

Design Anthropology como práticas colaborativas: correspondências entre artesãs, designers e sementes no Maracanã-São Luís - MA

Tayomara Santos

Universidade Federal do Maranhão - UFMA
São Luís – MA, Brasil
tayomara.ssantos@gmail.com

Raquel Gomes Noronha

Universidade Federal do Maranhão - UFMA
São Luís – MA, Brasil
raquel.noronha@ufma.br

RESUMO

A base do conhecimento se encontra no fazer, especificamente no fazer coletivo, o que favorece e pode estabelecer relações de correspondência a partir de sua produção em diferentes âmbitos disciplinares. Neste sentido, o presente artigo analisa aspectos da produção artesanal com o uso de sementes ornamentais por grupos produtivos do Maracanã por meio das práticas de correspondência, aludida pelo antropólogo britânico Tim Ingold, como forma atencional de estar no mundo. Tais práticas, situadas no âmbito de Design Anthropology (DA), ajudam a pensar a colaboração e a intersubjetividade entre artesãs e designers, a partir do uso de materiais e do ambiente no qual estão inseridos em ações coprojetais no campo, com ênfase na sustentabilidade.

Palavras Chave

Design Anthropology; Correspondências, Design Participativo; Sementes; Sustentabilidade.

I INTRODUÇÃO

O trabalho colaborativo vem sendo adotado como prática, no mundo contemporâneo, em diferentes âmbitos sociais no intuito de encorajar a busca por soluções para os problemas que a sociedade enfrenta. Pelle Ehn [11] nos coloca que além da inovação social, o design participativo também nos prepara ativamente para um possível colapso societário, na medida em que fatores como degradação ambiental, desigualdade, concentração do poder político e sistemas tecnológicos tornam-se cada vez mais complexos e conflitantes com o passar dos anos.

Neste sentido, práticas colaborativas em design – code-sign – buscam formas democráticas de proporcionar qualidade à vida das pessoas em diferentes contextos sociais, principalmente na resolução de problemas relacionados às dimensões da sustentabilidade em suas atividades cotidianas, de forma que as visões de mundo dos afetados pela

situação sejam contempladas, mesmo que isso consista na construção de um espaço de diferenças.

O trabalho em uma comunidade de artesãs em um bairro da região metropolitana de São Luís, capital do estado do Maranhão, Brasil, estabeleceu-se como plataforma para este experimento social pautado práticas colaborativas, que contribuem para a melhoria na vida dessas pessoas em seus espaços cotidianos (território, trabalho, educação etc), considerando os fatores sociais, econômicos, ambientais e culturais.

Uma ação como esta requer abertura e entrega das designers, já que esse processo implica lidar com áreas de conhecimento diversas, diferentes discursos e modos de entender o mundo. Tais posicionamentos podem contribuir para ações colaborativas e participativas. Logo, designers que se lançam nesse desafio devem criar táticas que, conforme as reflexões de Carl DiSalvo [9], possibilitem diluir as relações de poder nesse processo intersubjetivo. Para o autor, essas táticas podem ser projetivas, como possibilidades de prospecção do futuro por meio da construção coletiva de cenários. Para tanto, é essencial considerar as histórias, os discursos e as técnicas nos modos de produção dos interlocutores no campo como forma de dinamizar o conhecimento em prol do bem coletivo [9].

É preciso seguir uma ruptura epistemológica dentro do que se entende como método, pois o campo é intersubjetivo e mostra quais os caminhos a percorrer diante das demandas e necessidades apresentadas [29]. Assim, esta pesquisa justifica-se pela possibilidade de contribuir para as discussões sobre design participativo por meio de design anthropology, que possibilita o processo autoreflexivo sobre os diversos papéis desempenhados pelas designers em campo, assim como sobre o fazer colaborativo e as trocas entre seres, ambiente e materiais – implicando em uma abordagem intersubjetiva para a sustentabilidade.

No que tange as ações do trabalho projetual colaborativo, buscamos associações de conhecimentos no campo da antropologia, para identificarmos modos de pensar a produção de sentido e a criação de soluções compartilhadas. Essa premissa nos guiou para a produção do processo colaborativo aqui apresentado, como uma prática de correspondência com mulheres do povoado do Maracanã e sementes disponíveis naquele ambiente.

Pela correspondência, entendemos o verdadeiro sentido de trabalhar a observação participante e a produção cole-

tiva de ‘coisas’, para que saíamos de um discurso sobre a materialidade e que possamos, assim, trazer os materiais e o ambiente de volta à vida, desencerrando-os de ciclos de consumo e proporcionando que outros valores emergjam dessas práticas, como propõe Ingold [24].

O bairro Maracanã está localizado em uma área de proteção ambiental (APA) e possui uma riqueza natural incontestável, em especial a sua flora diversificada que apresenta diferentes biomas como “matas de galeria margeadas por juçarais e buritizais, parte alagada; espécies amazônicas como babaçuais, cupuaçu e abricó localizadas em sítios; e espécies normalmente vistas no cerrado como ipê-amarelo, pau-marfim e bacuri.” [13].



Figura 1. Localização geográfica da Área de Proteção Ambiental do Maracanã. Fonte: Das autoras, (2019).

As atividades artesanais do Maracanã acontecem a partir do uso de recursos naturais como troncos de palmeiras caídas pela ação do tempo, fibras e sementes de algumas espécies nativas como juçara (*euterpe oleacea* mart.), babaçu (*attalea speciosa*) e buriti (*maurita flexuosa*), disponíveis no entorno da APA, onde as mulheres dessa comunidade desenvolvem uma série de peças artesanais, como ornamentos para mesas, bolsas e biojoias.

Contudo, ao longo de nossas incursões iniciais no campo, identificamos que alguns modos de fazer, principalmente o processo de coleta e beneficiamento dessas sementes, poderiam influenciar negativamente os produtos dessas artesãs, principalmente no que tange considerar as dimensões da sustentabilidade e, em especial, a ambiental, como excessos na extração de sementes, uso de inseticidas para imunização e tintas da indústria têxtil para tingimento, dificuldades na triagem e armazenamento, além de outros fatores.

De Sampaio et al. [8] orientam que cabe aos designers o papel de idealizar produtos e serviços que utilizem os recursos de modos mais eficientes. Além disso, novos sistemas de serviços que inspirem mudanças no comportamento das pessoas quanto ao consumo e atendam necessidades com menos impactos.

Desse modo, caracterizamos a colaboração no processamento das sementes ornamentais, realizado pelas designers e artesãs do Maracanã, como um processo de correspondência, no qual, por meio da produção coletiva de biojoias e o aprendizado compartilhado desse fazer – a partir de conhecimentos tácitos e especializados – produziu momentos de

trocas de experiências sobre diversas maneiras de se trabalhar com o material; o que tais materiais simbolizam na vida de cada um e o mais importante, como este conhecimento narrativo, categoria acionada por Ingold [23] para designar um conhecimento que se constitui a partir da experiência vivenciada, e não a partir de abstrações, constituiu-se como uma prática colaborativa, a partir da construção do plano comum [29]: a construção de “coisas” como espaço da emergência da diferença.

As práticas de correspondência podem ser entendidas como um processo de design participativo já que, conforme Elizabeth Sanders e Pieter Stappers, tais processos se caracterizam por pessoas projetando juntas, participando direta e ativamente de todas as partes no processo de desenvolvimento do design [31]. Para além desta definição, consideramos uma abordagem mais complexa, que transcende o campo do projetar e do design para a própria vida: pessoas que fazem coisas juntas, para solucionar questões cotidianas, e que a partir deste compartilhamento, constroem conhecimentos narrativos.

Para que pudéssemos compreender o trabalho em torno das sementes usadas na produção do artesanato, realizado pelo grupo de artesãs, propomos como abordagem o design anthropology (DA), por se caracterizar pela interdisciplinaridade, o que traz possibilidades de potencializar os conhecimentos do design e da antropologia, constituindo-se em ações, as quais, para o antropólogo Tim Ingold [20], surgem do modo atencional de se estar no mundo, considerando as relações entre os seres e o ambiente.

Dessa forma, nossa abordagem, por meio das práticas de correspondência, que definiremos com profundidade mais adiante, justifica-se por permitir que os implicados no processo – designers, artesãs e sementes – possam ao longo da ação de aprimoramento do artesanato de biojoias, construam ativamente novas experiências de vida e saberes.

Ao assumirmos a correspondência como meio de se produzir uma prática participativa, assumimos a subjetividade das pessoas, dos materiais, dos aspectos imateriais e do próprio ambiente, já que, por exemplo, lidamos com fungos e processos de imunização de sementes. Dessa forma, conforme reflete Ingold, estamos diante de um processo dialógico que envolve o acompanhamento dos fluxos dos materiais.

Na visão do autor, os materiais tendem ao caos [24] e, em nossa abordagem, ele é necessário para que as cosmovisões de todos os envolvidos sejam contempladas, que haja uma prática especulativa em torno de como podemos conter tais materiais e, ao mesmo tempo, que eles possam fluir e contar suas histórias.

DESIGN ANTHROPOLOGY: CAMINHO PARA A CORRESPONDÊNCIA

A partir da década de 70, os diálogos entre o design e a antropologia vêm se constituindo de inúmeras formas: inicialmente, para embasar estudos antropométricos na ergonomia [32] e depois, direcionando-se para a reflexão sobre a

própria prática do design, indicando uma virada humanística, em detrimento do paradigma funcionalista pregado pelo modelo cartesiano.

Nesse percurso, designers e antropólogos assumiram o papel de pesquisadores na produção de bens em que o foco eram as necessidades do usuário em meio a sua experiência com determinado artefato (user experience - UX), e esse usuário era observado etnograficamente, para ter suas ações, formas de ver e pensar sobre o objeto em questão. Os dados obtidos dessas observações eram mapeadas e analisadas.

Mais recentemente, o design e a antropologia aliam-se de forma a produzirem uma terceira via de conhecimento, na qual nem o design se vale de aspectos metodológicos da antropologia (Da) – fórmula desgastada ao longo das três últimas décadas, nas quais para se projetar, valia-se das práticas etnográficas advindas da teoria antropológica – e nem uma antropologia do design (dA), na qual a antropologia se vale do design como objeto de estudo e sobre as questões relacionadas à cultura material [29], mas um campo com seus próprios aportes metodológicos.

A crítica à prática etnográfica é realizada por Ingold [22], no que tange especialmente o processo de descrição em que a etnografia é encerrada, especialmente em relação à temporalidade. A etnografia acontece em um tempo e espaço específicos, no qual acontece o chamado “encontro etnográfico” e, posteriormente, já fora da relação estabelecida, o resultado da antropologia é um texto. Gatt e Ingold [15] argumentam que o design seria o meio pelo qual o resultado da antropologia poderia ser potencializado, saindo da descrição e indo para a ação.

Assim, a antropologia e o design potencializam-se mutuamente e juntos, caracterizam-se pela possibilidade de imaginação de futuros, incluindo as diferenças de opiniões, pontos de vista e visões de mundo – o que caracteriza a capacidade participativa do DA.

Conforme Gunn et al. [16], o DA tem amadurecido como uma subdisciplina, desenvolvendo seus próprios conceitos, métodos, práticas de pesquisa e profissionais, seu próprio repertório que congrega a produção de conhecimento.

Joachim Halse [18] dialoga, afirmando que o DA permite pensar o design de forma democrática, em um exercício que permite extrapolar possíveis futuros, tanto para designers quanto para os detentores de conhecimentos tácitos, neste contexto, as artesãs.

O autor ainda ressalta que essa relação forma novos cenários criativos desafiadores e possibilita explorar imaginações particulares em que todos os que participam são protagonistas, aludindo à sua própria herança epistemológica, advinda das reflexões do design participativo escandinavo que, na década de 1970, embasou as discussões, nos sindicatos, sobre a chegada das máquinas e a consequente substituição do trabalho humano.

As discussões de Halse [18], Ehn [11], Thomas Binder [4], Eva Brandt [5] são fundamentais para entendermos a

construção democrática dos países escandinavos e, neste contexto, a construção de metodologias projetuais de design que visam a este fim: a dissolução de hierarquias do processo projetual.

A partir de uma perspectiva de aprendizado, a estratégia de design participativo praticado era uma fusão de ‘produção de conhecimento local’ e ‘pedagogia do oprimido’ inspirados no campo emergente da pesquisa-ação nos trabalhos de ancoragem de Kurt Lewin [26] e Paulo Freire [14], respectivamente, uma crítica à pesquisa tradicional e purista de ‘torres de marfim’, expressão que designa uma desvinculação deliberada do mundo cotidiano.

Gatt e Ingold [15] propõem reflexões e mudanças acerca das práticas antropológicas através da aproximação de disciplinas do fazer como a arte, a arquitetura e o design. Propõem uma antropologia por meio do design, ou seja, o conhecimento parte do contexto, em um processo de movimento e improvisação.

Essa abordagem dialoga com o que apresentam Gunn, Otto e Smith [16] sobre os desafios acerca do desenvolvimento de material metodológico como ferramentas e práticas para a criação colaborativa com equipes multidisciplinares, e métodos que auxiliem o design na prática projetual. Nessa obra, o DA é tratado pelos autores como campo acadêmico resultante da combinação de metodologias do design e da antropologia, com base em reflexões lançadas por antropólogos como Tim Ingold, Paul Rabinow e George Marcus.

O percurso da antropologia pós-moderna, a partir da década de 1980, foi trazer os dilemas da etnografia, do relativismo cultural, da simetria nos processos de análise, da diversidade cultural. E todo esse esforço empreendido culmina na crítica da própria etnografia, à qual Ingold [22] dedica-se, convocando que a antropologia seja mais engajada e ativa nos contextos em que se dão as pesquisas.

A correspondência como forma atencional de estar no mundo

“Dias antes do teclado cortar todos os vestígios de escrita da mão, e antes que o e-mail os levantasse da página, as pessoas costumavam enviar cartas manuscritas umas para as outras. Nelas, contavam sobre seus assuntos, como estavam se saindo. Ao mesmo tempo, respondendo a lembranças e sentimentos expressos em cartas recebidas mais recentemente, para uma troca de cartas tão extensa, era costumeiro usar a palavra correspondência” [25, p.104].

Na citação acima, o autor argumenta que durante a escrita de cartas destacam-se dois aspectos centrais: o primeiro, que é um movimento em tempo real (a ação de escrever); e o segundo, que esse movimento é senciante (envolver os sentidos na ação de escrever). Além desses aspectos, Ingold [25] descreve dois pontos de reflexão que nos ajudam a compreender o conceito de correspondência.

No primeiro ponto, o autor relata que escrever cartas denota tempo, assim como esperar e lê-las quando chegam, ou seja, uma correspondência é como um revezamento, no qual cada participante se reveza para pegar o bastão e levá-lo para frente, enquanto outros permanecem temporariamente inativos, aguardando por sua vez. Durante a espera, a correspondência pode se perder e não há como saber ‘se’ ou ‘quando’ ela pode ser reativada. Dessa maneira, as cartas podem ir e voltar, pois não tem ponto de partida ou ponto final, apenas seguem.

No segundo ponto, Ingold ressalta que as linhas escritas são linhas de sentimento, de senciência (capacidade dos seres de sentir sensações e sentimentos de forma consciente), evidenciadas não somente na escolha das palavras, mas nos gestos manuais da escrita e seus traços na página. Para o autor, ler uma carta não é apenas ler sobre quem a enviou, mas ler como quem a enviou. A sensação é de que o escritor estivesse falando da página e o leitor estivesse ouvindo.



Figura 2. Tangibilizando a correspondência. Fonte: Das autoras, (2020).

A partir deste exemplo, a correspondência é entendida como uma forma de nos colocar diante do que o mundo nos oferece e de como as pessoas se posicionam diante do que recebem nas relações com o outro, o que Ingold chamou de “response-ability” para reportar-se ao ato de dar atenção e dar responsabilidade ao responder (ser responsivo ao outro) e isto consolida o trabalho colaborativo em práticas de correspondência.

Em termos metodológicos, a correspondência pode ser entendida como um experimento. Não aquele realizado em ambiente como um ‘laboratório’ cujo pesquisador tem controle total sobre as variáveis e todo o processo é conduzido por ele, mas um experimento realizado em ‘situação real’, neste caso, um processo de experimentação social [18], entre pesquisador e demais atores sociais envolvidos, considerados copesquisadores. Nesse caso, não há um controle absoluto do pesquisador sobre as variáveis, pois são projetos conduzidos no campo.

Conforme Binder et al [3], as filosofias pós-cartesianas orientam os designers a terem uma abordagem de mundo com mais sensibilidade, na qual seu posicionamento se dirija mais para um entendimento das coisas necessariamente do que para uma “imposição teórica” sobre o mundo à sua volta. Essa sensibilidade do designer pode ser trabalhada a partir da abertura de seu campo para um movimento contí-

nuo na sua prática e na conceituação teórica.

Desse modo, as designers, abordando-se pela ótica transdisciplinar, deve estabelecer uma relação entre o conhecimento sistematizado e as demandas da vida real, movimentando conjuntamente teoria e prática, desvencilhando-se do pretensão papel de detentor de conhecimentos [6].

A base deste experimento em campo são relações de trocas entre conhecimento empírico, fruto das experiências de vida dos seres, do ambiente, das coisas e do conhecimento acadêmico das pesquisadoras, neste caso, sobre aspectos que envolvam a sustentabilidade em cada uma das suas dimensões, dos saberes locais, da valorização do patrimônio territorial, entre outros fatores, pois esta é a natureza da correspondência e da nossa atuação especificamente. No entanto, é preciso respeitar o tempo que tais práticas demandam para que essas relações se constituam e a prática flua, na relação temporal que se estabelece.

Este caminho para pesquisa, nos remete ao que Gatt e Ingold [15] consideram formas de pensar a antropologia para além da descrição e da análise de contextos, propondo o que Nigel Cross denominou de ‘designerly’ em *Designerly Ways of Knowing: Design Discipline versus Design Science* [7], que se trata de um conceito aberto de design que cria espaço que permite a dinâmica da improvisação na vida cotidiana (um “modo design” de se fazer as coisas), uma dinâmica experimental e especulativa, na qual a porta de acesso para o processo de criação através da combinação entre design e antropologia está no conceito de correspondência que, por sua vez, surge nas trocas mútuas com o outro.

Gatt e Ingold [15] reforçam que corresponder ao mundo não é descrevê-lo ou representá-lo, mas responder a ele em colaboração. Desta maneira, pode-se entender que, enquanto a antropologia, por meio da etnografia, é uma prática descritiva, a antropologia, por meio do design, é uma prática de correspondência, logo, a segunda relação não se limitar à previsão das coisas, como fazem os designers educados tradicionalmente [2], a valerem-se de métodos controlados.

Nessa perspectiva, a abordagem criativa do design não está nas soluções prefixadas, mas na capacidade dos habitantes do mundo de responder às circunstâncias, o que aqui reportamos como fluxos da vida. Conforme Anastassakis e Szaniecki [2], a correspondência está relacionada à ideia de ‘previsão’, mas não no sentido de projetar no presente, mas um processo de imaginar alternativas no meio de construção conjunta de imaginação social. Uma abordagem mais especulativa do que prescritiva.

MARACANÃ: SEMENTES EM CORRESPONDÊNCIA

Visando fundamentar e a tornar práticas as reflexões acerca da correspondência no trabalho cocriativo, são apresentadas iniciativas conduzidas pelo Núcleo de pesquisa em Inovação, Design e Antropologia – NIDA/UFMA, junto ao grupo de artesãs ‘Fruta Rara’, do bairro Maracanã, entre 2017 e 2019, com enfoque em técnicas e ferramentas desenvolvidas como experimento social.



Figura 3. Biojoia elaborada por artesãs da comunidade do Maracanã. Fonte: Das autoras, (2018).

A comunidade do Maracanã está situada em uma Área de Proteção Ambiental que leva o seu nome, a APA do Maracanã – localizada a Sudoeste do Maranhão – Brasil, especificamente na zona rural, a 26 km da capital São Luís. Criada por meio do Decreto 12.103 de 01 de dezembro de 1991, com área aproximada a 1831ha.

Tal decreto foi movido pela preocupação em proteger e conservar as espécies naturais da região, principalmente os juçarais (palmeira da juçara, como é chamado o açaí no Maranhão), da ação do Distrito Industrial, da ocupação desordenada e extração mineral de areia e laterita (material com grande concentração de hidróxidos de ferro e alumínio) [13].

A comunidade é considerada símbolo de tradição popular, de manifestações folclóricas e de identidade cultural, tendo como representações máximas o grupo de Bumba-meu-boi do Maracanã (grupo folclórico tradicional do Maranhão) e a tradicional Festa da Juçara (celebra a colheita do fruto da juçara no mês de outubro).

O trabalho colaborativo com sementes

Devido a sua posição geográfica, parte de sua vegetação é formada por floresta amazônica, logo, é comum encontrar no Maracanã diversas espécies arbóreas fornecedoras de sementes que são usadas para várias atividades como produção de remédios fitoterápicos, cosméticos, adubo, assim como para a produção do artesanato, neste contexto, na produção de biojoias (acessórios de moda produzidos a partir de matéria-prima natural).



Figura 4. Sementes identificadas na APA do Maracanã usadas na produção artesanal das biojoias. Fonte: Das autoras, (2019)

Por meio das práticas de correspondência, é possível identificar as características do artesanato com sementes em cada etapa produtiva desde a coleta; suas limitações; informações sobre o território e seus nativos, num processo de codesign.

O termo correspondência denomina um processo que “envolve a criatividade de designers e de pessoas não treinadas em design, como as artesãs, trabalhando juntos” [31]. Nesse processo, destaca-se a participação de várias pessoas nas decisões-chave dos processos de design. Desse modo, a cocriação pode ser entendida como uma forma de progredir através de um problema ou cenário e é usada, por exemplo, para promover mudanças de comportamento.

Considerando essas premissas, após reconhecimento do ambiente da pesquisa (não em sua totalidade, mas um recorte dele) e das habilidades manuais das mulheres com o trabalho artesanal, observando e acompanhando sua rotina, pudemos desenhar a cadeia produtiva do artesanato com sementes ornamentais a partir de alguns exemplares, enfatizando desde o momento da coleta da semente em sítios e brejos até o momento de exposição e venda dos artefatos resultantes, todas as incursões realizadas com as artesãs.

As sementes ornamentais antes de se tornarem peças artesanais como biojoias precisam ser submetidas a um tratamento/processo para adquirir resistência, cor e aparência ideal ao fim proposto. Desse modo, o processo de beneficiamento se apresenta em onze subetapas: coleta, lavagem, secagem, lixamento, seleção, furação, imunização, tingimento natural, polimento, banho com óleos naturais para a conservação e brilho e, por último, a armazenagem.

Os processos de tingimento natural e banho com óleos naturais, que conferem brilho e imunizam as sementes, foram propostos pelas designers como forma de torná-los mais sustentáveis e menos danosos ao meio ambiente, substituindo assim as tintas têxteis e os inseticidas.

Os materiais tintóricos naturais como extrato de aroeira (*Schinus terebinthifolia*), cúrcuma (*Curcuma longa*), urucum (*Bixa orellana*), salsa (*Petroselinum crispum* Nym) polpa de juçara (*Euterpe oleracea* mart.) e murici do mato (*Byrsonima crassifolia* (L.) Rich) foram sugeridos pelas próprias artesãs. Alguns desses materiais são cultivados por elas nos próprios quintais e outros encontram-se disponíveis no território.

É importante ressaltar que nem todas as espécies de sementes precisam passar por todo o processo como, por exemplo, as etapas de lixamento e tingimento, pois tais espécies já conferem em sua estrutura, textura e cores ideais. Mas isso é definido como parte do processo criativo.

Para dialogarmos sobre a qualidade das peças durante a sua elaboração, foram promovidas oficinas de criatividade mediadas pelas designers, e isso possibilitou entendermos de perto os processos criativos destas artesãs, suas fontes de inspiração para que pudéssemos colaborar, mas a partir do referencial das próprias artesãs.

Em outro momento, tratamos da seleção mais detalhada dos materiais e das técnicas de acabamento a serem empre-

gadas, além da definição das medidas de cada modelo, as informações são todas catalogadas pelas artesãs, como um inventário. Este processo não era realizado anteriormente pelas artesãs, o que gerava desperdício de materiais e resíduos.

Ao fim dessa etapa, inicia-se a produção das peças que, quando prontas, são devidamente embaladas, etiquetadas, e seguem para pontos de exposição e venda, em eventos dentro da própria comunidade como na tradicional Festa da Juçara, para qual a produção é intensificada.

As adequações ao modo de produção das bijoias mostradas anteriormente só foram possíveis devido à abertura dada pelas artesãs e ao desprendimento das designers de uma postura mais técnica, assumindo uma postura mais humanizada para compreender o contexto em torno deste saber-fazer.

Noronha [28] argumenta que deve haver um deslocamento do designer, do centro para o meio, ou seja, os designers devem apresentar uma postura de tradutores e mediadores efetivos e não reprodutores de linguagem, apresentando-se como parte do processo, colocando-se no mesmo patamar do artesão e não acima dele. Spinuzzi [33] dialoga, afirmando que se trata de uma forma de entender o conhecimento do outro fazendo suas atividades cotidianas e como essas atividades podem ser moldadas de maneira proativa, desse modo, identificando necessidades, momento de atuação do design, nesse contexto, na atividade artesanal.



Figura 5. Artesãs do Maracanã em ações colaborativas com designers da UFMA, na atividade artesanal com sementes ornamentais. Fonte: Das autoras, (2018).

Canais de interlocução para promover a correspondência em campo

Pesquisadora: O que vocês pensam quando olham para estas sementes?

Artesã 1: Eu sempre penso nas mulheres usando essas sementes como joias.

Artesã 2: Olho para elas e tenho ideias [...]. Acabei de ter uma ideia! Eu dava um nó, trazia uma semente, outro nó, e outra e dava um arremate [...].

Artesã 3: Eu penso num colar de acordo com o estilo da pessoa.

Designers atuam como mediadores e facilitadores ao criarem um ambiente propício ao diálogo, com a finalidade de estimular a imaginação e explorar alternativas. O intuito de estabelecer o diálogo entre os atores sociais nas atividades projetuais que envolvam experimento, improvisado e participação, algumas técnicas, ferramentas e artefatos do design se tornam cruciais.

Autores como Halse et al. [19], Gunn e Donovan [17] discutem o papel dos protótipos nos processos de design que, em sua concepção, deixam de ser meros projetos para serem futuros produtos e passam a ser considerados defensores da participação do usuário no processo de imaginação de cenários futuros.

Gunn e Donovan [17] discorrem sobre ampliação daquilo que se entende por protótipos, realocando-os do final do processo de design (como resultado, solução) para o meio do projeto de design (como percurso, caminho) para se chegar a um objetivo comum. Os autores afirmam que, ao contrário dos protótipos entendidos como soluções de design, esses artefatos estabelecem relações entre práticas passadas e presentes, que acionam reflexões sobre as necessidades latentes ou alternativas emergentes no espaço investigado.

Neste cenário, buscando meios de estabelecer um diálogo profícuo entre os interlocutores durante a atividade projetual do design, faz-se necessário lançar-se mão de alguns recursos como ‘dispositivos de conversação’ [12]; [2].

Na visão de Michel Foucault [12], o dispositivo consiste no conjunto de estratégias das relações das forças que apoiam certos tipos de conhecimento, mas aberto a mudanças quanto à posição em um conjunto heterogêneo de discursos, organizações e decisões. No entanto, Foucault alerta que este dispositivo tem uma função estratégica dominante que pode implicar alguma manipulação de relações de poder.

A conversação é vista de modo diferente da comunicação, pois esta é baseada em outras concepções da sociedade. A comunicação foi e ainda é concebida pelas ciências sociais e humanas, particularmente pela sociologia e pela história, com seus grandes temas – sociedade, estado, classe trabalhadora e capital [35]. Através da conversação, a sociedade se forma e se transforma em todas as suas esferas.

Sustentadas por essa premissa, Anastassakis e Szaniecki [2], acerca da requalificação conceitual, que leva a repensar protocolos, trouxe à discussão o que Mogensen chamou de ‘provótipos’ ou ‘projeção de coisas’ [3] como materiais envolvidos em meio a práticas de design colaborativo. Ou seja, podem ser entendidos como artefatos construídos coletivamente que provocam e estimulam discussões durante o processo. Para esta pesquisa recorreremos ao desenvolvimento de bijoias como provótipos cujo processo de confecção propiciou as correspondências entre artesãs e designers.

Binder [4] e seus colaboradores propõem falar sobre a atuação de design de forma reflexiva, a partir da desconstrução de um profissional individualista e do objeto. Para os autores, as ‘coisas’ de design podem abrir espaço para

conversas entre as pessoas durante sua própria produção e circulação. Isso contribui e restaura de forma propositiva as relações sociais entre os que atuam em processos de design participativo. Neste contexto, os designers passam a ser apanhadores de sonhos e facilitadores de improvisação [20] em vez de meros fornecedores de soluções, uma herança cartesiana.

Dessa forma, os artefatos de design criam a possibilidade de aproximar o domínio dos usuários (por meio de suas experiências) ao processo de design, envolvendo os artefatos a situações reais das pessoas. Nesse sentido, quanto menos prescritiva, mais crítica e participativa se torna a atividade de design.

É importante considerar que o trabalho de campo antropológico de design é um esforço colaborativo entre os profissionais de ambas as áreas que se dedicam a estudar, conceituar e experimentar potenciais relações entre pessoas, práticas e coisas. Sob essa ótica, não se trata de fornecer descrições detalhadas, mas de explorar conceitos e reformular relacionamentos, com o intuito de destacar o potencial criativo comum entre estes profissionais (antropólogos ‘nativos’, designers e ‘usuários’), definidos como habitantes do mundo [23]; [1].

Em suma, os dispositivos de conversação são um conjunto aberto de elementos tangíveis e intangíveis, respectivamente, que constituem discursos e ideias diversificadas, estabelecem um emaranhado de relações entre si em vez de estruturas hierárquicas, portanto, sistêmicos.



Figura 6. A produção de biojoias como “Provótipo”. Diálogos entre artesãs e designers por meio do fazer. Fonte: Das autoras, (2018).

Uma das etapas da atividade artesanal com sementes ornamentais é dedicada à elaboração das peças, o momento mais aguardado pelas artesãs, quando o diálogo e a criatividade afloram. A partir da geração de ideias, informações sobre conceito da coleção e recursos materiais são levantados. Ferramentas do design são acionadas como observação e reconhecimento de elementos característicos do território – fauna, flora, cultura, economia através de imagens; apre-

ciação do som ambiente e canções que enaltecem o território – Maracanã; produção de moodboards (ferramenta de criatividade) com elementos que possam representar o ambiente (recorte de revistas, folhas, desenhos, palavras), desenvolvimento de mapas mentais que ajudam a ampliar a percepção e o imaginário coletivo no processo criativo.

No intercurso, algumas artesãs rabiscam pequenas ideias no papel enquanto outras, com menos habilidade no desenho, preferem desenvolver protótipos diretamente nos materiais disponíveis, cada uma responde de uma forma, e a mente flui. Logo, o conceito para a coleção e as primeiras ideias começam a surgir, mas leva-se um tempo para amadurecê-las. Esses recursos podem ser traduzidos como ‘dispositivos de conversação’, pois através do diálogo foi possível identificar as dificuldades das artesãs na geração de ideias para as coleções, melhorar esta etapa e vislumbrar futuros possíveis.



Figura 7. Dispositivos de conversação: processo criativo entre artesãs e designers para o desenvolvimento das coleções. Fonte: Das autoras, (2018).

Esta atividade tem favorecido a geração de trabalho e renda para as artesãs e suas famílias e o reconhecimento do artesanato; a valorização do saber-fazer destas mulheres e da biodiversidade local; e o sentimento de pertencimento ao território. Mergulhando no universo do imaginário das artesãs em práticas colaborativas através da correspondência, buscamos compreender de maneira efetiva o processo de confecção de biojoias com o uso das sementes ornamentais.

Na convivência com as artesãs, durante a realização de suas atividades cotidianas, praticando o fazer colaborativo na cadeia produtiva de sementes, além das biojoias, identificamos também a possibilidade de venda das sementes beneficiadas a outros grupos produtivos que usam sementes na produção do artesanato para além dos limites do Maracanã, ampliando as oportunidades para estas artesãs

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde 2017, o jovem grupo composto por artesãs experientes têm se fortalecido gradativamente. Esse fortaleci-

mento ganha maior ênfase durante a exposição e venda das peças, geralmente realizadas na Festa da Juçara, na própria comunidade. As artesãs relatam que sentem imenso prazer e satisfação em repassar ao visitante todas as etapas do processo de beneficiamento das sementes e as histórias por trás de cada modelo das coleções desenvolvidas, suas experiências de vida e o contexto sobre o território.

De imediato, esse contato gera empatia do cliente potencial pelo grupo e o encantamento pelo produto, proporcionando momentos de imensa valorização do trabalho dessas mulheres.

Com a abordagem do DA, por meio das práticas de correspondência que surgem a partir do fazer coletivo, percebe-se o quão importante é o papel do design nas tratativas da produção do artesanato local, dando-lhe um caráter mediativo e propositivo pois, pela correspondência, identificam-se as reais necessidades de um grupo produtivo ou comunidade produtiva e como seu saber-fazer pode contribuir para amenizar as dificuldades. Dessa maneira, pode-se considerar o DA também um *modus operandi* do Design Participativo.

A correspondência surge por meio da convivência, da atenção dada à atividade do outro, no transcorrer do fluxo da vida coletivo, o que traz maior abertura para o diálogo entre os atores presentes no processo, ampliando o imaginário na busca de soluções que atinjam a equidade.

Trazendo para o contexto do Maracanã, tais soluções possibilitam melhorar a qualidade de vida dessas pessoas, o resgate dos valores individuais e coletivos, autonomia financeira, o reconhecimento de sua identidade, a preservação e conservação do ambiente (APA), a valorização do território, ou seja, a ação do design em correspondência com o saber-fazer popular.

AGRADECIMENTOS

À FAPEMA – Fundação de amparo a pesquisa e desenvolvimento do Maranhão pela bolsa de pesquisa concedida;

Ao Departamento de Desenho e Tecnologia da Universidade Federal do Maranhão – DEDET/UFMA, por ceder seus espaços para estudos e organização dos materiais da pesquisa e pela colaboração do corpo docente;

Ao NIDA – Núcleo de Pesquisa em Inovação, Design e Antropologia da Universidade Federal do Maranhão, pelas contribuições no campo e apoio a esta pesquisa, pelas leituras, pela participação nos projetos do núcleo.

REFERÊNCIAS

[1] ANASTASSAKIS, Zoy. Design e Antropologia: considerações teóricas e experimentações práticas em diálogo com a perspectiva do antropólogo Tim Ingold. Anais do P&D Design - Gramado: 2014.

[2] ANASTASSAKIS, Zoy. SZANIECKI, Barbara. Conversation Dispositifs: Towards a Transdisciplinary Design Anthropological Approach. In SMITH et al. (Ed.). Design Anthropological Futures. Londres; Nova York: Bloomsbury Academic, 2016.

[3] BINDER, T.; KOSHIKEN, I.; REDSTRÖM, J.; WENSVEEN, S.; ZIMMERMAN, J. Design research through practice: From the lab, field, and showroom. Massachusetts: Morgan Kaufman, 2010.

[4] BINDER, Thomas et al. Design Things. Cambridge, Mass., United States: Mit Press, 2011. 256 p.

[5] BRANDT, Eva et al. Formating Design Dialogues – Games and Participation. In: BINDER, T; BRANDT, E; GREGORY, J. (guest editors). CoDesign – International Journal of CoCreation in Design and the Arts, Volume 4, Number 1, pp. 51-64. Taylor & Francis. March, 2008.

[6] COUTO, R. M. et al. (Org.). Gustavo Amarante Bomfim: uma coletânea. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2014

[7] CROSS, Nigel. Designerly Ways of Knowing: Design Discipline versus Design Science. Design Issues, Vol. 17, No. 3, pp. 49-55, 2001.

[8] DE SAMPAIO, Claudio P. (Org.). Design para a sustentabilidade: Dimensão Ambiental. Curitiba, PR: Insight, 2018. p.183.

[9] DISALVO, Carl. Design and the Construction of Publics. Design issues 25.1 : 48-63, 2009.

[10] DOURISH, Paul. Where the Action Is: The Foundations of Embodied Interaction. MIT Press, December 2001, ISBN 0-262-04196-0.

[11] EHN, Pelle. Learning in participatory design as I found it. In: DISALVO, Betsy et al. Participatory Design for Learning Perspectives from Practice and Research ROUTLEDGE, 2015.

[12] FOUCAULT. M. Microfísica do poder. Ed. Paz e Terra. 2014.

[13] FRAZÃO, Ana Claudia dos Santos. Diversidade Florística da Área de Proteção Ambiental do Maracanã em São Luís Ma: Implicações para o manejo e conservação. 2017. 60 f. Monografia - Curso de Ciências Biológicas, UFMA Campus Chapadinha, 2017.

[14] FREIRE, Paulo. Pedagogia do Oprimido. Porto: Afrontamento. 1º ed. Nova Iorque, 1974.

[15] GATT, Caroline; INGOLD, Tim. From Description to correspondence: Anthropology in real time. In: GUNN, Wendy; OTTO, Ton; SMITH, Rachel Charlotte (eds). Design Anthropology: theory and practice. London, New York: Bloomsbury, 2013.

[16] GUNN, W.; OTTO, T.; SMITH, R. C. (Eds.). Design Anthropology: Theory and Practice. London/New York: Bloomsbury, 2013.

[17] GUNN, Wendy; DONOVAN, Jared. (Eds.) Design and Anthropology: Anthropological studies of creativity and perception. London: Ashgate, 2012.

[18] HALSE, Joachim. Ethnographies of the possible. In: GUNN, Wendy; OTTO, Ton; SMITH, Rachel Charlotte (eds). Design Anthropology: theory and practice. London, New York: Bloomsbury, 2013.

[19] HALSE, J.; BRANDT, E.; CLARK, B.; BINDER, T. (Eds.). Rehearsing the future. Copenhagen: The Danish Design School Press, 2010. 211 p.

- [20] INGOLD, T.; HALLAM, E. Creativity and cultural improvisation: an introduction. In: HALLAM, E.; INGOLD, T. (Ed.). Creativity and cultural improvisation. Oxford: Berg, 2007. p. 1-24.
- [21] INGOLD, Tim. Anthropology and/as Education. New York/NY: Routledge, 2018.
- [22] INGOLD, Tim. Chega de etnografia! A educação da atenção como propósito da antropologia. Tradução: Revista Educação. Porto Alegre, v. 39, n. 3, p. 404-411, 2016.
- [23] INGOLD, Tim. Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture. Londres/Nova York: Routledge, 2013, 176p.
- [24] INGOLD, Tim. Redrawing Anthropology: Materials, Movements, Lines. Ashgate, 2011.
- [25] INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: Embaralhados criativos num mundo de materiais. In: Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012.
- [26] LEWIN, K. Action research and minority problems. Journal of Social Issues, n. 2, p. Journal of Social Issues 34-36, 1946.
- [27] MARANHÃO. Secretaria do Meio Ambiente e Turismo. Decreto 12.103, de 1 de dezembro de 1991. Cria, no Estado do Maranhão, a Área de Proteção Ambiental da Região do Maracanã, com limites que especifica e dá outras providências, Diário Oficial [do] Estado do Maranhão, São Luís. 1991.
- [28] NORONHA, Raquel. Do centro ao meio: um novo lugar para o designer. In: Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design – P&D, 10, São Luís, 10 a 13 out. 2012. Anais do 10º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design. São Luís: Universidade Federal do Maranhão, 2012.
- [29] NORONHA, Raquel. The collaborative turn: challenges and limits on the construction of the common plan and on autonomy in design. Strategic Design Research Journal, 11(2): 125-135, May-August, 2018.
- [30] PORTO, Mariana Costard, U; IBARRA, Maria Cristina; ANASTASSAKIS, Zoy. Design Anthropology na transformação colaborativa de espaços públicos. Estudos em Design | Revista (online). Rio de Janeiro: 2016. v. 24 | n. 3, p. 76 – 87 | ISSN 1983-196x.
- [31] SANDERS, Elizabeth B. STAPPERS Pieter Jan. Co-creation and the new landscapes of design. Co-Design. Vol. 4, No. 1, March 2008, p. 5–18.
- [32] SANDERS, Elizabeth B.N. From User-Centered to Participatory Design Approaches. In Design and the Social Sciences. J. Frascara (Ed.), Taylor & Francis Books Limited, 2002.
- [33] SPINUZZI, Clay. The Methodology of Participatory Design. APPLIED RESEARCH. Volume 52, Number 2, May 2005. Tech 2005.
- [34] VENTURA, lana; SZANIECKI, Barbara; TIBOLA, Talita. Co -design no Rio de Janeiro: experimentando o espaço público como espaço comum. Anais do XVII ENANPUR, São Paulo, 2017. p. 2-14