemplo, as assinaturas que apareceram especialmente quando os oleiros da Grécia Antiga puderam pintar cenas mais trabalhadas e passaram a identificar seus trabalhos, assinando-os (SENNETT, 2009). As segundas são vistas ao longo de toda história das habilidades manuais e representam a declaração dos trabalhadores anônimos: eu fiz isto; eu estou aqui, neste trabalho; eu existo. Apesar da frase “eu existo” parecer autorreferencial e enfatizar o “eu”, ela não possui necessariamente conteúdo político.

No que tange a questão da presença, Sennett (2009) conta parte da história da fabricação de tijolos. Os tijoleiros escravizados do Império Romano, por exemplo, apesar de viverem em um espaço anônimo, deixaram marcas de sua presença nos tijolos. Em parte, as irregularidades se davam devido a processos de adaptação e correção, que são típicos do trabalho artesanal. Às vezes, as irregularidades eram disfarçadas com decorações expressivas, mas, em geral, se mantinham apenas como imperfeições e variações. Assim, “o antigo trabalho em tijolos estabelecia presença através de pequenos detalhes” (SENNETT, 2009, p. 154).

No caso das entrevistas, as marcas deixadas pelos fabricantes como registro de sua presença são evidentes nas contas da Estante Contas de Maria Fernanda. Ali, as pequenas peças de cerâmica são modeladas à mão e pintadas com pigmentos naturais confeccionados pelas artesãs, fazendo com que tenham formatos semelhantes, porém, nunca idênticos, e cores bastante variadas. As variações também são uma característica

¹⁰² A palavra “marca” utilizada por Sennett (2009) não trata de seu sentido como identidade visual de uma empresa ou produto, ou como logotipo, que é a forma particular e diferenciada com a qual o nome da instituição é registrado em produtos ou aplicações gráficas (PÉON, 2009).

importante da Linha Estrutural, onde Thiago Lucas propositalmente queria que os móveis tivessem aparência rústica; logo, escolheu processos de acabamento que enfatizassem as imperfeições do móvel, evitando uso de verniz e muitas etapas de lixamento.

d) Dualidade entre natural e artificial

O quarto ponto parte do seguinte questionamento: por que as imperfeições são traços dignos de serem valorizados e até aspirados? Tal questão pode ser associada ao terceiro tipo de consciência material proposto por Sennett (2009): antropomorfose – discussão que retomará a análise do aspecto *características humanas*, mas discorrerá com mais detalhes sobre alguns exemplos utilizados por aquele autor.

A antropomorfose investe os materiais de atributos humanos. Para explicar tal conceito, Sennett (2009) recorre novamente a exemplos ligados à história da confecção de tijolos. Na Inglaterra do século XVII, fabricavam-se grandes quantidades de tijolos a baixo custo, graças aos “fornos caseiros” (pequenas fábricas de tijolos nos quintais dos aldeões). Os tijolos variavam bastante quanto à cor, devido às diferentes procedências das argilas e práticas de cozimento. As paredes de tijolos eram descritas como “reluzente cabeleira” dos prédios, sua “pele de vários matizes” ou “o rosto carcomido de um velho” – este último, quando as construções eram antigas – ou seja, com metáforas antropomorfizadoras (SENNETT, 2009, p. 155). Assim, a cor era um convite a pensar nos tijolos como detentores de qualidades humanas. No século XVIII, a linguagem metafórica era bastante usada para avaliar a qualidade dos materiais: o tijolo “honesto” era aquele em que não houve adição de corante artificial à argila; em uma parede “honesta”, os tijolos ficam expostos. De maneira semelhante, nas entrevistas foi possível perceber que, por meio de metáforas antropomorfizadoras, os três móveis estudados foram associados a características humanas, tais como: acolhimento, simpatia, força, delicadeza, honestidade e dignidade.

Contudo, para aquele autor, mais importante que a linguagem metafórica em si, é o fato de que algumas metáforas, ao investirem os materiais de qualidades da ética humana – honestidade, modéstia, virtude etc. –, aumentam a consciência das pessoas sobre esses materiais e sobre seu valor – o que leva à discussão sobre a relação naturalidade-artificialidade dos materiais.

Na Inglaterra do século XVIII, ao mesmo tempo que o tijolo “honesto” era valorizado como símbolo de virtude humana e integridade natural, outro material bastante usado era o estuque. Este é um material bastante flexível, feito a partir da mistura de cal e areia bem peneirada, e “é capaz de simular muitas coisas: colunas de imitação, estátuas, urnas, entalhes de madeira... a imaginação do construtor podia criar praticamente qualquer construção desejada pelo cliente” (SENNETT, 2009, p. 158). A ética da dinâmica do material

do estuque é a do jogo e da fantasia¹⁰³, que não tem pretensões antropomórficas. É simplesmente um material artificial. Não se supõe que as pessoas seriam enganadas pelo material ou pelos cenários fantasiosos que se faziam com ele; o prazer residia justamente na consciência do artificialismo do conjunto. O estuque significava liberdade de criação para os artífices. Aparentemente, a dualidade entre o tijolo “honesto” e o estuque “artificial” cristalizava o debate moderno sobre as virtudes da naturalidade, de um lado, e as liberdades do artifício, de outro. Contudo, Sennett (2009) evidencia que a separação natural e artificial não é tão simples.

A questão da integridade natural do tijolo pode ser questionada primeiramente por se tratar de argila cozida, ou seja, um material antes feito que encontrado. Em segundo lugar, podem existir muitas simulações em sua confecção. Os fabricantes pré-industriais de tijolos faziam uso de simulação, ao recobrirem tijolos novos com estrume de porco para fazê-los parecer antigos. No século XVII, já se sabia que “objetos produzidos com ajuda de máquinas podiam ser programados para parecer feitos tradicionalmente, à mão” (SENNETT, 2009, p. 161), ou seja, os mesmos progressos técnicos capazes de uniformizar a produção podiam ser usados para introduzir variações semelhantes às técnicas artesanais. Assim, aquele autor afirma que as habilidades artesanais são capazes de aproximar honestidade e fantasia nos materiais.

O último exemplo tomado emprestado de Sennett (2009, p. 162-163) é o prédio moderno Baker House, projetado por Alvar Aalto e construído entre 1946 e 1949:

Os tijolos foram feitos de argila extraída da crosta do solo exposto ao sol. Foram cozidos em pirâmides montadas à mão, usando exclusivamente carvalho como combustível. Erguida a parede, os tijolos eram aprovados sem serem separados, e em consequência a coloração muda do preto para um amarelo canário, embora o matiz predominante seja o vermelho vivo.¹⁰⁴

Segundo Sennett (2009, p. 163), Aalto descreve uma “maneira artificialmente tradicional de fabricar tijolos” e frisa a “honestidade” do trabalho ao colocar, a certos intervalos, tijolos retorcidos ou escurecidos. Assim, ao ver os tijolos retorcidos, o observador olha de maneira diferente os tijolos normais: o contraste ressalta o caráter de ambos. Talvez tal reflexão não ocorresse se todos os tijolos fossem perfeitos e uniformes.

Simulação continua sendo, no mundo do artífice, exatamente a mesma provocação que era no século XVIII: o negativo de que precisamos para imprimir um positivo ‘real’. O simulacro industrializado nos leva a pensar melhor sobre a natureza. A cópia positiva de Aalto era o tijolo imperfeito como símbolo da virtude. A natureza e a virtude que temos em mente dizem respeito a nós mesmos (SENNETT, 2009, p. 163).

¹⁰³ Sennett (2009) assevera que o estuque era utilizado, por exemplo, para criar cenários marinhos em um ambiente fechado ou grutas em jardins.

¹⁰⁴ Campbell J; Pryce, W. Brik: a world history. Londres: Thames e Hudson, 2003 *apud* SENNETT, 2009, p. 163.

Sennett (2009) demonstra, assim, que o mesmo artífice que fabrica objetos simples e honestos é tão cuidadoso quanto o que elabora uma fantasia. Assim, tem-se o seguinte questionamento: como esta dualidade se manifesta nos casos estudados?

As reflexões de Sennett (2009) sobre os termos “naturalidade” e “artificialidade” podem ser associadas à Mesa Estrutural e à Estante Contas. Assim, Thiago Lucas quer manter as características naturais das diversas madeiras empregadas (textura, figura e cheiro, por exemplo), mas também enfatiza as imperfeições. Se uma madeira foi, por exemplo, atacada por cupins, não se esconderão as marcas por eles deixadas. Além de servir para enfatizar que se trata de madeira de reaproveitamento, as irregularidades são importantes para conferir ao móvel aspecto rústico e, portanto, artesanal. Na Estante Contas, Maria Fernanda, assim como Alvar Aalto nas paredes da Baker House, ordena as contas de cerâmica de maneira a valorizar as diferenças entre elas. Ela enfatiza as variações e irregularidades apenas nas partes de cerâmica do móvel, pois, as partes de madeira têm acabamento impecável, ou seja, não apresentam irregularidades. Este tipo de acabamento da madeira, qualificado geralmente como primoroso, é comum em trabalhos de marcenaria de alto nível, como a produção do ateliê de Fernando. Então, a Poltrona Dina, assim como outros projetos de Fernando, dificilmente apresentará irregularidades. Se elas acontecerem, serão consideradas erros e provavelmente serão identificadas em processos de controle de qualidade.

A observação de que as irregularidades encontradas na Mesa Estrutural e na Estante Contas faz com que elas sejam associadas a atributos humanos – como, por exemplo, honestidade e rusticidade, os quais geram empatia nos observadores – fora enfatizada em outros momentos da análise. O principal ponto que a discussão de Sennett (2009) sobre antropomorfose trouxe de novo para a presente pesquisa é que, apesar das irregularidades parecerem acidentais e naturais, na medida em que buscam associação com materiais brutos e processos rudimentares de fabricação, elas são cuidadosamente trabalhadas, criando uma ‘fantasia de honestidade’. O esforço para que sejam irregulares não difere tanto em tamanho quanto ao esforço do trabalho bem-feito dos artífices – no caso das entrevistas, identificados principalmente nas figuras de Fernando, os funcionários de seu ateliê e os *luthiers* da Total Made.

V. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa estudou diferentes modalidades de articulação entre *design* e artesanato presentes no mobiliário contemporâneo brasileiro, especificamente no segmento de móveis de madeira. Foram analisados três objetos que possuem características do mundo artesanal e do mundo industrial, encontrando-se na *interface* entre ambos.

Considerou-se que os modos de produção industrial e artesanal, em geral, diferenciam-se segundo algumas características. Por um lado, o primeiro é uma produção em larga escala de produtos padronizados com partes intercambiáveis, com divisão de trabalho, aplicação de processos mecanizados, sequência de operações mecânicas simplificadas, linhas automatizadas e aprimoramento de parque industrial com equipamentos e máquinas modernos. Por outro lado, a produção artesanal se dá por artesãos, seja totalmente com a mão, com o uso de ferramentas ou até por meios mecânicos, desde que a contribuição direta manual do artesão permaneça como componente mais substancial do produto acabado; requer habilidade manual e apuro técnico, sendo, muitas vezes, marcada pela tradição.

Na perspectiva histórica, tem-se que o papel do artesão não foi constante ao longo da história ocidental, sofrendo preconceitos e desvalorização em relação às atividades mais intelectualizadas. Do mesmo modo, o papel do *designer* não foi linear, ora restringindo-se a certas atividades específicas ligadas à produção de artefatos, ora tomando para si responsabilidades mais amplas, sociais, econômicas e ambientais. Além disso, desde quando se tornou frequente a atividade separada do *design* nas fábricas, os debates entre os defensores da visão artística e aqueles da visão funcionalista (pragmática) da área demonstram alguns conflitos sobre a produção de artefatos. Tais conflitos se manifestaram como encaminhamentos opostos entre o emprego do trabalho manual e o uso de máquinas, assim como movimentos que opunham, de um lado, a liberdade de expressão e, de outro, a busca por uniformidade.

No Brasil, a articulação entre *design* e artesanato esteve presente durante o processo de instituição do ensino do *design* no País, ocorrido a partir de meados do século passado. Tal processo teve grande a influência de modelos externos de tendência universalista, ligados à perspectiva de industrialização e do consumo em massa. Contudo, também é possível encontrar tentativas da adoção de modelos que levassem em conta as particularidades locais brasileiras, constituindo influências localizadas, nacionalistas e culturalistas. Assim, têm-se disputas entre tendências divergentes, que resgatam um conflito

apontado por modernistas brasileiros na primeira metade do século XX, entre a concepção de um Brasil mestiço e as influências internacionais do movimento moderno.

Atualmente, notam-se diferentes aproximações entre o *design* e o artesanato no Brasil. Um dos caminhos mais comuns, principalmente desde a década de 1990, dá-se por meio de ações de revitalização do artesanato. Outro percurso, mais antigo e ainda bastante frequente, é seguido por *designers* que incorporam referências culturais em seus projetos, como, por exemplo, através da escolha de materiais, de técnicas e usos ligados a diversas regiões do País, muitas vezes, demandando processos manuais de confecção e acabamento. Tem-se ainda a trilha daqueles que identificam um futuro para o artesanato dentro da era digital, ligado ao novo paradigma industrial de individualização pelo consumo, resgatando a atividade artesanal como um tipo de interação comunitária e compartilhada.

A partir das constatações sobre as relações históricas entre as atividades de *design* e de artesanato, que alternam movimentos, ora de afastamento, ora de aproximação, as linhas que se seguiram escolheram o segmento de mobiliário de madeira contemporâneo para o estudo de diferentes modalidades de articulação entre o *design* e o artesanato na atualidade.

Um dos aspectos sobre o setor moveleiro que merece destaque é que a madeira permanece como o material mais empregado no total da produção de móveis do País. Tal segmento apresenta tipos de produção bastante variados, desde grandes empresas que produzem móveis seriados a pequenas marcenarias, as quais, apesar de terem individualmente produção pequena, constituem parcela significativa da fabricação nacional, além de desempenharem papel referente à ocupação de pessoas com menor grau de escolaridade.

Foram analisados e comparados os processos de concepção e de produção de três peças de mobiliário, a saber: 1) A Poltrona Dina, projetada por Fernando Mendes; 2) A Mesa Estrutural, projetada por Thiago Lucas dos Santos; e, 3) A Estante Contas, projetada por Maria Fernanda Paes de Barros.

Tais casos foram inicialmente escolhidos por se configurarem como projetos contemporâneos de mobiliário de madeira, idealizados por *designers* e executados artesanalmente. Efetivamente, os achados do estudo apontaram significativas intervenções comuns ao mundo do *design* nos processos de concepção dos produtos, bem como interferências típicas do mundo do artesanato, nos processos de produção empregados. Contudo, tal divisão estrita – *design*, somente na concepção, e artesanato, unicamente na fabricação – não foi verificada durante as análises específicas de cada caso. Tanto as análises intra-participantes quanto as inter-participantes enfatizaram o caráter de

interinfluência entre os dois domínios em diferentes etapas de concepção, desenvolvimento, confecção e divulgação dos produtos.

A identificação de questões recorrentes que emergiram durante a comparação entre as entrevistas, junto aos *designers* Fernando Mendes, Thiago Lucas dos Santos e Maria Fernanda Paes de Barros, e os documentos coletados resultou na definição de oito aspectos de análise, quais sejam: 1) Madeira maciça e outras matérias-primas naturais; 2) Escala de produção reduzida; 3) Projeto – desenho, ensaio e protótipo; 4) Autoria e anonimato; 5) Quem fez; 6) Feito à mão; 7) História por trás do objeto; e, 8) Características humanas.

Durante a análise do aspecto *madeira maciça e outras matérias-primas naturais*, identificaram-se diferentes perfis dos entrevistados em suas atitudes com relação ao material. Thiago Lucas, por exemplo, tem perfil prático, é situado, procura solucionar problemas específicos da Cooperativa Sonho de Liberdade e faz uso do que está disponível no local. Já Fernando é alinhado ao mercado, preocupa-se com a aceitação dos consumidores, deixa a madeira maciça aparente, esconde a madeira compensada com revestimento, segue as tendências de tonalidades da madeira e preocupa-se que o uso intensivo de certas espécies as leve à extinção. E Maria Fernanda é idealista, tem paixão pela madeira maciça, seleciona materiais de demolição com origens específicas, quer ter história para contar sobre a origem do material utilizado e valoriza as características distintas das espécies.

Os três entrevistados fazem uso de *escala de produção reduzida*. Logo, não dependem de grandes indústrias para verem seus projetos materializados, que foram pensados especificamente para processos produtivos intensivos em mão de obra e com maquinário típico de marcenaria, ou para fabricação com comando numérico computadorizado (CNC) – no caso específico da Estante Contas. É fato que aqueles *designers* necessitariam fazer mudanças no projeto para aumentar a escala produtiva, sendo que Thiago Lucas é o que mais cogita a possibilidade.

Os três *designers* estão acostumados ao processo de *design-by-drawing*, mas também fazem uso de outros tipos de modelagem, tais como: construção de protótipos físicos ou digitais. Além disso, Fernando e Thiago Lucas fazem testes com madeira.

Os projetos são assinados pelos próprios *designers*. O trabalho artesanal empregado poderia ser anônimo, se não fosse a vontade daqueles *designers* de expor os artesãos. Em cada caso, os artesãos assumem diferentes relações de trabalho. Por exemplo: as artesãs e os *luthiers* da Estante Contas, de Maria Fernanda, são fornecedores, sendo as artesãs também fonte de inspiração do projeto. A Poltrona Dina, de Fernando, é fabricada por

funcionários do ateliê do *designer*, fazendo uso de estofadores externos. A Mesa Estrutural, de Thiago Lucas, é fabricada por trabalhadores da Cooperativa Sonho de Liberdade.

No decorrer das entrevistas, os discursos dos entrevistados evidenciaram a valorização do trabalho manual, do conhecimento dos artesãos e da relação de troca entre *designer* e artesão; e ainda, a importância de os trabalhadores estarem comprometidos e motivados para que o trabalho seja bem-feito. Neste sentido, a fim de motivá-los, os entrevistados costumam envolver os trabalhadores em exposições, prêmios e em publicações oficiais das marcas feitas em redes sociais na *internet*. Os entrevistados demonstraram preocupar-se com a satisfação, o bem-estar e o futuro de todos aqueles envolvidos na produção.

Os três móveis supramencionados apresentam características de objetos *feitos à mão*. Contudo, tal categoria pode ser um sinal de habilidade manual e bom acabamento ou, de modo quase oposto, significar a produção de objetos que apresentam variações, irregularidades e defeitos. Seguindo o primeiro significado, busca-se a uniformidade. No segundo significado, perseguem-se as diferenças.

Sem dúvida, os móveis em questão transmitem mensagens que vão além de suas indicações de uso, ou seja, não se tem ali apenas uma mesa, uma poltrona e uma estante, com funcionalidades específicas pré-definidas por suas tipologias: apoiar, sentar e guardar. Ao mencionarem as *histórias por trás dos objetos*, aqueles *designers* fazem referência à dimensão cultural dos móveis e a certas tradições. As histórias e as tradições dos três casos outrora apresentados são narradas em exposições, premiações, pontos de venda, *sites* e materiais de divulgação impressos e digitais.

É fato que os entrevistados conferiram *características humanas* aos objetos. A Poltrona Dina, por exemplo, foi descrita como acolhedora e simpática; a Mesa Estrutural apareceu como honesta e digna; e, a Estante Contas foi evocada como forte e delicada, sendo que a Poltrona Dina e a Estante Contas foram diretamente inspiradas em indivíduos específicos: uma cozinheira chamada Dina e uma artesã de nome Deuzani.

A partir da análise dos casos, fez-se uma síntese de características dos produtos estudados – identificadas como “características similares aos casos” –, divididas em quatro temas, a saber: 1) Materiais; 2) Processo de concepção; 3) Processo de fabricação; e, 4) Aspectos comunicativos e de uso. Os móveis, no que diz respeito aos materiais, apresentam as seguintes características: empregam principalmente madeira maciça e podem combiná-la com outros materiais, preferencialmente, vegetais ou animais e de recursos sustentáveis; fazem uso de madeiras de reaproveitamento ou madeiras novas, evitando espécies que estejam ameaçadas de extinção ou cujo plantio cause danos ambientais; e, fazem uso de

uma ou mais espécies de madeira em um único objeto, explorando as características naturais do material.

Sobre seus processos de concepção, aqueles produtos revelam as seguintes características: são criações originais, apesar de poderem se inspirar em objetos existentes ou fazer uso de produtos típicos como parte do móvel; são assinados individualmente ou por mais pessoas em processos de criação conjunta; e, passam por etapas de desenho à mão livre, construção de protótipos, realização de ensaios com materiais e desenvolvimento de desenhos técnicos, muitas vezes, no computador.

No que envolve seus processos de fabricação, tais objetos demonstram as seguintes características: fazem uso de técnicas de fabricação tradicionais, combinadas ou não com tecnologia avançada; são adequados à escala de produção reduzida, muitas vezes, em séries limitadas e numeradas; seus protótipos costumam empregar os mesmos materiais e ferramentas que os produtos finais; possuem instruções de fabricação e são geralmente fabricados por pessoas diferentes de quem os concebeu; possuem indicação de fabricação de todo o produto ou de partes dele, seja com indicação de marca, do local de fabricação, dos nomes de artesãos específicos de determinada região ou da combinação de tais informações; são fabricados, inteiramente ou parcialmente, por artesãos que atuam como fornecedores ou funcionários; são fabricados por indivíduos capacitados e comprometidos com o trabalho; e, possuem diferentes níveis de acabamento, que variam desde a busca por uniformidade e primor de finalização até a valorização de variações e imperfeições das peças.

Quanto aos aspectos relacionados ao que os entrevistados esperam sobre seu uso e sua percepção pelo público, os produtos aqui analisados veiculam as seguintes características: são percebidos como produtos duráveis; são considerados produtos com qualidades “especiais”; “contam histórias” sobre pessoas individuais, grupos sociais, regiões, materiais e técnicas; representam tradições e culturas; e, são associados às características humanas.

De fato, as características similares aos casos são amplas e não evidenciam o que de mais relevante aqueles produtos carregam. Elas buscam ser genéricas, com a perspectiva de alcançarem uma quantidade maior de casos além do universo da pesquisa, mas não são capazes de definir o que os produtos possuem de mais rico em termos culturais. Tal riqueza aparece principalmente nas descrições detalhadas de cada um dos casos. Neste íterim, mais importante que definir o que há em comum, é apontar as diferenças, posto que grande parte da riqueza das culturas reside em sua diversidade.

Além do mais, o presente estudo partiu do princípio da existência de diversos modos de o mundo do *design* interagir com o mundo do artesanato, o que fez com que, dentro do

procedimento metodológico adotado, fossem escolhidos casos diferentes, e não casos semelhantes.

Após a análise dos aspectos recorrentes das entrevistas e da identificação das características semelhantes dos objetos, buscou-se, na literatura, referencial teórico que permitisse maior esclarecimento dos achados dentro de um quadro mais amplo que o universo das entrevistas aqui efetivadas, que resultou na discussão de quatro questões relevantes para articulação entre *design* e artesanato no mobiliário de madeira contemporâneo, a saber: a) Preocupações ambientais quanto à origem da madeira empregada; b) Função comunicativa e dimensão cultural dos objetos; c) Metamorfose e presença; e d) Dualidade entre natural e artificial.

As preocupações ambientais dos entrevistados acerca do uso de madeira maciça no mobiliário foram comparadas a discursos do arquiteto e *designer* de móveis Maurício Azeredo e da escritora e jornalista Adélia Borges (BOGES, 1999) e de publicação sobre o projeto Muira *Design* (MAYNARDES, 2013), realizado pela Universidade de Brasília em parceria com o Laboratório de Produtos Florestais (LPF) do Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis (IBAMA). Dentre as possibilidades de atuação no sentido de minimizar os impactos ambientais gerados, tem-se o emprego de madeiras alternativas brasileiras e a utilização de madeiras de reaproveitamento no setor moveleiro.

A afirmação de que os objetos “contam histórias”, ou melhor que chamam atenção quanto a sua função comunicativa e a sua dimensão cultural, levou à seguinte pergunta: que tipo de histórias nos contam os objetos artesanais? Quanto a tal questão, recorreu-se às falas do teórico de *design* Bernhard Burdek (2006), do escritor e poeta Ferreira Gullar (2001), dos antropólogos José D’Ávila (1983) e Maria Sylvia Porto Alegre (2000), dos ensaios sobre a Coleção Bei de Bancos Indígenas – escritos por Cristiana Barreto (2013) e Sérgio Fingermann (2013) – e de Adélia Borges (2011). Neste íterim, tem-se que os objetos artesanais “falam” aos usuários sobre técnicas, regiões, materiais, pessoas, grupos e tradições; tais objetos funcionam como contraponto às tendências homogeneizantes da sociedade contemporânea.

A apropriação de elementos da cultura e a valorização das irregularidades aproximam os casos aqui pesquisados do conceito de consciência material, discutido pelo sociólogo e historiador Richard Sennett (2009). Tem-se que os *designers* logram se apropriar de técnicas, motivos, formas e materiais, sem incorrerem em cópia, ao utilizarem processos de metamorfose, seja por evolução da forma-tipo, por combinação de elementos distintos ou por mudança de domínio. Quando a associação entre *design* e artesanato gera

algo novo, tem-se um combinado; quando tais elementos seguem em coexistência independente, tem-se uma mistura.

No trabalho manual, as marcas deixadas pelos fabricantes são registro de sua presença. Tal fato explica a valorização das pequenas variações e irregularidades dos objetos – no lugar da perfeição e da uniformidade, geralmente buscadas na produção industrial.

A dualidade entre natural e artificial parte de uma discussão feita por Sennett (2009), sobre certas metáforas antropomorfizadoras, que são capazes de aumentar a consciência dos indivíduos sobre os materiais. Tem-se que a distinção entre natural e artificial não é tão simples quanto aparenta, pois, o mesmo artífice que fabrica objetos simples e honestos é tão cuidadoso quanto o que elabora uma fantasia.

Por fim, cabe ressaltar que valorizar e incentivar a produção artesanal são vieses de conferência de originalidade, novidade e diversidade aos objetos. Conforme D'Ávila (1983), os artesãos criam interesse especial de qualidade e estética em seus produtos ao se dedicarem às produções especiais ou ao inserirem poesia e beleza nos objetos.

[...] a importância dos artesanatos na sociedade contemporânea tem seu maior significado e valor pelas referências culturais e humanas de seus estilos. [...] As artes na qual se incluem os artesanatos fornecem o campo da liberdade de expressão e criatividade pessoal (D'ÁVILA, 1983, p. 168).

Diante do exposto, a presente pesquisa pretendeu lançar luz sobre três casos distintos, em que o fazer manual e os traços culturais se fazem presentes no mobiliário brasileiro, com vistas à valorização do artesanato, das técnicas tradicionais e da diversidade cultural.

Sem dúvida, o *design*, assim como a arquitetura, agrega subjetividades ao projeto – a diferença que todos procuram. E as entrevistas aqui efetivadas abriram um diálogo a respeito da poética e da humanização da prática projetual.

Os procedimentos metodológicos adotados no presente estudo pertencem à pesquisa qualitativa, cabendo à pesquisadora buscar entender e interpretar os fenômenos segundo os significados conferidos pelos *designers* entrevistados. E para melhor proceder tal interpretação, fez-se uma triangulação de métodos, com entrevistas semiestruturadas e pesquisa documental como fontes de dados, para, posteriormente serem analisados os discursos e os documentos, com base na teoria fundamentada, procurando, de um lado, aspectos que diferenciasses os casos e, de outro lado, semelhanças entre eles.

Ao entrevistar os *designers* responsáveis pelos projetos dos três móveis supramencionados, foi possível se aproximar da perspectiva daqueles agentes, de modo a melhor compreender como se dão os processos de criação e de produção das peças,

entender suas expectativas, motivações, restrições e inspirações, além de identificar as influências mútuas entre o *design* e o artesanato nos casos estudados.

Apesar de que os entrevistados não participam completamente da produção daqueles móveis, faz parte do ato projetual a compreensão e o planejamento dos processos produtivos que devem ser empregados, o que justifica que tenham sido entrevistados apenas os *designers*, e não os indivíduos responsáveis pela fabricação dos móveis. No entanto, é preciso levar em conta que ouvir outrem traria novos elementos para a análise, ao passo que a interpretação dos casos envolveria o confronto entre os discursos, sendo possível verificar conflitos e possíveis divergências entre diversos pontos de vista.

Outro grupo que foi deixado de fora na presente Tese de Doutorado é formado por usuários. A contribuição dos relatos dos consumidores finais teria sido imprescindível caso o foco da pesquisa se estendesse ao uso dos móveis, e não se mantivesse principalmente nos processos de concepção e fabricação. Assim, entendeu-se que a escolha do modo de produção afeta em maior intensidade a concepção e a produção do que o uso propriamente. Porém, conforme Maurício Azeredo (*apud* BORGES, 1999), uma colher de osso e uma colher de aço podem ser utilizadas de modo similar, o que não quer dizer que suas funções comunicativas e suas dimensões culturais sejam iguais. Os próprios produtos “falam” sobre os processos produtivos pelos quais passaram e fazem referência a diferentes tradições, sejam estas modernas ou ligadas ao passado, e tenham elas pretensões universalistas ou regionalistas. Tais aspectos foram captados nas entrevistas com aqueles *designers* devido ao modo como o Roteiro de Entrevistas foi construído. Ademais, a extensão da investigação dos casos junto àqueles que fabricam, que vendem e que fazem uso dos móveis, bem como aos críticos da área, permanece como possibilidade de continuação da pesquisa.

Espera-se que o presente estudo possa servir para delineamento de novas modalidades de intercâmbio entre o artesanato e o *design* no setor moveleiro, com vistas à valorização do artesanato e do mobiliário produzido no Brasil e da procura por um “caminho próprio” do design brasileiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1STDIBS. **1stDibs**. Disponível em: <https://www.1stdibs.com/>. Acesso em: 20 set. 2018.

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. 2. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

ADAMSON, Glenn (ed.). **The Craft Reader**. Oxford: Berg, 2010.

ADORNO. **Yankatu**: Maria Fernanda Paes de Barros. Disponível em: <https://adorno.design/members/maria/profile/>. Acesso em: 6 set. 2018.

AGUIAR, Malba; PARENTE, Mercês. **Tradição e permanência**: o fazer artesanal em Brasília. Brasília: Instituto Terceiro Setor, 2012.

ALEXANDER, Christopher. **Notes on the synthesis of form**. Cambridge: Harvard University Press, 1964.

ALMEIDA, Jaime Gonçalves de. **Artesanato e conhecimento**: o mobiliário brasileiro de madeira e bambu. 2017. Não publicado.

ANASTASSAKIS, Zoy. **Triunfos e Impasses**: Lina Bo Bardi, Aloisio Magalhães e a institucionalização do design no Brasil. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

ANDRADE, Ana Maria Q.; CAVALCANTI, Virgínia P. (coord.). **Imaginário pernambucano**: design, cultura, inclusão social e desenvolvimento. Recife: [Zoludesign], 2006. 104 p.

ANDRADE, Mário de. O artista e o artesão. *In*: ANDRADE, Mário de. **O baile das quatro artes**. 3. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1975. p. 10-36.

ARANTES, Antônio Augusto. **O que é cultura popular**. 14. ed. São Paulo: Brasiliense, 2006. (Coleção primeiros passos).

ARRUDA, Glória Lucía Rodríguez Correia de. **O Design na Indústria Moveleira Brasileira e seus Aspectos Sustentáveis**: estudo de caso no pólo moveleiro de Arapongas-Pr Orientador: Paula da Cruz Landim. 2009. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista, Bauru, 2009.

ATELIER Fernando Mendes, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://fernandomendesdesigner.com.br/>. Acesso em: 20 out. 2018a.

ATELIER FERNANDO MENDES. **Instagram**: atelierfernandomendes. Disponível em: <https://www.instagram.com/atelierfernandomendes>. Acesso em: 19 nov. 2018b.

BANCOS indígenas do Brasil = BRAZILIAN indigenous stools = SIÈGES des indiens du Brésil / fotografos Rogério Assis e Levi Mendes Jr.; [concepção, coordenação editorial BEI; versão para o inglês Lynne Reavy; versão para o francês Pascal Reuillard, Patricia Reuillard]. São Paulo: BEI Comunicação, 2013. 352 p.

BANHAM, Reyner. **Teoria e projeto na primeira era da máquina**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1979.

BARBROOK, Richard; SCHULTZ, Pit. 'Digital artisans manifesto', European Digital Artisans Network. *In*: ADAMSON, Glenn (ed.). **The Craft Reader**. Oxford: Berg, 2010, p. 317-320.

BARNETT, H.G. et al. Acculturation: an exploratory formulation. **American Anthropologist**, v. 56, p. 973-1000, dez. 1954. doi:10.1525/aa.1954.56.6.02a00030. Disponível em: <https://anthrosource.onlinelibrary.wiley.com/action/showCitFormats?doi=10.1525%2Faa.1954.56.6.02a00030>. Acesso em: 10 out. 2018.

BARRETO, Cristiana. Bancos indígenas: entre arte e artefato. *In*: **BANCOS indígenas do Brasil = BRAZILIAN indigenous stools = SIÈGES des indiens du Brésil / fotografos Rogério Assis e Levi Mendes Jr.**; [concepção, coordenação editorial BEI; versão para o inglês Lynne Reavy; versão para o francês Pascal Reuillard, Patricia Reuillard]. São Paulo: BEI Comunicação, 2013. p. 17-36.

BARROS, Luiz Antonio dos Santos. **Design e artesanato: as trocas possíveis**. Orientador: Cláudio Freitas de Magalhães. 2006. Dissertação (Mestrado em Artes e Design) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

BARU *Design*. **Sobre**, Distrito Federal, 2018. Facebook: Baru Design. Disponível em: <https://www.facebook.com/barudesign/photos/a.533223770115272/553984508039198/?type=3&theater>. Acesso em 30 dez. 2018.

BLEICH, Marcia Campos. **Joaquim Tenreiro: arte, técnica e história do mobiliário brasileiro**. 2017. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2017.

BOAS, Franz. The Limitation of Comparative Method of Anthropology. **Science**, N.S., v. 4, 1896.

BOHNSACK, Ralf; WELLER, Wivian. Grupos de discussão: aportes teóricos e metodológicos. *In*: WELLER, Wivian; PFAFF, Nicolle (org.) **Metodologias da pesquisa qualitativa em educação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

BONSIEPE, Gui. **Teoria e prática del disegno industriale: elementi per una manualistica critica**. Milão: Feltrinelli, 1983.

BOOBAM. **Boobam**, Rio de Janeiro. Disponível em: <https://boobam.com.br/>. Acesso em: 20 set. 2018.

BOOBAM. **Yankatu**, Rio de Janeiro. Disponível em: <https://boobam.com.br/loja/yankatu>. Acesso em: 20 set. 2018

BORGES, Adélia. **Maurício Azeredo: a construção da identidade brasileira no mobiliário**. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi e P.M. Bardi, 1999.

BORGES, Adélia. **Sérgio Rodrigues**. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2007.

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

BORGES, Adélia; HEKENHOFF, Paulo; CARDOSO, Rafael. **Móvel brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Aeroplano: FGV Projetos, 2013.

BRASIL faz design 2000: design e madeiras do Brasil. *In*: BRASIL FAZ DESIGN, 4., 2000, São Paulo, SP. **Anais** [...]. São Paulo: BRASIL FAZ DESIGN, 2000.

BRUGGER, Walter. **Dicionário de filosofia**. 2. ed. São Paulo: Herder, 1969.

BURDEK, Bernhard E. **Design: história, teoria e prática do design de produtos**. São Paulo: Edgard Blücher, 2006.

BURKE, Peter. **Cultura popolare nell'Europa moderna: 1500-1800**. Milán: Mondadori, 1980.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

CANTI, Tilde. **O móvel do século XIX no Brasil**. Rio de Janeiro: CGPM, 1988.

CANTI, Tilde. **O móvel no Brasil: origens, evolução e características**. Lisboa: Agir, 1999.

CAPUSTAN, Sergio. Ex-detento fatura mais de R\$ 1 milhão com cooperativa de reciclagem... **UOL**, São Paulo. Reportagem publicada em 22 out. 2013. Disponível em: <https://economia.uol.com.br/empreendedorismo/noticias/redacao/2013/10/22/ex-detento-fatura-r-1-milhao-com-cooperativa-de-reciclagem-de-madeira.htm>. Acesso em 20 fev. 2019.

CARDOSO, Rafael (org.). **O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica 1870-1960**. São Paulo: Cosac Naif, 2005.

CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Blucher, 2008.

CARDOSO, Rafael. Craft versus design: moving beyond a tired dichotomy. *In*: ADAMSON, Glenn (ed.). **The Craft Reader**. Oxford: Berg, 2010, p. 321-332.

CARVALHO, Mônica Maranha Paes de. **Design sustentável ou social? Como os designers que fazem projetos para inclusão social e desenvolvimento sustentável caracterizam seu trabalho**. 2012. Dissertação (Mestrado em Design) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

CASTRO, Maria Luiza A. C. Entre arte e indústria: o artesanato em suas articulações com o design. **Espaço Acadêmico**, Maringá, ano 9, n. 102, p. 89-96, nov. 2009.

CENTRO DE APOIO AO DESENVOLVIMENTO TECNOLÓGICO. **Incubadora Social e Solidária**, Brasília, 2018. Disponível em: <http://www.cdt.unb.br/multincubadora/socialsolidaria/?menu-action=social-solidaria>. Acesso em: 12 jul. 2018.

CHARMAZ, Kate. **A construção da teoria fundamentada: guia prático para análise qualitativa**. Porto Alegre: Artmed, 2009.

CHAVES, Gláucia. Galeria Brasília. **Revista Correio Brasiliense**, Brasília, 12 abr. 2015. Disponível em: https://www.correiobrasiliense.com.br/app/noticia/revista/2015/04/12/interna_revista_correio,478806/galeria-brasilia.shtml. Acesso em: 20 dez. 2018.

CHAVES, Maria Isabel de Lencastre Novais de Souza. **Incorporação e gestão de design no universo da joalheria: gestão de design no papel de designer de joalheria na Europa**. 2016. Dissertação (Mestrado em Gestão do Design) – Instituto Português de Administração de Marketing, 2016.

CLAUDIA Moreira Salles. Mesa Lateral Mandala. Disponível em: <http://claudiamoreirasalles.com/mobiliario/228/mesa-lateral-mandala/>. Acesso em 20 fev. 2019.

CNAE/IBGE. Comissão Nacional de Classificação. **Classificação nacional de atividades econômicas**. Disponível em <https://cnae.ibge.gov.br>. Acesso em 3 jan. 2019.

COELHO, Marcio Henrique. **Estratégias competitivas da indústria moveleira**: um estudo de caso em empresas do polo moveleiro de São Bento do Sul/SC. Tese (Doutorado em Ciências Florestais) – Programa de Pós-Graduação em Engenharia Florestal, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

COLOMÉ, Carlos Alexandre Alves. **Redes empresariais, design e inovação**: o caso da Redemov na região centro do Rio Grande do Sul. 2012. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Santa Cruz do Sul, Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Regional, Área de Concentração em Desenvolvimento Regional, Santa Cruz do Sul, 2012.

COOPERATIVA SONHO DE LIBERDADE. **Sobre**, Distrito Federal, 2019. Facebook: Cooperativa Sonho de Liberdade @Cooperativa-Sonho-de-Liberdade-405490219546374. Disponível em: https://www.facebook.com/pg/Cooperativa-Sonho-de-Liberdade-405490219546374/about/?ref=page_internal. Acesso em 3 jan. 2019.

COSTA JÚNIOR, José Airton. **Arquitetos-designers**: o mobiliário moderno da Universidade de Brasília. 2014. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

COSTA, Lucio. Notas sobre a evolução do mobiliário luso-brasileiro. *In: Arquitetura civil III: mobiliário e alfaias*. São Paulo: FAU-USP/MEC-IPHAN, 1975/1939, pp. 133-146.

CROSS, Nigel. **Man-made futures**: design and technology (Course T262). Open University Press, 1975.

CUNHA, Luiz Antônio. **O ensino de ofícios artesanais e manufactureiros no Brasil escravocrata**. São Paulo: Editora UNESP, Brasília, DF: Flacso, 2000.

D'ÁVILA, José Silveira. O artesão tradicional e o seu papel na sociedade contemporânea. *In: RIBEIRO et al. O artesão tradicional e o seu papel na sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1983.

DAMIN, Vânia Maria. **Elementos sobre os processos de construção do briefing**: o caso Saccaro. 2010. Dissertação (Mestrado em Design) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Porto Alegre, 2010.

DEIMLING, Moacir Francisco. **Proposta de uma estrutura de indicadores para avaliar o desempenho de cadeias de valor**: o caso do setor moveleiro do Oeste de Santa Catarina. 2014. Tese (Doutorado em Engenharia de Produção) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Escola de Engenharia, Porto Alegre, 2014.

DELIBERAL, Janielen Pissolatto. **Gestão ambiental como capacidade estratégica**: um estudo no arranjo produtivo local moveleiro da serra gaúcha. 2014. Dissertação (Mestrado em Administração) – Universidade de Caxias do Sul, 2014.

DENZIN, Norman; LINCOLN, Yvonna. Introdução: a disciplina e a prática da pesquisa qualitativa. *In*: DENZIN, Norman; LINCOLN, Yvonna. **O planejamento da pesquisa qualitativa**: teorias e abordagens. Porto Alegre: Artmed, 2006, p. 15-41.

DESIGN PIER. **Unknown territories**: New York. Disponível em: <http://www.designpier.co/past-editions/#!/unknown-territories/>. Acesso em: 2 jan. 2019.

DEVIDES, Maria Tereza Carvalho. **Design, projeto e produto**: desenvolvimento de móveis nas Indústrias do polo moveleiro de Araçatuba, PR. 2006. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista, Bauru, 2006.

DIAS FILHO, Clovis dos Santos. Artesanato, design e interculturalidade. *In*: **A CASA**: Museu do Objeto Brasileiro, São Paulo, 1 de jul. 2010. Disponível em: <http://www.acasa.org.br/biblioteca/texto/276>. Acesso em: 15 ago. 2018.

DORFLES, Gillo. **Introdução ao desenho industrial**: linguagem e história da produção em série. Lisboa: Edições 70, 1972.

DPOT. **Poltrona Dina**. Disponível em: <http://dpot.com.br/poltrona-dina-dpot.html>. Acesso em: 8 ago. 2018.

DPOT. **Fernando Mendes**. Disponível em: <http://dpot.com.br/fernando-mendes.html>. Acesso em: 3 jan. 2019a.

DPOT. **Sérgio Rodrigues**. Disponível em: <http://dpot.com.br/sergio-rodrigues.html>. Acesso em: 3 jan. 2019b.

DUARTE, Luís Fernando Dias. Prefácio. *In*: ANASTASSAKIS, Zoy. **Triunfos e impasses**: Lina Bo Bardi, Aloisio Magalhães e a institucionalização do design no Brasil. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014. p. 13-16

ENGLER, Rita de Castro; LACERDA, Ana Carolina; GUIMARÃES, Letícia Hilário. Associações entre design e artesanato, um caminho para a sustentabilidade. *In*: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE DESIGN SUSTENTÁVEL, 5., 2016, São Paulo. **Anais** [...]. São Paulo: Blucher, 2016. p. 134-144

ESTRUTURAL LINHA DE MÓVEIS. **Cargo coletivo**. Distrito Federal. Disponível em: <https://cargocollective.com/thiagolucas>. Acesso em: 3 jan. 2019.

ETEL DESIGN. **Sobre nós**. Disponível em: <http://etel.design/about>. Acesso em: 20 out. 2017.

FERNANDEZ, Silvia; BONSIEPE, Gui (coord.). **Historia del diseño em America Latina y el Caribe**: industrialización y comunicación para la autonomía. São Paulo: Blucher, 2008.

FERRARA, Marinella. Design and self-production: the advanced dimension of handcraft. **Strategic Design Research Journal**, v. 4, n. 1, p. 5-14, 2011.

FERRAZ, J. C.; KUPFER, D.; HAGUENAUER, L. **Made in Brazil**: desafios competitivos para a indústria. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

FINGERMANN, Sérgio. Bancos indígenas *In*: **BANCOS indígenas do Brasil = BRAZILIAN indigenous stools = SIÈGES des indiens du Brésil** / fotografos Rogério Assis e Levi Mendes

Jr.; [concepção, coordenação editorial BEI; versão para o inglês Lynne Reavy; versão para o francês Pascal Reuillard, Patricia Reuillard]. São Paulo: BEI Comunicação, 2013. p. 15-16.

FONSECA, Eder. A arquitetura é uma comunicação subjetiva: entrevistado Fernando Mendes, designer de móveis e arquiteto. **Panorama Mercantil**, São Paulo, 4 abr. 2017. Disponível em: <http://www.panoramamercantil.com.br/a-arquitetura-e-uma-comunicacao-subjetiva-fernando-mendes-designer-de-moveis-e-arquiteto/>. Acesso em: 03 jul. 2018.

FORTY, Adrian. **Objetos de desejo: design e sociedade desde 1750**. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

FRANZATO, Carlo. O design estratégico no diálogo entre cultura de projeto e cultura de empresa. **Strategic Design Research Journal**, v. 3, n. 3, p. 89-96, 2010.

FREEMANN, Christopher; SOETE, Luc. **A economia da inovação industrial**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.

FROTA, Lélia Coelho. Artesanato: tradição e modernidade em um país em transformação. In: VELHO, Gilberto et al. **Cultura material: identidades e processos sociais**. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2000. p. 23-45. (Encontros e estudos; 3).

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE (BRASIL). **Artesanato brasileiro**. 3. ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1986.

GALINARI, Rangel et al. A competitividade da indústria de móveis do Brasil: situação atual e perspectivas. **BNDES Setorial**, Rio de Janeiro, n. 37, p. 270-272, mar. 2013. Disponível em: <https://web.bndes.gov.br/bib/jspui/handle/1408/1516> Acesso em: 13 mar. 2017.

GEERTZ, Clifford. A transição para a humanidade. In: Sol Tax (org.). **Panorama da antropologia**. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1966.

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

GOBBI, Manlio Maria. **Design e tecnologia: resgatando ícones de inovação em móveis para escritórios via arqueologia industrial**. 2011. Dissertação (Mestrado em Design) – Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

GONZÁLEZ, C. M. Prefácio. In: ANDRADE, Ana Maria Q.; CAVALCANTI, Virgínia P. (coord.). **Imaginário pernambucano: design, cultura, inclusão social e desenvolvimento**. Recife: [Zoludesign], 2006. p. 7-10.

GORINI, Ana Paula Fontenelle. Panorama do setor moveleiro no Brasil, com ênfase na competitividade externa a partir do desenvolvimento da cadeia industrial de produtos sólidos de madeira. **BNDES Setorial**, Rio de Janeiro, n. 8, p. [3]-57, set. 1998. Disponível em: <https://web.bndes.gov.br/bib/jspui/handle/1408/13444>

GUERRA, Pio. Apresentação. In: SEBRAE. **Artesanato no Brasil = crafts in Brazil**. São Paulo: Reflexo Texto e Foto, 2001.

GULLAR, Ferreira. Poesia primeira. In: SEBRAE. **Artesanato no Brasil = Crafts in Brazil**. São Paulo: Reflexo Texto e Foto, 2001.

HESKETT, John. **Desenho industrial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

HIRATUKA, C; CUNHA, S. **Relatório de acompanhamento setorial: madeira e móveis.** Brasília: ABDI, Campinas: UNICAMP, 2009. v. 3. Disponível em: https://www3.eco.unicamp.br/neit/images/stories/arquivos/RelatorioABDI/moveleira_vol-III_junho2009.pdf. Acesso em: xxx.

HUGERTH, Mina Warchavchik. **Mobilinea: design de um estilo de vida (1959-1975).** 2015. Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

INSTITUTO DE PESQUISAS TECNOLÓGICAS (SP). **Informações sobre madeiras: freijó.** Disponível em: http://www.ipt.br/informacoes_madeiras/34.htm. Acesso em: 8 set. 2018.

INSTITUTO DE PESQUISAS TECNOLÓGICAS (SP). **Informações sobre madeiras: cabriúva-vermelha.** Disponível em: http://www.ipt.br/informacoes_madeiras3.php?madeira=20. Acesso em: 8 set. 2018.

INSTITUTO DE PESQUISAS TECNOLÓGICAS (SP). **Informações sobre madeiras: cabriúva-parda.** Disponível em: https://www.ipt.br/informacoes_madeiras3.php?madeira=55. Acesso em: 8 set. 2018.

INTERNATIONAL COUNCIL OF SOCIETIES OF INDUSTRIAL DESIGN. **About ICSID: definition of design.** Disponível em: <http://www.icsid.org/about/about/articles31.htm>. Acesso em: 19 set. 2010.

JONES, John Chistopher. **Design Methods: seeds of human future.** New York: Wiley, 1970.

KESSING, Felix. Theories of culture. **Annual Review of Anthropology**, v. 3. Palo Alto, Califórnia, 1974.

KOWAL, Sabine; O'CONNELL, Daniel C. Transcription as a Crucial Step of Data Analysis. *In: Flick, Uwe: Qualitative Data Analysis.* SAGE, 2014, p. 64-78.

KROEBER, Alfred. O superorgânico. *In: PIERSON, Donald (org.). Estudos de organização social.* São Paulo: Livraria Martins Editora, 1949.

KUBROSLY, Maria Emília; IMBROISI, Renato. **Desenho de fibra: artesanato têxtil no Brasil.** Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2011.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico.** Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

LEBENDIKER, Adrián. Local design and development: a space for coordination between design, craft and territory. **Strategic Design Research Journal**, v.4 (2), p.33-40, 2011.

LEON, Etel; MONTORE, Marcelo. Brasil. *In: FERNANDEZ, Sílvia; BONSIPE, Gui (coord.). Historia del diseño em America Latina y el Caribe: industrialización y comunicación para la autonomía.* São Paulo: Blucher, 2008. p. 62-87.

LODY, Raul; SOUZA, Marina de Melo. **Artesanato brasileiro: madeira.** Rio de Janeiro: FUNARTE, 1988.

LOPER, Ailson Augusto. **Determinação da orientação estratégica do pólo moveleiro do Alto Vale do Rio Negro-SC pela aplicação de métodos de análise multivariada.** 2007. Dissertação (Mestrado em Ciências Florestais) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

LOPES, Roberto de Almeida Goulart. **Design, ecologia e o polo moveleiro do Acre**. 2010. Tese (Doutorado em Design e Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

MAAS, Marisa Cobbe. **Design e cidadania: defesa da educação estética**. 2011. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) — Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

MAGALHÃES, Aloísio. **E triunfo?: a questão dos bens culturais no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Roberto Marinho, 1985.

MAGRI, Paulo Henrique Gomes. **A digitalização do design de mobiliário no Brasil: panorama e tendências**. 2015. Dissertação (Mestrado em Tecnologia da Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

MALDONADO, Tomás. **Design industrial**. Lisboa: Edições 70, 1991.

MANACORDA, Mario Alighiero. **História da educação: da antiguidade aos nossos dias**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1989.

MASSONI, Giovanna. As coisas que nos falam. *In: BANCOS indígenas do Brasil = BRAZILIAN indigenous stools = SIÈGES des indiens du Brésil / fotografos Rogério Assis e Levi Mendes Jr.; [concepção, coordenação editorial BEI; versão para o inglês Lynne Reavy; versão para o francês Pascal Reuillard, Patricia Reuillard]*. São Paulo: BEI Comunicação, 2013. p. 13-14.

MAYNARDES, Ana Claudia (org.). **Muira design: marchetaria com madeiras alternativas da Amazônia**. Brasília: Ed. UnB, 2013.

MAYNARDES, Ana Claudia. **A dimensão emocional no design do móvel brasileiro**. 2015. Tese (Doutorado em Artes) — Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

MCCULLOUGH, Malcolm. Abstracting craft: The practiced digital hand. *In: ADAMSON, Glenn (ed.). The Craft Reader*. Oxford: Berg, p. 310-316, 2010.

MEDEIROS, Albertina Pereira. **Aplicação de iniciativas Lean no desenvolvimento de produtos da indústria de móveis**. 2010. Tese (Doutorado em Engenharia Industrial e Gestão) – Faculdade de Engenharia, Universidade do Porto, Porto, 2010.

MEINERZ, Carla Beatriz. Grupos de discussão: uma opção metodológica na pesquisa em educação. **Educação e Realidade** [online], v. 36, n. 2, p. 485-504, 2011.

MELLO, Mario Fernando de. **Responsabilidade social como estratégia de empresas industriais do setor moveleiro em busca da sustentabilidade**. 2013. Dissertação (Mestrado em Engenharia de Produção) – Centro de Tecnologia, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, 2013.

MELO, J.E; CAMARGOS, J.A. **A Madeira e seus usos**. 1. ed. Brasília, DF: Ministério do Meio Ambiente, 2016.

MENDES, Mariuze Dunajski. **Trajetórias sociais e culturais de móveis artesanais trançados em fibras: temporalidades, materialidades e espacialidades mediadas por estilos de vida em contextos do Brasil e Itália**. 2011. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) -

Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 2011.

MENDES, Mateus Augusto Matos Pinto. **Design de mobiliário: fusão entre a tradição e a contemporaneidade**. 2012. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitectura e Artes da Universidade Lusíada do Porto, Porto, 2012.

MONDOLFO, Rodolfo. **Figuras e ideias da filosofia da Renascença**. São Paulo: Mestre Jou, 1967.

MORAES, Dijon de. **Análise do design brasileiro: entre mimese e mestiçagem**. São Paulo: Blucher, 2006.

NASCIMENTO, Marilzete Basso do. **Aspectos técnicos e sociais para a sustentabilidade da produção e artesanato do vime**. 2009. Tese (Doutorado em Ciências Florestais) - Setor de Ciências Agrárias, Programa de Pós-Graduação em Engenharia Florestal, Universidade Federal do Paraná, 2009.

NASCIMENTO, Sérgio Vieira do. **Análise do desempenho competitivo da indústria moveleira de Parintins**. 2015. Dissertação (Mestrado em Engenharia da Produção) Universidade Federal do Amazonas. 2015.

NICOLACI-DA-COSTA, A. M. A análise de discurso em questão. **Psicologia: teoria e pesquisa**, Brasília, v. 10, n. 2, p. 317-331, 1994.

NICOLACI-DA-COSTA, A. M. O campo de pesquisa qualitativa e o Método de Explicitação do Discurso Subjacente (MEDS). **Psicologia: reflexão & crítica**, Porto Alegre, v. 20, n. 1, pp. 65-73, 2007.

NICOLACI-DA-COSTA, A.M. et. al. O uso de entrevistas on-line no Método de Explicitação do Discurso Subjacente (MEDS). **Psicologia: reflexão & crítica**, Porto Alegre, v. 22, n. 1, pp. 36-46, 2009.

NIEMEYER, Lucy. **Design no Brasil: origens e instalação**. Rio de Janeiro, 1997.

NOSSAK, Ana Frieda Ávila. **Panorama da produção de mobiliário residencial em madeira no Brasil**. 2014. Dissertação (Mestrado – Área de concentração: Arquitetura e Design) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

OLIVEIRA, Alfredo J.; FRANZATO, Carlo; DEL GAUDIO, Chiara. (orgs.). **Ecovisões projetuais: pesquisas em design e sustentabilidade no Brasil**. São Paulo: Blucher, 2017.

ONGARATTO, Luiz Carlos Marques. **A competitividade da indústria moveleira do Brasil e suas vantagens comparativas reveladas no período de 2003 a 2007**. 2010. Dissertação (Mestrado em Economia) – Universidade Federal de Pernambuco, 2010.

ORTEGA, Cristina Garcia. **Lina Bo Bard: móveis e interiores (1947-1968): interlocuções entre moderno e local**. 2008. Tese (Doutorado – Área de concentração: Arquitetura e Design) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

ORTHEY, Andre Luis. **Uso do bambu industrializado no Brasil e sua aplicação no design de móveis: estudo de caso da empresa Oré Brasil**. 2015. Dissertação (Mestrado em

Design) – Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015.

PAULA, Tânia Cristina de. Aproximação entre design e artesanato no Brasil : conceitos e ações de Lina Bo Bardi e Aloísio Magalhães. *In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN - P&D Design*, 8., 2008. **Anais [...]**, Blucher Design Proceedings. São Paulo, Blucher, 2008.

PAULA, Tânia Cristina de. **Artefatos híbridos**: uma reflexão sobre design e artesanato à luz do conceito de hibridismo cultural. 2012. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2012.

PAULA, Tania Cristina de. Aproximações entre design e artesanato no Brasil: conceito e ações de Lina Bo Bardi e Aloísio Magalhães. *In: A CASA: Museu do Objeto Brasileiro*. São Paulo, 29 de abr. 2009. Disponível em: <http://www.acasa.org.br/biblioteca/texto/210>. Acesso em: 10 dez. 2018.

PAZ, Octavio. L'Usage et la contemplation. *In: HOMMAGE aux mains: artisanat contemporain mondial*. Neuchâtel: Editions Ides et Calendes : World Crafts Council, 1974.

PELLIZZARO, Leandro. **Os relacionamentos interorganizacionais e a intensidade da interdependência nas empresas moveleiras da serra gaúcha**. 2013. Dissertação (Mestrado em Administração) – Escola de Administração, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2013.

PELLIZZONI, Roger Costa. **A participação do design no processo de inovação de uma empresa longa**: o estudo de caso da marca 'Butzke - móveis para o lazer'. 2015. Dissertação (Mestrado em Design) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

PÉON, Maria Luísa. **Sistemas de identidade visual**. Rio de Janeiro: 2AB, 2009.

PEREIRA, Carlos José da Costa. **Artesanato**: definições, evolução e ação do Ministério do Trabalho; o programa nacional de desenvolvimento do artesanato. Brasília, Mtb, 1979. (Col. Planejamento e assuntos gerais, 11).

PEVSNER, Nikolaus. **Os pioneiros do desenho moderno**: de William Morris a Walter Gropius. São Paulo: Martins Fontes, 2002. (Coleção artes e arquitetura).

PIANIGIANI, O. **Vocabolario etimologico della lingua italiana**. Roma: Albrighi & Segati, 1907. Disponível em: <http://www.etimo.it>. Acesso em: 20 out. 2017.

PONTUAL, Julice Almendra Freitas Mendes de Carvalho. **Moradia, mobiliário e interior doméstico recifense**: um processo de transformação do cenário doméstico nas décadas de 1950, 1960 e 1970. 2015. Tese (Doutorado em Design) – Universidade Federal de Pernambuco, 2015.

PORTO ALEGRE, Maria Sylvia. A arte da madeira: contextos e significados. *In: VELHO, Gilberto et al. Cultura material: identidades e processos sociais*. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2000. p. 47-55. (Encontros e estudos, 3).

QUADRA INTERIORES. Designer marceneiro. **Quadra News**, Brasília, 21 mar. 2018. Disponível em: <http://www.quadrainterior.com.br/designer-marceneiro/>. Acesso em: 26 ago. 2018.

RAMOS, Bruno Perazzelli Farias. **Metodologia de curvatura de bambu laminado colado (BLAC) para fabricação de mobiliário**: diretrizes para o design. 2014. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, 2014.

RODRIGUES, Thaísa Lunelli. **Trajectoria do arranjo produtivo local de móveis de Bento Gonçalves**. 2013. Dissertação (Mestrado em Economia) – Universidade do vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2013.

ROIZEMBRUCH, Tatiana Azzi. Design híbrido: caminhos, processos e transformações, p. 550-557. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN, 11., 2014. **Anais [...]**, Blucher Design Proceedings, v. 1, n. 4. São Paulo: Blucher, 2014.

ROSA, Sérgio Eduardo Silveira da et al. O setor de móveis na atualidade: uma análise preliminar. **BNDES Setorial**, Rio de Janeiro, n. 25, p. 65-106, mar. 2007. Disponível em: <https://web.bndes.gov.br/bib/jspui/handle/1408/2469>. Acesso em: 13 mar. 2017.

SANTI, [Maria] Angélica. **Mobiliário no Brasil**: origens da produção e da industrialização. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013.

SANTOS FILHO, Demorval dos. **Setor moveleiro formal de Gravatá-PE**: um estudo exploratório. 2010. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Administração e Desenvolvimento Rural, Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 2010.

SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. **Móvel moderno no Brasil** = Modern furniture in Brazil. 2. ed. São Paulo: Editora Olhares, 2015.

SARAIVA, Silvia Karla de Oliveira. **Design marginal em São Luís-MA**: a cadeira de macarrão: uma análise semiótica de seus aspectos culturais e identitários. 2016. Dissertação (Mestrado em Design) — Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

SCHNEIDER, Beat. **Design uma introdução**: o design no contexto social, cultural e econômico. São Paulo: Blucher, 2010.

SEBRAE. **Artesanato no Brasil** = Crafts in Brazil. São Paulo: Reflexo Texto e Foto, 2001.

SENNETT, Richard. **O artífice**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SERAFIM, Elisa Feltran; CAVALCANTI, Virginia; FERNANDES, Dulce Maria Paiva. Design e artesanato no Brasil: reflexões sobre modelos de atuação do design junto a grupos de produção artesanal. *In*: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE DESIGN SUSTENTÁVEL, 5., 2016. **Anais [...]**, Blucher Design Proceedings, v.2, n.5. São Paulo: Blucher, 2016. p. 30-41.

SILVA, José Paulo Medeiros da. **A gestão do design como diferencial de qualidade nas indústrias moveleiras do Alto Uruguai gaúcho**. Dissertação (Mestrado em Engenharia de Produção) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2011.

SOUSA, Filipa Daniela Pinto Cardoso Dias De. **A intervenção do design no artesanato**: estudo da actividade cesteira em Portugal. 2010. Dissertação (Mestrado integrado Design Industrial) – Faculdade De Engenharia, Universidade do Porto, Porto, Portugal, 2010.

SOUSA, Gustavo Rugoni de. **Da indústria à escola: relações da fábrica móveis Cimo com o mercado escolar (1912-1954)**. 2015. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

SOUZA, M. H. **Incentivo ao uso de novas madeiras para a fabricação de móveis**. Brasília, DF: IBAMA, Laboratório de Produtos Florestais, 1997.

TEIXEIRA JÚNIOR, Job Rodrigues et al. Indústrias tradicionais de bens de consumo no Brasil: desafios e oportunidades. *In: BNDES 60 anos: perspectivas setoriais*. Rio de Janeiro: Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social, 2012. p. [122]-159. Disponível em: <https://web.bndes.gov.br/bib/jspui/handle/1408/7044>. Acesso em: 13 mar. 2017.

TYLOR, Edward. **Primitive culture**. Londres: John Mursay, 1971.

VALE CESTARI, Glauba Alves Do; CARACAS, Luciana Bugarin. Artesanato tradicional, design e sustentabilidade: com a palavra quem produz cerâmica em Itamatatua. **Strategic Design Research Journal**, v. 7, n. 2, p.84-95, 2014.

VALENÇA, A. C. V.; PAMPLONA, L. M. P.; SOUTO, S. W. Os novos desafios para a indústria moveleira no Brasil. **BNDES Setorial**, n. 15, p. 83-96, 2002.

VARGAS, Milton (org.). **História da técnica e da tecnologia no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista: Centro Estadual de Educação Tecnológica Paulo Souza, 1994. (Biblioteca básica).

VASARI, Georgio. **Vidas dos artistas**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

VASARI, Giorgio; BROWN, G. Baldwin. **Vasari on technique: being the introduction to the three arts of design, architecture, sculpture and painting, prefixed to the lives of the most excellent painters, sculptors, and architects**. New York: Dover Publications, 1960.

VELHO, Gilberto. Identidades nacionais e cultura popular: o diálogo entre a antropologia e o folclore. *In: VELHO, Gilberto et al. Cultura material: identidades e processos sociais*. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2000. p. 7-12. (Encontros e estudos, 3).

VIVA Decora. Inspire-se com as obras dos irmãos Campana, cheias de brasilidade e sem clichês. **Viva Decora Pro**. Publicado em 6 jun. 2018. Disponível em: <https://www.vivadecora.com.br/pro/design-de-interiores/design-moveis-irmaos-campana/>. Acesso em: 20 fev. 2019.

WANDERLEY, Renata Garcia. **Gestão do conhecimento aplicada a comunidades produtivas artesanais**. 2015. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista, Bauru, 2015.

WELLER, Wivian; PFAFF, Nicolle (orgs.). **Metodologias da pesquisa qualitativa em educação: teoria e prática**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2013.

WORLD Design Organization. **Definition of industrial design**. Disponível em: <http://wdo.org/about/definition/>. Acesso em: 20 out. 2018.

YANKATU. **Design com alma**, São Paulo. Disponível em: <https://www.yankatu.com.br/>. Acesso em: 8 set. 2018a.

YANKATU. **Instagram:** _yankatu_. Disponível em: https://www.instagram.com/_yankatu_. Acesso em: 11 mai. 2018b.

ZAMONER, Michele Tais Dalle Carbonare. **Estudo sobre a durabilidade do mobiliário da Cimo S.A.:** uma contribuição para o design de móveis contemporâneo. 2016. Dissertação (Mestrado em Design) – Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

Apêndice A – Roteiro de Entrevista

Roteiro de Entrevista para pesquisa de doutorado de Mônica Maranhã Paes de Carvalho. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UnB. Orientador Prof. Dr. Jaime Almeida.

Data: ___/___/_____

[] No caso de ENTREVISTA PRESENCIAL

Local: _____

[] No caso de ENTREVISTA POR VÍDEO CONFERÊNCIA

Programas/Aplicativos: _____

Entrevistadora: _____

1. INTRODUÇÃO

[] APRESENTAÇÃO DA PESQUISA

[] AVISO DE GRAVAÇÃO DE ÁUDIO – Será feita gravação em áudio para posterior transcrição.

[] AUTORIZAÇÃO DE USO DA TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA NA PESQUISA – Você autoriza que a transcrição desta entrevista seja usada na pesquisa?

2. IDENTIFICAÇÃO DO ENTREVISTADO

[] IDENTIFICAÇÃO PESSOAL

Nome: _____

Idade: _____ E-mail: _____

Profissão: _____

Formação escolar/acadêmica: _____

[] PRODUÇÃO RECENTE – Fale sobre a sua produção. Quais trabalhos de mobiliário você fez nos últimos anos (2010 a 2018)?

3. CONCEPÇÃO/PROJETO

[] IDENTIFICAÇÃO DO OBJETO – Data de criação; data de produção; nome. Possui alguma identificação?

[] AUTORIA – Quem projetou/desenhou o objeto? Foi você?

[] PROPÓSITO – Qual era o principal objetivo do projeto?

- [] MOTIVAÇÃO – Por que o objeto foi criado? O que você queria? De onde veio a ideia?
- [] REFERÊNCIAS – Quais foram as referências usadas? Você teve alguma inspiração? Em que você se inspirou?
- [] PROCESSO CRIATIVO – Você lembra como foi o processo criativo? Poderia me contar como foi a criação?

4. PRODUTO

- [] CARACTERÍSTICAS DO OBJETO – Quais são as principais características do objeto? Agora que o objeto está pronto, você pode descrevê-lo? Quais são os traços mais marcantes?
- [] SIGNIFICADO PARA OUTROS – O que você acha que as pessoas veem no objeto?
- [] SIGNIFICADO PARA VOCÊ – O que você vê no objeto? O que ele significa para você?

5. COMPARAÇÃO COM OUTROS TRABALHOS DO ENTREVISTADO

- [] SEMELHANÇAS COM OUTROS TRABALHOS – Esse objeto é parecido com outros objetos que você já desenhou/criou/fez/produziu? Você costuma fazer esse tipo de trabalho?
- [] DIFERENÇAS DE OUTROS TRABALHOS – Ele se diferencia de alguma forma? Em quê?

6. CONFECÇÃO/FABRICAÇÃO

- [] LOCAL DE FABRICAÇÃO – Onde o objeto foi fabricado?
- [] MÃO DE OBRA – Quantas pessoas participaram da fabricação? Quem são essas pessoas? Você participou? O que você fez?
- [] ETAPAS DE FABRICAÇÃO – Você poderia me explicar como esse objeto foi feito? Quais foram as etapas? Você consegue descrever o passo-a-passo da fabricação?
- [] CAPACITAÇÃO/HABILIDADES – Essas pessoas precisam de alguma capacitação específica ou de algum tipo de experiência? Quais são as habilidades necessárias, em sua opinião? Alguma etapa requer maior habilidade ou experiência? Alguma etapa requer menor habilidade/experiência?
- [] MATERIAIS – Quais materiais compõem o objeto? Esse objeto é feito de quais materiais? Você sabe de onde vêm esses materiais?
- [] MAQUINÁRIO/FERRAMENTAS – Qual maquinário foi usado? Você poderia listá-lo? Quais foram as ferramentas usadas?

- [] TIRAGEM – Quantos objetos desse já foram produzidos? Quantos você espera que sejam feitos?
- [] ADEQUAÇÃO PARA GRANDE PRODUÇÃO – Você acha que esse projeto está adequado para produção em larga escala? Precisaria de alguma modificação? De que tipo?
- [] VARIAÇÃO – Os objetos apresentam alguma variação? O projeto deixa espaço para alguma variação? Quais variações poderiam existir?

7. DIVULGAÇÃO/COMERCIALIZAÇÃO

- [] DIVULGAÇÃO – Existe material de divulgação do produto? Posso ter acesso?
- [] COMERCIALIZAÇÃO – Como é feita a comercialização?
- [] PREÇO – Ele é vendido por qual valor?
- [] ACEITAÇÃO DO PÚBLICO – Você sabe como está a aceitação do objeto pelo público?

8. SOBRE A ENTREVISTA

- [] GRAU DE DIFICULDADE – Você encontrou alguma dificuldade para responder às perguntas?
- [] DURAÇÃO – O que você achou da duração?
- [] FALTA/SUGESTÃO – Você gostaria de ter falado sobre algo que não foi perguntado?

Apêndice B – Transcrição da Entrevista 1

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO
TRANSCRIÇÃO DE ENTREVISTAS
ORIENTADOR: JAIME GONÇALVES DE ALMEIDA
ALUNA: MÔNICA MARANHA PAES DE CARVALHO

Entrevista 01

Thiago Lucas dos Santos

Sobre a entrevista:

Data | 08/02/2018

Local da entrevista | Café das Letras, UnB, Brasília, DF

Duração da gravação | 53 minutos

Entrevistadora | Mônica Maranha Paes de Carvalho

Transcrição | Mônica Maranha Paes de Carvalho

[Início]

Mônica: Comecei. Hoje é dia oito do dois de 2018.

Thiago: Quase carnaval.

Mônica: É. Café das Letras. UnB.

[__Conversa sobre sotaque__]

Mônica: Então, essa é uma pesquisa de doutorado, ligada a arquitetura e urbanismo. Meu professor é o professor Jaime Gonçalves de Almeida. Eu estou pesquisando produção de mobiliário, desde o mais artesanal até o mais industrial. Então eu estava procurando pessoas que produ... Que criem ou que produzam móveis. Esta entrevista está sendo gravada e eu vou transcrever. Você autoriza que a transcrição seja usada na pesquisa?

Thiago: Sim, sim.

Mônica: Como é que é o seu nome todo?

Thiago: Thiago Lucas dos Santos.

Mônica: Qual é a sua idade?

Thiago: [Idade].

Mônica: Email?

Thiago: [Endereço de e-mail].

Mônica: É mais para a gente manter contato e tudo. Profissão?

Thiago: Designer.

Mônica: E formação acadêmica?

Thiago: É...

Mônica: Desenho industrial?

Thiago: É. Desenho industrial, UnB.

Mônica: Tá, está ótimo. Você se formou quando mesmo?

Thiago: 2011. Eu fiz dupla habilitação. Minha primeira foi 2010 para 2011.

Mônica: Ah, você fez dupla?

Thiago: Fiz.

Mônica: Que legal.

Thiago: E a segunda foi 2011.

[___Conversa sobre dupla habilitação___]

Thiago: Eu gostei. Para mim não faria sentido ter feito só um por causa mesmo... Por que até hoje eu... Eu tenho trabalhado atualmente um pouco mais com cenografia. Tenho feito algumas coisas com cenografia e tenho amado.

Mônica: Ah, que legal.

Thiago: E eu gosto muito dessa pluralidade da nossa área, da parte de criação como um todo, seja ela aplicada a um projeto físico, seja ela visual, computador, seja... Sabe? Impressa... Eu gosto do processo criativo como um todo.

Mônica: É, deixa eu ver... Tá, na minha pesquisa, eu ia perguntar da produção dos últimos trabalhos dos últimos três anos: 2015 a 2018. Mas eu queria na verdade perguntar acho que desse projeto anterior, que foi lá na Estrutural. Então, você pode só listar o que de mobiliário você fez, desde que você se formou?

Thiago: De que eu formei... Vamos lá. Assim que eu me formei foi a Linha Estrutural, né? Meu trabalho de conclusão de curso. E mesmo depois de formado eu fundei a Baru Design.

Mônica: A Baru Design era você e mais alguém, não é?

Thiago: Eu e o Bruno. Isso. A gente trabalhou junto aqui na UnB em uma incubadora social. E a partir daí a gente viu... A gente via... O Sonho de Liberdade era uma das cooperativas que a gente assistia. E eu tinha desenvolvido para eles os mobiliários. Só que eu percebi que eles não tinham capacidade de meio que de gestão e da possibilidade de comercialização principalmente desses mobiliários. Então a gente pensou em desenvolver essa empresa, digamos assim, para que cuidasse da comercialização dos móveis. E o Bruno é administrador...

Mônica: Foi quando? Foi que ano isso?

Thiago: A formação da Baru? Foi 2013.

Mônica: Tá.

Thiago: É, a Baru é de 2013.

Mônica: Então primeiro foi o seu TCC, aí depois foi a incubadora...

Thiago: É, a incubadora. Eu trabalhei dando assistência a alguns grupos sociais de mobiliário e não. Assim, muitas costureiras, artesãs...

Mônica: Que legal.

Thiago: É, foi muito legal.

Mônica: Mas foi da incubadora que você foi para o TCC?

Thiago: Não. Eu fui convidado para trabalhar na incubadora social por que tive esse trabalho com cooperativa, entendeu?

Mônica: Ah, tá.

Thiago: Como eles assistiam cooperativas, então me convidaram para trabalhar com eles. Aí trabalhei nessa incubadora, depois foi a Baru Design. E aí depois da Baru teve essa Linha Estrutural que eu desenvolvi. E depois da Linha Estrutural teve essa cadeira Planalto, que não foi feita na cooperativa, né? Ela foi um projeto paralelo que eu desenvolvi junto com outro grupo que eu fiz parte aqui em Brasília, chamado Entre Eixos. Era um grupo de... Todos designers de produto que a gente se uniu para participar da Paralela Design em São Paulo. A gente queria ser um grupo, um movimento de Brasília, que desenvolvesse...

Mônica: O Ricardo Theodoro é desse? Ou não?

Thiago: Não. Quem fazia parte desse era Domingo Design, e arquitetura e design, né? O Eduardo Borem. Nina Coimbra, que hoje é minha sócia e parceira também nesses outros projetos de cenografia. Dimitri. São todos esses contatos também interessantes para você conversar. E, quem mais? Estou esquecendo alguém? Acho que foram todos. Então era esse grupo de Brasília que a gente queria chegar e desenvolver como seria a ideia de um mobiliário, digamos assim, pós-modernista. Sei lá... Filhos de Brasília, digamos assim, formação de Brasília, e como a gente enxerga a cidade, e como ela pode nos inspirar para fazer o mobiliário. Aí disso surgiu a cadeira Planalto.

Mônica: Ela foi produzida?

Thiago: Foi. Foi produzida.

Mônica: Onde que foi?

Thiago: Ela foi produzida, primeiro... O protótipo foi feito aqui em Brasília, na... Esqueci o nome agora da cidade, mas foi na marcenaria... Como é que se chama? Agora eu esqueci o nome, mas depois eu te passo direitinho. Que produziu tanto a cadeira quanto a poltrona... Brise, da Domingo Design e também a mesa de centro do Eduardo Borem. Os três foram protótipos produzidos lá. Usine. Usine madeira, se não me engano. Mas depois te passo direitinho o contato. Então teve essa cadeira que eu produzi. Depois disso ela teve uma atualização, esse primeiro protótipo. Então tiveram alguns ajustes que foram feitos. Isso foi em dois mil e... Final de 2015. E aí em 2016 essa cadeira estava... Produzi-la em Brasília estava muito caro, não seria possível. E aí a gente conseguiu esse contato, nessa Paralela Design, que a gente participou, de uma fábrica em Curitiba que foi essa Habitable que eu comentei com você e que eu consegui

um preço mais competitivo de mercado para produção, e ela teve uma atualização também, teve uma mudança. Ela foi reapresentada em 2016. Aí depois disso eu continuei trabalhando com um grupo de também de catadores... Só que agora, foi interessante, que diferente do Sonho de Liberdade que eu trabalhava exclusivamente com homens, aí eu trabalhei em 2016 ou 17... Eu estou perdido nas datas... Foi 16, né? Isso. Com um grupo exclusivamente de catadoras. Eu fui convidado por uma... Para um projeto do FAC para executar o desenvolvimento das meninas do Varjão, essas catadoras do Varjão, a partir de resíduos diversos, não era mais aquele universo da madeira, do Sonho de Liberdade, a desenvolver, enfim, peças para fazer parte de uma exposição depois, e essa exposição que depois, converter em venda. Então teve isso também que eu trabalhei no ano de 2016. Em 2016 também, no final de 2016, e também iniciado em 2015, eu assinei a cenografia do Curta Brasília, junto com a Nina Coimbra, que é essa minha outra parceira que eu te falei. E isso vem desde 2015, ou 14, se não me engano. Então tá, 14, 15, 16, não... É... Foi 15, 16 e 17... Esse ano a gente deve assinar novamente. Isso no design, né? A gente também fez um mobiliário urbano no CCBB, aquele redário que tem lá também é nosso...

Mônica: Legal.

Thiago: Isso foi em dois mil e desesse... Dois mil e quin... quatorze... Eu já estou perdido nas datas... (risos) 2015. Isso. E... É isso. Acho que é isso. A minha produção tem, foi essa nesse período.

Mônica: Se lembrar de alguma coisa você fala.

Thiago: Falo.

Mônica: Então eu acho que vou te perguntar dessa Linha Estrutural.

Thiago: Perfeito.

Mônica: Você falou que são, foram três peças iniciais, né? A mesa de centro... Peraí, deixa eu anotar: Linha Estrutural. Era mesa de centro...

Thiago: Banquinho.

Mônica: Banquinho.

Thiago: E uma mesinha lateral.

Mônica: A mesa de centro foi a primeira, primeira? Ou...

Thiago: Primeira, primeira. E foi do desenho dela que deu...

Mônica: Que deu os outros?

Thiago: Que deu todos os outros. Que então eu fiz a linha.

Mônica: Foi que ano que você fez o desenho?

Thiago: Foi 2011. De repente final de 2010 para 2011. Mas acho que foi 2011 mesmo.

Mônica: Você começou a fazer no TCC? Ou ele já vinha e aí você usou no TCC?

Thiago: Foi muito louco, assim. Eu já trabalhava com a cooperativa... Na verdade, antes de chegar na cooperativa eu já trabalhava na Estrutural, só que eu ia no lixão mesmo coletar madeira. E aí, contato com as pessoas... Eu desenvolvi em duas etapas assim. Tinha a etapa que eu chamei de, meio que, faça você mesmo, que a ideia era com coisas muito básicas fazer intervenção, não tinha esse apelo comercial. Era para eles conseguirem fazer mobiliário para as próprias casas. Para não precisarem ir tipo em Casas Bahia e parcelar em milhões de vezes e conseguir entender que dentro daquele mesmo local lá que eles trabalham eles conseguiam encontrar peças muito simples e conseguissem desenvolver mobiliário para dentro das suas casas. Só que... Teve um período assim que a gente é... Quando a gente é formado que a gente está meio imaturo, teve uma primeira ideia de que não tinha dado certo isso. Mas lógico que dá certo. Que não tinha tido sucesso. Mas sucesso é muito relativo. O que que para mim não tinha sido sucesso? Foi interessante o processo como um todo, eu conhecer as pessoas, conseguir fazer parte daquele universo um pouco mais, entender as complexidades, lógico que de uma forma muito relativ... relativizada, né? Por que eu era garoto do Plano Piloto, ia lá e aquilo não era a minha realidade. Mas consegui me aproximar um pouco, foi um primeiro contato que tive. E a minha ideia de que não tinha dado certo era porque depois desse processo, de entregar o projeto para eles, não estava sendo executado. Depois eu consegui entender as dificuldades, né? Eles trabalhavam o dia inteiro lá, catando, e chegavam no final do dia exaustos, e mesmo no final de semana também trabalhando. Como que eles iam pensar em pegar e trabalhar com marcenaria? Enfim, uma dificuldade muito grande. E tive uma segunda etapa em que eu cheguei em uma cooperativa que trabalhava exclusivamente com madeira, que é o Sonho de Liberdade, né? Que já faziam toda a coleta, separação, limpeza do material. Tinha uma semi já... Como posso dizer? Linha de produção. O que eu fiz foi perceber essa linha de produção e ver como que eu poderia me encaixar e fazer uma intercepção ali dentro para gerar um outro tipo de produto. Que eles faziam um... Eles já separavam madeira, como eu falei, faziam toda essa separação e tal e faziam cortes com uma espécie de, chama de piquete, que eram essas estacas para campanha política. Quando eu cheguei lá era 2010... É, meu primeiro contato com eles foi em 2010, então foi em ano eleitoral, então tinha assim... A produção estava imensa, voltada para isso, para fazer essas estacas para colocar aquelas faixas e tal. Então eu percebi que já tinha todo esse desenho. E o desenho da linha se baseou nisso. Em vez de fazer lá o corte que eles já estava padronizados, de cortar dois por dois, que era da estaca e deixar a ponta pontiaguda e tal, eu fiz uma... Propus um outro corte em cima daquela mesma produção e que através de encaixes e cola e da forma mais fácil possível de adaptação daquela produção, daquela linha, que você conseguisse gerar um mobiliário. Dentro daquele já contexto deles, né? Então teve essas duas etapas. Um que já estava um grupo assim... Primeiro, na verdade, que era voltado para os

moradores, não tinha nenhum apelo comercial e depois eu cheguei em uma cooperativa que eles dependiam exclusivamente do comércio da madeira para sobreviver. Então desde quando eu cheguei lá o presidente da cooperativa falou, o Fernando, falou: olha, para a gente não vale a pena qualquer proposta que não possa converter em venda. Então foi uma pegada completamente meio que pensando no comercial, de conseguir desenvolver uma coisa que tivesse um apelo comercial e não só porque, ah, é de resíduo, ah, então eu vou comprar só porque... Não. Tinha que ter uma apelo visual e ter toda essa história por trás. Foi esse primeiro desenho.

Mônica: Então, foi você que criou a mesa? Você que desenhou?

Thiago: Sim.

Mônica: Então, você já falou um pouquinho né? Mas o principal objetivo do projeto era...

Thiago: Era conseguir, dentro daquela produção existente, como conseguir agregar valor ao que eles faziam, sabe?

Mônica: Na produção de mobiliário?

Thiago: E quando eu cheguei lá eu não sabia se ia ser mobiliário, se ia ser peças decorativas, se ia ser painel com pedacinhos de madeira, não sabia. O que me fez encaminhar para isso foi perceber o potencial que tinha esse... Qual o potencial que tinha dentro da produção deles. Daí dentro dessa produção deles eu percebi, analisei, e comecei a trazer as madeiras deles para cá para a UnB, ali para a marcenaria, comecei a fazer uns testes. Tentei começar a simplificar ao máximo a forma de fazer e aí eu que montei todos esses primeiros protótipos. A minha ideia era: se eu consegui montar, eu não sou marceneiro, com certeza um marceneiro local lá vai conseguir fazer, né? Então a linha, o projeto nasceu foi dessa forma, com esse intuito de gerar mobiliário com aqueles resíduos, que fosse de fácil execução, e que tivesse um alto valor agregado e possibilidade de venda para eles, sabe?

Mônica: E quais foram as referências que você usou? Teve alguma inspiração para o desenho?

Thiago: Nossa, teve. Joaquim Tenreiro, teve o... Sérgio Matos. Carlos Motta, que trabalha com... Carlos Motta é incrível, né? Ele é, enfim, tem acho que uns 60 anos, até hoje é surfista e tal, acho que ele mora no litoral de São Paulo e ele trabalha acho com as madeiras que caem ou que já estão a ponto de a árvore já estar degradada de alguma forma e só aí que ele pega as madeiras. Eu não sei como que está hoje, mas a essência dele inicialmente pelo menos era essa. E ele trabalha com esse reaproveitamento da madeira dessa forma. Então foi uma super inspiração para mim também.

Mônica: Ele faz umas coisas incríveis...

Thiago: Ele faz coisas incríveis, é. Então foi uma inspiração também. É, eu acho que dessa primeira etapa de projetos foram esses assim.

Mônica: E você lembra como é que foi o processo criativo?

Thiago: Sim, perfeitamente. (Risos).

Mônica: Olha, eu estava na dúvida dessa pergunta. Eu pensei: ai, gente, às vezes é uma coisa antiga, será que a pessoa vai lembrar?

Thiago: Não, não. Eu lembro como se fosse ontem. Que nem eu te falei. Eu não tinha ideia do que eu ia fazer. Então eu ia lá, às vezes eu subia naqueles montes de madeira e eu ficava: por onde começar? Tipo, não fazia ideia do que fazer, do que que seria... E eu comecei a ficar fazendo: indo lá às tardes e ficar vendo as pessoas trabalharem. E me encantou esse processo, entre várias coisas que acontecem, me encantou esse processo da separação da madeira, a limpeza, retirada de ferragens. E a única máquina que eles tinham lá era serra circular. Com essa serra circular eles faziam essas estacas. E essas estacas que eu falei: cara, isso pode ser muito interessante, porque, por ter tipos diferentes de madeira elas ficavam com tonalidades diferentes. Então a primeira coisa que eu pensei foi a possibilidade de fazer painéis decorativos. Então eu trazia para cá, prensava, e colava, cortava, aí lixava, aí via se saía... Se passasse verniz ou outro tipo de material como ela reagia, como ficava a questão de...

Mônica: E você fez todos esses testes aqui?

Thiago: Fiz todos esses testes aqui. Eu vivia ali. O povo brigava comigo porque de uma certa forma aquela marcenaria ali é mais das artes do que do pessoal do design, né? Então, nossa, para convencer e toda vez tinha que pegar uma carta de autorização, não o quê, para estar usando o que eu estava... Às vezes eu tinha que vir no final de semana fazer coisa, era meio complicado. Mas enfim, foi através desse processo todo. Então comecei a testar essas possibilidades, via o que funcionava e o que não funcionava e sempre me encantei muito com encaixes e coisas assim que usavam o mínimo possível de ferragens. Sempre amei Lego quando eu era moleque. Então eu comecei a ver, com essas estacas, tipo: tá, esse painel de repente dá, mas será que é isso? E comecei esse processo mesmo de pesquisa, de testes, de desenho, redesenhar, trazer para testar, ver o que funciona, o que não funciona. E aí foi assim. O visual do móvel em si surgiu realmente desse, principalmente da observação do que que tinha lá disponível para mim, da ideia dessas estacas. Como que seria um móvel estaca? Digamos assim. Um móvel estaca de sobreposições, de encaixes e tal e eu comecei testando, trazia para cá, levava para outra marcenaria, fazia não sei o quê e tal... Em princípio eu ia contratar um marceneiro depois que tivesse o desenho pronto para fazer e foi muito curioso que já estava assim aquela coisa, aquele desespero, sei lá: três semanas para a apresentação e tudo mais, para a defesa. E o marceneiro me enrolando, me enrolando, e os marceneiros são difíceis, né? E eu lembro que quando eu já estava desesperado, sei lá, duas semanas da apresentação, e o marceneiro falou: Thiago, olha,

vou ser bem sincero com você. Não estou com tempo, não vou ter condições de fazer. Fiquei desesperado. E ele falou: Olha, mas se você quiser você pode trazer o seu material para cá, eu cedo minha marcenaria para você e aí eu posso te orientar de repente com uma coisa ou outra. No começo eu achei que fosse uma coisa ruim, mas foi maravilhoso isso. Porque eu via na hora o que funcionava e o que não funcionava, eu ajustava o desenho na hora, voltava, acertava, retirava alguma do desenho, aplicava alguma outra coisa, algum outro tipo de encaixe, alguma outra forma de tornar mais resistente... Então acabou sendo muito mais interessante e principalmente porque depois ficou mais fácil para eu passar para eles qual processo que eu tinha passado anteriormente.

Mônica: E mudou o desenho?

Thiago: Muitas coisas. Assim, a ideia principal – que eu, quando, depois, quando eu cheguei, porque já tinha sido depois de muito teste, de muitas idas e vindas – manteve. Mas formas de encaixar, forma de composição das madeiras, como que eu queria, e alguns ajustes, alguns refinamentos, acabou sendo na hora. Através da experimentação mesmo. Aí surgiu. A linha é baseada nisso mesmo, em teste, muita observação in loco, e estudo na hora assim, sabe?

Mônica: E ficou pronto na hora da defesa?

Thiago: Ficou pronto na hora, deu certo. Cheguei aqui com o móvel, botei, foi tipo... Ah! Foi muito especial, cheguei aqui com um móvel que eu montei, sabe?

Mônica: Legal. Aí, do objeto pronto: quais seriam as principais características desse objeto? Se você fosse descrever.

Thiago: Artesanal. Rústico. E... Eu tenho uma amiga... Essa Nina, né? Ela tinha uma linha de produção chamada defeito, que ela pegava peças quebradas e tal, e fazia, por exemplo: pegava uma cadeira dessa aqui que quebrava a perna, ela não encontrava uma outra perna igual a essa, encontrava uma outra e se tornava... Encontrava uma perna de uma cadeira totalmente diferente e se tornava um objeto único, jovem. Então uma das coisas da Linha Estrutural que eu percebi era abraçar o defeito. Por exemplo, se tinha uma madeira lá que teve cupim e ele fez um desenho, eu não tentava de forma alguma cobrir aquilo dali com uma pasta de madeira e depois lixar e pintar, tirar essa característica. Não. Eu queria que esse móvel tivesse história, sabe? Então acho que é isso, é um móvel rústico, um móvel... São peças únicas. É artesanal. E defeituoso, digamos assim. Defeito bom, né?

Mônica: E você pode descrever nas suas palavras, digamos, se alguém não estivesse vendo o objeto, como é que você iria descrever para essa pessoa. A mesa de centro.

Thiago. Deixa eu ver. Eu chamaria de uma mesa meio origami. Ela é uma mesa... Você nunca viu a minha peça, então: é uma mesinha baixa, uma mesa de centro baixa, quadrada, com planos

seriados de madeira que funcionam como encaixes e com... Ripada. É, uma mesa ripada com planos seriados, baixinha e quadrada.

Mônica: Legal. Então, quais seriam... Ah, não... Os traços mais marcantes você falou. E como... Aí isso é o que você vê no objeto, mas você acha que... Como é que as pessoas... O que que as pessoas veem no objeto?

Thiago: Sem saber ainda da história?

Mônica: É.

Thiago: Acho que sem saber da história, primeiro a pessoa olha, de cara acho que acha bonita, é uma peça bem bonita, única, se interessa pela tonalidade das madeiras, e eu acho que o primeiro olhar dela é de ser um móvel rústico meio fazenda, talvez, sabe? Acho que a pessoa olha o móvel pensando em uma casa, nesses casarões, essas coisas assim. Apesar de ela ficar linda junto com peças mais contemporâneas, peças com design mais reto e contemporâneo.

Mônica: E sabendo da história?

Thiago: E aí, quando sabe da história eu acho que é um segundo... Tipo: ah! Acho que se interessa duplamente, tem um segundo encantamento pela peça: Nossa, que incrível, não parece! Acho que a pessoa pensa assim: Nossa não parece que é madeira... Que era madeira desprezada. Nossa, foi montada por uma cooperativa? Nossa, foi uma cooperativa de ex-detentos? Incrível. Aí acho que se interessa tipo: Como que foi? Como que você vai lá? E como que eles produzem? O que que eles têm lá? Onde é? Eu posso levar madeira para lá, para deixar lá? Acho que tem esse segundo... São duas etapas. Primeiro a pessoa olha e se encanta pela estética, ponto. E o segundo lugar, ela tem esse segundo encantamento que é pela história por trás. Acho que ela se apaixona mais pela peça.

Mônica: Que legal. Outros trabalhos que você já fez... Você consegue ver alguma... semelhança entre essa Linha Estrutural e os outros trabalhos que você já... Eu vou perguntar na verdade semelhanças e diferenças. O que diferencia dos outros, mas o que... Se tem alguma coisa que você acha que se aproxima?

Thiago: Eu acho que a semelhança que eu tenha da Linha Estrutural e que eu descobri em mim e que talvez seja o meu forte como designer: eu sou muito mais um cara da experimentação do que desenhar a peça e... Por exemplo: eu percebi ter menos prazer no processo de mandar para a indústria fazer aquele desenho e receber o móvel. Parece que eu tenho uma relação mais fria com a peça. E eu percebi que eu consigo... Que o meu desenho desenvolve muito melhor – e isso iniciou da Linha Estrutural e eu descobri isso, inclusive eu queria ter participado disso em Projeto 1, 2, 3 e 4, ter tido essa coisa menos do computador e da pesquisa, o que que tem de referência... Ter continuado com isso, mas, desde o início ter... Tá, minha ideia é essa, vou trabalhar com material x, y e z? Pegar esse material x, y e z e ver o que o material me diz, sabe?

Como que ele se comporta na minha manipulação, que eu acho que é a partir daí que eu consigo ter um resultado final mais interessante, eu me envolvo mais e eu acho que consegue ir além daquele meu imaginário. Então, acho que isso foi uma coisa em comum que eu tentei através da minha... Até hoje eu tento... Lógico que eu tenho um desenho prévio, né? Uma elaboração, um desenvolvimento e tal, mas a partir do momento que eu tenho aquela conceituação, eu vou tentando ver quais são os materiais que podem me trazer aquela resposta, e às vezes eu percebo que os materiais me dão uma outra resposta, e aí eu consigo voltar naquele meu desenho, ajustar, adaptar e eu acho que fica muito mais rico o processo. Então isso eu acho que foi uma coisa em comum em relação a todos. Agora...

Mônica: E uma especificidade desse, da Linha Estrutural? O que diferencia talvez esse de alguns outros que você tenha feito?

Thiago: E agora, a diferenciação... É que, por exemplo, quando você trabalha com uma cooperativa... É um processo que demanda acho que mais esforço. Por que tem ali uma expectativa, você tem um grupo que aguarda que aquilo ali tenha um resultado. Quando você faz... A única frustração que você pode ter é, sei lá, de as pessoas não gostarem, ou então de não vender, ou então de não gostarem do seu conceito ou alguma coisa assim. Quando você trabalha com uma cooperativa, que foi o caso, tem uma expectativa muito grande de... Um, a primeira coisa: de você não abandoná-los. Por que milhões de pessoas chegam lá e vão embora e tchau. E é isso. E acho que é isso é a principal história, tanto é que eu passei por isso em duas situações: com as meninas do Varjão tinha também essa minha preocupação. Enquanto no outro eu posso experimentar mais, testar, e enfim... A minha resposta é mais pessoal, sabe? Uma coisa mais minha.

Mônica: Eu vou te perguntar algumas coisinhas sobre a confecção, sobre a fabricação. Onde então que... Essa linha está sendo feita? Ainda está sendo feita? Ou...

Thiago: Hoje em dia eles estão produzindo por conta própria. O projeto foi entregue para eles, eu acho que eu concluí a minha parte, e está com eles. O que acontece ainda é que, se alguém entra em contato com a Baru e em alguma demanda de móveis, eu entro em contato com o marceneiro, falo: Olha, tem uma demanda e tal, posso aceitar? Posso colocar em contato com vocês? Mas eles agora trabalham por encomenda.

Mônica: Mas é lá na Estrutural?

Thiago: Na Estrutural.

Mônica: Na cooperativa?

Thiago: Na cooperativa Sonho de Liberdade, que fica na Estrutural.

Mônica: Você sabe quantas pessoas que participam da fabricação?

Thiago: Ah, na fabricação do móvel em si?

Mônica: É, do móvel.

Thiago: Hoje em dia é só um. É um marceneiro.

Mônica: Qual é o nome dele?

Thiago: René.

Mônica: Você participou da fabricação?

Thiago: Sim, inicialmente sim.

Mônica: Do protótipo.

Thiago: O protótipo fui eu que desenvolvi todos os protótipos.

Mônica: E os primeiros que eles fizeram lá?

Thiago: Acompanhava sempre, ia ver a coisa como estava. O René é um marceneiro... Já passei... Já passaram três marceneiros por lá. O René foi o que ficou com a gente mais tempo lá e que está no Sonho de Liberdade ainda e ele vem de uma parceria com a cooperativa. Ele tem o trabalho dele independente. Eu não sei como funciona hoje, se tem uma porcentagem que passa para a cooperativa, não sei. Mas ele mora lá mesmo...

Mônica: A cooperativa então não é só de marcenaria?

Thiago: Não. É uma cooperativa em que eles trabalham com madeira, madeira é o carro chefe, e eles revendem madeira, eles vendiam para indústria também, vendiam para obra, e faziam esses piquetes, essas estacas, entre outras coisas. O meu foi um braçoquinho do que eles já produziam lá, sabe?

Mônica: Você consegue me explicar as etapas de fabricação? Como que o [inaudível] feito? Tipo um passo-a-passo?

Thiago: Sim. Depois eu posso te passar também o meu TCC. [Comentário]. Mas basicamente é: primeiro chego o material lá e tem o primeiro grupo que faz a separação das madeiras: o que é madeira que dá para reaproveitar, o que é madeira que vai ser queimada – que uma das coisas, eles vendiam para a Bunge na época para queima – então, o que é madeira boa, o que é madeira ruim. Aí depois disso ia para... Passa um carrinho lá e está o caminhão, leva – depois de separado nesse monte – levava para essa outra etapa que era da tirada de ferragens. E essa seg... Essa retirada de ferragens era um grupo só de mulheres que fazia isso. Então tirava todos os pregos, parafusos e coisas assim. Enchiam tonéis e esses tonéis de ferragens eles também vendiam para reciclagem, né? Então todo o processo é reaproveitado. Um ciclo fechado. Aí depois de passar por essa etapa das mulheres retirarem as ferragens, passa para a primeira etapa

de corte, em que essa madeira está comprida e eles cortam em tábuas de um tamanho específico lá. E depois de estar com essas tabuas de tamanho específico, passa para um segundo grupo do corte, que era você cortar já nesse tamanho de 2 por 2. Na época. É, 2 por 2. Porque tinha a tábua e a tábua eles já deixavam com 2 de espessura, e aí cortava 2 de largura. Então ficava um quadradinho.

Mônica: Mas no desenho... Aí já é outro formato...

Thiago: Ah tá... Isso daí era anterior. Então já no do móvel que você quer saber, né? Então o que eu mudei ali? Em vez de chegar nessa etapa e cortar em 2 por 2, eu padronizei o meu corte, eu queria que fosse 8 na esp... 8 por 2, que era a espessura já da madeira. Então ele era uma coisa mais ou menos assim, né? [Gesto.] Nisso, já tinha o desenho técnico. Já levei, e teve uma etapa de como ler aquele desenho técnico. Na verdade, foi muito básico, eu dei... Teve um tipo de curso que teve lá. Desse grupo ninguém continua lá, mas o René que assumiu tudo, né? Esse corte era um corte de 8 por 2, num comprimento da me... Cada móvel tem um tamanho diferente. Mas, digamos, da mesa era um comprimento de 40 por 2. Então cortava vários desse daí. E um segundo tamanho que tinha era 20 por 2. E aí cortava vários. E depois que tinha esse amontoado, aí o processo de montar. Aí separava e ia para o grupo lá da marcenaria. O grupo da marcenaria recebia aquelas madeiras já naqueles cortes. E aí era a etapa de montagem. A montagem desse móvel – por exemplo: mesa de centro – são quatro módulos. Todos iguais. O que acontece é que na hora de montar: um módulo que é assim [gesto], ou outro vira assim [gesto], outro vira assim [gesto] e o outro assim [gesto]. Mas são os quatro exatamente iguais.

Mônica: Aí dá 360 graus.

Thiago: É, aí dá 360. Mas são todos exatamente iguais. E aí o processo de montagem é uma forma de sanduíche. De você tem um gabaritozinho assim [gesto], quadrado, você encaixa a primeira madeira, vem com o pé assim [gesto]... Ah, aí o pé também tem um gabarito, porque ele tem um ângulo, então faz esse corte desse ângulo. Tem um grupo só cortando essa madeira nesse ângulo. Aí vem, sanduíche. A montagem: primeiro, a primeira ripa, vem o pé, segunda ripa, vem o pé... Como uma lasanha, em que você vai colocando. Assim você monta o primeiro módulo.

Mônica: É só encaixe, ou tem cola? Tem...

Thiago: Tem. Tem cola. A gente utiliza cola. Cola de madeira. E a gente utiliza uma pinadora para agilizar o processo. Tipo esses de estofado. Sabe? Que você vai e usa no estofado? Só que no estofado é tipo um grampo normal nosso que a utiliza em papelaria. Só que esse... A pinadora é como se fosse um prego que com um compressor você dá como se fosse um tiro assim... Na verdade, rapidinho monta, sabe? Então era para agilizar o processo de montagem. Então você tem um módulo, acho que nesse módulo são 20, aproximadamente 20 ripas. Aí você

tem o primeiro módulo. Da mesma forma você monta o segundo, o terceiro, quarto... Depois você une esses quatro módulos.

Mônica: Esse também é por encaixe?

Thiago: Não, não seria encaixe não.

Mônica: É cola?

Thiago: É como se fosse também cola, e o pino para unir entre eles. Na verdade, entre eles tem 4 parafusões, para unir e para ficar mais resistente. E de final, a gente lixa a superfície... Ah sim, mas madeiras já passam por lixas, já passam por uma plaina anterior...

Mônica: Antes da montagem?

Thiago: É, antes da montagem. Para a madeira ficar mais plana para se conseguir fazer essa junção das madeiras. E no final tem uma lixa final só para nivelar tudo. E a gente não utiliza verniz por questão... Tanto ambiental quanto de característica, eu queria manter... Os meus testes com verniz eu odiei todos porque eles mudam muito a característica, fica aquela coisa meio... Então a gente usa uma seladora. A gente utilizava uma seladora até natural, que era a cera de carnaúba. Hoje em dia a gente não está mais usando porque saía muito caro e não durava tempo essa... Então hoje em dia a gente está usando uma seladora que é industrial, né? Só que mantém as características da madeira e ela fica protegida por mais tempo. Então o processo basicamente é esse.

Mônica: E as pessoas precisam ter uma capacitação específica ou algum tipo de experiência?

Thiago: Não, mas facilita. Né? Tem que ter um mínimo de... Por exemplo, aquela parte dos cortes é muito simples. Não tem essa necessidade. Agora, para a montagem, é bom que a pessoa tenha um mínimo de habilidade manual e tal. Facilita, né? Mas a partir do momento que tem um gabarito, tudo certinho assim, consegue.

Mônica. Tá. E a parte para, não sei, lixar... Passar na plaina... Também é fácil?

Thiago: E tudo é também o beabá, digamos assim, da marcenaria. Aí hoje em dia eles tem uma marcenaria um pouco mais equipada. Eles conseguiram com um projeto da Fundação Banco do Brasil ter esses equipamentos, isso facilitou muito o processo.

Mônica: Ah, eu até vou perguntar do maquinário. Qual que é o maquinário então?

Thiago: O que precisa para os móveis, para ficar uma produção mais fácil: serra circular, plaina, uma pinadora para utilizar e tal, lixadeira... É, basicamente são esses quatro equipamentos.

Mônica: Legal. É...

Thiago: Na verdade a gente usava plaina e a gente usava o desengrosso. Na verdade, são cinco. Primeiro passo no desengrosso, que a madeira fica mais plana, fica mais, enfim... Você consegue deixá-la mais nivelada, depois passa na plaina, que ela dá um acabamento melhor. Ela finaliza melhor o que o primeiro trabalho iniciado pelo desengrosso. E é isso. Basicamente quatro a cinco equipamentos.

Mônica: Tá. Os materiais então você já falou... É, não sei se você falou na gravação ou se você falou antes. Então, quais são os materiais dessa linha?

Thiago: Da?

Mônica: São as madeiras que...

Thiago: Ah, sim. São as madeiras de demolição, que são descarte que acontece em todo o Distrito Federal, que acabam lá no... Acabavam, né? Iam para a Estrutural. Eu não sei como está hoje porque parece que não está funcionando mais o lixão. Então atualmente eu não sei como está. Mas o Fernando já conseguiu um ciclo assim na cidade, do processo das madeiras irem par ao Sonho de Liberdade. Então tem uma quantidade muito grande de madeira que vai lá para...

Mônica: Madeiras variadas, né?

Thiago: Madeiras variadas. E madeiras nobres...

Mônica: Tem alguma que é mais comum?

Thiago: Ah, sim. Mais comum sempre é Pinus. Pinus é a madeira que é uma madeira de reflorestamento, é muito utilizada e tal, é utilizada em obra. Então acaba indo para lá. Então tem muito pinus, mas tinham madeiras nobres, que hoje em dia está mais dentro da produção e que ia para lá, tipo: ipê, maçaranduba, e por aí vai. Isso que era interessante. Ficava lindo assim o móvel, por causa disso, várias tonalidades diferentes, cada madeira tem uma característica, um cheiro, uma cor...

Mônica: Sobre tiragem, você faz ideia de quantos já foram produzidos?

Thiago: Não...

Mônica: Ou pelo menos em um tempo. Sei lá, no início, no primeiro ano, mais ou menos...

Thiago: Olha, a gente vendia tipo mais ou menos um móvel... Teve uma época que era um móvel por mês. Chegou a mais, mais ou menos. Então no tempo que eu estava super empenhado e divulgando e participando de feira... E aí tem momentos em que vendia mais, momentos menos, né? Mas acho que uma média, vamos botar assim, que num ano chegou a... Era tiragem baixa, né? Mas que num ano chegou a 15 ou 16 móveis que vendia.

Mônica: De toda a linha?

Thiago: É, de toda a linha. Por aí. Num ano seria isso daí. Acho que pode botar, em um ano, acho que 20 móveis.

Mônica: E s...

Thiago: Porque o banquinho, por exemplo, às vezes as pessoas compravam três banquinhos, sabe? Mas acho que por aí, uns 20 móveis.

Mônica: Esse projeto estaria adequado para a produção em larga escala? Ou que tipo de... Exigiria algum tipo de modificação?

Thiago: Não, ele seria um projeto muito fácil para larga escala. Só que aí teria assim que ter essa questão da madeira e o que perderia... Acho que teriam duas possibilidades para larga escala. Uma: as madeiras irem, continuarem nesse processo, então teria ainda esse quê de artesanal porque teriam essas madeiras que iriam para alguma indústria. Reutilizar a própria madeira de reaproveitamento e tal, que iria para a indústria. E aí o processo de montagem seria industrial, ou seja, com maquinário montaria muito fácil, seria um processo muito tranquilo. E isso mantendo ainda essa característica rústica. E outro processo é se utilizar madeiras – que eu acho que perde muito a essência do projeto – usar madeiras padrões mesmo de indústria. E aí não teria nada de artesanal, digamos assim. Mas ficaria ainda assim um visual... Não teria essa diferenciação de madeiras, que é o forte, né? Seria provavelmente um tipo só, teria uma cor só... Então, a forma... Novamente, a forma permaneceria, não precisaria mudar nada do processo de produção, só entraria para a indústria no próprio tipo de processo industrial já utilizado nessa fábrica. Mas é possível. Ele se encaixaria, se adaptaria sem nenhuma dificuldade, eu acho.

Mônica: Aí eu ia perguntar, só que você já falou: se os objetos apresentam variação entre cada um deles...

Thiago: Apresentam por causa dessas diferentes madeiras, né?

Mônica: Legal.

Thiago: Que são encontradas. E cada móvel, você pode estar fazendo o mesmo ali... Assim: você encomendou duas mesas. Uma mesa vai ser diferente da outra. Elas vão ter as mesmas medidas, a mesma padronização técnica, só que o visual dela vai diferenciar nas tonalidades, nos tipos diferentes de madeiras encontradas naquele contexto ali.

Mônica: Sobre venda e divulgação... Material de divulgação? Eles têm material de divulgação?

Thiago: A Baru tinha. A gente usava panfletos, participava de feiras, site... O site era “lincado” ao site do Sonho de Liberdade... O que mais? Instagram, Facebook...

Mônica: Será que eu posso ter acesso a tudo isso?

Thiago: Pode! Panfleto eu não sei se eu ainda tenho, mas devo ter um em casa ainda...

Mônica: Ou o que você tiver...

Thiago: Sim, sim, o que eu tiver posso te emprestar.

Mônica: Ou “print”.

Thiago: Sim, tinha, e também a gente tinha catálogo dos móveis. Eu podia já ter te trazido... Olha...

Mônica: Não, não tem problema, eu pego depois. Eu achei já alguma coisa, eu achei na internet.

Thiago: Tem o site da Baru, né? Está no ar ainda?

Mônica: Eu acho que está. Eu vi uma reportagem sua falando do TCC, falando do projeto.

Thiago: Tem algumas reportagens, alguns livros que eu posso te passar.

Mônica: Não sei se foi no Facebook que vi do Baru...

Thiago: É, talvez tenha sido no face... Mas a gente tem o Instagram e tem o site. Barudesign.com.br .

Mônica: Eu acho que entrei. Entrei. Ah, legal. A venda então é feita pela cooperativa ou pela Baru, né?

Thiago: É, por esses dois modos.

Mônica: Alguém pode chegar lá e...

Thiago: Hoje em dia está mais por eles mesmos, eles seguindo, eles continuam produzindo... Quando alguém entra em contato com a gente, tipo conheceu por ver o site, mas hoje em dia é mais por eles. É independente, assim.

Mônica: E qual que é o valor?

Thiago: Não sei o preço que eles estão praticando lá, mas variava de 700, né, o banco... Quero dizer, 600, 600 e alguma coisa. 650 se não me engano. Tem os preços lá no site também. A 4 mil que era a mesa de jantar, que era um mesão, robusto e tal, pesado. Por aí.

Mônica: E você sabe como é que estava essa aceitação do objeto pelas pessoas, chegou a...

Thiago: Olha, todas as feiras que eu participei, eram móveis que chamavam atenção, as pessoas se interessavam bastante. Eu lembro que uma das coisas que... Duas situações que marcaram muito para mim, dois momentos em que eu me senti bem especial com o desenvolvimento do projeto. Um foi a primeira feira que a gente participou, que a gente foi chamado para o Capital

Fashion Week, que tinha a parte de negócios do Capital Fashion Week. E a gente foi lá e foi muito legal ver... E foi o Fernando, e o marceneiro e algumas outras pessoas do Sonho de Liberdade foram lá. E vê-los naquele outro contexto do Capital Fashion Week. E isso me deixou assim: Caraca, o projeto funcionou, sabe? Está funcionando. Trouxe valor agregado ao móvel, se não ele não estaria nesse lugar. E passou um casal de arquitetos e em duas semanas ia acontecer a Casa Cor. E eles amaram os móveis e pediram para produzir outros móveis, foi daí que surgiu o aparador e a mesa café, porque eles precisavam de outros móveis para aquele ambiente deles. Eu desenvolvi, a gente desenvolveu. E foi para a Casa Cor nesse mesmo ano. Aí eu falei: Sim, a aceitação está aí. Está carimbado aí, conseguimos.

Mônica: Que bacana.

Thiago: Então eu tenho esse respaldo. E um segundo foi que a gente foi convidado para expor lá no Sebrae, no Sebrae... Cuiabá. Foi um convite que aconteceu em Brasília para expor lá e o Zanini di Zanini, que vários anos seguidos é eleito designer do ano, acho que já uns três anos seguidos, foi lá, eu apresentei o móvel para ele, [...] e ele: Cara, seus móveis são lindos. E sabendo da história por trás, sabe? Então a gente tem tipo uns selinhos aí de aceitação... E também com esse projeto eu fui selecionado para um movimento Hot Spot, fui semifinalista. Então, tem alguns selos de aceitação que eu acho que condecoraram, sabe?

[____Perguntas sobre entrevista (grau de dificuldade, duração, falta e sugestão) e indicação de outros entrevistados. (Nomes indicados por Thiago Lucas: Eduardo Borem, Dimitri Lociks e Raquel Chaves). ____]

Mônica: Está ótimo. Ah, muito obrigada, viu, Thiago.

Thiago: Que isso.

Mônica: Obrigada mesmo, adorei a conversa.

[Fim]

Apêndice C – Transcrição da Entrevista 2

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO
TRANSCRIÇÃO DE ENTREVISTAS
ORIENTADOR: JAIME GONÇALVES DE ALMEIDA
ALUNA: MÔNICA MARANHA PAES DE CARVALHO

Entrevista 02

Fernando Mendes de Almeida

Sobre a entrevista:

Data | 11/04/2018

Local da entrevista | *On-line*, por Skype.

Duração da gravação | 58 minutos

Entrevistadora | Mônica Maranha Paes de Carvalho

Transcrição | Jorge Carvalho (Transcrição Online)

[Início]

Mônica: Está me vendo?

Fernando: Eu estou.

Mônica: Tá. Muito obrigada, viu, por aceitar participar da pesquisa, agora está aparecendo a sua também, está ótimo. O som está bom?

Fernando: Está.

Mônica: Deixa eu começar, só ajustar aqui a gravação também, pronto.

Fernando: Agora acho que ficou melhor. Tá?

Mônica: Está ótimo. Eu só não estou conseguindo o programa de gravar, só um instantinho, pronto. Eu baixei uma nova versão, está bom. Então eu queria apresentar a pesquisa e pedir uma autorização no início... Melhorou?

Fernando: Espera aí... Oi.

Mônica: Oi, e você estava em Brasília Fernando?

Fernando: Estava, ontem teve a inauguração de uma exposição no Palácio do Itamaraty que vale a pena ver, vai ficar um mês lá.

Mônica: Que legal.

Fernando: Eles organizaram um acervo grande de mobiliário do Palácio do Itamaraty, mas desde os móveis bem antigos do Palácio do Itamaraty aqui do Rio com os móveis do Sérgio Rodrigues, Bernardo Figueiredo, enfim, tem um acervo bem grande lá.

Mônica: Que legal, vou ver sim... Bacana, e você vai viajar de novo né?

Fernando: Eu viajo sexta feira para o salão de Milão.

Mônica: Ah, que ótimo, que bom, então tá. Bom, essa entrevista ela faz parte de uma pesquisa de doutorado que eu estou desenvolvendo na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UNB, então eu estou querendo conversar com pessoas que criam ou que fabricam móveis, então é sobre a produção recente de

móveis de madeira, aí estou procurando pessoas com produções bem diferentes, desde as mais artesanais até as mais industriais para fazer uma comparação. Essa entrevista a gente está fazendo agora por Skype, a gente está se vendo, mas eu estou gravando o áudio para fazer a transcrição, aí que queria saber se autoriza usar a transcrição na pesquisa?

Fernando: Sim, autorizo usar a transcrição do Fernando Mendes na pesquisa.

Mônica: Então tá. Bom, hoje é dia onze de abril de dois mil e dezoito, entrevista por videoconferência por Skype. Como é seu nome completo, Fernando?

Fernando: Fernando Mendes de Almeida.

Mônica: E qual é a sua idade?

Fernando: [Idade].

Mônica: E o seu e-mail, Fernando?

Fernando: [Endereço de e-mail].

Mônica: Sua profissão?

Fernando: Designer.

Mônica: Eu vi que você tem dupla formação?

Fernando: Design e arquitetura.

Mônica: Você completou os dois cursos?

Fernando: Não, na verdade não completei nenhum, eu estudei desenho industrial e aí depois fiz arquitetura, estava no meio do curso, meu filho nasceu e eu não consegui terminar, mas arquitetura é uma coisa que eu faço para mim, assim, quando eu faço algum projeto de arquitetura, não é um... Eu não segui como profissão mesmo.

Mônica: E o desenho industrial foi projeto de produto?

Fernando: Foi. Foi na Escola de Belas Artes, aí era Desenho Industrial, uma cadeira na Escola de Belas Artes que chama Desenho Industrial.

Mônica: [...] Eu vi no site uns projetos novos, nessa “produção recente”. Essa Poltrona Arbatax, Poltrona Aero, Mesa Didi, Banco Irene, foram mais ou menos de quando esses projetos?

Fernando: Foram dois mil e dezesseis.

Mônica: Bem recente mesmo.

Fernando: O Banco Irene eu acho que foi em dois mil e quinze, mas os outros que acho que dois mil e dezesseis.

Mônica: Essa Poltrona Dina também.

Fernando: É.

Mônica: Você podia me falar só um pouquinho da sua produção mais ou menos de dois mil e dez para hoje, só listar o que você tem feito?

Fernando: A produção aqui como você já sabe é uma produção artesanal, a gente tem uma oficina com mil metros quadrados, onze funcionários e...

Mônica: Doze?

Fernando: Não, onze funcionários e as máquinas mais tradicionais da marcenaria que é desempeno, desengrosso, serra fita, serra circular, enfim, nada muito sofisticado, assim, são as máquinas que você já tinha no começo do século, no final do século XIX, final do século passado. A gente faz a produção, tudo aqui que a gente faz é feito de madeira, tem as minhas peças de criação minha e tem o licenciamento também que eu tenho do Sérgio Rodrigues, então a gente fabrica peças dessas duas autorias, aí aqui, assim, como é que funciona, a gente escolhe os produtos que vai lançar ou, no meu caso os produtos que são novos ou produtos que a gente escolhe do portfólio do Sérgio Rodrigues, desenvolve um protótipo, o protótipo normalmente sou eu mesmo que fabrico, e aí essa peça vai sendo desenvolvida, faz o protótipo, testa, vê se está ok, se funciona, se precisa ajuste, em geral precisa, e aí depois a gente vai solucionando esses problemas nos protótipos seguintes, às vezes tem um, dois, três protótipos, às vezes a peça entra em produção e ainda assim a gente depois de um certo período percebe que tem alguma fragilidade, revê o projeto, mas, enfim, é como funciona aqui.

Mônica: Esses que eu listei são os mais recentes mesmo, 2016?

Fernando: Não, eu lancei agora três peças no mês passado em Brasília, na Loja Quadra, que é uma coleção de três peças que chama Linha Reta.

Mônica: Ah que legal, tá. Já foram produzidas né, já estão à venda?

Fernando: Já foram feitos protótipos, na verdade uma correria tão grande que o que está lá na loja na verdade são protótipos, são as primeiras peças.

Mônica: Entendi, então tá. (Risos). Algum desses mais recentes você acha que é mais significativo, porque em princípio eu vou agora fazer algumas perguntas específicas sobre algum projeto.

Fernando: Tem, vamos dizer assim, quatro projetos que eu gosto especialmente, o Banco Antônio, que é um banquinho pequenininho que eu fiz em dois mil e nove, dois mil e dez, a Cadeira Santos Dumont que eu fiz em dois mil e seis para comemorar o centenário do primeiro voo do 14 Bis, a Poltrona Sapão e a Poltrona Dina que são peças que eu gosto especialmente, eu acho que eu conseguir chegar num resultado que me agradou bastante tanto do ponto de vista estrutural quanto do ponto de vista estético.

Mônica: E o Sapão e a Dina são de quando?

Fernando: A Sapão de dois mil e treze.

Mônica: Treze.

Fernando: E a Dina dois mil e dezesseis.

Mônica: Eu acho que a Dina eu até peguei o... É que eu estou com uma imagem tão pequenininha dela. A Dina esse encosto é de quê?

Fernando: É um compensado flexível que é colado numa forma para receber esse formato e a gente aplica espuma e encapa com a capa em geral de couro, mas pode ser de tecido também.

Mônica: Tá. Em princípio acho que eu vou começar perguntando sobre essa Poltrona Dina, pode ser?

Fernando: Pode.

Mônica: Então o nome dela, Poltrona Dina você falou que ela é de dois mil e dezesseis, você que fez o projeto, é sua autoria?

Fernando: Sim, é minha autoria.

Mônica: E qual foi a motivação, por que você criou essa poltrona?

Fernando: Todos os projetos que eu faço em geral tem um momento de desenho, eu vou desenhando no caderninho, enfim, aquela ideia às vezes evolui, às vezes não evolui, mas, enfim, nasce de um desenho, de uma ideia de alguma forma, enfim, mas sempre a partir de um desenho à mão livre, e aí no caso dessa poltrona, eu não tenho, assim, um processo definido de trabalho que faça parte da criação, a única coisa que realmente acontece sempre é que eu desenho à mão livre para começar a desenvolver uma ideia, dependendo do tipo de peça, se é uma peça mais retilínea, mais com elementos retos, aí eu trabalho direto no computador, no Autocad porque eu preciso trabalhar com uma acuidade de precisão, de medida de posição de fundo que o computador facilita fazer, e as linhas retas elas não tem nenhuma expressão mais especial do que as curvas que realmente faz diferença você traçar na mão para você perceber, ter uma sensibilidade desse arranjo formal da peça, no caso da Poltrona Dina que é uma peça toda em curvas eu não fiz um projeto, assim, formal, já definido com escala, medida nem no computador e nem no papel, o que eu fiz foi riscar as laterais e depois recortei isso, montei, fiz as travessas, enfim, foi um trabalho já feito tridimensionalmente, então esses moldes que deram início ao processo eles depois foram se transformando em gabaritos para poder reproduzir a peça, mas, assim, eu devo ter feito umas três, quatro peças sem ter gabarito nenhum, só copiando molde e ajustando, desenvolvendo o desenho da peça, quando eu vejo que está definido aí eu faço os gabaritos, quer dizer, são peças para reproduzir aquele formato várias vezes, coisa que em marcenaria a gente chama de contramolde, então você risca a peça de madeira, recorta, aí no contramolde você prende, corre ela na tupaia, tem uma guia que corre no molde e a parte do corte que limpa a madeira, então você consegue copiar aquele formato diversas vezes, e aí esses moldes têm marcação de furos, tudo que você faz na peça toda, toda a usinagem, monta, aí em geral depois das montagens desses quadros você tem o segundo processo de usinagem para fazer os contornos, no caso da Dina é toda arredondada, e depois vem o processo de acabamento e montagem da peça.

Mônica: E esse nome Dina, é de onde?

Fernando: Dina ela foi cozinheira do Sérgio Rodrigues e da Vera Beatriz por mais de trinta anos, é uma pessoa de um grande talento para cozinha, realmente ela cozinhava banquetes incríveis sem ter formação acadêmica nenhuma, uma pessoa de origem humilde, mas com muita inteligência e muito tato, assim, para lidar com os alimentos, ela realmente é uma pessoa muito sofisticada na cozinha, e fora isso ela foi uma pessoa muito importante, muito próxima desse casal e cuidou deles, dos dois até o final da vida e era mais do que uma cozinheira, uma companheira, realmente ela sabia dos remédios, ela discutia os remédios com o médico se estava certo, se estava errado, porque era uma pessoa nesse ponto diferente do comum e eu tenho o maior carinho por ela e achei que uma cadeirinha, assim, confortável, acolhedora combinaria com ela e o nome também acho que ficou bonitinho na peça.

Mônica: Ah, que legal, ela está viva ainda?

Fernando: Sim, está.

Mônica: Que bom. Quais foram as referências, teve mais alguma inspiração, você já falou algumas coisas, mas...

Fernando: Olha, para mim, inspiração, o que é inspiração, é você gostar de uma ideia, eu estou olhando aqui para o lado que eu acho que tem uma foto da Dina no Instagram, mas eu acho que... Espera aí, eu vou achar aqui e te falo, e aí você olha. Para mim inspiração é uma vontade, está um pouco no ar, um pouco dentro da cabeça, enfim, e esses desenhos que a gente vai fazendo, fazendo, uma hora se materializa, para mim o que inspira, inspira as coisas que eu gosto, assim, os carros antigos me inspiram, não é que eu vou lá reproduzir algum detalhe do carro antigo na peça diretamente, mas são peças que me despertam muita curiosidade, que eu gosto de ver, de apreciar e então eu não sei como é que isso se dá, mas se eu gosto muito de moto, gosto muito de avião, gosto muito de avião antigo também, uma coisa que eu percebi recentemente é que o gosto por essas máquinas mais antigas tem um significado que são aparelhos que revelam muito do processo de como eles foram feitos, hoje em dia você abre o capô de um carro moderno ele tem uma capa de plástico, trezentos milhões de fios e tubos e você não entende o que é aquilo, você abre o capô de um carro antigo eu entendo o que é aquele motor, que parte é aquela,

como funciona, qual o princípio, não que eu saiba consertar ou mexer no motor, mas eu entendo aquilo como uma máquina e como ela funciona, isso vale para a parte estética também, você pega os carros, os carros baratinhos, carros de corrida antigos e tudo eles tem rebite, tem parafuso, tem um aramezinho que amarra o parafuso, tudo ali está exposto, tudo ali diz como que se chegou naquela forma, como é que foi feito, então isso me atrai muito, essa conexão entre fazer e a solução estética, o projeto, enfim, como vários saberes que são integrados, não é dizer que quem projeta é melhor do que quem faz, ou que o trabalho intelectual é mais importante do que o trabalho manual, eu entendo isso tudo como uma cadeia de atividades que são muito interligadas e que dominar essas cadeias e entender dos processos todos é muito importante para quem cria, então quando eu desenho uma peça eu não estou só rabiscando uma forma, eu estou entendendo aquilo como é que aquilo vai entrar uma máquina, que máquina me atende, o que é preciso fazer, se é um desafio aceitável, se é um desafio grande demais que não vale a pena, se eu consigo criar algum dispositivo que faça alguma coisa mais inovadora, um pouco diferente, então o processo como um todo me atrai, teve peças que eu fiz porque queria usar um determinado encaixe, então, a Poltrona Ventura foi isso, queria fazer uma peça que tivesse um rabo de andorinha bem evidente, então escolhi esse encaixe para juntar o pé da frente com o braço, e aí todo o resto da poltrona foi consequência dessa ideia inicial, dessa vontade de usar o rabo de andorinha, foi um caso específico, mas de um modo geral essa complexidade que envolve a criação que me alimenta também de vontade para querer fazer as coisas.

Mônica: Legal, tá. E nessa específica da Dina você lembra como é que foi o processo criativo mais especificamente, você falou que normalmente você desenha, ou parte para o computador.

Fernando: Essa peça eu acho que ela foi, assim, um pouco, vamos dizer, consequência da poltrona... Achei aqui a Dina, eu não sei se você vai conseguir ver aqui, mas você depois entra no Instagram do instituto que tem um post mais lá para baixo, tem uma foto dela sentada nela mesma, ela é uma graça, é uma pessoa muito especial, realmente eu fiquei feliz em fazer uma homenagem para ela e ela ficou feliz também, e aí a primeira peça que eu fiz o protótipo eu dei para ela.

Mônica: Ah, que legal.

Fernando: E aí você... Da Dina, quer dizer, algum tempo antes em dois mil e treze eu criei essa Poltrona Sapão, eu gostei muito da solução do encosto que também vira um braço, enfim, e aí eu fiquei com essa vontade de fazer uma poltrona que tivesse essa linguagem desse encosto que avança pelos lados que dá uma ideia de aconchego, mas aí eu quis colocar mesmo um braço, enfim, o desenho foi surgindo dessa vontade, até a Sapão o primeiro desenho que eu fiz dela ela não era uma poltrona baixinha assim, era mais como uma cadeira de braço, uma poltroninha pequena, depois conforme o projeto foi andando ela foi se transformando e a Dina eu já voltei um pouco mais para essa ideia que era a ideia inicial da Sapão, fiz uma poltroninha menorzinha, mais delicada, um pouquinho mais elevada.

Mônica: Está ótimo. Quais são então essas principais características dessa poltrona?

Fernando: Tem um cuidado de formas, ela é toda feita com curvas, tem os encaixes que eu gosto de usar e gosto de usar os encaixes tanto os encaixes tradicionais quanto evidenciar o encaixe, esse encaixe que a gente usa hoje em dia, que eu uso aqui na marcenaria não é, não tem nenhuma novidade, é coisa que já existe há duzentos, trezentos anos, a diferença é que se você pegar um móvel com essa idade os encaixes não eram elementos, como se fala, decorativos ou mesmo para serem vistos, eram elementos estruturais e a estrutura era para ficar escondida, quer dizer, o ornamento, o trabalho de entalhe, os contornos da peça isso era o que se queria mostrar. Com a compreensão, assim, com a revolução industrial, com a compreensão dos meios de produção como é que funciona, valorização dos processos produtivos na industrialização mudou um pouco esse olhar sobre a peça, aquele encaixe na verdade, claro que ele é estrutural, mas a compreensão dele passou a ter uma percepção de estética também, que ele é bonito para ser visto, então os encaixes em vez de ficarem escondidos eles são evidenciados, isso também não é dizer que seja característica do meu móvel, tem outros designers aí que também se apropriam dessas qualidades estéticas do encaixe para acrescentar isso como linguagem visual do móvel, e no móvel moderno também quando as partes de revestimento também passam a se destacar de uma estrutura, você tem um suporte de madeira e uma outra peça revestida, também evidenciando esses contrastes, esses

processos diferentes, as manufaturas que podem ser separadas num meio produtivo e depois unidas numa peça só, são características que tem, que é do móvel contemporâneo, também, não vou dizer que seja... A gente não inventa muita coisa, a gente vai criando uma biblioteca de coisas que a gente gosta, que sente afinidade e depois tenta juntar essas ideias acrescentando um olhar pessoal sobre aquilo, enfim, a gente diz, é a minha criação e tudo, na verdade a criação hoje em dia, aliás, acho que sempre foi uma coisa um pouco do coletivo também.

Mônica: E se você tivesse que descrever para alguém que não está vendo a imagem, ou não está vendo objeto, como é que você iria descrever?

Fernando: Eu descreveria que é uma cadeira delicada, de contornos arredondados e os pés da frente são mais afastados que os pés de trás e essa estrutura recebe uma peça de assento totalmente revestida, em geral de couro, com costuras aparentes, com desenho na costura também, na união das peças, que é intencional, e ao mesmo tempo tem uma razão de ser, principalmente no encosto que você tem essa curva muito acentuada você tem que fazer com que a peça de couro se acomode naquele formato, então as costuras elas acomodam sobras e excessos e faltas de tecido, de pano na costura para você conseguir chegar mais próximo da forma que você quer, só um pano esticado ali não daria aquela forma, a costura ali é necessária, ela faz parte da modelagem da peça, enfim, além do assento estofado ela tem um encosto também que te abraça e esse encosto é apoiado nos pés de trás e também nos braços que são de madeira e que estão ligados aos pés da frente, não sei se uma pessoa cega entenderia, mas é assim que eu descreveria.

Mônica: E o que você acha que as pessoas veem nessa poltrona?

Fernando: Eu acho que veem uma peça graciosa, delicada, enfim, pelo menos isso é o que eu... a minha intenção quando eu faço a peça, claro, que ela tenha utilidade, que ela sente bem, que seja confortável, que ela seja parte de um ambiente que vai agregar outros objetos, mas

uma coisa que eu acho que em cada peça que eu crio eu quero transmitir é que aquilo foi feito com carinho, que foi feito da melhor maneira possível, foi feito com as mãos e que tem uma forma que desperte um sorriso na pessoa, então quando a pessoa olha aquela peça e sorri para mim eu cheguei na metade do caminho, da minha intenção, a outra metade é a pessoa sentar e gostar e achar que é confortável, que atende para aquele uso que a peça foi idealizada, por aí.

Mônica: E para você, você falou que era bem significativa também.

Fernando: Não só a questão da homenagem e tudo, mas eu gostei do resultado mesmo, do resultado estético, que a peça, o Tenreiro dizia uma coisa super bonita que é que a cadeira é um teorema de lógica porque são tantas coisas que você tem que equilibrar, estudar, e tudo, e depois aquele conjunto de coisas, de peças, de ângulos, de dimensões, de espessuras, de revestimentos, de materiais, enfim, aquele conjunto pronto ele tem que expressar alguma coisa, não é um monte de pedaços que você junta, tem que existir essa harmonia entre as partes, a intenção do projeto, o conforto, ele tem que se manter em pé, então o teorema de lógica eu entendo como uma equação mesmo, você... é uma equação complexa que você tem que resolver, e o resultado tem que ser bonito de se ver, tem que funcionar, tem que ter pé (risos).

Mônica: Tá, legal. Com relação a outros trabalhos seus, quais seriam as semelhanças entre essa poltrona e outros trabalhos?

Fernando: Olha, no caso dessas poltronas, a Sapão, vamos dizer, que seria uma peça ligada a essa, elas têm essa questão da estrutura em comum, o revestimento, em geral eu gosto de trabalhar com couro que dá essa costura mais evidenciada em que você percebe os pontos, tem a textura do material natural também, eu gosto muito de trabalhar com esses elementos, com madeira, couro e elementos que mostram esse trabalho artesanal, de um modo geral isso posso dizer que está em todas as minhas peças, e a questão dos encaixes também que sempre estão em evidência.

Mônica: E tem alguma coisa específica dessa que se diferencia das outras peças?

Fernando: Não, elas estão, vamos dizer assim, são feitas dentro desses preceitos, até hoje é isso.

Mônica: Deixa eu só... voltando à pergunta, a questão do processo criativo eu não lembro, você falou que nessa também você começou com o desenho e foi para o computador ou foi direto para o computador?

Fernando: Não, no caso da Poltrona Dina eu desenhei já um protótipo, nem fiz o desenho no papel, eu risquei os contornos de peça em MDF para fazer molde e depois transferindo do molde para a peça de madeira e fui criando a peça tridimensionalmente mesmo.

Mônica: Que legal.

Fernando: No caso da Sapão não, na Sapão eu fiz um desenho mesmo em tamanho natural, mesmo quando eu faço o desenho em tamanho natural às vezes o suporte do desenho é uma placa de MDF, às vezes é um papel manteiga, às vezes é um cartão, enfim, depende do humor ali, o que eu acho que combina melhor para poder desenvolver a peça.

Mônica: Que bacana, que bom. E sobre a fabricação, os protótipos só que são feitos aí ou os móveis mesmo são feitos no atelier?

Fernando: É tudo feito aqui, a prototipagem e depois da etapa de prototipagem são feitos os moldes e em geral eu já vou passando para a equipe para desenvolver a peça já em linha de produção.

Mônica: Onde que é o atelier, é em Botafogo?

Fernando: Não, o atelier é em São Francisco Xavier, perto da... Entre Benfica e Tijuca.

Mônica: E quantas pessoas que participaram da fabricação, você tem ideia, você falou de onze que trabalham aí, né?

Fernando: São onze pessoas e todo mundo participa em algum momento da fabricação de todas as peças, porque o processo aqui, eu acho que em geral é assim, você tem um romaneio que tem a lista de peças de madeira com dimensões para você começar a fazer, então tem um romaneio lá para fazer, vamos dizer, quinze Dina, então eu vou ter lá trinta pés da frente, trinta pés de trás, cada peça, cada travessa tem uma dimensão, isso eu entrego para o maquinista e ele

vai tirando das pranchas de madeira esse material, aí ele vai, na primeira etapa a gente chama de corte bruto, sobretudo essas peças que têm muitos recortes curvos a gente faz um recorte direto, faz uma marcação na tábua, na prancha de madeira e recorta grosseiramente na serra fita, depois vai fazer o dimensionamento, então passa no desempenho, depois no desengrosso para fazer a espessura da peça, depois a gente vai para o contra molde para fazer os contornos, para copiar os contornos iguais em cada... em todas as peças que sejam iguais, depois vem a parte de furação, depois da furação vem colagem, depois da colagem em geral tem outro processo de usinagem para tratamento dos contornos da peça, aí a gente junta os quadros laterais, travessa, enfim, faz essa união das peças, algumas peças têm o sutamento ainda, quer dizer, são encontros de madeira que a máquina não consegue resolver, são muito delicados, então você vai com a máquina até um certo ponto e naquele lugar mesmo da união das peças você tem que ir com formão, aí depende como que é, vai ser formão, lima, lixas e tudo, raspadores e a gente vai acertando esse sutamento, que é um entalhe mais delicado, uma parte mais delicada da peça, depois disso, quer dizer, antes disso já passou por uma parte de acabamento de lixa e depois a montagem, depois tem mais uma parte de lixa e aí vai para a pintura, tem aplicação de selador e verniz, então aí nesse processo a gente tem o maquinista que faz essa primeira usinagem, o processo a gente chama de usinagem um que é esse primeiro trabalho de contramoldes e tudo, depois que a gente junta as partes, às vezes a gente passa o contramolde depois de unir as peças também, cada modelo tem uma história específica, mas o roteiro é mais ou menos assim para tudo, tem em geral essa parte de uma segunda usinagem, depois das usinagens a gente tem uma montagem...

Mônica: A segunda usinagem é o que mesmo?

Fernando: Por exemplo, eu dimensionei as peças, coloquei tudo no formato, fiz uma colagem e volto com ela para a tupia para fazer os contornos, ou algum furo que é feito, algum corte que é feito já com o quadro montado, então isso é uma segunda usinagem, porque a gente fez uma primeira, parou, uniu as peças e voltou com uma segunda usinagem, depois disso entra na parte de acabamento, aí tem três, quatro pessoas aqui que lixam as peças, fazem o trabalho de lixa aí depois vai para o pessoal da pintura que faz o verniz, depois tem a parte de montagem, a montagem também tem momentos, assim, não é

que seja toda concentrada para o final da linha não, às vezes tem no meio do processo, a montagem em geral é feita pelos marceneiros, tem três aqui hoje.

Mônica: E essa parte, e o assento?

Fernando: A parte de estofamento a gente faz com compensado flexível que é moldado numa prensa que a gente mesmo cria e aí isso que a gente chama de concha, essas partes de madeira elas vão para o estofador que aí aplica a espuma e faz a parte de revestimento, os revestimentos são feitos fora daqui.

Mônica: O estofador então é um sempre que você usa?

Fernando: Eu trabalho com dois, dependendo do tipo de trabalho eu direciono para um ou para outro estofador.

Mônica: Então quais são os materiais dessa poltrona?

Fernando: Madeira, espuma, couro, compensado flexível...

Mônica: A madeira é alguma específica que vocês trabalham?

Fernando: Em geral eu uso freijó, é uma madeira que tem uma boa aceitação no mercado, uma madeira que a gente encontra com facilidade para adquirir o que também é um problema porque o freijó tem sido agora meio que a madeira que está muito no mercado e tudo e toda vez que isso acontece chega uma hora que a madeira se esgota e aí ela é proibida e aí você tem que procurar outra espécie, isso aconteceu com o próprio jacarandá, com mogno, com imbuia, mas isso é uma coisa que eu tenho no meu radar que eu tenho que uma hora pesquisar mesmo outras possibilidades de madeira e encarar a dificuldade que é botar no mercado uma coisa, enfim, uma madeira mais amarela ou mais vermelha, enfim, isso também é um pouco complicado porque o mercado quer aquela coisa que já está acostumado, enfim, então é um trabalho um pouquinho mais difícil de fazer.

Mônica: Tá. E essas pessoas que trabalham elas precisam de alguma capacitação específica ou uma experiência?

Fernando: Em geral eu tenho contratado mais recentemente, antes eu contratava qualquer pessoa que aparecesse, mas isso também me deu muitos problemas, problema, assim, tanto de levar muito tempo para a

peessoa começar a ficar eficiente dentro da linha de produção como também de postura profissional mesmo, então eu passei a contratar mesmo uma empresa de recrutamento que aí eles fazem testes, enfim, selecionam os candidatos e aí a gente tem uma demanda específica de perfil que eles procuram pesquisar com alguns candidatos e aí esses candidatos sempre que a gente abre uma vaga eles nos apresentam três candidatos para a gente escolher, foi bom isso que a gente começou a ver que o nível não só do profissional como capacidade técnica mas também como postura profissional diante do trabalho isso melhorou.

Mônica: Bacana, mas na capacidade técnica eles já chegam com alguma formação específica ou aprendem aí?

Fernando: Em geral tem chegado já com algum conhecimento, claro que depois aqui dentro tem um refinamento e uma adaptação pela maneira como é equipada [não tenho certeza das últimas palavras, gravação cortada e fala rápida].

Mônica: O maquinário e ferramenta então você já listou... Você tem ideia de quantas poltronas foram produzidas?

Fernando: Eu até sei, saberia te dizer, não tenho aqui na mão, mas de cada uma, porque toda peça que a gente faz aqui é gravado um número sequencial, então, quer dizer, de cada modelo, então a Poltrona Dina, sei lá, devo ter feito vinte e cinco, então cada uma que sai daqui vai ser vinte e seis, vinte e sete, vai sair na sequência, eu acho que a Dina talvez esteja nesse número aí, tem algumas peças que são mais campeãs de bilheteria como a poltrona Tetê do Sérgio Rodrigues que já passou da casa dos seiscentos, enfim, mas a nossa produção aqui é na faixa de entre cinquenta e oitenta peças/mês, é uma produção pequena, bastante pequena.

Mônica: Por mês isso? Eu não entendi, desculpa, cinquenta a oitenta...

Fernando: Peças por mês, contando todas as peças, não de um modelo.

Mônica: Legal.

Fernando: Mas uma fábrica pequena, assim, lá no Sul que eu conheço uma fábrica como a do Aristeu Pires, ele faz quinhentas a setecentas peças por mês sem ser também, claro que é uma fábrica bem maior do que a minha, mas ainda é considerada uma fábrica de porte pequeno...

Mônica: Como que é o nome dessa fábrica?

Fernando: Aristeu Pires.

Mônica: Ah tá.

Fernando: Aliás ele é uma pessoa muito... não sei se é fácil conseguir horário para conversar com ele, mas é uma pessoa muito generosa, acho que para fazer uma entrevista para um trabalho assim poderia ser marcado um dia.

Mônica: Obrigada, durante as entrevistas eu vou pegando outros nomes também. Mas desculpa, eu não entendi, da Poltrona Dina mais ou menos você sabe quanto.

Fernando: Talvez esteja entre esse número, vinte e cinco e trinta, por aí.

Mônica: Está ótimo. Que ela é bem recente né? E você acha que esse projeto ele estaria adequado para uma produção em larga escala, uma indústria?

Fernando: Olha, hoje em dia com o CNC, com esses aparelhos mais novos acredito que sim, ela não é vamos dizer, assim, que seja desenhada para larga escala, não é isso, eu já estive numa fábrica chamada Butzke que eles realmente trabalham, a intenção da fábrica toda é muita quantidade, não é um produto que vai se encaixar numa fábrica com esse perfil, mas, vamos dizer assim, onde, cada fábrica tem um perfil, mais ou menos um segmento de atuação, enfim, tem projetos que não adianta querer botar uma fábrica como a Butzke porque eles querem fazer duzentas a trezentas peças/mês daquilo, e realmente todo processo, todo desenho da peça é pensado para ter velocidade de produção, uma Poltrona Dina não é um produto para essa situação, e alguns produtos que são de muito larga escala que você vai comprar num Leroy Merlin, uma Tok & Stok também não vão compor bem com uma fabricação artesanal porque eles são muito simples para custar o preço de uma fabricação artesanal, então cada produto tem lá um segmento de atuação, a Poltrona Dina ela não é inviável para um processo industrializado de mais volume, certamente não é dizer que seja um projeto para larga escala, não é, tem características na concepção mesmo que são de um produto mais artesanal, dentro do possível, botar numa produção de CNC e tudo é viável, eu também não faço maluquices, todo projeto que eu faço tem

um raciocínio de uma lógica de fábrica, quer dizer, ele tem que ser realizável sem muito sacrifício.

Mônica: E as poltronas têm alguma variação entre si, de uma Dina para outra?

Fernando: Não, só questão de escolha de revestimento.

Mônica: E como é a divulgação dela, tem material de divulgação?

Fernando: Hoje em dia a gente faz essa divulgação bastante básica via Instagram, nem Facebook eu acho que a gente não usa para isso, é mais o Instagram, eventualmente sai, quando a gente lança, faz algum evento sai matéria de jornal, mas por aí, não é nada muito elaborado não.

Mônica: E como que é a comercialização?

Fernando: Eu trabalho com as lojas, principalmente com esse segmento de lojas de mobiliário de design e com algum enfoque, assim, no design brasileiro, essa história do design brasileiro para mobiliário começou com a Dpot há muitos anos, dezessete, dezoito anos, eu sei que demorou, eu conheço o dono da loja, já contou essa história, não foi uma coisa...

Mônica: Alô, Fernando... Fernando.

Fernando: Oi.

Mônica: É porque está cortando, você está me vendo?

Fernando: Eu estou.

Mônica: Pronto, é que a sua imagem travou e eu não estava mais escutando. Desculpa, você estava falando... alô, alô, está travando um pouquinho.

Fernando: Oi, vamos refazer a conexão que às vezes ajuda.

Mônica: Tá, então você pode recomeçar essa parte das lojas que você falou que você geralmente trabalha, que são voltadas para os móveis brasileiros...

Fernando: Isso aí foi um segmento de mercado que surgiu há mais de quinze anos, quem começou mesmo com o trabalho mais direcionado nesse sentido foi a Dpot, estou falando de uma história recente, se

you were there in the fifties, sixties with Oca, Joaquim Tenreiro who also had a store, well, but in the current market the Dpot started this work and after several stores that worked within the furniture design segment realized that Brazilian design had a force, it was a good subject to be explored commercially and, well, today it's a bit that a signature store, working with Brazilian design, some work exclusively with Brazilian design, others have a large quantity of pieces of Brazilian designers in their portfolio, but, well, this was a thing that the market after a few years understood that it should use this furniture that people create that it is adequate in the way people live, with the culture of the Brazilian, so it's this type of store that normally...

Mônica: Quais são as principais lojas que normalmente...

Fernando: Olha, in São Paulo the Dpot, here in Rio there are two stores that are the Way and the Contemporary Archive, in Goiânia there is the A to Z Decor [Furniture Store?], in Brasília there is Hill House, with this work now more recent that I started to do with the Quadra, although the Quadra is a store that she doesn't have this specific focus on Brazilian design, they work with Italian products, imported products as well, in Belo Horizonte there is the São Romão, Salvador there is the Básica Home, I'm talking, well, the biggest, in Fortaleza there is a very cool store that is called Conceito Ouvidor [Ouvidor Interiores], the store is beautiful, a different project of architecture, in São Luís there is Espaço Fátima [Espaço Fátima Lima], in Teresina, in Piauí there is the Terrasse, let me see if I'm remembering anything else, in Porto Alegre there is a cool store as well that is from an architect that is called Ilse Lang, the Faro, that's the name of the store, there are pieces in Porto Alegre as well in the Bó [Loja Bó], I think these are the main ones, well, I'll tell you that.

Mônica: E alguém entra em contato com vocês direto ou não, a venda é feita pela loja?

Fernando: No, the sale, commercialization, service to the client is always done by the store, this was our choice, we don't have...

Mônica: A loja já pede vários ou vai pedindo à medida que...

Fernando: Depende, tem lojas com portfólios maiores, menores, é variado, não tem uma regra.

Mônica: Tá bom. Essa Poltrona Dina ela sendo vendida mais ou menos que valor, você sabe?

Fernando: O valor em loja eu não sei dizer, varia também, o preço que eu vendo para a loja é sempre o mesmo, mas aí a loja depende de mercado, aí eu não sei.

Mônica: E você sabe como está a aceitação do público dessa poltrona?

Fernando: Olha, ela ainda não emplacou não, ela está em vários pontos de venda, eventualmente tem um pedido ou outro, mas não é uma peça que sai muito não, e é normal também, teve peças que eu comecei a vender depois de um ano, de dois anos, mas, enfim, eu não sei, ainda não posso dizer que é um sucesso de vendas.

Mônica: Mas você teve já algum retorno?

Fernando: Tenho, essas vinte e tantas, trinta peças que foram vendidas foram todas vendidas uma parte para show room aí depois elas viram pedidos mesmo de clientes.

Mônica: Está ótimo. Eu acho que as perguntas que eu tinha que fazer eram essas Fernando. Posso te perguntar mais uma coisinha que eu esqueci?

Fernando: Pode, claro.

Mônica: Há quanto tempo que você trabalha, que você tem o atelier?

Fernando: Olha, eu montei uma primeira oficina em dois mil e dois, mas era uma outra empresa chamava Mendes-Hirth e essa empresa durou até dois mil e onze, aí eu desfiz a sociedade com esse sócio e abri o atelier, se não me engano foi finalzinho de dois mil e onze início de dois mil e doze, então tem seis anos, o atelier tem seis anos, mas eu trabalho já com uma marcenaria assim desde dois mil e dois.

Mônica: Que legal. Tem mais alguma outra coisa que você queira falar sobre... algum comentário, ou sobre poltrona, ou sobre a sua produção que eu não tenha perguntado?

Fernando: Eu acho que está ok, o que eu gosto sempre de dizer, eu gosto de valorizar quando dou palestra e tudo que os alunos hoje em dia não sabem nem o que é um lápis, uma lapiseira e um papel, tudo é na ponta dos dedos, isso eu acho que é um recurso que ninguém deveria perder, que trabalha com criação, com artes visuais, com design, manter vivo esse exercício do desenho, desenho a mão, desenho a lápis, poder abdicar um pouco dessa interface digital que domina... não estou dizendo que não se deva usar, mas que ela seja um instrumento, mas não a fonte de inspiração, porque o desenho a mão livre ele tem uma possibilidade de expressar um gesto, de expressar uma emoção, de tornar um desenho, às vezes até por acidente um traço que saia meio esquisito você vê que aquilo já pode dar uma ideia de forma de uma coisa que você não esperava e é uma coisa muito direta entre você imaginar e o seu braço, a sua mão o lápis e o papel, e não custa nada, não precisa ter um computador sofisticado e caro para poder fazer um desenho, então isso é uma coisa que eu acho importante valorizar, assim, para quem está no mercado ou está começando e quer ser o criador de manter vivo esse exercício do desenho que é acho que a comunicação mais direta com a imaginação.

Mônica: E você falou não só do desenho, mas também do contato direto com o material.

Fernando: Sim, isso já é um desenvolvimento disso, mas aí tem gente que talvez goste de desenhar, mas não quer se envolver com a produção diretamente, eu na verdade também penso se essa minha vontade de querer fazer tudo também não tem outro lado ruim que me segura em relação a poder crescer, evoluir mais como um negócio, porque eu fico tão ligado com tantas frentes que se fosse uma pessoa de gestão que conseguisse delegar muitas coisas para todo mundo fazer eu poderia talvez pensar num horizonte mais amplo de atuação, mas como eu não sou essa pessoa, eu gosto de fazer então me conformo um pouco com isso e sigo nesse caminho mesmo.

Mônica: O protótipo você faz todo ou tem gente já que te ajuda?

Fernando: Olha, em geral eu faço ele inteiro e quando tem ajuda algum detalhe de acabamento, quando são peças, assim, muito retilíneas que eu já consigo entregar um projeto pronto, assim, impresso no papel aí eu entrego para outras pessoas fazerem, essa Linha Reta que eu fiz agora foi assim, estava realmente muito sem

tempo para poder me dedicar à confecção do protótipo e como ela era toda retinha eu entreguei os projetos na mão de um dos marceneiros aqui ele fez os protótipos, mas essas peças mais orgânicas, com mais curvas em geral eu gosto de fazer.

Mônica: Mas até essa parte do encosto aí não, aí você já passou para...

Fernando: O que eu faço, por exemplo, quando vai fazer uma forma aí eu dou a indicação do desenho, faço uma peça e eles copiam o resto e fazem a forma, fazem colagem e tudo, eu não faço inteiramente, mas faço uma boa parte da peça.

Mônica: E você participa muito da produção?

Fernando: Depende, tem épocas que sim outras não, agora, por exemplo, desde o final do ano passado eu não tenho conseguido participar da produção e não dá mesmo, eu não posso participar na produção no dia a dia, eu tenho que ficar na bancada para fazer protótipo, para resolver os problemas de projeto, depois realmente eu tenho que passar em frente, porque algumas peças custam um pouco para sair da minha mão, mas elas acabam saindo e precisam sair mesmo.

[___Perguntas sobre material de divulgação da Poltrona Dina. Fernando indicou fotos publicadas no site do Ateliê e na página @atelierfernandomendes do Instagram ___]

Mônica: Está ótimo. Eu vou fazer a transcrição, fazer análise aí se por acaso tiver, sei lá, se precisar fazer mais alguma pergunta dependendo das outras entrevistas se eu puder entrar em contato mais para frente, mas eu acho que é isso. Poxa, muitíssimo obrigada viu Fernando, foi ótimo conversar com você obrigada mesmo.

Fernando: Obrigado você também.

Mônica: Boa viagem de novo então, tchau.

Fernando: Tchau.

00:58:17

[Fim]

Apêndice D – Transcrição da Entrevista 3

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO
TRANSCRIÇÃO DE ENTREVISTAS
ORIENTADOR: JAIME GONÇALVES DE ALMEIDA
ALUNA: MÔNICA MARANHA PAES DE CARVALHO

Entrevista 03

Maria Fernanda Paes de Barros Penteado

Sobre a entrevista:

Data | 16/04/2018 (primeira parte) e 23/04/2018 (segunda parte)

Local da entrevista | *On-line*, por Skype.

Duração da gravação | 62 minutos (primeira parte) e 55 minutos (segunda parte)

Entrevistadora | Mônica Maranha Paes de Carvalho

Transcrição | Jorge Carvalho (Transcrição Online)

[Início da primeira parte]

Mônica: Então, eu vou apresentar a pesquisa, eu falei rápido eu acho que por e-mail, essa entrevista ela faz parte de uma pesquisa de doutorado que eu estou desenvolvendo na faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UNB, eu sou designer, na verdade, mas eu estou lá na FAU, e o meu orientador é o professor Jaime Gonçalves de Almeida, e nessa pesquisa eu estou tratando sobre a produção contemporânea de móveis de madeira e fibras naturais, e eu queria entrevistar algumas pessoas que criam ou até fabricam móveis, e que fizessem diferentes produções desde das mais artesanais até as mais industriais. Eu vou fazer... a gente está se vendo com vídeo por Skype, mas eu estou fazendo a gravação só do áudio...

Maria Fernanda: Está bom.

Mônica: Aí eu queria pedir a sua autorização para usar a transcrição desse áudio na pesquisa?

Maria Fernanda: Sim, claro.

Mônica: Tudo bem.

Maria Fernanda: Não tem problema.

Mônica: Então tá, eu vou começar a fazer algumas perguntas pessoais e depois da sua produção, tá, Maria Fernanda. Bom, como que é o seu nome?

Maria Fernanda: Maria Fernanda Paes de Barros, é o que eu uso profissionalmente, mas ele ainda tem o Peteado no final.

Mônica: Maria Fernanda Paes, desculpa.

Maria Fernanda: De Barros.

Mônica: Paes de Barros.

Maria Fernanda: Peteado.

Mônica: Peteado. Qual que é a sua idade?

Maria Fernanda: [Idade].

Mônica: E o seu e-mail?

Maria Fernanda: [Endereço de e-mail].

Mônica: Tá. E a sua profissão Maria Fernanda?

Maria Fernanda: Eu sou formada em administração de empresas, mas eu nunca trabalhei na área, eu já sai da faculdade trabalhando com design de interiores, trabalhei mais de vinte anos com isso e acabei migrando agora um pouco para design de mobiliário, ainda faço interiores, mas o meu foco é no mobiliário com o artesanato brasileiro.

Mônica: Então, você se identifica como designer, né?

Maria Fernanda: Sim, agora é designer, designer de interiores, designer de mobiliário.

Mônica: Eu queria que você falasse um pouquinho da sua produção, que trabalho de mobiliário que você... quando que você começou no design mobiliário?

Maria Fernanda: Em 2014.

Mônica: Foi aí que começou o Yankatu?

Maria Fernanda: Foi aí que começou o Yankatu, como designer de interiores eu sempre projetei móveis também para complementar os projetos que eu fazia, mas eu projetava de uma forma diferente, eu preciso desenhar uma cômoda, então eu desenho uma cômoda, na Yankatu o processo é um pouco diferente de criação, então funciona de uma outra forma.

Mônica: Antes você já tinha o escritório de interiores?

Maria Fernanda: Tinha, tinha, sempre tive, só que eu fazia... a maior parte desses vinte anos foram como home office, eu tive escritório mesmo... [Barulho de motor].

Mônica: Desculpa, e que passou um carro.

Maria Fernanda: Imagina.

Mônica: Então legal. Você pode falar um pouquinho então de como começou a Yankatu, eu vi que já tem várias coleções, né?

Maria Fernanda: Tem, tem, na verdade ela começou... Se eu falar muito você me avisa, tá. Eu tive uma questão de saúde em 2013 e eu resolvi diminuir o ritmo de administração de obra por várias razões e

acabei indo fazer um curso de design de mobiliário na [Escola] Panamericana, e o curso foi bem diferente do esperado, o professor que é o Ricardo [Schwab] Schirmer ele trabalhou muito o processo dele de criação, e durante o curso, na verdade eu mergulhei de cabeça no curso, eu descobri a minha verdadeira paixão, eu sempre fui apaixonada pelo artesanato brasileiro, e eu comecei, a primeira peça que eu criei eu já trouxe o artesanato para dentro do mobiliário, até ganhou uma menção honrosa na Panamericana, enfim, era para uma indústria, na verdade eu trouxe um pingente indígena para dentro do mobiliário, então, assim, não caberia na indústria, mas mesmo assim eles me concederam essa menção honrosa. Desde daí eu não consegui mais parar de criar, eu fui em busca de pesquisar o artesanato brasileiro e trazer ele para dentro do mobiliário de uma forma que o valorizasse, que as pessoas comesçassem a olhar para ele com outros olhos, que infelizmente a gente ainda tem muito... um preconceito com que é artesanato. E daí assim, eu sempre fui apaixonada pela madeira, então a minha ideia era trabalhar a madeira maciça brasileira sempre com o artesanato brasileiro, e criar móveis que fossem passar de geração em geração, então eu não sigo tendência, nada disso, eu crio a peça, a minha inspiração vem da história do artesão, da história da tradição do artesanato que eu estou estudando naquele período, e do trabalho do artesão, daí vem a inspiração para eu criar a peça, então eu nunca sei o que vai nascer para eu falar a verdade, eu começo a, eu faço imersões, eu fico com eles um pouco para entender o processo deles, para entender a vida deles e fotografo coisas que me chamam atenção no momento, e aí com esse material depois eu começo a desenhar e as peças nascem [Risos], então, assim, eu não sei o que vai vir, eu não sei se vai vir uma cama ou cadeira, eu não tenho ideia, elas simplesmente aparecem [Risos], então tem todo esse processo de criação, e a ideia é que a madeira maciça, por ser madeira maciça também as pessoas não vejam esse móvel como uma peça descartável, daqui a três anos enjoei, me desfazo e compro outro, é uma peça para realmente passar de uma geração para outra e levar o artesanato com ela. Então, as minhas peças eu não sei se você chegou a dar uma olhada no meu site.

Mônica: Sim.

Maria Fernanda: Eu falo que é um design com alma porque, uma assim, você está trabalhando com as histórias de vida e histórias de

uma tradição brasileira. E outra assim, eu registro isso de alguma forma, essa inspiração num livrinho que eu chamo alma onde eu deixo páginas em branco, assim, eu conto um pouco da inspiração da peça e eu deixo páginas em branco para a pessoa continuar contando a história dessa peça, então eu falo assim, sei lá, o seu filho fez um risco no móvel, não sei o que, então no dia tal o meu filho fez tal coisa, assim, quando essa criança crescer esse móvel vai ter uma história para ela e ela vai querer mostrar para o filho dela e assim em diante, a alma ela fica guardada num compartimento sempre dentro do móvel quando o tamanho do móvel permite, senão eu mando numa embalagenzinha separada, mas normalmente ela fica escondidinha ali dentro, então até para você não perder a alma, e a alma fica dentro da gente, então ela tem que estar dentro do móvel também. Esse é um conceito na verdade da Yankatu, do fundamento.

Mônica: Ai, que legal.

Maria Fernanda: É, se não é assim não é Yankatu [Risos].

Mônica: E quais foram as coleções que você já fez?

Maria Fernanda: A primeira foi a Coleção Tribos que foi até o projeto de conclusão desse curso de design mobiliário, foi a única que eu não viajei para ter contato realmente, eu ainda sonho em fazer isso, mas não tive oportunidade, eu fiz toda pesquisa aqui em São Paulo, então em lojas que revendem esses artefatos, em museus, onde eu pude encontrar material e na internet óbvio, sobre a cultura indígena eu fui, aí eu trouxe as bandoleiras da tribo Nambiquara para dentro do mobiliário de uma forma que as pessoas olham, mas o que é, aí você fala que uma bandoleira indígena é feita de coco, de sementes, então, assim, é muito interessante ver a reação do público. E os pés dessa coleção eles são inspirados no grafismo das cuias da tribo Tapirapé, então tem uma junção de duas tribos no caso. Depois dela veio Entrelaçados, que é onde eu trabalho o fio de algodão orgânico que nasce colorido, que eu fui buscar lá na Paraíba, então eu fui para a Paraíba, a Maysa Gadelha abriu as portas para mim, me recebeu, me apresentou o pessoal da Embrapa que foi quem fez a pesquisa para esse... Para o fio de algodão colorido ter... que assim, o algodão ele nasce colorido já, a gente não sabe, mas ele nasce colorido, é que o algodão que nasce colorido ele tem uma fibra mais curta e menos resistente, então o processo da Embrapa foi conseguir, ela foi unindo o

algodão cru, que tem o comprimento e a resistência, com o colorido, as cores ficaram mais esmaecidas, mas eles conseguiram um fio que pode ser usado na indústria têxtil e tudo mais, e eu fui atrás desse fio que eu achei muito interessante esse processo, ele já nasceu colorido, as cores são lindas, aliás, é produzido por agricultores, pequenos agricultores, então é todo um processo que ajuda uma série de famílias, um incentivo à produção local e tudo mais, aí eu trago os fios e entrelaço os fios, na verdade ele nasceu dessa... eu acho que o Brasil é uma mistura de raças, de cores, de culturas, a gente é um caldeirão de uma série de coisas. E eu no Entrelaçados eu queria trabalhar várias cores do algodão colorido e se entrelaçando que era para remeter essa ideia de que o Brasil a gente está todo mundo ligado, não tem jeito, então, assim... só que não tinha na época por conta da seca que atingiu a região, então eu só consegui o cru e o verde, aí eu fiz o trabalho com esses dois, mas a inspiração toda veio daí, do nosso próprio país. Depois dela veio o Memórias e a Coleção Ipê, que é de luminárias, essas duas peças elas vieram depois de viagens de imersão para Muzambinho que é no sul de Minas Gerais, eu tive o prazer de tombar com a Mayumi no Museu A Casa, eu fui em busca de uma coisa, eu sai de lá com muito mais...

Mônica: Quem é Mayumi?

Maria Fernanda: Mayumi Ito, ela é a inspiração dessa peça do Memórias, ela era, assim nascida no Brasil, filha de japoneses, morou oito anos no Japão, e ela voltou para o Brasil e foi direto para Muzambinho com esse desejo de resgatar a tradição do tear manual da região, e fez um trabalho incrível lá na região, quando eu a conheci ela estava completando doze anos desenvolvendo esse trabalho, aí o Memórias representa na verdade os altos e baixos da vida dela durante esses doze anos, porque não é fácil você trabalhar até com... resgatar essas tradições, trabalhar com as mulheres numa região que é muito machista, então tinha muito preconceito dos homens, que não queriam que as mulheres criassem essa independência, então ela teve que lutar com tudo isso, então o Memórias ele tem um movimento do tecido que é exatamente, representa, ela contando a história da vida dela, que ela chegou, estava super animada, desenvolveu modelagens, aí o marido de uma não quis mais que ela trabalhasse, deram um fim nas modelagens, ela teve que recomeçar tudo de novo, então, assim, tem uma série de histórias e eu quis representar através disso, até essa peça

ganhou prêmio eu acho que foi em 2016, então é assim...

Mônica: Foi no Museu A Casa?

Maria Fernanda: No A Casa, o Prêmio do Objeto Brasileiro, ela foi para Milão, foi para Paris ano passado, então ela ganhou sim, falo que ela é o cartão de visitas da Yankatu. E o tecido que eu uso é o tecido feito no tear manual lá na região de Muzambinho pela Auxiliadora, então, assim, a oficina dela é um galpão atrás da casa dela super simples, você vai acompanhar a produção tem galinha passando com os pintinhos, então, assim, é muito emocionante esse trabalho. E a Coleção Ipê que foi na mesma época, as duas participaram da Exposição Fio da Meada, ela é com o mesmo tecido, com o tecido desenvolvido pela Mayumi e feito pela Auxiliadora, com o tingimento natural, que a Mayumi capacitou, ela fez um curso para várias artesãs locais sobre o tingimento natural, mas apenas uma que se apaixonou pela técnica que é a Santa, então a Santa tingem o fio, a Maria Auxiliadora tece, cria o tecido de acordo com o desenho que a Mayumi cria, e a Zélia Maria que para mim é uma artista do fuxico, ela faz os fuxicos da cúpula, e reveste toda estrutura da minha cúpula com fio de algodão tingido, a Luminária Ipê é umas das luminárias que mais tem o... mais mãos de artesãos tem envolvidas numa peça só. Nessa viagem para Muzambinho eu fiz com um grupo de amigas e designes também, e a gente foi tão bem recebido lá que a gente queria agradecer de alguma forma a receptividade dessas artesãs, e daí surgiu a ideia de que criar uma exposição para apresentar o trabalho aqui delas dessa forma através do mobiliário de peças, então foi a nossa primeira exposição no Museu A Casa que a Renata Mellão abriu a porta do museu para nos receber.

Mônica: Foi essa Exposição Fio da Meada?

Maria Fernanda: Fio da Meada, isso. Aí depois disso daí... gente, espera aí, ah, vem a Coleção Jardim, como eu estou perdida. A Coleção Jardim que eu lancei na MADE [Mercado, Arte, Design], que é com o crochê, que aí na verdade assim, quando a gente vai para uma região a gente encontra tanta gente bacana, então, quando eu fui para Muzambinho eu conheci a Cláudia que faz crochê, que mudou a vida dela também, ela não é de lá, ela resolveu se mudar para lá, então deixar os filhos longe, mas que ela se encantou com a região, e ela é apaixonada por crochê, quando ela nos recebeu na casa dela uma vez

com chá, o jardim dela era assim, inteiro florido entrando pela janela, e aí lá mesmo começou a nascer a inspiração dessa Coleção Jardim, então eu criei um biombo, um móvel jardim que tem... o Móvel Jardim ele tem um porta que tem uma tela de fios de cobre tramado com as flores de crochê, na verdade são tiras de crochê que eu transformo em flores, que foi inspirado, quando a Cláudia nos recebeu ela estava fazendo a flores do jardim, então tinha um coador de metal com as flores em cima, então daí veio a inspiração do móvel, então, assim, cada peça tem a sua história, e a Cláudia sempre me acompanha, então a Cláudia usa os fios da Santa e faz o crochê para mim e o meu processo assim normalmente eu não interfero o mínimo possível no que o artesão faz, na verdade eu acho que ele que tem que me ensinar, não sou eu que tenho que ensinar nada para ele porque a técnica é dele, então, por exemplo, para criar as flores que eu entrelaço no biombo que vai passando, na verdade eu comento com a... converso com a Cláudia, falo o que eu tenho em mente, aí ela até fez o que eu tinha pensado, mas aí a gente ali trocando ideia ela fala eu acho que talvez assim fique mais interessante, e aí ela faz o dela, e aí a gente juntas, chega à forma de fazer a flor, então isso é muito gostoso, é muito rico porque eu gosto deles participarem também nessa parte da criação do trabalho deles, eles se sentem parte da peça. Depois da Coleção Jardim veio a Registro do Tempo que é com a cerâmica do Vale do Jequitinhonha, mais uma vez estou em Minas Gerais, eu não estou conseguindo sair de Minas Gerais, mas vou sair, aí Registro do Tempo foi mais uma viagem de imersão que eu fiz com as mesmas amigas e designers, que é a Maria Helena Emediato que é essa que você conheceu aqui [Risos], a Marina Dabbur e a Marina Dias, dessa vez a gente foi para o Vale do Jequitinhonha, a gente ficou hospedada na casa Deuzani que ela tem esse turismo falar, esse tino familiar, também a mesma coisa, cada uma, depois da viagem a gente fez uma exposição no Museu A Casa novamente com a cerâmica do Vale do Jequitinhonha, dessa vez a gente conseguiu trazer a Deuzani para São Paulo e a gente quis mostrar o processo, desde da argila até como chega a peça pintada e como fica numa peça criada por um designer, então a gente visa mostrar, porque assim, a pessoa ver uma peça de cerâmica, aí que graça, mas quer pagar dez reais, e aí na hora que a gente traz o processo a Deuzani mandou fazer um socador pequenininho, aí você mostra como é, elas têm que quebrar a argila com pé, aí elas têm que peneirar, tem todo um ciclo, elas

pintam com a pena da asa da galinha, tem que ser a última pena com a asa direita, se você for destro da asa esquerda, se você for canhota você tem que esperar cair, não pode arrancar a pena da galinha, então a coleção até chama Registros do Tempo por conta disso, você tem que saber respeitar o tempo, mas você não pode deixar o tempo passar, porque se a pena cai e você demora para pegar ela já não tem mais a pontinha que precisa, então é um exercício para a gente que mora em São Paulo, nessa correria, é um exercício assim diário [Risos]. E a gente mostrou todo esse processo, então as pessoas olhavam desde da pedra de argila até ela pintada antes de ir para o forno, porque antes de ela ir para o forno é uma cor, a hora que ela vai para o forno ela muda completamente de cor, o que é cinza chumbo vira branco, então isso fez as pessoas olharem para a peça e darem um outro valor para essa peça que antes elas não tinham. E a gente mostra na exposição também que quatro designers que fazem basicamente, estão trabalhando o mesmo produto, com o mesmo artesanato, com a mesma história, troca fornecedores, mas saem produtos completamente diferentes, então desde que você encontre a sua identidade você pode compartilhar tudo com todo o mundo que ninguém vai roubar isso de você, não tem como. Aí nessa exposição eu usei as contas de cerâmica que normalmente lá eles usam para fazer adornos ou para colocar como cortinas divisórias de ambientes, criei a Estante Contas, foi até uma homenagem...

Mônica: A giratória, né?

Maria Fernanda: É, a Deuzani além de fazer a cerâmica, de plantar, colher e cozinhar e tudo mais, ela escreve poesia, então o sonho dela era escrever poesia, só que ela só tem até a quarta série, mas as poesias dela são de uma profundidade, de uma delicadeza, são impressionantes, você olha, vocês fala, gente, é uma riqueza que tem lá, quando as pessoas falam do Vale do Jequitinhonha eles já falam é uns dos lugares mais assim necessitados do Brasil, gente eles têm uma riqueza, e que a pessoa só olha o lado ruim, a pessoa não olha o lado bom, tem uma riqueza, eles são muito unidos, então tem uma pessoa doente toda a comunidade vai ajudar, aqui muitas vezes gente não tem um vizinho para nos ajudar se a gente fica doente, então depende do que você considera valor, sabe.

Maria Helena Emediato: Fala da madeira...

Maria Fernanda: É, a madeira dessa coleção também eu usei cabreúva maciça, a cabreúva foi... eu estou procurando usar nas minhas peças quando é possível, a madeira de reaproveitamento, então a cabreúva dessa coleção ela veio de uma fazenda centenária, estavam desmontando tudo, aí eu peguei essa madeira e trouxe essa madeira para fazer as peças, as peças dessa coleção três delas até em maio agora elas vão estar numa exposição em Nova Iorque, eu fui convidado por uma curadoria de Hong Kong que chama Design Pier, eu participei de uma exposição eles selecionaram designers do mundo inteiro, são trezes designers que representam...

Mônica: Qual o nome?

Maria Fernanda: Design Pier.

Mônica: Design Pier.

Maria Fernanda: Eles selecionaram treze designers do mundo todo, que eles falam que são verdadeiros contadores de história da cultura do seu país, eu fiquei muito honrada [Risos], é o que eu... talvez eu ache que estou fazendo, eles me convidaram, agora em maio essas peças vão estar lá, vai estar a Estante Contas, vai estar a Mesa Encontros que é uma mesa lateral, e vai estar uma luminária que eu desenvolvi junto com a Deuzani, então essa peça é uma peça que eles não produziam porque as outras peças eles já faziam, eu só peguei o que eles faziam e usei, mas as duas luminárias, elas fazem aquelas noivas maravilhosas que são as bonecas, então da saia da noiva nasceu a Luminária Pendente, então ela é toda com a mesma pintura rendada, mas é muito interessante você trabalhar, porque assim, elas nunca tinham enxergado isso, e aí na hora que eu falei com a Deuzani, falei Dê, mas dá para a gente fazer, ai, mas não sei, será que dá, será que não dá, aí a gente pegou as flores também que são super tradicionais que elas espetam no palito de churrasco, e eu falei Dê vamos fazer assim, ver com quão grande você consegue fazer e eu quero profundo, aí ela fez uma muita aberta, falei não, tem que ser mais profundo, ela, mais profundo eu não vou conseguir pintar, então, mas vamos lá, tenta fazer um pouco mais profundo e mais fechado, e assim a gente chegou na saia e na flor, então eu falo que a luminária de mesa é um resumo do meu propósito da Yankatu, que ela tem uma iluminação indireta que é exatamente para jogar luz no trabalho da Deuzani, então eu falo que é a Yankatu quer fazer, ela quer jogar luz no trabalho dos artesãos,

e aí luminária fez exatamente isso. Então essas peças vão estar indo para essa exposição agora representando o Brasil, muito legal.

Mônica: Legal.

Maria Fernanda: E agora a próxima coleção que eu estou criando ela chama Artesãos – O Ouro que Aflora pelas Mãos, que mais uma vez eu estou em Minas, mas outra região de Minas, Minas é enorme, porque quando eu fui para a Semana Criativa [Semana Criativa de Tiradentes 2017] eu trabalhei com esses cinco artesãos, na semana criativa a gente trabalhou de uma forma diferente, então, assim, éramos eu, o Paulo Alves, a Daniela Karan e o Guilherme Ribeiro e o André Bastos do Nada se Leva, com os cinco artesãos, e a gente trabalhava assim, a gente ia trocando ideias, a gente conheceu a oficina deles, a gente se apresentou para eles, a gente sentava numa mesa e ficava, não, mas olha só isso, mas eu consigo fazer assim, ah, tu consegue fazer assim, ah, dona Maria a senhora consegue bordar a pedra, daí surgiram as peças, e eu fiquei com muita vontade de trabalhar com eles da forma como eu trabalho no Yankatu, e aí eu não resisti voltei [Risos], e agora essa coleção ela é inspirada na história desses cinco artesãos e vão ter uma peça em homenagem a cada um deles, com o trabalho deles inserido no meu, e aí depois dessa eu já estou pensando em para onde eu vou, nem terminei ainda, eu estou enlouquecida, mas eu já estou pensando para onde eu vou no segundo semestre.

Maria Helena Emediato: Fala da...

Maria Fernanda: Uma coisa que eu acho que é interessante também de você saber, na primeira MADE que eu participei com a Coleção Jardim eu lembro que houve um comentário, ah, mas isso é CNC, não é uma marcenaria toda artesanal, eu falei não, eu não sou marceneira, eu fiz um curso de marcenaria, mas eu tenho uma limitação física, eu tenho duas hérnias que eu não sei ficar parada, no curso de marcenaria eu saí de lá com três talas e desisti, então eu tenho os meninos que trabalham comigo que é uma mercearia no interior de São Paulo, na verdade eles são luthiers, eles fazem instrumento musical, e eles se apaixonaram pelo conceito da Yankatu e eles desenvolvem as minhas peças com alma deles também, sabe, assim, eles se empolgam com tudo que eles fazem, então tem um primor nesse acabamento, mas a gente usa encaixes, mas a gente usa muito também a CNC, e eu não

vejo nada de errado, na verdade eu vejo você unir tecnologia e tradição, por que não, na verdade o mundo está evoluindo, a gente não pode perder o que a gente já tem, mas a gente não pode deixar de olhar para a frente, então eu uso as duas técnicas, em várias peças elas estão juntas, a Estante Contas mesmo que eu consegui fazer as curvas ela é esculpida, ainda mais que é madeira maciça, ela é esculpida através do CNC para fazer as partes curvas das laterais, tudo mais, então é uma união bem... uma parceria que deu certo.

Mônica: Eu tenho que escolher um projeto só para eu fazer as próximas perguntas, mas é tanta coisa bacana.

Maria Fernanda: (Risos) Fica à vontade.

Mônica: Algum desses você tem uma paixão maior, ou uma...

Maria Fernanda: Nossa é difícil.

Mônica: Todos eles são.

Maria Fernanda: Cada um deles está ligado a um artesão, então, assim, eu vou carregando os artesãos comigo sabe assim, eu fico amiga deles, eu falo com a Zélia, a artesã que faz os fuxicos, praticamente toda a semana, eu uso o fio da Santa, levei o fio da Santa lá de Muzambinho para dona Maria abordar lá em Tiradentes, então eu não sei assim, cada tem uma história diferente para contar, eu não sei te dizer.

Mônica: É, eu estava pensando em princípio em perguntar sobre o Registros do Tempo...

Maria Fernanda: Pode ser.

Mônica: Mas eu acho... mas ao mesmo tempo esse das contas...

Maria Fernanda: Das contas era o Registro...

Mônica: E qual, não, o do tecido, Memórias.

Maria Fernanda: É o Memórias, tem esse desenho é no... todo o desenho dele nos tampos é feito em CNC, é esculpido em CNC.

Mônica: Também...

Maria Fernanda: Também, e o tecido dele ele perpassa, que é um tecido só, porque a vida é uma só, então, assim, eu não quis cortar o tecido, quis que ele fosse contínuo.

Mônica: No Memórias tem o banco, deixa eu ver...

Maria Fernanda: Tem o banco e a prateleira, dessa coleção eu não sei se vai te... talvez a Registros do Tempo te dê mais quantidade de perguntas... porque a Memórias ela é só essa, é peça única, eu fiz, então é o banco e a prateleira, eu não vou reproduzir, então por isso que eu falo assim, ela foi para Milão voltou, foi para Paris está voltando, então, assim, é só ela que existe [Risos].

Mônica: E o Registros do Tempo aí...

Maria Fernanda: Do Registros do Tempo ela tem uma... vão ter...

Mônica: A Mesa Encontros, né, a Mesa Pétalas.

Maria Fernanda: É, tem a estante, tem as duas luminárias, a Mesa Encontros, a Mesa Pétalas, e é isso, e o banquinho, e tem o Banco Tempo que também tem uma história linda.

Mônica: E você fez junto com essas suas amigas designers ou não, essa é separada, você falou que...

Maria Fernanda: Essas são da Yankatu, cada uma delas criou a peça delas para exposição, a gente fez a exposição juntas, que é a Exposição Moldar Mudar – A Vida Moldada no Barro da Alma.

Mônica: É porque eu não vi, tinha outras peças então. Então, eu acho que eu vou concentrar no Registros do Tempo mesmo então.

Maria Fernanda: Tá.

Mônica: Deixa eu ver, então, o nome da... você chama de coleção, Coleção Registros do Tempo. De quando foi mesmo?

Maria Fernanda: A Registros do Tempo eu lancei ano passado na MADE, eu lancei em agosto de 2017.

Mônica: E quando você começou a trabalhar?

Maria Fernanda: Foi em julho de 2016 eu fui para o Vale do Jequitinhonha com o pessoal da ArteSol, eu faço parte do Coletivo Artesol, que são designers que trabalham com os artesãos, então a

gente fez uma viagem com a Sônia Quintella que é presidente, algumas conselheiras, as meninas foram comigo, menos a Mari [Mari Dabbur], então foi a Maria Helena Emediato, foi a Marina Dias, foi a Camila Pinheiro que desenvolve um trabalho belíssimo também junto aos artesãos de capacitação, e foi uma viagem muito rápida porque o pessoal da ArteSol foi bem direcionado, foram três dias, exatamente, e assim, café da manhã, almoço e jantar, você mergulha e vai.

Maria Helena Emediato: Um para ir, um para ficar lá, um para voltar, a gente ficou um dia e meio.

Maria Fernanda: É, a gente ficou um dia e meio no vale. Você vai de avião até Montes Claros, de Montes Claros são quatro horas até você chegar em Turmalina que é a cidade mais assim perto de onde ficam os artesãos ali da região, e aí a gente, assim, ali eu tomei contato com esse trabalho, conheci vários artesãos, a gente conversou com as associações, com todas as comunidades, e aí assim, já se apaixonou, não tem como, como a Camila Pinheiro ela ficou um pouco mais com a gente lá fazendo outro trabalho, e aí já estava apaixonada, ela voltou contando todas as coisas e falando sobre... ela ficou hospedada na casa da Deuzani, aí quando eu soube, a gente vai ficar na casa da artesã, ela tem oficina de cerâmica, aí a gente conversou eu e as meninas, resolvemos que a gente faria uma outra exposição, e que a gente iria para lá, aí assim eu fiz um processo de pesquisa sobre o lugar, sobre a história e tudo mais, mas eu não desenhava nada antes de ir para uma imersão de verdade, aí a gente ficou em janeiro de 2017, a gente passou uma semana lá na casa da Deuzani com a Deuzani, do café da manhã, almoço e jantar também, e aí enfim, era uma troca de histórias, a Deuzani tem os livros de poesias dela, então, assim, lendo todos aqueles livros de poesia dela sentada na rede, sabe aquela, então a gente conseguiu vivenciar uma chuva lá, então, assim, a alegria deles com a chuva, toda esse processo, e para mim ficou muito claro essa coisa do respeito ao tempo, não adianta você se antecipar, então se eu não esperar a argila secar até o ponto correto, eu vou colocar ela para queimar ela vai trincar, então é todo um respeito que você tem que ver que eu trouxe para... Tentei, pelo menos estou tentando trazer ainda para minha vida, então quando eu me acelero muito eu lembro disso, falo gente menos. Então, assim, para mim isso é... Eu acho que eu aprendo muito mais do que eu levo para eles, por isso até que a gente

gosta de fazer as exposições e tudo mais para compartilhar toda essa experiência. Espera volta, o que mais...

Mônica: Então tá, autoria desses objetos é sua? Como que...

Maria Fernanda: A autoria da estante, da mesa e tudo mais, a autoria da peça é minha. A pintura, por exemplo, na Mesa Encontros que eu tenho as gotas de cerâmica, a pintura é autoria da Deuzani, eu não me meto no que ela vai pintar, eu posso no máximo falar Dê quero menos cores, eu quero toda branca, mas ela que faz, agora as luminárias assim a ideia da peça, a concepção e tudo mais foi minha, mas a parte de cerâmica realmente foi uma criação conjunta, Dê quero mais profundo, ai não dá, olha, tentei pintar assim, assim não deu certo, então vamos abrir essa pétala, então essa é uma peça que eu acho que é uma cocriação assim de nós duas, e que foi até uma peça que eu interferi no valor da peça, porque as outras peças que ela me forneceu para colocar e tudo mais, as contas, por exemplo, todas as artesãs da região fazem, e todas elas vendem pelo mesmo valor, então eu não quis interferir nisso, porque se eu interferisse no valor da Deuzani eu estaria afetando toda uma população ali local, agora a luminária quando ela chegou e me passou o valor dessa, olha é tantos reais, eu falei não Dê, está errado, não é possível. Não, é isso. Eu falei não, não é, não é, não dá para ser. Mas é que se eu for te passar o preço certo vai ficar muito caro. Falei não é o preço certo, é o preço justo, não vou pagar isso, você vai voltar, você vai me falar quantas horas você gasta para fazer uma peça dessa, quanto tempo é, quanto você calcula que seja a sua hora, então para essas peças eu acho que multipliquei por seis, eu acho que o valor que ela me passou, seis não, cinco, foi cinco vezes mais, porque eu falei essa peça Deuzani a gente pode criar um preço justo, porque só você faz, então eu estou interferindo na região, e eu que compro, então, assim, vamos fazer as coisas funcionarem da maneira correta, então, assim, por isso que eu acho que até a Registros do Tempo tem bastante história para contar [Risos], e agora a luminária dela está indo para Nova York, então, assim, é muita responsabilidade aqui.

Mônica: E o principal objetivo do projeto?

Maria Fernanda: Do Registros do Tempo ou da Yankatu?

Mônica: Não, do Registros do Tempo.

Maria Fernanda: Tempo, era realmente procurar mudar o olhar das pessoas para cerâmica do Vale do Jequitinhonha, e para história dessas mulheres que assim a minha inspiração é a história das mulheres que no Vale, na verdade com a plantação de eucalipto que supostamente ia ajudá-los, o eucalipto ele suga a água, então acabou com as plantações, com a própria vegetação local, então os homens precisam sair de lá para conseguir trabalho e dinheiro e as mulheres ficam sozinhas, e através da cerâmica elas conseguiram se organizar, elas conseguiram gerar renda, e muitas vezes elas é que sustentam a casa, então, assim, as duas luminárias para mim elas representam bem isso, porque são as noivas à espera dos noivos, que os noivos vão, então, assim, você ver assim 90% das bonecas, aliás, 99% das bonecas são mulheres, tem um boneco, sabe assim, elas representam aquilo que elas estão vendo, e as bonecas tem uma riqueza de detalhes, o brinquinho, a unha, então, assim, não é porque a vida lá é mais simples do que aqui, que elas não tenham essas mesmas assim de se arrumar, de estar sempre bonita, os homens saíram para trabalhar, mas elas continuam arrumadas, continuam enfeitadas e olhando para tudo isso, então, assim, elas são mulheres assim de uma força, de uma coragem que elas merecem um respeito imenso, então através da coleção eu quero tentar passar um pouco isso, esse olhar de não é só pobreza, tem muita riqueza, as mulheres são muito fortes, tem essa coisa da toda mulher, assim, a gente tira força do além quando a gente precisa, então eu acho que é uma... a coleção é uma homenagem e uma forma de tentar ajudar de alguma forma, até jogar uma luz para o que acontece de verdade lá, e não ficar só com uma vaga ideia do que seja.

Mônica: E por que esses objetos, a estante, as mesas, o banco, a luminária?

Maria Fernanda: Olha, a estante na verdade olhando as contas que elas usam para separar os ambientes, eu comecei a... Eu vou rabiscando, e aí dos meus rabiscos, essa coleção tem muito movimento circular na verdade, pelas contas, pelas formas, pelas pinturas que elas têm, que são sempre as pétalas, então, assim, como lá é mais seco elas criam jardins do jeito que dá, então, assim, algumas pintam na fachada da casa as flores e as pétalas, outras... Você vai na casa da Zezinha que é uma mestra artesã de lá fantástica, ela tem uma parte de um barranco de pedra com flores de cerâmica colocadas, então ela criou o jardim

dela de outra forma, isso é muito forte. E da estante veio esse movimento circular e a Deuzani escreve as poesias, então de uma certa forma nasceu uma que eu falo que Estante Contas, que na verdade são contos, então são vários contos que você pode colocar ali e ela gira por uma questão de você poder mexer de qualquer lado, você olhar de qualquer lado, que para mim é uma representação do que elas fazem, elas seguem, uniu, e continuam ali bonitas e fazendo o trabalho assim com essa força, porque eu acho que o aliar a madeira ao artesanato é a força e a delicadeza, então eu acho que na verdade é uma coisa bem de feminina, as minhas coleções [Risos], como diz o Waldick Jatobá da MADE, que é quem me convidou para participar, ele sempre fala que dá para ver que foi feito por uma mulher, quando ele vê, passa no meu estande fala, dá para ver que foi feito por uma mulher, então tem esse equilíbrio entre força e delicadeza. O Banco Tempo que na verdade é a peça mais reta da coleção, é a única que tem os ângulos retos, apesar de ter o pezinho bem, ai meu Deus, esqueci a palavra, mas bem circulares, ele foi feito, ele foi inspirado no banco da dona Vitalina, a primeira vez que eu fui com a ArteSol para lá a gente foi visitar a dona Vitalina que é a artesã, era a artesã mais antiga da região ainda viva, ela estava com cento e seis anos na época, ela se aposentou aos noventa e oito anos, então, assim, e numa disposição, sorrindo, conversando, e eu coleciono banquinho, então na hora que a gente foi visitá-la tinha um banquinho lá jogado no cantinho, eu olhei falei nossa que lindo esse banquinho dona Vitalina, não sei o que, e eu falei que eu colecionava, aí ela me deu o banquinho, aí eu não queria, eu falei não, não posso aceitar, então eu vou comprar da senhora o banquinho, não imagina minha filha você vai comprar o meu banquinho, aí eu fui conversar com o filho [...] tinha sei lá eu acho que oitenta e poucos (Risos), falei olha então me fala assim, ela não usa mesmo esse banquinho? Não, imagina, não usa mais, ninguém usa, então essas cadeiras que vocês estão sentadas aqui na varanda quanto custa mais ou menos? Aí ele falou o valor das cadeiras, eu dei um dinheiro referente, ele me deu de presente o banquinho, eu dei de presente para ela um dinheiro que se ela quisesse comprar umas duas cadeiras elas compraria essas duas cadeiras, e foi muito bonito porque a Camila Pinheiro que continuou lá, voltou para várias vezes para a região ela me trouxe uma... No dia que a gente se encontrou falando que a dona Vitalina tinha pedido para me agradecer porque logo depois que eu sai de lá ela adoeceu, e o presente que eu

dei para ela foi para comprar os remédios, eu criei o banquinho Tempo, ele é uma releitura do banco da dona Vitalina, então eu tenho hoje na minha casa o dela e o que eu criei em homenagem a ela, então ele é uma peça assim para mim muito especial, eu até queria que ela fizesse... tem uns quadradinhos de cerâmica, eu queria que ela fizesse, mas aí já era pedir demais, então a Deuzani fez sabendo que era para esse banco especial.

Mônica: E as mesas foram depois?

Maria Fernanda: As mesas elas vêm no processo, eu não sei se eu consigo te mostrar o meu caderno de inspiração para você ver os desenhos.

Mônica: Ah, depois eu queria ver.

Maria Fernanda: Eu vou tentar, depois eu coloco aqui, deixa eu pegar. Nasce tudo meio que junto na verdade, sabe, eu não tenho uma... Como elas vão brotando, eu vou tentar, você consegue ver?

Mônica: Ham, ham.

Maria Fernanda: Então na verdade assim quando eu volto das viagens, e durante as viagens eu vou escrevendo o que o meu coração manda, aí desse trabalho eu vou selecionando palavras, aí faz toda uma, assim, uma pesquisa dos seis sentidos sabe assim do olfato, aqui o sexto sentido que a gente usa a intuição, então o que o meu coração me fala, isso aliado com as fotos que eu tiro... Isso aqui são tudo rabiscos que eu vou fazendo baseado nas imagens que eu vou fotografando que me chamam atenção, então eu vou munida com essas histórias dessas emoções todas, dessas palavras que eu vou considerando importantes eu começo a desenhar, e aí daqui... Esse é o banquinho, por exemplo, esse é o desenho do banquinho da dona Vitalina, lá é tudo muito cuidado, é tudo muito cheio de flor em todos os lugares, a cortina de contas, então, assim, eu vou rabiscando, a Mesa Encontros ela tem os fios, então eu comecei essa forma mais orgânica, e aí do movimento das montanhas e dos rios e das rugas, das marcas do tempo no rosto das pessoas, que essa aqui são as marcas do tempo no rosto de umas das pessoas que eu fotografei, foi nascendo a mesa, então a Mesa Encontros ela é encontros na verdade porque ela se encaixa, uma se encaixa na outra, a ideia é poder usá-las juntas se você quiser, então de tudo isso acabou nascendo a mesa, aí eu continuo aqui rescrevendo

um monte de coisas, aí eu comecei a transformar o banquinho, aí aquelas contas começaram a nascer aqui, o que eu ia fazer, aí eu estava assim, como e que eu vou colocar essas contas, eu vou formar um desenho, eu vou formar uma flor, aí na verdade eu achei, falei não, eu vou deixar exatamente como elas colocam lá, só as contas, então é toda uma... Essas pétalas aqui, por exemplo, vêm da pintura que elas fazem que sempre tem as pétalas das flores, então fui traduzir o que elas faziam na pintura para encrustar a cerâmica, e aí vai, e aí vai, uma bagunça, aí aqui é uma linha de mesa que eu criei que é portaguardanapo, mas essa ficou só no protótipo, daí vão nascendo todas as outras coisas, e aí ainda tem mais uma luminária que vai nascer, mas ainda vai demorar um pouquinho, acaba que eu me envolvi com as outras coleções agora e está difícil, mas dá para você ter uma ideia.

Mônica: Legal, não, adorei ver, depois até vou voltar nessa questão da... eu já vou voltar no processo criativo. Então, quais foram as principais referências, você já citou várias, mas...

Maria Fernanda: Para criar a coleção?

Mônica: É.

Maria Fernanda: Na verdade assim, vamos lá, o trabalho dela, eu acho que assim a história do trabalho delas, então as flores de cerâmica, as noivas, as cortinas de contas que elas fazem que separam o ambiente, e as poesias da Deuzani, e essa questão de respeitar o tempo mesmo, de saber parar e observar o que está acontecendo a sua volta, então eu acho que da forma como eu coloquei a cerâmica nas peças as pessoas precisam parar um tempo realmente, nem que seja dez segundos, mas se concentrar naquilo e viver aquele momento, sentir aquela peça para depois seguir a diante.

Mônica: Sobre o processo criativo você falou que você primeiro tinha conhecido aí voltou e passou uma semana lá, voltou lá, aí você veio e... Esses seus desenhos são posteriores então, aí depois que você volta?

Maria Fernanda: Depois que eu volto, eu até faço alguma coisa lá, mas a maioria... lá eu uso um caderninho menor, faço em outro caderno menor, aí quando eu volto eu começo a trabalhar no caderno grande, que eu gosto de ter espaço.

Mônica: Aí surgem os móveis mesmo, né?

Maria Fernanda: Isso.

Mônica: Você lembra um pouco depois desses desenhos como que... que aí no caderno já tem um móvel, eu vi umas partes.

Maria Fernanda: Então, daqui eu faço... algumas vezes eu faço maquete para conseguir trazer essa proporção, porque como eu não tenho a marcenaria aqui comigo, é um custo mais levado, eu faço maquetes menores em proporção para ter uma ideia das dimensões...

Mônica: Em quê, a maquete?

Maria Fernanda: Em quê?

Mônica: O material.

Maria Fernanda: Nossa de tudo um pouco, a Estante Contas, por exemplo, eu queria fazer todo o processo eu usei caixa de papelão, recortei porque precisava ser um material mais forte e fui colocando as contas para ver como é que funcionava.

Mônica: Tamanho natural?

Maria Fernanda: Oi?

Mônica: Tamanho natural?

Maria Fernanda: É, a Estante Contas eu fiz natural, mas assim, eu não fiz ela inteira, mas eu fiz dois níveis, que era para ver como funcionaria o movimento, como eu poderia amarrar, porque o fio passa de cima abaixo, é um fio só, eu invento moda, assim realmente invento moda, aí depois disso eu passo o desenho para o Cad [AutoCad], então aí eu faço um desenho técnico no Cad realmente, aí a parte que eu entro em contato, falo com os meninos para a gente ver, olha, a ideia é essa, como é que a gente vai por isso aqui de pé, e aí entra toda uma outra logística, aí a gente discute junto toda essa parte de construção efetiva da peça, então olha, não, está linda assim, mas a base vai precisar ser maior porque senão a estante cai, então nessa parte eles me dão um suporte técnico, e aí a peça é feita a parte de marcenaria, quando a estante fica pronta, por exemplo, no caso da Estante Contas, eu vou até a marcenaria com as contas, os fios e muita paciência e coloco amor e dedicação, e aí eu monto a peça lá na marcenaria, então eu vou inserindo conta por conta, são dois dias, um

dia e meio trabalhando sem parar, só colocando contas para fazer uma estante.

Mônica: O trabalho então é paralelo da marcenaria e também você tem que pedir essas peças para encomendar?

Maria Fernanda: É assim, eu falo com a Deuzani, Dê agora, por exemplo, as peças que estão indo para exposição, Dê, as peças vão então eu preciso que você me mande, a luminárias eu tenho aqui, as gotas da Mesa Encontros quando eu pedi para ela eu já pedi uma quantidade maior, mas as contas é muito conta, então eu falo com ela, Dê eu vou precisar das contas, aí ela faz lá, manda para mim por Sedex, com essas contas eu vou para marcenaria, e aí eu monto lá com os meninos, mas é gostoso assim porque é uma forma de estar sempre demandando alguma coisa da Deuzani, eu gosto de estar na marcenaria também porque enquanto eu estou montando a estante eles já estão construindo outras peças minhas, então a gente já vai trocando ideias sobre construção, eles estão fazendo a nova coleção que é a Artesãos, então enquanto eu estava lá montando a estante eu já estava tirando dúvidas, a gente já vendo a madeira, escolhendo uma série de coisas, então eu amo o que eu faço, em resumo eu adoro que eu faço.

Mônica: Qual é o nome dessa oficina, dessa marcenaria que você falou que eles são luthiers, né?

Maria Fernanda: Eles são luthiers, se chama Total Made...

Mônica: Como e que é, desculpa.

Maria Fernanda: Total Made.

Mônica: Total Made.

Maria Fernanda: É que eles não gostam de aparecer [Risos].

Mônica: Eles quem?

Maria Fernanda: Os meninos, é o Davi e o Guto, eles falam que eles querem ficar nos bastidores, mas eles vêm sempre que tem evento e tudo mais, eles vêm aqui, ficam orgulhosos, é engraçado, a primeira vez que eu estava na MADE eles vieram, eles chegaram na MADE no momento que a Márcia Carini estava me entrevistando para TV Casa Cor, e aí o Davi já estava com lágrimas no olho, ah, meu Deus, ele é mais novo que eu, parecia que era minha filha dando uma entrevista,

falei Davi você não existe, sabe. Então, assim, a Yankatu na verdade eu falo assim que ela virou, assim, para mim ela é uma grande família, todo mundo que faz alguma coisa para a Yankatu realmente abraça a causa da Yankatu, adora, ama a ideia da alma, então, assim, eu não consigo trabalhar com alguém se não for falar dessa pessoa olho no olho, inclusive o rapaz que fez a tela de cobre por exemplo, é um teleiro, eu pesquisei quem é que trabalhava, podia fazer com cobre, aí ele falou não eu faço, como a senhora quer, ah, eu quero o endereço para eu ir até aí, não, não precisa, a senhora me fala como a senhora quer que eu faço, eu falei não, mas eu preciso ir pessoalmente, não, mas aqui não é lugar para mulher, a senhora não vai gostar. É muito perigoso? Ele falou não, mas aqui é um lugar de fazer telas, só tem homens, eu falei tudo bem me dá o endereço que eu vou, aí eu fui até lá, conversei com ele pessoalmente, conheci todas as pessoas que faziam, então, assim, eu já empolguei (Risos), e aí ele já queria, quando ficar pronto a peça me manda umas fotos, eu quero ver como ficou, se eu ligo para ele e falo, ah, é a Fernanda da tela, ai meu Deus, tem mais alguma coisa nova, diferente para a gente fazer, então é o meu jeito de ser, eu não sei fazer nada por telefone, sabe assim, eu tenho que ir conhecer, a pessoa tem que se envolver com a Yankatu, aí tudo bem [Risos].

Mônica: Maria Fernanda, você está super apressada, que já deu a uma hora que eu tinha falado, mas eu ainda tenho algumas perguntas.

Maria Fernanda: [Comentário].

Mônica: Aí será que a gente pode, é porque eu me empolguei também e estou perguntando sobre a coleção inteira, eu queria te perguntar sobre um objeto.

Maria Fernanda: Não, não tem problema.

Mônica: Porque eu ainda tinha que falar sobre o produto, sobre a confecção e divulgação, comercialização, eu acho que ainda leva mais, sei lá, uma meia hora.

Maria Fernanda: Então você quer marcar outro dia?

Mônica: Pode ser?

Maria Fernanda: Pode.

Mônica: Porque eu estou adorando conversar com você.

[___Marcando dia e horário para continuação da entrevista___]

Mônica: Não ótimo. Ah, deixa eu te perguntar só uma coisa, você conhece outras pessoas que fazem esse trabalho, designers que trabalham com artesanato e que trabalham com móveis?

Maria Fernanda: Com móveis?

Maria Helena Emediato: Rodrigo Ambrósio.

Maria Fernanda: Ah é, Rodrigo Ambrósio.

Mônica: Rodrigo Ambrósio.

Maria Fernanda: É, ele trabalha com artesanato, ele tem um trabalho belíssimo.

Maria Helena Emediato: Alagoas.

Maria Fernanda: É, na região de Alagoas, agora Domingos Tótora não tem o artesanato, tem outro...

Maria Helena Emediato: Mas é artesanal.

Maria Fernanda: Se você quiser então, pesquisa Domingos Tótora que ele também tem um trabalho super bacana...

Mônica: Desculpa, qual o nome dele?

Maria Fernanda: Domingos Tótora.

Mônica: Ah tá.

Maria Fernanda: Mas é um trabalho artesanal, mas não é com artesanato, o trabalho dele é fantástico, aí tem o Sérgio Matos, tem a Maria Helena e a Mari, mas aí é menos móvel, é mais objetos, gente do céu, quem mais, a Camila também é mais objeto, a Luli é objeto, olha, que eu me lembre no momento...

Mônica: [Comentário]

Maria Fernanda: O Sérgio Matos está com um trabalho bem bacana de móveis, e o Rodrigo Ambrósio também.

Mônica: Ah, está ótimo.

Maria Helena Emediato: O Rodrigo Ambrosio é sensacional e ele é uma simpatia.

Maria Fernanda: Isso que eu ia falar (Risos). O Sérgio Matos eu não conheço pessoalmente. O Rodrigo Ambrósio eu conheci agora na SP Arte e gente é uma pessoa encantadora, então, assim, eu acho que ele vai sabe tipo, claro, faço, falo, eu acho que ele vai ser assim super solícito, nossa é um amor de pessoa, ele está, ele vai lançar agora um livro online maravilhoso.

Maria Helena Emediato: A Ana Neute lançou as luminárias.

Maria Fernanda: Mas não é móvel, é luminária. Luminária serve, não?

Mônica: Qual é o nome dela, que eu já procuro.

Maria Fernanda: Ana Neute.

Maria Helena Emediato: Ela lançou uma coleção com capim dourado do Jalapão.

Mônica: Ah, tá. Ah, que legal, está bom.

Maria Fernanda: Eu acho que dá para... se eu lembrar de mais alguém aí eu te falo na segunda.

Maria Helena Emediato: A Inês Schertel.

Maria Fernanda: A Inês Schertel faz um trabalho também que não é com o artesanato em si, mas é totalmente artesanal, que é uma técnica que ela usa com lã de ovelha no sul.

Mônica: É Schertel, como que é o sobrenome dela?

Maria Fernanda: S-C-H-E-R-T-E-L, é Inês Schertel. [...].

Mônica: Muito obrigada viu Maria Fernanda, então segunda-feira que a gente se vê de novo.

[Despedindo-se].

1:01:44

[Fim da primeira parte]

[Início da segunda parte]

Mônica: Pronto. Então hoje dia 23 de abril a continuação da entrevista. A gente parou Maria Fernanda, eu tinha perguntado sobre o processo criativo, aí eu queria te perguntar um pouco agora sobre as características dos produtos dessa linha, você podia falar um pouquinho quais são? Agora que os objetos estão prontos você consegue descrever?

Maria Fernanda: Da linha do Registros do Tempo?

Mônica: Do Registros do Tempo.

Maria Fernanda: Na verdade eu procuro usar sempre uma característica do meu trabalho sempre tem... Madeira maciça é um material presente, madeira maciça brasileira, usada com respeito [Risos], peças em série limitadas, pelas únicas, mas a ideia de usar a madeira maciça é porque eu crio peças que eu quero que durem realmente na vida das pessoas, então, assim não são peças para serem descartáveis, peças para durarem gerações. Essa linha eu uni madeira maciça com a cerâmica do Vale do Jequitinhonha, você tem a cerâmica feita pelas artesãs de lá, no caso eu trabalhei com a Deuzani e as filhas dela, hoje em dia elas não fazem mais a extração do barro, mas antigamente elas faziam, então elas iam extrair o barro, traziam o barro para poder começar o processo, hoje em dia elas têm uma pessoa que traz, leva o barro até elas, e aí a partir daí também o resto é tudo por conta dela, então o barro ele é quebrado com uma socadeira, vira pó, é peneirado, e elas vão juntando com água para dar o ponto de modelar, algumas peças elas fazem com forma, outras elas fazem à mão, então as gotinhas são feitas à mão, são furadas com palito de dente, as gotinhas que vão na Estante Contas elas são feitas assim, e as gotas que vão na Mesa Encontros ela modela para mim na mão uma a uma, porque essas gotas apesar de serem formatos típicos das pinturas da região eu dei uma entortadinha nelas para elas ficarem um pouco mais sinuosas, e as flores e as saias que eu transformei em luminárias, que são as Luminárias Ni são feitas à mão também, uma a uma, então no caso das peças da minha coleção ela não está usando molde para fazer nenhuma delas, depois que ela molda ela dá um tempo de secagem e ela pinta com tintas feitas por elas mesmas, e elas fazem as tintas para chegar nas cores, elas misturam com minérios e outras pedras da região que elas também socam e transformam em pó,

tem alguns tons que você vê que são meio metalizados, tem um brilho que vem da pedra, você acha que é algo totalmente industrializado e não tem nada de industrializado, então as cores vão variar, assim, eu encomendei para as primeiras Estantes Contas, por exemplo, que eu fiz elas eram com uns tons nas contas, agora eu estou fazendo a estante que vai para Nova York que eu pedi basicamente os mesmos tons, mas eles vieram completamente diferentes, porque além do minério elas usam também algumas folhas, alguns vegetais da região para também chegar em alguns tons, foi um processo realmente manual, quando você pinta você pinta num tom, a hora que ela vai para o forno e queima ela muda de cor, é como se você pintasse um negativo para na hora de queimar ela ficar no positivo, é um processo muito interessante, então todo o processo tem o tempo correto de secagem de pintura, no forno, você não pode também acender o forno com pouca peça, tem que ter um quantidade xis de peças, então se você ainda não produziu o suficiente você não pode queimar, então todo esse processo foi respeitado durante até a concepção das peças, por isso que elas chamam Registros do Tempo, então o trabalho desses dois materiais, e eu trabalho na Estante Contas com o buriti, o buriti é uma palmeira que ela é típica na região e com a plantação de eucalipto ela praticamente desapareceu, o eucalipto suga toda água do solo, mas eu quis manter essa linguagem de que era realmente do local. Fora isso tem mais um produto que eu uso que não é do Vale do Jequitinhonha, é nas luminárias o fio que conduz a eletricidade, eu encapei, encapei não, eu pedi, encontrei uma empresa que fez este trabalho para mim, ele é todo encapado com fio de algodão orgânico que já nasce colorido, vem lá da Paraíba, então eu aproveitei esse conhecimento que eu tinha da outra Coleção Entrelaçados e eu trouxe o fio de algodão orgânico para todos os fios condutores de eletricidade, todas as minhas peças elas levam esse fio de algodão orgânico, quando precisa conduzir a eletricidade. O que mais que eu posso falar dessas.

Mônica: E se você fosse descrever para alguém que não tivesse vendo os móveis?

Maria Fernanda: Nossa, olha eu diria, a Luminária [Ni] Pendente ela é como se fosse a saia de um vestido, bem godê assim, e ela é toda rendada, ela recebe uma estrutura rendada, como se fosse uma renda branca, ela tem um acabamento de madeira de demolição para dar o

acabamento como se fosse transportar o vestido em uma flor, a flor ela tem um miolo que onde está lâmpada, e ela tem a parte de onde ela nasce que é mais resistente, então essas duas partes eu usei a madeira para dar um acabamento uma outra linguagem, na Luminária Ni de Mesa a ideia foi a mesma, nesse realmente a parte da lâmpada ela parece realmente o miolo da flor até porque essa fica apoiada então você vê ela como uma flor, e a pintura da Luminária Ni de Mesa ela é uma renda, mas ela é uma renda com tons de rosê, de bege, de marrom formando pinturas, cada uma é um, quem pinta, quem define o que vai ser pintado normalmente é a Deuzani e as filhas dela, eu nunca sei direito, mas são sempre lindas. E essa luminária de mesa na hora que você acende a luz ela tem luz invertida, a luz dela é para dentro para iluminar as pinturas realmente. Deixa eu pensar, a Estante Contas ela é giratória para você poder observar ela de qualquer... não importa onde você esteja você tem uma visão dela do que está dentro do que está apoiado e do que está fora, são as contas e a madeira que fazem essa brincadeira, como ela é giratória na hora que eu montei eu fui girando os fios e os suportes de madeira que sustentam o andar de cima, então eles não estão nunca no mesmo lugar, mas o fio é um fio único, os fios estão sempre no mesmo lugar, mas a madeira não, então quando você olha mesmo que ela não esteja girando ela dá a sensação de giro porque nunca está no mesmo eixo. E as contas eu vou colocando uma a uma e formam, elas não ficam, não há uma sequência definida, na verdade a sequência vai ser formada conforme eu monto, eu deixo espaços, espaços sem contas para você também ter essa sensação desse movimento, de uma certa forma desse tempo, se você parasse um tempo você continuasse, tem uma pausa você continua, essas são algumas características dessa estante. A Mesa Encontros na verdade ela foi criada também para fazer par com uma mesa de centro, por isso que era encontros, era encontro de uma com a outra, aí por questões financeiras a mesa de centro ainda não nasceu [Risos], mas elas se encaixam perfeitamente, apesar que serem completamente diferentes, então essa também foi uma leitura que eu fiz desse encontro meu com a Deuzani, com o Vale do Jequitinhonha, a gente é diferente, mas a gente é igual ao mesmo tempo, então essa é a linguagem dessa mesa, a mesa de centro ela é mais baixa, aparentemente mais maciça, ela vai ter as saias fechadas, acho que no site dá para você ter uma ideia, ela tem a saia fechada até embaixo, e a mesa lateral ela é mais alta, mais magrinha, então o pé é mais fino e

ele tem um encaixe para abraçar a outra mesa, que é uma característica da Deuzani quando você chega na casa dela ela pode nunca ter te visto, mas ela te recebe com um abraço apertado como ela te conhecesse desde que você nasceu (risos), então, assim, isso é um pouco o que eu fiz refletir com as mesas. E o Banco Tempo ele é meu xodó, também porque ele vem da história da Dona Vitalina.

Mônica: É, você contou.

Maria Fernanda: Então é um banco assim de memórias assim, [?], eu fico sempre imaginando quantas histórias o banco da dona Vitalina ouviu, o quanto ele presenciou de coisas ali com ela sentada, falando com os vizinhos, então ao mesmo tempo ele tem essa característica até por isso ele se chama tempo, para você sentar ali realmente e observar, e sentir, viver um pouco sem correr tanto, então tem essa pegada, mas eu acho que assim descrevendo emocionalmente as peças [Risos] é isso.

Mônica: E o que você acha que as pessoas veem nesses objetos, nessa linha?

Maria Fernanda: Olha, assim eu fico surpresa, as pessoas realmente elas, a primeira vez quando eu lancei na MADE, elas se encantaram com todas as peças, mas assim, a primeira reação das pessoas era passar a mão no detalhe de cerâmica da mesa encontros que eu acho que ela estava mais perto, e ela tem a textura da renda bordada. Mas o que é isso? Aí você fala que é a cerâmica do Vale do Jequitinhonha, aí você conta a história, aí as pessoas se encantam, elas vêm primeiro pelo diferente e aí depois elas se encantam pelo trabalho, por toda essa concepção. Na hora que você fala, por exemplo, da luminária ela é toda pintada com a pena da galinha, cada detalhe é feito com a peninha da asa da galinha, então você... As pessoas olham para a peça com outro valor, e aí agora em fevereiro que eu participei da [Feira] Paralela aí eu levei várias peças, várias coleções, e as do Registros do Tempo também, assim...

Mônica: Maria Fernanda, espera aí, rapidinho, Maria Fernanda, alô, alô.

Maria Fernanda: Oi. Você está me ouvindo?

Mônica: Não, é que está cortando, você está me vendo e escutando bem?

Maria Fernanda: [...], Mônica.

Mônica: Tá, é porque quando você começou a falar da Paralela, ele começou a cortar.

Maria Fernanda: Onde eu parei então?

Mônica: Você falou que levou lá para a Paralela várias linhas, e ia falar especificamente eu acho do Registros do Tempo.

Maria Fernanda: Então, na Paralela eu senti muito que as pessoas... na Paralela a gente pode fazer o estande um pouco mais, você pode brincar um pouco mais com o estande, então a gente usou cores, a gente levou as fotos da artesãs, então cada coleção tinha o artesão que tinha participado, uma foto dele do lado, e isso gerou um movimento diferente, porque as pessoas atravessavam a Paralela para ir olhar o que tinha naquele estande, e aí eu ouvi vários comentários, que isso me motiva, porque assim, teve uma pessoa que sentou no banco e falou gente, eu podia morar aqui nesse espaço, eu me sinto acolhida, a outra falou nossa, eu atravessei a feira inteira, a hora que eu entrei aqui eu me senti abraçada pelo espaço, então eu acho que as peças elas carregam consigo essa emoção que eu acho que está faltando muito no mundo virtual de hoje eu acho que as pessoas sem perceber elas sentem falta, e aí as peças acabam atraindo e a pessoa não sabe exatamente o porquê, mas é porque elas vêm com carinho também.

Maria Helena Emediato: Tem uma empatia.

Maria Fernanda: É, elas têm uma empatia com as peças, isso é bem bacana.

Mônica: Tá, ah, legal. Em comparação com outros trabalhos então, alguma coisa que é semelhante entre essa linha e outras, ou outros trabalhos, você falou que também faz parte do Coletivo ArteSol?

Maria Fernanda: Sim, faço parte do Coletivo do ArteSol, e participei da Semana Criativa de Tiradentes, na verdade eu acho que o que une todos esses trabalhos, todas essas coleções mais essas peças, é a forma como eu trabalho com o artesão, então tanto pelo Coletivo ArteSol quanto pela Yankatu como pela Semana Criativa de Tiradentes são projetos que têm um respeito muito grande pelo artesão, pela técnica dele, e não querem usá-lo apenas como fornecedor, a gente quer fazer

essa troca de experiências, quer aprender com eles, e não levar, não ensinar, não chegar achando que a gente sabe mais, muito pelo contrário, a gente sabe menos [Risos]. Então, assim, tanto a rede ArteSol faz um trabalho muito bacana nessa área, a Semana Criativa de uma forma completamente diferente, mas também está buscando isso, e com a Yankatu sempre foi a minha forma de agir, eu nunca pensei numa metodologia, vou fazer dessa forma, ela é totalmente natural, mas se eu fizer uma... recapitulando tudo que foi feito até aqui todos eles foram feitos dessa forma, então é um chegar, é pegar esse abraço carinhoso da Deuzani, sentar ali de igual para igual e ver o que ela pode me ensinar, o que eu posso ensinar para ela, e essa troca de olhares e de histórias, todos esses trabalhos têm essa característica importante, natural, não é pensada, a gente se ligar tanto na Semana Criativa quanto na ArteSol, se você não tem esse respeito pelo artesão você não... nem começa a fazer parte do projeto.

Mônica: Legal. E o que seria específico? Você falou de algumas coisas, mas o que você acha que... dessa linha que diferencia, você falou de uma característica em comum, e o que você acha que pode ser diferente ou você identifica como diferente nessa linha?

Maria Fernanda: Na Registros do Tempo?

Mônica: Na Registros do Tempo.

Maria Fernanda: Olha...

Mônica: Desculpa, você chama de coleção, não é, eu estou falando de linha.

Maria Fernanda: O que eu acho que diferencia, é que eu não consigo encontrar, interessante a sua pergunta assim, que eu consigo dizer o que diferencia das peças da Yankatu de outras peças de design bacana, mas dentre elas, porque todas elas têm alma, então, assim, todas elas têm essa mesma ligação, cada uma da sua forma, o que diferencia uma linha da outra ao meu ver é apenas o tipo de artesanato que eu estou usando nelas, mas essência do trabalho, a forma como eu trabalho, a forma como eu criou, ela é sempre a mesma, então, assim eu não consigo te dizer o que diferencia em si, porque a emoção é a mesma, o artesanato muda, mas a ligação vai ficando... O que pode ser assim, a Registro do Tempo das primeiras coleções da Yankatu, é que as primeiras elas tinham as formas, em ângulos retos, elas tinham a

delicadeza, suave do movimento, tinha o crochê, tinha o tecido que fazia as ondas, mas elas tinham vários ângulos retos, e a Registros do Tempo foi a primeira coleção que, tirando o banquinho, todas as outras peças elas são circulares.

Mônica: Verdade, que legal.

Maria Fernanda: Então isso pode ser uma outra característica que foi um momento bem orgânico [Risos].

Mônica: Ah, legal. Sobre a fabricação eu vou perguntar especificamente então sobre a estante.

Maria Fernanda: Tá.

Mônica: O local de fabricação, foram vários, né?

Maria Fernanda: Sim, sim. A parte de cerâmica é lá no Vale do Jequitinhonha, em Coqueiro Campo que é onde mora a Deuzani, e a parte da marcenaria fica no interior de São Paulo em Jaú, os meninos fazem essa parte para mim, mesmo a montagem das contas na estante eu vou para Jaú e eu monto lá dentro da marcenaria, então ela é feita, e a concepção, a ideia, a criação e tudo mais é em São Paulo, então a gente tem três pontos-chaves.

Mônica: Então quantas pessoas que participam da fabricação?

Maria Fernanda: Olha, três no Jequitinhonha.

Mônica: A Deuzani e duas filhas, né?

Maria Fernanda: É, a Marcilene, Marcilene e a Gil, a Gil e a Marcilene, a Deuzani a Gil e a Marcilene, em Jaú temos o Guto e o Davi, que são quem fazem essa parte de marcenaria para mim, e aqui em São Paulo tem eu a Lê [Maria Helena Emediato], que é braço direito, esquerdo, [Risos] que dá um outro suporte para eu poder fazer tudo isso, porque sozinha...

Mônica: Você partic... você faz mais a montagem, né?

Maria Fernanda: É, então tem três em Jequitinhonha, dois lá e eu aqui, da estante Contas seriam seis pessoas e a Lê da Yankatu, aí são sete.

Mônica: E você pode descrever as etapas de fabricação tipo passo a passo?

Maria Fernanda: Sim, desde da criação ou só fabricação?

Mônica: Não, só fabricação.

Maria Fernanda: Tá, então a gente começa com processo, são dois processos separados que eu depois eu uno, tá. Então, no Vale do Jequitinhonha tem essa parte da produção das contas que é como eu falei, desde de quebrar o barro até fazer as contas, pintar, e aí ela coloca no Sedex e me manda aqui para São Paulo, na marcenaria a gente vai para escolha da madeira, no caso dessa estante o Guto foi buscar para mim essa madeira de demolição que vem de uma fazenda centenária que é uma cabreúva de demolição, que a gente encontrou inclusive assim, ela não tem parafuso, ela tem cravos, então ela tem algumas marcas dos cravos, das dobradiças, que elas eram portas, dobradiças feitas pelos escravos ainda, eu até guardei essas peças, aí você, depois você seleciona madeira, você tem que aplinar, puxar, cortar elas as medidas que a gente vai usar, no caso da Estante Contas ela é... Todas as partes elas são esculpidas pela CNC, você já viu trabalhar com CNC?

Mônica: Eu nunca vi, mas...

Maria Fernanda: No CNC, eu mando o desenho para ele no AutoCad e o Davi transforma esse desenho do AutoCad para o Solid Works que a máquina de CNC lê, depois que a gente corta a madeira nos tamanhos adequados para fazer os círculos que são as bases e as laterais, isso vai como se fosse uma mesa grande, o computador vai lendo e ele desce como se fosse uma furadeira, só que ela vai esculpindo, então a máquina vai subindo e descendo, e aí ela cria, ela faz o circular, como se fossem as bolachas, e ela esculpe, a gente coloca um pedaço mais alto de madeira, e ela esculpe as curvas, as madeiras curvas que vão dar o suporte na lateral da estante, além disso, as bolachas elas também, a CNC esculpe esse encaixe das laterais para ficar preciso, embaixo a gente tem uma bolacha que é um pouco maior, uns dois centímetros, onde vai o sistema de roldanas que é o que vai fazer a estante girar, então primeiro a gente escolhe a madeira, corta a madeira, aí vai fazendo os círculos e trabalha todos esses pedaços, depois que todos esses pedaços estão prontos aí a gente vai puxar mais uma vez para dar o acabamento e aí monta-se a estante toda, uma vez que ela está montada eu vou para lá com as contas, contas, e o meu fio de buriti [risos] passo, são dois dias fazendo essa montagem, depois

que eu termino de passar o fio e as contas, a gente tem um acabamento de madeira que vai na parte de cima que é o que dá o fechamento, aí ela é mais uma vez tem uma lixa fina, aí ela vai para o verniz, mas aí antes de envernizar você tem que empapelar todos os buritis, todas as contas para evitar que eles tenham o contato com o verniz, empapela tudo aí enverniza a peça, depois que ela está envernizada aí e só embalar e mandar para São Paulo ou para outro lugar.

Mônica: Ai, que legal. Então, as pessoas precisam de uma capacitação específica?

Maria Fernanda: Sim, precisam, precisam, eles têm que saber trabalhar com o Solid Works, têm que ter o conhecimento de, até de engenharia, eles me ajudam assim, eu crio as peças, eu imagino como elas vão funcionar e tudo mais, mas eles me dão o suporte, nessa parte, na engenhoca, do giratório, dessa parte eles me dão o suporte, e aí a gente vai trocando figurinhas, então, assim, agora essa não porque já foi feita, a gente já sabe do processo, mas na primeira peça, eles ligam, mandam foto, mas olha Fernanda, a gente quer girar, mas olha para girar assim do jeito que você quer eu acho que a base vai ter que ser maior, não, maior assim, vai ficar feio, então a gente vai negociando o que é do estético e o que é do funcional até que a gente chegue num consenso, e mesmo a forma como as laterais da estante iam girar, então eu falei o que eu imaginava, fiz uma maquete e fui girando, aí o Davi passou para o Solid Works e aí ele me mandou, aí me mandou a estante inteira, falei, ai eu não sei se eu gostei, gira um pouco mais para direita, um pouco mais para esquerda e aí a gente chega nesse ajustezinho para poder mandar, montar o negócio, é um trabalhinho de paciência e as pessoas que estão envolvidas, além de ter esse conhecimento técnico, no projeto da Yankatu eu falo que elas têm que estar envolvidas emocionalmente também, então, assim, elas têm que curtir aquilo, que realmente gostar, eles não fazem, os meninos lá, eles não fazem apenas o que eu falo, eles entendem o que eu quero e eles também, mas olha Fernanda eu tive uma ideia, pensei que talvez se a gente fizer assim eu consigo fazer aquilo que você imaginou de uma outra forma, então tem outro envolvimento também que é o que faz a peça ficar pronta assim, meus protótipos todos na verdade eu posso vender, porque eles não tem cara de protótipo, a peça já final e elaborada que a gente faz todos esses ajustes muito antes da peça ficar pronta.

Mônica: E eles já tinham experiência fazendo móveis?

Maria Fernanda: Não, na verdade esses meninos eles são luthiers, eles fazem, faziam, ainda fazem guitarras, baixos, agora eles estão começando para a parte de violão, assim eles tinham... O que nos uniu no começo foi essa paixão pela madeira, tipo assim, eles também são apaixonados pela madeira como eu, então a gente, quando eu encontro uma madeira bonita eu mando foto para eles, eles mandam foto para mim, nossa, olha isso, e a gente sabe que um vai entender o outro, então, eles tinham essa questão da madeira, eles tinham a questão do acabamento, e para você fazer um baixo, uma guitarra, você tem que ter um acabamento super primoroso, e eles estavam buscando assim, eles gostam dos desafios, eles gostam de produzir algo diferente, mas eles jamais produziram, sei lá, móveis em MDF em quantidade, não, eles gostam de produzir essas peças, assim, da Yankatu, se tiver um outro designer provavelmente com esse tipo de cuidado, mas eles vão gostar de produzir também, quando eles tiverem uma capacidade um pouco maior, por enquanto eu acho que eu já estou lotando eles, mas eles têm essa vontade de descobrir e de criar junto. Quando eu os conheci, já faz um tempo, eu contei sobre, contei das peças, o que era a Yankatu, contei da alma, e quando eu contei da alma eles se encantaram, o Davi que... Na hora ele falou nossa eu estou emocionado, eu sempre quis entender as peças, e muitas vezes eu olho, acho bonito, mas eu não entendo, e com alma eu me sinto muito mais próximo, então, assim, naquele minuto ele já se apaixonou pela Yankatu e não desgruda mais, nós somos um grande família na verdade.

Mônica: Que legal. Os materiais que compõem então a estante você falou da madeira de demolição, a cabreúva.

Maria Fernanda: Sim, a cabreúva de demolição, o fio de buriti, e as contas de cerâmica, e você tem uma parte só embaixo que são... posso te mandar foto, como se fosse uma roldana, várias bolinhas de metal, que é o que produz, permite o giro da peça, mas é a única parte que tem industrializada.

Mônica: Onde que você conseguiu essas roldanas?

Maria Fernanda: As peças, aí o Guto que comprou, na verdade ele pediu para uma... Tem uma empresa ali perto deles que faz essa parte

de usinagem, e aí ele pediu usinar essa peça para a estante do jeito que funcionasse melhor.

Mônica: Aí em São Paulo mesmo, mas lá em Jaú?

Maria Fernanda: Lá no interior, perto de Jaú, eu não sei te dizer a cidade.

Mônica: E o maquinário, você pode listar o maquinário então que é usado, você sabe?

Maria Fernanda: Sei, deixa eu só lembrar todos os nomes, que a gente tem a além da CNC eu tenho a... Preciso pegar todos os nomes, assim, tem a máquina da plaina, e que eu não vou saber te dizer os nomes, tem a máquina que plaina, tem a que lixa, tem CNC, depois que tem o CNC são as mãos mesmo montando e a forma como eles... Você tem o compressor que é o que faz o acabamento nos vernizes, mas eu posso pegar para vocês o nome dessas duas máquinas e aí eu te passo por e-mail.

Mônica: E ferramenta para a parte das contas, bom [...], mas assim, maquinário, eu tinha a parte de maquinário e ferramentas usadas, eu estou pensando lá, porque é muito manual, mas...

Maria Fernanda: Nas contas assim você tem a socadeira que é um, é isso aqui ó, a gente tem uma miniatura, chama socadeira mini, você vem aqui, você põe o pé aqui, você põe a argila aqui, aí você vai quebrando, depois você quebra a argila, só que é bem grande, imagina que você faz esse movimento com o seu pé, a perna fica aqui, bem grande, depois que você faz isso você tem a peneira que é onde peneira a argila para sair o pó, vai caindo numa bacia, depois dessa bacia você leva para onde trabalha [...], você vai ter que ter... é impossível, então você vai ter o potinho menor, o potinho com água, com o pó vai formando a liga da argila, a partir daí é manual para fazer as contas, mas os furinhos para passar o fio de buriti elas fazem com palito de dente, depois que isso seca elas vão botar, no caso da conta como ela não tem pintura detalhada é com um pincelzinho mesmo, você tem os potinhos que elas fazem as tintas e elas guardam as tintas em potinhos, e aí você tem o potinho de tinta, mistura com o pincel e usa aqueles paninhos velhos para limpar o pincel e vai pintando a...

Maria Helena:[...] pena da galinha.

Maria Fernanda: Mas a pena da galinha não vai na conta, na conta só o pincelzinho mesmo.

[Rápida discussão entre Maria Fernanda e Maria Helena, quase não se escuta].

Maria Fernanda: É um paninho.

Mônica: Ah, é um pano que usa para fazer, para pintar a conta?

Maria Fernanda: Nas contas, usa um paninho e depois você pinta. Eu pinteí, a minha eu pinteí a bolinha por inteiro.

[Novamente, discussão entre Maria Fernanda e Maria Helena, quase não se escuta].

Maria Fernanda: Então o que a Lê está falando, que eu pinteí a minha com pincel, ela está falando que para ser mais rápido elas molham e aí elas passam o paninho para fazê-la pegar inteira.

Mônica: Ah, que legal. Então a pena da galinha é só para as luminárias.

Maria Fernanda: A pena da galinha é para fazer os detalhes da pintura, quando você pinta os detalhes, por exemplo, a renda da luminária, ou a parte de dentro [...] ou os detalhes da gota da Mesa Encontros, ali você usa a pena da galinha para pintar.

Mônica: Tá. E a tiragem, quantas já foram feitas? Da estante...

Maria Fernanda: Foram feitas três. As peças da Yankatu, é até interessante, assim, eu estou tendo um retorno muito grande de reconhecimento pelo trabalho, mas em questão de venda, a Yankatu ainda é muito nova, então, assim, ainda é um... É interessante, ainda é um engatinhar que já está começando a ficar de pé, que no começo por trabalhar com artesanato brasileiro as pessoas ainda não tinham, agora está um pouco mais aberto, mas no começo você falava que era artesanato brasileiro as pessoas antes de ver já torcem um pouco o nariz, mesmo depois que veem elas se encantam, mas elas se retraem, dá a sensação que elas precisam de uma aprovação de alguém maior para se permitirem gostar daquilo, então agora está tendo reconhecimento de, assim, o convite para a exposição, convite para a Semana Criativa de Tiradentes, então todos esses, entrevistas, que me convidam para dar, palestras, mas, assim, esse reconhecimento está

vindo de outra forma, as vendas esse ano que eu estou começando a sentir um aquecimento, mas se for parar para pensar, a gente começou em dois mil e quinze... então, assim, ela tem dois anos e pouquinho [...] para eu poder levar os artesãos comigo.

Mônica: Eu ia falar, bem recente né?

Maria Fernanda: É bem recente, mas, por exemplo, quando me convidaram para ir para Nova York falaram, veja as peças que você quer levar e tudo o mais, eu disse vou levar a luminária e a mesa que são peças menores por conta do custo, leva a estante, dá um jeito de levar a estante porque a estante é muito importante, é muito representativa do trabalho, eu acabei criando coragem e levando a estante, mas acreditando muito, como ela insistiu eu falei, gente, é preciso, então vamos lá com a cara e a coragem para levar a estante para Nova York, ela é bem mais pesada, é maior, então é um outro custo, mas eu achei interessante que ela foi muito solicitada para estar lá, para se apresentar, então eu acho que daí, infelizmente aquela história de você ter que fazer o sucesso lá fora para depois retornar para o Brasil e as pessoas te olharem de uma outra forma, estou precisando dessa aprovação internacional, vamos dizer assim.

Mônica: E essas três, para onde que elas foram?

Maria Fernanda: Não, eu vou ser muito sincera com você, duas estão na minha casa, na minha sala.

Mônica: Mas, assim, por que você fez as três, você fez uma de cada vez, já fez as três juntas.

Maria Fernanda: As duas que estão na minha casa hoje eu fiz juntas porque quanto eu lancei a Coleção Registros do Tempo ao mesmo tempo que eu lancei a coleção na MADE eu estava com a Exposição Moldar Mudar no Museu A Casa então eu fiz duas estantes que são uma de cada altura, que eu gosto dessa composição, uma tem cinco andares e a outra tem quatro, a maior foi para o MADE e a menor foi para o Museu A Casa e aí depois as duas estão na minha casa até a Lê falou, traz aqui para o estúdio para ter estante e não consigo, sou apegada, eu amo as minhas estantes lá em casa, então elas ficam lá em casa, não ficam no estúdio, e essa outra agora eu fiz para levar para Nova York, mas vendida ainda não tem nenhuma peça.

Mônica: E esse projeto ele estaria adequado para produção em larga escala?

Maria Fernanda: Não, não dá, a produção da Yankatu ela não consigo fazer em larga escala e nem rápido, porque mesmo que eu já tivesse as contas aqui e tudo o mais o processo da escolha da madeira, são muitos detalhes que eu prezo para ela poder realmente ter história, ter alma, mas então é um processo um pouco demorado, eu consigo produzir, assim, se tiver uma encomenda eu consigo fazer cinco, seis, mas não dá para fazer, tipo, sei lá, se me pedirem até vinte, trinta, não vai rolar nesta velocidade, não tem como porque realmente todos os processos são muito manuais, dependem muito do ser humano, não só da máquina, e pessoas que se dediquem a fazer aquilo, e a montagem das contas que sou eu, então, assim, se eu colocar, são dois dias para cada estante, se colocar dez estantes são vinte dias, então, assim, é um mês para fazer dez estantes com sorte, e com a coluna boa.

Mônica: Eu ia perguntar se os objetos apresentam variação, você já falou da questão das alturas e falou também das contas também que dependendo de quando você pede pode vir diferente.

Maria Fernanda: É, por exemplo, a estante, assim, fisicamente uma tem cinco andares e a outra tem quatro, uma tem um e sessenta e seis e a outra tem um e oitenta e pouquinho, não lembro de cabeça, agora o que difere é as contas que por mais que... assim, tem variação de tamanho, variação de cor, e a montagem que sou eu que monto e então nunca tem uma igual a outra, eu não olho uma para reproduzir igual, então cada uma é uma, vai nascendo de acordo com o momento ali que eu estou fazendo que eu olho e eu acho que era isso que eu queria [Risos] não tem uma regra.

Mônica: Ah, que legal, tá. A última parte sobre divulgação e comercialização, material de divulgação dessa coleção eu vi o site, vocês têm coisa impressa também?

Maria Fernanda: Durante a exposição tanto na MADE quanto no museu tem o folder, que é o folder que tem todas as peças da coleção e uma pequena indicação de como ela surgiu.

Mônica: É o que está em PDF no site?

Maria Fernanda: O folder está no site em PDF? Da Registros do Tempo, não, né?

Maria Helena Emediato:[...]

Maria Fernanda: Não, não está, no site deve ter o que em PDF...

Mônica: Eu baixei uns PDFs.

Maria Fernanda: Ah, são os catálogos, mas não o folder em si, o folder é mais um resumo.

Maria Helena Emediato:[...]

Maria Fernanda: É o que está lá, a gente resumiu de uma forma que as pessoas pudessem levar e entender um pouquinho o que é, então esse é o material de divulgação que é usado, aliás, que vai para Nova York agora também, que ele tem inglês e português, fora isso tem o Instagram e o site, eu já tive assessoria de imprensa logo no começo, agora eu não tenho mais, até por uma questão de custo, então não tem uma outra forma de divulgação, e agora o que eu tenho é um espaço físico que é o estúdio que antes eu não tinha e então a gente também começa a sentir o interesse das pessoas de virem conhecer, saber como é o seu processo de criação, daqui para frente vamos ver.

Mônica: Eu posso ter acesso a esse folder digital? Quer dizer, eu posso ver, tirar uma foto ou mandar em PDF, alguma coisa, só para eu ver como que ele está, você falou que é um resumo né?

Maria Fernanda: Sim, sim, eu posso te mandar ele digital por e-mail, se você quiser eu coloco no correio também.

[Combinando de enviar e-mail]

Mônica: E como que é a comercialização da Yankatu, como que funciona, entra direto em contato com vocês?

Maria Fernanda: Assim, eu tenho peças no site da Boobam, então essa coleção inclusive está no site da Boobam, então as pessoas podem entrar em contato direto comigo, no site tem o telefone, tem o e-mail e tudo o mais, então pode entrar em contato direto e fazer a encomenda comigo, elas podem me encontrar através da Boobam, compra através do site da Boobam, tem um site americano que é 1stdibs então...

Mônica: Como é o nome?

Maria Fernanda: É 1stdibs. 1-S-T-D-I-B-S. Aí nesse site também tem todas as coleções, está na Boobam, está na 1stdibs, aí é uma forma de

o mercado internacional conhecer, tem um outro site que é dinamarquês que chama Adorno Design, mas aí nesse, na Adorno só tenho as peças da Coleção Jardim que quando eu lancei a Coleção Jardim eles fizeram uma parceria com a MADE, então não tem essa liberação, e fora isso [...] pra cá [...] que é o mais gostoso (risos), ainda bem interessante que as pessoas que compararam pela Boobam e pela 1stdibs elas se encantam com a história, então isso, assim, por exemplo vendi uma peça, um banco, para Nova York e a cliente quer eu conte para ela as etapas, assim, que eu mande foto da madeira que eu escolhi, aí eu mando e ela, ai, que delícia, por que você escolheu essa madeira? Aí eu conto para ela porque eu escolhi, então, assim, elas se encantam com a parte da história da alma de todo esse processo, então é interessante como mesmo de uma forma virtual através de sites de e-commerce as pessoas se ligaram em Yankatu pela emoção, por essa essência, isso para mim foi bem interessante perceber, não é uma conta que achou bonito, tem muito mais, eu fico até feliz que as peças vão para a casa de pessoas que vão curtir, que vão pensar realmente essa coisa de passar de geração em geração.

Mônica: E qual o valor que é vendida, que está anunciada a estante?

Maria Fernanda: A estante? A estante mais alta é quatorze mil e trezentos.

Mônica: Ela está no site da Boobam?

Maria Fernanda: Ela está no site da Boobam.

Mônica: Aceitação do... precisa falar um pouco, a aceitação do objeto pelo público, principalmente nas exposições.

Maria Fernanda: As pessoas se encantam, elas realmente gostam da peça, do trabalho.

Mônica: E você faz ideia mais ou menos de quantos móveis a Yankatu já vendeu?

Maria Fernanda: Espera aí, fazer essa conta é difícil, o banquinho...

[Discussão entre Maria Fernanda e Maria Helena Emediato].

Maria Fernanda: Umas dez.

Mônica: E essas que vão para exposição normalmente você vende depois, não, como é que...?

Maria Fernanda: Sim, se tiver alguém interessado vende, essas que vão para Nova York agora, por exemplo, eu preciso vender, eu não tenho como trazer de volta, é uma necessidade, elas vão estar à venda lá, elas vão com valor de venda e tudo o mais, então, assim, para mim é muito importante conseguir vendê-las lá dessa vez porque não posso trazê-las de volta, então isso me dá um aperto no coração, para onde vão minhas peças, eu tenho uma amiga que está se mudando para lá, então caso aconteça alguma coisa e não venda, se Deus quiser vai vender, vai para a casa dela até encontrar um lugar para ir, lá nos Estados Unidos tem essa coisa, não tem onde guardar eles põe na calçada e o caminhão leva embora, pelo amor de Deus, não (risos).

Mônica: Você falou de... você já vendeu então para fora nesses dois sites? O 1stdibs e Adorno Design?

Maria Fernanda: Ah, a Boobam é aqui no Brasil, a pessoa que comprou foi uma luminária minha e ela mora no bairro do lado, gente, eu achei que, assim, tipo, vendi para fortaleza, não, ela mora aqui no bairro do lado e ela comprou pelo site ao invés de dar um Google e descobrir que eu era vizinha dela e ela podia vir aqui escolher a peça ao vivo [Risos], então, assim, é interessante e a outra foi o Banco Tribos que foi para Nova York, eu espero agora quando eu for para a exposição se for possível conhecer a pessoa que comprou a peça e tudo o mais, eu acho bacana.

Mônica: Que legal. O Banco Tribos foi o primeiro, né, já era Yankatu?

Maria Fernanda: A primeira coleção da Yankatu é a Coleção Tribos, a primeira peça foi o Buffet que eu já vendi aqui para São Paulo mesmo, e a segunda peça foi o Banco Tribos, então foi a segunda peça da história da Yankatu, a segunda peça criada.

Mônica: E se você fosse... Uma curiosidade, por exemplo, você falou da madeira de reaproveitamento, você ainda consegue achar essa madeira ou se tiver que fazer uma nova estante vai ter que procurar outra madeira?

Maria Fernanda: Eu ainda tenho um pouco dessa cabreúva, assim, ainda dá para fazer mais uma, duas estantes com essa cabreúva, mas

depois não, se vier alguma outra, sei lá, se for fazer uma Mesa Encontros, aí essa cabreúva para essa estante não tem mais, vou atrás de uma outra madeira, de um outro... assim, quando aparece, eu estou tentando fazer um estoque de madeira, mas é um investimento alto, então ainda não... Mas a minha ideia é toda vez que aparecer essas oportunidades eu comprar e deixar elas guardadas conforme venham as encomendas eu já ter a madeira para produzir, mas por enquanto financeiramente não dá.

Mônica: E todas as peças você fez com aproveitamento, com, madeira de reaproveitamento?

Maria Fernanda: Não, nem todas, nem todas porque não é sempre que a gente consegue encontrar, então, assim, eu procuro comprar sempre madeira que venha de manejo que seja um processo mais sustentável da melhor forma possível, mas meu sonho é realmente conseguir encontrar várias dessas madeiras de demolição, fazer o meu estoque e poder trabalhar com elas, mas isso é a longo prazo.

Mônica: Então esse era o meu roteiro, desculpe, Maria Fernanda, acabou alongando, eu falei que ia ser só meia hora acabou dando quase uma (risos). Você achou difícil as perguntas, sentiu dificuldade em responder?

Maria Fernanda: Não, não, eu só achei interessante que muitas vezes faz perguntas como aconteceu antes que me fazem parar e pensar aí eu chego à conclusão, nossa, que legal, eu não tinha pensado por aí, então, assim, foi o que você perguntou que o por que faz esse trabalho, falei gente não consigo achar o que diferencia, então é interessante isso.

Mônica: Legal. E faltou alguma coisa, assim, alguma coisa que você gostaria de ter falado e que eu não perguntei.

Maria Fernanda: Nossa, eu acho que não, eu acho que eu já falei o suficiente, se você sentiu falta de alguma coisa você me avisa.

Mônica: Então está bom. Maria Fernanda, por acaso, eu vou fazer agora a análise, se tiver mais alguma pergunta será que eu podia entrar em contato de novo? Pode ser por e-mail mesmo.

Maria Fernanda: Fique à vontade.

Mônica: Então tá. Poxa, muito obrigada mesmo pela disponibilidade, por...

Maria Fernanda: Boa sorte com todo o seu trabalho.

Mônica: Eu dou notícias. Então tá, foi um prazer muito grande te conhecer.

Maria Fernanda: O prazer foi meu, quando vier para São Paulo passa aqui no estúdio.

Mônica: Está bom, obrigada viu?

Maria Fernanda: Obrigada você.

Mônica: Uma boa semana, tchau.

00:54:51

[Fim da segunda parte]

ANEXO 1 – Artesanato e conhecimento: o mobiliário brasileiro de madeira e bambu¹⁰⁵

O artesanato compreende uma prática de cunho artístico cultural que emprega materiais (naturais, processados etc.) e técnicas na produção de objetos. Como manifestação cultural, ele trata da criação de algo a partir de valores provenientes do contexto social, histórico e territorial no qual está inserido. O artesanato é nutrido pela tradição. Nele, há padrões de repetição formal, mas eles não impedem a criação de novas formas. Sua organização básica de trabalho se caracteriza pelas relações diretas entre mestre e aprendiz ou discípulo.

A técnica artesanal e sua expressão artístico-cultural, seja ela de um grupo social, uma população ou povo vinculado a um lugar ou regional, confundem-se. Daí a denominação de saber local, isto é, cultura e linguagem popular de um lugar/ região. Sua expressão formal é simplificada sendo constituída por um número limitado de elementos. As relações entre eles se dão de modo claro. Nele, não há, portanto, metáforas nem enigmas.

O artesanato (mundo do saber, símbolo, técnica, mito, etc.) diferencia-se do conhecimento especialmente o técnico-científico (mundo da estética, projeto, design, tecnologia etc.). O conhecimento caracteriza-se pelo emprego de teoria (contra mitos) e processo sistemático (método). Trata-se de algo pensado, ou melhor, trabalhado mentalmente (projeto/design) em função de necessidades presentes. Procura conectar elementos antes não relacionados buscando enfim novos processos, produtos e, sobretudo, significações.

O conhecimento trabalha com história, mas, ao invés do artesanato que procura nela a continuidade/ inspiração, ele prioriza as rupturas e tem como fim, algo não existente: o novo/ inovação. O conhecimento responde com exclusividade às demandas socioeconômicas da atualidade sejam elas provenientes do mercado (produção/ consumo) ou da própria necessidade de cultivar a si mesmo como fruição (conhecimento pelo conhecimento).

Na produção do mobiliário brasileiro de madeira e bambu, o artesanato é em geral inserido, mas essa inserção não está livre de conflitos/ dilemas/ tensões. Nota-se que há transformações quando o trabalho do artesão é incorporado ao mundo do conhecimento-projeto/ produção industrial-mercadoria. Sua dimensão cósmica é reduzida. Aproveitam-se de seu trabalho a habilidade técnica e, se seu mundo artístico, somente traços/ fragmentos.

Pergunta-se: que contribuição ou valor social (em termos de identidade cultural brasileira) é agregado ao objeto produzido (mobiliário de madeira e bambu) pelo artesanato, quando sua habilidade técnica e fragmentos do seu saber artístico são inseridos no universo da produção industrial calcada no conhecimento técnico-científico/ projeto e estético?

¹⁰⁵ Texto escrito pelo professor doutor Jaime Gonçalves de Almeida em março de 2017.