

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE DESENHO INDUSTRIAL
CURSO SUPERIOR DE TECNOLOGIA EM MÓVEIS

PRISCILA SEIXAS MULLER NALEPA

MÓVEIS EM VIME: valorização de culturas e do trabalho artesanal.

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

CURITIBA
2012

Priscila Seixas Muller Nalepa

MÓVEIS EM VIME: valorização de culturas e do trabalho artesanal.

Trabalho de Graduação apresentado à disciplina de Trabalho de Diplomação, do Curso Superior de Tecnologia em Móveis, do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial – DADIN - da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR - como requisito parcial para obtenção do título de Tecnólogo.

Orientador: Mariuze Dunajski. Mendes

CURITIBA
2012

TERMO DE APROVAÇÃO
TRABALHO DE DIPLOMAÇÃO Nº 527

“MÓVEIS EM VIME: valorização de culturas e do trabalho artesanal”

por

PRISCILA SEIXAS MULLER NALEPA

Trabalho de Diplomação apresentado no dia 06 de novembro de 2012 como requisito parcial para a obtenção do título de TECNÓLOGO EM MÓVEIS, do Curso Superior de Tecnologia em Móveis, do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. A aluna foi argüida pela Banca Examinadora composta pelos professores abaixo, que após deliberação, consideraram o trabalho aprovado.

Banca Examinadora:

Prof(a). Msc. Carlos Alberto Vargas
DADIN - UTFPR

Prof(a). Msc. Jusméri Medeiros
DADIN - UTFPR

Prof(a). Dr^a. Mariuze Dunajski Mendes
Orientador(a)
DADIN - UTFPR

Prof(a). Msc. Daniela Fernanda Ferreira da Silva
Professor Responsável pela Disciplina de TD
DADIN – UTFPR

“A Folha de Aprovação assinada encontra-se na Coordenação do Curso”.

AGRADECIMENTOS

A Deus, que me dá a oportunidade de viver a cada dia.

À Elizabeth L. Seixas, minha mãe, que me incentivou a concluir esta graduação e investir sempre na minha educação formal.

Ao meu amado esposo Augusto pela dedicação e paciência.

À Prof^a. Mariuze, minha orientadora e conselheira, por tantos ensinamentos compartilhados.

À UTFPR, que permitiu a minha formação em *Design*.

Aos artesãos Erineu e Bárbara Borgo, da Colônia de Poloneses de Campo Largo, pela interação e pela transmutação de conhecimentos e experiências, sem os quais não poderia ter realizado este trabalho.

EPÍGRAFE

“A felicidade aparece para aqueles que choram,
Para aqueles que se machucam,
“Para aqueles que buscam e tentam sempre.” (Clarice Lispector)

RESUMO

NALEPA, Priscila Seixas Muller. Móveis em Vime: valorização de culturas e do trabalho artesanal. 2012. Trabalho de Conclusão do Curso de Tecnologia em Móveis da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba. 2012.

Este trabalho tem como objetivo incentivar e valorizar a cultura da produção artesanal, aliando *design* e artesanato como uma nova possibilidade de geração de renda para os artesãos da Colônia de Poloneses do município de Campo Largo – Paraná; através da criação de uma linha de móveis artesanais executado pelos artesãos. Ao mesmo tempo, aborda questões relevantes como sustentabilidade ecológica, estudo técnico sobre as características do Vime e o trançado característico dos poloneses e italianos e o *Design Thinking* como metodologia para o desenvolvimento de produtos.

Apresenta o trabalho dos artesãos da Colônia de Poloneses – Chácara Cantinho Feliz, que utilizam o vime como matéria-prima para a confecção de produtos artesanais como: cestarias, embalagens e móveis.

Palavras-chave: Vime. Cultura. Artesanato. Colônia de Poloneses. *Design Thinking*.

ABSTRACT

NALEPA, Priscila Seixas Muller. Wicker furniture: appreciation of cultures and of craftsmanship. 2012. Federal University of Technology- Paraná. Curitiba. 2012.

This work aims to encourage and enhance the culture of craft production, combining design and craftsmanship as a new opportunity to generate income for artisans of Polish's colony in Campo Largo-Paraná; by creating a line of handcrafted furniture executed by craftsmen. At the same time, discusses relevant issues such as ecological sustainability, technical study on the characteristics of wicker and the braided typical of Polish and Italians and the Thinking Design as methodology for product development.

Presents the work of artisans from the Polish' colony – Chácara Cantinho Feliz, using wicker as raw material for making handcrafted products like: basketry, packaging and furniture.

Keywords:

Wicker. Culture. Crafts. Polish' Colony. Thinking Design.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – ESQUEMA DAS ETAPAS DO <i>DESIGN THINKING</i>	17
FIGURA 2 – GARIMPO NO BRASIL COLONIAL.....	23
FIGURA 3 – <i>WYCINANKI</i> ARTE POLONESA – EMÍLIA PIASKOWSKI	27
FIGURA 4 – CASA DO ARTESANATO POLONÊS, ESQUEMA CONSTRUTIVO ...	27
FIGURA 5 – CASA DO ARTESANATO POLONÊS, CESTOS EM VIME TINGIDO..	28
FIGURA 6 – FOLDER TURISMO RURAL NAS COLÔNIAS POLONESAS.....	29
FIGURA 7 – ENTRADA DA CHÁCARA CANTINHO FELIZ.....	30
FIGURA 8 – PRODUÇÃO DOS ARTESÃOS DA CHÁCARA CANTINHO FELIZ	30
FIGURA 9 – TÉCNICA DE TRANÇADO	31
FIGURA 10 – CESTO PARA GRÃOS, ALIMENTOS E PÃES	32
FIGURA 11 – FUNDO DE MADEIRA PARA CESTOS E EMBALAGENS	32
FIGURA 12 – ESQUEMA CONSTRUTIVO DO CESTO	33
FIGURA 13 – ESQUEMA DA CRUZ DO FUNDO	33
FIGURA 14 – ESQUEMA DO TRANÇADO DO FUNDO	34
FIGURA 15 – FUNDO DE CESTO OVAL CONCLUÍDO	34
FIGURA 16 – BÁU REVESTIDO COM VIME.....	35
FIGURA 17 – APARADOR <i>ENTRELACE</i>	35
FIGURA 18 – POLTRONA <i>ENTRELACE</i>	36
FIGURA 19 – CESTI TUPI – ARTESÃ VERA JUNQUEIRA.....	39
FIGURA 20 – RAMOS, FOLHAS, INFLORESCÊNCIA E GEMAS.....	40
FIGURA 21 – PLANTAÇÃO DE VIME – CHÁCARA CANTINHO FELIZ.....	41
FIGURA 22 – PLNTAÇÃO DE VIME POR ESTAQUIA	42
FIGURA 23 – CLASSIFICAÇÃO DAS HASTES DE VIME PARA COZIMENTO.....	43
FIGURA 24 – DESCASQUE DO VIME	44
FIGURA 25 – ARMAZENAMENTO DO VIME PRONTO.....	44
FIGURA 26 – INSTRUMENTO PARA PARTIR O VIME	45
FIGURA 27 – RACHADOR MECÂNICO	45
FIGURA 28 – RACHADOR MECÂNICO – CORTE EM FILETES FINOS.....	45
FIGURA 29 – SELO ICONOGRÁFICO DA CONFERÊNCIA RIO+20 - 2012.....	46
FIGURA 30 – CADEIRA BALANÇO ASTÚRIAS – COLEÇÃO 2002.....	48
FIGURA 31 – ALTERNATIVAS 1 E 2.....	54
FIGURA 32 – ALTERNATIVAS 3 E 4.....	55
FIGURA 33 – ALTERNATIVAS 5 E 6.....	55
FIGURA 34 – DESENHO ESQUEMÁTICO DO MÓVEL.....	56
FIGURA 35 – INSTRUMENTO DE CORTE: SERRA CIRCULAR DE BANCADA	56
FIGURA 36 – ENCAIXE DAS TRAVESSAS ESTRUTURAIS	57

FIGURA 37 – ESTRUTURA INICIAL DA MESA LATERAL CONCLUÍDA	57
FIGURA 38 – MESA LATERAL <i>ENTRELACE</i> – COLEÇÃO LUMINI.....	58
FIGURA 39 – ESQUEMA DO TRANÇADO ABERTO.....	58
FIGURA 40 – ESQUEMA DO TRANÇADO 3 X 3	59
FIGURA 41 – ETIQUETA DA MESA <i>ENTRELACE</i>	59

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 – METODOLOGIA DE INTERAÇÃO	18
TABELA 2 – ANÁLISE DIACRÔNICA.....	51
TABELA 3 – ANÁLISE SINCRÔNICA.....	53

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

BR 277 - Rodovia Federal que liga o Porto de Paranaguá a Ponte da Amizade em Foz do Iguaçu

DADIN - Departamento Acadêmico de Desenho Industrial

EMATER - Instituto Paranaense de Assistência Técnica a Extensão Rural

EMBRAPA - Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária

EPAGRI - Empresa de Pesquisa Agropecuária e Rural de Santa Catarina

ICSID - *International Council of Societies of Industrial Design* (Conselho Internacional de Sociedades de Desenho Industrial)

IDEO - *Design and Innovations Consulting Firm* (Empresa de Consultoria em Design e Inovação)

ISER - Instituto de Estudos Religiosos

ISO - *International Organizations for Standardization* (Organização Internacional de Normalização)

PAB - Programa ao Artesanato Brasileiro

Rio+20 – Conferência das Nações Unidas sobre Desenvolvimento Sustentável

SEBRAE-PR - Serviço de Apoio às Micro e Pequenas Empresas do Paraná

UNESCO - *United Nation Educational Scientific and Cultural Organization* (Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura)

UTFPR - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
1.1 OBJETIVO GERAL	14
1.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	14
2 METODOLOGIA DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO DE PRODUTO	16
2.1 FERRAMENTAS PARA UMA METODOLOGIA DE INTERAÇÃO	16
3 RELATOS SOBRE A HISTÓRIA DAS TÉCNICAS DE PRODUÇÃO ARTESANAL E DA IMIGRAÇÃO EUROPÉIA NO PARANÁ	21
3.1 BREVE HISTÓRICO SOBRE A PRODUÇÃO ARTESANAL	21
3.2 A IMIGRAÇÃO EUROPÉIA NO PARANÁ	23
3.2.1 Os Italianos em Terras Paranaenses	24
3.2.2 A Chegada dos Poloneses no Paraná	25
4 A COLÔNIA DE POLONESES DE CAMPO LARGO	29
4.1 O MUNICÍPIO DE CAMPO LARGO E A CRIAÇÃO DA COLÔNIA DE POLONESES	29
4.2 A CHÁCARA CANTINHO FELIZ E OS ARTESÃOS	30
5 DESIGN E ARTESANATO	37
5.1 CONCEITUAÇÃO DAS EXPRESSÕES	37
5.1.1 <i>Design</i>	37
5.1.2 Artesanato	38
5.2 VIME: SUAS CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS	40
5.3 ASPECTOS DA SUSTENTABILIDADE ECOLÓGICA E SUA APLICAÇÃO NA COMUNIDADE	46
6 LINHA ENTRELACE: DESENVOLVIMENTO DO PROJETO	50
6.1 METODOLOGIA DO PROJETO	50
6.2 IMERSÃO	50
6.3 ANÁLISE	50
6.4 IDEAÇÃO – GERAÇÃO DE ALTERNATIVAS	54
6.5 PROTOTIPAGEM	55
6.6 COMERCIALIZAÇÃO	59
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	61
8 REFERÊNCIAS	63
9 APÊNDICES	66
9.1 ROTEIRO DE ENTREVISTA COM OS ARTESÃOS DA COMUNIDADE DE CAMPO LARGO - PR	66
10 ANEXOS	67
10.1 CURSO DE APERFEIÇOAMENTO EM VIME MINISTRADO PELOS ARTESÃOS ERINEU E BÁRBARA BORGIO	70

10.2 CONHECENDO MAIS O *DESIGN THINKING*72

1 INTRODUÇÃO

Refletindo sobre as questões referentes à interação entre *Design*, Artesanato e Cultura, faz-se necessário algumas considerações a respeito; por entender que esta relação sofre conceituações distintas e cíclicas em diversos momentos da história e que ainda são pouco discutidas nos meios acadêmicos e na sociedade.

O que se considera moderno em um determinado tempo pode ser diferente em outro, fundamentado nas experiências em que cada sociedade se baseia.

Sendo assim, o papel do *designer* na sociedade também sofre múltiplas interpretações. Há os que pensam que o profissional do *design* é quem apenas planeja e concebe determinado produto, sem considerar que o *designer* não apenas determina nossa existência, mas nosso próprio ser. O fundamental neste processo de criação e concepção de uma idéia é considerar os referenciais históricos, sociais e culturais que permeiam e influenciam a manufatura de um determinado artefato além dos aspectos da forma e função. Isso nos fará compreender os valores simbólicos atribuídos num determinado produto.

“Ao apropriar-nos de um artefato, também estamos nos apropriando dos modos de uso e dos significados e ela associados”.¹

Ao estudarmos a história da imigração europeia no estado do Paraná, encontramos aspectos culturais refletidos em muitos objetos, feitos artesanalmente, como fruto do conhecimento adquirido de geração em geração e revelando uma identidade própria de nosso estado; característica da multiculturalidade oriunda da interação entre as etnias aqui estabelecidas.

Encontramos no trabalho dos artesãos da Colônia de Poloneses de Campo Largo, da Chácara Cantinho Feliz; município da região metropolitana de Curitiba, Paraná; um exemplo do resultado desta miscigenação de culturas que influenciaram a produção de cestos, embalagens e móveis artesanais feitos com o vime. Há décadas, o casal de artesãos Erineu e Bárbara Borgo desenvolvem produtos artesanais com o vime, produzidos em sua propriedade e usufruindo deste trabalho como uma fonte de renda para a família.

¹ MENDES, Mariuze Dunajski. ***Design e Identidade: A construção das identidades e a trajetória do mobiliário artesanal paranaense***. Curitiba: Ed. Peregrina, 2008. p.53.

O que se propõe neste trabalho é uma nova possibilidade de interação com estes artesãos através da produção de uma linha de móveis artesanais considerando os aspectos da sustentabilidade ecológica através da reutilização de matérias-primas como a madeira, descartadas de construções próximas a Chácara, bem como a utilização do vime para a concepção de móveis que mantenham esta característica do artesanal e único; respeitando a capacidade produtiva da comunidade de artesãos e suas técnicas de trançado.

Através da metodologia do *Design Thinking*, onde o artesão atua como co-autor no processo de concepção do projeto, o que se propõe é a criação de produtos de forma conjunta na busca de uma interação mais humanizada e objetiva do que se pretende desenvolver.

Além disso, esta pesquisa aborda os temas acerca do vime e suas características técnicas, os processos de beneficiamento desta matéria-prima, uma breve reflexão sobre a história das técnicas no Brasil e também dos imigrantes europeus (especialmente os italianos e poloneses) estabelecidos em Curitiba bem como um estudo sobre as diferenças do trançado italiano e polonês como base para identificação de um estilo propriamente paranaense.

Vislumbrando todos esses aspectos citados tem-se como objetivo:

1.1 OBJETIVO GERAL

Estimular o uso do vime nos móveis artesanais, aliando *design* e artesanato e gerando uma nova possibilidade de interação entre *designers* e artesãos da Colônia de Poloneses de Campo Largo, Paraná.

1.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Apresentar o trabalho dos artesãos da Chácara Cantinho Feliz que integram a Colônia de Poloneses, do município de Campo Largo – PR e que produzem peças de vime trançado e tingido, desenvolvendo uma proposta de *Design Interativa*, onde o *designer* estabelece junto à comunidade de artesãos uma relação de troca de experiências e onde o artesão participa dos processos de produção e criação do produto como co-autor de idéias através de uma pesquisa qualitativa.

- Estabelecer uma parceria com esses artesãos fomentando o trabalho desenvolvido nessa região e viabilizando o uso de produtos artesanais.
- Concepção da linha de produtos artesanais a ser definida em conjunto entre o *designer* e os artesãos e, através da prototipagem do móvel definir as características estéticas da linha a ser desenvolvida.
- Avaliar o processo de interação entre *designer* e artesãos, destacando os pontos positivos e negativos desta experiência.

2 METODOLOGIA DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO DE PRODUTO

2.1 FERRAMENTAS PARA UMA METODOLOGIA DE INTERAÇÃO

Comumente o termo *Design* se aplica muito mais aos aspectos de forma e estética do que como promoção do bem-estar ao usuário de determinado produto ou serviço. No entanto, a maneira como o *designer* percebe as coisas e age sobre elas é o que define a função de existir da “coisa” em si. Perceber o problema e gerar solução é o ponto de partida fundamental para o processo de criação.

Nem sempre a percepção do problema é tão evidente, afinal há sobre eles os aspectos culturais, históricos e emocionais que formam frente ao campo de visão do observador uma barreira, muitas vezes, delicadas de transpor. O papel do *designer* é mediar soluções junto aos envolvidos para atingir o objetivo mais acertadamente.

Desta forma, o trabalho colaborativo e multidisciplinar apresenta visões diversificadas sobre a questão e conseqüentemente soluções mais inovadoras. A experimentação de novos caminhos e o erro como parte do aprendizado transforma os problemas em oportunidades para a inovação.

Conforme cita VIANNA (2012, p.14):²

A inovação guiada pelo *design* veio complementar a visão do mercado de que para inovar é preciso focar no desenvolvimento ou integração de novas tecnologias e na abertura e/ou atendimento a novos mercados: além desses fatores tecnológicos e mercadológicos, a consultoria em *Design Thinking* inova principalmente ao introduzir novos significados aos produtos, serviços ou relacionamentos. Uma vez que “as coisas devem ter forma para serem vistas, mas devem fazer sentido para serem entendidas e usadas”, o *design* é por natureza uma disciplina que lida com significados. Ao desafiar os padrões de pensamento, comportamento e de sentimento *Design Thinkers* produzem soluções que geram novos significados e que estimulam os diversos aspectos (cognitivo, emocional e sensorial) envolvidos na experiência humana. (VIANNA, 2012,p.14).

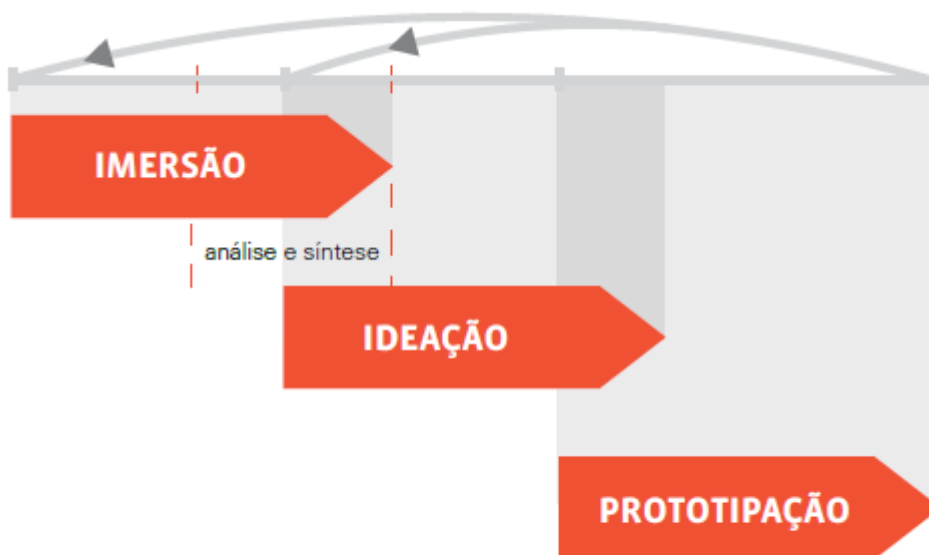
Portanto pode-se chamar *Design Thinking* a uma metodologia ou processo de inovação que tem como objetivo gerar um produto inovador com a participação direta do artesão, que atua como co-autor neste processo criativo.

² VIANNA, Maurício; ADLER, Izabel; LUCENA, Brenda; RUSSO, Beatriz. *Design Thinking: Inovação em Negócios*. Rio de Janeiro, MJV Press, 1ª. Edição, 2012. 162p.

A origem dessa nova aplicação do *design* está associada à consultoria IDEO, empresa norte-americana que desenvolve inovações com base no pensamento de *design*. Daí a denominação do conceito: *design thinking*.

Segundo Tim Brown, fundador da IDEO – *Design and Innovation Consulting Firm*, o *Design Thinking* é uma abordagem centrada no ser humano para a inovação, a fim de integrar as necessidades das pessoas, as possibilidades da tecnologia e os requisitos para o sucesso de um negócio, ou seja, é a união do que é desejável para o homem com o que é tecnológica e economicamente viável.

O processo do *Design Thinking* é dividido em três etapas, conforme explica VIANNA (2012, p.18) FIGURA 1:



Esquema representativo das etapas do processo de Design Thinking.

Figura 1 – Esquema das etapas do *Design Thinking*
Fonte: VIANNA (2012, p.18).

A primeira etapa denominada Imersão, tem como objetivo a aproximação do contexto com o projeto visando o entendimento inicial do problema e caso necessário o seu re-enquadramento através da identificação das necessidades dos consumidores e das oportunidades que surgem das experiências observadas no processo. Este processo de identificação gera, muitas vezes, um enorme e

complexo “bolo” de informações que dificultam a percepção das oportunidades e dos desafios a serem superados. Por isso, a análise e a síntese visam organizar esses dados para auxiliar a compreensão de todos os aspectos.

Na fase da ideação, busca-se gerar as idéias inovadoras através de atividades colaborativas que estimulam a criatividade, com base nos aspectos da viabilidade tecnológica e para a satisfação das necessidades do público destinado e enfim serem concretizadas na etapa final chamada de prototipação.



Nesta última etapa, o que se pretende é: através da tangibilidade da proposta vislumbrar a solução do problema.

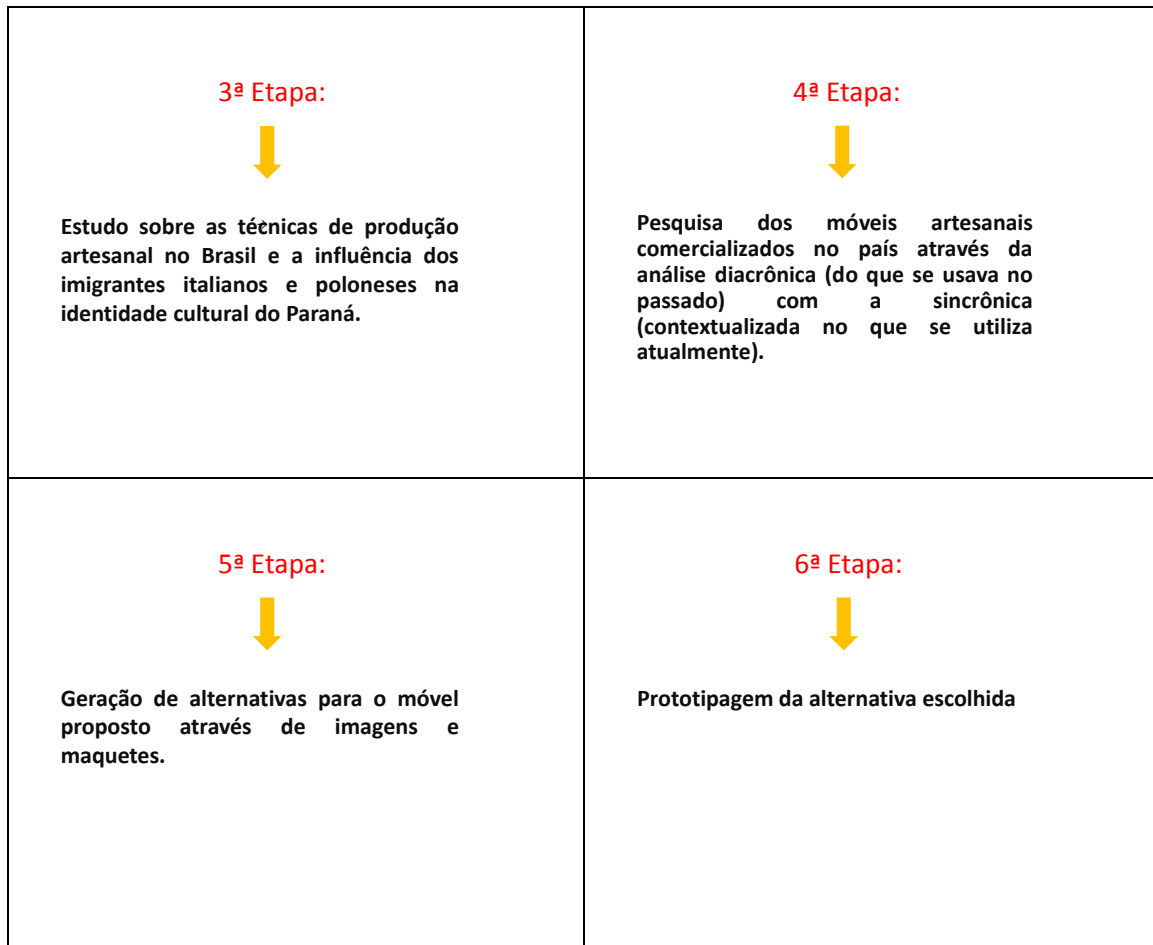
Esta metodologia pode ser aplicada, com algumas mudanças de foco, em qualquer tipo de projeto; redirecionando alguns conceitos e aplicando os mesmos referenciais.

Através das experimentações propostas no *Design Thinking* entre *designer* e artesão, aplicou-se uma metodologia interativa que cria uma relação entre o profissional do *design* e o artesão (que participa diretamente da criação e do desenvolvimento do projeto) acrescentando o conhecimento prático vivenciado ao processo de concepção do produto.

Aplicando esta metodologia colaborativa na concepção da linha de móveis artesanais proposta neste trabalho, desenvolveu-se um processo de criação conforme as etapas descritas à seguir:

TABELA 1 –METODOLOGIA DE INTERAÇÃO

<p>1ª Etapa:</p>  <p>Contextualização da idéia através de entrevista e visita à comunidade para análise histórico –social dos artesãos envolvidos no processo de desenvolvimento do produto.</p>	<p>2ª Etapa:</p>  <p>Análise das condições técnicas de produção da comunidade; envolvimento dos artesãos na proposta; estudo técnico da matéria-prima e sua aplicabilidade.</p>
---	--



Fonte: O Autor

Atuando como co-autores durante a criação do produto desde a fase inicial, a participação dos artesãos no processo criativo exemplifica a metodologia de interação acima citada, sendo o *designer* o mediador entre a idéia e a produção final que se estabelece através da troca de conhecimentos entre os envolvidos no projeto.

Na primeira etapa, realiza-se uma entrevista com os artesãos a fim de conhecer a história cultural desta comunidade e compreender a origem do trabalho artesanal com o vime, como base para contextualização das idéias e aplicação de uma metodologia de interação com estes artesãos.

Conhecendo a estrutura de produção desta comunidade, através de visitas ao local, segue-se para a etapa seguinte que é a definição do produto e da linha a ser prototipada. Através de estudos e discussões entre a *designer* e os artesãos definiu-se que a prototipagem inicial deveria ser de uma mesa lateral que faria parte de uma linha de móveis artesanais composta por um aparador e por uma poltrona.

Para a concepção da idéia e execução do protótipo, consideramos que o tamanho dos móveis que compõe esta linha deveria ser pequeno para facilitar o transporte dos mesmos durante a comercialização dos produtos nas feiras e eventos dos quais participam os artesãos, já que móveis de porte médio e grande demandariam embalagens e transporte adequados o que agregaria custo ao produto final; fugindo da proposta inicial.

Após esta definição, foram realizadas pesquisas e análises dos tipos de mesa lateral produzidas atualmente como forma de contextualizar a idéia e propor um produto diferencial.

Seguindo o processo de criação, deu-se inicio a geração das alternativas com a apresentação de desenhos esquemáticos elaborados pela *designer* aos artesãos que também opinaram e sugeriram modificações até chegar à idéia final do móvel a ser prototipado. Durante esta etapa, a co-criação dos artesãos no projeto foi extremamente relevante por agregar os conhecimentos práticos de produção artesanal ao processo de desenvolvimento do produto.

Por fim, iniciamos a prototipagem da mesa lateral considerando os aspectos e características previamente discutidas.

Este processo de interação entre os profissionais possibilita uma intensa troca de experiências e saberes que agregam valor ao trabalho proposto, já que os artesãos têm muito a nos ensinar do trabalho e da arte artesanal e, permitem a ambos vislumbrar novos horizontes, modificando alguns pontos de vista e aperfeiçoando técnicas e conhecimentos.

3 RELATO SOBRE A HISTÓRIA DAS TÉCNICAS DE PRODUÇÃO ARTESANAL E DA IMIGRAÇÃO EUROPÉIA NO PARANÁ

3.1 BREVE HISTÓRICO SOBRE A PRODUÇÃO ARTESANAL

O trabalho é desde os tempos mais remotos a expressão de um processo entre o homem e a natureza. Nesta relação, nos parece evidente o domínio do homem, através do seu impulso e de suas ações sob a natureza; modificando-a, ao mesmo tempo em que modifica a si mesmo.

Mas muitas vezes pressupomos o trabalho apenas na forma humana. No entanto ao examinarmos os demais seres vivos identificamos que esta relação também ocorre em diferentes níveis dos quais possamos supor.

Uma abelha, por exemplo, pode ser comparada a um arquiteto quando constrói a sua colméia, porém uma questão importante nos vem à tona: “O que distingue o pior arquiteto da melhor abelha?” A resposta é que o homem possui a capacidade de construir em seu campo mental aquilo a que pretende construir e, por fim, torná-lo realidade. É a idéia anteriormente concebida que através da ação a torna materialmente real, distinguindo-o da abelha (GAMA, 1986).

Quando pensamos no trabalho, seja pelo foco capitalista que associa o processo industrial como parte integrante da transformação da natureza pelo homem; ou pelo pensamento do movimento *Arts and Crafts* na segunda metade do século XIX, que defendia o artesanato criativo como alternativa à mecanização e à produção em massa e desta forma o fim da distinção entre artesão e artista; identificamos que os conceitos aparecem de forma cíclica na história, intercalando idéias que ora são aceitas e ora renegadas. Segundo BURDEK(2006) “com o *Art Nouveau* na França, o sentido da vida artística reflete nos produtos da vida diária, valorizando o trabalho artístico manual embora o que importasse fosse apenas o individualismo”.

Desta forma, identificamos que a unicidade entre arte e técnica defendidas por Gropius, na Bauhaus; ou simplesmente na análise do trabalho indígena do período colonial no Brasil, o trabalho aparece como expressão fundamental do homem com o mundo. Além disso, a arte e a técnica estão presentes desde o início das civilizações.

A história nos conta que na Antiguidade, os Persas utilizavam-se de fibras naturais para a construção de seus escudos e que no Antigo Egito seu uso também

era sugerido. No início da Era Cristã, como cita SEGURO (2006), os escritores gregos que traduziram o Novo Testamento relatam no texto bíblico de Mateus 10:20 que, depois de Jesus ter milagrosamente multiplicado pães e peixes, os excedentes foram recolhidos e colocados em cestos. A expressão grega *kó-fin-nos*, provavelmente referia-se a um cesto de vime pequeno que era utilizado para carregar objetos.

Ao longo da evolução das tribos ancestrais em comunidades, nações e Estado, o que se pode perceber é que o trabalho sofre transformações conforme cita ENGELS (1986, p.30):³

O próprio trabalho foi se diversificando, aperfeiçoando-se a cada geração e estendendo-se a novas atividades. A agricultura surgiu como alternativa para a caça e pesca, e mais tarde a fiação e a tecelagem, a manipulação de metais, a olaria e a navegação. Concomitantemente ao comércio e aos ofícios (hoje profissões) aparecem as artes e a ciência: das tribos saíram as nações e o Estados. (ENGELS, 1986, p.30).

O que se percebe, muitas vezes, como uma idéia coletiva é que a técnica como atividade artesanal, trabalho ou ofício tende a desaparecer em meio a tantos avanços tecnológicos conforme cita LUPION (2004):⁴

Repetem-se e reafirmam-se às idéias de que as mudanças decorrentes da globalização da economia e das evoluções tecnológicas exigem da sociedade novos patamares de conhecimento, reconhecendo a inovação tecnológica como força motriz do progresso e ainda, os teóricos da relação capitalista de produção afirmam que os trabalhadores sofrem intenso processo de alienação, levando a acreditar que não existem mais situações que sejam diferentes disto e que não permitem ao trabalhador ter o domínio de seu processo de trabalho e sobreviver nos dias atuais. (LUPION, 2004,p.5).

Com isso, o que se pode concluir é que a história da arte e da técnica está intimamente ligada à história da humanidade, sejam através de escavações geológicas, registros em pedras, utensílios e outros objetos de cunho histórico e dar relevância a esses vestígios é compreender a importância da cultura material de um povo.

³ ENGELS, F. **O papel do trabalho na transformação do macaco em homem**. São Paulo: Global, 1986. p.30.

⁴ LUPION, M.R. **Arte e técnica na fabricação de móveis de Vime: Saberes, Práticas e Ofício**. Curitiba, 2004. Dissertação (Mestrado em Tecnologia) – Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, Universidade Tecnológica federal do Paraná. P.05.

A respeito da evolução das técnicas e dos ofícios no Brasil (que se assemelhavam as condições medievais do sistema corporativo); as condições do período colonial onde se destacavam o trabalho escravo e o domínio rural não permitiram maiores possibilidades de desenvolvimento dessas organizações de trabalho. O ofício de garimpeiro teve maior destaque devido ao desejo de exploração do ouro pelos colonizadores portugueses. (LUPION, 2004. p 19) como mostra a FIGURA 2.

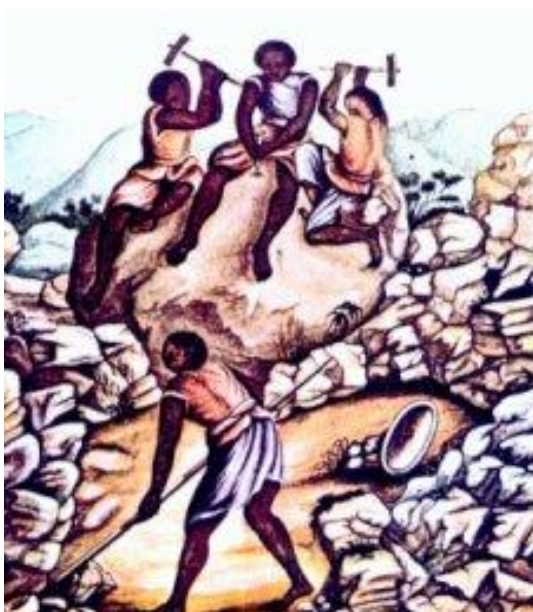


Figura 2 – Garimpo no Brasil colonial

Fonte: Disponível em: <<http://www.minasdehistoria.blog.br>>

O que se percebe, em sua maioria, é que os conhecimentos foram transmitidos através do próprio trabalho e não através de instituições.

Sendo assim, podemos concluir que a manufatura dos objetos artesanais, através da difusão do conhecimento e do saber faz parte da história do homem em diversos momentos da civilização e que até hoje se faz presente nas comunidades de artesãos incluindo a Colônia de Poloneses do Paraná. É o conhecimento transmitido que se faz presente na história do artesanato.

3.2 A IMIGRAÇÃO EUROPEIA NO PARANÁ

A história da colonização dos imigrantes europeus para o Brasil nos revela a real situação nos quais viviam estes povos em seus países de origem.

Transformações sociais, econômicas e culturais influenciaram a vinda destes imigrantes para o então novo e promissor país: o Brasil.

Traziam na bagagem histórias, costumes, cultura que ao longo dos anos, na medida em que o convívio se estabelecia, permitiu uma miscigenação dessas culturas formando novos padrões de sociedade oriundas dos processos de imigração e formando uma nova identidade para os estados que os receberam.

Abordamos ao longo desta pesquisa a história dos imigrantes italianos e poloneses que se concentraram, em sua grande maioria, nos estados do sul (Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul) em virtude da semelhança climática com os seus países de origem e desta forma os permitiu trabalhar com os conhecimentos de agricultura que já dominavam.

3.2.1 Os Italianos em Terras Paranaenses

Em 13 de maio de 1888, através da Lei Áurea, o Brasil torna extinta a escravidão, que em termos práticos não conseguiu atingir ao objetivo proposto uma vez que os escravos abolidos foram deixados a sua própria sorte sem qualquer tipo de assistência pelo Estado.

A partir de 1890, por incentivo do Império vigente, num movimento de emigração em massa; novos trabalhadores de diversos países são impulsionados a deixarem suas terras e aportarem no Brasil, inclusive com apoio monárquico através de traslado marítimo gratuito (WACHOWICZ, 1981).

A respeito dos italianos, BALHANA (1978) relata o início do processo de imigração no estado do Paraná por volta de 1876. Oriundos de Gênova, diversos navios trouxeram famílias de imigrantes da região do Vêneto atraídos pela idéia de um país de terras férteis, maiores oportunidades de trabalho nas lavouras e também nas fábricas.

Ligados à agricultura os imigrantes italianos, em sua maioria de origem simples, desempenham importante papel na construção da identidade do povo paranaense através do envolvimento com técnicas artesanais, transmitidas de geração em geração, dentre elas a técnica do vime aplicado em cestarias.

Em Curitiba, inúmeros imigrantes italianos se instalam no bairro de Santa Felicidade, onde até hoje, identificamos aspectos de sua cultura através do

artesanato com o vime, a gastronomia típica, a fabricação de vinho e a arquitetura peculiar deste povo.

Trazido originalmente para a amarração das videiras, o vime, do gênero *salix*; torna-se referência do trabalho dos imigrantes italianos, paralelamente com o plantio de uvas. Além disso, a semelhança do clima europeu com o sul do Brasil possibilitava aos imigrantes o cultivo destas espécies, segundo BORGIO (2012).

Com a finalidade de auxiliar na colheita dos frutos, a cestaria de vime, que não requer senão instrumentos simples caracterizam bem uma indústria doméstica e posteriormente passa a ser comercializada para outros fins.

Com o avanço das técnicas de manufatura do vime, surgem outros produtos artesanais como o revestimento dos garrafões de vinho, brinquedos, cadeiras de balanço e uma gama de móveis artesanais encontrados até hoje em Santa Felicidade e reconhecidos em diversos estados do Brasil conforme cita BALHANA (2002, p.177):⁵

A clientela cresceu e ampliou-se além dos tradicionais clientes de cestos e balaios, sua produção atinge grandes centros, como São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Recife, Porto Alegre. Peças de vime, produzidas em Santa Felicidade, foram já, em 1964, exportadas para os Estados Unidos da América do Norte. (BALHANA, 2002,p.177).

O progresso destas técnicas de produção artesanal assegurou aos imigrantes italianos uma vida econômica mais próspera e um maior reconhecimento.

3.2.2 A chegada dos Poloneses no Paraná

Em meados do século XVIII, toda a Europa enfrentava crises econômicas e sociais que culminaram com o processo de emigração de diversas etnias para outros continentes.

Para os poloneses não foi diferente. Com a perda de sua independência a Polônia foi dividida em: Prússia, Áustria e Rússia. A exploração tornou-se capitalista e o camponês assalariado, agora maioria, perdeu muito de seu trabalho prioritariamente artesanal.

De todas as nacionalidades que lutavam pela independência política no Europa, o problema polonês era o mais complexo uma vez que era subjugado por

⁵ BALHANA, Altiva P. **Un mazzolino de fiori**. Curitiba: Imprensa Oficial, 2002. Volume 1. 424p.

três potencias e sua força de trabalho servia de matéria prima para revoluções e conflitos.

No século XIX, novos laços se estabelecem entre a Europa e os países da América, sedentos por povoar seus territórios, desenvolvendo uma política imigratória que constitui parte importante da história do Brasil.

O campesinato polonês ora explorado pela nobreza de sua nação, ora pelos ocupantes dela e incentivados pelas políticas internacionais que buscavam nos europeus nova força de trabalho, migra para o Brasil com a esperança de melhores condições de vida e trabalho segundo lenda relatada por WACHOWICZ (1981, p 97):⁶

Diz a lenda que o Paraná até então estava encoberto por névoas e que ninguém sabia de sua existência. Era a terra em que corria leite e mel. Então a Virgem Maria, madrinha e protetora da Polônia, ouvindo os apelos que o sofrido camponês polonês lhe dirigia, dispersou o nevoeiro e predestinou-lhe o Paraná. Tal decisão da Virgem Maria havia sido comunicada ao Papa, o qual, sensibilizado pelo destino da cristandade polonesa, convocou todos os reis e imperadores da terra, para sortear a posse de tal território. Por três vezes consecutivas foi tirada a sorte, e sempre o Papa era contemplado. Então o Papa solicitou ao Imperador brasileiro que distribuísse essas terras aos poloneses, para que tivessem à fartura e ali pudessem viver felizes, expandindo seu cristianismo. (WACHOWICZ, 1981, p.97).

A grande corrente imigratória da Polônia para o Brasil ocorre logo após a abolição da escravidão e se concentra no Paraná, especialmente em Curitiba. O primeiro grupo maior de imigrantes poloneses, liberados por Edmundo Vos Saporski; chegou a Capital em 1871 e estabeleceu-se nos bairros do Pilarzinho e Abranches.

A política implementada pelo presidente da província do Paraná, Lamenha Lins, foi responsável pela fixação dos poloneses na região de Curitiba originando as primeiras colônias polonesas. Desta forma, o estado paranaense passa a ser a segunda pátria para este povo, pois abrigava o maior número deles no Brasil segundo SGANZERLA (2004).

O trabalho de carpintaria e marcenaria do colono polonês foi muito admirado devido à riqueza de detalhes e acabamentos dos artefatos produzidos, apesar de dedicarem-se, em sua maioria, a agricultura e as técnicas da lavoura. Outras

⁶ WACHOWICZ, Ruy C. **O camponês polonês no Brasil**. Curitiba: Fundação Cultural, 1981. 149p.

técnicas artesanais como cestarias, cerâmicas e *wycinanki* (dobradura e recorte de figuras em papel colorido) também caracterizam o trabalho polonês (FIGURA 3).



Figura 3 – Wycinanki Arte Polonesa – Emília Piaskowski
Fonte: Disponível em: <http://www.wycinanki-arte-polonesa.blogspot.com.br>

Na arquitetura, as casas polonesas também revelam o domínio das técnicas construtivas típicas onde não há pregos, a construção é feita apenas com as toras de madeira encaixadas umas nas outras conforme observamos nas FIGURAS 4.



Figura 4 – Casa do Artesanato Polonês, esquema construtivo
Fonte: Disponível em: <http://www.pinhapinhao.com.br/materia/ver/a-polonia-e-logo-ali>

O cultivo e a manufatura do vime também estão presentes na história do artesanato polonês conforme FIGURA 5.



Figura 5 – Casa do Artesanato Polonês, Cestos em vime tingido

Fonte: Disponível em: <http://www.pinhapinhao.com.br/materia/ver/a-polonia-e-logo-ali>>

Devido à hibridação das culturas dos povos imigrantes no Paraná, as técnicas de cultivo e manufatura do vime passam a ser difundidas entre as comunidades européias aqui estabelecidas, formando uma identidade propriamente paranaense.

4.2 A CHÁCARA CANTINHO FELIZ E OS ARTESÃOS

A Chácara Cantinho Feliz pertence ao complexo do Turismo Rural das Colônias Polonesas e está inserida na Colônia Figueiredo, na bacia do Rio Verde, a oeste da região metropolitana de Curitiba. FIGURA 7.



Figura 7 – Entrada da Chácara Cantinho Feliz
Fonte: O Autor

Através do trabalho dos artesãos Erineu (74 anos) e Bárbara Borgo (69), a chácara oferece produtos artesanais e cestaria em vime. FIGURA 8.



Figura 8 – Produção dos artesãos da Chácara Cantinho Feliz
Fonte: O Autor

Com aproximadamente um hectare de área cultivada, o vime serve de matéria-prima para a manufatura dos produtos artesanais, através do conhecimento transmitido pelos pais e avós imigrantes da Itália e da Polônia.

As técnicas de cultivo, beneficiamento e manufatura foram aperfeiçoadas pelos artesãos ao longo dos anos, tornando a atividade oriunda do vimeiro uma fonte de renda para a família.

Erineu, neto de italiano imigrante, aprendeu no convívio com o avô o trançado com o vime e desde menino auxiliava na manufatura dos cestos, conforme cita BORGGO (2012):⁷

O avô de Erineu (Nono Guilherme Borgo) utilizava as fibras de vime na amarração das parreiras cultivadas no sítio e na confecção de cestos usualmente utilizados nas colheitas. O trabalho com o vime foi uma cultura passada de pai para filho e que atravessou três gerações de nossa família. Até hoje nós utilizamos as ferramentas do Seu Guilherme como forma de manter viva a história de nossos antepassados. (BORGGO,2012,p.1).

Bárbara, neta de imigrantes poloneses, quando menina, estudou em convento religioso e depois lecionou durante um período em Curitiba até aprender a técnica de trançado e juntos tornaram o vime uma fonte de renda para a família, segundo entrevista a autora. FIGURA 9.



Figura 9 – Técnica de trançado
Fonte: O Autor

Atualmente, os artesãos ministram cursos de aperfeiçoamento para interessados na cultura, no cultivo e na cestaria de vime. Através da participação em feiras dentro e fora do Brasil e cursos ministrados, o trabalho artesanal da família é divulgado.

Em parceria com o Departamento de Turismo Rural de Campo Largo, o casal divulga o trabalho desenvolvido na chácara e participa de eventos que promovem a cultura artesanal.

Segundo BORGGO (2012), a família de artesãos representa uma das últimas comunidades paranaenses que ainda cultivam a matéria-prima dentro da propriedade contrariando os demais artesãos que utilizam o vime originário de Santa

⁷ BORGGO, Bárbara. **Entrevista concedida à Priscila Seixas Muller Nalepa**. Campo Largo, abril, 2012.

Catarina, estado responsável por 90% da produção nacional segundo BRANDÃO (2003).

O trabalho do casal de artesãos iniciou-se em meados dos anos 70, através dos ensinamentos transmitidos pelos pais e avós imigrantes que utilizavam o vime para a amarração das videiras.

Destacam-se os trabalhos manuais como cestos, embalagens, cesto-pão, revisteiros, baús e berços. FIGURA 10.



Figura 10 – Cesto para grãos, alimentos ou pães.
Fonte: O Autor

A divisão do trabalho constitui uma forma de organização da comunidade, ficando os homens com o plantio, cultivo e beneficiamento do vime e, as mulheres, com a separação das hastes, o descasque, a divisão dos filetes e o trançado.

Unindo as técnicas oriundas dos italianos e dos poloneses, os artesãos desenvolvem seu estilo próprio de trançado sejam através de cestos produzidos com fundos de madeira compensada ou inteiramente trançados. FIGURA11.



Figura 11 – Fundos de madeira para os cestos e embalagens.
Fonte: O Autor

Segundo BALHANA, o trançado com as tiras de vime segue algumas normas importantes para o perfeito desenvolvimento do cesto que é composto de:

fundo, corpo, barra, cabo e tampa; sendo que alguns cestos não apresentam necessariamente o cabo e a tampa. FIGURA 12.

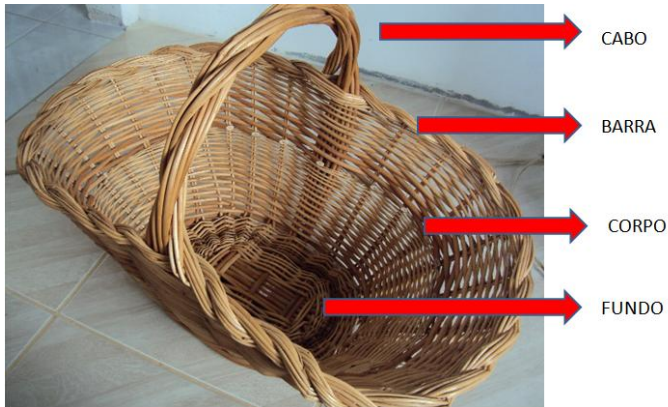


Figura 12 – Esquema construção do cesto
Fonte: O Autor

Para o início da produção do cesto, o formato do fundo é dimensionado de forma redonda ou oval conforme o modelo do artefato podendo apresentar outras formas conforme os diferentes formatos que se pretende construir. Inicialmente se dispõe as hastes do vime em forma de cruz, denominada “crose”, tantas quantas forem necessárias conforme o tamanho da peça a ser elaborada. FIGURA 13.

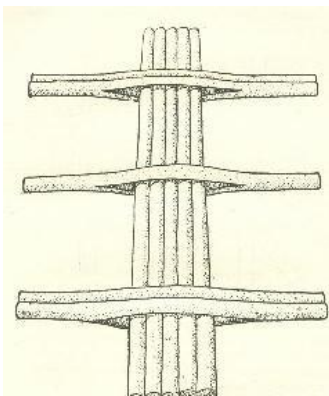


Figura 13 – Esquema da cruz do fundo de cesta oval.
Fonte: BALHANA, 2002.

Após a preparação do fundo, outras hastes de vime são incorporadas a estrutura, formando a base do fundo dos cestos. FIGURA 14.

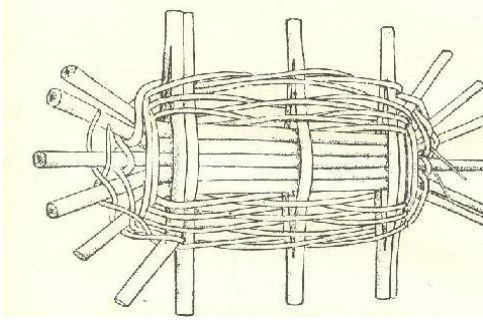


Figura 14 – Esquema do trançado do fundo.
Fonte: BALHANA, 2002.

Segundo BALHANA, o processo segue com o trançado até atingir o tamanho do cesto proposto, onde há o arremate de um cordão de três voltas, denominado “*cordone*”, que é obtido pelo trancamento simultâneo de três hastes de vime idênticas. FIGURA 15.



Figura 15 – Fundo de cesto oval concluído.
Fonte: O Autor.

Para que se obtenha maior flexibilidade ao trançar as hastes do vime, é necessário que ele seja molhado a fim de possibilitar o trabalho do artesão sem que haja ruptura ou quebra do vime durante o processo.

No que se refere à produção de móveis, o usual entre os artesãos é utilizar o vime como revestimento de peças estruturadas com madeiras maciças, fixadas com pregos ou cavilhas, sem que o mesmo seja necessariamente, utilizado como estrutura do móvel; uma vez que a comunidade não possui um sistema de marcenaria. Os móveis são estruturados de forma mais rústica. FIGURA 16.



Figura 16 – Baú revestido com vime
Fonte: O Autor.

Partindo deste princípio, a proposta de interação entre *designer* e artesão visa sugerir novas possibilidades de produção de mobiliário através do desenvolvimento de uma linha de móveis artesanais denominada *Entrelace*, tendo como característica a utilização de madeiras de demolição, oriundas de construções e que poderiam ser descartadas em meio impróprio, juntamente com o vime (utilizado como revestimento); agregando à produção atualmente desenvolvida de baús e berços outras opções de mobiliário artesanal como: mesa lateral, pufes, poltronas e aparadores; ampliando a gama de produtos a serem comercializados. FIGURAS 17 e 18.



Figura 17 – Aparador *Entrelace*
Fonte: O Autor



Figura 18 – Poltrona *Entrelace*
Fonte: O Autor

Seguindo as tendências atuais de valorização do ecologicamente sustentável e creditando valor ao trabalho desenvolvido pelos artesãos, a Linha *Entrelace* vem acrescentar ao mercado mobiliário, outras opções de móveis feitos com fibras naturais fomentando no consciente coletivo o valor do trabalho artesanal e artístico desenvolvido por diversas comunidades em todo o país. É a valorização do que é nosso; do legítimo trabalho brasileiro.

5 DESIGN E ARTESANATO

5.1 CONCEITUAÇÃO DAS EXPRESSÕES

Para que se tenha a adequada compreensão do proposto neste trabalho, faz-se necessária a conceituação de algumas expressões comumente utilizadas a fim de tornar claro o entendimento dos conceitos relatados.

5.1.1 Design

Segundo definição da organização wikipédia, a palavra *design* tem como significado a idealização, a criação ou a elaboração de algo direcionado para o uso, como uma atividade estratégica, técnica e criativa e que é orientada pelo objetivo de solucionar um problema.

Conforme BURDEK (2006), a palavra design se origina do latim “*designare*” e é traduzida como “desenho”, apesar de não se referir diretamente ao ato de desenhar. Apenas no ano de 1588, segundo o “Oxford Dictionary” é que o termo design foi mencionado como: um plano desenvolvido pelo homem para que possa ser realizado, dando à expressão um sentido mais amplo.

Entretanto o *design* é além de tudo uma expressão de emoção, um desejo. É a subjetividade do que não se pode tocar diretamente ligado à criação do objeto em si.

Com a ocorrência da Revolução Industrial é que o termo *design* tem seu apogeu, com a produção em série de produtos para consumo de massa e pela abertura do mercado aos novos profissionais do desenho industrial. Durante os anos de 1920, com a criação da escola alemã de arte e arquitetura, *Bauhaus*, é que o termo ganha maior visibilidade.

Em 1957, na Inglaterra, é fundado o ICSID – *International Council of Societies of Industrial Design* com o objetivo de representar os interesses dos *designers* industriais e assegurar padrões globais de *design*.

Conforme a significação do ICSID, o *designer* de artesanato é considerado um desenhista industrial quando os trabalhos produzidos pelo seu projeto têm natureza comercial e não somente obras pessoais do artesão artista.

Portanto o *designer* deve considerar em seu projeto aspectos subjetivos de natureza emocional, cultural, histórica e social para alcançar o objetivo proposto. Ele

tem como função básica comunicar, através de formas, composições ou ilustrações e ter como ferramenta principal a criatividade.

5.1.2 Artesanato

O artesanato pode ser entendido como a expressão da vida e do trabalho humano da cultura popular e adquirido através de um processo cultural, entendendo que cultura é aquela que nos remete a um refinamento intelectual pertencido a alguém ou uma herança social; e que se relaciona de forma interdependente através da imposição do capitalismo nas sociedades ocidentais que promove uma universalização da cultura que acompanha o capital segundo CANCLINI (1983).

Desde o início das civilizações o homem produz os mais diversos artefatos para uso em sua vida cotidiana através de trabalhos manuais. No período da Revolução Industrial, com o advento dos processos de produção em massa e com a mecanização do trabalho, a produção artesanal perde espaço pelo movimento capitalista de consumo em massa.

No entanto ao longo da história o trabalho artesanal retoma sua importância, ganhando conotações artísticas como no período do *Arts and Crafts*, na Inglaterra do século XIX e concretizando seu valor nos dias atuais, em meio à valorização do trabalho manual e cultural além dos aspectos de sustentabilidade.

Quando falamos de artesanato, entendemos que além de cumprir uma função econômica numa determinada comunidade ele desempenha também um profundo papel dentro das classes populares. Conforme CANCLINI (1983) nos explica, existem as funções psicossociais de construir o consenso e a identidade e neutralizar ou elaborar simbolicamente as contradições. O artesanato é utilizado como estratégia para manter o equilíbrio do sistema capitalista, alocando centenas de artesões, muitas vezes excluídos do mercado formal por não terem se adaptado ao sistema de produção globalizado.

Um dos aspectos relevantes do artesanato, além de gerar renda aos artesãos, é a de manter preservadas certas tradições locais que transformam as relações sociais permitindo aos artesãos um sentimento de pertencimento a uma comunidade.

No Brasil, através do Ministério de Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior criou-se o PAB – Programa do Artesanato Brasileiro que desde 1995 atua

na elaboração de políticas pública junto às esferas governamentais e privadas a fim de priorizar a geração de renda e desenvolver ações que valorizam o artesanato brasileiro melhorando seu nível cultural, profissional, social e econômico; considerando que o artesanato é uma atividade disseminada em todo o país e que possui variações e características peculiares segundo o ambiente e a cultura regional de cada estado.

Em agosto deste ano, o Brasil recebeu através da 3ª. Edição do Reconhecimento da UNESCO para produtos artesanais do Mercosul, as inscrições de diversos artesãos que foram selecionados para o evento que promove a avaliação da qualidade e da autenticidade dos produtos, objetivando o incentivo para a criação de produtos por meio de habilidades, design e temas nacionais de modo inovador, assegurando a continuidade das tradições culturais, conforme dados divulgados no site do Ministério em Brasília. A artesã Vera Junqueira foi indicada ao prêmio “Reconhecimento da UNESCO” através da produção do Cesto Tupi, que concorreu com outras obras de artesãos brasileiros. FIGURA 19.



Figura 19 – Cesto Tupi – artesã Vera Junqueira
Fonte: <http://www.verajunqueira.com.br>

No Paraná, o artesanato apresenta características muito ricas e diversificadas, com diferentes especialidades e técnicas produtivas, em virtude das diversas etnias que aqui se estabeleceram.

Segundo dados do SEBRAE-PR, a atividade artesanal paranaense está atualmente dividida em dois grandes setores: a nativa (de origem indígena) e a aculturada (recebeu influência dos imigrantes europeus) que apresentam conceitos, materiais e modo produtivo diferentes. O artesanato nativo foi gerado

essencialmente para as necessidades da tribo e através da utilização das cores e a expressão dos movimentos tornaram-se marca da identidade indígena. Por outro lado, a imigração européia legou aos paranaenses o trabalho com tecelagem, fibras naturais, cerâmicas e madeira.

Direcionando o olhar para o trabalho artesanal, podemos observar que o artesão é alguém que domina com perfeição uma determinada técnica e, graças a esse saber, transforma a matéria-prima num objeto de caráter lúdico, decorativo ou utilitário; transformando o bruto em um artefato simbólico e carregado de emoções e sentimentos, conforme afirmação do SEBRAE-PR.

5.2 VIME: SUAS CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

O vime é um material flexível, do gênero *Salix*, família das *salicáceae* e obtida do vimeiro, um arbusto característico das regiões de solo úmido e clima temperado. Possui diversas espécies que apresentam propriedades físico-química bastante distintas, utilizadas para diversas finalidades conforme seu comportamento técnico.

É uma planta dióica, ou seja, que apresenta o gênero masculino e feminino separados, bastante semelhante ao salgueiro ou chorão, segundo Circular Técnica 33 da EMBRAPA – Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária.

Apresenta cerca de 300 espécies diferentes, dentre elas a *Salix viminalis* L., muito conhecida pela sua aplicação em cestarias e móveis artesanais pela sua flexibilidade e resistência. FIGURA 20.



Figura 20 – Ramos, Folhas, Inflorescência e Gemas.
Fonte: LUPION (2004).

Originária da Europa Central e Setentrional, e encontrada como espécie exótica no Chile, além de muito valorizada no leste europeu como a Polônia e a Hungria é cultivada no sul do Brasil devido ao clima frio e úmido onde apresenta excelente adaptação, conforme NASCIMENTO (2009).

É a espécie cultivada pelos artesãos de Campo Largo, Campo Magro e Santa Felicidade. FIGURA 21.



Figura 21 – Plantação de vime – Chácara Cantinho Feliz
Fonte: O Autor

Em Santa Catarina, o vime também de faz presente a quase um século, introduzido pelos imigrantes italianos. A partir da década de 1960, o incremento vitivinicultura e o declínio das plantações de vime na serra gaúcha ensejaram a comercialização catarinense do vime “in natura”, a fim de suprir a demanda das atividades artesanais tornando o estado líder na produção de vime, conforme relato do site da EPAGRI – Empresa de Pesquisa Agropecuária e Rural de Santa Catarina.

Para a utilização do vime na produção artesanal, é realizado um processo de preparação da terra, cultivo, poda, classificação, cozimento, descasque, secagem e armazenagem até que se possa iniciar o trabalho dos trançados pelos artesãos.

O vime deve ser inicialmente plantado em local úmido, geralmente várzeas para obtenção adequada dos vimeiros e por apresentar vantagens no processo de fixação da terra nas margens dos rios. Feito por estaquia direta em campo,

geralmente no mês de setembro, com 70 cm de altura a uma distância de 1.50m entre casa estaca; pode chegar a 12m de altura, caso não haja decepas, conforme descrição da Circular Técnica 72 da EMBRAPA. FIGURA 22.

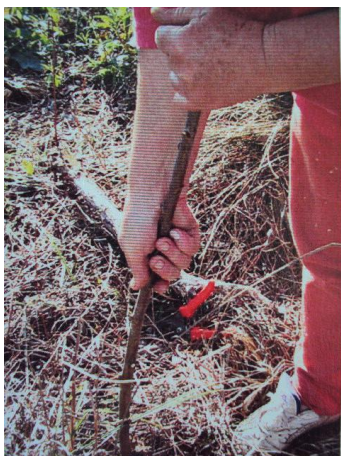


Figura 22 – Plantação de vime por estaquia.
Fonte: SEGURO, 2006.

O cultivo é pouco dependente de mecanizações e manutenções, sendo necessário apenas o cuidado com a propagação de pragas como formigas, lagartas ou besouros. Com roçadas esporádicas, mas sem a utilização de pesticidas ou herbicidas este processo o torna ambientalmente recomendável. Além do sistema de produção utilizar o mínimo de insumos externos, recicla nutrientes normalmente indisponíveis aos cultivos convencionais e melhora a qualidade da água.

As condições ambientais favoráveis são imprescindíveis para o desenvolvimento do vimeiro, por isso, antes da colheita é necessário um período de dormência que ocorre com as geadas, conforme relata BORGIO (2012).

A colheita, que pode ocorrer em duas épocas do ano, tem como resultado a obtenção de vime com características distintas, conforme citação de BALHANA (2002. p.167):⁸

O vime da colheita de verão é o chamado vime de seis meses ou vime branco, que é empregado na cestaria fina e de móveis, e não necessita cozimento para ser descascado, o que, sem dúvida torna mais cômodo o trabalho. O vime da colheita de inverno é o chamado vime de um ano ou vime cozido e se destina à cestaria grosseira. (BALHANA, 2002,p.167).

⁸ BALHANA, Altiva P. **Um Mazzolino de Fiori**. Curitiba: Imprensa Oficial. 2002. Volume I. 424p.

A utilização do vime de verão no trançado polonês demonstra a diferença em relação ao trançado italiano que emprega o vime de inverno, o que torna seu trançado maior e ligeiramente mais grosso comparado aos cestos poloneses geralmente mais finos e delicados.

Após a colheita é realizada a classificação das hastes oriundas do vimeiro por tamanho e espessura, ainda com casca e agrupados em feixes, para então seguir para o cozimento. Ver FIGURA 23.



Figura 23 – Classificação das hastes de vime para o cozimento.
Fonte: O Auto

O cozimento das hastes selecionadas é feito em grandes tachos ou tanques retangulares por 2 horas com o objetivo de evitar qualquer proliferação de praga ou fungo após o vime seco e facilitar o descasque das hastes. Logo após a fervura, o material deve ser resfriado para evitar a adesão da casca ao ramo, conforme BORGIO (2012).

O descasque pode ocorrer manual ou mecanicamente. No processo manual é utilizado o descascador, em formato de uma forquilha de madeira, que é formada através do rachamento de um galho, segundo GOGOLA (2003). Ele deve ocorrer em no máximo 5 dias após o cozimento. FIGURA 24.



Figura 24 – Descasque do vime.
Fonte: SEGURO (2006)

A etapa seguinte é a secagem das hastes de vime que ocorre ao sol e em seguida o armazenamento que, segundo BORGIO (2012), é feita de forma organizada através da separação dos ramos por espessura e tamanho, facilitando o artesão no momento de iniciar o trançado. FIGURA 25.



Figura 25 – Armazenamento do vime pronto.
Fonte: O Autor

Ao final deste processo, as hastes estão preparadas para o uso em trançado. Elas são cortadas em um rachador manual que a divide em 3 partes ou o mecânico a fim de obter filetes mais finos sendo eles da casca ou do miolo. FIGURAS 26 , 27 e 28.



Figura 26 – Instrumento para partir o vime
Fonte: O Autor



Figura 27 – Rachador mecânico
Fonte: O Autor



Figura 28 – Rachador mecânico – corte em filetes mais finos
Fonte: O Autor

Para que possa ser manuseado e trançado, os feixes de vime são mergulhados em água por um período que varia de 15 minutos a 12 horas, dependendo da espessura do material.

O processo de tingimento é feito com anilina ou após o trançado com tinta acrílica spray conforme acabamento que se pretende dar a peça.

5.3 ASPECTOS DA SUSTENTABILIDADE ECOLÓGICA E SUA APLICAÇÃO PRÁTICA NA COMUNIDADE

Sustentabilidade é um termo empregado para definir ações e atividades humanas que visam suprir as necessidades atuais da sociedade, sem comprometer as futuras gerações. Ela está diretamente ligada ao desenvolvimento econômico e social e deve estar direcionada para a correta utilização dos recursos naturais renováveis de forma inteligente.

No ano em que muito se discutiu sobre um “mundo mais sustentável” e pouca coisa se concluiu, nos aparece um importante questionamento: Qual o futuro que queremos?

Este foi o tema do Rio+20, compromisso político de 193 nações, com diferentes interesses, que ocorreu no mês de junho deste ano na cidade do Rio de Janeiro. Com o objetivo de aprovar as diretrizes que vão nortear os países sobre o desenvolvimento sustentável, questões primordiais ficaram sem solução na medida que atingem interesses de grandes potências mundiais que ainda não apresentam metas de controle da emissão de poluentes. FIGURA 29.



Figura 29– Selo Iconográfico da Conferência Rio+20 – 2012.
Fonte: <<http://www.rio20.rj.gov.br>>

Mas antes de analisarmos as causas do desequilíbrio ambiental em que vivemos, é preciso entender como chegamos até aqui.

Com os avanços das técnicas e da tecnologia a partir da Revolução Industrial, no século XVIII, o pensamento indiscriminado do lucro a qualquer custo foi como uma bomba propulsora do movimento capitalista. O foco na exaustão da mão-

de-obra assalariada culminou com um desordenado crescimento da sociedade como um todo, segundo PODLASEK (2004).

Em meados dos anos de 1960, com a publicação do livro *Primavera Silenciosa*, de Rachel Carson, é que se começou a discutir, em nível internacional, sobre as questões ligadas ao meio ambiente, mas ainda de forma superficial. Na mesma década, em Paris, houve a Conferência Intergovernamental de Especialistas sobre as Bases Científicas para o Uso e Conservação Racional dos Recursos da Biosfera, organizada pela UNESCO – *United Nations Educational Scientific and Cultural Organization*, mas que não ampliou as discussões senão na esfera dos aspectos científicos e de pesquisas em Ecologia.

Através do Relatório do Clube de Roma, de Dennis L. Meadows, é que novos horizontes de discussão foram propostos por meio do estudo intitulado “Os Limites do Crescimento” que rediscutia o crescimento econômico e populacional como forma de estancar a desordem ambiental.

Desde então muitas empresas tem buscado analisar os impactos ambientais originários da produção de seus produtos, revelando mesmo que não integralmente, certa preocupação com estas questões, seja por consciência dos riscos de não se considerar o desenvolvimento sustentável responsabilidade imprescindível ou apenas por fatores de competição mercadológica. As normas da ISO 14000 vieram, justamente, para padronizar estes métodos de análise do impacto ambiental, através da certificação dos processos de produção, segundo informações contidas no site da ISO – *International Organizations for Standardization*.

O resultado do não cumprimento dessas diretrizes, levou a sociedade a enfrentar problemas sociais em relação à utilização inadequada dos recursos naturais levando milhares de pessoas à fome e a miséria, conforme (MANZINI e VEZZOLI, 2002).

Mediante os problemas ambientais enfrentados em nível mundial como: alterações climáticas, escassez de água e alimentos, poluição de rios e nascentes, desmatamentos ilegais, entre outros tem levado organizações não governamentais, cientistas e sociedade civil organizada a um novo direcionamento de esforços e ações a fim de disseminar os conceitos do desenvolvimento de maneira sustentável como fator primordial para a sobrevivência das futuras gerações no planeta.

crescimento industrial, na obtenção de mais recursos naturais, na ampliação dos mercados e na

Dentro destes aspectos, a reciclagem e o reaproveitamento de matérias-primas que poderiam ser descartadas inadequadamente tornam-se práticas cada vez mais disseminadas e possibilita à diversas comunidades a geração de renda através de trabalhos que utilizem materiais passíveis de reaproveitamento.

Além disso, o comportamento dos consumidores tem se modificado nos últimos anos, segundo pesquisas do Ministério do Meio Ambiente e do ISER – Instituto de Estudos da Religião como aponta PODLASEK (2004, p.31):⁹

...os consumidores apontaram que as iniciativas e os controles provenientes do poder local, em detrimento a uma centralização federal, seriam o melhor modo para administrar os problemas ambientais, e ainda 2/3 dos entrevistados abririam mão de algum conforto ou comodidade para a melhoria das condições ambientais. (PODLASEK, 2004,p.31).

Desta forma, sendo os consumidores os agentes motrizes de uma sociedade de consumo, é possível modificar o modo de produção de produtos ou serviços com o objetivo de atender às expectativas do público consumidor e as demandas de novos mercados.

No Brasil, alguns *designers* tem apostado fortemente na produção de móveis que utilizam materiais reciclados como Hugo França e Carlos Motta que apostam na madeira de demolição como instrumento de valorização e conscientização do uso adequado dos produtos, reaproveitando esta matéria-prima através do respeito à natureza e aos limites de exploração destes resíduos. FIGURA 30.



Figura 30– Cadeira Balanço Astúrias – Coleção 2002
Fonte: <<http://www.carlosmotta.com.br>>

⁹ PODLASEK, Celso L. **O uso da Semiótica no processo do Design para o desenvolvimento de produtos sustentáveis**. Curitiba, 2004. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós Graduação em Tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, 2004.

Seguindo nesta direção, o trabalho desenvolvido pelos artesãos Erineu e Bárbara Borgo, na Chácara Cantinho Feliz, demonstra os cuidados com boa parte do processo de beneficiamento do vime, buscando aperfeiçoar os recursos sem o descarte dos resíduos no meio ambiente.

O plantio é realizado sem aditivos químicos como pesticida ou herbicida; o resíduo líquido oriundo do cozimento é descartado na terra que o absorve sem danos a natureza e as hastes que não são aproveitadas no trançado são empregadas no feitiço de guirlandas ou embalagens mais simples, conforme relato de BORGGO (2012).

Através de participações em cursos no EMATER – Instituto Paranaense de Assistência Técnica a Extensão Rural e experiências vivenciadas em feiras por todo o país os artesões implementaram esses conceitos em sua produção artesanal.

Para a construção dos móveis, a sugestão foi a utilização de madeiras de demolição descartadas de obras e construções próximas à Chácara com o objetivo de reduzir os custos com a compra desta matéria-prima e reutilizar materiais que seriam descartados de maneira inadequada controlando as agressões ambientais e agregar aos artefatos um valor simbólico de produção ecológica e sustentável tornando os produtos mais competitivos no mercado de consumidores ecologicamente conscientes seguindo as tendências do consumo atual.

6 LINHA ENTRELACE: DESENVOLVIMENTO DO PROJETO

6.1 Metodologia do Projeto

Para o desenvolvimento adequado de um projeto, faz-se necessário a utilização de uma metodologia que oriente e direcione as etapas e as necessidades que envolvem determinada ação para atingir o objetivo proposto.

Neste trabalho, empregamos a Metodologia do *Design Thinking* seguindo as etapas da: imersão, análise, ideação através da geração de alternativas, prototipagem e a comercialização.

6.2 Imersão

Conhecendo os artesãos da Chácara Cantinho Feliz, percebe-se a possibilidade de interação entre *designer* e artesão que participa como co-autor do projeto e o *designer* como mediador entre a idéia e o trabalho desenvolvido pelos artesãos, com o objetivo de sugerir uma nova fonte de renda para a comunidade através da produção de móveis artesanais em vime, ampliando a gama de produtos produzidos atualmente.

Através de um projeto técnico que seja viável técnica e economicamente, o trabalho artesanal da comunidade pode ser ainda mais divulgado. Além disso, atende um nicho de mercado de produtos ecologicamente sustentáveis que está em constante expansão.

Aliando o conhecimento técnico do designer com a experiência dos artesãos, a Linha de Móveis Artesanais *Entrelace* pode ser desenvolvida dentro da comunidade com os recursos técnicos disponíveis.

Como ponto de partida, definiu-se a prototipagem da uma mesa lateral que deverá compor uma Linha Completa que prevê: Poltrona Individual e Conjunto de Aparadores.

6.3 Análise

Primeiramente, analisamos os atributos que o produto proposto deve ter a fim de atender a necessidade detectada:

- a) Estética Artesanal e rústica;
- b) Utilização do vime trançado;

c) Estrutura de madeira de demolição ou resíduos descartados em construções;

d) Deve atender aos requisitos ergonômicos de conforto e ter funcionalidade;

Em seguida estudamos a evolução da Mesa Lateral ao longo dos anos, considerando formas, materiais e cores através de uma Análise Diacrônica. TABELA 2.

TABELA 2 – ANÁLISE DIACRÔNICA

<p>Mesa Luis XV</p> 	<p>Estilo que se desenvolve na França, em meados de 1730. Contempla o uso de metais nobres como o ouro inspirados na corte, entalhados com motivos florais e rebuscados. Característico pela riqueza de detalhes.</p>
<p>Mesa Art Nouveau</p> 	<p>Ocorre no século XIX, em toda Europa e especialmente na França, e foi uma especial transição entre o historicismo e o modernismo. Utilizam alguns elementos do rococó e formas mais orgânicas.</p>
<p>Mesa Mondrian</p> 	<p>Inspirado no Impressionismo, através de formas geométricas e figuras abstratas, utilizando cores primárias como base. Característico do movimento D Stijl.</p>

<p>Mesa de Vime Trançado</p> 	<p>Difundido no Brasil, em meados nos anos 70 e 80, tornou-se símbolo de móvel de casa de veraneio.</p> <p>A técnica de trançado do vime é introduzido no país pelos imigrantes italianos.</p>
<p>Mesa Futurista</p> 	<p>Liberdade de estilo, o século XXI tem como princípio a utilização de materiais inovadores como o acrílico, o poliuretano injetado e a liberdade de formas.</p>
<p>Mesa Ecodesign</p> 	<p>Móvel produzido com resíduos florestais, do designer Hugo França. Contemplo os conceitos de cuidado ecológico e produto sustentável.</p>

Fonte: O Autor

Está análise histórica do móvel nos permitiu compreender a transformação ocorrida com o produto ao longo da história, buscando entender a diferença dos estilos e materiais como base para o desenvolvimento do móvel a ser prototipado.

Da mesma forma, faz-se necessário o exame do contexto em que a mesa lateral estará inserida atualmente, através de uma análise sincrônica, que permeia o estudo dos materiais e seus processos de fabricação, segundo TABELA 3.

TABELA 3 – ANÁLISE SINCRÔNICA

Mesa lateral	Empresa	Estrutura	Revestimento
Mesa Filadelpia 	Amazônia Móveis São Paulo www.amazoniamoveis.com.br	Estrutura em alumínio	Tecimento em fibra sintética
Mesa Onix 	Amazônia Móveis São Paulo www.amazoniamoveis.com.br	Estrutura com madeira certificada	Tecimento em imbe
Mesa Sauipe 	Amazônia Móveis São Paulo www.amazoniamoveis.com.br	Estrutura em rottim	Tecimento em junco
Mesa Paraty 	Vime Móveis Bahia www.vimemoveis.com.br	Estrutura em alumínio	Tecimento em junco
Mesa Itacimirim 	Vime Móveis Bahia www.vimemoveis.com.br	Estrutura em alumínio ou ferro	Tecimento em rattam

Fonte: O Autor

Percebemos neste estudo, que boa parte das indústrias ainda mantém o trabalho com o tecimento de fibras naturais, mas com o advento dos materiais

sintéticos principalmente oriundos de países como a China, têm-se disponibilizado para o mercado consumidor opções com a fibra sintética.

6.4 Ideação - Geração de alternativas

Seguindo a metodologia de interação entre *designer* e artesãos, buscamos gerar as alternativas e definir o protótipo em conjunto, baseado nas condições de produção da comunidade, maquinários disponíveis, técnicas de trançado conhecidas pelos artesãos optando pela alternativa mais adequada.

Nesta etapa, os desenhos das alternativas foram desenvolvidos junto com os artesãos que também sugeriram modificações e acabamentos além do cuidado com a proporção e o tamanho do móvel.

Desta forma conseguimos uma Ideação Conjunta, onde todos opinam e sugerem de forma mais interativa.

Foram geradas seis alternativas para a escolha de uma. FIGURAS 31, 32 e 33.

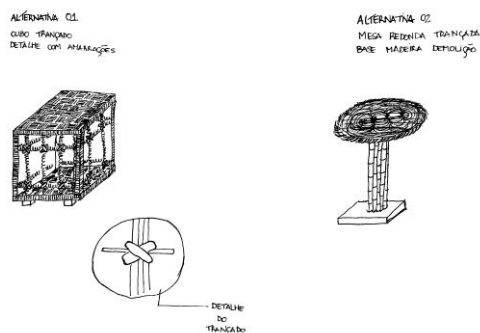


Figura 31– Alternativas 1 e 2
Fonte: O Autor

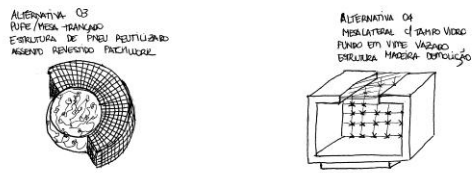


Figura 32– Alternativas 3 e 4
Fonte: O Autor

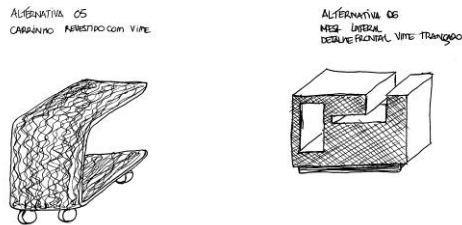


Figura 33– Alternativas 5 e 6
Fonte: O Autor

Após uma discussão, optamos pela alternativa 1: Mesa lateral Cúbica, com detalhe de vime trançado aberto e iluminação interna para evidenciar a trama externamente.

6.5 Prototipagem

Definida a alternativa a ser realizada, a designer elaborou um desenho esquemático feito à mão, com as dimensões do móvel para a execução do protótipo pelos artesãos, já que o conhecimento técnico deles permitiu o entendimento e a execução do móvel sem a necessidade de desenho técnico, vide FIGURA 34.

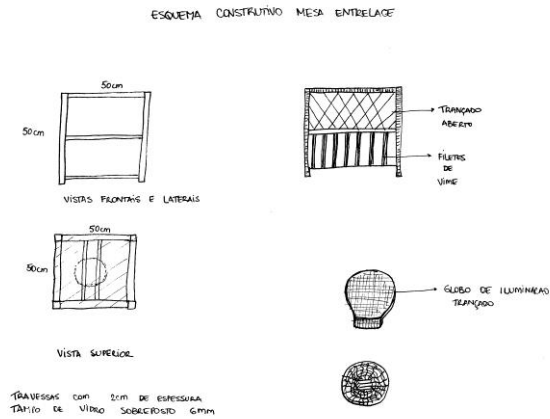


Figura 34– Desenho esquemático do móvel
Fonte: O Autor

O processo de prototipagem do móvel iniciou-se com a construção de estrutura em madeira maciça reutilizada e a fixação por cavilhas (8 x 40mm).

As madeiras foram cedidas por moradores de uma com construção próxima a comunidade e transportadas para a Chácara iniciando o processo de seleção e corte das travessas. Com o emprego de uma serra circular de bancada, foram cortadas travessas estruturais com 20mm de espessura para o posterior encaixe, conforme FIGURA 35 e 36.



Figura 35– Instrumento de corte: Serra Circular de bancada
Fonte: O Autor



Figura 36– Encaixe das travessas estruturais
Fonte: O Autor

Após o encaixe das travessas estruturais e a colagem das cavilhas de madeira, obtivemos a estrutura inicial concluída. FIGURA 37.



Figura 37– Estrutura inicial da mesa lateral concluída.
Fonte: O Autor

Dando seguimento ao desenvolvimento do protótipo, seguiu-se a etapa de trançado do vime, como forma de revestimento externo à estrutura. Ao tracionar as hastes contra a estrutura, houve o rompimento das travessas estruturais que haviam sido encaixadas com as cavilhas de madeira por sugestão da *designer*.

Com o rompimento estrutural, foi sugerido pela artesã Bárbara Borgo a substituição da madeira de pinus anteriormente utilizada por outra originária de uma fábrica de móveis próxima a Chácara e de origem legal. Neste local, são disponibilizados aos artesãos conhecidos da região retalhos de madeiras empregadas na produção dos móveis como cambará e que podem ser reaproveitadas em outros processos produtivos.

A fixação deu-se por meio de pregos, costume usual entre os artesãos na estruturação de seus artefatos.

O trançado como revestimento externo à estrutura serve como acabamento artesanal do móvel.

Internamente, utilizou-se um globo trançado de pequenas hastes do vime onde foi inserido o bocal para a lâmpada de iluminação interna. FIGURA 38.



Figura 38– Mesa Lateral Entrelace – Coleção Lumini
Fonte: O Autor

A técnica de trançado utilizada pelos artesões foi: externamente ao cubo, trama aberta com hastes inteiriças e revestimento da estrutura de madeira com lâminas de vime. FIGURA 39.



Figura 39– Esquema do trançado aberto.
Fonte: O Autor

O globo interno é totalmente trançado (3 x 3) com hastes de vime menos espessas e fixado à base por parafuso. FIGURA 40.



Figura 40– Esquema do trançado 3x3.
Fonte: O Autor

Sobre a estrutura, tampo de vidro incolor 3mm. A iluminação é feita através de lâmpada fria de 8w a fim de evitar super aquecimento da peça.

A comunicação visual do móvel é feita por uma etiqueta, contendo informações técnicas do produto, nome dos artesãos e meio de contato, conforme FIGURA 41.



Figura 41– Etiqueta da Mesa *Entrelace*.
Fonte: O Autor

6.6 Comercialização

A estratégia de comercialização da Linha *Entrelace* será por meio dos eventos e feiras dos quais os artesãos participam que geralmente abordam as temáticas artesanais, tanto em Campo Largo como em Curitiba e outros estados do país. A concepção da linha não prevê móveis de grandes volumes para auxiliar no deslocamento dos artefatos durante os eventos.

No próximo mês de novembro, os artesãos embarcam para um Feira de Produtos Artesanais no Rio de Janeiro com o apoio do EMATER - Instituto Paranaense de Assistência Técnica a Extensão Rural.

Além disso, o projeto prevê a criação de um *website* que deve ser desenvolvido ao longo do próximo ano, em parceria com os artesãos como forma de divulgar o trabalho e possibilitar o contato de consumidores de outras localidades que se interessem pelos produtos.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando os objetivos a que nos propusemos no início deste trabalho quanto a metodologia de interação com a comunidade de artesãos, destacamos o relevante aprendizado e a participação co-criativa dos mesmos durante o processo de desenvolvimento que muito contribuíram para a elaboração e a conclusão deste protótipo.

A parceria estabelecida com os artesãos nos possibilitou a vivência prática com o modo de fazer artesanal ampliando os horizontes do meio acadêmico que nos dá o embasamento teórico com as experiências do saber prático sobre o valor do artesanato.

Através desta interação foi possível compreender as dificuldades enfrentadas pelos artesãos quanto aos aspectos de obtenção de matéria-prima e inserção do produto artesanal em uma sociedade de consumo imediato e industrializado.

A entrevista concedida pelo casal serviu como ponto de partida para a busca de maiores informações sobre a história da imigração italiana e polonesa em nosso Estado e culminou com um prazeroso processo de descobrimento de nossas próprias raízes e com a identificação da influência do passado em nosso modo de vida atual.

Outro ponto relevante a ser destacado foi que o conhecimento técnico dos artesãos possibilitou a execução do protótipo a partir de um desenho esquemático sem que houvesse a necessidade de elaborar desenhos técnicos mais detalhados, que comumente não são utilizados pelos artesãos na comunidade.

Através de uma geração de alternativas em conjunto, pode-se discutir e estabelecer características ao protótipo de maneira mais dinâmica e interativa, sendo o *designer* um mediador entre a idéia inicial e o artesão, o que nos possibilitou chegar a um protótipo exato ao que havíamos concebido.

Acredita-se que o objetivo a que nos propusemos, de apresentar o trabalho desta comunidade e valorizar a importância do trabalho artesanal paranaense foi alcançada com êxito através da pesquisa teórica que nos serviu como embasamento e também das experiências compartilhadas neste processo.

Durante o transcorrer deste trabalho identificamos a escassez de bibliografias que tratem da relação entre *Design* e Artesanato de maneira mais precisa e de temas que especifiquem as características particulares do trançado com o vime.

Sugerimos aos futuros interessados nesta temática o desenvolvimento de outros trabalhos relativos a este tema, agregando maiores referenciais aos demais alunos.

Ainda sobre referências bibliográficas, outro tema bastante escasso foi sobre as metodologias de *Design Thinking*. Apenas na biblioteca da Universidade Positivo é que foi possível encontrar os livros que abordam esta temática, porém somente com empréstimo disponível para os alunos da instituição citada.

Salientamos também a importância das disciplinas pertencentes a grade curricular dos Cursos de Tecnologia em Design de Móveis que foram extremamente valiosas, permitindo aplicar muitos conceitos e informações captadas ao longo do curso nesta pesquisa.

8 REFERENCIAS

BALHANA, Altiva P. **Santa Felicidade, uma paróquia veneta no Brasil**. Curitiba: Fundação Cultural, 1978. 18ªed. 155p.

BALHANA, Altiva P. **Um Mazzolino de Fiori**. Curitiba: Imprensa Oficial. 2002. Volume I. 424p.

BRANDÃO, Maria Bernadete; CASAGRANDE JR, Eloi Fassi. **Renovação da indústria brasileira de vime nos princípios de sustentabilidade**. In: Anais do 1º International Meeting on Science and Technology – Senses and Sensibility in Technology – Linking tradition to innovation through design. Lisboa:2003.

BURDEK, Bernhard E. **História, Teoria e Prática de Design de Produtos**. Tradução: Freddy Van Camp. São Paulo: Edgard Blucher, 2006. 496p.

CANCLINI, Nestor G. **As Culturas Populares no Capitalismo**. São Paulo, SP. Editora Brasiliense, 1983. 149p.

EMBRAPA FLORESTAS. **Circular Técnica 33**: Informações sobre a estaquia do Salseiro (*Salix humboldtiana Willd.*). Colombo, PR. 1999. 17p.

EMBRAPA FLORESTAS. **Comunicado Técnico 72**: Produção de mudas de Vime em Sacos Plásticos. Colombo, PR. 2002. 3p.

ENGELS, F. **O papel do trabalho na transformação do macaco em homem**. São Paulo: Global, 1986.

ESMANHOTO, Rejane F. **Design e Artesanato em Vime: Uma proposta de interação**. Curitiba, 2008. Trabalho de Conclusão do Curso Superior de tecnologia em Móveis, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, 2008.

GAMA, Ruy. **A Tecnologia e o Trabalho na História**. São Paulo: Nobel: Ed. da Universidade de São Paulo, 1986. 239p.

GOGOLA, Daniele T. **Caracterização do vime e sua aplicação no setor moveleiro artesanal**. Curitiba, 2003. Trabalho de Conclusão do Curso Superior de Tecnologia em Móveis, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, 2003.

JULIÃO, Carlos. **O garimpo no Brasil colonial**. 2008. Fotografia, color. Disponível em: <http://www.minasdehistoria.blog.br>. Acesso em: 03 set.2012.

LUPION, Marina R. **Arte e Técnica na fabricação de móveis de Vime: Saberes, Práticas e Ofício**. Curitiba, 2004. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós Graduação em Tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, 2004.

MANZINI, Ezio; VEZZOLI, Carlo. **O Desenvolvimento de produtos sustentáveis: Os requisitos ambientais dos produtos industriais**. Tradução: Astrid de Carvalho. EDUSP, 2002. 366p.

MENDES, Mariuze D. **A Fragmentária história da Fábrica de Móveis Martinho Schulz: tradição e modernidade na produção artesanal com fibras de Curitiba.** Curitiba, 2005. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós Graduação em Tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, 2005.

NASCIMENTO, Marilzete B. **Aspectos Técnicos e Sociais para a Sustentabilidade da Produção e Artesanato do Vime.** Curitiba, 2009. Dissertação (Doutorado) – Curso de Pós Graduação em Engenharia Florestal do Setor de Ciências Agrárias, Universidade Federal do Paraná, 2009.

PODLASEK, Celso L. **O uso da Semiótica no processo do Design para o desenvolvimento de produtos sustentáveis.** Curitiba, 2004. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós Graduação em Tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, 2004.

SEGURO, Gisele S; LIMA, Priscila M. **Fibras Naturais: Vime, Junco e Rotim.** Curitiba, 2006. Trabalho de Diplomação do Curso Superior de Tecnologia em Artes Gráficas e Móveis da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, 2006, 154p.

SGANZERLA, Eduardo; BUENO, Ivan. **Os últimos artesãos.** Curitiba, PR; Ed. Esplendor, 2004, 149p.

DEPARTAMENTO DE TURISMO DE CAMPO LARGO. **Turismo Rural nas Colônias Polonesas de Campo Largo** – PR. Campo Largo, Ed. Rotas do Pinhão. 4p.

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ. **Sistemas de Bibliotecas. Normas para Trabalhos Acadêmicos.** Curitiba: UTFPR. 2008. 122p.

VIANNA, Maurício; VIANNA, Ysmar; ADLER, Isabel K; LUCENA, Brenda; RUSSO, Beatriz. **Design Thinking: Inovação em Negócios.** Rio de Janeiro: MJV Press, 1ª edição, 2012. 162p.

WACHOWICY, Ruy C. **O camponês polonês no Brasil.** Curitiba: Fundação Cultural, 1981. 149p.

_____. **Casa Culpí, construção de 1897.** Imagem da imigração italiana. Disponível em: <http://www.turismo.curitiba.pr.gov.br>. Acesso em: 05 set.2012.

MOTTA, Carlos. **Catálogo de produtos e Bibliografia do Autor, 2003.** Disponível em:< <http://www.carlosmotta.com.br>>. Acesso em: 5 out. 2012.

INSTITUTO FABER- LUDENS. **Design Participativo.** Disponível em: < <http://www.faberludens.com.br/pt-br/node/35>>. Acesso em: junho de 2012.

< <http://www.hugofranca.com.br>>. Acesso em 5.outubro.2012

<<http://www.iso.org.br>>. Acesso em 5. outubro.2012

<<http://www.verajunqueira.com.br>>. Acesso em 1. outubro.2012

<<http://www.designthinking.ideo.com>>. Acesso em 28. maio.2012

<<http://www.onu.org.br/rio20/>>. Acesso em 4. outubro.2012
<<http://www.minasdehistoria.blog.br>>. Acesso em 3. setembro.2012
<<http://www.turismo.curitiba.pr.gov.br>>. Acesso em 14. agosto.2012
<<http://www.wycinaki-arte-polonesa.blogspot.com.br>>. Acesso em 7. setembro.2012
<<http://www.pinhapinhao.com.br>>. Acesso em 9. setembro.2012
<<http://www.rio20.rj.gov.br>>. Acesso em 4. outubro.2012
<<http://www.pt.wikipedia.org>>. Acesso em 16.setembro.2012
<<http://www.icsid.org>>. Acesso em 15. outubro.2012
<<http://www.desenvolvimento.gov.br>>. Acesso em 31. outubro.2012
<<http://www.sebraepr.gov.br>>. Acesso em 30. outubro.2012
<<http://www.epagri.sc.gov.br>>. Acesso em 30. setembro.2012

Entrevistas

BORGO, Bárbara. **Entrevista concedida a Priscila Seixas Muller Nalepa**. Campo Largo, 8 abril. 2012.

9 APÊNDICES

9.1 Roteiro de entrevista com artesãos da comunidade de Campo Largo – PR.

Apresentação: Bárbara Borgo, 69 anos, mãe de dois filhos, descendente de imigrantes poloneses casada com Erineu Borgo, 74 anos, descendente de italianos; formam o grupo de artesãos que trabalham com o artesanato proveniente das fibras do vime na Chácara cantinho Feliz, em Campo Largo, PR.

1. De que maneira os imigrantes poloneses chegaram a este município?

Resposta: Nossos avós vieram da Polônia, em decorrência dos movimentos turbulentos da guerra, na esperança de construir uma nova vida para seus descendentes e buscando melhores condições de vida. Além disso, todos sabiam que no Brasil, especialmente no sul do país, a terra era boa para o cultivo dos mais diversos tipos de grãos e outros alimentos. O clima mais ameno e semelhante ao clima temperado europeu atraiu muitos imigrantes da Polônia, Itália, Alemanha e demais países. Já estabelecidos, as uniões entre esses imigrantes foi naturalmente acontecendo, dando origem à novos descendentes oriundos da miscigenação de poloneses com os italianos e também com os alemães.

2. Como ocorreu a introdução da cultura do vime nos trabalhos manuais que vocês executam?

Resposta: O avô de Erineu (Nono Guilherme Borgo) utilizava as fibras de vime na amarração das parreiras cultivadas no sítio e na confecção de cestos usualmente utilizados nas colheitas. O trabalho com o vime foi uma cultura passada de pai para filho e que atravessou três gerações de nossa família. Até hoje nós utilizamos as ferramentas do Seu Guilherme como forma de manter viva a história de nossos antepassados.

3. A partir de que período da história o vime passou a representar uma fonte de renda para a família?

Resposta: Após o casamento e com a vinda dos nossos filhos eu tinha que decidir entre trabalhar na escola da Colônia Dom Pedro, onde lecionei por algum tempo, ou ficar em casa e cuidar dos filhos e do marido. Neste caso, acabei optando

por ficar em casa, seguindo os conselhos de minha mãe (já que naquela época, meados dos anos 60, as mulheres tinham como dever cuidar do lar e deixar o sustento da casa por conta dos esposos). Com isso, os trabalhos artesanais com o vime que nós cultivamos representou uma possibilidade de trabalho para mim e uma fonte de renda para nossa família. Ao longo desses quarenta anos de trabalho com o artesanato, pudemos aumentar nosso patrimônio com a aquisição de novos lotes de terra, nossos três filhos estudaram e se formaram e pudemos ainda mostrar nosso trabalho fora do Brasil em uma Feira de Artesanato que participamos há alguns anos atrás, na França.

4. Qual a espécie, local e maneira de cultivo do vime utilizado nos trabalhos que vocês desenvolvem aqui?

Resposta: Cultivamos várias espécies de vime em quase 1 (um) hectare de plantação, dentre elas a Salix purpúrea e a Salix viminalis (esta em maior quantidade). Próximo ao leito de um pequeno rio, que banha no terreno, o cultivo é realizado seguindo alguns cuidados com a distância entre uma touceira e outra e os meses certos da poda.

5. Após a colheita do vime, quais são os processos seguintes até as fibras estarem prontas para a manufatura dos produtos?

Resposta: Logo após a colheita, é feita a classificação do material separando os ramos de acordo com o tamanho e o diâmetro e agrupando em feixes. O próximo passo é o cozimento do vime, em tanque de fervura, por 2 ou 3 horas em média. Logo após a fervura, o material deve ser retirado do tanque e resfriado, evitando a adesão da casca ao ramo. Passa-se então ao descasque, que deve ser efetuado até 5 dias após o cozimento, desde que o material esteja fora da água. Se estiver imerso na água, os feixes podem permanecer até duas semanas com casca, sendo necessária a adição de hipoclorito de sódio no recipiente para evitar a proliferação de bactérias na água. Após o descasque, temos a secagem ao sol e a armazenagem em local seco para evitar o mofo e conseqüentemente a perda da qualidade das fibras.

6. Existe algum tipo de aproveitamento das fibras excedentes na produção? Caso não, de que maneira ela é descartada?

Resposta: Tudo é aproveitado na produção dos artefatos, mas aquilo que não conseguimos mais utilizar é devolvido ao solo como adubo orgânico, já que o cultivo é feito sem nenhum tipo de adição de agrotóxicos.

7. Quais são as substâncias químicas utilizadas desde o cultivo até a finalização do produto?

Resposta: Não utilizamos nenhum tipo de veneno no cultivo, mas cuidamos com as formigas que costumam ser as maiores inimigas nas plantações de vime. Usamos técnicas de plantio e poda de tal forma que os ramos de vime ficam distantes do solo cerca de 50 centímetros e com isso dificultamos o estrago que poderia ser causado com as formigas. No cozimento adicionamos o hipoclorito de sódio para conservação da água em que os feixes de vime estão imersos. Já no tingimento das fibras utilizamos uma solução de soda cáustica e água em proporção de 10 por um (100 ml de soda cáustica para cada litro de água, ou a anilina dependendo do acabamento que se pretende obter). Quando pintamos os cestos ou móveis, também utilizamos a tinta acrílica a base de água ou o verniz.

8. Como são divididas as tarefas de manufatura desses produtos artesanais?

Resposta: Geralmente dividimos as tarefas conforme o produto que vamos fazer. O Erineu faz os trançados mais complexos e recortados, além dos acabamentos das alças. Eu faço o trançado na base e os acabamentos de tingimento e pintura. A Eva é responsável pela costura das toalhas que vendemos com os cestos pão.

9. Quais são os principais fatores que dificultam a produção de outros móveis com as fibras de vime?

Resposta: Aqui na Chácara, utilizamos ripas de pinheiro ou pinus na produção dos baús e berços, mas esse material é adquirido de uma madeireira de Santa Felicidade que já nos fornecem as ripas cortadas nos tamanhos que nós encomendamos. Não temos equipamentos para corte e usinagem de chapas de madeira o que nos limita a execução de outros tipos de produtos.

10. Após o término da produção dos produtos, de que maneira ele é armazenado? Algum tipo de embalagem é fornecido junto ao produto?

Resposta: As cestarias bem como os baús produzidos aqui na Chácara são armazenados em prateleiras, em uma sala ventilada que reservamos para armazenar os produtos já acabados. Não fornecemos nenhum tipo de embalagem específica para o produto a não ser sacolas plásticas que protejam os cestos da umidade.

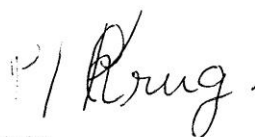
11. Como é feita a divulgação do trabalho artesanal desenvolvido por vocês aqui na chácara?

Resposta: Temos o apoio da Prefeitura Municipal de Campo Largo que divulga o circuito turístico aqui pela região da Colônia de Poloneses através de folders. Além disso, participamos de feiras de artesanato em Curitiba, Ponta Grossa, Palmeira e outras cidades da região e, ministramos alguns cursos sobre a origem, beneficiamento e o trabalho com as fibras de vime em artesanatos.

10 ANEXOS

10.1 Curso de Aperfeiçoamento em Vime ministrado pelos artesãos Erineu e Bárbara Borgo.

Curso de Aperfeiçoamento em Cestaria em Vime
Barbara Borgo e Erineu Borgo



VIME

ORIGEM E BENEFICIAMENTO

Desde os primórdios da humanidade, o homem utiliza o vime na confecção de acessórios domésticos, sendo a técnica do trabalho passada de pai para filho. No Brasil, a arte em vime foi trazida pelos imigrantes italianos que aqui chegaram no século passado.

O vime é um material flexível obtido do vimeiro, um arbusto que só sobrevive em regiões de várzea, necessitando de clima frio para um bom desenvolvimento. A obtenção é feita através de **podas** realizadas anualmente entre os meses de junho e novembro, podendo também haver uma segunda poda em fevereiro, da qual colhe-se o vime branco. Após a poda, procede-se à **classificação** do material, onde os ramos são separados de acordo com tamanho e diâmetro, sendo agrupados em feixes. A próxima etapa é o **cozimento**, realizado em um tanque de fervura por 2 horas e meia.

Logo após a fervura, o material deve ser retirado do tanque e resfriado, evitando a adesão da casca ao ramo. Passa-se então ao **descasque**, que deve ser efetuado até 5 dias após o cozimento, estando o material fora da água. Em meio líquido, os feixes podem permanecer até duas semanas com casca, sendo necessária a adição de hipoclorito de sódio no recipiente para conservação da água. Passado este tempo, pode ocorrer deterioração ou aderência da casca ou ainda o surgimento de manchas escuras ao longo do ramo. Após o descasque, temos a **secagem ao sol e armazenagem**. Para o armazenamento, o material deve estar muito bem seco, caso contrário pode mofar e perder qualidade.

Na confecção de cestas, pode-se utilizar **vime inteiro** ou **rachado**. O vime inteiro é mais utilizado em cestos vazados (xadrez). O vime rachado, utilizado em cestos fechados (não vazados) é obtido da partição de um ramo em 3 outros. Para isso faz-se uso de um rachador feito de madeira resistente. O vime deve estar "molhado" para que possa ser trabalhado, sendo os feixes mergulhados em água por um período que varia de 15 minutos a 12 horas (de acordo com a espessura do material).

VIME BRANCO E VIME COM CASCA

Como citado acima, o **vime branco** é obtido a partir de poda realizada no mês de fevereiro. O processo de preparo deste vime é idêntico ao vime beneficiado, não havendo, no entanto, necessidade de cozimento. A única problemática neste tipo de material é a suscetibilidade ao ataque de cupins, fato que não ocorre com o outro.

Também há possibilidade de trabalhos com vime bruto, isto é, **vime com casca**. Neste caso, tem-se um produto mais rústico que a princípio parece mais pesado que aquele obtido do vime beneficiado, vindo a tornar-se mais leve com o tempo. Para este tipo de trabalho, o vime deve ser colhido e deixado alguns dias em descanso para que possa murchar, facilitando a manipulação.

CULTIVO

O cultivo de vime não exige técnicas sofisticadas. Dispondo-se de um terreno de várzea, pode proceder-se ao plantio, feito por estaquia entre os meses de agosto e outubro. O distanciamento entre as mudas deve estar próximo de 1,5 metros e a partir do primeiro ano já é possível realizar a poda.

PRAGAS

Cuidados devem ser tomados no que se refere ao ataque de formigas, lagartas e besouros (vaquinhas), que acabam com as folhas do vimeiro, podendo levar a planta à morte.

10.2 Conhecendo mais o *Design Thinking*.



CRIAVIVA Consultoria
Innovation Decision Mapping

Design Thinking – Processo de Inovação

O que é Design Thinking?

Design Thinking é uma Metodologia ou Processo de Inovação.
Geralmente associamos a Palavra "Design" como a Forma Percebida do Produto.
O "Design Thinking" é o Processo de Como Gerar um Produto ou Serviço Inovador ou seja, com Valor Percebido pelo Cliente.

Para que serve o Design Thinking? / Qual o Objetivo?

O Resultado Desejado do Processo Design Thinking é a Satisfação do Cliente (Interno ou Externo).
Só conquistamos este resultado Conhecendo as suas Reais Necessidades, Desejos e Percepções.

Quais as Principais Vantagens do Processo Design Thinking?

A Grande Vantagem é de Ser um Processo Rápido e Barato para Gerar Inovação de Valor.
A Inovação é resultado da Metodologia e Trabalho em Equipe, ou seja, não depende de um Gênio.
O Processo tem Foco na Percepção do Cliente, suas Necessidades, Desejos e Comportamento.
O Processo leva em conta o Conhecimento Tácito das Pessoas e Experiências com Protótipos, não dependendo de extensas Pesquisas Quantitativas.

Quais são as Principais Etapas do Design Thinking?

Identificar Onde Existe uma Oportunidade de Inovação.
Através de uma Reunião Multidisciplinar a Empresa Identifica uma ou mais Oportunidades de Inovação.
Pergunta Chave: Onde Iremos Crescer?

Descobrir a Oportunidade de Inovação
Descobrir Oportunidades de Inovação através da Observação do Comportamento do Cliente e/ou Interação através de Conversas, Pesquisas Qualitativa, Reuniões de Focus Group, etc.
Perguntas Chaves: Como é a Percepção de Valor do Cliente?
Quais são as Necessidades dos Clientes? Para que, o Cliente precisa do Produto ou Serviço?

Desenvolver a Oportunidade de Inovação (Produto ou Serviço)
Desenvolver o Produto ou Serviço que atendam as Necessidades e Percepção de Valor do Cliente.
Nesta etapa utilizamos o Processo Heurístico para Descobrir o Diagnóstico e o Processo Criativo para Gerar as Opções ou Idéias de Produtos ou Serviços.

Testar as Idéias – Protótipos:
Fazer testes monitorados para Saber se o Produto ou Serviço atendem as Necessidades e Percepção de Valor dos Clientes.
A experiência com os Protótipos pode: Validar, Reprovar ou Gerar Novas Idéias
Pergunta Chave: O Cliente está Satisfeito com este Produto ou Serviço?

Planejar e Implementar a Inovação / Solução:
Planejar as Etapas de Produção e Introdução do Produto ou Serviço no Mercado.
Pergunta Chave: Como Multiplicar os Resultados da Inovação?

Quais são os Diferenciais do Design Thinking?

Foco no Comportamento e Percepção de Valor do Cliente, suas Reais Necessidades e Desejos
Desenvolver novos Produtos ou Serviços com Equipe Multidisciplinar
Utilizar Recursos Visuais, Desenhos e Diagramas de Causa e Efeito
Utilizar o Conhecimento Tácito e Explorar o Processo Intuitivo
Utilizar Protótipo para Validar Idéias ou Gerar Novas Idéias
Visão Sistêmica e de Processo

Onde eu posso saber mais sobre Design Thinking?

Livro: The Design of Business: Why Design Thinking is the Next Competitive Advantage by Roger L. Martin
Vídeo: <http://www.aiga.org/content.cfm/video-makethink-2008-martin> by Roger L. Martin

Artigo: http://www.ideo.com/images/uploads/news/pdfs/IDEO_HBR_Design_Thinking.pdf by Tim Brown

Livro: Change by Design: How Design Thinking Transforms Organizations by Tim Brown

Vídeo: <http://mitworld.mit.edu/video/357/> by Tim Brown

Eurico Gushi – Maio de 2010