Open Design como Agente Inovador na Prática Artesanal: um Estudo sobre o Centro de Tecelagem Fios do Cerrado

Open Design as an Innovative Agent in Craft Practice: a Study about the Weaving Center Fios do Cerrado

TORREZAN, Mariane; Mestranda em Design; Programa de Pós-graduação em Design/FAAC, Universidade Estadual Paulista

maritorrezan@hotmail.com

FORCATO, Marcelo dos Santos; Doutorando em Design; Programa de Pós-graduação em Design/FAAC, Universidade Estadual Paulista

marcelo.forcato@gmail.com

MENDONÇA, Rafaela Nunes; Doutoranda em Design; Programa de Pós-graduação em Design/FAAC, Universidade Estadual Paulista

rafaelanunes.r@gmail.com

LANDIM, Paula da Cruz; Professora Doutora; Programa de Pós-graduação em Design/FAAC, Universidade Estadual Paulista

paula@faac.unesp.br

PASCHOARELLI, Luis Carlos; Professor Doutor; Programa de Pós-graduação em Design/FAAC, Universidade Estadual Paulista

lcpascho@faac.unesp.br

MOURA, Mônica; Professora Doutora; Programa de Pós-graduação em Design/FAAC, Universidade Estadual Paulista

monicamoura@faac.unesp.br

Resumo

A discussão acerca da prática artesanal e sua aproximação com o design é um dos temas pertinentes à contemporaneidade, especialmente se considerado o papel inovador estabelecido por meio do *open design*. Como objeto, o Centro de Tecelagem Fios do Cerrado, localizado em Uberlândia-MG, onde a prática da tecelagem manual e artesanal é respaldada pela tradição e trabalho social. O objetivo principal é apresentar soluções de *open design* na valorização semântica de produtos e artesãos do Centro. Assim, definições sobre arte e artesanato, semântica e *open design*, fundamentam a análise que parte da triangulação dos dados levantados sobre o objeto de estudo, bem como dos constructos da semiótica aplicada ao design e dos princípios de inovação característicos do *open design*. Por fim, apresenta-se uma proposição de solução a partir do *open design*, acreditando que esta ferramenta auxilie a organização e ampliação do processo de produção, abrangendo a problemática do mercado e da manutenção da tradição, bem como integrando os indivíduos que participam do processo.

Palavras Chave: design e artesanato; *open design*; semântica do produto.

Abstract

This paper presents a discussion about craft practice and its approach to design, considering the innovative role established through open design. As an object, the “Weaving Center Fios of Cerrado”, located in Uberlândia-MG, where the practice of manual and artisanal weaving is backed by tradition and social work. The main objective is to present open design solutions in the semantic valuation of products and artisans of the Center. Thus, definitions of art and crafts, semantics and open design, base the analysis that starts from the triangulation of the data collected on the object of study, as well as the constructs of semiotics applied to the design and innovation principles characteristic of open design. Finally, a solution proposition is presented based on open design, believing that this tool will help the organization and expansion of the production process, covering the market problem and the maintenance of the tradition, as well as integrating the individuals who participate in the process.

Keywords: design and craft; open design; product semantics.

1 Introdução

Os conceitos de inovação e sustentabilidade são considerados como prioridades nas ações de design. Sabe-se que para o desenvolvimento sustentável as práticas sociais são fundamentais neste caso. Nesse sentido, a inserção ou reinserção de indivíduos no mercado, associada a políticas de educação e instrução, pode ser considerada uma importante ação social. E é com o auxílio da inovação que esse caminho se torna possível. É importante considerar o fato de que a inovação não está distante ou difícil de ter acesso, muito menos se associa apenas a questão de “criar” algo “totalmente novo” como ferramenta para se atingir um objetivo. Pelo contrário, inovar é também adaptar, substituir, combinar, ampliar ou reduzir aquilo que já existe.

Quando se abre a discussão sobre tais conceitos, logo se supõe o desenvolvimento de novos produtos, produtos nascidos no tempo presente. Mas, e quando essa abordagem recai sobre o tema do artesanato e seus aspectos semânticos? Existem conexões? Seria possível trabalhar os conceitos de sustentabilidade e inovação e utilizá-los como recurso para atingir melhores resultados nos processos que envolvem esses produtos?

Nesse sentido, este artigo pretende apresentar, a partir de uma análise da tradicional técnica da tecelagem, possíveis soluções para a questão da sustentabilidade social a partir do *open-design* aplicado como ferramenta de valorização semântica dos produtos. Assim, a inovação se inicia a partir de uma observação daquilo que está à nossa volta, “a inovação surge dos interstícios das regras, das frestas das coisas conhecidas que, por algum ou vários motivos, deixaram de corresponder às nossas necessidades e expectativas. Existe criação porque há falta. Há um furo aberto que precisa ser preenchido com algo novo” (UNANUE, 2012).

Para tanto, toma-se como objeto de análise o Centro de Tecelagem Fios do Cerrado, localizado na cidade de Uberlândia-MG, devido ao trabalho social que desenvolve, suas características e preocupação em resguardar uma técnica artesanal tradicional da região, bem como pela possibilidade de alavancar os resultados financeiros, que podem contribuir para a difusão dessa prática como meio de sustento à população carente.

A metodologia adotada é de caráter qualitativo e com a aplicação das seguintes etapas de pesquisa: bibliográfica, documental e de estudo de caso.

O processo de desenvolvimento estabelecido para a construção deste artigo procede da

conexão das pesquisas de mestrado e doutorado dos autores, onde foi identificado um problema cuja resposta pudesse partir da união dos temas abordados por cada um. Assim, por meio das pesquisas bibliográficas realizadas sobre os diferentes temas, bem como conexão de assuntos tratados em palestras da disciplina de Tópicos em Design do PPG Design da FAAC-UNESP, foram definidos os principais conceitos a serem trabalhados como fundamentação teórica neste artigo, ou seja, os conceitos de arte e artesanato, semântica e *open design*. Ato contínuo, o objeto de estudo foi selecionado e apresentado para ser analisado segundo suas necessidades de intervenção por meio do design, tanto para manter seus objetivos principais – manutenção de um saber-fazer tradicional e inserção social, como para vislumbrar soluções que colaborem de maneira inovadora com a permanência da atividade enquanto meio de subsistência dos artesãos (resultados financeiros).

A análise partiu da triangulação de dados levantados sobre o objeto de estudo, bem como dos constructos da Semiótica aplicada ao Design e dos princípios de inovação característicos do *Open Design*.

Por fim, espera-se contribuir de modo que o artesanato e a técnica da tecelagem praticada pelos artesãos do Centro de Tecelagem Fios do Cerrado preservem sua memória no saber-fazer, como uma dinâmica de propagação da experiência de um sujeito social entrelaçado à criação e não simplesmente uma repetição da tradição. Acredita-se que o processo de criação desses artesãos possa ser potencializado pelo uso de inovações, como o *open design*, de modo a melhorar também os resultados financeiros dessa comunidade.

2 *Open design*

Em se tratando de criações em geral, a autoria sempre foi reivindicada e protegida como um dos fatores capazes de assegurar o retorno financeiro de alguém que se propõe a produzir algo. Porém, para alguns designers, questões sustentáveis e, portanto, sociais, devem ser consideradas, até mesmo, antes do lucro. É neste contexto que se vê o florescer de propostas que se dispõem a, mais do que resultar em um produto, promover mudanças sociais.

No início da década de 1970, quando a ONU realiza em Estocolmo a primeira Conferência Mundial sobre o Homem e o Meio Ambiente, o consumo e suas consequências passam a ser mais popularmente questionados (BOFF, 2012). Desta forma, o setor do design se percebe cada vez mais responsável pela introdução desenfreada de produtos no mercado, bem como a matéria prima desprendida e as implicações sociais ao longo da cadeia produtiva.

Como exemplo, citamos o designer Enzo Mari, engajado nas questões sustentáveis, que desenvolve em 1974, “*Proposta per un'autoprogettazione*”, uma cartilha contendo figuras de diversos móveis básicos de uma casa, bem como as devidas medidas, proporções e instruções de como produzi-los, de modo que qualquer pessoa interessada pudesse construir, por si mesmo, estes produtos desenvolvidos pelo designer.

Apesar do conceito semelhante empregado por Enzo Mari, o termo “*Open Design*” surgiu apenas no final da década de 1990 e define “o design cujos criadores permitem sua livre distribuição e documentação, além de modificações e derivações” (INSTITUTO FABER-LUDENS, 2012, p.27). Também, a ONG *Open Design Foundation*, em seu manifesto, descreve que pretende buscar oportunidades para projetar abertamente; compartilhar suas experiências em design, sejam elas boas ou más; encontrar tempo para projetos significativos; participar abertamente de

discussões sobre design; e trabalhar em conjunto com outros designers (BRAITHWATE, 2013).

Assim, pode-se entender o termo *Open Design* como um modo de projetar sem que o designer detenha somente para si os atos de criar, de encontrar soluções, de reivindicar autoria e de obter ganhos, ficando a critério do idealizador somente de quais maneiras e em quais etapas haverá o compartilhamento destas informações. Atentando-se para que, a ação de compartilhar, tem se tornado atitude altamente recomendada e louvável na contemporaneidade, sendo sintomático o número crescente de aplicativos que conectam a todos, formando redes de comunicação.

É admissível dizer que o *Open Design* se encaixa no âmbito dos projetos sustentáveis, já que sustentabilidade, segundo Vezzoli (2010)

Trata-se de um termo que se refere às condições sistêmicas de desenvolvimento produtivo e social, a nível global e local: (a) dentro dos limites da resiliência ambiental, ou seja, segundo a capacidade do planeta de absorver e de se regenerar frente aos efeitos dos impactos ambientais causados pela ação humana; (b) sem que se comprometa a capacidade das futuras gerações em satisfazerem suas próprias necessidades, isto é, a manutenção do capital natural que será transmitido às futuras gerações; e (c) tendo como base a distribuição equânime dos recursos, segundo o princípio de que todos tem o mesmo direito de acesso ao espaço ambiental, ou seja, o mesmo acesso aos recursos naturais.

Além do mais, ainda de acordo com Vezzoli (2010), durante a década de 1980, os debates internacionais a respeito do meio ambiente se tornaram mais intensos e se propagaram, e a pressão da opinião pública em busca de soluções ficou mais evidente. Já nos dez anos seguintes, as questões ambientais amadureceram e surgiu a definição de que: o desenvolvimento sustentável deve trazer benefícios não só ao ecossistema, mas também aos seres humanos, o que englobaria, definitivamente, a questão social.

À vista disto, os processos abertos em design, podem ser caracterizados como sustentáveis, pois praticam a inclusão social, uma vez que facilitam o alcance do público aos produtos que ficariam restritos a lojas específicas e, provavelmente, comercializados a preços pouco acessíveis. Além disso, um artefato produzido pelo próprio usuário minimiza o imediatismo da compra, pois é necessário aguardar o tempo de feitura da peça evitando o consumo impulsivo além de criar laços afetivos entre o usuário e a peça, o que enfraquece a chance de descarte do produto (SALCEDO, 2014). Atenuam-se, também, as chances de trabalho em condições precárias na confecção deste produto e, ao produzir localmente, fomenta-se a economia daquele lugar e diminuem-se os gastos com transporte, questões estas que estão diretamente ligadas à sustentabilidade. Ademais, um produto feito por demanda evita o acúmulo de estoque e, por consequência, o gasto desnecessário de material, além de, caso o produto confeccionado pelo método *Open Design* venha a se danificar, o usuário-produtor pode facilmente substituir a parte problemática e aumentar a vida útil do objeto.

Com a preocupação crescente a respeito da sustentabilidade, projetos envolvendo a livre divulgação dos processos estão, ainda que timidamente, sendo vistos em múltiplos setores do design. Na esfera do design de moda, por exemplo, o projeto Post Couture, idealizado pelo designer Martijn Van Strien - formado pela Academia de Design de Eindhoven, Holanda, e especializado em design têxtil e pesquisa de tendências -, foi fundado em 2015 e tem por finalidade disponibilizar uma coleção completa de modelagens de roupas em código aberto

(STRIEN, 2016).

No Brasil, ainda citando o setor do vestuário, tem-se o Ateliê Vivo, projeto do grupo G>E (Grupo Maior que Eu) coordenado por Karlla Giroto, designer de moda, no qual um acervo de moldes é disponibilizado gratuitamente para que os interessados possam confeccionar suas próprias roupas. Designers renomados contribuíram com modelagens como Alexandre Herchcovitch, Fabia Berseck, Giselle Nasser, Ronaldo Fraga, Juliana Jabour, entre outros (PACCE, 2015).

No tópico seguinte, é apresentado estudo de caso do Centro de Tecelagem Fios do Cerrado, entidade mineira que mantém a tradição do saber-fazer de uma cultura local.

3 Estudo de caso: Centro de Tecelagem Fios do Cerrado

Considerando o viés social da sustentabilidade, que pode ser promovida por processos abertos de design, este artigo volta o olhar ao Centro de Tecelagem Fios do Cerrado, a fim de identificar as possíveis contribuições do *open design* para o mesmo, cujo trabalho conserva raízes e tradições da cultura material local. Ao examinar a atividade da tecelagem manual, nota-se a convergência dos conceitos de cultura material, tradição, artesanato, design e hibridismo. Acredita-se assim na possibilidade de uma colaboração mútua entre o design e as práticas artesanais tradicionais partindo da troca de conhecimentos de modo democrático, ou seja, mesclando e assimilando o passado (tradição) ao contemporâneo (novas práticas, tecnologias e modos de vida), sem creditar méritos ou diferentes pesos a um ou outro.

A tecelagem manual – arte de tramar fios – é uma das práticas artesanais mais antigas e essenciais da história. Minas Gerais, por sua vez, apresenta uma forte presença dessa tradição artesanal, especialmente na Região do Triângulo Mineiro onde se define como uma das mais importantes tradições, no que diz respeito aos instrumentos, técnicas e organização do serviço (DUARTE, 2009; CASTRO e EGGERT, 2015; ROPELATTO; TRISKA; NASCIMENTO, 2015). O Centro de Tecelagem Fios do Cerrado, que até 2013 era Centro de Fiação e Tecelagem Dona Belmira, está localizado na cidade de Uberlândia- MG, foi criado com o auxílio de benefícios do Governo Estadual (especialmente o PROECI- Programa Estadual de Cidades Intermediárias), que visava a implantação de microunidades de produção nas cidades mineiras. Tal benefício, segundo Duarte (2009), foi adquirido após uma mostra de arte em São Paulo.

Sua implantação resultou de uma assessoria prestada aos técnicos da Secretaria do Trabalho e Ação Social do Estado de Minas – SETAS/MG, pelo artista plástico Edmar de Almeida, em 1976. O objeto dessa assessoria, assim como a escolha da cidade, deveu-se à exposição-documento realizada em 1975, no Museu de Artes de São Paulo, intitulada 'Repastos – Edmar e as tecedeiras do Triângulo Mineiro'. Nesta mostra, o artista plástico e um grupo de trinta e cinco artesãs de Uberlândia e região, fizeram um levantamento das técnicas de tecelagem manual destas localidades, através da coleta e do acervamento dos repastos, expondo dezenas de metros de tecidos com a tipologia tradicional do Triângulo Mineiro (DUARTE, 2009, p.40).

Edmar foi responsável pela elaboração do projeto, que resultaria na fundação do Centro em 1992, onde um dos objetivos, além da revalorização da técnica e da tradição do tear, havia também o cunho social, que almejava oferecer às artesãs um “emprego, e à população do município uma oportunidade de reconhecer e adquirir produtos artesanais que trazem um pouco da história do lugar” (DUARTE, 2009).

O Centro aparece como resultado não apenas da ação de Edmar Almeida, mas também da intervenção do poder público. Segundo Duarte (2009), no momento de criação havia um discurso ligado à tradição e outro ao mercado que se cruzavam, sendo que o da tradição poderia pender para uma questão “folclorista” de “enxergar o artesanato como uma sobrevivência de culturas em extinção”, e o do mercado, estimulado pelo da tradição, tendencioso a utilizar o artesanato “como um objeto qualquer regido pela lógica mercantil” (DUARTE, 2009).

O funcionamento do Centro, a partir da inauguração de seu espaço físico, vinculado à Secretaria Municipal de Desenvolvimento Social de Uberlândia, foi administrado pela Fundação de Desenvolvimento Comunitário, posteriormente pela Associação de Apoio Comunitário, já que a Prefeitura não pode auferir lucro com a instituição, devido seu cunho social. Os pagamentos das tecelãs até 2009 eram feitos pela Prefeitura, somente a manutenção do centro era feita a partir dos lucros obtidos com a venda dos produtos sob gestão da Associação de Apoio Comunitário, que também era responsável por nomear os diretores (DUARTE, 2009).

Em março de 2013, com a extinção da instituição administradora, todos os funcionários e artesãs foram demitidos. No entanto, em abril do mesmo ano, a Fundação Cultural e Assistencial Filadélfia, ligada à Igreja Assembleia de Deus, assumiu a responsabilidade em manter o Centro, e continua até hoje (FERNANDES, 2013; PACHECO, 2014). Algumas modificações foram feitas, preocupando-se em não se distanciar do objetivo principal e inicial, idealizado por Edmar de Almeida. O centro foi reinaugurado em 2014, passando a se chamar Centro de Tecelagem Fios do Cerrado.

No tocante da confecção dos produtos, são observados aspectos positivos e negativos. Sobre os aspectos positivos, o resgate e manutenção das técnicas de fabricação, bem como de suas ferramentas, são inegáveis. Por outro lado, o papel da artesã na produção, por alguns momentos, é visto como mera mão-de-obra executora e detentora da técnica tradicional, distanciando-se da criação. Evidentemente, algumas modificações (tanto do produto quanto do modo de produção) são necessárias para o acompanhamento das necessidades mercadológicas, afinal, a renda obtida por meio desse trabalho tem grande importância na vida das artesãs envolvidas. O que antes era um trabalho essencialmente artesanal, caracterizado pelo fato de que o artesão fazia seus produtos por encomenda, estabelecendo uma relação de proximidade com seu cliente a ponto de certificar-se das suas reais necessidades, desejos e gostos, hoje, é feito para um cliente anônimo e distante, não se vê cara e nem coração. Assim o mercado influencia novas direções para as implicações simbólicas e práticas do processo artesanal. As possibilidades de reformular e acompanhar a contemporaneidade mediante uma produção híbrida pode então, garantir a atratividade e a permanência do produto no mercado, como gerador de renda, sem deixar de considerar o artesão e o artesanato.

Desde 1994, uma figura importante desponta nesse cenário: o designer. É ele, de acordo com a visão das gestões do Centro, o responsável por formar um elo entre técnicas e possibilidades de construção com o mercado. Para atuar no cargo, deve-se ter conhecimento da técnica da tecelagem, da história e tradição envolvidas no processo, bem como de estética e mercado (DUARTE, 2009). Ou seja, é visto como aquele que estabelece o elo entre tradição e inovação, por meio de operações estéticas (DUARTE, 2009, p. 56-68). Segundo Duarte (2009), até o fechamento do ainda Centro de Tecelagem Dona Belmira em 2013, os artistas que assumiam o papel de designers no Centro, acabaram admitindo uma linha própria de criação, o que conferiu algumas fases distintas à produção.

Segundo Duarte (2002), a primeira a assumir o “papel de designer”, em 1992 a 1994, foi a artesã Dona Zamita, que juntamente ao artista plástico Dorneles Bueno, comandou os trabalhos do Centro, focando na produção de painéis de tecidos variados. Os produtos se caracterizavam pelas estampas tradicionais (muitas registradas a partir da memória da artesã e das demais que compunham o grupo), utilizavam fios naturais tingidos naturalmente ou industrialmente. Em sequência, o artista plástico Edmar de Almeida, que fez um trabalho marcante pelo engajamento na pesquisa de pigmentação natural.

Passadas algumas fases, no início de 2002 a coordenação do Centro decidiu extinguir o cargo de designer, optando por deixar que as tecelãs definissem os padrões e técnicas a serem utilizadas, no entanto, havia uma pré-seleção de materiais com os quais elas deveriam trabalhar. O resultado não foi satisfatório, e por isso a fase durou apenas dois meses, reestabelecendo o papel de um designer na produção. Nota-se que, segundo a percepção das artesãs, a presença de um designer garante a venda de seus produtos, pois se tornam mais atraentes esteticamente (DUARTE, 2009). Em geral, elas confiam no potencial criativo desse sujeito e acabam se sentindo inseguras quanto à própria capacidade criativa, ou até mesmo do potencial de atratividade que as padronagens, inclusive as aprendidas por tradição, possam ter perante o gosto do consumidor. Por um lado, essa dependência pode ser negativa, afinal, as ações de design quando planejadas de modo transversal, considerando toda complexidade que envolve o produto (não apenas o fator estético e a comercialização), visam à autonomia daqueles que produzem.

Ainda com relação à produção, nota-se uma organização mais segmentada, onde a tecelã apenas tece o tecido e as demais etapas (anteriores) do processo são distribuídas a outras pessoas com o intuito de agilizar a produção e aumentar o número de produtos para venda. A preocupação nesse sentido está na caracterização do artesanato que, segundo Lina Bo Bardi (1994), se concentra no fato de não haver alienação, além da questão do simbolismo, defendido por Duarte (2009) como “os gestos que dão forma aos objetos”.

Com todo o exposto, acredita-se que uma ação de design efetiva deve considerar todo o processo e não se concentrar somente em aspectos comerciais ou práticos, mas também os aspectos simbólicos e na responsabilidade social. A aproximação entre o design, o artesanato e as técnicas manuais tem apresentado significativas contribuições no processo de revalorização do produto artesanal, especialmente aquelas voltadas à organização dos serviços e orientações para melhoria dos produtos e dos seus processos de produção (BORGES, 2007, 2011; BORGES; HERKENHOFF; CARDOSO, 2013; MENDES e QUELUZ, 2005; LEON, 2005). Borges afirma que esforços desta natureza levam a contribuições para ambas as atividades, desde que sejam tratadas com o devido cuidado e atenção (BORGES, 2007, p.33).

3.1 Design, sustentabilidade e tradição nos produtos de tecelagem

É evidente a importância social e econômica para as tecelãs do Centro de Tecelagem Fios do Cerrado. Apesar das carências observadas quanto aos processos de ideação do produto, inovação e retorno lucrativo, é importante que se destaque que é da atividade da tecelagem que se deposita todo o conhecimento, tradição e empenho, trabalho destas profissionais. Ademais, é desta mesma atividade que se obtém o sustento complementar e/ou necessário para sua própria manutenção.

Muito embora estas sejam características intrínsecas ao trabalho das tecelãs, é importante lembrar que se trata também de um modelo de negócio que envolve não somente o profissional

executor, mas também o cliente e uma importante habilidade e tradição regional. Esta tradição por sua vez, implica em esforços para sua manutenção já que é característica cultural e simbólica de um povo.

Neste sentido, este sistema se inter-relaciona às funções práticas, estéticas e simbólicas do referido produto e ao mesmo tempo às dimensões pragmática, sintática e semântica da Semiótica aplicada ao design. As funções dos produtos industriais são inerentes aos projetos de Design, conforme preconizadas por Löbach (2001), bem como suas dimensões semióticas (NIEMEYER, 2010; BRAIDA e NOJIMA, 2014). Estas são percebidas no desenvolvimento dos trabalhos artesanais do Centro de Tecelagem Fios do Cerrado, revelando uma inevitável proximidade entre as áreas do Design e do Artesanato.

Enquanto função prática, os tecidos desenvolvidos no Centro cumprem seu papel na satisfação das necessidades físicas de uso por seus usuários (LÖBACH, 2001). Ou seja, uma colcha é somente um tecido que recobre a cama. Suas cores, técnica de tecelagem, combinações, significações não importam para o cumprimento desta função. Do mesmo modo, a dimensão pragmática se relaciona com a função prática assegurando que os signos percebidos pelo observador ou usuário se comuniquem de maneira correta e inteligível, facilitando a compreensão sobre as necessidades de uso daquele objeto (BRAIDA e NOJIMA, 2014).

Quanto à função estética, os mesmos tecidos são vistos pelo homem como elemento que supre necessidades sensoriais e psicológicas, aferindo-lhes *status* e, conseqüentemente, relações entre os objetos e as pessoas que lhe rodeiam (LÖBACH, 2001). Isto porque a estética do objeto tem a capacidade de verbalizar visualmente suas qualidades e importâncias para cada indivíduo. A dimensão sintática, portanto, está relacionada à estética porque se refere à relação dos signos com o que se observa ou a quem se observa, tratando-se, portanto, das formas percebidas e interpretadas pelo observador (BRAIDA E NOJIMA, 2014). Além disso, a estética é depositada no tecido pela tecelã de acordo com seu repertório pessoal, suas experiências de vida e memória, o qual lhe confere uma terceira função, a simbólica.

A função simbólica está relacionada às características espirituais impulsionadas pela estética do objeto (LÖBACH, 2001) o que faz o usuário resgatar lembranças, memórias, experiências e sensações. A dimensão semântica trata do sentido, do significado, da abstração, do que se refere aquele signo ou aquela forma observada (BRAIDA e NOJIMA, 2014). São “as qualidades expressiva e representacional de um produto” (NIEMEYER, 2010, p.53). De modo especial, a função simbólica pode ser percebida no caso estudado de duas formas. A primeira, pela própria tecelã que imprime significado e sentimento no trabalho que realiza já que o mesmo é fruto de habilidade tradicional, passado de geração para geração. A segunda pela estética de valor que, percebida pelo usuário, qualifica o trabalho tradicional realizado pela tecelã ao perceber a carga cultural e artística presente nele. Além disso, o usuário ainda pode ser remetido a lembranças de tempos e pessoas do passado criando relação sentimental com o produto.

Este sistema semiótico e funcional revela a importância da manutenção do trabalho artesanal e de suas relações com o Design. Somam-se a isso, as questões sociais e sustentáveis inerentes a este modelo de negócio promovido por esse tipo de fundação ou associação, na manutenção do sustento, economia e dignidade deste grupo de artesãs, como é o caso do Centro de Tecelagem Fios do Cerrado.

Por este motivo, no tópico seguinte são sugeridas proposições de estratégias híbridas nos

trabalhos de tecelagem do referido centro.

3.2 Proposição de soluções de *open design* na tecelagem manual

Para suprir as necessidades projetuais ausentes em parte do processo de design do Centro de Tecelagem Fios do Cerrado, a Tabela 1 apresenta proposições de estratégias para a inserção de soluções de *open design* e valorização de atributos semânticos em seus trabalhos de tecelagem.

Tabela 1 - Soluções híbridas de *Open Design* com valorização semântica para os trabalhos/produtos de tecelagem.

Aspectos observados na tecelagem e artesãs	Estratégia de <i>open design</i>	Impulsos para valorização semântica
Distanciamento da criação	Aproximação do design por meio da aplicação de <i>workshops</i> , ou disponibilização de material impresso e/ou digital de técnicas criativas específicas do design.	Valorização do saber-fazer incentivando a aplicação do próprio conhecimento nas técnicas de criação.
Insegurança no potencial criativo	Disponibilizar material onde a artesã possa experimentar e experienciar o processo criativo de seus próprios projetos e criações.	Evidenciar a estética de valor intrínseca às tradicionais formas de tecelagem e ao significado cultural do trabalho.
(Des) Valorização da artesã	Disponibilizar diferentes modelos de etiquetas, encartes ou manuais que possam ser editados, impressos e distribuídos juntamente com os produtos vendidos.	Informar o nome da artesã, indicando a autoria criativa do artesanato.
(Des) Valorização do artesanato		Informar a origem dos materiais, região de fabricação, bem como elementos que remetem à memória ou lembranças.
Tradição	Produção de campanhas em mídias digitais e impressas na região que evidenciem a cultura material e a tradição da tecelagem artesanal.	Mostrar a importância do consumo do artesanato na manutenção da tradição local.
Manutenção de técnicas manuais		Evidenciar o caráter sustentável do consumo de produtos artesanais e/ou únicos.
Manutenção de uso de ferramentas		Informar sobre a necessidade de manutenção do uso dos teares e outras ferramentas que são expressão desta arte.
Distanciamento do cliente	Fornecer às tecedeiras técnicas de coleta de informações para produções individuais (<i>briefing</i>) e para valorização de produção em série.	Aproximar artesãs do cliente para abstração de experiências almejadas pelos usuários.
Linha de produção		Valorizar produção individual dos tecidos e numerar produções em série.

Fonte: Elaborado pelos autores, 2017.

Realizando a aproximação das artesãs com os processos criativos do design de modo que elas consigam executar técnicas que impulsionam novas criações, valorizam-se suas capacidades e conhecimentos intrínsecos à sua arte, culminando na maior liberdade de criação. Além disso, a aplicação de suas próprias qualidades criativas por meio de materiais que possam conduzir este

processo intensifica a aplicação da estética de valor no produto, fazendo com que o produto passe a expressar significado simbólico e cultural. Intensifica-se assim a segurança na criação individual.

A disponibilização de recursos que acompanhe o produto para inclusão de nome, local de origem, processo de fabricação, material ou elementos que remetam ao tipo específico de artesanato de uma região se constituem como fortes estratégias para a valorização da artesã e do artesanato local, impulsionando a representatividade cultural intrínseca de um povo e de uma técnica.

Quanto à técnica, acredita-se que campanhas digitais e impressas para divulgação do valor do artesanato local (em redes sociais, *outdoor*, revistas, cartazes e/ou *folders*), possam primeiro, instigar os possíveis clientes na aquisição de uma peça que deve ser vista como arte; segundo, evidenciar a importância da manutenção da tradição da arte local, tanto das questões do saber-fazer quanto do uso das técnicas e ferramentas manuais e artesanais; terceiro, no incentivo do consumo de produtos únicos e com baixa tiragem, produzidos por técnicas minimamente agressivas ao meio ambiente, se comparadas àqueles produzidos em grande escala, e socialmente inclusivos, evidenciando o caráter sustentável dos produtos da tecelagem.

Por fim, o fornecimento de material às tecedeiras que contribua na coleta de informações sobre um usuário específico ou a públicos específicos, como é caso do *briefing* vastamente utilizado no processo de design, faz com que ocorra uma aproximação das tecedeiras com o cliente ou grupo de usuários, transpondo para as peças desejos, lembranças e memórias almejadas pelos usuários, e ao mesmo tempo, contribuindo para que haja um modelo de negócio que possibilite a produção de peças únicas e ou pequenas tiragens numeradas. Esta abordagem inspira a tripla valorização semântica, das peças, do cliente e da artesã, já que ambas as partes são afetadas pelos sentidos, abstrações e simbologias inerentes a esse modelo.

Neste sentido, nota-se que a inserção do *open design* pode ser estratégica e auxiliar a organização e ampliação do processo de produção, pois aborda o problema de uma maneira mais holística, abrangendo a problemática do mercado e da manutenção da tradição, bem como integrando os indivíduos que participam do processo. Ou seja, o processo de produção das peças extrapola o bojo da instituição e se torna mais participativo, abrindo possibilidades de que o usuário final também esteja inserido de alguma maneira, seja pelo (re)conhecimento do trabalho ali desenvolvido, como pela realimentação mediante um retorno sobre sua experiência ou necessidades.

4 Considerações finais

Este estudo apresentou uma proposta com soluções híbridas de *open design* na valorização semântica de produtos e de artesãs do Centro de Tecelagem Fios do Cerrado de Uberlândia-MG.

Devido a sua natureza multidisciplinar o papel do design não é mais pontual, nem se caracteriza apenas pela presença de uma pessoa que auxilia e administra os materiais, técnicas e produtos a serem fabricados. Contribui na comunicação de uma mensagem de valorização de aspectos tradicionais e culturais atrelados às técnicas inovadoras para a melhoria das relações entre profissionais, produtos e clientes, que permeia todo ciclo de vida dos produtos, desde a criação ao descarte.

É necessário, traçar estratégias para verificar e aferir estes benefícios, tais como: perceber se houve aproximação da criação e aumento do potencial criativo pelas artesãs; se é possível

identificar satisfação das artesãs quanto à valorização de sua arte; se artesã, cliente e produto conseguem de fato expressar as características de tradição por meio das inovações sugeridas a este modelo de negócio; e por fim, se verificar como a aproximação entre artesã, artesanato e clientes pode culminar na valorização desta cultura material e arte manual tão presentes na região do Triângulo Mineiro.

5 Referências

BARDI, Lina Bo. **Tempos de grossura: o Design nenhum impasse**. São Paulo: Instituto Lina Bo e PM Bardi, 1994.

BOFF, Leonardo. **Sustentabilidade: o que é – e o que não é**. Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

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

_____. "A intervenção do design no produto de artesanato". In: Artesanato, intervenções e mercados: caminhos possíveis. São Paulo: Artesol-SEBRAE, 2007. p. 31-42.

BORGES, Adélia; HERKENHOFF, Paulo; CARDOSO, Rafael. **Móvel brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Aeroplano: FGV Projetos, 2013.

BRAIDA, Frederico; NOJIMA, Vera Lucia. **Tríades do design: um olhar semiótico sobre a forma, o significado e a função**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2014. 96 p.

BRAITHWATE, Garth. **The Open Source Design Manifesto**. Disponível em <<http://opendesign.foundation/articles/the-open-source-design-manifesto/>>. Acesso em 13 ago 2017.

CASTRO, Amanda Motta; EGGERT, Edla. **A tecelagem manual em Minas Gerais: elementos para uma análise feminista da produção artesanal**. Revista Latino-americana de Geografia e Gênero, Ponta Grossa, v. 6, n. 1, p. 114 - 126, jan. / jul. 2015. Disponível em: <http://www.revistas2.uepg.br/index.php/rlagg/article/download/5124/pdf_169>. Acesso em 10 ago 2017.

DUARTE, Claudia Renata. **A tecelagem manual no Triângulo Mineiro: história e cultura material**. Uberlândia: EDUFU, 2009.

FERNANDES, Arthur. **Centro de Fiação e Tecelagem de Uberlândia reabre nesta sexta-feira**. Jornal Correio de Uberlândia (On-line), Uberlândia, 05 abr 2013.

INSTITUTO Faber-Ludens. **Design Livre**. São Paulo: Clube dos autores, 2012.

LÖBACH, Bernd. **Design industrial: bases para a configuração dos produtos industriais**. Tradução de Freddy Van Camp. 1. ed. São Paulo: Edgard Blücher, 2001.

MARI, Enzo. **Proposta per un' autoprogettazione**. Milão: 1974.

NIEMEYER, Lucy. **Elementos da semiótica aplicados ao design**. Rio de Janeiro: 2AB, 2010.

PACCE, Lilian. **Biblioteca de modelagens na Casa do Povo**, Disponível em: <<http://www.lilianpacce.com.br/e-mais/biblioteca-de-modelagens-casa-do-povo/>>. Acesso em: 22 jul 2016.

PACHECO, Pablo. **Centro de Tecelagem é reinaugurado com um novo nome em Uberlândia**. Jornal Correio de Uberlândia (On-line), Uberlândia, 31 ago 2014.

ROPELATTO, Luciane; TRISKA, Ricardo; NASCIMENTO, Norton Gabriel. **O processo de tecelagem manual têxtil brasileira do século XVII**. Anais do 11ª Colóquio de Moda– 8ª Edição Internacional, 2º Congresso Brasileiro de Iniciação Científica em Design e Moda, Curitiba, 2015. Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/anais>. Acesso em 09 de ago de 2017.

SALCEDO, Elena. **Moda ética para um futuro sustentável**. Editorial Gustavo Gilli: Barcelona, 2014.

STRIEN, Martijn; PONT, Vera. **Open Source Fashion Manifesto**. S.Ed. 2016. Disponível em: <http://www.opensourcefashionmanifesto.com/>. Acesso em 05 jul 2016.

VEZZOLI, Carlo. **Design de Sistemas para a Sustentabilidade**. Bahia: EDUFBA, 2010.

Agradecimentos: à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES pelo apoio financeiro no processo de doutoramento.