

## **Revivendo uma experiência de extensão: um campo entre antropologia e design**

**Jeanine Geammal (EBA-UFRJ, Brasil)**  
jeaninegeammal@eba.ufrj.br

Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Av. Pedro Calmon, 550 - Cidade Universitária, Rio de Janeiro - RJ, 21941-901.

## **Revivendo uma experiência de extensão: um campo entre antropologia e design**

**Resumo:** Este artigo retoma questionamentos vivenciados ao longo do projeto de extensão "Mulheres da Palha: empreendedorismo social no grupo de artesãs da palha da carnaúba em Juazeiro do Norte", para explorar novas possibilidades de leitura dessa experiência. Aplico-me à análise desse encontro, no qual tomei parte pessoal e profissionalmente, como professora de design e designer, a partir do exercício de distanciamento desse campo profissional, incitado pelo ingresso no doutorado em antropologia. Transito entre design e antropologia, explorando possibilidades de leituras da antropologia, tal como defendidas por Tim Ingold, Jeanne Favret-Saada e Roy Wagner, para refletir sobre a experiência percorrida. Em composição, dialogo com as inter-relações de circunstâncias que encontrei em campo e com o trabalho realizado durante o projeto de extensão, para investigar, nas propostas desses autores, caminhos de conjugação entre os modos de conhecimento e ação do design e da antropologia.

**Palavras-chave:** Design e Antropologia; Design, arte e artesanato; Extensão Universitária.

## ***Reviving an Extension Experience: A Field Between Anthropology and Design***

**Abstract:** *This article retakes the questions experienced during the extension project "Women of the Straw: Social Entrepreneurship in the Carnauba Straw Handicrafts in Juazeiro do Norte", to explore new possibilities of reading this experience. I apply myself in the analysis of this meeting, in which I participated personally and professionally as professor of design and designer, from the exercise of distance from this professional field, prompted by admission to the doctorate in anthropology. I move through design and anthropology, exploring possibilities of anthropological readings, as defended by Tim Ingold, Jeanne Favret-Saada and Roy Wagner, to reflect on the experience that has been achieved. In composition, I discuss the interrelations of circumstances I encountered in the field and with the work carried out during the extension project, in order to investigate, in the proposals of these authors, ways of conjugating the modes of knowledge and action of design and anthropology.*

**Keywords:** *Design and Anthropology; Design, art and handicraft; University Extension.*

## 1. introdução

No ano de 2011, juntamente com a Profa. Rosane Nunes, coordenei o projeto de extensão “Mulheres da Palha: empreendedorismo social de artesãs da palha de carnaúba em Juazeiro do Norte”, que propunha ações no campo do design e da comunicação. Nesse tempo, trabalhava como professora do curso de Design da Universidade Federal do Ceará, Cariri (UFC-Cariri)<sup>1</sup>, e Rosane, como professora do curso de Comunicação e Jornalismo da mesma universidade.

A interlocução com Maria Luiza da Silva (Luiza), Francinette Silva (Fran), Rita dos Passos (Rita), Maria Cícera Angelino Teles (Lusinha), Juciene Vitalino (Juciene) e Maria Dalvaci da Silva (Dalva), as "mulheres-artistas-artesãs" que compunham o grupo denominado "Mulheres da Palha", contribuiu para evidenciar sua relação primordial com o produto de suas criações e com os contextos materiais contemporâneos que lhes cercam. Afora essa evidência, os impactos experimentados nesse percurso — pelo contraste, pela solicitação de colocar-me em perspectiva, pela urgência em ultrapassar demarcações de fronteiras intelectuais, e pela exposição ao imponderável que vulnerava minhas próprias concepções de mundo — me impulsionaram a ingressar, anos depois, em um programa de doutorado em antropologia. A opção por essa disciplina visava ampliar as habilidades para apreensão dessas relações complexas com as quais nos envolvemos durante os projetos de design. Habilidades desenvolvidas, até aquele momento, de modo empírico, mas com pouco amparo acadêmico na formação como designer.

Neste texto, revivo essa experiência, empregando-me à análise desse encontro, no qual tomei parte pessoal e profissionalmente, como professora de design e designer, a partir do exercício de distanciamento desse campo profissional, incitado pelo ingresso no doutorado em antropologia. Transito entre design e antropologia, explorando possibilidades de leituras da antropologia, tal como defendidas por Tim Ingold, Roy Wagner e Jeanne Favret-Saada, para refletir sobre a experiência percorrida, adotando, nesse caminho, uma perspectiva relacional e pessoalizada. Em composição, dialogo com as inter-relações de circunstâncias que encontrei em campo e com o trabalho realizado durante o projeto de extensão, para investigar, nas propostas desses autores, caminhos de conjugação entre os modos de conhecimento e ação do design e da antropologia.

Na primeira parte do texto, que denomino “entradas e encontros”, descrevo criticamente minha chegada em campo, as primeiras aproximações às pessoas e coisas com as quais estabeleci relações, e apresento as diretrizes que definimos para o projeto de extensão a partir desse encontro inicial. Não

---

<sup>1</sup> Hoje Universidade Federal do Cariri (UFCA), criada em 5 de junho de 2013, pela lei N° 12.826.

custa lembrar, proponho reviver aqui essa experiência a partir de uma perspectiva crítica de afastamento (e reaproximação) dela, portanto, em nenhum momento neste texto me isento do que sou hoje.

Na sessão seguinte, discuto as premissas teóricas e metodológicas que pautaram a formulação dessas diretrizes iniciais, contrapondo-as àquelas que modificaram seu curso de atuação, ainda durante o período de convivência frequente do projeto de extensão, e, agora, depois de “finalizado”.

Depois de debater essas teorias e métodos transformados (em mim) e transformadores, retorno ao campo, na terceira sessão, para discutir algumas das complexidades que enfrentamos ali, e analisar como essas complexidades provocaram modificações de percepção, teóricas e metodológicas, e como essas modificações impactaram as ações do projeto e as reflexões posteriores a seu respeito.

Na sessão que conclui o artigo, procurei escapar de fórmulas definitivas que encerrassem o debate ou as polêmicas abordadas aqui. Delineio um traçado das vias que vislumbrei tomando como referência essa experiência, mas levanto outras muitas questões que considero descobertas, porém importantes, para pensarmos caminhos de conjugação entre os campos do design e da antropologia.

Antes de seguir adiante, preciso esclarecer que, embora creia haver dádiva e contra-dádiva nessa conjunção, restrinjo-me a abordar aqui, quase exclusivamente, suas benesses para o campo do design. E isso se dá por dois motivos, principalmente. Em primeiro lugar, pela brevidade convinda a esta conversa. Em segundo, pelo percurso da experiência revisitada, que se inicia no design e é transformada pela aproximação à antropologia. Vamos a ela.

## **2. entradas e encontros**

Na primeira visita ao Centro de Cultura Popular de Juazeiro do Norte – Mestre Noza<sup>2</sup>, ou simplesmente Mestre Noza (MN), como é mais comumente denominado, em 2001, como turista, conheci um espaço florescente, com trabalhos sendo enviados para comerciantes e galerias situadas nas principais cidades do Brasil.

O imóvel que abriga o Centro de Cultura e serve também de sede à Associação dos Artesãos de Juazeiro do Norte (AAJN)<sup>3</sup> acolhe uns poucos

---

<sup>2</sup> O Centro de Cultura Popular de Juazeiro do Norte – Mestre Noza foi criado em junho de 1986, a partir do Encontro de Produção de Artesanato Popular e Identidade Cultural, realizado pelo Instituto Nacional de Folclore (INF), na Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), que reuniu representantes de órgãos da Secretaria de Cultura, do Ministério da Educação e Cultura (MEC) (GEISEL, 1985).

<sup>3</sup> A AAJN é uma entidade representativa dos artistas-artesãos desta cidade e de cidades vizinhas, para tratar da aquisição e distribuição da matéria prima e gerenciar as vendas diretas da produção artesanal, que são expostas e comercializadas no Mestre Noza. A associação reúne mais de uma centena de artistas-artesãos entre os seus associados.

artistas que utilizam seu pátio central para esculpir. São, na grande maioria, homens, escultores de madeira. Apesar desse pequeno grupo, outro grande grupo de artistas faz uso da própria casa como oficina. Para esses artistas, o Mestre Noza funciona como espaço para exposição e venda de seus trabalhos. E à madeira somam muitos outros materiais de insumo, tais como barro, flandres, vidro, palhas.

Quando, em 2010, me mudei para o Cariri para trabalhar como professora da UFC-Cariri, ao primeiro encontro sucederam-se vários. Reencontrei um Mestre Noza um pouco diferente. Talvez em parte por sua mudança real, em parte pela minha proximidade e frequência. Todo o composto, arquitetura, obras, homens, parecia mais desgastado, e presenciei ao longo dos muitos reencontros algumas conversas em queixume. Durante uma dessas conversas com Hamurabi Batista, presidente da associação naquele momento, discutimos a possibilidade de buscar auxílio via projetos de apoio. Pouco depois lhe apresentei o edital do Santander Universidades, promovido, naquele tempo, pelo banco Santander, propondo apoio para projetos de extensão em condições semelhantes às vividas pelo Centro de Cultura. E Hamurabi logo sugeriu que entrasse em contato com um grupo de mulheres, moradoras da Rua do Horto, conhecidas como "Mulheres da Palha", que produziam utensílios variados tendo a palha de carnaúba<sup>4</sup> como principal matéria-prima e a tecelagem como técnica.

Em nosso primeiro encontro, Maria Luíza da Silva, "líder" das "Mulheres da Palha", reuniu 23 mulheres em sua casa, situada na Ladeira do Horto, na pequena saleta que introduz muitas das casas no sertão do Cariri, com seus santos e retratos e altares, para conversarmos sobre suas demandas e o possível projeto. Estávamos eu e a Profa. Rosane Nunes, por parte da Universidade. A conversa foi retraída e cerimoniosa. Perguntamos sobre a vontade de um projeto, sobre os trabalhos que produziam, incômodos e desconfortos no resultado ou processo do trabalho, o que gostariam...

As respostas a esses pressupostos concentraram-se nos termos do questionamento. Pois não é que carências, vontades e padecimentos coincidiram com os campos de conhecimento que representávamos, eu, professora de design, Rosane, professora de jornalismo? Diante da coincidência, algumas perguntas inescapáveis: se tivéssemos nos apresentado sem legendas, as carências e vontades expostas tomariam os mesmos contornos? O que vimos e ouvimos passou pelos filtros de nossos talentos e especialidades?

---

<sup>4</sup> A Carnaubeira, árvore alta e imponente, é encontrada nos terrenos áridos do Ceará, nas várzeas dos rios e riachos de Pernambuco, do Piauí e da Paraíba. Sua raiz fibrosa e emaranhada, de fibras fortes e rijas, lhe proporciona resistência às secas do sertão, conservando umidade por longos períodos.

Ressentiam, aos nossos olhos, as dificuldades de diálogo entre o trabalho que produziam, com suas demandas temporais específicas, e as exigências mercadológicas para a comercialização desses produtos. Parecia-nos que a produção do grupo perdera muitas das suas conexões com o passado e, ao mesmo tempo, sentiam-se em dificuldade para atribuir-lhe novos laços com o presente.

As duas conversas, com Hamurabi e com as mulheres, reunidas, delinearão o projeto elaborado por mim e pela Profa. Rosane Nunes. E definimos os focos na proposição para o edital: tratava-se de um projeto de extensão interdisciplinar, desenvolvido por docentes e alunos dos cursos de “Design de Produtos” e “Comunicação Social e Jornalismo” da UFC-Cariri, pleiteando o financiamento do Banco Santander<sup>5</sup>, com início marcado para janeiro de 2011.

Propusemos como ação principal para o projeto contribuir para o aprimoramento dos produtos confeccionados por elas e para o incentivo da promoção e distribuição desses produtos. Os termos de que tratava essa “melhora” foram definidos por um discurso desenvolvimentista que, exposto sem grandes pormenores, aquilata o desenvolvimento pelo crescimento na visibilidade adquirida em mercados além de Juazeiro do Norte, pelo valor de troca desses produtos nesses mercados e pelo progresso econômico que esse desenvolvimento traria para suas vidas. Ao menos era essa a expectativa do Santander, dos estudantes e a minha própria quando começamos o projeto.

A produção praticada pelo grupo antes do início do projeto incluía chapéus, bolsas, abanos, cestas, etc., todos utilizando como matéria-prima principal a folha da carnaubeira, solicitados, muitas vezes, por comerciantes locais ou moradores da região. A despeito da diversidade de produtos descrita aqui, seu principal sustento advinha da confecção de um único produto, os revestimentos de garrafas produzidas para uma empresa de cachaça do Rio de Janeiro, sobre o qual exerciam pouco investimento decisório. Recebiam e distribuíam entre si a encomenda que ditava trama, cores, medidas e quantidades.

O processo de confecção desses produtos se inicia com a aquisição da matéria-prima – as folhas da carnaúba. Antes de se prestarem à tecelagem, essas folhas precisam secar à sombra, em local protegido da chuva. Depois de secas, as folhas da carnaúba são ripadas — procedimento que realiza a separação de cada uma das dobras dos leques que constitui as folhas da carnaúba e a posterior divisão de cada uma dessas partes em tiras menores, observando-se a largura apropriada para urdir as tramas —; tingida; classificada; agrupada; e finalmente trançada em tramas variadas para a confecção dos objetos.

---

<sup>5</sup> Através da 13ª edição do “Prêmio Santander Universidade Solidária”.

A tecelagem propriamente dita ocorre com as mulheres sentadas diretamente ao chão, de pernas esticadas ou cruzadas, ao gosto de cada. Os amarrados de palha ficam dispostos no espaço entre suas pernas ou ao seu lado, conforme a posição adotada ao sentar. As tramas se realizam quase como mágica, sem se conseguir distinguir a trajetória do movimento, ainda que se fixe o olhar. As palhas dançam em passagens rápidas de uma mão à outra e deixam desenhadas suas trajetórias no ar, como rastros de luz colorida. Os dedos e mãos que guiam as palhas tomam parte na dança.

Quando juntas, a conversa segue solta, num ambiente de intimidade entre comadres que se conhecem de longas datas, que moram na mesma ladeira, que trocam entre si favores, histórias, confissões e apadrinhamentos. Entretanto, antes do início do projeto de extensão, afora os momentos que se uniam no quintal da casa de Luiza para dividir tarefas e palhas, ou para avaliar, contabilizar e reunir as peças realizadas, destinadas a uma determinada encomenda, trabalhavam separadas. Como disse anteriormente, utilizavam como espaço regular de trabalho as suas próprias casas, ainda que bem próximo houvesse uma casa pertencente à AAJN, situada na própria Ladeira do Horto, local de moradia de todas elas. As telhas quebradas ou em desalinho, a falta de um banheiro, as portas violáveis e a dificuldade de coexistir seus afazeres domésticos e maternos com as atividades de artesãs eram algumas das explicações para a imprestabilidade do lugar.

A convivência mais regular e intensa com Luiza, Fran, Rita, Lusinha, Juciene e Dalva<sup>6</sup> se deu por seis meses (janeiro a junho de 2011). Durante esse tempo, frequentei, juntamente com os discentes e demais professores participantes do projeto, primeiro a casa de Luiza, depois a casa que pertence à AAJN, referida acima. Quando retornei ao Rio de Janeiro, para atuar como professora do curso de Design de Produto da UFRJ, até o final do projeto, em dezembro de 2012, o convívio passou a ocorrer em períodos menores, normalmente com duração de uma semana a dez dias, em intervalos quadrimestrais, que tinham como objetivo uma ação pontual ou ocasiões especiais<sup>7</sup>.

A atuação em campo durante esse tempo, como expliquei, esteve voltada para uma ação extensionista, na área do design e da comunicação. No

---

<sup>6</sup> O grupo que trabalhava com a palha de carnaúba e que participou do projeto era composto por 12 mulheres, na faixa etária de 19 a 69 anos, mas eram essas seis mulheres citadas acima as mais próximas e frequentes. Todas elas moradoras da Ladeira do Horto, logradouro que dá acesso à Colina do Horto, local que abriga a estátua do Padre Cícero, o Museu Vivo da Cultura Popular Nordestina, o Santo Sepulcro, a Muralha da Guerra de XIV e a Via Sacra. Pontos da cidade considerados turísticos, e que atraem anualmente milhares de visitantes, especialmente nos períodos de romaria.

<sup>7</sup> Depois que voltei a morar no Rio de Janeiro, Rosane Nunes e Juliana Loss (professora do curso de Design da UFC), compartilharam a coordenação do projeto de extensão.

entanto, as inquietações ali vividas são responsáveis por minha aproximação à antropologia. E isso dificulta uma clivagem plena dessa atuação em campo, como designer e como antropóloga. Sobretudo porque frequente ainda hoje o Mestre Noza para a realização da minha pesquisa de doutorado, tendo a compreender esses tempos de convívio e essas ciências como indiscerníveis para o curso do projeto de extensão e para vida que se seguiu a partir dele.

### **3. pelo design e pela antropologia**

Entrar designer em campo significava, para mim, no momento que cheguei no Horto, ir em busca de "carências", "necessidades", "problemas", "oportunidades", vocabulário utilizado entre muitos dos métodos referenciados no programa de ensino da metodologia do design (Back, 1983; Baxter, 1998; Bomfim, 1995; Bordens, Abbott, 2004; Gomes Filho, 2007; Löback, 2001; Munari, 2000; Ulrich, Eppinger, 2007) com o qual eu entrara em contato na universidade. A projeção, caminho que se percorre do "problema" à "solução"<sup>8</sup>, é orientada, por esses autores, à concepção de produtos e/ou serviços para a adequação (ou diálogo) com um mercado, considerando as exigências ergonômicas e os impactos ambientais envolvidos, mas objetivando, primordialmente, um fluxo produtivo adequado às instalações tecnológicas disponíveis e a lucratividade (seja ela econômica ou não) da solução gerada. Um processo onde a relação estabelecida pelo binômio problema-solução sugere uma finalização para o percurso e consagra sobrepeso para a atuação dos designers, visto que as dinâmicas de transformação que a coisa projetada vive depois de findadas sua projeção e fabricação são pouco ou nada consideradas.

Alguns dos princípios que orientam esses tratados e métodos são: o compromisso com um fim fechado e específico; prazos pré-estipulados (e, na prática, muitas vezes curtíssimos); lucratividade; qualificação dos "usuários"; *percentis*; objetividade; definição prévia dos métodos que serão aplicados; engajamento profissional estrito, com juízo liberto dos valores e preferências do projetista. Diligências, acredito, conciliadas com protocolos de uma metodologia positivista.

---

<sup>8</sup> Do ponto de vista de boa parte desses métodos, esse caminho tem uma estrutura similar: começa pela identificação do problema (ou necessidade, ou oportunidade); segue-se para a "coleta de informações" técnicas, tecnológicas, ergonômicas, sociais, mercadológicas e teóricas relacionadas ao problema, e da subsequente análise desses dados; encaminha-se então para a geração de alternativas de solução, e depois para a seleção daquela que melhor soluciona o problema (mais eficiente, do ponto de vista do projetista, nos aspectos funcionais, ergonômicos, produtivos, estéticos, mercadológicos, ambientais e sociais); por fim, parte-se para a produção de protótipos da alternativa escolhida e daí para a produção dos produtos finais. Essas etapas que podem apresentar retroatividade e circularidade, tendo em vista o acréscimo de dados ou ajuste dos erros identificados durante esse processo.

Digo que entrar em campo tinha essa orientação metodológica, mas sem dúvida que a experiência profissional vivida até a minha mudança para o Cariri, a pesquisa realizada durante o mestrado, a docência e outras incursões e leituras percorridas já haviam, àquela altura, contribuído para produzir as primeiras (mas já muitas) dúvidas sobre essas práticas e preceitos.

No entanto, tenho que reconhecer, a maneira como eu compreendia o processo de geração de “solução” para os “problemas” estava, ainda, bastante influenciada pela concepção acadêmica que aprendera na graduação. O que quero dizer é que, mesmo admitindo que os projetos, de uma forma ou de outra, são sempre colaborativos (seja porque envolvem soluções anteriores, seja porque intermediam ou provocam relações entre pessoas e coisas durante o processo e quando “finalizados”), as colaborações e corresponsabilidades entre mim e aqueles que iriam interagir com o que seria “projetado” não eram, até aquele momento, uma prática recorrente na minha atuação como designer. Entendia que a tarefa de gerar uma “solução” encontrava-se nas mãos dos designers (eu era a responsável), sem me dar conta do peso hierárquico que essa atribuição de responsabilidade guarda em si.

Por outro lado, experiências alternativas que eu investigara até então, que propunham mobilizar práticas próprias da antropologia como métodos do design, também não respondiam às questões que eu via postas em campo. Um exemplo que convém abordar aqui são os procedimentos de imersão em situações de uso de produtos e de serviços, como os proferidos e instruídos pela IDEO, empresa de design que está entre as pioneiras na aproximação entre esses campos de conhecimento.

Tem relevo nesses métodos, denominados “etnográficos”, a observação e registro das formas de uso dos produtos e serviços em situações reais e cotidianas, com a utilização de recursos como gravadores, câmeras fotográficas, vídeo-filmadoras, e a realização de entrevistas com pessoas variadas e com pessoas que interagem com o produto de maneira diversa ou com objetivos distintos.

Porém, ainda que entre seus princípios de ação se incluía a cooperação multidisciplinar e a integração de pessoas interessadas na proposição final, a ênfase na atuação visa o sucesso comercial como qualificador primordial do resultado e se mantém, amiúde, centrada em uma concepção pouco plural do mundo. Nas palavras do presidente e CEO da IDEO, Tim Brown:

O pensamento de design é uma abordagem centrada no ser humano que se baseia no kit de ferramentas do designer para integrar as necessidades das pessoas, as possibilidades da tecnologia e os requisitos para o sucesso comercial. (<https://www.ideo.com>, em 02 de março de 2018).

Percebam que as ferramentas são “do designer”, definidas *a priori*, e não colaborativas. A hierarquia se mantém, do discurso à prática, uma vez que é o designer, baseado nas necessidades estabelecidas pelo seu contratante,

quem vai definir quais serão essas ferramentas. A centralidade conferida ao “ser humano”, tomado no singular, homogeniza esse humano e lhe sobrepõe aos demais seres (ou entes). Ainda que esses últimos sejam levados em conta, o são a serviço dessa centralidade humana, indefinida(?) e singular.

Não há aqui intento em questionar a eficiência de nenhum desses métodos para o desenvolvimento de produtos e serviços de sucesso funcional, ergonômico, estético, mercadológico ou mesmo social. Mas, sabemos todos, o design nunca é social ou politicamente neutro. Qualquer que seja a dimensão que se dê ao social e ao político nessa asserção. Um cartaz, uma escova de dentes, uma cadeira, uma tomada elétrica, um automóvel, estão e sempre estarão carregados de concepções formais, materiais, estéticas, funcionais, tecnológicas, sociais que são invariavelmente políticas, e que ganham ou não selos de responsáveis, democráticos, ou éticos dependendo do tempo e do lugar onde vivem. Como então acreditar que as assimetrias e hierarquias que valorizamos quando tais práticas são acionadas de forma acrítica e em desatenção às relações interpessoais, inter-entes e sociais que precedem, permeiam e sobrevivem ao que nós, designers, denominamos projeto podem se constituir como neutralidades?

Por essa razão, penso que mobilizar conceitos e procedimentos da antropologia no processo de design, como métodos sem, contudo, transferir algumas das (pré)disposições hierárquicas desse processo, subtrai potencialidades disruptivas que uma conjunção mais endérmica entre essas disciplinas poderia proporcionar ao campo do design.

Alguns conceitos e sugestões analíticas acerca da prática antropológica desenvolvidos por Tim Ingold (2000, 2011, 2012, 2014a) auxiliam a pensar outras maneiras de enlace desses campos, design e antropologia. Ao atravessarem a epiderme dos métodos e contagiarem nossos receptores sensoriais, corpóreos e disciplinares, solicitam um compromisso ontológico no seio de nossa prática. Com isso, podem contribuir para o traçado de vias mais holísticas nos processos que denominamos projeção, possibilitando o abarcamento e a valorização de diferentes humanidades nesse decurso.

Para Ingold, o sentido primeiro da antropologia é o estudo das condições e possibilidades da vida no mundo. Um empreendimento, me parece, necessário a qualquer esforço propositivo. No entanto, a questão que podemos nos colocar é: como? como empreender tal estudo? como nos implicar nessa educação? Penso que a potencialidade disruptiva sobre a qual me referi reside, primordialmente, nas possibilidades que esses antropólogos exploram em torno dessas questões.

Através do conceito de correspondência, Ingold designa o viver em atenção (*attend*) com outros. Abarca nesse conceito os significados que o verbo *to attend* pode adquirir na língua inglesa: assistir, escutar, comparecer,

frequentar, cuidar, tratar, prestar atenção, observar. Na ação contínua de composição que é viver “atencionalmente”, os movimentos do mundo, à medida que se desenrolam, respondem plástica e continuamente uns aos outros (INGOLD, 2013, p. 106-8), em devir de contínuo afeto e aprendizado mútuo, no qual o saber se faz de dentro, no próprio caminho de fazer-se (INGOLD, 2012, p.38). Quando vivemos em correspondência, a intersubjetividade

não é dada nem alcançada, mas está sempre em formação. Por um lado, não é uma relação entre um sujeito (tal como o antropólogo em pessoa) e outros, como sugere o prefixo *inter*; mas uma relação que continua ou se desdobra ao longo de caminhos que se encontram. E, por outro lado, ao prosseguirem vivendo, as pessoas e as coisas não se encontram já lançadas no mundo, como sugere o sufixo *ject*, mas estão em lançamento. Elas não são nem sujeitos, nem objetos, nem híbridos sujeitos-objetos. Elas são verbos. Isso tem validade tanto para os humanos quanto para os seres de qualquer outro tipo. Em verdade, os seres humanos não são realmente seres, mas “devires” (INGOLD, 2014, p. 389, tradução nossa).<sup>9</sup>

É possível apreender melhor o que Ingold propõe, acessando o que Gilles Deleuze e Félix Guattari (2008) discorrem a respeito do devir. Deleuze e Guattari afirmam o ser como uma potência de diferenciação que não deve ser reduzida às ideias de modelo e de imitação. Entendem que os entes são diferenças e as relações que estabelecem são devires, afetos ou modificações. Os devires, para esses filósofos, precisam ser pensados desapegadamente das ideias de forma, função, espécie e gênero, pois adotam uma recusa às concepções substancialistas e à perspectiva “hilemorfista”<sup>10</sup> da individuação. Pensam, portanto, os corpos como singularidades e seus devires como processos que não podem ficar reduzidos às sobrecodificações; sejam elas orgânicas, sejam elas do significante, sejam elas do sujeito.

O devir é sempre de uma ordem outra que a da filiação. Ele é da ordem da aliança. Se a evolução comporta verdadeiros devires, é no vasto domínio das simbioses que coloca em jogo seres de escalas e reinos inteiramente diferentes, sem qualquer filiação possível. Há um bloco de devir que toma a vespa e a orquídea, mas do qual nenhuma vespa-orquídea pode descender. [...] Se o neo-evolucionismo afirmou sua originalidade, é em parte em relação a esses fenômenos nos quais a evolução não vai de um menos diferenciado a

---

<sup>9</sup> “[...] is neither given nor achieved but always in the making. For one thing, it is not a relation between one subject (such as the anthropologist in person) and others, as the prefix *inter-* indicates, but one that carries on or unfolds along concurrent paths. And for another, in carrying on, persons and things are not already thrown, as the suffix *-ject* implies, but are in the throwing. They are not subjects at all, nor objects, nor are they hybrid subjectobjects. They are verbs. This is as true of humans as of beings of any other kind. Indeed, humans are not really beings at all but “becomings”” (INGOLD, 2014, 389).

<sup>10</sup> Essa perspectiva afirma a existência de dois princípios básicos e complementares, a matéria e a forma, constituindo todos os seres da realidade. Um modelo criticado também por Ingold, que acredita que, na história subsequente do pensamento ocidental, tal modelo arraigou-se e sofreu um desequilíbrio: a forma passou a ser vista como que imposta por um agente dotado com uma intencionalidade em mente sobre uma matéria passiva e inerte.

um mais diferenciado, e cessa de ser uma evolução filiativa hereditária para tornar-se antes comunicativa ou contagiosa (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p.19).

Os devires, como podemos ver, são formas de contágio transformativas, ou evolutivas, se preferirmos os termos de Deleuze e Guattari, que podem ocorrer entre seres de reinos distintos, quer dizer, sem qualquer afinidade no sistema classificatório taxonômico.

Ingold, de forma análoga, vai propor que a intersubjetividade, que é esse viver com o outro, em correspondência e numa experiência em *continuum*, se dá entre entes (o que inclui todas as existências da realidade circundante: humanos, seres vivos, objetos do pensamento, da natureza, da manufatura, etc.) e dispõe esse realinhamento como uma alternativa teórica-metodológica ao modelo hilemórfico de conhecimento e projeto.

No âmbito dessas relações intersubjetivas, Ingold estabelece uma distinção entre os termos "objeto" e "coisa", para imprimir um novo sentido ao modo como percebemos essas relações. Enquanto o objeto se coloca diante de nós como um fato consumado, e "é definido por sua própria contrastividade com relação à situação na qual ele se encontra" (INGOLD, 2012, p.29), a coisa se propõe como um lugar de urdidura de vários acontecimentos.

Essa proposição se referencia no fascinante ensaio, "A coisa", de Martin Heidegger [2012 (1997)], no qual o filósofo desenvolve, a partir da apreciação de uma jarra, as possíveis diferenças entre observá-la como objeto ou percebê-la como coisa. Produz com isso uma crítica aos modos de observação e representação da ciência que, em suas palavras, "sempre se depara e se encontra, apenas, com o que seu modo de representação, previamente, lhe permite e lhe deixa como objeto possível" (HEIDEGGER, 2012, p.148).

Com base nessa crítica heideggeriana, Ingold confronta o cerne da separação epistêmica que se institui no uso do termo objeto, própria dos ensinamentos científicos positivistas, que, me parece, exerceram influência nas proposições de métodos para o design, sobre as quais falamos ainda há pouco.

A imagem que Ingold utiliza para conceituar a coisa é a do "parlamento de fios", um nó cujos fios constituintes não se encerram nesse parlamento, mas "deixam rastros e são capturados por outros fios noutros nós" (INGOLD, 2012, p.19). A coisa, para esse antropólogo, não apresenta, como o objeto, o caráter de uma entidade fechada, que se situa no mundo e separadamente a ele; ela vaza, "sempre transbordando das superfícies que se formam temporariamente em torno delas" (INGOLD, 2012, p.19). Por isso, na constituição dos seus limites, a coisa dificulta a distinção entre o que é e o que não é mais; entre a coisa e a não-coisa. Quais as fronteiras entre a árvore

e a não-árvore; entre a nuvem e a não-nuvem? A nuvem faz-se nuvem com a ajuda das forças do vento e do contraste celestial. Observar as nuvens, diz, "não é ver a mobília do céu, mas vislumbrar o céu-em-formação" (INGOLD, 2012, p.30). A coisa faz-se coisa no próprio processo de fazer-se. E observá-la não é postar-se separadamente, do lado de fora, mas juntar-se a ela nesse processo.

Com essa visão, propõe, no âmbito da antropologia, desfazer-se da dissociação clássica entre trabalho de campo e descrição (ou representação). Argumenta que quando se pratica o campo com vistas à etnografar essa vivência posteriormente, desloca-se a prioridade do engajamento em correspondência para a descrição e o relato subsequentes, pretere-se a coimaginação de futuros possíveis pela caracterização daquilo que já foi vivido (INGOLD, 2014a, 2014b, 2017). Dissociando a observação da objetificação daquilo que é observado, e aproximando essa ação aos sentidos implicados no termo *attend* (INGOLD, 2000), proclama a observação participante como o compromisso ontológico da antropologia.

[...] observação participante *não* [grifo do autor] é, absolutamente, uma técnica encoberta para reunir conhecimento sobre as pessoas, sob o pretexto de aprender com elas. É antes uma realização, em ato e palavra, do que devemos ao mundo em favor de nosso desenvolvimento e formação. É isso que quero dizer com compromisso ontológico (INGOLD, 2014a, p.388, tradução nossa).<sup>11</sup>

Com essa ênfase que confere à observação participante, Ingold intenta acionar o engajamento crítico com outros modos de fazer e conhecer que podem nos auxiliar a iluminar e alargar o mundo, e desviar-se de tomar esses modos e conhecimentos como objetos de investigação. É com essa reversão da orientação temporal da atuação e atenção do antropólogo no campo que vai propor uma *antropologia por meio do design* em alternativa a uma *antropologia por meio da etnografia* (Gatt; Ingold, 2013). Trata-se, no campo (e para além dele), de viver entre outros, e de viver atentamente entre outros, em sintonia com os seus desejos e aspirações.

As argumentações de Ingold, acredito, fomentam transformações políticas importantes para as atuações no campo da antropologia, e também do design. Quando propõe transformar o modo de nos postarmos, antropólogos e designers, como observadores, em separado, ou como inventores, detentores principais da intencionalidade conceitual ou transformativa das coisas, integra-nos nesses compostos temporários, animados, que denomina emaranhados. Com isso, sobrevaloriza o processo ao produto final, o movimento para a frente à chegada, as composições (ainda

---

<sup>11</sup> “[...] participant observation is absolutely *not* an undercover technique for gathering intelligence on people, on the pretext of learning from them. It is rather a fulfilment, in both letter and deed, of what we owe to the world for our development and formation. That is what I mean by ontological commitment” (INGOLD, 2014a, p.388).

que temporárias) às individualizações, os procedimentos colaborativos às atuações individuais. Em resumo, ao substituir os modelos de ação e reflexão vigentes por essa ontologia, enfatiza as pessoas e as coisas em sua fluidez e vida, relembra-nos que estão sempre em transformação, e que participam do processo de transformação mútua e contínua do (e no) mundo.

É nesse sentido que podemos pensar também uma prática do *design com antropologia*. Se opto, no remanejo das palavras, por substituir a expressão “por meio de”, utilizada por Ingold, pela preposição “com”, é porque acredito que a preposição pode atenuar a subordinação unilateral subjacente à expressão escolhida pelo autor. Evocando para a combinação de disciplinas o sentido “em companhia de”, essa formação conjuntiva sugere o movimento ambilateral que se potencializa na combinação. Mais especificamente, o que a preposição “com” ajuda a enfatizar é a dinâmica de reciprocidade, de dádiva e contra-dádiva, que esse encontro disciplinar pode incitar às duas disciplinas em questão: um conceito aberto de design que, acolhendo as dinâmicas de improvisação do cotidiano, é afetado por e afeta uma antropologia que se concebe como “uma investigação especulativa das condições e possibilidades da vida humana” (Gatt; Ingold, 2013, p.141). Uma determinada prática de design que, em companhia de uma determinada prática antropológica, aciona incessantemente o caminhar com, para, no entrelaçar de conhecimentos e acontecimentos, inventar-se outra. E vice-versa.

Todavia, para incorporar de fato o léxico desse ideário ingoldiano, fazer design com antropologia vai requerer investimento diverso da adaptação de “métodos” assimilados da antropologia<sup>12</sup>. Especialmente porque tal encontro vem encorajar o alcance de um entendimento que seja ao mesmo tempo holístico e processual, dedicado não tanto à realização de um resultado final, mas à abertura de possíveis, vai demandar outras disposições: a assunção de compromissos abertos e de prazos mais longos; a atenção generosa e profundidade relacional em campo; a sensibilidade aos meios; um estado de vigília permanentemente crítico no que se refere à nossa própria contribuição para a manutenção de hierarquias constituídas e naturalizadas; e a disponibilidade para transformar e se ver transformado no curso dos acontecimentos. Investimentos que aditam-se a uma conjuntura de debate mais abrangente sobre o caráter interdisciplinar da atividade projetual própria ao design.

Tais empreendimentos, decerto, são mais fáceis de proferir do que corporificar, tendo em vista as complexidades próprias da vida, dos processos de comunicação e das pressões mercadológicas que normalmente acompanham as ações projetivas. O que não significa que possamos denegá-

---

<sup>12</sup> Outras perspectivas desse debate dentro da antropologia podem ser observadas nos trabalhos de Nicholas Thomas (1991), Mariza Peirano (2006 e 2014).

los, mas que há um caminho a se percorrer na intenção de aprendê-los. Precisamente porque visam um comprometimento ampliado com a construção cúmplice do mundo em que vivemos, requerem a atenção que o conceito correspondência suscita.

#### **4. retorno ao campo**

No transcurso do projeto de extensão, saltou evidente já nos primeiros contatos que, essencialmente no espaço vivo e intersubjetivo no qual o projeto estava interposto, as ações precisavam considerar complexidades emergentes da vida com a vida. E questões outras, para além dos produtos e sua visibilidade, impunham atenção. Embora este não seja o espaço para um debate extenso sobre cada uma dessas complexidades, refiro-me a algumas delas para que se tenha uma ideia da inter-relação de circunstâncias que acompanhavam o projeto: 1) as mulheres precisavam conviver com os serviços básicos: saneamento, transporte, calçamento..., que dificultavam seu dia-a-dia; 2) muitas não sabiam ler; 3) penavam filhos e maridos em situações de perigo e agressão, algumas vezes contra elas próprias; 4) lidávamos com uma tradição, uma vez que o artesanato com a palha de carnaúba constitui uma prática centenária na Ladeira do Horto, mas uma tradição esfumada pelo esquecimento; 5) lidávamos com questões de gênero, posto que tratava-se de um grupo de mulheres dialogando com os espaços sociais do Horto e do Mestre Noza, predominantemente masculinos; 6) as instâncias de vida e trabalho, indistintas, traziam para o âmbito dito profissional questões particulares e vice versa, embaralhando os contextos de trocas, estabelecendo fortes laços afetivos, mas, também, ocasionando intrigas; 7) careciam de espaço de convivência e troca que permitissem o compartilhamento de tecnologias e coisas, incentivando uma ideia de grupo para, com isso, fortalecê-las; 8) com um projeto restrito a esse breve período, como contribuir para que, em tão pouco tempo, agissem de forma continuada e independente para as questões que se interpusessem dali para a frente, no curso ininterrupto da vida? Todos esses assuntos exigindo, naturalmente, diálogos multidisciplinares elaborados e a participação de agentes diversos. Como, então, estabelecer os limites do que pensávamos como "produto", e em que propúnhamos "intervir", quando, sua produção (ou formação, ou devir), vazava por linhas diversas de outras produções (ou formações ou devires)?

Questões relativas a limites e fronteiras assaltavam-nos a todo tempo. Onde se situavam os marcos divisórios entre os domínios do conhecimento científico, produzido e reproduzido pela universidade, e os domínios do conhecimento tradicional e empírico, produzido e reproduzido pelas mulheres? Além disso, os traçados que delimitam as especialidades científico-

acadêmicas pareciam não responder à vivência experimentada, uma vez que as questões que surgiam demandavam conhecimentos de disciplinas variadas, design, comunicação, educação, antropologia, economia, química, biologia, agronomia..., tanto quanto relações e correlações que não cabem em qualquer dessas disciplinas. Diante disso, como adotar uma metodologia de partida, qualquer que seja essa metodologia? Ou ainda, e principalmente, como lidar com problemas de design e comunicação sem nos envolvermos com as demais questões relativas à vida cotidiana e pessoal dessas mulheres, quando esses âmbitos estavam borrados para elas próprias?

No que tange à tradição, por exemplo, quais os marcos transponíveis e intransponíveis na lida com o fazer tradicional? Se por um lado as heranças culturais deliberavam cautela especial na lida com as mudanças estéticas e processuais na produção do grupo, por outro, não nos cabia estacionar esses traços da identidade, melhor dizendo, vida, estabelecendo-lhes rótulos de "puros" ou "autênticos", nem desvincular essa prática da história de misturas que lhe formara. Ainda menos quando elas próprias demandavam atenção à produção que praticavam e se ressentiam da decrescente valorização social e econômica que sua produção e habilidades alcançavam naquele momento.

Em sua obra “A invenção da cultura”, assim como Ingold, Roy Wagner (2010) esculpe uma concepção de cultura implicada em um processo permanente de construção, seja por parte do “observador”, seja por parte do “observado”. No conceito central de sua obra, a “invenção” é desprovida de seu sentido de engano, de artifício — com o artificial se opondo ao real —, e alimentada pela associação à imaginação produtiva ou criadora, à inventividade, à capacidade criativa. O jogo de associações semânticas que o termo adquire em sua obra inclui a invenção de si, a invenção das “culturas” pelos homens e mulheres que as compartilham, a invenção desses homens e mulheres por suas “culturas”, assim como a própria invenção do termo “cultura” no âmbito da antropologia. Invento-me, inventando junto uma “cultura” que, por sua vez, contribui por inventar-me, num entrelaçamento contínuo, sem início ou fim.

Em resumo, ao desenvolver assim o conceito de invenção, Wagner reconhece a tensão entre “criatividade individual” e “imperativo cultural”, chamando atenção para o fato de que as tradições são tão dependentes da contínua reinvenção quanto as idiosincrasias, os detalhes e os cacoetes (WAGNER, 2010, p.94).

Um ponto ética e metodologicamente destacado na concepção desse autor é o *status* que confere à criatividade. Em Wagner, a assunção de uma ausência desse atributo parece constituir o delito mais grave para a prática do etnógrafo, no que tange ao conceito de invenção-criação. Tal delito seria circunscrever restritivamente a criatividade. Como, por exemplo, aos antropólogos, em suas habilidades superiores para compreensão das culturas

(ou, no nosso caso, aos artistas e designers, quase sempre reverenciados como os depositários desse bem maior). A criatividade é um fenômeno geral e constitui o plano de consistência de todos os homens e mulheres.

O passo crucial — que é simultaneamente ético e teórico — consiste em permanecer fiel às implicações de nossa pressuposição da cultura. Se nossa cultura é criativa, então as “culturas” que estudamos, assim como outros casos desse fenômeno, também têm de sê-lo. Pois toda vez que fazemos com que outros se tornem parte de uma “realidade” que inventamos sozinhos, negando-lhes sua criatividade ao usurpar seu direito de criar, usamos essas pessoas e seu modo de vida e as tornamos subservientes a nós (WAGNER, 2010, p. 46).

Tomando como referência as propostas de Wagner e considerando o reconhecimento da criatividade como um bem que requer farta distribuição como condição da boa prática antropológica (e eu acrescentaria que essa lição também precisa ser considerada na prática do design); como então destituir essas mulheres habilidosas da possibilidade de reinvenção de suas práticas e vidas, adotando uma perspectiva que sobrevaloriza a tradição e estaciona temporalmente essas práticas e vidas que se ligam? Ou, em outra perspectiva não menos depreciativa, como praticar tais reinvenções em seu lugar, projetando-lhes novos produtos e práticas, ainda que em seu benefício? Pois, se atuamos como designers que lhes projetam os produtos desconsiderando a correspondência nesse fazer (INGOLD, 2013), o que se poria em risco, nesse caso, seria exatamente o reconhecimento da possibilidade da auto-invenção, desacatando-lhes a criatividade e reforçando nelas a percepção dessa ausência.

Durante a convivência em campo, entendemos, muito rapidamente, que o processo de transformação que inclui a recriação desses produtos (ou coisas), é também um processo de transformação das pessoas que transitam pelos espaços sociais pelos quais esses produtos transitam. Há uma responsabilidade na empreita que não está exclusivamente vinculada aos proveitos financeiros com a ação do design. Há ressonâncias e transformações decorrentes desses contágios que precisam ser consideradas, tanto no resultado, quanto no processo.

No início do projeto de extensão, adotamos instrumentos científicos e projetuais que provocaram um reflexo reativo nas mulheres, nos estudantes e nos demais agentes envolvidos. As mulheres situaram-se no lugar de quem estava para aprender, ou receber instruções e retraíram-se. Os estudantes, tomando o lugar do saber, mas um saber que ainda nem existia, retraíram-se também. Ao sobrelevar-se uma determinada cientificidade nos instrumentos, obstruía-se a correspondência e o termo “ajuda” se sobressaía, reforçando uma concepção hierárquica de conhecimento e relação.

Oscilamos algum tempo entre manter em prática uma metodologia pragmática de adequação dos produtos, produção e divulgação, com vistas ao atendimento das exigências de um mercado globalizado e de um projeto com

financiamento e prazos pré-estabelecidos; ou escapar das acelerações temporais impostas por cronogramas e projetos acadêmicos e descobrir juntos caminhos de exercício da invenção. Não mais nos termos da ajuda.

Refreando a velocidade de ação e alterando a direção do movimento inicial, propusemos a Luiza, Lusinha, Dalva, Fran, Juciene e Rita que nos ensinassem a tecer, mesmo sem saber ao certo onde chegaríamos, e correndo o risco de ultrapassar cronogramas apertados. Movidos mais por uma intuição do que por um cálculo planejado, talvez ansiássemos, naquele momento, por desordenar a hierarquia referida pela assimetria “grupo de mulheres” – “grupo-universidade” e descobrir como elas se sentiam ao tecer seus objetos e as relações que estabeleciam com eles. Aprendi a ripar a palha, a tingir, a secá-la, a armazená-la, a confeccionar objetos e tramas.

Essa experiência provocou em nós (mulheres, estudantes, professores) a urgência em adotar as trocas, influências recíprocas e experimentações como premissas. Participávamos todos, (mulheres, estudantes, professores) de forma colaborativa e decisória, qualquer que fosse a ação: desde os processos criativos de produtos, materiais, métodos, imagens, identidades... às questões administrativas, gerenciais e financeiras. Essas premissas tiveram como efeito a ampliação do tempo de convivência e a multiplicação das formas de vivências, instituindo um espaço de possibilidade para os afetos. Aplicar boa parte dos recursos do prêmio Santander e dos esforços de projeto na reforma da casa da Ladeira do Horto, antes inabitável, também fluiu como consequência dessa experiência e premissas. Não foi uma decisão sem perdas, nem de fácil defesa, tendo em vista, principalmente, o desvio da proposta primordial do projeto, o esforço necessário para a execução da reforma e as muitas necessidades técnicas e tecnológicas em descoberto. Entretanto, um espaço que permitisse ocorrer e que estimulasse a convivência, as trocas e experimentações, de forma continuada, nos pareceu uma ação fulcral.

Demandados pelo fluxo das relações que vão construindo caminhos no próprio ato de caminhar, pelos afetos mútuos proporcionadas por esse viver, aprendíamos, sem nos dar conta com clareza, outras formas de exercício desta instituição que denominamos projeto.

Também não se atinava tão claramente, naquele momento, que entre as razões que tornavam aquela uma ação essencial, estava a viabilização de tempo e espaço para a formação dos emaranhados temporários que dão vida aos "produtos de palha". Porque essa formação inclui Luiza, Luzinha, Rita, Dalva, Francinete, Juciene, suas famílias, suas casas, o Horto, Juazeiro do Norte, o sertão, a Carnaubeira, a palha, a tinta, o movimento... Mas também Luiza faz-se Luiza com a ajuda da palha, dos movimentos que imprime para conduzi-la em outras coisas além de palha, da Carnaubeira, do Horto, das demais mulheres, dos projetos de extensão, de uma casa, da AAJN... Porque

nessas relações anárquicas, que se encontram e seguem abertas a outros e novos encontros, não entra em jogo apenas a intencionalidade de um sujeito, mas os encontros dos muitos devires de pessoas e coisas. E são anárquicas, precisamente, porque, embora não sejam apolíticas, não há governo ou organização política nessas relações, o que salienta as vias sempre duplas, ou melhor, multidirecionais, das ações transformativas. Transformo algo e sou transformada por aquilo que transformo.

#### 4. conclusão?

A prática artístico-artesanal, nos moldes praticados por Luiza, Lusinha, Rita, Francinete, Juciene e Dalva, consiste em um entrelaçamento intersubjetivo particular; não se trata apenas de uma tarefa com utilidade dirigida e dissociada de afetos. Para nos relacionar com os produtos, condição necessária para o trabalho que propúnhamos, foi preciso tomar parte nessa rede de comunicação e afeto. Onde o afeto não é um sentimento pessoal, mas “a efetuação de uma potência de matilha, que subleva e faz vacilar o eu” (DELEUZE; GUATTARI, 2008, p.21), em termos semelhantes ao proposto por Jeanne Favret-Saada.

[...] quando um etnógrafo aceita ser afetado, isso não implica identificar-se com o ponto de vista nativo, nem aproveitar-se da experiência de campo para exercitar seu narcisismo. Aceitar ser afetado supõe, todavia, que se assuma o risco de ver seu projeto de conhecimento se desfazer. Pois se o projeto de conhecimento for onipresente, não acontece nada. Mas se acontece alguma coisa e se o projeto de conhecimento não se perde em meio a uma aventura, então uma etnografia é possível (FAVRET-SAADA, 2005, p.160).

É preciso dizer que essas vias que seguimos ao longo do projeto de extensão não reduziram a ocorrência de erros, ao contrário, ampliaram sua viabilidade, no sentido do que é viável, do que se pode percorrer. Em outras palavras, permitiram o seu acontecer. Ao descreditar a exclusividade de nossa intenção para a concepção criativa e admitir outras forças agindo para conferir o resultado da criação, flexibilizamos a incorporação daquilo que se interpunha no permeio do trabalho. Abarcamos na análise e nas ações a fluidez do inesperado, do erro (no sentido daquilo que é um equívoco e daquilo que é erradio, que se desvia do caminho), dos processos, das pessoas, das culturas, dos materiais, das relações — os agregados vitais que as coisas vão constituindo ao longo de sua existência.

Reflijo hoje, com a ajuda de Favret-Saada, que tecer não me fez sentir como elas, nem viver suas relações, mas me sentir como eu mesma, tecendo, e experimentar minhas próprias relações intersubjetivas com as coisas tecidas. Tal prática “afeta-me, quer dizer, mobiliza ou modifica meu próprio estoque de imagens, sem, contudo, instruir-me sobre aquele dos meus parceiros” (FAVRET-SAADA, 2005, p.159). Pensando com Ingold, também é

possível evocar as inclinações educativas atribuídas à antropologia: educávamo-nos, no círculo restrito do convívio, para o convívio.

O desafio, em encontros como os que vivenciei, é precisamente ampliar as formas de comunicação. (Embora acredite que esse seja um desafio para encontros de qualquer natureza). Se escutamos apenas o que estamos prontos a ouvir, compreender o que não habita nosso repertório requer envolvimento e vivência compartilhada. Pois a comunicação, nessas situações, passa a ocorrer também (e essencialmente) por meios involuntários, não intencionais, nem verbais.

Mas, se é assim, então como prover essas experiências de estatuto epistemológico? Para Favret-Saada, o caminho, na antropologia, é exatamente a etnografia, pois é recorrendo sucessivamente a essas situações que se constrói a sua escrita etnográfica. A autora confere à etnografia um trato continuativo da experiência em campo. Evita atribuir a ela o caráter de representação do vivido, valorizando as possibilidades mobilizadoras que a escrita, ela mesma uma vivência, pode proporcionar à experiência.

Como já discutimos aqui, Ingold recusa o peso epistemológico atribuído à etnografia. Defende a observação participante, em atos e palavras, como o propósito, a dinâmica e o potencial educacional da antropologia (INGOLD, 2014, p.390). Enquanto tal, esta seria o oposto da etnografia, que, por seus objetivos descritivos e documentais, impõe finalidades às trajetórias de aprendizado em campo, exigindo a coleta de dados destinados a produzir resultados, normalmente em forma de *papers* ou monografias, e enfraquecendo a experiência no que diz respeito às possibilidades de formação de mundos.

Também no design, a energia que gastamos para alcançar graus de cientificidade caminha, muitas vezes, acompanhando um modo de pensar e fazer ciência que credita aos protocolos metodológicos e aos resultados suas vias mais estimadas de legitimação. Como espero ter deixado claro, prefiro seguir praticando outras vias.

Relativamente a esse campo de conhecimento, que se define também e sobretudo a partir de suas práticas, acredito que o caminho para a cientificidade esteja primordialmente no exercício (auto)crítico do que denominamos projeto. Um exercício tal que abarque as dinâmicas deste mundo em formação contínua, admitindo um processo criativo de correspondências, nos termos de Ingold, mas também de Wagner e Favret-Saada; uma prática que não se contenta com respostas exclusivamente técnicas para problemas, nem acredita em soluções finais; porque busca vias através das quais as coisas podem continuar. Um design que olha para frente, prospectiva e precognitivamente, atento às possíveis linhas de fuga, mas escapando sensível e vigorosamente da fixação dos pontos de chegada. Um

design que investe, exploratória e afetivamente, em aprender com os outros, usando esse conhecimento para caminhar juntos.

Contudo, creio que o potencial transformador da escrita defendida por Favret-Saada também nos pode auxiliar nesse caminho. A vivência reflexiva que se realiza no momento da escrita, diversa daquela que se desenrola em campo, não apenas consolida os aprendizados adquiridos, como propicia novas aprendizagens. E quando compartilhamos as experiências dessas práticas erradias, e não apenas os seus resultados exitosos, ampliam-se vozes nas reflexões (auto)críticas que exercitamos isoladamente ou em grupos menores.

É nesse sentido que penso nas propostas desses antropólogos como potentes vias ontológicas e científicas para viver e pensar nossas vivências, pessoais e profissionais, no campo e no mundo. Como designers, como antropólogos, como designers-antropólogos ou qualquer outra miscibilidade que nossos devires venham nos compor.

Termino aqui esta breve reflexão sobre a experiência vivida no projeto com mais perguntas que respostas no que tange ao entrelaçamento desses campos de conhecimento: como há de se desenhar essa prática que emaranha design e antropologia? Adotar uma ação projetiva vai obstar a vivência como antropóloga? Assumir a pesquisa antropológica tal qual defendida por esses autores pode inviabilizar a ação projetiva? Quais as transformações necessárias ao ensino, à prática e à formação desses campos para percorrer essa via de aproximação? "Estranhar" parece ser uma ferramenta fundamental na pesquisa antropológica, e também muito cara ao bom andamento da prática de design. Mas, onde e quando aprendemos essa máxima? Deixar-me conduzir por uma espécie de intuição, que me levou a "estranhar" as metodologias estruturadas com as quais entrara em contato na academia de design, talvez tenha sido o que me conduziu à antropologia, mas pra onde poderá me levar?

Sigo caminhando.

## Referências

BACK, N. **Metodologia do projeto de produtos industriais**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1983.

BAXTER, Mike. **Projeto de produto: guia prático para desenvolvimento de novos produtos**. Trad. Itiro Iida. 1a. ed. São Paulo: Edgard Blücher, 1998.

BOMFIM, Gustavo A. **Metodologia para desenvolvimento de projeto**. João Pessoa: Universitária/UFPB, 1995.

BORDENS, Kenneth S.; ABBOTT, Bruce Barrington. **Research Design and Methods: A Process Approach**. McGraw-Hill Companies, 2004.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia**. Vol.4. São Paulo: Ed. 34. 2008.

FAVRET-SAADA, Jeanne. **Les mots, la mort, les sorts**. Paris: Gallimard, 1977.

\_\_\_\_. "Ser afetado." **Revista USP: Cadernos de campo** 13: 155-161. 2005.

GATT, Caroline; INGOLD, Tim. "From description to correspondence: anthropology in real time". In: GUNN, Wendy; OTTO, Ton; SMITH, Rachel Charlotte. **Design Anthropology: Theory and Practice**. p.139-158. London: Bloomsbury, 2013.

GEISEL, Lucy Amália. **Centro de Cultura Popular de Juazeiro do Norte**. FUNART, 1985.

GOMES Filho, João. **Design do objeto - bases conceituais**. São Paulo: Escrituras, 2007.

HEIDEGGER, Martin. A coisa. In: **Ensaio e Conferências**. 8.ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012 (1997).

INGOLD, Tim. **The perception of the environment: Essays on livelihood, dwelling, and skill**. London: Routledge, 2000.

\_\_\_\_. **Being alive: Essays on movement, knowledge, and description**. London: Routledge, 2011.

\_\_\_\_. "Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais". In: **Horizontes Antropológicos**, 37 (2012): 25-44.

\_\_\_\_. **Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture**. London: Routledge, 2013.

\_\_\_\_. "That's enough about ethnography!" In: **Hau: Journal of Ethnographic Theory**. 4(1): 383-395. 2014a. doi: 10.14318/hau4.1.021.

\_\_\_\_. "Anthropology's participation in a great Conversation to shape the world. Interview with Tim Ingold". Bonet, Octavio; Mafra, Clara; Prado, Rosane; Velho, Otávio. In: **Sociologia & Antropologia**, vol.4, n.2, p.303-326. Rio de Janeiro, 2014b.

\_\_\_\_. "On anthropology, education and university: an interview with Tim Ingold". Ergüç, Hakan. In: **Moment Journal**. 4(1): 7-13. 2017. doi: 10.17572/mj2017.1.713

LÖBACH, Bernd. **Design Industrial**. São Paulo: Edgard Blücher, 2001.

MUNARI, Bruno. **Das coisas nascem coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

PEIRANO, Mariza. “Etnografia não é método”. In: **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, ano 20, n. 42, p. 377-391, jul./dez. 2014.

THOMAS, Nicholas. “Against Ethnography”. In: **Cultural Anthropology**. vol. 6(3):306-322. 1991.

ULRICH; Karl T.; EPPINGER, Steven D. 4th rev. ed. **Product Design and Development**. McGraw-Hill Educa on Singapore, 2007.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac.

### Como citar

GEAMMAL, Jeanine. **Revivendo uma experiência de extensão: um campo entre antropologia e design**. Arcos Design. Rio de Janeiro: PPD ESDI - UERJ. Volume 12 Número 1 Julho 2019. pp. 25-48. Disponível em: [<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/arcosdesign>]

---

**DOI: 10.12957/arcosdesign.2019.47522**

---



A Revista Arcos Design está licenciada sob uma licença Creative Commons Atribuição - Não Comercial - Compartilha Igual 3.0 Não Adaptada.