

## **Olhar, tocar e trocar: ferramenta em correspondência**

**Raiama Lima Portela (UFMA, Brasil)**

raiama.portela@gmail.com

Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

Avenida dos Portugueses, 1966, São Luís, Maranhão. CEP: 65085-805

**Raquel Gomes Noronha (UFMA, Brasil)**

raquelnoronha79@gmail.com

Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

Avenida dos Portugueses, 1966, São Luís, Maranhão. CEP: 65085-805

## **Olhar, tocar e trocar: ferramenta em correspondência**

**Resumo:** Esse artigo apresenta as relações de correspondência entre artesãs de uma comunidade quilombola produtora de artesanato localizada em Santa Maria, no município de Alcântara, no Maranhão, pesquisadoras de *design anthropology* e uma ferramenta de design pautada na fotoelicitação (PINK, 2013), para que questões sobre mulheres, suas necessidades e visões de mundo pudessem vir à tona. Refletimos sobre a ideia do protótipo em correspondência, nos distanciando da noção de artefato, fixo e enrijecido, e nos aproximando da noção de coisa, ajustável e adaptável, apoiada nas contribuições que o antropólogo Tim Ingold nos oferece para pensar as relações entre seres e o ambiente vivido, a partir das intersubjetividades. As narrativas das(o) artesãs(ão) que surgiram a partir das imagens apresentadas foram necessárias não só para problematizar a ideia de empoderamento feminino, mas também resultou numa autorreflexão do nosso fazer enquanto designers em todo o processo.

**Palavras-chave:** Correspondências, Design Anthropology, ferramenta de design.

### ***Look, touch and exchange: a correspondence tool***

**Abstract:** *This article presents the correspondence relations between artisans of a quilombola handicraft production community located in Santa Maria, in the city of Alcântara, Maranhão, researchers of design anthropology, and a design tool based on photo elicitation (PINK, 2013), so that questions about women, their needs, and world views could surface. We reflect on the idea of the prototype in correspondence, distancing ourselves from the notion of artifact, fixed and rigid, and approaching the notion of thing, adjustable and adaptable, supported by the contributions that the anthropologist Tim Ingold offers us to think about the relations between beings and the lived environment through correspondence practices. The narratives of the artisans who emerged from the presented images were necessary not only for reflection on women empowerment, but also, resulted in a self-reflection of our doing as designers throughout the process.*

**Keywords:** *Correspondence, Design Anthropology, design tool.*

## Introdução

Neste artigo refletimos sobre o uso de uma ferramenta metodológica com uma comunidade artesã, localizada no Maranhão, a fim de discutir questões sobre empoderamento feminino e artesanato. Essa pesquisa é parte de um projeto desenvolvido pelo Núcleo de Pesquisas em Inovação, Design e Antropologia (NIDA), da Universidade Federal do Maranhão, que tem atuado em comunidades artesanais e que nos propomos a entender as questões de gênero que emergem nos espaços de produção artesanal.

Não temos como objetivo, neste estudo, apresentar os resultados da aplicação da ferramenta em campo, mas sim refletir sobre a ideia do protótipo em correspondência, nos distanciando da noção de artefato – fixo e enrijecido – e nos aproximando da noção de coisa, ajustável e adaptável, apoiadas nas contribuições que o antropólogo Tim Ingold nos oferece para pensar as relações entre seres e o ambiente vivido, a partir das práticas de correspondências. Para o autor corresponder é o "processo em que as vidas humanas, na sua passagem e sua autoprodução, sua aspiração e apreensão, sua imaginação e percepção, exposição e sintonização, submissão e domínio, continuamente respondem umas às outras" (INGOLD, 2015, p.156). Desta forma, a utilização de protótipos para construções coletivas de futuros dialoga com este estar no mundo respondendo, a partir de habilidades específicas – cada copesquisadora possui as suas – construir diálogos e processos imaginativos sobre determinado tema, aqui as questões de gênero no âmbito da produção artesanal.

Como meio para dialogar, a ferramenta desenvolvida para esta pesquisa nos conduziu em campo, tanto possibilitando a aproximação com os sujeitos desta pesquisa, quanto estimulando-os na construção dos seus discursos. Partindo da fotoelicitação, um método de pesquisa qualitativa, utilizamos imagens como facilitadoras de discursos, memórias e reações (BANKS, 2009; PINK, 2013). Analisamos os discursos acionados próximos e distantes de tais imagens e como essas narrativas se constroem em fluxo, em correspondência à ferramenta e à nossa presença.

Como estas imagens se apresentam para nós, designers, e também para o artesão e as artesãs que participaram da pesquisa? Como as escolhas por determinadas imagens variam de acordo com os diversos interesses? Nos distanciamos da noção de representação para entender o protótipo como *coisa* que se apresenta e corresponde com os atores sociais envolvidos no processo. Para explicar como as coisas se apresentam, Ingold (2018) fala que a nossa atenção se volta para aquilo que é do nosso interesse, nosso objeto de preocupação.

Assim, nesta pesquisa, selecionamos imagens que – a partir de nosso ponto de vista – poderiam compor os interesses das artesãs. Ao longo de pesquisas anteriores (NORONHA, 2011; 2012; 2015) foi possível perceber como o artesanato é a zona de contato na qual trabalho e renda, memória, territorialidade, cuidado com os filhos, a passagem do conhecimento às novas gerações, entre outros, se entrecruzam. A partir desse ponto de partida, desses interesses mútuos, que observamos sobre os limites e alcances desta ferramenta, compõe este relato.

## O estar em campo em correspondência

No capítulo introdutório do livro “Design Anthropology”, organizado por Wendy Gunn, Ton Otto e Rachel Charlotte Smith (2013), que é assinado pelos dois últimos, o novo campo do saber *Design Anthropology* é apresentado, em bases históricas, teóricas e metodológicas, como um estilo distinto de saber. Os autores apresentam três pontos fundamentais do design e da antropologia que formam as prerrogativas e desafios para o entendimento e a prática do *Design Anthropology* (OTTO; SMITH, 2013).

Primeiro, apresentam as abordagens e prerrogativas que o design oferece ao *Design Anthropology*: 1. desenvolver práticas e instrumental para um projeto colaborativo de se pensar, idealizar, imaginar o futuro; 2. tomando como inspiração a prática dos designers de interferir no campo de pesquisa/ação, *Design Anthropology* tem como objetivo a intervenção e transformação da realidade social; 3. a constituição de equipes multidisciplinares em campo, indo além da tradição antropológica do pesquisador solitário em campo.

Do lado das contribuições da antropologia, as principais contribuições são: 1. a extensa tradição em teorizar os contextos de uso e interpretar os significados culturais das coisas; 2. diferentemente do design, cujo objetivo é projetar, termo cuja etimologia indica o processo de lançar à frente, direcionar-se ao futuro, a antropologia empresta a capacidade de investigar o passado para entender o presente; e 3. a inclusão dos valores como condição *sine-qua-non* aos processos de transformação social pautados no respeito às identidades e idiossincrasias.

*Design Anthropology* (DA) pode ser considerado como uma instância na qual antropólogas e designers podem realmente aprender umas com as outras aliando observação participante às práticas de design. A observação participante em DA não é isolada, mas sim, envolve a pesquisadora com os atores sociais. Joachim Halse (2013) nos conta que é necessário um equilíbrio entre as duas disciplinas, sem nenhuma sobressair sobre a outra, a fim de garantir uma convergência de esforços de ambos os lados. Nessa troca, o design é visto nos processos da pesquisa e não apenas no projeto do objeto

(GUNN; LOGSTRUP, 2014). Nesse caso, a pesquisadora é uma observadora co-participante, pois chama os atores sociais a participarem ativamente dos processos.

Com objetivo de repensar a atuação da pesquisadora/pesquisado(a), a antropologia se aproxima do design, e o design da antropologia, a fim de posicioná-los nas relações sociais, culturais e ambientais, para que caminhem junto aos sujeitos de pesquisa, buscando entender, suas aspirações e visões de mundo.

*Design Anthropology* permite pensar o design de forma mais democrática, por meio de processos colaborativos, criando artefatos que possibilitam aos participantes revitalizar seus passados, refletir sobre o presente e extrapolar em futuros possíveis. Para os designers envolvidos neste tipo de processo, é um novo desafio criar artefatos não acabados, mas materiais evocativos e abertos para novas experiências em colaboração com não designers. Os antropólogos veem como um novo desafio criar cenários criativos, simulando realidades e improvisando, mas é importante para explorar imaginações particulares, utilizando maneiras concretas como as ferramentas (HALSE, 2013).

O trabalho de campo se dá por meio de experimentações projetuais antropológicas, que provocam por meio de ferramentas mediáticas (NORONHA et al, 2016) reflexões sobre determinado cenário. É um processo em constante transformação, pois as ideias no decorrer dos fluxos, se modificam, o que para Ingold constituiria a imaginação.

Imaginar algo é aparecê-lo, assistir na sua gestação e comparecer ao seu nascimento. Portanto, o poder da imaginação está não na representação mental, tampouco numa capacidade de construir imagens antes da sua realização material. Imaginar é um movimento de abertura e não de fechamento; produz não fins, mas começos. Como dizemos coloquialmente, a propensão da imaginação é para vagar, buscar um caminho à frente, e não seguir uma sequência de passos rumo a um fim preestabelecido. Nesse sentido, a imaginação é o impulso generativo de uma vida que é perpetuamente impelida pela esperança, promessa e expectativa da sua continuação. (INGOLD, 2015a, p. 30)

Dessa forma, imaginar é entrar em correspondência com o mundo. Entender que todos têm suas histórias. Não só seres humanos, pois Ingold inclui também os animais, os materiais, a natureza, as coisas, tudo que compõe o mundo. Neste lugar em movimento, no qual as coisas acontecem, é que os designers devem estar atentos. Para Ingold, designers devem ser chamados de *dream-catchers*. Seguir os sonhos e as esperanças das pessoas pode tornar-se possível por meio de encontros mediados por ferramentas ou qualquer meio que facilite reflexões e diálogos.

## A ideia de protótipo e o processo de conversação no design contemporâneo

Já que estamos posicionados em ambientes sociais nos quais os níveis de complexidade apontam para futuros desafiadores, é necessário que as designers repensem as metodologias convencionais e proponham alternativas que se adequem à fluidez social. Dialogar talvez seja o primeiro passo. Precisamos nos ligar mais aos *outros*, no sentido de conversar com os diversos atores sociais, para além de um processo laboratorial. Precisamos encontrar consonância com este mundo no qual se projeta.

Halse et al (2010, p. 205) propõem essa aproximação por meio de protótipos. Para o autor, criar cenários, encenar, simular são formas de acessar, explorar a imaginação dos atores envolvidos com a pesquisa. Para Gunn (2014), essas ferramentas, brincadeiras, jogos, *provótipos*, cenários, são formas de criar *insights* sobre o que as pessoas entendem e desejam.

Ingold amplia o entendimento sobre os fluxos das linhas que constituem as vidas e seus cruzamentos, e com isso traz novos olhares para a antropologia contemporânea. Para ele, a vida é como uma malha (*meshwork*), formada por linhas contínuas e à medida que são tecidas, se entrelaçam, e não se conectam, indo contra os preceitos da teoria ator-rede (INGOLD, 2012), à qual imprime críticas precisas. Para o autor, o entrelaçamento é sempre **com, com, com** e não apenas um **entre**, uma conexão **entre** os nós da rede, mas ao longo de todo percurso, com todas as linhas que o constituem, em um emaranhado.

Ingold propõe um novo olhar para o mundo e para quem se projeta. Uma importante contribuição para se pensar design é que esse envolvimento com o outro, incluindo não só pessoas, mas tudo que faz parte do mundo, como toda matéria que, para o autor, é viva e nos aproxima do mundo, do qual, antes, nos distanciamos durante o apogeu da produção industrial, e no qual as relações com os objetos e com os materiais tornaram-se reificadas.

Ingold (2012b) afirma que para entrar em correspondência com o mundo é necessário imaginar, que para o autor, é “uma forma de viver criativamente em um mundo que é em si mesmo crescente, sempre em formação (INGOLD, 2012b, p. 7). Por isso, entender os aspectos mais concretos das relações intersubjetivas e tais relações constituídas na instância, no tempo presente, e por meio de afetação mútua – doing

undergoing, nas palavras do autor –, é o que nos traz sentido para pensar design por meio das coisas que acionamos como mediadores em práticas de pesquisa.

Protótipos, ferramentas, coisas de design e feitas por meio do design mediam diálogos e proporcionam uma aproximação com determinada realidade. Zoy Anastassakis e Barbara Szaniecki (2016) chamam estas ferramentas de “dispositivos de conversação” que operam no espaço de mediação, nos emaranhados pelos quais ressoam estratégias e táticas, entre o oficial e o oficioso, operando na mediação entre aquilo que se constitui como a norma e aquilo que é atualizado na instância, mais uma vez no tempo presente, na conversação.

A abordagem dialoga com as táticas de design apresentadas por Carl DiSalvo (2009): enquanto a estratégia opera para ações institucionalizadas, condizentes à uma norma, como a própria ideia de dispositivo, as táticas de design acontecem em ações localizadas, a partir de ressemantizações e apropriações ao gosto e ao tempo locais. Essas ações geram uma amplitude na produção de conhecimento por meio do design. No caso desta pesquisa, o protótipo é uma tática, um dispositivo de conversação, a fim de entender sobre empoderamento em um público local e específico, para além, mas a partir de conceitos estabelecidos a partir de uma estratégia.

Para Anastassakis e Szaniecki (2016), os dispositivos de conversação são os meios para entrarmos em correspondência. Os protótipos não são feitos para impor um ponto de vista, mas para funcionar de forma transversal, eles instigam, mas não se posicionam, não impõem uma ideia. Buscam trazer à tona histórias, discursos para desenhar, refletir sobre formas de se adaptarem às circunstâncias da vida.

Em seu livro *Design when everybody designs. An Introduction to Design for Social Innovation* (2015), Ezio Manzini direciona um novo olhar para o papel dos designers em coparticipação com os atores sociais, ao abordar sobre a sua atuação dos designers na contemporaneidade, trazendo uma série de exemplos de projetos de design para a inovação social. O autor (2015) fala da importância de se usar o conhecimento do design a favor da vida social. Para ele, o “próximo passo do design” está na atuação para inovação social e para a sustentabilidade. Desta forma, é necessária uma aproximação, um diálogo aberto com os atores sociais e entendê-los. Ao realizar, esse diálogo por meio de materiais, ferramentas de design colaborativas, pode-se ampliar possíveis visões de futuros. É neste passo, de visões, propostas, ferramentas e reflexões

que direcionam-se as discussões para uma aplicabilidade em projetos específicos.

Ao afirmar que todos pode projetar (MANZINI, 2014), o autor exemplifica de forma simples como a cultura de projeto está presente no cotidiano:

[...] a individualização dos homens vai junto com a necessidade de fazer escolhas: dos pequenos (o que e como comer ou vestir) aos grandes (onde morar e o que fazer, com quem se casar, quando e como ter filhos e, em muitos lugares, quando e como morrer). Todas essas escolhas pedem para usar a capacidade das pessoas para fazer escolhas reflexivas, que é projetar. (MANZINI, 2014, p.97 tradução nossa)<sup>1</sup>

Ao projetar o futuro ou o próximo passo na vida cotidiana, nota-se que as habilidades projetuais não estão presentes só entre os designers profissionalizados. Manzini (2015) chama de "designers difusos", as pessoas sem formação específica, todas com capacidades e habilidades para projetar, e define os "designers experts" como aqueles especializados na profissão. A inovação social, para o autor, objetiva despertar as habilidades presentes nos *outros*, ao trabalhar com comunidades e organizações colaborativas em uma dinâmica de trocas, entre saberes especializados e não especializados. É o que Noronha (2017) vem nomeando como designers orgânicos, aqueles que, movidos pela atenção à sua *práxis*, como nos diz Gramsci sobre os intelectuais, constroem as suas próprias formas de projetar. A cultura de projeto cada vez mais presente no nosso cotidiano, nos aproxima cada vez mais da prática do design.

Na convergência desses saberes, os designers profissionalizados passam a ser uns dos mediadores de processos culturais, quando entram em diálogo com as diversas habilidades dos atores sociais. O aprendizado torna-se mútuo, dinâmico, de trocas. Dessa forma, fica a questão: como acessamos esses saberes difusos? Como dialogamos com estes saberes? Como construímos essas trocas?

---

<sup>1</sup> [...] the people individualization goes together with the need to make choices: from the small ones (what and how to eat or to dress) to the big ones (where to live and what to do, who to marry, when and how to have children and, in many places, when and how to die). All these choices ask to use people's capability to make reflexive choices, which is to design.



## A ferramenta em correspondência: olhar, tocar e trocar



**Figura 1.** Sessão de fotoelicitação (fonte: NIDA)

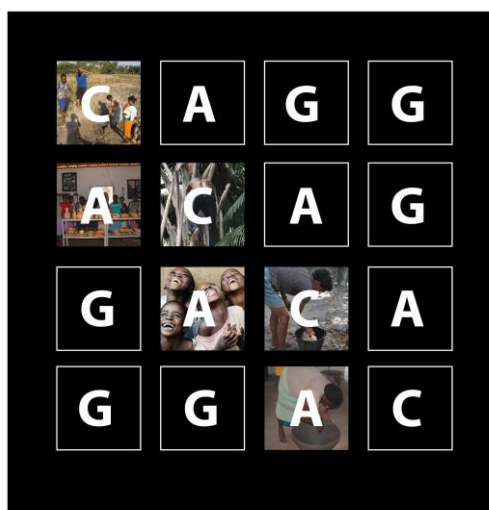
A ferramenta de fotoelicitação construída teve como objetivo acionar discursos sobre empoderamento feminino por meio de imagens como forma de facilitar o diálogo com as artesãs. Para o levantamento dessas imagens tomamos como base o relatório do Fórum Econômico Mundial (FEM), intitulado “Empoderamento das Mulheres – Avaliação das Disparidades Globais de Gênero” (FÓRUM ECONÔMICO MUNDIAL, Genebra, 2005), que aponta cinco dimensões importantes para o empoderamento e oportunidade das mulheres: participação econômica; oportunidade econômica; empoderamento político; avanço educacional e saúde e bem-estar. Usamos imagens feitas em pesquisas de campo anteriores em outras comunidades artesanais, e imagens pesquisadas na internet. Escolhemos conjuntos de imagens que tinham relação com cada categoria, sempre levando em consideração nossas impressões e diálogos com as artesãs envolvidas na pesquisa.

A ferramenta é um protótipo, que pode ser ajustado já que as imagens que compõem a ferramenta podem ser modificadas. Trocam-se as imagens de acordo com os temas a serem abordados. Esta dinâmica possibilita as experiências produzidas pela ação da ferramenta.

Nas sessões de fotoelicitação, cada imagem era acompanhada de perguntas-chave que pudessem nos guiar durante o processo, e cada sessão individual durou entre uma hora e uma hora e meia. Definimos como passo a passo a seguinte sequência de procedimentos: primeiro apresentamos as imagens da categoria 1, pedimos para a artesã escolher três imagens, em seguida fizemos as perguntas-chave: Por que você escolheu essas imagens? O que essas imagens significam para você? Aprofundamos as perguntas de acordo com a imagem. Pedimos novamente para a artesã escolher mais três imagens, fizemos as perguntas-chave e posicionamos as imagens numa prancha de acordo com o *grid* da figura 3 e repetimos o processo com as demais categorias.



**Figura 2.** O passo-a-passo da ferramenta (fonte: NIDA)



**Figura 3.** Grid elaborado para posicionar as imagens (fonte: elaborado pelas autoras)

No campo (C) do *grid* posicionamos as imagens do cotidiano, próximas da realidade do dia a dia das artesãs e situações que para elas são

conhecidas e de seu ambiente; no campo (A) posicionamos as imagens abstratas, as que acionaram sentimentos que podem ser relacionados às situações apresentadas nas imagens; e no campo (G) posicionamos as imagens considerada por nós genéricas, aquelas que tinham um distanciamento da realidade da comunidade e das artesãs. O *grid* foi criado para uma posterior análise para entender como as questões apresentadas nas imagens, que abordam sobre empoderamento, se aproximam e se distanciam da realidade das artesãs e o que elas pensam sobre essas questões. Nossa intenção, neste momento, não é apresentar os resultados da análise e sim nos concentrar em refletir sobre a dinâmica do protótipo em seu processo de correspondência. Não estamos preocupadas com o que as imagens representam para as artesãs, mas sim como que elas acionam para além do instante fotografado, o que Carl DiSalvo (2009) vai chamar de projeção, a possibilidade que temos de prever, criar, imaginar, projetar, seja para o passado ou para o futuro.

## Olhar



**Figura 4.** Artesã Lucilene Silva Campos durante a sessão de fotoelicitação (fonte: NIDA)

É nesta dinâmica de olhar, tocar e trocar que se estabelecem as relações, se oferecem imagens e discursos. Fazemos aqui uma alusão ao que Elizabeth Edwards (2012) escreve sobre a experiência da imagem enquanto objeto físico, e como pode levar a outras experiências quando colocadas em circulação. A autora afirma que no processo de olhar, tocar e trocar, as fotografias se apresentam como objetos relacionais, enredados em várias tramas que se estendem para além do que a superfície de uma fotografia exhibe visualmente (EDWARDS, 2012 *apud* BARBOSA, 2016).

Escolha uma imagem. É a frase que usamos para iniciar a sessão de fotoelicitação. Neste momento, a artesã direcionava seu olhar para as fotos. Algumas hesitavam, demoravam para escolher, outras passavam os olhos e prontamente falavam: “eu escolho essa!”. Ingold (2018) reflete sobre como o ambiente varia de acordo com o interesse de cada um. Para o autor, o ambiente é formado por aquilo que constitui nosso objeto de preocupação. Só entramos em correspondência com aquilo que nos interessa.

Imagine um astrônomo, olhando as estrelas. Para ele, as estrelas, por mais distantes que sejam, fazem parte do ambiente – elas são de interesse para ele. E sendo de interesse, elas provocam mudanças nele, enquanto seu olhar vagueia de estrela a estrela. (INGOLD, 2018, p. 5, tradução nossa)<sup>2</sup>

Como no exemplo do astrônomo, as imagens seriam então as estrelas, o ambiente seria todo o processo e a as coisas que chamam a atenção, durante a apresentação. As escolhas variavam de acordo com os interesses das artesãs. Olhar as imagens está associado ao que Ingold (2018) chama de processo de atenção, mas as imagens não reagem a quem as observa, não é um processo de transmissão. Elas se apresentam e quem as escolhe, nesse caso as artesãs, respondem à sua apresentação, como o autor nos diz, promovendo a sua habilidade em responder, *response-ability*, em suas palavras.

Na imagem a seguir, por exemplo, vemos uma escola de palha improvisada, situada fora de um ambiente urbano, longe dos grandes centros. A imagem para nós não é familiar em nosso ambiente, mas, e para as artesãs? Quais memórias foram acionadas ao ver a imagem? A artesã Raimunda (Mocinha) logo lembrou da sua infância.



---

<sup>2</sup> Imagine an astronomer, gazing at the stars. For him the stars, however remote, are part of the environment – they are of concern to him. And being of concern, they cause him to vary as his gaze wanders from star to star.

**Figura 5.** Imagem apresentada na categoria Conquistas Educacionais. (fonte: NIDA)

Raimunda (Mocinha): Quando eu já tava grandinha a única pessoa que incentivava era minha mãe pra estudar. Eu olhando essa casa, um salão uma coisa assim...eu comecei a estudar numa dessas assim. Aí papai não gostava que fosse pro colégio queria tirar, tudo pobrezinho. Ah, mas ela (mãe) dava um jeito de comprar caderninho, lápis, essas coisas pra colégio (...). Ela sempre me incentivava pra eu estudar. Então, era igualzinho assim... simples, simples, simples, mas era com muita vontade, muito coração, força de vontade pra aprender a ler, a gente não se importava com a simplicidade. Queria aprender. Isso me chamou atenção, o tempo da minha infância.<sup>3</sup>

As questões estão nas imagens e encontram eco por meio da atenção da artesã, em quem também se encontram tais imaginações. Assim se dá a correspondência. Isso fica claro na fala da artesã ao se referir à imagem da escola. A artesã projetou-se ao passado, à sua infância, lembrou-se de sua mãe e do esforço dela em incentivá-la a estudar, o que podemos dizer, indica que a imagem correspondeu à artesã. A habilidade em responder às questões que nos são postas, não dependem do nosso nível de instrução, mas sim, que fazem parte de uma condição de atencionalidade em corresponder ao que faz parte do próprio viver.

Isso nos faz refletir sobre os limites da própria ferramenta, já que as categorias das quais partimos – as dimensões do FEM – não são aludidas diretamente, pelo nome, mas por imagens que a nós, pesquisadoras, nos falam sobre elas. O que já é um primeiro processo de correspondência. Para as artesãs, novas escolhas são feitas. Quais imagens, dentre as que apresentamos, correspondem às suas expectativas?

---

<sup>3</sup> Entrevista concedida durante as sessões de fotoelicitação pela artesã Raimunda Silva Alves da Silva em abril de 2017.

## Tocar



**Figura 6.** A artesã tocando a imagem (fonte: NIDA)

A experiência de tocar as imagens pode gerar outras formas de correspondência. Gerar experiência é acionar todas as reações sensoriais que a dinâmica da ferramenta pode proporcionar. Por isso, nosso interesse em tornar a ferramenta um objeto físico para garantir várias experiências com as pessoas implicadas, inclusive a experiência de tocar, manusear, as imagens. Ao ensinar sua filha a quebrar um ovo, Ingold (2011) exemplifica como essa atividade é um monitoramento multissensorial que envolve a visão, a audição e o toque, e para cumprir o ato com exatidão é necessário encontrar uma combinação perfeita desses três fatores.

A possibilidade de manusear as imagens implica uma experiência de recombinar aquilo que foi dado. A coisa que temos como protótipo e a possibilidade de manuseio acionam, por meio de um montar, de um fazer daquilo que temos chamado de materialidade. Ingold nos diz que a materialidade aprisiona, que a forma é a morte da matéria. Como, então, a ideia de protótipo nos proporciona chegar a outras formas de correspondência, a partir de imagens? A partir da própria ideia de que as coisas estão em constante extrapolação, ou seja, nunca estão inertes ou acabadas, estão sempre em transbordamento a partir do contato com o ambiente (INGOLD, 2012a) e a partir dos jogos de direcionamento da atenção, sempre em fluxo (INGOLD, 2018).



## Trocar

Quando construímos a ferramenta como uma facilitadora no diálogo sobre empoderamento feminino, pensamos principalmente na sua possibilidade de abertura. Abertura para construir narrativas sobre o assunto, para sentimentos e memórias das artesãs, abertura para entender o presente e para a possibilidade de explorar o futuro. Quando nos fala das táticas de projeção, na tentativa de criar cenários futuros por meio do design, e não para resolver um problema de design mas para refletir em qualquer área de conhecimento, DiSalvo (2009) nos faz pensar na própria imagem como um processo de abertura da imaginação.

A imagem pode possibilitar um vasto campo de entendimento de determinado contexto social, como afirmam Barbosa e Cunha (2006), as “imagens podem ser utilizadas como meio de acesso a formas de compreensão e interpretação das visões de mundo dos sujeitos e das teias culturais em que eles estão inseridos” (BARBOSA; CUNHA, 2006, p. 27). É necessário um entendimento sobre as imagens para entender o percurso desse estudo, já que as narrativas construídas são baseadas na percepção das artesãs sobre as imagens.

A imagem evoca imaginação, sentimentos, reações, memórias. Construímos sentido por meio dos seus significados e é por meio dela que também nos apresentamos. Damos o direcionamento à nossa reflexão, neste momento, de não fazer o uso da noção da imagem como representação, mas como coisa que se apresenta. Ingold (2015b) nos lança uma pergunta: “Será que as imagens não representam coisas, mas sim nos ajudam a encontrá-las?” (INGOLD, 2015b, p. 284).

A escolha das imagens para compor a ferramenta não foi aleatória, mas que pudesse orientar as(o) artesãs(ão) a encontrar nas imagens as questões da pesquisa. A imaginação é acionada por meio das imagens, discursos são construídos através do contato com elas.

As especulações fazem parte desse jogo de relações que nos propomos a fazer ao pensar nas imagens. E de que maneira o campo respondeu a essas táticas especulativas. A artesã Maria do Rosário, por exemplo, durante a rodada de fotoelicitação escolheu a imagem da parteira e falou de sua identificação pessoal com ela:

Eu luto com aquela arte ali... tá com oito dias que fiz um parto ali de uma neta minha. [...] é um trabalho que a gente luta com ele muito bonito e é um trabalho que traz muito prazer pra gente, porque a

gente ajuda a trazer uma vida pra este mundo [...]. Já fiz muitas vezes, tá quase uns 500, ou chegando lá.<sup>4</sup>

Quando escolhemos a imagem da parteira, não estávamos preocupadas em representar as dimensões do FEM, mas sim, em escolher uma imagem que pudesse corresponder à vida das artesãs, e confirmamos isso com Maria do Rosário. Nas nossas conversas, a artesã nunca tinha contado sobre seu fazer como parteira.

Na pesquisa visual, o uso de imagens, incluindo também fotografias digitais e o uso da tecnologia a favor da pesquisa de campo, pode-se gerar resultados que extrapolam os resultados de observações e entrevistas tradicionais. Passou-se então a integrar outros sentidos para além da visão e da audição, aos estudos da cultura visual. Pink (2013) chama a atenção para a pesquisa sensorial; a prática busca não só os aspectos verbalizados, mas o que os corpos dizem a partir das experiências vividas pelas pessoas. Dessa forma, a autora passou a considerar importante entender como os corpos reagem a determinados espaços, com as coisas, e tudo que compõe o mundo. A autora fala de sua aproximação com designers no intuito de compreender as experiências dos “usuários” com as tecnologias, e como podem ajudar na forma de conscientizá-los sobre determinados assuntos por meio de experiências com o design e a antropologia. Para acompanhar a fluidez social, essa interdisciplinaridade é necessária, inclusive para a pesquisa em campo, para se entender as questões sociais em vários aspectos.

Pink (2013) defende que a ideia da etnografia contemporânea não deve se limitar a fazer uso de descrições da realidade, mas, sim, oferecer experiências vividas por pesquisadores e atores sociais que os aproximem em processos de intersubjetividades.

(...) não existem pretensões de descrição de realidades, a tendência é oferecer versões das experiências vividas por etnógrafos que sejam o mais leal possível ao contexto (sensações, experiências afetivas, intersubjetividades...). Então o estudo pode implicar em métodos reflexivos, colaborativos ou participativos. Nas pesquisas levam-se em conta realidades observáveis e graváveis, assim como o imaterial, as experiências sensoriais do conhecimento humano. (PINK, 2013, p. 35, tradução nossa)<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Entrevista concedida durante a sessão de fotoelicitação pela artesã Maria do Rosário em abril de 2017.

<sup>5</sup> Does not claim to produce an objective or truthful account of reality but should aim to offer versions of ethnographers experiences of reality that are as loyal as possible to the context, the embodied, sensory and affective experiences, and the negotiations and intersubjectivities through which the knowledge was produced. This may entail reflexive, collaborative or



Como passamos da interação para um processo de correspondência? Ingold (2013) reflete que existe uma diferença entre interação e correspondência. Para o autor interação é confronto, é distanciada, nela não se caminha junto. A correspondência possibilita estar junto caminhando, respondendo ao ambiente e ao mundo. Imaginar a partir da observação de uma imagem não seria uma forma de corresponder a ela?

## Considerações finais

“Eu vejo...”, “Tudo aí faz parte da nossa vida...”, [...] aquela luta que a gente tem no dia a dia mesmo”. Como essas mulheres correspondem em seus ambientes? Quais suas formas de ser no mundo?

Categorizar as imagens, antes da nossa ida a campo, mostra como estávamos sendo autocentradas, nos preocupando antecipadamente e já criando formas para sistematização dos dados na volta do campo. Ou seja, estávamos muito mais preocupadas com o conhecimento, com a metodologia de análise, do que com o desenrolar dos acontecimentos que só poderiam vir à tona na ação da ferramenta em campo. Ingold (2015a) alerta que fomos educados para saber demais das coisas, mas que neste ponto mora o perigo de ver nosso próprio conhecimento, ao invés das coisas em si. E lança uma pergunta importante para a reflexão desse momento da pesquisa “e seria porque sabemos demais que parecemos tão incapazes de lidar com o que acontece em torno de nós, e de responder com cuidado, bom senso e sensibilidade?” (INGOLD, 2015a, p. 22-23).

Durante o percurso, as atenções sempre estiveram direcionadas aos discursos e ao próprio funcionamento da ferramenta. Quais imagens usar? O que ajustar? Como organizar as informações? Como analisar? Não tínhamos ainda refletido sobre as dimensões do FEM como ponto de partida da ferramenta. E isso só percebemos estando em campo, na ação da ferramenta. Essa é uma característica do protótipo como nos indica Halse (2013), mesmo que procuremos dar forma articulada a uma proposta ou hipótese, ao testá-la na vida cotidiana, nós expomos a proposta e a hipótese ao diálogo crítico e à reflexão. Por isso o termo dispositivo de conversação cunhado por Szaniecki e Anastassakis (2016), porque mesmo atuando como cidadãs engajadas no

---

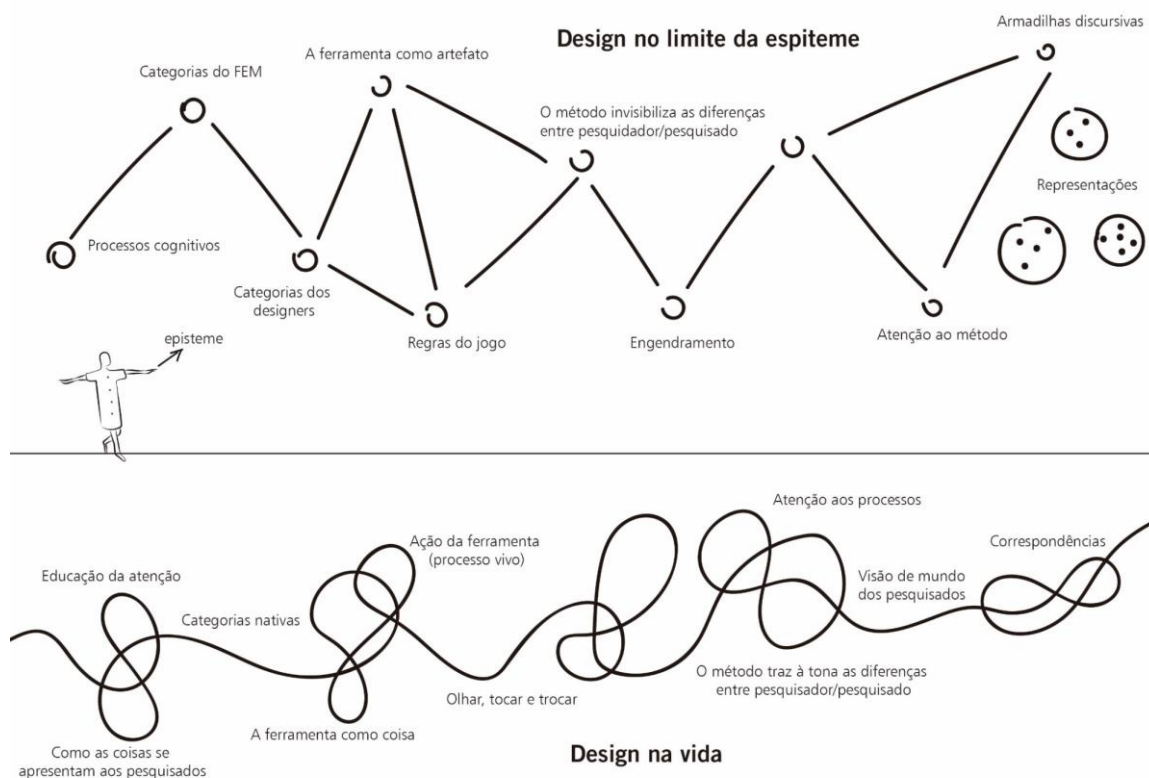
participatory methods.[...] It should account not only for the observable, recordable realities that may be translated into written notes and texts, but also for objects, visual images, the immaterial, the invisible and the sensory nature of human experience and knowledge.

mundo e na melhoria social, propondo a conversa e o diálogo por meio de provótipos, estamos em meio às forças discursivas e portanto, em campos de força e poder.

Partimos de arcabouço epistemológico baseadas em representações que refletem a normatividade do FEM e a nossa própria normatividade como designers. No processo de trabalho com as artesãs percebemos outra coisa para além desse sistema de representações. Houve diversas situações de ruptura desse sistema representacional, quando no campo vimos que existe um processo de correspondência, de uma resposta àquilo que nós elicitávamos e de como imagens proporcionam essa resposta. Só as(o) artesãs(ão) corresponderam às imagens daquela forma, e isso, de acordo com Ingold (2015b), refere-se a uma forma de conhecimento narrativo que acontece especialmente naquele tempo e espaço.

Quando escolhemos ir para campo com uma ferramenta, assumimos a diferença epistemológica entre designers *experts* e difusos. Pautada em Foucault, Noronha (2018) discute a unidade discursiva do projetar e lança um questionamento sobre a ruptura dessa unidade discursiva quando propomos trabalhar com pesquisa e projeto colaborativamente. Lidar com a diferença talvez seja um dos grandes dilemas quando nos propomos a fazer pesquisa com quem está em subalternidade. Para Escobar (2016), a principal preocupação é com a diferença, principalmente quando ela é invisibilizada, seja rearticulada por discursos ou quando passa despercebida pela própria norma. E nos encoraja a viver sem medo com e dentro da diferença.

Muitas vezes, durante a pesquisa, nos sentimos em uma corda bamba: por um lado uma força discursiva pautada nas categorias do FEM, falando sobre o que é e o que não é empoderamento, e a episteme nos dizendo como tem que ser feito. Por outro lado, as artesãs nos abriam os olhos para as relações em movimento, para os processos vivos, para suas trajetórias de vida e consequentemente para as práticas de correspondência. Com elas observamos que o empoderamento aludido pelo Fórum Econômico Mundial como indicador de emancipação feminina, muitas vezes se configura como elemento de aprisionamento à realidades impositivas e machistas, que são atreladas às duplas ou triplas jornadas de trabalho das artesãs, conforme Portela (2018) considerou em sua dissertação.



**Figura 7.** Designers na corda bamba. (PORTELA, 2018)

A ferramenta fora de ação é matéria morta. Quando posta em ação novamente ela segue seu fluxo, e não é mais a mesma de quando a utilizamos pela primeira vez. Ela segue para outros usos, para outras realidades, para outras formas de ver. Por isso, vemos a possibilidade de prototipagem em outras comunidades artesanais (como já o fizemos), utilizando a imagem como facilitadora de diálogos sobre questões de gênero nos espaços de trabalho artesanal. A importância de pensar as ferramentas como protótipos, nos permite aplicar e refletir junto aos atores desse processo e reformular, ajustar em outras realidades. Todas fomos moldadas e moldamos tais imagens, e nesse processo colaborativo ao qual nos propomos, estabelecemos o processo de crítica e autorreflexão sobre nossas práticas e fazeres como seres viventes em correspondência com o mundo vivido.

## Referências

ANASTASSAKIS, Z.; SZANIECKI, B. Conversation Dispositifs: towards a transdisciplinary design anthropological approach. In: SMITH, Rachel Charlotte; VANGKILDE, Kasper Tang; KJAERGAARD, Mette Gislev; OTTO, Ton; HALSE, Joachim; BINDER, Thomas. (Org.). **Design Anthropological Futures**. 1ed.London, New York: Bloomsbury, p. 121-138, 2016. 304p.

BANKS, Marcus. **Dados visuais para pesquisa qualitativa.** Bookman/Artmed. Porto Alegre: 2009. 176p.

BARBOSA, Andrea; CUNHA, Edgar. **Antropologia e Imagem.** (Ciências Sociais; Passo-a-passo; 68). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. 67p.

CUNHA, Edgar Teodoro da. A intermitência das imagens: exercício para uma possível memória visual Bororo. In: BARBOSA, Andréa [et al]. **A experiência da imagem na etnografia.** Terceiro Nome: São Paulo, 2016. 335p.

DISALVO, Carl. **Design and the Construction of Publics.** Design issues 25.1, p.48-63, 2009.

ESCOBAR, Arturo. **Autonomía y diseño:** La realización de lo comunal. Popayán: Universidad del Cauca. Sello Editorial, 2016. 281p.

GUNN, Wendy; OTTO, Ton; SMITH, Rachel Charlotte (eds). **Design anthropology: theory and practice.** London, New York: Bloomsbury, 2013. 284p.

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. 284p.

HALSE, Joachim. et al. **Rehearsing the future.** The Danish Design School Press. Copenhagen, 2010. 211p.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. In: **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 18, n.37, p. 25-44, jan./jun. 2012.

\_\_\_\_\_. **Making:** anthropology, archaeology, art and architecture. London: Routledge, 2013. 176p.

\_\_\_\_\_. O dédalo e o labirinto: caminhar, imaginar e educar a atenção. In: **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 21, n. 44, p. 21-36, jul./dez. 2015a.

\_\_\_\_\_. **Estar vivo:** ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. São Paulo: Vozes, 2015b. 392p.

\_\_\_\_\_. **Anthropology and/as Education.** Routledge. New York: 2018. 128p.

LATOUR, Bruno. **Reagregando o Social.** Bauru, SP: EDUSC/ Salvador, BA: EDUFBA, 2012. 400p.

MANZINI, Ezio. **Design in a changing, connected world.** In: Strategic Design Research Journal, vol. 6, n. 2. Porto Alegre, p. 95-99, 2014.

\_\_\_\_\_. **Design, when everybody designs.** An introduction to Design for Social Innovation. The MIT Press. Cambridge/London: 2015. 256p.

NORONHA, Raquel. **O designer orgânico:** reflexões sobre a produção do conhecimento entre designers e louceiras em Itamatatua – MA. In: Oliveira,

Alfredo Jefferson de; Franzato, Carlo; Del Gaudio, Chiara (orgs.). Simpósio de Design Sustentável 2015. Blucher. São Paulo: 2017. p. 277 a 294.

\_\_\_\_\_. **Dos quintais às prateleiras:** as imagens quilombolas e a produção da louça em Itamatatuiua – Alcântara – Maranhão. 289f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

\_\_\_\_\_. **Sobre a louça, o linho e a rede:** processos contemporâneos de construção de valor e identidade entre artesãs de Alcântara (MA). In: Revista Pós-Ciências Sociais, n.17, v.9, p.175-200, 2012.

\_\_\_\_\_. (org.). **Identidade é valor:** as cadeias produtivas do artesanato de Alcântara. EDUFMA: São Luís, 2011. 130p.

PINK, Sarah. **Doing visual ethnography.** Images, media and representation in research. Sage. London: 2013. 248p.

PORTELA, Raiama. **Correspondências por meio de ferramentas de design:** artesanato e empoderamento (ou aprisionamento?). 133f. Dissertação (Mestrado em Design) – Programa de Pós-Graduação em Design. Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2018.

### Como citar

PORTELA, Raiana L.; NORONHA, Raquel G. **Olhar, tocar e trocar: uma ferramenta em correspondência**. Arcos Design. Rio de Janeiro: PPD ESDI - UERJ. Volume 11 Número 2 Dezembro 2018. pp. 56-77.  
Disponível em: [http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/arcosdesign]

---

**DOI: 10.12957/arcosdesign.2018.47517**

---



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