

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS EXATAS E TECNOLÓGICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN
CURSO DE MESTRADO EM DESIGN

RAIAMA LIMA PORTELA

**CORRESPONDÊNCIAS POR MEIO DE FERRAMENTAS DE DESIGN:
artesanato e empoderamento (ou aprisionamento?)**

São Luís
2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS EXATAS E TECNOLÓGICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN
CURSO DE MESTRADO EM DESIGN

RAIAMA LIMA PORTELA

**CORRESPONDÊNCIAS POR MEIO DE FERRAMENTAS DE DESIGN: artesanato e
empoderamento (ou aprisionamento?)**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de Mestre em Design do Programa de Pós-Graduação em Design, Departamento de Desenho e Tecnologia da Universidade Federal do Maranhão.

Orientadora:

Prof.^a Dr.^a Raquel Gomes Noronha.

São Luís

2018

RAIAMA LIMA PORTELA

**Correspondências por meio de ferramentas de design: artesanato e empoderamento (ou
aprisionamento?)**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do
título de Mestre em Design do Programa de Pós-
Graduação em Design, Departamento de Desenho e
Tecnologia da Universidade Federal do Maranhão.

Aprovado em / / .

Prof.^a Dr.^a Raquel Gomes Noronha (orientadora)
Doutora em Antropologia Visual
Universidade Federal do Maranhão - UFMA

Prof.^a Dr.^a Zoy Anastassakis
Doutora em Antropologia
Escola Superior de Desenho Industrial - UERJ

Prof.^a Dr.^a Ana Lucia Alexandre de Oliveira Zandomeneghi
Doutora em Engenharia de Produção
Universidade Federal do Maranhão - UFMA

Prof.^a Dr.^a Rose-France de Farias Panet
Doutora em Antropologia e Políticas públicas
Universidade Estadual do Maranhão - UEMA

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, a meu Mestre e antepassados por sempre me guiarem neste caminho com sabedoria.

A minha mãe, o amor da minha vida, pelo incentivo de sempre e por entender a luz acesa na madrugada. A meu pai, pelas palavras e gestos de incentivo, que sempre beijava minha cabeça e falava “falta pouco, né, minha filha?”.

Aos meus irmãos, Larissa, Stefan e Natália, por serem tão irmãos parceiros. À Flor minha cunhada e irmã postiça pelo companheirismo.

À minha orientadora e amiga, Raquel Noronha, quantas coisas já vivemos juntas (me emociono só de lembrar) e quantas ainda viveremos. Obrigada por me ensinar tanto, não só no mestrado, mas na vida. Sempre tão generosa e paciente. Que pessoa inspiradora!

Aos meus amigos, Márcio e Claúdia, rimos muito, de doer a barriga, durante esses dois anos de mestrado, mesmo com as dificuldades da vida. À Isabel, pelas conversas e caronas. Ao irmão de Claúdia, Junhão, pelas caronas de viagem.

Ao prof. Márcio Guimarães, por me encorajar no início do mestrado e pelo direcionamento também na minha pesquisa.

À professora Zoy Anastassakis, que já admirava de longe. Obrigada pelas contribuições na banca de qualificação e por transmitir tanta força.

À professora Ana Zandomeneghi também pelas contribuições na banca de qualificação. Obrigada pela energia, sempre tão espirituosa.

Às minhas amigas irmãs, Larissa Santos, Lílían, Larissa Oliveira e Aline pela presença em todos os momentos da minha vida.

À minha prima Camila e a meu primo Thiago, por sempre me incentivarem a entrar no mestrado.

À Thaisa por ser sempre tão atenciosa comigo. À Rayssa, pela preocupação e incentivo sempre.

À Imaíra, Marcella, Milena e Junior Lages, de onde tudo começou. Quantas aventuras de pesquisa vivemos juntos.

À Alice e Larissa pela companhia e aventuras nas viagens para Santa Maria. À Mari e Frank pela disponibilidade e paciência para desenvolverem a ferramenta comigo.

À Camila, a paulista mais maranhense que eu conheço, obrigada pela parceria.

À Nayara pelas dicas no início do mestrado.

A todos que fazem parte do NIDA, este trabalho é fruto de reflexões e construções coletivas. As nossas tardes de estudo foram decisivas para o resultado deste trabalho. Muita gratidão por todos.

Aos professores do PPGDG-UFMA, cada um teve sua importância na minha trajetória no mestrado.

Aos professores e editores da REPOCS, pelo contato durante minha atuação na revista. Tenho grande admiração por todos.

As professoras Sandra e Larissa que ministraram a disciplina Gênero, Cultura e Sociedade. Os debates em sala de aula foram importantes para construir as reflexões desse trabalho.

À professora Rose Panet por ter aceito o convite de participar da minha banca de defesa.

Aos meus novos amigos do MAPEARTE, por entenderem a minha ausência nas últimas viagens.

À FAPEMA pela oportunidade de realizar a pesquisa e à CAPES pela bolsa durante o mestrado.

E principalmente às artesãs **Suely, Celeste, Maria do Rosário, Rosa, Eliana, Roseli, Eudielite, Delcimar, Rosângela, Marinalva, Raimunda (Mocinha), Lucilene, Luzimar, Maria Alves** e o artesão **Joci** pela hospitalidade e acolhida nesses dois anos de pesquisa. Quanto aprendizado. Seguimos na *luta* e na *lida*, resistindo a esses momentos difíceis.

Jamais poderão aprisionar nossos sonhos.

Muito Obrigada!

RESUMO

Atuar como produtores de sentido – *sense-makers* – torna-se uma das atividades possíveis para designers, na contemporaneidade, conforme Manzini (2015). A construção da representação do outro reflete hierarquias de poder e, no caso aqui apresentado, aponta possibilidades de discursos sobre design e empoderamento feminino em uma comunidade quilombola produtora de artesanato localizada em Santa Maria, no município de Alcântara, MA. Para alcançarmos esses discursos das(o) artesãs(ão) da comunidade, essa percepção precisou ser sistematizada. Dessa forma, a proposta foi a construção de uma ferramenta de codesign, pautada na fotoelicitação (PINK, 2013) para que as 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 humanos e não humanos a partir das práticas de correspondência. A construção de uma ferramenta de fotoelicitação para a realização dessa pesquisa implica escolhas de imagens que falam sobre os critérios de aferição do empoderamento feminino, segundo os dados do Fórum Econômico Mundial. Analisamos o desenvolvimento da ferramenta e as narrativas das(o) artesãs(ão) que surgiram a partir das imagens apresentadas, necessárias não só para a reflexão sobre empoderamento feminino, mas também, resulta numa autorreflexão do nosso fazer enquanto designers em todo o processo.

Palavras-chave: design; correspondências; artesanato; empoderamento.

ABSTRACT

To act as sense-makers becomes one of the possible activities for designers, in contemporaneity according to Manzini (2015). The construction of the other representation reflects hierarchies of power and, in the case presented here, points out possibilities of discourses on feminine design and empowerment in a quilombola community producing handicrafts located in Santa Maria, in the municipality of Alcântara, MA. In order to reach these discourses of the community artisan(s), this perception had to be systematized. In this way, the proposal was the construction of a codesign tool, based on photo-elicitation (PINK, 2013) so that the questions about women, their needs, and world views could come to light. 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, based on the contributions that the anthropologist Tim Ingold offers us to think about the relations between humans and not humans from correspondence practices. The construction of a photo-elicitation tool to carry out this research implies choices of images that speak about the criteria for measuring female empowerment, according to data from the World Economic Forum. We analyzed the development of the tool and the narratives of the artisans who emerged from the images presented, necessary not only for reflection on women's empowerment, but also results in a self-reflection of our doing as designers throughout the process.

Keywords: design; correspondences; handicraft; empowerment.

*[...]a gente sabe que através de você, apenas **olhar**, você **imagina**
muitas coisas né? **O mundo é aberto** pra você né [...]*
(Lucilene, artesã, 2017)

Imaginar é um movimento de abertura.
(Ingold, 2015)

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Neide, artesã de Itamatatiua, caminhando pelo povoado.	12
Figura 2 – A prancha vista pelas artesãs e o sistema de grid criado para posicionar as imagens	30
Figura 3 – Fotos escolhidas para a categoria Oportunidade e participação econômica.....	33
Figura 4 – Fotos escolhidas para a categoria Saúde e Bem-estar.	34
Figura 5 – Fotos escolhidas para a categoria Conquistas Educacionais.	35
Figura 6 – Fotos escolhidas para a categoria Empoderamento Político.	36
Figura 7 – Iconografia da artesã Celeste.....	38
Figura 8 – Iconografia da artesã Sueli.	39
Figura 9 – Montando o cenário.....	41
Figura 10 – Rodada de fotoelicitação com a artesã Maria Alves.	43
Figura 11 – O passo a passo da ferramenta.....	44
Figura 12 – Maria Alves durante a sessão de fotoelicitação.....	45
Figura 13 – Emerging cultures.....	49
Figura 14 – Enumeração das imagens, categoria Conquistas Educacionais.....	64
Figura 15 - Categorização das falas.	65
Figura 16 - Imagem apresentada na categoria Conquistas Educacionais.	66
Figura 17 – Imagem apresentada na categoria Conquistas Educacionais.....	67
Figura 18 – Imagem apresentada na categoria Conquistas Educacionais.....	72
Figura 19 – Imagem apresentada na categoria Conquistas Educacionais.....	73
Figura 20 – Imagem apresentada na categoria Conquistas Educacionais.....	75
Figura 21 – Imagem apresentada na categoria Saúde e Bem-estar.....	78
Figura 22 – Imagem apresentada na categoria Saúde e Bem-estar.....	81
Figura 23 – Imagem apresentada na categoria Saúde e Bem-estar.....	83
Figura 24 – Imagem apresentada na categoria Saúde e Bem-estar.....	84
Figura 25 – Imagem apresentada na categoria Saúde e Bem-estar.....	86
Figura 26 – Imagem apresentada na categoria Saúde e Bem-estar.....	88
Figura 27 – Imagem apresentada na categoria Oportunidade e participação econômica.	90
Figura 28 – Imagem apresentada na categoria Oportunidade e participação econômica.	91
Figura 29 – Imagem apresentada na categoria Oportunidade e participação econômica.	96
Figura 30 – Imagem apresentada na categoria Oportunidade e participação econômica.	98

Figura 31 – Imagem apresentada na categoria Empoderamento Político.....	100
Figura 32 – Imagem apresentada na categoria Empoderamento Político.....	102
Figura 33 – Imagem apresentada na categoria Empoderamento Político.....	104
Figura 34 – Sessão de fotoelicitação com a artesã Maria Alves.....	106
Figura 35 – A artesã olhando as imagens.	108
Figura 36 – A artesã tocando a imagem.....	109
Figura 37 – imagens apresentadas na categoria Empoderamento Político.	111
Figura 38 – Imagens apresentadas na categoria Saúde e Bem-estar.....	112
Figura 39 – Imagens apresentadas na categoria Oportunidade e participação econômica. ...	113
Figura 40 – imagens apresentadas na categoria Conquistas educacionais.	113
Figura 41 – Imagens apresentadas na categoria Saúde e Bem-estar.....	115
Figura 42 – Pranchas das artesãs Maria Alves e Luzia.....	116
Figura 43 - Grid da prancha.	117
Figura 44: Exercício de imaginação.	123

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
1.1 Por que mulheres? O artesanato como empoderamento?	16
2. METODOLOGIA	22
2.1. Desenvolvimento da ferramenta	27
2.1.1 Escolha das imagens	31
2.2. Aproximação com o campo: a fotografia, a iconografia e o “ao vivo”	37
2.3. A ferramenta em campo	40
3. O PAPEL DO DESIGN NA CONTEMPORANEIDADE	46
3.1. Design Anthropology	50
4. IMAGEM	52
4.1. Fotoelicitação: a fotografia como ferramenta	54
5. DA REPRESENTAÇÃO DE GÊNERO PARA A CORRESPONDÊNCIA	57
6. IMAGENS EM CORRESPONDÊNCIA	61
6.1 Conquistas educacionais	66
6.2 Saúde e bem-estar	78
6.3 Participação e oportunidade econômica	90
6.4 Empoderamento político	100
7. REFLEXÕES SOBRE A FERRAMENTA E O MÉTODO	105
7.1. Potencialidades	107
7.2. Armadilhas	114
8. CONSIDERAÇÕES FINAIS	118
REFERÊNCIAS	124
APÊNDICES	129

1. INTRODUÇÃO

Esta pesquisa surge de inquietações e reflexões no decorrer da minha trajetória atuando em projetos de pesquisa, principalmente os projetos executados em comunidades de produção artesanal. Iniciei no projeto Iconografias do Maranhão¹ em 2009. Na época, era graduanda em design, e digo que esse foi o marco do meu contato com a pesquisa em processo até hoje. Digo em processo, porque de lá para cá, não me desliguei do grupo de pesquisa NIDA (Núcleo de Pesquisas em Inovação, Design e Antropologia), acompanhando todas as suas etapas até chegar onde estamos hoje – pesquisando as ações de *codesign* e gênero. Acho importante falar da minha entrada no Iconografias em 2009, pois foi nessa etapa que tive meu primeiro contato com imagens feitas em campo. Meu desafio era tangibilizar essas imagens de saberes tradicionais da cultura popular maranhense em iconografias. O projeto consistia inicialmente no mapeamento de manifestações populares, e identificar por meio da pesquisa etnográfica, identidades, saberes e fazeres, traduzindo-os em imagens gráficas. Iconografar é a ação da iconografia, “o processo de identificação, descrição, classificação e interpretação de determinado grupo ou cultura e, ainda, as formas tangíveis destes significados – seus produtos, seus objetos e suas imagens” (NORONHA, 2011, p.11). Vale ressaltar, que nessa etapa não fui a campo, as imagens vinham ao meu encontro para serem reinterpretadas na forma de iconografias.

Em 2011, começamos o contato com comunidades artesanais, mas não foi nessa etapa que fui a campo. Participei do processo novamente reinterpretando as fotos e tangibilizando-as. As imagens chegavam até mim, por meio dos bolsistas do projeto que tiveram a oportunidade de ir para campo. Nessa fase ouvi falar sobre identidade, saberes, *saber-fazer*, uma das palavras que mais ouvia da profa. Raquel, coordenadora do grupo de pesquisa. Inicialmente não entendia, mas depois comecei a identificar visualmente, no próprio campo de pesquisa. Identifiquei no campo o conhecimento adquirido pela prática.

Em 2013, fiz minha primeira ida a campo, e nessa etapa pude entrar em contato, de forma direta, com a pesquisa de campo e visual. Na época, desenvolvemos um documentário em Itamatatiua. Antes, reinterpretava as imagens em forma de desenhos gráficos, nesta fase, nós – todo o grupo participou deste processo – capturávamos as expressões, as falas, os gestos,

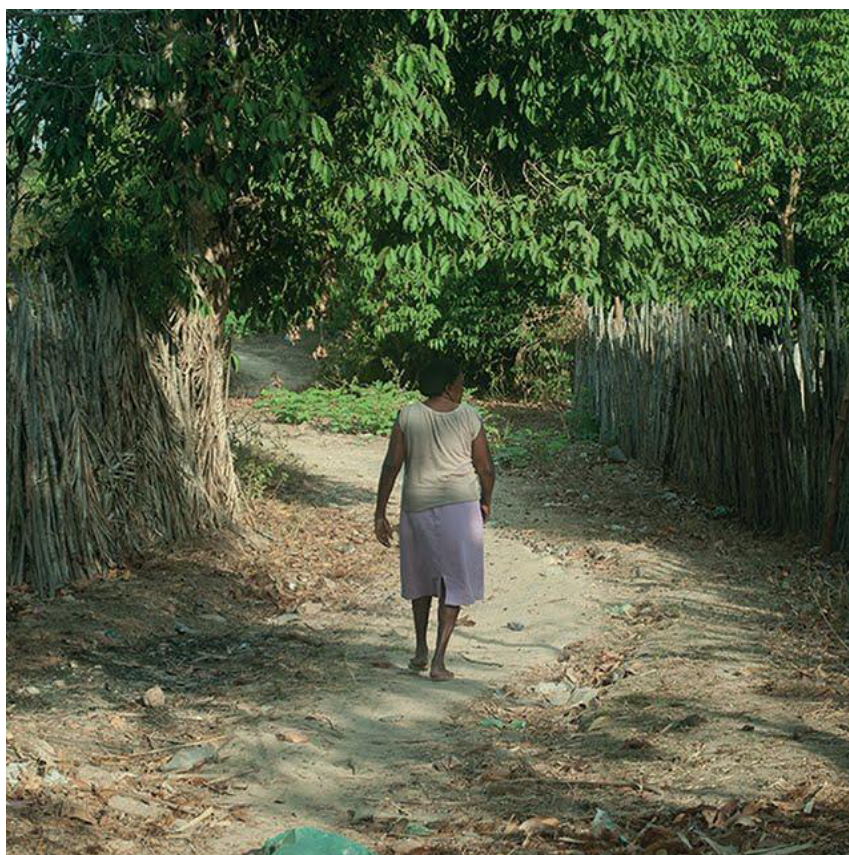
¹ Projeto que realizou desde de 2008 mapeamentos iconográficos nos bairros da Praia Grande e Desterro; entre grupos de tambor de crioula, bumba-meu-boi, blocos-afros e casas religiosas; entre operários navais tradicionais da área Itaqui-Bacanga; mapeamento das cadeias produtivas entre comunidade artesãs no município de Alcântara; produção de documentário em comunidade artesã. Para o desenvolvimento das pesquisas recebeu o apoio da FAPEMA e do PROEXT 2013/MEC.

as *subjetividades* e esse processo precisava contar uma história. Aliava o meu olhar de designer às experiências em campo.

Foi nesse processo que me deparei com mulheres, *na lida e na luta*, utilizando uma das falas das artesãs com quem pesquisei, que encontram no artesanato a resistência. Falo de resistência, porque a prática artesanal é uma prática que sobrevive, com as mudanças sociais, se mantém. Stuart Hall (2009), situa a “tradição popular” como um dos principais locais de resistência. Para ele a modernização e a chamada “transformação cultural” são eufemismos “para o processo pelo qual algumas formas e práticas culturais são expulsas do centro da vida popular e ativamente marginalizadas” (HALL, 2009, p. 232). Nesse caso, a própria prática artesanal se situa nesse lugar de descarte. Outro autor importante neste debate é Nestor García Canclini, que coloca a cultura popular nesse lugar de conflito, com o capitalismo tentando inserir “nas representações e práticas subalternas” o desenvolvimento do sistema hegemônico. No sentido de “integrá-las e ressemantizar as suas mensagens e refuncionalizar os seus objetos” (CANCLINI, 1982, p. 134).

Observem a imagem.

Figura 1 - Neide, artesã de Itamatatiua, caminhando pelo povoado.



Fonte: Núcleo de Pesquisas em Inovação, Design e Antropologia - NIDA, (2013).

Esta é Neide, artesã de Itamatatuiua, povoado remanescente de quilombo localizado em Alcântara-MA. Essa foto foi feita em muitas idas e vindas na comunidade, enquanto Neide passeava no povoado, e traz detalhes característicos do lugar, uma mulher caminhando no chão de terra batido. Ao mostrar essa imagem na comunidade de artesãos de Santa Maria, também povoado de Alcântara, que trabalha com a produção de fibras de buriti, o artesão Joci, mais conhecido como Irmão Branco, observa e diz escolher a imagem por causa da estrada. Já a artesã Rosa **imagina**: “*Ela vai fazer alguma luta dela aí, pra ir nessa caminhada*”. Ao falar das mulheres de Itamatatuiua, Joci nos conta: “*Elas são mulheres, guerreiras, fortes que não fogem da batalha.*” Por meio dessas falas, podemos perceber as polivocalidades da imagem e sua capacidade de múltiplas leituras conforme nos indica Banks (2009).

Nas aulas de projeto sempre fui estimulada enquanto designer a exercitar o olhar. O que chamamos de repertório visual, aquela inspiração no que é corriqueiro nos possibilita ampliar as ideias. Nesse processo de ampliação do meu olhar comecei a enxergar muito mais as pessoas. Nas comunidades que visitei ao longo desse tempo trabalhando em projetos de pesquisa, os objetos produzidos pelas artesãs, as cores, as formas e as texturas eram o que primeiro chamavam atenção. Depois passei a enxergar as pessoas, e os processos de construção dos seus fazeres. Hoje, num mundo abarrotado de coisas, e cada vez mais complexo, me proponho, enquanto designer, a refletir sobre cenários junto a estas pessoas, entender suas necessidades e visões de mundo.

E a imagem me guiará nesse processo. A imagem é mais que um registro do campo, é o olho do pesquisador no campo. Ela é provocativa, nos faz pensar, é transitória, registra um tempo presente, nos faz retornar ao passado, aciona a nossa imaginação, constrói um percurso visual, nos proporciona a experiência.

Esta pesquisa tem como objetivo **refletir como ferramentas, artefatos, coisas produzidas por designers podem promover correspondências no campo de pesquisa**. Pretendo acionar, por meio de uma ferramenta que faz uso de imagem, discursos sobre mulheres, artesãs, que buscam na prática artesanal autoestima e emancipação feminina. Me pautei em metodologias de pesquisa visual, como uma estratégia de pesquisa social, “a pesquisa social, portanto, apoia-se em dados sociais - dados sobre o mundo social - que são o resultado, e são construídos nos processos de comunicação” (BAUER e GASKELL, 2008, p. 20). Utilizei minha experiência enquanto designer, para compreender o olhar das artesãs a respeito das suas visões de mundo, sobre o que fazem, suas necessidades e como a prática artesanal tem contribuído para o empoderamento dessas mulheres. São discursos visuais sobre discursos visuais.

Aqui reflito sobre o papel da imagem como ferramenta projetual e o porquê de escolhermos a imagem como instrumento importante para acionarmos discursos e dar lugar de fala a quem tradicionalmente é relegado a um lugar de subalternidade. A partir de tais questionamentos: Qual o alcance que as imagens podem ter? Como as imagens provocam discursos? Esses discursos seriam provocados só pela fala? E o designer, intimamente ligado na construção das representações, como pode atuar na ressemantização de tais representações? Trago a categoria subalternidade a partir das reflexões de Gayatri Spivak, que descreve o termo subalterno como “as camadas mais baixas da sociedade constituídas, pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (SPIVAK, 2010, p. 12).

Por fim, pretendo nesta análise, além de acionar discursos sobre mulheres e suas necessidades, confrontar os dados encontrados em campo com as cinco dimensões do empoderamento e oportunidade das mulheres propostos pelo FEM (Fórum Econômico Mundial, 2005) e problematizá-los. Será que esses princípios de empoderamento trazidos pelo FEM fazem parte da realidade dessas mulheres? Existem, de fato, políticas para mulher de forma abrangente?

Escolhemos para aplicação da ferramenta a comunidade artesanal de Santa Maria, um povoado localizado no município de Alcântara, Estado do Maranhão que tem como atividade principal na comunidade a tecelagem com fibra de buriti. O que diferencia a comunidade de outras que trabalham com a fibra de buriti é o trabalho com o *linho*, parte mais delgada da fibra e de difícil extração (NORONHA, 2011). A produção artesanal acontece na Associação de Artesãos de Santa Maria, espaço fundado em dezembro de 2007, construído pelos associados para que a produção acontecesse de forma mais organizada e coletivamente. Atualmente são 16 membros ativos na produção artesanal.

É considerada uma comunidade remanescente de quilombo e a identidade étnica é um traço importante que gera representações específicas sobre o lugar e seus habitantes. Esses são pontos importantes para construirmos o *corpus* de imagens. Já que estou falando de uma atividade artesanal, as imagens que constroem a identidade dessas mulheres, suas produções, rotinas e outras realidades semelhantes devem estar presentes.

Outra grande motivação em querer aplicar a ferramenta em Santa Maria é devido a atividade artesanal ser executada predominantemente por mulheres, tendo apenas um homem participando da produção. Um cenário interessante para pensarmos as questões gênero.

Esta investigação diz muito sobre minha aproximação com comunidades artesanais nos últimos anos e traz reflexões sobre o papel dos designers e suas atuações no cenário da

contemporaneidade. A partir disto, as metodologias de projeto convencionais tornam-se insuficientes para guiar este processo de inovação, geração de discursos e reflexões. Surgem então metodologias que buscam solucionar os problemas da sociedade complexa, como sugere Ezio Manzini (2015), o designer passa ser também um produtor de sentido, um *sense-makers*, nas palavras do autor.

Hoje, os designers também projetam a criação de cenários para discutir questões sociais e novas configurações na sociedade. Corrobora processos contemporâneos, acionando os atores sociais, os *stakeholders*, envolvendo-os no processo. Trago as contribuições de autores como Gunn et al. (2013), Manzini (2015), Anastassakis e Szaniecki (2016), Noronha (2017), que abordam os designers como mediadores desses processos culturais.

Neste lugar de aproximação entre mim e os artesãos me aproximarei dos estudos sobre *Design Anthropology* para um entendimento mais profundo sobre os sujeitos desta pesquisa. Reflito 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 humanos e não humanos a partir das práticas de correspondência. Para o autor corresponder é o "processo em que as vidas humanas, na sua passagem e sua auto-produção, 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 proposta de utilização de protótipos para construções coletivas de futuros dialoga com este estar no mundo respondendo, a partir de habilidades específicas – cada copesquisador possui as suas – construir diálogos e processos imaginativos sobre determinado tema – aqui as questões de gênero no âmbito da produção artesanal.

As questões de gênero serão apontadas, a fim de refletir sobre as porosidades encontradas por essas mulheres no cotidiano da produção de seus fazeres e nos espaços de sociabilidade, no qual estão inseridas, principalmente a vida doméstica/familiar.

Iniciamos com as motivações dessa pesquisa, trazendo questionamentos sobre as noções construída nestas comunidades do trabalho artesanal ser trabalho feminino e a importância da atividade artesanal na vida dessas mulheres.

Já que este trabalho visa ampliar a discussão sobre metodologias colaborativas, optei em trazer logo a metodologia construída no percurso da pesquisa, utilizando-me das reflexões de autores que fazem uso de imagens nas suas pesquisas, como Sarah Pink (2013), Marcus Banks (2009), mostrando todo o processo de desenvolvimento da ferramenta até o meu primeiro contato com a comunidade de Santa Maria.

No terceiro capítulo, trago discussões acerca do papel dos designers na contemporaneidade, utilizando as contribuições teóricas de Ezio Manzini. Neste capítulo também trago reflexões preliminares sobre *Design Anthropology*.

No quarto capítulo reflito sobre imagem e a fotoelicitação como ferramenta metodológica, e pode ser uma aliada importante para a pesquisa de campo.

Mais adiante, no quinto capítulo, trago as contribuições dos estudos de gênero como ponto de partida para esta pesquisa, utilizando as contribuições teóricas de Lauretis (1994) e Butler (2015). Os estudos de gênero foram importantes para a problematização da noção de representação como uma categoria em conflito. Dessa forma, nos deslocamos para as práticas de correspondências aludidas por Ingold (2012a; 2012b; 2013; 2015; 2018) por que nossa discussão não gira em torno das imagens como representação, mas sim de que maneira correspondem às vidas das(o) artesãs(ão).

Por fim, faço uma análise sobre como as imagens corresponderam aos interlocutores de pesquisa e os limites do método escolhido para a pesquisa de campo. Neste item mostro as potencialidades e armadilhas da ferramenta, e como, por meio da sua atuação em campo, pude refletir sobre limites epistemológicos entre pesquisador e pesquisados.

1.1 Por que mulheres? O artesanato como empoderamento?

“Eu compro minhas coisas tudo com artesanato”

(Suely, artesã)

Qual nosso interesse enquanto designers por essas mulheres? O que aprender com elas? O que interessa nas suas visões de mundo? Por que discutir sobre empoderamento? Por quê mulheres?

Participamos do I Congresso Estadual de Trabalhadores (as) Artesãos (ãs) do Maranhão, para definir as futuras propostas acerca do artesanato local. A representante do Programa de Artesanato Brasileiro (PAB)² do Estado do Maranhão, Viviane de Jesus, iniciou sua fala chamando atenção para a predominância das mulheres como público principal do evento, ressaltando a presença de apenas seis homens avistados por ela na platéia. O evento ocorreu em São Luís, no auditório do Convento das Mercês, no dia 25 de julho de 2017, e reuniu público

² Projeto vinculado ao Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior (MDIC) com a finalidade de promover atividades para valorização do artesão brasileiro, estimulando o empreendedorismo.

significativo de mulheres. Aquele momento, na fala de uma das representantes do evento, era uma conquista, um espaço importante de diálogo, no qual cada pessoa tinha o direito de falar e opinar sobre as futuras propostas. Fomos ao congresso, já com a pesquisa em andamento, mas refletimos acerca das imagens das mulheres construídas naquele espaço.

Foi marcante durante o momento de fala das propostas, a postura de cada uma ao levantar, pegar o microfone e expor suas ideias. Nos vimos inseridos num espaço democrático, onde as falas de cada uma eram o que mais interessavam naquele momento. Muitas ideias surgiram. No final tinha-se uma lista de ideias, debatidas coletivamente a respeito das futuras iniciativas do artesanato maranhense.

Como designers atuantes na cidade de São Luís, Estado do Maranhão, escrevemos este trabalho no ano de 2018, num momento democraticamente frágil, principalmente no Brasil. Achamos necessário situar esta pesquisa no contexto histórico atual, pois vemos no campo de pesquisa consequências deste estágio que nos encontramos. Falar de empoderamento, potencialidades individuais e coletivas, nos coloca em mãos a possibilidade de mudanças locais nos nossos espaços de sociabilidade e nos coloca em posição de resistência.

Quando citamos o Congresso de Artesanato, quando falamos de mulheres que fazem artesanato, não só falamos de resistência nesses espaços colaborativos, mas também no âmbito da cultura popular. As mulheres trazem, em suas trajetórias de vida, este saber-fazer permeado de significados, de histórias, frutos da matéria-prima local. Claro, na nossa trajetória em projetos de pesquisa, não nos deparamos só com mulheres, com homens também, mas chamou nossa atenção o porquê de tantas mulheres trabalhando na atividade artesanal.

No início desta pesquisa tínhamos outra intenção, entender como as ações de consultoria em design em comunidades artesanais corroboram o empoderamento de mulheres, mas no percurso, visualizamos a potencialidade de refletir sobre o campo metodológico e agora nosso interesse é entender como ferramentas de design podem estabelecer relações de correspondências com nossos interlocutores de pesquisa.

Qual o interesse dessas comunidades pelo artesanato? Nasceu de quais motivações? E quando passou a ser visto como trabalho feminino? Como aponta Canclini (1982), com o avanço do desemprego rural, o artesanato passou a ser uma atividade crescente neste contexto e a ser considerada como forma de subsistência. As famílias não podiam depender somente da produção agrícola, como a roça, por ser uma atividade que era executada em períodos pontuais do ano.

Devido ao empobrecimento e ao caráter estacionário da produção agrícola, o artesanato aparece como um recurso complementar apropriado, e em alguns povoados converteu-se na principal fonte de renda. Sem requerer uma grande inversão em

materiais e máquinas, nem a formação de mão-de-obra qualificada, aumenta o ganho das famílias rurais, através da utilização das mulheres, das crianças e dos homens quando os períodos de inatividade agrícola. O artesanato permite que os camponeses sem terra encontrem um modo alternativo de subsistência. (CANCLINI, 1982, p. 64)

O autor traça esta trajetória em regiões rurais do México, e percebemos como isto se reflete nas comunidades pesquisadas no interior do Maranhão. Com a inserção da atividade artesanal as famílias passaram a trabalhar de forma conjunta e o trabalho feminino passou a ser visto nos espaços de trabalho familiar. O artesão Joci, único homem que trabalha com artesanato em Santa Maria, contou como chegou ao povoado, durante a sessão de fotoelicitação. Veio da cidade de Tutóia para Santa Maria, em Tutóia, a atividade artesanal com fibra de buriti era muito difundida e a maioria eram homens que trabalhavam nas produções. Conhecido por ter uma grande habilidade para o artesanato, principalmente para fazer redes de fibra, percebendo a escassez quando chegou em Santa Maria, Joci passou a voltar com as suas produções como fazia em Tutóia e inseriu Maria Alves, sua esposa, nesta atividade também. Joci e Maria Alves continuam juntos fazendo artesanato até hoje, mas a produção artesanal executada nos ambientes familiares, incluindo maridos, mulheres e filhos, ao longo do tempo passou a ser vista como uma atividade feminina. Na comunidade de Itamatatua, como nos fala Raquel Noronha,

a imagem da produção de louça como trabalho sempre existiu e a própria forma pela qual as artesãs designam a atividade é denominada *trabalho*. O trabalho, contudo, não é mais uma atividade familiar. É *serviço de mulher*!

Canuta contou-me certa vez que uma amiga “de fora” esteve em Itamatatua visitando-a, e levou consigo o filho. Para passar o tempo, a visitante começou a fazer umas peças com elas e durante a estadia, o menino, com cerca de 11 anos na época, resolveu também participar da brincadeira. Rapidamente, as artesãs e outros moradores foram alertar à mãe do menino para tirá-lo da atividade, porque era *serviço de mulher*, e *que homem não trabalha com o barro*! (NORONHA, 2015, p. 127)

O fato das artesãs terem alertado a mãe para não deixar o filho mexer com o barro por considerar serviço de mulher, mostra como essa ideia de representação foi absorvida por elas. Althusser denomina por *interpelação*, a forma como determinadas representações são aceitas e absorvidas por determinada pessoa ou grupo social, e tidas como algo real, natural, mas que na verdade foram construídas no imaginário, neste caso, das artesãs e do próprio meio social do qual fazem parte (LAURETIS, 1994, p.220). As artesãs foram “en-gendradas” – usando o termo acionado por Lauretis como estas formas de representação que nos moldam no gênero – ao atribuírem o fazer da louça como atividade feminina.

Em Itamatatua, por exemplo, a produção cerâmica, depois que perdeu o valor econômico com a chegada dos baldes de plásticos e da água encanada, passou a ser vista como

trabalho feminino (NORONHA, 2015). A cerâmica, no seu apogeu econômico, era uma prática executada por homens, mas quando enfrentou a “transformação cultural” (HALL, 2009), foi considerada predominantemente uma atividade feminina. A representação do trabalho com o barro passou por modificações, percebe-se que a hierarquização do feminino sempre colocado numa posição de inferior ao masculino passou a ser considerada, já que a atividade perdeu seu valor econômico.

No início da pesquisa, quando delineava o campo que iríamos atuar, conversei com a artesã Eloísa da comunidade de Itamatatua e perguntei porque os homens da comunidade não participavam da produção cerâmica.

Eloísa: Ah eles têm assim um preconceito...uma vez tem um menino que gostava de fazer boneca, tem aqui umas três bonecas dele. Os meninos diziam assim: “ahh tu é viado?”. Lá em Teresina é mais é homem que faz artesanato. Aqui eles acham assim que é só trabalho de mulher.³

Em contraponto, ao mesmo tempo que a produção artesanal feminina é vista pelo sistema hegemônico como prática hierarquizada abaixo ou inferior, a atividade potencializa esse sujeito-mulher-artesã, quando observada do ponto de vista de conquistas pessoais, como consequência deste fazer.

Ao mesmo tempo que artesanato reforça as dicotomias nessas comunidades quando definem o que é trabalho feminino e trabalho masculino, a atividade para as mulheres tem trazido muitos benefícios pessoais. A artesã Eloísa, por exemplo, contou como era a sua casa antes e depois que começou a trabalhar com artesanato.

Eloísa: Minha casa ali era uma casa de taipa de chão de terra, a gente não podia comprar uma televisão, não podia comprar uma geladeira...
Raiama: E hoje que o que a senhora tem?
Eloísa: Eu tenho essas coisas tudo.⁴

Ao ser questionada como se sentia sendo artesã e fazendo artesanato, Eloísa nos conta:

Eloísa: Eu me sinto feliz, já tô tão acostumada, o dia que eu não to assim fazendo artesanato parece que eu não sei... Aquilo me distrai, aquilo me faz bem. Eu gosto muito.

Raiama: Conquistou muita coisa com o artesanato?
Eloísa: Ah... muita coisa, conquistei tudo assim, amizades, conheci gente. Assim, a gente ficou mais conhecida. Quando a gente não tinha esse trabalho, porque nosso trabalho tinha pouca divulgação, depois que foi chegando essas pessoas que foi divulgando. [...] Na qualidade de vida ajuda muito também, [...] financeiramente, porque às vezes a gente quer comprar qualquer coisa, aí com esse dinheiro a gente vai juntando, coisa pra casa da gente né, não só alimentação, mas também várias coisas pra ajudar na casa.⁵

³ Entrevista concedida por Eloísa de Jesus à autora, em 22 de setembro de 2016.

⁴ Idem.

⁵ Idem.

Na comunidade de Santa Maria, a artesã Lucilene Campos Rabelo, quando questionada sobre sua motivação em trabalhar com artesanato, nos conta:

Sentimento de liberdade, de você não ficar dependendo só do seu esposo, mas você ter e saber que você pode comprar algo que você pode pagar com teu próprio trabalho, então é satisfatório pra mim. Como antes eu não trabalhava, não tinha, não sabia, dependia...era dependente, mas a gente se torna uma pessoa independente [...] Ela (a auto-estima) vai lá pra cima. Você não fica só esperando por alguém, você sabe que você, que você trabalha, então em qualquer momento você vai receber e é aquilo, que você pode comprar algo pra ti, é satisfatório, eu comprei com meu esforço, com meu trabalho.(grifo nosso)⁶

Observamos na fala da artesã, como a relação com o trabalho artesanal contribui para uma auto realização, abrindo um caminho para gerir sua própria vida, se desligando de uma relação de dependência em casa. Percebemos com esse depoimento que o artesanato aciona, nas artesãs, a liberdade e auto-estima que estão diretamente ligados à relação que elas têm com o trabalho.

Por mais que seja um trabalho ainda com muitos percalços, já que a renda não é fixa e segue o fluxo das encomendas, o trabalho artesanal ainda é um suporte financeiro para essas mulheres. Enquanto algumas artesãs vêem a atividade artesanal como uma “ajuda”, a artesã Lucilene ver a atividade como trabalho, e como as tira de uma posição de anonimato, pois elas começam a serem vistas e as pessoas de fora – pesquisadores, consultores e turistas – passam a se interessar pelo trabalho (NORONHA, 2015).

Se levamos em consideração as falas das artesãs, pode-se afirmar que a prática artesanal contribui para o empoderamento. Neste caso, o empoderamento, não como algo que pode ser aprendido, tão pouco possa ser transmitido a alguém, mas sim como um impulso, uma força que move pessoas a gerirem suas próprias vidas em busca da autorrealização e auto-estima. Então como o empoderamento “cresce” nas pessoas? Como ele é acionado por meio do artesanato?

Existem incertezas quanto ao surgimento do conceito de empoderamento, se começou a ser visto nos movimentos feministas, quando os *gender studies* começaram a se desenvolver, ou se pelo movimento *American Blacks* nos Estados Unidos por volta dos anos de 1960. De lá para cá, o termo empoderamento vem ganhando cada vez mais espaço. Hoje, é uma disputa de campo ideológico de desenvolvimento (IORIO, 2002).

⁶ Entrevista concedida por Lucilene Silva Campos à autora, em 5 de dezembro de 2016.

Como afirma Iorio (2002) é importante considerar que o empoderamento é algo que não pode ser feito em nome daqueles que devem ser empoderados. O processo de empoderamento precisa ter no centro as pessoas e grupos desempoderados, suas visões, aspirações e prioridades. Podemos dizer que o empoderamento, no caso da comunidade de Santa Maria, é acionado por meio de agentes catalisadores como pesquisadores, designers, consultores, que preparam o campo para que o empoderamento possa emergir.

A intensidade com que ela vai surgir em cada indivíduo envolvido no processo é individual. Apesar de se trabalhar o empoderamento em ambientes coletivos, o resultado da força atribuída é exclusivo de cada pessoa. Visto deste ponto o artesanato contribui para o empoderamento, quando ligados a auto-estima, ao bem-estar pessoal, principalmente quando elas passam a serem vistas e recebem incentivo pelo trabalho.

O fazer artesanal possibilita dar voz a estas mulheres, como exemplo, o próprio congresso de artesanato citado no início deste capítulo. Saem da posição de anonimato e passam a ser vistas e ouvidas por outras pessoas. Retomo a reflexão de Spivak (2010) sobre subalternidade, se os discursos desses sujeitos subalternos estão suprimidos na sociedade, a autora chama atenção para o sujeito mulher e sua posição menos privilegiada e de maior subalternidade, devido aos problemas que emergem das questões de gênero. A autora destaca ainda outros marcadores que contribuem para esta posição menos privilegiada, como os de classe, raças e os territoriais. Marcadores presentes nessas mulheres que reforçam as diferenças.

É certo que o artesanato tem trazido muitas contribuições para a vida dessas mulheres, mas é necessário avaliarmos também, de outra perspectiva, quando a atividade está reduzida a única ou a principal fonte de renda dessas mulheres. Este ciclo, em que a mulher é submetida a salários baixos, e pressionada para arcar com as despesas de casa, Donna Haraway vai chamar de “feminização da pobreza”.

“A feminização da pobreza – gerada pelo desmantelamento do estado de bem-estar, pela economia do trabalho caseiro, na qual empregos estáveis são a exceção, e sustentada pela expectativa de que os salários das mulheres não serão igualados aos salários masculinos – tornou-se um grande problema.” (HARAWAY, 2000, p.70)

Trazemos este termo cunhado por Haraway, para refletirmos sobre a atividade artesanal sob dois aspectos: de que forma ele empodera e de que forma ele aprisiona essas mulheres? Analisamos mais adiante, as narrativas das artesãs durante as rodadas de fotoelicitação, como forma de buscar respostas para esse e outros questionamentos.

2. METODOLOGIA

Já que vivemos em ambientes sociais onde os níveis de complexidade apontam para futuros desafiadores, é necessário aos designers repensar as metodologias convencionais, e propor alternativas que se adequem à fluidez social contemporânea. Nesse momento em que os designers passam a serem mediadores, tornam-se também uns dos atores – e não mais os protagonistas – nestes processos culturais. A descentralização da figura dos designers, como nos aponta Noronha (2017), o deslocamento para meio dos processos, implica num reconhecimento da visão de mundo do outro, que para a autora “deve ser a pedra de toque, o ponto de partida para os processos que descentralizam o processo criativo e a condução do projeto pelos detentores do saber especializado” (NORONHA, 2017, p. 17).

Dialogar talvez seja o primeiro passo para começar a apreender as visões de mundo dos *outros*. 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 estes mundos nos quais se projeta. Ingold (2012b) afirma que para entrar em correspondência com o mundo é necessário **imaginar**. Imaginar para Ingold 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 abstratos, as subjetividades dos sujeitos, é entender o mundo muito mais sensorial e com muito mais sentido para o design. Do contrário, qual seria o sentido da prática projetual?

Neste estudo refletimos como ferramentas metodológicas de design mediam diálogos e proporcionam uma aproximação com determinada realidade. Zoy Anastassakis e Bárbara Szaniecki (2016) chamam estas ferramentas de “dispositivos de conversação” que, baseados nas abordagens foucaultianas, os dispositivos operam como formas estratégicas dominantes. Enquanto a comunicação é pensada para assuntos macro, a conversação, para as autoras, apoiadas pelas noções de Gabriel Tarde, causam transformações sociais, pontuais e locais, dentro de uma ação micro.

Isso dialoga com as táticas de design apresentadas por Carl DiSalvo (2009), enquanto a estratégia opera para ações macro, como a própria ideia de dispositivo, as táticas de design acontecem em ações pequenas e locais, são meios desenvolvidos pelas pessoas que não são necessariamente designers. E são ações geram conhecimento por meio do design. No caso desta pesquisa, o protótipo é uma tática discursiva, um dispositivo de conversação, a fim de entender sobre empoderamento em um público local e específico.

Dessa forma, propomos um método para esta pesquisa, levando em consideração nossa atuação em comunidades artesanais. Nosso desafio era entender as questões de gênero que emergem nos espaços de produção artesanal⁷. Especificamente, para este trabalho, fizemos um recorte, para entender qual a força dessas mulheres na vida cotidiana, já que estamos falando de mulheres que desempenham seus papéis em um contexto rural, sendo que a maioria delas apresentam baixa renda e encontraram na prática artesanal uma alternativa.

Escolhemos a imagem como elemento central desta pesquisa, é ela que construirá o percurso metodológico deste trabalho e guiará as questões que iremos abordar. Enquanto elemento tangível de aproximação e distanciamento, revelará o percurso do imaginário das artesãs e os nossos, pois falamos da nossa própria aproximação com as imagens. Acreditamos que as imagens são interessantes não apenas porque podem evidenciar o significativo, mas porque podem tornar o significativo visível. A fotografia seria assim, ela mesma, um possível “universo do discurso” (BOSI, 1994 apud BARBOSA, 2016, p.196).

Como forma de realizar a pesquisa de campo, a ferramenta desenvolvida para esta pesquisa nos conduzirá no campo, tanto possibilitando a aproximação com os sujeitos desta pesquisa, quanto estimulando estes sujeitos na construção dos seus discursos. Através da dinâmica possibilitada pela ferramenta, objetivamos os discursos das artesãs construídos a partir de sua aplicação. Após esta etapa, voltamos do campo, retomamos as reflexões feitas durante sessões de fotoelicitação, analisando como as imagens corresponderam aos sujeitos da pesquisa e como a ferramenta possibilitou a correspondência entre os pesquisadores e as(o) artesãs(ão), nossos interlocutores de pesquisa.

A fotoelicitação é um método de pesquisa qualitativa que utiliza imagens como facilitadoras de discursos, memórias e reações (BANKS, 2009; PINK, 2013). No momento que tangibilizamos tal artefato, que chamamos de ferramenta ou *coisa*, colocamos a prática do design em evidência neste trabalho, com um planejamento pré-campo, organizamos como será nossa atuação com os artesãos, a partir do desenvolvimento da ferramenta.

Para entendimento do método que abordamos, retomemos a imagem da artesã Neide, no início deste trabalho. Narramos um momento durante as sessões de fotoelicitação. A imagem de Neide provocou diferentes discursos por parte das artesãs e do artesão. Neste jogo de negociações, as trocas estabelecidas se configuram entre imagens e discursos. Direcionamos ao

⁷ Esta pesquisa de mestrado é parte do projeto “Codesign e empoderamento: um estudo sobre a relação designers-artesãs e a produção de imagens em campo”, financiado pelo edital Igualdade de Gênero da FAPEMA. Realizado pelo NIDA - Núcleo de Pesquisas em Inovação, Design e Antropologia da Universidade Federal do Maranhão (UFMA).

que Clifford (2016) traz em seu texto “Museus como zona de contato”, ao falar das escolhas dos artefatos expostos sob as luzes do museu e os que estão guardados na reserva técnica. Em uma reunião feita para redefinir uma nova instalação do Museu, ao mostrar os artefatos à tribo nativa, “eles se referiram aos artefatos com apreço e respeito, mas aparentemente só os usavam como *aides-mémoires*, pretextos para contar suas histórias e cantar suas canções” (CLIFFORD, 2016, p. 2).

Trazemos o que Clifford fala sobre a memória acionada pela materialidade dos artefatos, para analisar sob o aspecto dos discursos acionados pela materialidade das imagens que escolhemos eliciar. A imagem pode ser vista também como um artefato cultural, já que é produzida socialmente, e estabelece-se uma relação entre quem produz e aqueles para quem ela se destina. Mas, apoiadas nas contribuições de Ingold, para esta pesquisa analisamos a imagem como *coisa* que se apresenta e corresponde aos atores sociais. Assim, analisamos os discursos acionados próximos e distantes de tais imagens e como essas narrativas se constroem em fluxo, em correspondência à ferramenta.

A representação de gênero foi ponto de partida para chegarmos às práticas de correspondência. Inicialmente pensamos a imagem enquanto representação de gênero e como produto das relações sociais. Considerando a imagem como forma de representação, pode-se afirmar que ela é uma tecnologia de gênero, pois imprimem na sociedade formas engendradas⁸. A imagem considerada neste trabalho, a fotografia, é “produto e o processo tanto da representação quanto da autorrepresentação” (LAURETIS, 1994). Ao pensar o design como tecnologia de gênero, como produtor dessas formas de representação e, nesta pesquisa, um produtor de imagens, estamos corroborando com o engendramento. Por isso, para não cair na armadilha do engendramento, consideramos que as imagens não se encerram em suas representações. Assim, pautadas nas contribuições de Ingold, abordamos as imagens a partir de práticas de correspondência. Para o autor, “no crescimento do conhecimento humano, a contribuição que cada geração dá à seguinte não é um suprimento acumulado de representações, mas uma educação da atenção” (INGOLD, 2010, p. 7). E nos propõe ir além das noções de representação, para entender como as coisas se apresentam, através da nossa habilidade em responder a elas. Como escolhemos trabalhar com as práticas de correspondências aludidas por Ingold, extrapolamos a noção de representação como categoria de análise.

Por isso, a proposta visa criar uma ferramenta de codesign pautada na fotoeliciação (PINK, 2013), para que as questões sobre mulheres, suas necessidades, e visões de mundo

⁸ Termo usado para analisar sob a perspectiva do “gênero”.

pudessem vir à tona. Leva-se aqui a ferramenta não como fixa, enrijecida, mas como transitória, ajustável e adaptável, considerando-a como um protótipo e também um dispositivo de conversação.

Dessa forma, foi necessário definir um *corpus* de imagens, que delimita de forma clara os assuntos a serem abordados durante as sessões e também pensar na dinâmica de aplicação da ferramenta.

Banks (2009, p. 47) nos conta que na pesquisa social o uso da fotografia “não apenas enriquece tais estudos como pode dar uma visão que vai além daquela que é possível apenas com meras palavras”. Chamo atenção para a visão e a fala, discursivamente construídas, mas também são mecanismos e nos ajudam a entrar em correspondência com o mundo. Este *lugar de fala*, o qual possibilitamos ao aproximar os sujeitos da pesquisa às imagens, ditou os passos da pesquisa. A *fala* é muito mais que palavras ditas, mas sim um momento de aproximação com o imaginário e as subjetividades das artesãs e inclusive refletimos sobre como suas próprias subjetividades estão construídas pelo discurso (FOUCAULT, 1998). E o *lugar* é muito mais para posicionar esses sujeitos, vistos como subalternos - utilizando-se do termo dentro das perspectivas defendidas por Spivak (2010). Para ela, não podemos falar pelo subalterno, e sim articular formas para que ele possa falar, ser ouvido.

Fazendo uma análise da “subalternidade” acionada por Spivak (2010), é fácil perceber como se anulam pessoas por suas representações, sejam elas por conta de sua classe social, raça ou gênero. Nesse movimento de trazer para o campo da visão aquilo que encontra-se eclipsado, o design tem papel fundamental, quando escolhemos dialogar com os atores sociais por meio das práticas de correspondência, e trazendo a reflexão de Manzini (2015), tem como um importante papel a tangibilização do imaginário que envolve o contexto da pesquisa. O próprio fazer artesanal possui invisibilidade por ser considerado um trabalho informal e visto muitas vezes por quem produz como uma atividade paralela ou uma “alternativa” de renda, paradoxalmente é por meio desta prática que acessamos essas mulheres.

Quando escolhemos uma imagem para constar em um processo metodológico, estamos propondo um novo fluxo de significações. Ao sistematizá-las em um quadro, ou em processo de montagem, estamos criando cenários de novos significados porque estamos acionando o imaginário de cada sujeito de pesquisa sobre as imagens. O que foi dito por cada artesã (ão) no processo de aplicação da ferramenta são discursos pautados em suas visões de mundo e relacionados com suas vidas. Mesmo influenciados pelo discurso, as falas tinham ligação direta com suas experiências de vida.

Neste ponto é importante refletirmos sobre o papel dos designers neste processo projetual. Se as imagens escolhidas são elicitadoras de discursos, é fato que as escolhas dessas imagens não são neutras. Neste processo de elaboração de ferramentas, lançamos mão de nossa possibilidade de escolher imagens que na nossa visão pudessem corresponder à vida dos interlocutores de pesquisa. Ao mesmo tempo influenciados pelas categorias do FEM, escolhemos imagens que estivessem ligadas às dimensões, ou seja ao escolhermos as 64 imagens que compõem inicialmente a ferramenta, e não outras, estamos reforçando determinados discursos.

O protótipo nos guiou na pesquisa de campo, além de ser o suporte de construção da própria análise. Designers ao utilizarem protótipos, laboratórios vivos, cenários e encenações trazem à tona a ideia de objeto de design em construção, como nos propõe Halse (2013) “o objeto de design não está disponível durante a prática de design: ele está em construção⁹” (HALSE, 2013, p. 182). Por mais que partamos para campo com noções pré-determinadas, a pesquisa vai sendo moldada no estar em campo, na ação. O que poderia ser uma atividade muito mais laboratorial, de análise e sistematização dos dados encontrados em campo, pode ser confundida com uma relação de trocas com nossos interlocutores de pesquisa.

A pesquisa visual, como aborda Pink (2013, p.31), pode ser considerada “como um processo de aprendizagem e experimentação, e não como uma forma de coleta de dados”, ela nos aponta para a construção de conhecimento possibilitado pela experiência de pesquisa. A experiência está ligada à nossa relação de pesquisadores com os *outros*, e os limites fronteiriços que se constituem nessas relações. A pesquisa visual nos possibilita refletir sobre o papel das imagens nesse processo de construção do conhecimento.

Por mais que se conheça o contexto de pesquisa, Pink (2013) nos lembra sobre a importância da escolha de quais métodos visuais mais adequados. Dessa forma, quando proponho construir e aplicar a ferramenta, temos que considerar seu nível de complexidade, levando-se em conta o nível de entendimento dos sujeitos desta pesquisa à ferramenta.

Traçamos algumas etapas da pesquisa com o objetivo de delinear nossa atuação em todo o processo.

⁹ The object of design is not available during the practice of design: it is in the making.

Quadro 1 – Etapas da pesquisa

Etapas	Atividades
1. Aproximação com o campo	Esta etapa se configura com nossa primeira ida à campo, uma visita de apresentação da pesquisa para as artesãs; Mapeamento do lugar.
2. Desenvolvimento da ferramenta	Reunião para discussão da ferramenta juntamente com os participantes do NIDA.
	Escolha das imagens;
	Construção do protótipo.
3. Aplicação da ferramenta em campo	Sessão de fotoelicitação com as artesãs/ão.
4. Sistematização dos dados coletados no campo	Análise das pranchas: avaliar e enumerar as imagens que mais foram escolhidas, Transcrição das sessões de fotoelicitação; Sistematização dos discursos em pranchas por tema;
5. Permanência em campo	Participação no cotidiano das artesãs na associação e em casa.
6. Reflexões e debates	Refletir sobre os discursos e confrontar os dados com as dimensões do empoderamento feminino criado pelo Fórum Econômico Mundial - FEM (2005).
	Refletir sobre o processo de correspondência da ferramenta entre a pesquisadora e as(o) artesãs(ão).

Fonte: Elaborada pela autora.

2.1. Desenvolvimento da ferramenta

Nesta etapa contamos com o apoio e a participação dos participantes do NIDA, iniciamos com leituras coletivas sobre o uso de ferramentas elicítivas. Tivemos vários encontros, transformados em espaço de discussão e pesquisa sobre referências de métodos de design que faziam uso de imagens. Utilizamos também como referências as ferramentas da

IDEO¹⁰, com aplicabilidade social que ativam a criatividade dos *stakeholders* e dos próprios designers em suas abordagens.

Para a construção da ferramenta nos baseamos em vários exemplos usados como métodos de design que ajudam na coleta e na sistematização das informações encontrados no campo, baseados no livro *101 Design Methods*, de Vijay Kumal (2012) e exemplos de pesquisa com imagens utilizadas por Banks (2009), Samain (2012), Pink (2013), Barbosa (2016). Nos concentramos em métodos que utilizavam imagens no processo. Observamos que era recorrente, dentro dos exemplos, a categorização por temas das sessões feitas com os interlocutores de pesquisa. Já que nosso objetivo era acionar discursos sobre empoderamento feminino, usamos como base o documento criado pelo Fórum Econômico Mundial (FEM), intitulado “Empoderamento das Mulheres - Avaliação das Disparidades Globais de Gênero” (FÓRUM ECONÔMICO MUNDIAL, 2005), que aponta cinco dimensões importantes para o empoderamento e oportunidade das mulheres:

- **Participação econômica** – diz respeito à presença das mulheres no mercado de trabalho em termos quantitativos;
- **Oportunidade econômica** - diz respeito à qualidade do envolvimento econômico das mulheres; as mulheres estão concentradas, na maioria dos casos em profissões consideradas “femininas” e tendem, segundo a lógica patriarcal, a permanecer nas categorias trabalhistas inferiores às dos homens;
- **Empoderamento político** - diz respeito à representação equitativa de mulheres em estruturas de tomada de decisão, tanto formais quanto informais, mas também o seu direito à voz na formulação de políticas que afetam a sociedade no qual estão inseridas;
- **Avanço educacional** - o pré-requisito fundamental para o empoderamento das mulheres em todas as esferas da sociedade. Somente com educação de qualidade as mulheres conseguirão acesso a empregos melhor remunerados, aos avanços na carreira, à participação e representação no governo e obterão influência política. A importância do alfabetismo é enorme, considerando que as mulheres ainda constituem dois terços da população analfabeta mundial;
- **Saúde e bem-estar** – são conceitos relacionados às diferenças substanciais entre mulheres e homens, considerando acesso à nutrição adequada, cuidados de saúde e facilidades reprodutivas, e as questões de segurança indispensáveis à integridade pessoal. Prover à mulher serviços que viabilizem sua saúde física e mental. Outras variáveis foram incorporadas a esta dimensão como esforços governamentais para reduzir a pobreza e a desigualdade, considerando esse fator importante para manutenção da saúde e bem estar. (FÓRUM ECONÔMICO MUNDIAL, GENEBRA, 2005).

Alguns aspectos precisam ser levados em consideração para aplicação de um método visual em campo. Pink (2013) nos aponta sobre essa adaptação ao campo. Por mais que seja um campo que conheçamos, o uso de tecnologia visual precisa ser adaptado. Deste modo, pensamos

¹⁰ Empresa internacional de design, caracterizada por ter equipes multidisciplinares, e utiliza o *design thinking* no desenvolvimento dos seus projetos.

numa ferramenta ajustável no sentido de que as escolhas das imagens que iriam compor as categorias estivessem relacionadas ao campo no qual seriam aplicadas.

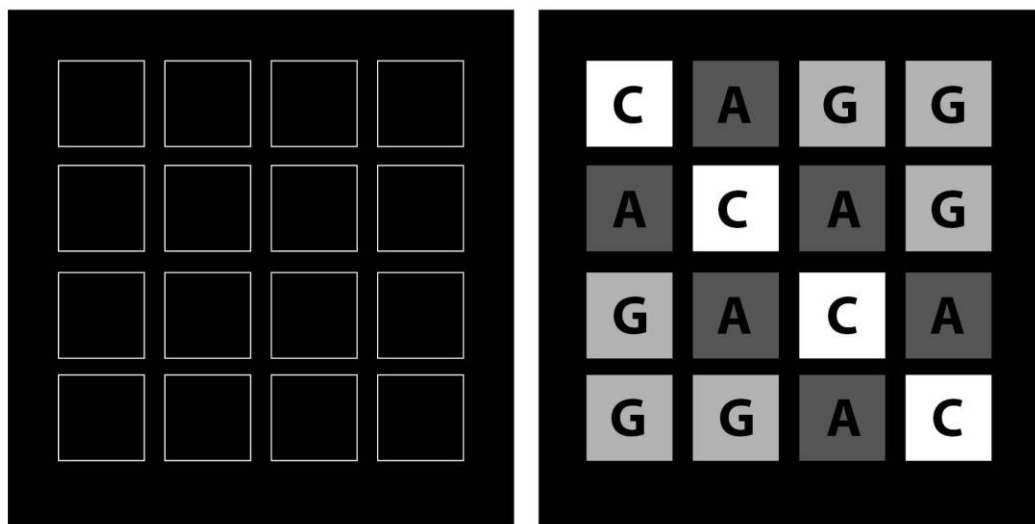
Para a ferramenta definimos quatro categorias: 1 - Saúde e bem estar; 2 - Oportunidade e participação econômica; 3 - Conquistas educacionais; 4 - Empoderamento político. No total foram 64 imagens que definimos envolvidas com esses temas. Optamos por unir duas dimensões do FEM, Oportunidade econômica e Participação econômica, pela proximidade de suas ações. Utilizamos fotografias que fizemos em várias viagens a campo para outras comunidades artesãs, fotografias feitas em Santa Maria no ano de 2011 e imagens pesquisadas na internet.

Construímos em cada categoria, grupos de imagens que comunicassem significados associados ao tema das dimensões de empoderamento. As imagens, consideradas aqui como *coisa* que corresponde aos atores sociais, constituem esse jogo de significações, partindo do olhar de quem escolhe as imagens para um *outro* olhar de quem escolhe na ação-ferramenta. Partimos de algumas questões que envolvem as artesãs com as dimensões do empoderamento feminino, que mapeamos em fase anterior na pesquisa. O que significa bem-estar e saúde para essas mulheres? Será um médico atendendo um paciente? Ou a disposição em executar o trabalho artesanal? Quais os significados acionados pelas artesãs que transitam sobre essas dimensões? E sobre quais perspectivas elas analisam essas questões?

Considerando essas prerrogativas, escolhemos grupos de imagens que pudessem envolver os vários significados de possíveis atribuições às categorias. Dessa forma, desenvolveu-se uma prancha que utilizamos durante as sessões de fotoelicitação para sistematizar e posicionar as imagens escolhidas pelas artesãs. Junto à prancha construímos um grid, percebido somente por nós, para posicionarmos as imagens nos campos que definimos como: imagens do cotidiano (C), imagens abstratas (A) e imagens genéricas (G). As fotografias foram identificadas no verso com a letra correspondente à categoria.

No campo (C) do grid é para posicionar 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) é para posicionar as imagens abstratas, as que acionaram sentimentos que podem ser relacionados às situações apresentadas nas imagens; e no campo (G) é indicado para posicionar 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 questões sobre empoderamento, se aproximam e se distanciam da realidade das artesãs e o que elas pensam sobre essas questões.

Figura 2 – A prancha vista pelas artesãs e o sistema de grid criado para posicionar as imagens



Fonte: Elaborado pelo NIDA.

Nas sessões de fotoelicitação, cada imagem era acompanhada de perguntas-chave que pudessem nos guiar durante o processo. Definimos como o passo a passo a seguinte sequência de procedimentos:

- 1- Dispor as imagens da categoria 1;
- 2- Pedir que a artesã escolha três imagens;
- 3- Fazer as perguntas-chave: Por que você escolheu essas imagens? O que essas imagens representam para você? Aprofundar as perguntas de acordo com a imagem;
- 4- Posicionar a imagem nos campos (C), (A) ou (G);
- 5- Pedir para a artesã escolher mais três imagens;
- 6- Fazer as perguntas-chave novamente;
- 7- Posicionar a imagem nos campos (C), (A) ou (G);
- 8- Fotografar a prancha;
- 9- Repetir o processo com as demais categorias.

Sarah Pink (2013) analisa a importância da categorização das imagens etnográficas, e como sua sequência temporal pode contribuir para a análise dos dados. Nossa intenção, como designers, era propor uma forma de sistematizar as nossas impressões do campo. A ideia era propor uma ferramenta que pudesse guiar no processo de análise. Dessa forma, na volta do

campo, analisamos as imagens com maior incidência durante as rodadas de fotoelicitação e os discursos formados a partir dessas imagens. Também usamos, para a análise, imagens que geraram discussões que consideramos relevantes para a pesquisa.

Quando pensamos em categorizar as imagens como uma forma de propiciar a análise posteriormente e, mesmo durante a aplicação da ferramenta, devemos considerar também a interpretação que fazemos dessas imagens quando as escolhemos, dentro do sentido que pensamos ser oportunidade e participação econômica, saúde e bem-estar, empoderamento político e conquistas educacionais. Isso mostra como construímos cenários que possuem relação com as nossas representações e como hierarquizamos de forma quase que naturalizada determinadas representações. Neste sentido, estamos corroborando o processo de engendramento, como nos aponta Lauretis (1994). Quando passo a considerar as imagens no processo em correspondência, nos deslocamos da noção de representação para as práticas de correspondência, pois tenho como interesse entender como as imagens correspondem às vidas dos participantes na dinâmica da ferramenta e o que move escolherem determinadas imagens do que outras.

2.1.1 Escolha das imagens

Foram muitas imagens feitas pelo projeto Iconografias do Maranhão, desde 2009, e pelo NIDA, durante esses anos de pesquisa. Colecionamos diversas imagens do dia-a-dia nas comunidades, do fazer artesanal, dos materiais, das artesãs, etc. Um vasto banco de imagens que precisava ser colocado em circulação. Nas gavetas, em estantes e arquivos, como afirma Edgar Teodoro da Cunha (2016), as imagens permanecem estanques, adormecidas, mas preservam em sua materialidade a potência comunicativa do instante registrado. Quando colocadas em movimento, em novo fluxo, os significados atribuídos pelas imagens ganham novo sentido na forma de “mobilizar novas sensibilidades, repercutir em novos corpos, ganhar novas possibilidades comunicativas” (CUNHA, 2016, p. 250).

Dessa forma, as escolhas das imagens para a aplicação da ferramenta foram baseadas nas imagens feitas em pesquisas etnográficas anteriores, em outras comunidades, e também em Santa Maria, e em imagens pesquisadas na internet.

Ao lançar o olhar sobre as imagens, fomos definindo em quais categorias elas se encaixavam mais. Nesse processo, é necessário reforçar que as escolhas das imagens não foram aleatórias, considerando que as nossas próprias visualidades, estão construídas dentro de uma

normatividade, presentes na vida social, ou seja, isso implica que as escolhas não são individuais, mas frutos das relações sociais.

Alguns critérios foram levados em consideração para a escolha das imagens. Como elas tinham que estar baseadas nas dimensões do empoderamento e tinham que abranger questões como educação, economia, política e de saúde, era necessário escolher imagens que possuem aparentemente clareza sobre estes temas. Levamos em consideração o nível de instrução das(do) artesãs(ão). Nesse momento entendemos a importância do papel dos designers em suas atuações como mediadores sociais. É necessário ter sensibilidade acerca do seu campo de pesquisa, nosso entendimento preliminar sobre comunidades artesanais e a atuação nelas, nos ajudou na escolha das imagens e fez traduzir melhor os sujeitos da pesquisa. Ou seja, as escolhas das imagens não estavam ligadas com o que representavam para as artesãs, mas sim de que forma correspondiam às suas vidas. A imagem é a ponte entre os pesquisadores e as(o) artesãs(ão), para fornecer um modo especial de relação com o mundo dos nossos interlocutores de pesquisa.

Ao mesmo tempo que por um lado para escolher as imagens, nos sentimos influenciados pelas categorias do FEM, por outro, tivemos uma preocupação de escolher imagens que pudessem corresponder às vidas delas. Mas isso só foi possível estando em campo, percebendo o entorno, dialogando com as(o) artesãs(ão) no cotidiano. Caminhando juntos e participando de suas vidas.

Figura 3 – Fotos escolhidas para a categoria *Oportunidade e participação econômica*.

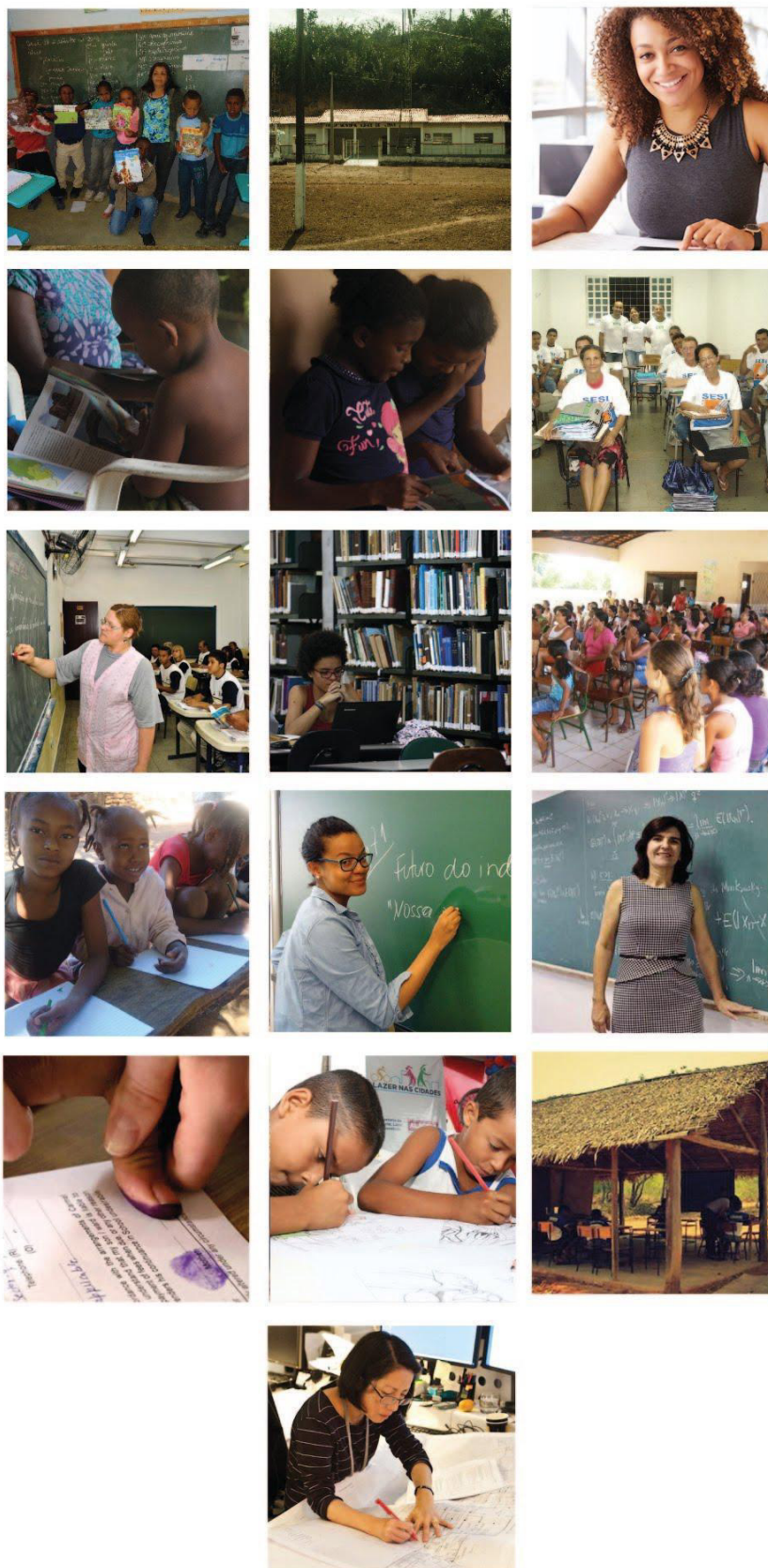


Figura 4 – Fotos escolhidas para a categoria *Saúde e Bem-estar*.



Fonte: Elaborado pelo NIDA.

Figura 5 – Fotos escolhidas para a categoria *Conquistas Educacionais*.



Fonte: Elaborado pelo NIDA.

Figura 6 – Fotos escolhidas para a categoria *Empoderamento Político*.



Fonte: Elaborado pelo NIDA.

2.2. Aproximação com o campo: a fotografia, a iconografia e o “ao vivo”

Para falar da aproximação de pesquisadores, turistas, consultores, designers com o artesanato, Noronha (2015) utiliza o termo *artesanato como zona de contato*. Termo que James Clifford tomou emprestado de Pratt, onde conceitua a *zona de contato* como “uma tentativa de invocar a co-presença espacial e temporal de sujeitos anteriormente separados por disjunções geográficas e históricas, e cujas trajetórias agora se cruzam”. (PRATT apud CLIFFORD, 2016, p. 5).

Quando Noronha (2015) nos propõe uma reflexão sobre esses encontros, entre os nativos com os *outros* que chegam em comunidade artesanais, trago minha experiência de aproximação com as artesãs de Santa Maria. Motivada em pesquisar nessa comunidade caracterizada por praticar produção artesanal, fui influenciada por esse trânsito intercultural possibilitado pelo artesanato, onde construí o percurso da pesquisa. O artesanato possibilitou esse *contato*. Digo isso, porque o contato se deu primeiro com a produção material das artesãs, o que permitiu ter acesso e identificar outras questões no campo.

O primeiro contato com a comunidade de Santa Maria foi em 2011. Nesse período, participei de mais uma etapa do projeto *Iconografias do Maranhão* que resultou em um livro intitulado *Identidade é valor: as cadeias produtivas do artesanato em Alcântara*. O livro relatava todas as etapas das cadeias produtivas¹¹ das comunidades pesquisadas em Alcântara e Santa Maria era uma delas. Para ilustrar o livro precisou-se de iconografias e eu que gostava de fazer ilustrações quase fotográficas fiquei responsável em fazer as referentes à Santa Maria por conta da riqueza de detalhes das tramas e cores das peças executadas pelas artesãs.

Sempre ouvi falar da comunidade entre os participantes do projeto. Mas meu contato visual com as mulheres da comunidade e com o artesanato foi quando peguei a foto da artesã Celeste para iconografar. Como resultado transformava as imagens daquelas mulheres em ícones. Na foto a artesã executava uma das etapas da cadeia produtiva, o riscamento, que consiste em riscar a fibra com o auxílio de uma faca para separar o linho. Celeste praticamente debruçada sobre o *olho* do buriti no chão, em seu gesto corporal na foto, parecia *riscar* com muita precisão o fio do *linho* novo, ainda verde.

¹¹ Utilizamos esta categoria apoiando-nos em Krucken (2009) que a conceitua como o conjunto de procedimentos, etapas, atores, processos e produtos envolvidos em alguma atividade cujo resultado seja um produto, desde a sua pré-produção até o seu consumo final.

Figura 7 – Iconografia da artesã Celeste.



Fonte: Elaborado pela autora.

Depois fui desenhar graficamente os artefatos, o linho trançado nas cores escolhidas pelas artesãs, precisou revelar a qualidade da batida do tear. Para isso, desenhei a artesã Suely, executando a etapa do batimento, “esta etapa consiste no batimento dos fios de forma que eles fiquem bem prensados e compactos” (NORONHA, 2011, p.62). Na iconografia, Suely está sentada em um tamburete, com as mãos posicionadas indicando um gesto de bater o tear.

Figura 8 – Iconografia da artesã Sueli.



Fonte: Elaborado pela autora.

Para estabelecer meu primeiro encontro fui a campo em dezembro de 2016. Aproveitei a ida de outra pesquisadora também do mestrado à cidade de São João de Cortez, campo de pesquisa dela, para conhecer Santa Maria. Na viagem fui acompanhada também pela minha orientadora, que estabeleceu a ponte para meu contato com as artesãs. A dinâmica da viagem consistiu em pegar um *ferryboat* na Ponta da Espera até o Cujupe que demorou aproximadamente uma hora e vinte minutos. Depois pegamos mais uma hora e meia de estrada – o tempo de viagem variava de acordo com as condições da estrada de piçarra. Nesse período, comparada com os anos anteriores, estava boa, antes só podia ter acesso de moto. No carro levamos alguns objetos como câmera fotográfica, caderno de campo e alguns suprimentos para passar aqueles dias. Já era final da tarde quando chegamos em São João de Cortez.

Planejamos uma ida em Santa Maria no dia seguinte para avisar que passaríamos por lá quando estivéssemos voltando para São Luís. A visita serviu também para perceber o campo e a receptividade com a nossa presença. Paramos então na casa de Celeste, a impressão foi que já a conhecia, acredito que por conta da iconografia que fiz dela, e de tantas fotos que vi dela estampadas no livro. Entramos em sua casa, nos sentamos e ela mostrou um jogo americano que estava fazendo. Não demoramos muito e retornamos para São João de Cortez.

No retorno para São Luís passamos em Santa Maria como havíamos combinado com Celeste. Ao chegar na Associação, avistei logo seu Joci, atual presidente da Associação,

limpando a frente do terreno. Lá estavam presentes algumas artesãs e as outras chegavam aos poucos. A Associação possui uma estrutura nova, tem uma sala ampla logo na entrada onde ficam posicionados os teares referentes a cada artesã/ão. O corredor que dá acesso a cozinha possui mais dois quartos, também espaços de trabalho. Em um desses quartos encontrei Celeste, terminando de bater um jogo americano no tear. Sentei do seu lado e começamos a conversar. Na ocasião, soube que ela tinha deixado a presidência da Associação por conta de problemas de saúde de seus familiares e estava superando um início de depressão. O trabalho com o artesanato, convivendo com as artesãs na associação, e o cultivo de sua horta juntamente com o marido estavam ajudando ela a superar essa dificuldade.

Algumas artesãs, inclusive Celeste pareciam animadas com a nossa presença na Associação. Como parte da programação desse dia fomos convidadas por Celeste para conhecer sua horta, localizada num terreno distante das casas do povoado. Ela nos constou que às vezes faz o trajeto a pé e leva aproximadamente trinta minutos. Nesse dia fomos de carro. Para ela a horta é seu lugar de refúgio. Na ocasião nos mostrou o que estava plantando naquele momento e contou que toda produção da horta é vendida no centro de Alcântara. No final da tarde retornamos para São Luís.

Posso dizer que comecei a vivenciar a pesquisa em 2011. Podia perceber a imagem me guiando no processo, desde início em que peguei a foto de Celeste para iconografar. Conhecer Santa Maria se deu pela sequência: a fotografia, a iconografia e o “ao vivo”. Antes de ir de fato à Santa Maria, exercitei a imaginação quando me propus refletir sobre a fotografia da artesã, imaginando por meio da foto a configuração do espaço, a rotina dessas mulheres e como se dá a construção de seus saberes. Este é o processo imaginativo, essa projeção também acionada por meio de imagens, que pode ser considerado por Carl DiSalvo (2009) como uma tática de design, a possibilidade que temos de imaginar futuros e que tem muita relação com a ferramenta que apliquei. Lanço mão de um questionamento importante desta pesquisa: quais projeções as imagens podem acionar nos sujeitos a quem proponho este diálogo?

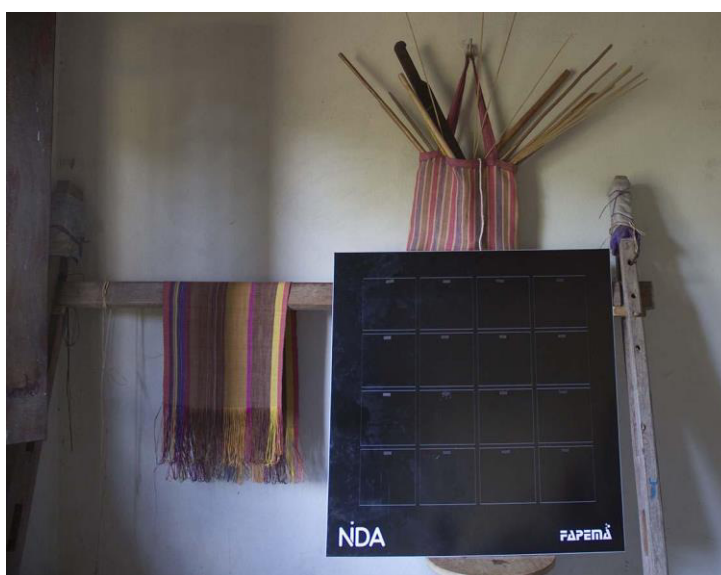
2.3. A ferramenta em campo

No campo, a ferramenta causou um estranhamento e curiosidade por parte das(o) artesãs(ão). Composta por uma prancha preta, como plano infinito para destacar as imagens, com a marca do NIDA, quem promovia a pesquisa e da FAPEMA¹², que financiava a pesquisa,

¹² Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão.

e 64 imagens impressas. Quando chegamos à associação, tratamos logo de ver onde posicionar a prancha, e as 64 imagens, um volume que parecia exagerado e que nos fez por vezes ter medo quando pensávamos em como reagiriam a tantas imagens. Precisávamos de um espaço reservado para aplicar a ferramenta individualmente, sem pressa, e de forma concentrada. Identifiquei um quarto onde ficava o tear da artesã Celeste, o tear parecia um suporte perfeito para encaixar a prancha. Mas e as imagens? Percorri toda a associação e achei alguns bancos feitos de tronco do buriti, juntei dois e pronto, criamos um espaço adequado para a aplicação da ferramenta.

Figura 9 – Montando o cenário.



Fonte: Elaborado pela autora.

O que era para ser um ambiente intimista, o quarto, atraiu a atenção de curiosos. Enquanto aplicamos a ferramenta com as(o) artesãs(ão), pessoas *espiavam* pela janela, batidas do tear ressoavam em todo o ambiente e as mulheres com suas múltiplas vozes conversavam sobre diversos assuntos, algumas tomando um café na cozinha, outras na sala principal da associação. Assim, dentro deste cenário, conseguimos em um dia conversar com onze artesãs, fazendo mais duas sessões de fotoelicitação no dia seguinte.

No total participaram doze mulheres e um homem. Recebemos cada um individualmente na sala onde expusemos como funcionaria a dinâmica da conversa. A artesã Luzimar foi a primeira a entrar na sala, notamos um certo receio por parte da artesã e também nas outras sessões de fotoelicitação, quando viam a ferramenta – o jogo –, pois tinham receio de não “acertarem” acreditando que teriam que dar respostas corretas, não imaginando que a

ferramenta era fluida e que a sua construção se dava pelos discursos, e que, na qualidade de protótipo, era plausível de ser ajustada durante o processo.

A cada rodada, definida pelas dimensões de empoderamento, as artesãs(ão) eram convidados a escolher seis imagens. Inicialmente quando pensamos na ferramenta definimos que para cada categoria, o participante do jogo escolheria por nove imagens, acreditando que mais imagens gerariam mais discussões sobre as dimensões do empoderamento. Essa definição sobre a quantidade de imagens fazia parte das regras iniciais da ferramenta, mas, na qualidade de protótipo, ajustes foram sendo feitos de acordo com as respostas em campo, no próprio fazer do jogo.

No campo, durante a primeira sessão de fotoelicitação com Luzimar, quanto mais imagens pedíamos para a artesã escolher mais dificuldade ela tinha para falar das imagens, os discursos iam se esgotando, e a artesã dava sinais mostrando sua dificuldade “Mais um? Que difícil!”, “Mais um? Qual? Ai não sei...Eu não sei mais não”. Percebendo sua dificuldade, vimos que a artesã conseguiu escolher até seis imagens na mesma categoria e falou sobre elas sem parecer cansativo, escolhemos então não ultrapassar essa margem de imagens. Esse movimento de “seguir” o fluxo do jogo é o que Ingold (2012b) vai chamar de improvisação, “é seguir os passos do mundo à medida que eles se desenrolam”. A medida que as artesãs(ão) iam respondendo à ferramenta, sua dinâmica ia se moldando a essas respostas. Não tínhamos a intenção de reproduzir aquilo que definimos como “passo-a-passo da ferramenta”, mas sim de segui-la em seu fluxo, em movimento de devir. A partir daí começamos a perceber os limites epistemológicos de quem fez a ferramenta e de quem participou dela, tema sobre o qual tratarei mais adiante.

Outro momento de ajuste do jogo no campo foi durante a fotoelicitação da dimensão do empoderamento político. Desde o início tivemos dificuldade durante as escolhas das imagens que iriam compor esta categoria. Quais imagens usar para falar de empoderamento político? Segundo o FEM, resumidamente, esta dimensão está ligada a participação de mulheres em cargos de liderança e poder de voz nas tomadas de decisão. Como traduzir em imagens próximas da realidade delas? Não conseguimos encontrar muitas imagens que pudessem apresentar esta categoria. Na escolha das imagens durante a fotoelicitação, as artesãs tiveram dificuldade de falar sobre as imagens, dentro do que para nós interessava. A artesã Suely, ao falar de uma imagem da marcha da Margaridas, logo remeteu às caixeiros das festas do divino que acontece em Alcântara. A artesã associou a imagem a algo familiar e de seu ambiente, não via na imagem um posicionamento político, uma manifestação. Devido à dificuldade de escolha das imagens reduzimos para três imagens nesta categoria. “Isso aqui é o que? Significa o que?”,

indagava a artesã sobre a imagem, em resposta tentando não influenciar no discurso respondia com o que para mim era óbvio “Mulheres...”, e a artesã buscava explicar a imagem me questionando “Numa caminhada?”, muitas vezes nos sentimos induzindo, ao dar pistas sobre as imagens.

No primeiro dia conversamos com Luzimar, Maria Alves, Marinalva, Maria Eliana, Lucilene, Maria do Rosário, Delcimar, Rosângela, Raimunda, Suely e Rosely. No segundo dia participaram Joci e Rosa. Como forma guiar nas rodadas de fotoelicitação, definimos uma ordem das categorias que íamos elicitar. Começamos com a categoria que tinha mais fotografias das(o) artesãs(ão) para as que tinham menos, sempre na sequência: saúde e bem-estar, oportunidade e participação econômica, empoderamento político e educação. Iniciamos sempre falando do funcionamento do jogo, “vou lhe mostrar algumas imagens, gostaria que escolhesse e me falasse o porquê da escolha”, e algumas vezes a artesã indagava “e se eu não souber explicar?”, tentando estabelecer uma relação de confiança respondemos “se não souber não tem problema, você fala das imagens se preferir”.

Figura 10 – Rodada de fotoelicitação com a artesã Maria Alves.



Fonte: Elaborado pela autora.

A artesã olhava para as fotos, e ao se interessar por uma imagem já estabelecia uma relação de correspondência, como nos aponta Ingold (2018). A atenção se voltou para aquilo que era do seu interesse. Escolhia pegando na imagem, me entregava e eu posicionava na prancha. Se era uma imagem que traduzia como do cotidiano (C), através dos discursos que surgiam, posicionava na região que definimos, o eixo diagonal do *grid*, e assim fazia nos demais

eixos do *grid*, até compor as seis imagens. Como tinha um *grid* pré-estabelecido, percebido apenas por mim, eu mesma tinha que posicionar a imagem na prancha. Então, as rodadas aconteciam sempre nesse movimento: distribuíamos as imagens na mesa, o participante atentamente olhava, escolhia, nos entregava a imagem e posicionávamos na prancha. Muitas vezes nos perdíamos na hora de posicionar as imagens na prancha, porque era uma análise nossa sobre as escolhas das imagens e discursos. Às vezes a imagem remetia ao cotidiano, mas também acionavam sentimentos. Nesse caso, não sabia se posicionava no *grid* das abstratas ou do cotidiano. Assim, mesmo com dúvidas em relação ao posicionamento das imagens no *grid*, no final de cada rodada, registrava individualmente as pranchas com as imagens escolhidas. Mesmo que o *grid* não funcionasse da forma que prevemos, fizemos os registros das imagens para analisar as que saíram com mais frequência no jogo, e também usamos um gravador para registrar os discursos para análise posterior.

Figura 11 – O passo a passo da ferramenta.



Fonte: Elaborado pela autora.

Assim, no desenrolar das conversas e na demora, pelo olhar atento em cada imagem, as rodadas de fotoelicitação duraram por volta de trinta minutos a uma hora. A rodada com Maria Alves foi uma das mais demoradas. No início a artesã traçou logo uma tática de escolha das imagens, começando pelas imagens com que, segundo ela, “estava mais acostumada”. Entre uma foto e outra a artesã me contava sua história: “eu escolhi essa imagem porque daí saiu minha criação”, e remetia ao tempo dos seus pais. Maria Alves é casada com Joci, atual presidente da associação, com quem aprendeu a trabalhar com a fibra de buriti. Ela acredita que o artesanato tem ajudado muito para comprar as coisas de casa, e que para um povoado que “não tem movimento de nada”, segundo ela, é a forma que eles encontraram para complementar a renda.

Figura 12 – Maria Alves durante a sessão de fotoelicitação.



Fonte: Elaborado pela autora.

Maria Eliana e Lucilene foram as que menos estranharam ou ficaram com receio na hora de participar da dinâmica da ferramenta. A cada grupo de imagens escolhidas, as artesãs contavam suas opiniões a respeito das imagens. As artesãs não poupavam discursos nas rodadas do jogo. Eliana logo identificou que nas imagens tinham uma predominância de mulheres “a maioria só é mulher mesmo né?”, falava a artesã ao se dirigir às imagens, mostrando que sabia quais questões queríamos debater.

Na sequência conversamos com Marinalva, ao mesmo tempo que participava das rodadas de fotoelicitação, dividia a atenção com a neta que corria na sala. No início a artesã parecia mais tímida, mas no decorrer da conversa ficou mais confortável e conseguimos ouvir sua opinião sobre as imagens. Esse foi um comportamento recorrente durante a aplicação da ferramenta. No início se mostravam receosos, mas a timidez ia se perdendo na dinâmica da ferramenta. Esta característica de imersão do jogo é importante e talvez seja um dos grandes desafios dos designers na construção de jogos, causando um envolvimento dos participantes através da ludicidade (NORONHA et al, 2016). Em seguida conversamos com Maria do Rosário que se identificou logo com a imagem da parteira, que fazia parte das imagens da dimensão saúde e bem-estar. Foi a primeira a ser escolhida por ela, pois lembrou do seu ofício

de parteira que vem executando há muitos anos na comunidade e redondezas, ou seja, a imagem correspondia à sua vida. Com Delcimar encerrei a rodada da manhã, retomando as rodadas de fotoelicitação com sua filha Rosângela depois do almoço.

À tarde também conversamos com Raimunda (Mocinha). Desde o início da pesquisa tínhamos dificuldade de conversar com a artesã que não parecia acessível nas conversas e sempre muito sucinta no que falava. Quando fizemos as rodadas de fotoelicitação, a artesã se mostrou bastante comunicativa, contou sobre suas memórias de infância e teceu opiniões sem parecer tímida, diferente da forma como demonstrava ser nas entrevistas que chegamos a fazer com elas no início da pesquisa. Suely e Rosely encerraram o primeiro dia de rodadas de fotoelicitação, retomando o segundo dia com Joci e Rosa. Não conversamos com três artesãs devido à ausência na associação por conta de problemas de saúde. Mesmo não conseguindo, já tínhamos treze sessões de fotoelicitação para serem analisadas na volta do campo.

3. O PAPEL DO DESIGN NA CONTEMPORANEIDADE

Quando as questões sociais começaram a ser discutidas no design, por volta da década de 70, surgiram preocupações com a desigualdade social, a sustentabilidade e inclusão social. Percebe-se nesse momento, que o design, até então, voltado somente a prática industrial começa a apreender aspectos sociais. Um dos precursores dessa discussão foi o austríaco Victor Papanek, quando lançou seu livro *Design for the real world*, onde constrói a ideia de um “design com responsabilidade moral e social” (MARGOLIN, 2015). O autor coloca em discussão um design voltado para os países periféricos. Rafael Cardoso (2010), no seu livro “Design para um mundo complexo” ao fazer alusão à obra de Papanek, propõe um deslocamento do “mundo real” para o “mundo complexo”. Para Cardoso (2010), os problemas sociais apontados por Papanek em 1970 ainda existem e são maiores, mas é necessário entendê-los como não mais os mesmos, já que as questões da atualidade assumiram uma extensa complexidade.

Thackara (2008) afirma que profissionais de design devem ir além de criadores de objetos, ou construções, mas assumir a posição de agentes capacitadores da mudança. Gabriel do Patrocínio (2015) ressalva a importância da parceria entre o ICSID – *International Council of Societies of Industrial Design* – e a UNIDO, afirmando que a ONU “entendeu que o design é parte do processo de desenvolvimento”. Entende-se por desenvolvimento:

[...] o que você quiser que seja, depende da sua política e ideologia: crescimento econômico, direitos, liberdade, meios de subsistência, boa governança, conhecimento, poder – todos estes em geral intercalados com palavras como “integração”, “sustentabilidade”, “empoderamento”, “parcerias”, “participação”, “comunidade”, “democracia” ou “ética”. Combinados, todos os ideais invocados por estas palavras nos oferecem esperança de construir um mundo melhor e mais justo, e, para a maioria pobre ao redor do mundo, um acordo melhor (HAMDI, 2004 *apud* PATROCÍNIO, 2015).

Vivenciando um momento contemporâneo, cada vez mais heterogêneo e complexo, penso em como essa nova configuração influencia todas as áreas disciplinares e, como consequência desse fluxo de mudanças, traz novas maneiras de se pensar o design. As estruturas sociais onde estamos submetidos nos levam a pensar novos cenários que possam propor cada vez mais diálogos e chamar atores sociais envolvidos, os *stakeholders*, a participarem ativamente dos processos de design. Pensar colaborativamente cenários é pensar o futuro de forma coletiva (MANZINI, 2015; HALSE, 2010).

Ezio Manzini (2015), em seu livro *Design when everybody designs. An Introduction to Design for Social Innovation*, direciona um novo olhar para o papel do design em co-participação com os atores sociais, ao abordar sobre a atuação dos designers na contemporaneidade, trazendo uma série de exemplos de projetos de design para a inovação social. É pertinente a reflexão que Manzini traz no livro para esse trabalho, já que objetivo trabalhar com comunidades quilombolas produtoras, com realidades diferentes da minha. Era então necessário repensar sobre esses métodos tradicionais e definir com *expertise* a melhor forma de atuação nesse contexto social.

Ao refletir sobre a contemporaneidade e a atuação dos designers nesse novo cenário, Manzini (2015) fala da importância de se usar o conhecimento do design à favor da vida social. Para ele o “próximo passo do design” está na atuação para inovação social e para a sustentabilidade. Desta forma, é necessário uma aproximação, um diálogo aberto com os atores sociais e entendê-los. Ao realizar esse diálogo por meio de ferramentas de design colaborativas, pode-se refletir sobre possíveis cenários futuros.

Para o autor esse é o caminho do design para a inovação social. Não resolver problemas sociais de forma técnica, mas buscar dialogar com os atores sociais envolvidos, em quais cenários eles queriam estar. Ao afirmar que “todo mundo pode ser um designer” (MANZINI, 2015), Manzini 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)¹³

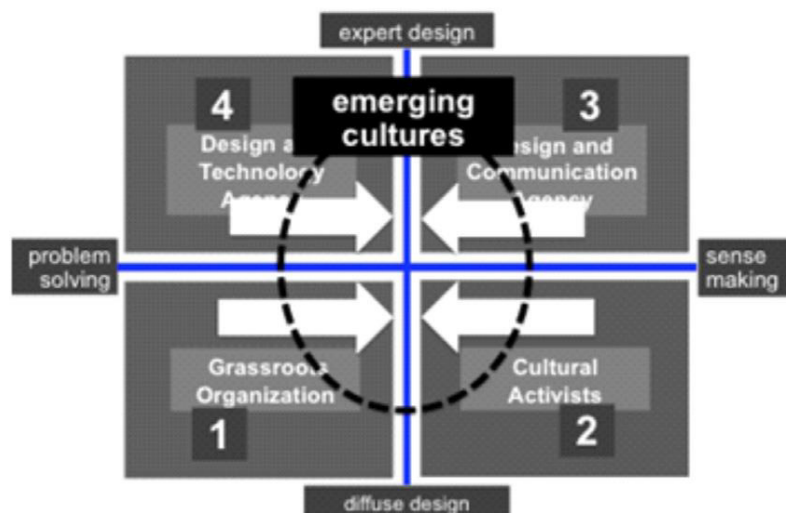
Ao projetar o futuro ou o próximo passo na vida cotidiana, nota-se que as habilidades projetuais não estão presentes só nos designers profissionalizados. Manzini (2015) chama de *designers difusos*, as pessoas que possuem capacidades e habilidades para projetar, e define os *designers experts*, aqueles especializados na profissão. A inovação social, para o autor, objetiva despertar as habilidades presentes nos *outros*, ao trabalhar com comunidades e organizações colaborativas numa dinâmica de trocas, entre saberes especializados e não especializados. A cultura de projeto cada vez mais presente no nosso cotidiano nos aproxima cada vez mais da prática do design.

Projetar para solucionar problemas sempre esteve com uma das grandes motivações do design. O design modernista, apesar de muito pautado na funcionalidade, teve grande importância ao pensar nos produtos para as culturas de massa no cenário da produção industrial. Ainda muito construído dentro da resolução de problemas, passou-se então a dar sentido aos produtos industriais, criando o significado da modernidade. Mas as questões ambientais na sociedade passaram a ser vistas com mais urgência, devido a consumo massificado e o excesso de objetos no mundo. Dessa forma, nos deslocamos para um cenário alarmante ao passo de problemas sociais e ambientais mais sérios.

Nesse mundo de urgências, o papel dos designers passou por modificações, como já disse anteriormente. Para Manzini, solucionar problemas ainda é importante, mas os designers devem ser também criador de significados, nas palavras do autor *sense-makers*. Nessa convergência entre a resolução de problemas, produção de sentido e saberes do designers difusos e designers *experts* emergem culturas. Visões de mundo diferentes, interesses diferentes podem gerar resultados culturalmente mais ricos.

¹³ [...]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.

Figura 13 – Emerging cultures.



Fonte: (MANZINI, 2015, p. 44)

Na convergência desses saberes, os designers profissionalizados passam a ser um mediadores de processos culturais, quando entram em diálogo com as diversas habilidades dos atores sociais. O aprendizado torna-se mútuo, dinâmico, de trocas promovendo cultura. Como ações promissoras do design, o autor destaca o ativismo, o produtor de sentido, o promotor de cultura. Em alguns casos, não busca ser um solucionador de problemas, mas tem o interesse de despertar em determinado contexto social um novo olhar sobre qualquer área de discussão. Essas iniciativas *bottom-up*, de forma provocativa, criam formas de sensibilizar os *outros*, e de se sensibilizar com os outros, despertando-os para as questões de bem-estar local/social. Dessa forma, fica a questão. Como acessamos esses saberes difusos? Como dialogamos com estes saberes? Como construímos essa troca?

Inseridos nesta complexidade, já não projetamos fora das questões complexas. As construções de cenários são relevantes no projeto, porque são formas de articular ideias, proporcionando reflexões instigantes. Podem ser formas claras de avaliar determinado contexto. Além disso, a criação de cenários nos auxilia na contextualização de experiências, fazendo com que as pessoas que estão imersas nestes processos possam propor soluções e reflexões que transpõem as ideias iniciais às quais são inerentes, estimulando a criatividade.

Ao projetar uma ferramenta de codesign é possível observar que a possibilidade de diversos atores sociais como designers e artesãos participarem do processo gera cenários e discursos que quando postos em outras situações, poderiam não acontecer. O design

colaborativo descentraliza o conhecimento e as decisões, gerando assim a necessidade de uma atuação conjunta de todos os *stakeholders* no processo.

3.1. Design Anthropology

O campo do Design Anthropology (DA) mostra como os antropólogos e designers podem realmente aprender uns com os outros aliando observação participante às práticas de design. A observação participante no DA não é isolada, mas sim envolve o pesquisador com os atores sociais. Joaquim 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 no objeto (GUNN; LOGSTRUP, 2014). Nesse caso, o pesquisador é um observador co-participante, pois chama os atores sociais a participarem ativamente dos processos.

Essa discussão surgiu da crítica ao fazer etnográfico muito pautado em construir a imagem dos sujeitos da pesquisa sob à luz dos olhos do pesquisador. A autora Gayatri Spivak, em seu livro *Pode o subalterno falar?* também nos lança um novo olhar sobre os sujeitos pesquisados. Trouxe a mesma crítica ao chamar atenção para a agência desses sujeitos, e afirmar como tarefa importante do intelectual pós-colonial de “criar espaços por meio dos quais o sujeito subalterno possa falar para que, quando ele ou ela o faça, possa ser ouvido (a)”¹⁴. Deve-se gerar mudanças na atuação dos pesquisadores, não apenas se preocupando em fazer um trabalho descritivo.

Com objetivo de repensar a atuação do pesquisador/pesquisado, 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 com os sujeitos de pesquisa, buscando entender suas aspirações e visões de mundo.

O antropólogo britânico Tim Ingold, tem feito pesquisas nos campos da antropologia, ecologia, arquitetura e também do design. O autor traz novos olhares para a antropologia contemporânea. Ingold se difere da teoria ator-rede (*network*) e defende que a vida, incluindo os materiais, é uma vida em fluxo. Para ele a vida é como uma malha (*meshwork*), formada por linhas contínuas que à medida que são tecidas se entrelaçam, não se conectando como defende a teoria ator-rede (INGOLD, 2012a). Ingold aciona nos designers um novo olhar para o mundo e para quem se projeta. O que o autor traz de contribuições para o design é que esse

¹⁴ Trecho tirado do prefácio do livro *Pode o subalterno falar?* escrito por Sandra Regina Goulart Almeida.

envolvimento com o outro – incluindo não só pessoas, mas tudo que faz parte do mundo, como toda matéria que para o autor é viva – nos aproxima do mundo, do qual, antes, nos distanciamos durante o apogeu da produção industrial, no qual as relações com os objetos e com os materiais ficaram mais generalizadas.

Halse et al (2010, p.205) propõem essa aproximação por meio de protótipos. Para os autores prototipar é encenar; a cada ato, a cada fala sobre uma imagem, a cada combinação de imagens escolhida para se tratar de um tema, um cenário e possibilidade discursiva se constitui. O fazer do designer entra em evidência. A oportunidade permite experimentação, com o intuito de explorar a imaginação particular de cada sujeito e transformá-los em formas concretas. Ao criar cenários, encenar, simular, são formas de acessar, explorar a imaginação dos sujeitos envolvidos com a pesquisa. Essas ferramentas, brincadeiras, jogos, provótipos, cenários, para Gunn (2014) são formas de criar *insights* sobre o que as pessoas entendem e desejam.

Para Brandt et al (2008) os jogos estão ligados a uma forma de arte e cultura. Muitas vezes o que importa não são as regras do jogo, mas a experiência do jogar adquirida pelos participantes. A imersão e o envolvimento dos participantes no jogo mostra sua potencialidade como ferramenta para diálogos, reflexões e criação de cenários para futuros possíveis (NORONHA et al, 2016). Simulando e manipulando por meio das peças do jogo pode-se chegar a reflexões que de outra maneira, talvez não se conseguisse chegar. No caso desta pesquisa, acessamos o imaginário das artesãs por meio de uma ferramenta – jogo – que faz uso de imagens.

Os arranjos possíveis com as imagens propostas revelam os percursos dos imaginários das artesãs entrevistadas. Na contemporaneidade, ao se propor a tangibilizar processos culturais - atribuição dada aos designers por Manzini (2015) - nós deixamos em aberto o processo de rearranjar a matéria visual disponível, compartilhando-a com todos os atores envolvidos no projeto; concedemos aos designers difusos - aqueles que não possuem uma habilidade projetual especializada, mas a praticam organicamente - a possibilidade de imaginar futuros, como nos indica Halse et al (2010): a ideia de protótipo nos ajuda na construção destes cenários - reais ou discursivos. Enquanto protótipo, nossa ferramenta de codesign nos permite realizar ajustes, remodelando-a a medida que os *stakeholders* sentem necessidade de fazê-lo. Assim, o conhecimento se constrói a partir da experiência vivida, no fluxo das etapas projetuais.

O Design Anthropology permite pensar o design de forma mais democrática, 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 bonitos e convincentes, mas sim materiais evocativos e abertos para

novas experiências em colaboração com não designers. Os antropólogos vêem 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 mediativas reflexões sobre determinado cenários. É um processo em constante transformação, pois as ideias, no decorrer dos fluxos, se modificam, o que para Ingold (2012b) configuraria 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, 2015, p. 30)

Dessa forma, imaginar é entrar em correspondência com o mundo. Entender que todos têm suas histórias, não só pessoas, mas Ingold inclui também os materiais, a natureza, as coisas, tudo que compõe o mundo. Neste lugar de movimento, onde as coisas acontecem, é que os designers devem estar atentos. Para Ingold, designers podem ser chamados de *dream-catchers*. Seguir os sonhos e as esperanças das pessoas pode tornar-se possível através de encontros mediados por ferramentas ou qualquer método que facilite reflexões e diálogos.

4. IMAGEM

As imagens são formas de representação – significados, símbolos e sentidos – que geram enorme influência sobre nós. Podem 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”. É necessário um entendimento sobre as imagens para entender o percurso desse estudo, já que as narrativas construídas são baseadas na percepção dos sujeitos sobre as imagens.

A imagem evoca imaginação, sentimentos, reações, memórias. Construímos sentido por meio dos seus significados, e é por meio dela que também nós representamos. Se avaliarmos sua trajetória dentro do contexto histórico, percebe-se que a imagem andou lado a lado com escrita, mas foi colocada de lado quando a escrita passou a ser considerada único meio de

legitimação. Quando achamos que nos distanciamos das imagens, nos deparamos imersos e envoltos delas neste mundo hipervisual. Ingold (2015) nos lança uma pergunta: “será que as imagens não apenas representam coisas, mas sim nos ajudam a encontrá-las?” (INGOLD, 2015, p. 284)

Como designers, podemos dizer, as imagens constroem o significado social do qual fazemos parte. Muito conduzidos pelo olhar, temos a imagem como elemento fundamental das nossas experiências pessoais e profissionais. Na forma como são concebidas as imagens produzem e reproduzem significado social.

Etienne Samain (2012) aponta a imagem como uma “eclosão de significações”, em constante fluxo, amplo e contínuo. Existem diversas formas de representação da imagem, as imagens projetadas e em movimentos como a dos filmes, e as imagens estáticas, como as fotografias, consideradas pelo autor como as mais complexas, já que é necessário um mergulho nelas, “furar e romper as superfícies” para nos perder num mar de significações.

Mas como delas emergem ideias? Neste campo das imagens enquanto linguagem transitamos no campo das representações. Autores como Émile Durkheim e Serge Moscovici discutem as representações sociais pautados em concepções muito ligadas a Psicologia Social. Para este momento, utilizarei as noções de representação apontadas por Stuart Hall (2010) que transita pelos aspectos da linguagem e traz em seu bojo o uso de linguagem, dos signos e das imagens como formas de representação. Para ele a representação usa objetos materiais e efeitos, mas no sentido não da qualidade material do signo, e sim de sua função simbólica.

A antropologia tem utilizado a imagem para explorar questões de gênero, etnicidade e identidade, utilizando-se da fotografia como ferramenta importante desse processo. Edgar Teodoro da Cunha (2016) fala da importância da imagem como artefato cultural que vai além do significado:

Como um artefato cultural, imagens comunicam, representam, expressam memórias, fornecem um modo especial de relação com o mundo, onde seus aspectos icônicos, enquanto contornos que nos remetem a uma reflexão sobre seu referente, encobrem sua natureza também linguística, que tem uma retórica própria, formas que se articulam de maneira anacrônica, produzindo novos sentidos. São também modos de pensamento e do gesto, são produtos de relações, entre homens, entre imagens e entre ambos (CUNHA, 2016, p. 248).

Samain (2012), em seu texto “*As imagens não são bolas de sinuca*”, conta três formas de proposição para exploração heurística das imagens. A primeira, é que toda imagem - uma pintura, uma fotografia, uma imagem digital - nos oferece algo para pensar, aciona nosso imaginário. A segunda é a imagem como portadora de um pensamento. Nesse caso, o autor exemplifica na pintura, por exemplo, que existem características intrínsecas que constroem a

figura, no caso da fotografia, a intenção do fotógrafo ao produzir as imagens e a interpretação do espectador ao vê-las, nelas “incorporam” suas impressões. O autor nos diz ainda que olhar uma imagem é muito mais que ver um objeto, “ela é um lugar de um processo vivo, ela participa de um sistema de pensamento. A imagem é pensante.” (SAMAIN, 2012). Essa é a terceira proposição colocada pelo autor. Dessa forma, pode-se dizer que as imagens nos convocam a pensar, nos fazem imergir nas suas significações, mas com essa afirmação Samain nos desafia a ir além, ao propor as imagens como formas que pensam e é na sua agência que nascem as ideias.

A provocação torna-se plena, quando se quer alocar, dessa vez à imagem, um “pensamento” que lhe seria *próprio*. A imagem teria uma “vida própria” e um verdadeiro “poder de ideação” (isto é, um potencial intrínseco de suscitar pensamentos e “ideais”) ao se associar a outras imagens. Aliás, exatamente da maneira como, numa *frase verbal*, palavras (por exemplo: um sujeito, um adjetivo, um verbo, um pronome relativo, um outro verbo, um complemento direto ou indireto, um gerúndio ou um simples ponto de interrogação), ao se associarem, são capazes de despertar e promover “ideias” ou “ideações”, isto é, *movimentos* de ideias. (SAMAIN, 2012, p. 23)

Trazemos as contribuições de Samain para pensar as imagens como nos coloca Ingold. Em parte, os autores dialogam quando consideram as imagens em processo vivo, mas o caminho escolhido por Samain para a análise se refere a materialidade das imagens, ou seja, que as imagens possuem agência, um artefato com vida. Ingold (2012a) critica esta forma de pensar a materialidade das coisas, para ele não é que as coisas têm vida, elas estão na vida. Dessa forma, Ingold não trabalha com a categoria artefato, mas sim *coisa*. Para o autor pôr as coisas na vida é colocá-las na ação. Uma imagem ou um artefato não tem vida, quando visto fora dos fluxos de ação, não se encerra na forma, e no caso da imagem, não se encerra em sua representação. Para Ingold a imagem não representa coisas, mas se apresenta e varia de acordo com o interesse de quem ver.

Ao utilizar as imagens - nessa pesquisa nos interessamos pela fotografia - num processo metodológico, construímos um movimento de ideias em que as imagens podem criar ao se associarem com outras, evidenciando as correspondências das imagens dentro de um processo de pesquisa em design.

4.1. Fotoelicitación: a fotografia como ferramenta

No livro *Dados visuais para pesquisa qualitativa*, Marcus Banks faz um breve histórico sobre o início do uso da imagem em pesquisa social principalmente no que compreende o uso dela na etnografia. O uso da imagem é interdisciplinar, mas algumas disciplinas passaram a utilizá-la com afincamento nas suas pesquisas. Na sociologia, por exemplo, “o uso disciplinar da

fotografia não é visto até meados do século XX, mas o uso da fotografia para investigar e documentar o bem-estar social data pelo menos da década de 1930” (BANKS, 2009, p. 39). A pesquisa visual na prática etnográfica não é recente e diz ter duas correntes que a envolvem. Na primeira as imagens são criadas pelo pesquisador social com o objetivo de documentar ou analisar aspectos da vida social e interações sociais. Na segunda corrente, as imagens são produzidas pelos sujeitos da pesquisa, “os sujeitos de pesquisa têm, de forma mais evidente, uma conexão social e pessoal com as imagens” (BANKS, 2009, p. 21). Esta caracteriza-se como uma forma mais colaborativa de pesquisa visual. Ainda segundo o autor, mesmo existindo essas duas correntes, o campo da pesquisa visual não se esgota nelas.

Sarah Pink, em seu livro *Doing Visual Ethnography* (2013), exemplifica com diversos estudos de caso que, ao reagir às imagens visuais, os atores sociais são libertados de cronologias lineares e as descrições puramente verbalizadas das imagens fazem um trabalho para a pesquisa que os adjetivos e outros vocábulos não poderiam fazer. Quando as pessoas usam fotografias para contar histórias sobre suas experiências, identidades e práticas, essas imagens se tornam inseridas em narrativas pessoais e culturalmente específicas. O que Pink mostra em seu trabalho é que as imagens podem nos guiar na pesquisa de campo, sendo produzidas pelos próprios sujeitos da pesquisa ou mesmo pelo pesquisador. Neste trabalho, optamos em fazer a pesquisa de campo utilizando as imagens, mas que foram produzidas em momentos anteriores a pesquisa para nos guiar nos diálogos com as(o) artesãs(ão).

Como importante técnica de investigação de questões da contemporaneidade, Banks aponta a fotoelicitação como um método qualitativo simples, mas difícil de ser utilizado. Na sua definição o método compreende:

O uso de fotografias para evocar comentários, memórias e discussão no decorrer de uma entrevista semiestruturada. Exemplos específicos de relações sociais ou forma cultural retratadas nas fotografias podem se tornar a base para uma discussão de generalidades e abstrações mais abrangentes; reciprocamente, memórias vagas podem ganhar foco e acuidade, desencadeando um fluxo de detalhes (BANKS, 2009, p. 89).

As fotos são interpretadas pelos entrevistados, permitindo uma aproximação mediada pelas imagens. Nesse momento, as memórias são acionadas e os entrevistados utilizam os seus conhecimentos, pautados em suas vidas cotidianas e nas suas visualidades, interpretando o que as imagens querem dizer. É importante perceber que durante uma sessão de fotoelicitação, o entrevistador precisa de forma dinâmica focar a atenção nas imagens, para que os assuntos de interesse do pesquisador não fujam do foco principal da pesquisa.

O autor fala da importância do método, mas deixa claro que não se pode afirmar que as questões levantadas durante a pesquisa com fotoelicitação só podem ser geradas por meio das imagens. O que Banks (2009) afirma é que para comprovar esta tese era necessário um trabalho minucioso, quase exaustivo para saber se as mesmas questões emergem de outros métodos. Nesse caso, fica-se com a potencialidade que as imagens podem assumir.

De forma democrática a imagem pode ter um alcance maior em determinados contextos sociais. Ao utilizar imagens dentro de uma pesquisa visual atinge-se não só as impressões do sujeito às imagens, mas também o campo das experiências é acionado por meio do artefato, a fotografia, que nesta pesquisa chamamos de *coisa*, pautados na contribuição de Ingold (2012a) para pensar as imagens não como artefatos que possuem agência, mas *coisas* que estão na vida, não encerradas em sua representação.

Para Kossoy (2001), a fotografia possui uma trajetória,

Toda fotografia representa em seu conteúdo uma *interrupção* do tempo, e portanto, da vida. O fragmento selecionado do real, a partir do instante em que foi registrado, permanecerá para sempre *interrompido* e *isolado* na bidimensão da superfície sensível. (KOSSOY, 2001, p. 44)

Barbosa (2016) fala que as paisagens se tornam realmente visíveis por meio de seu recorte. São instantes recortados da vida, congelados no tempo. Para autora a fotografia “cita”, não traduz ou informa. Sua potência está justamente na sua capacidade narrativa de citação ou evocação. Se é considerada como mera informante, perdemos sua capacidade de narrar, ou seja, sua capacidade de operar lacunas, descontinuidades e assim, ambiguidades. (BERGER, 1995 apud BARBOSA, 2016, p. 202).

Na etnografia visual, o uso de imagens, incluindo também fotografias digitais e o uso da tecnologia à favor da pesquisa de campo, pode gerar resultados importantes durante a pesquisa. Passou-se então a integrar sentidos aos estudos da cultura visual. Pink (2013) chama a atenção para a etnografia sensorial; a prática busca não só os aspectos verbalizados, mas o que os corpos dizem a partir das experiências vividas pelos sujeitos. Dessa forma, a autora passou a considerar importante entender como os corpos reagem a determinados espaços, com os objetos, e tudo que compõe o mundo. A autora fala de sua aproximação com designers no intuito de compreender as experiências do “usuário” com as tecnologias, e como podem ajudar na forma de dialogar com os sujeitos sobre determinados assuntos por meio de experiências com o design e a antropologia. Essa interdisciplinaridade, para acompanhar a fluidez social, é necessária inclusive para a etnografia, para se entender as questões sociais em vários aspectos.

Para Pink (2013) a ideia da etnografia contemporânea não é fazer uso de descrições da realidade, mas sim oferecer experiências vividas por etnógrafos e sujeitos que os aproximem das 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, as experiências corporais, sensoriais e afetivas, e as negociações, intersubjetividades através das quais o conhecimento foi produzido. Isso pode implicar em métodos reflexivos, colaborativos ou participativos. [...] deve-se explicar não apenas realidades observáveis e graváveis que podem ser traduzidos em notas e textos, mas também objetos, imagens visuais, o imaterial, o invisível e a natureza sensorial da experiência e do conhecimento humano (PINK, 2013, p. 35, tradução nossa).¹⁵

Nesta pesquisa o processo colaborativo não está na produção, mas no momento da aplicação da ferramenta. Pretendo acionar discursos a partir do que elas enxergam das imagens. Aqui, falamos de imagens em movimento, onde não se encerram em sua representação. O processo de apreensão das imagens na dinâmica da ferramenta não está atrelado a um processo cognitivo, mas sim por um processo de atenção (INGOLD, 2018). Para Ingold é como andar em um labirinto, você sempre estará atento, como por exemplo,

Para a criança a caminho da escola, a rua é um labirinto. Como o escriba, copista ou desenhista cujos olhos ficam na ponta dos dedos, a criança segue, sempre curiosa, seu vai e vem, mas sem uma visão de comando ou vislumbre de um fim. O desafio consiste em não sair da trilha, e para isso ela precisa se manter alerta. (INGOLD, 2015, p. 24)

A análise que fazemos das escolhas das imagens na dinâmica do jogo é considerando o processo de atenção proposto por Ingold. Assim como o mundo se apresenta na visão de uma criança, queremos saber como as imagens que escolhemos para a ferramenta se apresentam na visão das(o) artesãs(ão). Partimos então da noção de representação para a de correspondência: as artesãs respondem às imagens e as imagens respondem à elas.

5. DA REPRESENTAÇÃO DE GÊNERO PARA A CORRESPONDÊNCIA

A discussão sobre gênero e sobre representação de gênero foi importante ponto de partida para chegarmos as práticas de correspondência.

¹⁵ 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 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.

Nos últimos anos, os debates sobre gênero tratam sobre as identidades fluídas, se distanciando dos conceitos que entendem os sujeitos como identidades estáveis. Defender a ideia de sujeito social universal é pensar uma sociedade homogênea, característica de um pensamento liberal. Dentro da abordagem essencialista tem-se o sujeito masculino como este sujeito social universal, transformando as hierarquias e as relações poder. Desta forma, construiu-se a oposição binária da diferença sexual como um dado natural.

Para ir além, é necessário o entendimento de masculinidade e feminilidade não como um dado natural interno, mas como noções construídas historicamente e culturalmente sob nossos corpos legitimados pela ordem social, ou seja, padrões que nos tornam sujeitos *inteligíveis* (BUTLER, 2015). As imagens corporais e tudo que está fora desses padrões são vistas como anormais e abjetas, fora da *inteligibilidade* cultural.

Judith Butler, filósofa que revolucionou os estudos de gênero e teoria *queer*, se apoia na teoria foucaultina para mostrar as fragilidades dos discursos construídos ao longo do tempo pela ciência e medicina ao atribuírem à natureza a relação ontológica entre homem e mulher, característica do essencialismo. Desta forma, as normas, tidas como naturais, nos regulam dentro de padrões heteronormativos. Butler atribui a noção de gênero como performatividade (BUTLER, 2015). Afirma que o gênero não possui uma identidade estável, mas trata-se de uma repetição que na verdade é produzido, e reproduzido, o tempo todo, regulado, por uma norma ou conjunto de normas que “pesam sobre nossos corpos” (BUTLER, 2001).

Em outras palavras atos, gestos e desejo produzem o efeito de um núcleo ou substância interna, mas o produzem *na superfície* do corpo, por meio do jogo de ausências significantes, que sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa. Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são *performativos*, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são *fabricações* manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. O fato de o corpo gênero ser marcado pelo *performativo* sugere que ele não tem status ontológico separado dos vários atos que constituem sua realidade. (BUTLER, 2015, p. 235).

A autora Teresa de Lauretis vê o gênero como o produto das tecnologias. Na fala da autora gênero é:

O produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana. (LAURETIS, 1994, p. 208).

Como os aparatos simbólicos contribuem para essas performances de gênero? Neste caso como as práticas de design podem ser vistas como tecnologias de gênero? As duas autoras entendem o gênero em perspectivas diferentes, mas é importante perceber como as tecnologias contribuem para as performances de gênero. Dialogando com Lauretis, entendemos que as

imagens e os artefatos contribuem para moldar a sociedade nos padrões heteronormativos, ou seja, constroem o “engendramento” e, influenciados por esses padrões, os designers reforçam determinados estereótipos, no que tange as noções de masculinidade e feminilidade. É um ciclo que se autoalimenta.

Utilizando-se do conceito de Lauretis (1994), a tecnologia de gênero se constitui por artefatos, formas, imagens que constroem o “engendramento”. Entende-se por tecnologia instrumentos, equipamentos, métodos ou artefatos criados pelo *homo sapiens* – que tem como objetivo potencializar as ações humanas ou permitir um salto de qualidade na organização social, econômica, política ou cultural (GOMES; BECKER, 2002). As tecnologias são esses mecanismos que contribuem para reforçar a diferença sexual e assim se constroem nas relações sociais.

O design como parte do social é potencializador das ações humanas já que ele trabalha diretamente com as tecnologias. Então, agregar a palavra social ao design seria redundante, já que sua construção se dá no meio social. Essa discussão pode ser vista quando Bruno Latour (2012) fala sobre as *associações*, essa ideia que temos de definir e separar conceitos como se fossem ingredientes de um bolo, ou materiais específicos. Agregar palavras ao social, na forma de moldes estabelecidos para definir formas de pensamentos e distinguir campos de estudos. Sobre o que Latour nos faz refletir, é que o social perpassa todas essas *associações*, o que seria redundante relacioná-los com o social, já que todas elas fazem parte integrante da sociedade.

Podemos dizer que tecnologias – sociais ou de gênero – são formas, instrumentos por meios dos quais as questões de gênero são definidas e essas questões de resistência ao modelo capitalista são definidas, na prática são formas de fazer e pensar que vão moldando e construindo modelos de pensamento.

Lauretis (1994) questiona o uso do conceito de gênero como diferença sexual, e propõe pensar no campo das linguagens e da construção do imaginário. Para isso, ela pretende ir além da teoria de foucaultiana que enxerga a sexualidade como uma “tecnologia sexual”. Para Foucault, o gênero não faz parte do corpo, mas sim um conjunto de efeitos produzidos sob os corpos. A autora pretende ir além quando propõe pensar gênero desconstruindo a noção de diferença sexual.

É importante pensarmos como hierarquizamos nossas visualidades por meio da linguagem. Se pegarmos as noções do construtivismo percebe-se que toda o aparato simbólico é uma construção social. A forma como vemos o mundo foi manipulada dentro desse universo de linguagens e significações. Alguns mecanismos reforçam estes padrões. Retomo como as imagens e os artefatos marcados no corpo, que definem a representação da feminilidade e

masculinidade, contribuem para esta performance de gênero. Todo o aparato simbólico construído ao longo do tempo, como formas de representação internalizadas, vistas como parte de nossa existência, são normas discursivamente construídas.

No campo das representações, é aos sistemas de significados, segundo Joan Scott (1990), que precisamos dar atenção, isto é, às maneiras como as sociedades representam o gênero, o utilizam para articular regras de relações sociais ou para construir o sentido da experiência. Sem o sentido, não tem experiência; e sem processo de significação, não tem sentido (SCOTT, 1990).

Nesse ponto, mora o conflito: ao mesmo tempo que Lauretis nos propõe pensar as tecnologias de gênero como representação, ela diz que a representação de gênero é uma construção, o que parece contraditório já que a representação se encerra numa tecnologia de gênero. Rossi (2018, p. 223), ao fazer uma profunda análise da categoria representação nos estudos de gênero nos alerta sobre a representação como uma categoria em conflito, principalmente quando usada no senso comum seguindo um modelo maniqueísta de “verdadeiro” e “falso”. E chama a atenção para as discussões ainda confusas a respeito do termo representação, como no caso do texto de Lauretis,

Apesar de aprofundar o debate sobre representação e suas implicações na vida e experiência femininas, Lauretis parece ainda, em alguns momentos, pautar-se pelo antagonismo entre realidade e representação ao mesmo tempo em que tenta recusá-lo, atribuindo à segunda aspectos ideológicos que atuam como uma cortina que insiste em se colocar sobre a “verdadeira” realidade, onde a diferenciação sexual e sua manutenção serviriam à preservação de uma estrutura social de caráter liberal burguesa, dominada pelo patriarcado (ROSSI, 2017, p. 224).

Percebemos então a representação como categoria de análise pode ser conflituosa. Dessa forma, optamos por seguir a categoria correspondência aludida por Ingold. Apreendemos no mundo das coisas por meio da educação da atenção (INGOLD, 2018). O que interessa, ao assumir esse caminho, é a apresentação, trazendo o designer e tudo que corresponde a ele para o campo da ação. Se desfazendo da noção de representação de gênero por meio de tecnologias de gênero, como ponto principal, se deslocando para um mundo de percepções e ambientes, levando em consideração as práticas de correspondência, ou seja, nossas relações com imagens e coisas.

Ao trazer estes autores importantes da abordagem pós-estruturalista, penso em como estes teóricos nos ajudam a pensar não só no campo das representações – significados e sentidos – mas do nosso papel enquanto designers na contemporaneidade. Quando abordo nesta pesquisa sobre os limites de linguagem de determinados sujeitos, trazendo autores como Spivak, Foucault e a abordagem contemporânea dos estudos de gênero, não só, pautam as

representações que são construídas por meio do design, mas as representações que as pessoas fazem de si mesmas, caímos então nas representações. Nos permite repensar sobre formas impositivas de determinados aspectos projetuais por meio de uma atuação dos designers. Como podemos extrapolar esta noção de representação? Quando consideramos o design como tecnologia de gênero, estamos corroborando o “en-gendramento” de um sistema representacional. Isso acontece a partir de um processo discursivo de representação. Temos consciência que o processo acontece dessa forma, temos consciência que na maioria das vezes caímos na armadilha do discurso e da representação, mas como fugimos disso? Quando Butler afirma que as identidades são fluidas, ela propõe pensar as identidades em um “vir a ser”, extrapolando um limite representacional do gênero. Isto dialoga quando Ingold (2012a) nos propõe pensar a vida, sempre em movimento de devir. O autor fala que a vida é como algo sempre em aberto, “seu impulso não é alcançar um fim, mas continuar seguindo em frente” (INGOLD, 2012a, p. 38). Por isso, nossa análise, apesar de trabalharmos com imagens, não se encerra na representação, pois nos propomos ir além, com as práticas de correspondência.

6. IMAGENS EM CORRESPONDÊNCIA

Para iniciar as análises, trazemos as palavras de Sylvia Caiuby Novaes a respeito das fotografias:

“A fotografia explicita essa mistura feliz de informação, acaso, estética e intenção. Ela fala claramente, neste sentido, não apenas sobre o objeto fotografado, mas, de modo igualmente evidente, sobre a cultura e estilos de vida de quem opera a câmara.” (NOVAES, 2005, p. 111)

Nessa pesquisa não operamos uma câmera, as fotografias presentes na análise não foram feitas por nós e nem pelas artesãs, outras pessoas estiveram por trás dessas imagens. Mas quando as escolhemos em correspondência às categorias do FEM, nos sentimos não operando uma câmera, mas as próprias imagens, já que as escolhas partiram do nosso interesse sobre elas, estabelecendo uma correspondência.

O mesmo acontece quando apresentamos essas imagens para as artesãs. Existe um interesse delas de escolherem determinadas imagens do que outras por meio de um processo de atenção, a partir daí discursos foram construídos e neste item serão analisados.

Ingold fala que “corresponder com o mundo, em suma, não é descrevê-lo, nem representá-lo, mas responder a ele” (INGOLD, 2013, p.108). Então, como estas imagens se

apresentam para os sujeitos da pesquisa? Como as suas escolhas variam de acordo com seus 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. No campo das representações, Stuart Hall (2010) transita pelos aspectos da linguagem e traz em seu bojo o uso dos signos e das imagens como formas de representação. Não estamos preocupados com o que as imagens representam para as artesãs, mas sim o 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 para um futuro ou para um passado e trazer para discussão as questões que queremos abordar, nesse caso, refletir junto às artesãs as dimensões do empoderamento feminino que emergem dos discursos construídos a partir das imagens.

Para Ingold, pensar o visual está para além do que se configura diante dos nossos olhos – as imagens –, o visual também faz parte das nossas imagens mentais, o que permeia nossa imaginação acionada por alguma experiência. A ferramenta ocupa este lugar de proporcionar a experiência. O que importa, como veremos nas falas das(o) artesãs(ão), não é a imagem em sua representação, mas o que ela aciona na imaginação de quem vê. Olhar não é um mecanismo pertencente somente aos olhos. Olhar é ver o mundo de forma criativa movidos pela nossa capacidade de imaginar. As imagens correspondem às artesãs, pois para falar delas, usam suas visões de mundo e relacionam com suas vidas. Não temos como objetivo conter, mas sim ampliar, elicitar novos pontos de vista a partir da aplicação da ferramenta.

Voltamos a atenção para o que Ingold (2013b) propõe ao pensar sobre as práticas de correspondência. E evidencia uma diferença importante entre interagir e corresponder. Imagine a interação como dois pontos separados que se conectam, mas se separam, na correspondência esses dois pontos são transformados em linhas contínuas que se entrelaçam, ou seja, correspondem. O autor exemplifica a correspondência com o simples fato de lermos uma carta. Nas palavras do autor:

correspondência não tem ponto de partida ou ponto final. Simplesmente continua. [...] são linhas de sentimento, de sensibilidade, evidenciadas não apenas na escolha das palavras, mas nos gestos manuais da escrita e seus traços na página. Ler uma carta não é apenas para ler sobre quem escreve, mas para ler com ele ou ela. É como se escritor estivesse falando na página e você - o leitor - estivesse lá ouvindo (INGOLD, 2013b, p. 105, tradução nossa).¹⁶

¹⁶ the correspondence has no starting point or end point. It simply carries on [...] the lines of correspondence are lines of feeling, of sentience, evinced not – or not only – in the choice of words but in the manual gestures of the

Assim temos o nosso interesse ao selecionar as imagens – a partir do nosso ponto de vista - e o interesse das(o) artesãs(ão) em escolher determinadas imagens, em detrimento de outras. E o que observamos sobre os limites e alcances desta ferramenta, compõem essa análise.

A seguir analisamos de forma transversal os discursos das artesãs a respeito das imagens durante a sessão de fotoelicitação, acionando as discussões sobre as dimensões do FEM e as categorias que emergem, a partir do ponto de vista dos participantes. Esta etapa foi importante para compreendermos não só os discursos construídos, mas o próprio uso da ferramenta em campo. Pautados no que Pink (2010) aponta sobre a categorização das imagens de campo, começamos analisando as imagens que mais foram escolhidas durante as rodadas de fotoelicitação, por isso as imagens aparecem enumeradas com a quantidade de artesãs(ão) que as escolheram para entendermos porque algumas imagens foram mais acionadas do que outras.

writing and their traces on the page. To read a letter is not just to read about one's respondent, but to read with him or her. It is as though the writer was speaking from the page, and you – the reader – were there, listening.

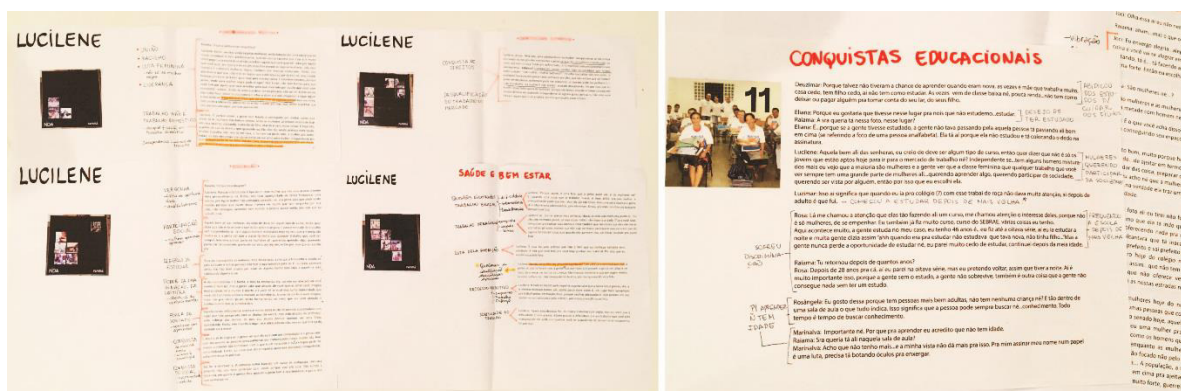
Figura 14 – Enumeração das imagens, categoria *Conquistas Educacionais*.



Fonte: Elaborado pela autora

Feito isso, passamos para a transcrição dos áudios. Categorizamos as falas das(o) artesãs(ão) por tema. Nesta etapa, ao analisar as falas das artesãs percebemos várias questões surgindo. Como por exemplo, nas pranchas da artesã Lucilene, questões como trabalho feminino *versus* trabalho masculino, o retorno à infância, a satisfação de trabalhar com artesanato, essas e outras questões fomos sinalizando nas falas.

Figura 15 - Categorização das falas.



Fonte: Elaborado pela autora.

A seguir, não só analisamos as imagens com maior incidência, mas também apresentamos imagens que trouxeram discussões relevantes para a pesquisa.

6.1 Conquistas educacionais

Rosângela (artesanã): Eu gosto dessa daqui. Dessa aqui...E essa.

Pesquisadora: Porquê?

Figura 16 - Imagem apresentada na categoria *Conquistas Educacionais*.



Fonte: Elaborado pelo Nida.

Ao olhar para essa imagem vemos uma sala de aula composta por pessoas mais velhas. Como se estivessem em um curso. A impressão que a imagem causa para nós enquanto pesquisadores é diferente quando visualizada por outra pessoa, nesse caso nossos interlocutores de pesquisa. Os significados se modificam, e o que pode ser para nós uma mera imagem ilustrativa, para as artesãs é uma projeção (DISALVO, 2009), um desejo, uma vontade ou um sonho que surgiu ao ver a imagem. Ao ser questionada por escolher essa imagem, a artesã Eliana¹⁷ diz:

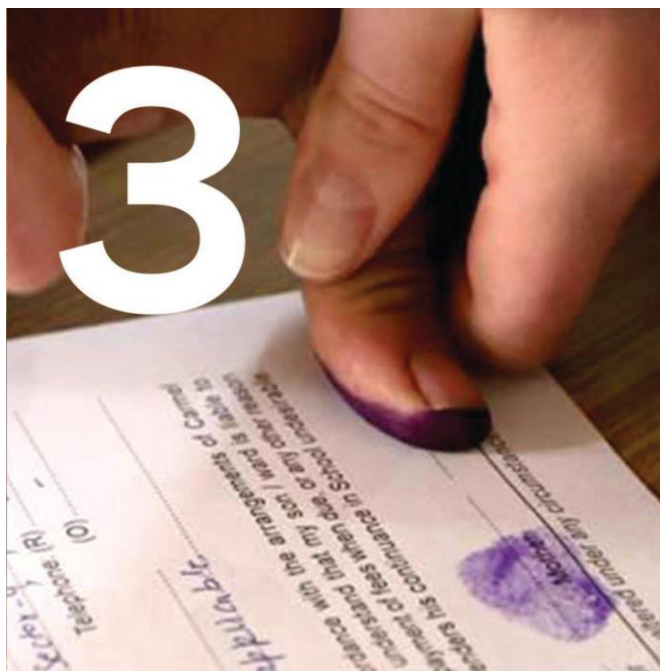
Eliana: Porque eu gostaria que tivesse nesse lugar pra nós que não estudemo...estudar.

Raiama: Você queria estar nessa foto, nesse lugar?

¹⁷ Como parte de uma metodologia colaborativa, que visa o empoderamento e o reconhecimento do trabalho dos grupos tradicionais da produção artesanal, optamos por manter a identificação dos sujeitos de pesquisa, acordado com eles, já que sua voz e representação estão associadas ao nome, lugar de fala e posição no espaço social da comunidade, e principalmente, de sua própria imagem, que também estão inseridas na própria ferramenta.

Eliana: É...porque se a gente tivesse estudado, a gente não tava passando pela aquela pessoa tá passando ali bem em cima (se referindo a foto de uma pessoa analfabeta). Ela tá aí porque ela não estudou e tá colocando o dedo na assinatura.¹⁸

Figura 17 – Imagem apresentada na categoria *Conquistas Educacionais*.



Fonte: Elaborado pelo Nida.

Ao ver a imagem de pessoas mais velhas em sala de aula, a artesã mostrou-se esperançosa, viu a imagem como um sonho para ela que não teve oportunidade de estudar. A artesã construiu uma relação entre uma imagem e outra, e vimos que isso aconteceu diversas vezes durante as rodadas de fotoelicitação. Essa relação entre imagens proporcionada pelo processo de montagem, constrói segundo Cunha (2016) uma “legibilidade” que potencializa o que está à margem, o fragmentário, o segmentado, o rastro e seus indícios (CUNHA, 2016, p.249). A prancha não só delimita o espaço que as imagens serão posicionadas como também ajudou a criar um sentido às imagens. Ao se referir as fotos que escolheu, a artesã continua:

Eliana: Aí... aí é questão de estudar quando pequeno pra quando tiver grande né...Não passar por isso que tá passando agora. Então eu escolhi esses três quadro aí porque eu achei que os três (imagens) contam uma história da gente mesmo. Aqui no interior tem uns que nem pisou no colégio.¹⁹

¹⁸ Entrevista concedida pela artesã Maria Eliana Ribeiro da Silva em abril de 2017.

¹⁹ Entrevista concedida pela artesã Maria Eliana Ribeiro da Silva em abril de 2017.

Quando a artesã fala “a história da gente”, não só se refere a sua própria história, mas também a das pessoas do povoado e do lugar ao qual ela pertence. Isso mostra que a imagem não está reduzida ao que ela representa. Ao relacionar a sua história à imagem, nos leva ao que Clifford (2016) diz sobre os artefatos expostos no museu, no qual, não se encerram na sua forma, ou na técnica que foi feito. Extrapolam a noção de objeto de “arte”, pois são artefatos que evocam histórias. Isso mostra como nossa memória é acessada quando entramos em correspondência com artefatos, imagens e coisas.

Ao olhar a imagem da sala de aula, a artesã Delcimar e Lucilene chamaram a atenção para o fato das mulheres na imagem serem mais velhas e o que impede de as mulheres estudarem tem relação com o tempo que elas utilizam para cuidar do lar e dos filhos.

Delcimar: Porque talvez não tiveram a chance de aprender quando eram nova, às vezes é mãe que trabalha muito, casa cedo, tem filho cedo, aí não tem como estudar. Às vezes vem de classe baixa né, pouca renda... não tem como deixar ou pagar alguém pra tomar conta do seu lar, dos seus filhos.²⁰

Uso como ponto de partida a fala da artesã Delcimar para refletir sobre esta categoria de empoderamento. Existe um impedimento, e isso se repete na fala de outras artesãs sobre a dificuldade em continuar os estudos devidos ao tempo dedicado à família. Esse é um exemplo da norma que nos encerram em padrões heteronormativos. Na fala da artesã aparece como prioridade se doar à criação dos filhos, deixando de lado as oportunidades que surgem. Essa questão é colocada pelas artesãs de forma naturalizada, por mais que afirmam que deixaram de lado os estudos para cuidarem de casa, a forma como as artesãs colocam essa questão evidencia como se fosse um percurso ‘normal’ da mulher. Esse é um exemplo da repetição da própria norma. Retomo ao que Foucault (1998) fala sobre a construção do discurso, depois a forma como esse discurso passou a ser produzido e reproduzido o tempo todo até entendermos como um dado natural interno.

“O discurso nada mais é do que a reverberação de uma verdade nascendo diante de seus próprios olhos; e, quando tudo pode, enfim, tomar a forma do discurso, quando tudo poder dito e o discurso pode ser dito a propósito de tudo, isso se dá porque todas as coisas, tendo manifestado e intercambiado seu sentido, podem voltar à interioridade silenciosa da consciência de si.” (FOUCAULT, 1998, p. 49).

Ao falar de performatividade de gênero, Butler desconstrói a ideia de diferença sexual associada ao sexo, e mostra que os atos performativos revelam que o gênero não possui *status*

²⁰ Entrevista concedida durante as sessões de fotoelicitação pela artesã Maria Delcimar Gomes Rabelo em abril de 2017.

ontológico separado. A performatividade de gênero é construída pela repetição de atos e gestos que regulam os corpos. Para deixar claro como a repetição acontece, Butler usa o exemplo da paródia. O gênero é uma imitação de algo já imitado, sem saber ao certo de onde começou, mas entende-se sua construção normativa discursiva dado pela repetição de atos. A autora para explicar a comparação do gênero a uma paródia, usa o exemplo da *drag queen*. Uma *drag* performatiza uma mulher, se constrói dentro de uma lógica atribuída como feminina para se fazer mulher, utiliza artifícios que enaltecem a figura feminina. Pela norma o gênero precisa ser regulado, e para ter um controle do homem e da mulher atribuiu-lhes a feminilidade e a masculinidade, com cada um executando seu papel social.

Na fala da artesã podemos perceber que faz parte da *performance* feminina a responsabilidade de cuidar da casa e dos filhos. Para Delcimar, mulheres de baixa renda possuem ainda mais dificuldade pois não possuem condições financeiras para pagar alguém que ajude nas tarefas do lar. A participação masculina, nesse caso, não foi acionada em nenhum momento pelas artesãs, como se não fizesse parte do papel masculino, não é uma possibilidade válida. Para essas mulheres, parece normal abdicar dos estudos para cuidar da casa e dos filhos e isto produz um efeito na vida dessas mulheres. Percebemos então que os atos performativos produzem um efeito sob nossos corpos, mas não é construído pela materialidade do corpo, mas a partir de sua construção discursiva.

Como podemos ver através das falas das artesãs, a maternidade é peça fundamental para compreendermos os mecanismos discursivos que permeiam a vida dessas mulheres.

Rosely: Isso aí é a nossa educação, eu comecei nesse curso aí do SENAI. Eu comecei aí a estudar, porque daí não terminei meus estudos, fiz até a quarta série, supletivo eu consegui. Aí depois eu casei muito nova, aí não pude mais estudar. Tentei a noite aqui já pelo SENAI, voltei a fazer a alfabetização, fiz o 1º e 2º ano, mas não consegui terminar por causa dos meninos que eram muito pequenos e o marido tinha que sair para pescar e era a noite. Aí não tive como concluir mais é muito bom a gente estudar. ²¹

A artesã Rosa nos contou do preconceito que sofreu quando passou a frequentar a escola mais velha, chegou a ir para a escola com o filho. É fácil identificar na sua fala os mecanismos discriminatórios, as porosidades encontradas no âmbito doméstico/familiar e a problemática participação dessas mulheres nas conquistas educacionais.

²¹ Entrevista concedida durante as sessões de fotoelicitação pela artesã Rosely dos Santos Serejo Ferreira em abril de 2017.

Rosa: Lá me chamou a atenção que elas tão fazendo ali um curso, me chamou atenção o interesse deles, porque não é só mulheres, de se empenhar. Eu também já fiz muito curso, curso do SEBRAE, várias coisas eu tenho.

Aqui acontece muito, a gente estuda no meu caso, eu tenho 46 anos, fiz até a oitava série, aí eu ia estudar a noite e muita gente dizia assim “*ah, quando era pra estudar não estudava, que tava nova, não tinha filho...*” Mas a gente nunca perde a oportunidade de estudar né, eu parei muito cedo de estudar, continuei depois da meia idade.²²

Mas o que as fez escolher aquela foto? Para alguns, a imagem retratou uma realidade delas quando associaram a imagem ao fato de frequentarem a escola depois de mais velhas. Para outra, no caso da artesã Eliana, olhar a imagem acionou um desejo, uma vontade de “estar lá”, fazer parte do cenário da imagem e que não conseguiu por falta de oportunidade, ou seja, potencializou uma projeção (DISALVO, 2009). Outras palpitararam sobre a condição das mulheres da foto e o que fizeram com que elas estivessem em sala de aula depois de mais velhas. Além de toda a ideia de projeção que a imagem proporcionou, ela também acionou discursos sobre mecanismo discriminatórios sofridos por essas mulheres. Um exemplo é o da artesã Rosa, quando optou em estudar depois de mais velha, teve que lidar com vários comentários externos que criticavam sua escolha. Ao ser questionada com quantos anos voltou para escola, Rosa responde:

Rosa: Depois de 28 anos pra cá, aí eu parei na oitava série, mas eu pretendo voltar, assim que tiver a noite. Aí é muito importante isso, porque a gente sem o estudo, a gente não sobrevive, também é outra coisa que a gente não consegue nada sem ter um estudo.²³

No discurso de Rosa, vemos o quanto a artesã considera importante os estudos, mas na prática esse cenário muda para ela. Em uma de nossas conversas a artesã me relatou que durante o dia suas tarefas se dividem em cuidar da casa e trabalhar com serviços gerais na escola do povoado, o turno da noite seria o melhor horário já que durante o dia ela é cheia de tarefas, mas a escola do povoado e das redondezas não oferecem turmas a noite, só na sede de Alcântara que possui turmas de ensino médio, mas o deslocamento até a sede se torna inviável para essas mulheres já que elas possuem responsabilidades para cumprirem em seus lares.

A artesã Lucilene analisa a imagem de forma otimista, ressaltando a presença de pessoas mais velhas e da predominância das mulheres nos espaços de sociabilidade.

Lucilene: Aquela bem ali das senhoras, eu creio que deve ser algum tipo de curso, então quer dizer que não é só os jovens que estão aptos hoje para ir para o mercado

²² Entrevista concedida durante as sessões de fotoelicitação pela artesã Rosa Maria Ferreira dos Anjos em abril de 2017.

²³ Idem.

de trabalho né? Independente se tem alguns homens misturados mais eu vejo que a maioria são mulheres e a gente vê que a classe feminina que qualquer trabalho que você ver sempre tem uma grande parte de mulheres ali...querendo aprender algo, querendo participar da sociedade, querendo ser vista por alguém, então por isso que eu escolhi ela.²⁴

Na sessão de fotoelicitação a artesã Lucilene se mostrou otimista ao analisar algumas imagens. Em outras conversas quando estava na presença da artesã, os seus discursos sempre foram construídos dentro dessa lógica do espaço e do posicionamento da mulher na sociedade, sempre colocou o artesanato como um meio que encontrou de levar a vida de forma independente, mostrando uma satisfação pessoal. Mas o que seria essa “independência” colocada pela artesã? O que para ela é ser independente? Sua principal motivação em trabalhar com o artesanato foi por conta de uma necessidade de não viver só em casa, cuidando do lar. A artesã coloca em sua fala a visibilidade e a participação social feminina. Nesse caso, a “independência” colocada pela artesã está diretamente ligada a uma vida **fora** do âmbito familiar, a atividade ou trabalho que elas exercem fora de casa.

Nessa e em outras falas que veremos mais adiante, a independência feminina está ligada ao excesso ou o acúmulo de trabalho, porque existe as atividades fora de casa, como cursos feitos em Alcântara, trabalhos na Associação, e as atividades do lar, como limpar a casa, fazer a comida para o marido e filhos, cuidar das criações. A rotina da artesã Suely, por exemplo, é acordar quatro horas da manhã, para preparar a comida que o marido vai levar para roça. À noite, antes de dormir, já deixa a comida pré-cozida e termina de cozinhar no dia seguinte. Na atividade ligada ao trabalho artesanal, Suely é a que mobiliza as mulheres para irem à associação. Vai batendo de porta em porta, avisando às artesãs sobre alguma nova encomenda.

Suely foi a artesã com a qual tivemos maior proximidade durante nossas idas à campo. Era ela que sempre nos recebia na associação quando chegávamos em Santa Maria. Já conhecíamos a Suely por foto, tirada em outro projeto de pesquisa e extensão, coordenado por Raquel Noronha, realizado com elas há alguns anos atrás, assim também como a foto de Celeste, como já citamos anteriormente. Durante nossa estadia na comunidade, as artesãs sempre lembravam de pessoas que já passaram pela associação, consultores, pesquisadores, poder público. Suely entre as várias fotos dispostas na mesa, escolheu a da professora porque remeteu a imagem de Raquel.

²⁴ Entrevista concedida durante as sessões de fotoelicitação pela artesã Lucilene Campos Rabelo em abril de 2017.

Figura 18 – Imagem apresentada na categoria *Conquistas Educacionais*.



Fonte: Elaborado pelo NIDA

Suely: Me lembrei da Raquel Noronha quando nós tava em Alcântara²⁵. Assim...todo dia eu me lembro dela. Nós passamos dois dias com ela em Alcântara. A imagem dela escrevendo ali na lousa, me lembrei dela.²⁶

As artesãs sempre lembram de pessoas que passaram pelo povoado. O interesse de quem vem de fora do povoado para fazer algum tipo de trabalho na associação é visto por elas como forma de incentivo. A artesã Maria contou que a produção artesanal faz com que as pessoas se interessem pelo povoado. Atualmente, a presença de pesquisadores tem diminuído bastante e os trabalhos de consultoria deixaram de acontecer. Isto se reflete no campo, com a pouca presença na associação, e de discursos desestimulados. Em conversa com algumas artesãs, a ausência dessas pessoas na comunidade tem desmotivado a produção. Em uma de nossas idas à campo, a artesã Eudielite mostrou empolgada suas fotos no livro *Identidade é valor*, resultado do projeto que Suely se referia, realizado em 2011. De lá para cá, algumas pessoas passaram pela comunidade como a pesquisa do professor Paulo Keller e de sua orientanda de mestrado, Joana Golin, que tratou das relações de trabalho entre artesãs e designers. A presença de consultores na comunidade também foi marcante para as artesãs. Sempre se referiam ao trabalho do consultor, Iderlan Costa, chamado por elas de Dedé. Contaram que o consultor

²⁵ A artesã refere-se ao Seminário Identidade é Valor, realizado na sede do município de Alcântara, em junho de 2011.

²⁶ Entrevista concedida durante as sessões de fotoelicitação pela artesã Suely Santos Gomes em abril de 2017.

promoveu diversas iniciativas na associação, estabelecendo uma relação de amizade durante o tempo que foi passado pela comunidade. Na época participavam de viagens, feiras e exposições, e sempre lembram como se sentissem falta desses movimentos que aconteciam na associação. Segundo Suely já faz mais de dois anos que o SEBRAE não fez mais trabalhos de consultoria²⁷. A última ação foi feita pela consultora Sergileide Lima que na ocasião ensinou a fazer bolsas e outros trabalhos, mas que não durou muito tempo.

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

Figura 19 – Imagem apresentada na categoria *Conquistas Educacionais*.



Fonte: Elaborado pelo 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. Às vezes até discutia com meu pai porque ele não sabia ler e tava vivo “pra quê esse negócio de leitura”. 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

²⁷ Shamia Coimbra, analista do SEBRAE, diz que a instituição não tem atuado mais em projetos específicos com artesanato, o que talvez tenha sido fator de desaceleração das ações de consultorias com comunidades artesanais. Hoje o SEBRAE tem trabalhado com projetos de turismo, com ações pontuais voltadas para o artesanato, por isso a diminuição de ações tão significativas (LIMA, 2018).

com a simplicidade queria, aprender. Isso me chamou atenção, tempo da minha infância.²⁸

Esta fala da artesã parece interessante para entender como os atores sociais possuem habilidades em responder às imagens, nas palavras de Ingold, *response ability* e como essas imagens correspondem aos sujeitos da pesquisa. Quando a artesã olha para a imagem e diz “isso me chamou atenção”, mostra como as imagens se apresentam o que, para Ingold (2018), é um processo de atenção. As questões já estão nas imagens, só precisam ser acionadas. Isso fica claro na fala da artesã ao se referir a 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 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 faz parte de uma condição humana e não humana de corresponder ao que faz parte do nosso interesse.

A imagem se mostra como um potencial ativador da memória, nas palavras de Kossoy (2005) “o princípio de uma viagem no tempo em que a história de cada um é restaurada e revivida na solidão da mente e dos sentimentos” (KOSSOY, 2005, p. 43). Esse retorno a infância revivido pela artesã evidencia aspectos importantes da fotografia, colocando a prova que essa memória só foi ativada por conta da imagem. Retomo Clifford (2016) em sua experiência vivida com os *Tlingit*, ao mostrar os artefatos à tribo nativa, o que era para ser uma análise descritiva das peças, na verdade foi um retorno ao passado, as canções e memórias da tribo. Assim como a imagem foi um retorno à memória da infância da artesã.

Durante as sessões de fotoelicitação, descobrimos que a grande maioria das artesãs fizeram até a oitava série. Conseguiram terminar o ensino fundamental por meio de supletivos e depois de mais velhas. No caso da artesã Marinalva, por exemplo, não conseguiu estudar. Ela contou não saber ler e que escreve apenas seu nome com dificuldade. Ao olhar para a imagem das crianças estudando a artesã diz:

²⁸ Entrevista concedida durante as sessões de fotoelicitação pela artesã Raimunda Silva Alves da Silva em abril de 2017.

Figura 20 – Imagem apresentada na categoria *Conquistas Educacionais*.



Fonte: Elaborado pelo NIDA.

Raiama: Por que você escolheu essa imagem?

Marinalva: Porque eu acho importante, as crianças no colégio eu não sei se é porque eu não tive essa oportunidade, é porque eu não sei. Acho importante, eu fiz de tudo pros meus filhos pra nenhum não se criar burro que nem eu, eu digo burro porque só sei assinar meu nome. Eu não sei a ler, eu não sei escrever [...] mas meus filhos sabe, é muito ruim, muito ruim.²⁹

Apesar da artesã não se sentir confortável por não saber ler e escrever, vê nos filhos a vontade de realizar um sonho que ela não conseguiu. Ao olhar para uma imagem com crianças interessadas em estudar, Marinalva fez uma autoanálise, falou de um insucesso por não ter conseguido alcançar esse objetivo, mas depositou essa satisfação pessoal nos filhos por terem conseguido os estudos e aprenderam a ler e a escrever. Os protótipos, essas “tecnologias da imaginação” como nos indica Halse (2013) tem esta capacidade de acionar possíveis especulações de futuro. Nesse caso, a imagem de crianças estudando provocou na artesã uma visão de futuro, remetendo a seus filhos. Os cenários aqui, articulado por imagens, projetam aspirações e preocupações de possíveis futuros. A ferramenta acionou esse discurso recorrente na fala das artesãs, a expectativa criada em cima dos filhos, no sentido de realizarem sonhos, vontades que elas não tiveram a oportunidade de alcançar.

Para suprir a falta dos estudos, a artesã Maria Alves acredita que o artesanato apareceu como uma solução para quem não teve estudo. Maria Alves é casada com Joci, presidente da

²⁹ Entrevista concedida pela artesã Marinalva Alves Gomes em abril de 2017.

associação, e começou a trabalhar com fibra por influência do marido que trabalhava também. Durante as conversas na sessão de fotoelicitação, Maria comentou sobre a força das mulheres no trabalho e do seu sentimento por não ter frequentado a escola:

Maria Alves: as mulheres tão sendo elogiadas [...] uma força de vontade delas trabalhar e uma força de vontade que a gente carrega com a gente...apesar de eu não ter nenhum estudo, eu sou analfabeta, nem meu nome eu sei fazer, mas eu sinto muita falta, eu sinto muito na minha alma, no meu coração [...] meu Deus se for um pecado que eu carrego na minha vida, esse é um pecado. Num é? Tão bonito, tão importante, [...] nem todo mundo nasceu pra saber.³⁰

Na nossa conversa, a artesã baixou o tom de voz quando falou que era analfabeta, deixando clara a vergonha ao contar que não sabia ler e escrever. Aqui, evidenciamos outro aspecto importante da ferramenta, a forma como as artesãs reagem às imagens, não só relacionado aos seus discursos, mas também os gestos corporais, o tom da voz, o olhar. Foucault (1979) nos faz refletir como o poder e a normatividade comandam nossos corpos. Baixar o tom de voz ao falar de seu analfabetismo, Maria demonstra um domínio da norma, fantasiada pela vergonha. Ou seja, não ter estudos coloca os sujeitos em posição hierarquicamente inferior. São questões subjetivas, e não deixam de ser normativas, que nos ajudam a entender o que o outro quer nos dizer. Os gestos são moldados pelos discursos.

Lucilene, uma das artesãs mais novas da associação, mostrou o esforço em estudar. Das artesãs que conversei, Lucilene foi a única que ainda estuda e está buscando cada vez mais conhecimento acadêmico. No final da sessão de fotoelicitação a artesã nos contou:

Lucilene: Sei ler e escrever e atualmente estou fazendo um curso de pedagogia, inclusive amanhã não vou nem participar com vocês porque vou pra aula. São cursos à distância, em quinze e quinze dias. Quando a gente tem a oportunidade, a gente tem que aproveitar, né?³¹

Por meio das imagens e discursos pode-se perceber que um grande empecilho, além de questões de poder público, um dos principais motivos pelo qual as artesãs não conseguiram dar continuidade aos estudos é a maternidade e este não é só uma dificuldade das artesãs de Santa Maria, mas de muitas mulheres. Os papéis atribuídos às mulheres da comunidade são bem definidos, cuidar da casa e dos filhos, e servir ao marido. Lucilene contou da resistência do marido em aceitar que ela trabalhasse com artesanato porque deixava as tarefas de casa em segundo plano. Roseli contou que fez até a quarta série, que não deu continuidade porque as aulas eram à noite, o horário era ideal para ela, já que durante o dia tinha que cumprir as tarefas

³⁰ Entrevista concedida pela artesã Marina Alves Gomes em abril de 2017.

³¹ Entrevista concedida durante as sessões de fotoelicitação pela artesã Lucilene Campos Rabelo em abril de 2017.

domésticas, mas esse era o horário que o marido saía para pescar e ela tinha que ficar em casa com os filhos. No caso da artesã Delcimar, por necessidade, tinha que ajudar os pais na roça, e por isso não tinha tempo de frequentar a escola:

Delcimar: Os meus estudos...eu estudei até a oitava. Aí num foi pra frente, eu num estudei mais, minha infância eu não tive como estudar porque meus pais eram muito pobrezinho. E aqui o colégio, o professor não era um professor formado e não era tanto pelo professor, mas condições da minha família que...a gente não tinha tempo pra estudar, a gente trabalhava na roça e eu trabalha muito com meus pais de roça, porque nós era onze irmão e aí nós não tinha renda nenhuma, e aí a gente trabalhava era de roça. Então por isso a gente não teve tempo assim, pra estudar, eu e meus irmão, tinha que ajudar nossos pais na roça.³²

Considerando a alfabetização um dado importante para considerar o avanço educacional como dimensão do empoderamento, já que as mulheres, como diz o próprio relatório do FEM, representam dois terços da população analfabeta mundial (FEM, 2005), o fato da maioria das mulheres da comunidade de Santa Maria terem passado pela alfabetização já representa um ganho em relação a esta dimensão. Mas para o FEM, a educação das mulheres representa uma cadeia, sem essa dimensão não se pode acessar as outras, principalmente a participação econômica e oportunidade das mulheres e empoderamento político, já que para alcançar cargos e empregos no setor formal é necessário uma educação de qualidade. Dessa forma, o acesso às outras dimensões de empoderamento é negligenciado, as artesãs não se adequam a esse modelo, até porque não tiveram educação de qualidade, e o que é oferecido na comunidade aparece distante desse modelo proposto pelo FEM, ou seja, para se chegar ao empoderamento feminino é necessário alcançar dimensões do FEM.

³² Entrevista concedida durante as sessões de fotoelicitação pela artesã Maria Delcimar Gomes Rabelo em abril de 2017.

6.2 Saúde e bem-estar

Figura 21 – Imagem apresentada na categoria *Saúde e Bem-estar*.



Fonte: Elaborado pelo NIDA.

Celeste foi durante muito tempo presidente da associação das artesãs de Santa Maria. Sua imagem foi escolhida para compor o grupo de fotos da categoria de saúde e bem-estar por conta da artesã ter relatado ainda no meu primeiro contato com a comunidade, que tinha superado uma depressão trabalhando com artesanato e agricultura familiar, além de ser uma figura de liderança importante durante muito tempo na associação.

Ao escolher a imagem lembramos dessa conversa que tivemos com a artesã logo no início da pesquisa. A intenção ao escolhê-la foi para analisar se os discursos construídos a partir da imagem tinham relação com o que a artesã Celeste havia relatado e se as outras artesãs passaram por alguma situação parecida. Se ao olhar a imagem elas associariam a atividade artesanal ao bem-estar delas. Os discursos construídos nesta categoria de empoderamento estão relacionados ao trabalho artesanal e, para a análise, levamos em consideração o que aponta esta dimensão do FEM, entender que a saúde e bem-estar estão relacionados a condição econômica das mulheres. Nas sessões de fotoelicitação das treze pessoas entrevistadas, dez escolheram a imagem da artesã Celeste.

Os discursos que emergiram a partir da imagem de Celeste possuem forte ligação com a atividade executada pela artesã na foto. Foi um processo de identificação, ou melhor dizendo de autoidentificação, porque os discursos aparecem muito próximos à imagem. A imagem da

artesanã faz parte daquilo que elas são, parte do que fazem, parte de seu ambiente. A escolha da foto partiu de uma relação muito íntima com o cotidiano. Na imagem, a artesanã mostra sua habilidade de emendar o linho, uma das etapas da cadeia produtiva do *linho*. Nesse universo de habilidades acionamos a categoria *designer difuso* proposto por Manzini (2015) ou *designer orgânico* proposto por Noronha (2017), como esta capacidade de design “natural”, a habilidade, nas palavras dos autores de projetar e viver criativamente.

Quando colocamos as imagens desta categoria na mesa, a artesanã Maria logo falou “vou escolher o que a gente tá mais acostumado”, deixando claro que ia começar escolhendo as imagens mais próximas do cotidiano dela. Isso mostra como as escolhas das imagens não são fragmentadas, da imagem pela imagem, mas sim tem relação com o que artesanã vivencia em seu ambiente. Para Ingold (2012a, p. 32) “as coisas estão vivas, como já notei, porque elas vazam”, ainda completa “assim como a coisa existe na sua coisificação, a pipa-no-ar existe no seu vôo”, ou seja, a relação da artesanã com a imagem não é isolada, não se limita a sua materialidade, a sua escolha extrapola a própria materialidade, seu significado, sua existência não faz sentido, quando vista fora do seu ambiente. Nesse caso, a imagem se apresenta como um encontro de afinidades, de afetos, de relações, um encontro vivo. Ao escolher a imagem de Celeste, logo perguntei para a artesanã:

Raiama: Por que a senhora escolheu essa imagem?

Maria: O que chamou a atenção porque esse trabalho aí é um trabalho fácil pra gente. Foi aí que a gente começou a aprender mais. Hoje a gente se acha bem capacitado nesse trabalho. Pra quem não conhece é um trabalho muito difícil mas pra nós que já sabe, já conhece como começou, com nossas mães, nossos avós. Foi um serviço que a gente encontrou na frente. [...] Daí é que sai nosso pão de cada dia.³³

Na primeira frase da sua fala “aí é um trabalho fácil pra gente” a artesanã deixa claro a sua habilidade e aciona outra categoria de análise importante, quando se refere a atividade que executa como um trabalho. Nas suas falas existe uma satisfação pessoal das mulheres em trabalharem com artesanato, apesar das dificuldades, como podemos ver na sequência das falas das artesanãs:

Rosângela: Esse é por causa do trabalho que a gente faz, eu gosto...eu gosto daquilo que eu faço, né? Às vezes, ter um pouco mais, porque só com o que a gente faz, que a gente trabalha com a fibra não dá pra gente se manter, tem família, principalmente eu que sou mãe e pai não dá pra manter meus filhos só com essa renda.³⁴

³³ Entrevista concedida durante as sessões de fotoelicitação pela artesanã Maria Alves Gomes em abril de 2017.

³⁴ Entrevista concedida durante as sessões de fotoelicitação pela artesanã Rosângela Rabelo em abril de 2017.

Suely: O trabalho que ela tá fazendo ali, é o trabalho que eu gosto, da minha vida.³⁵

Luzimar: Eu num tô nesses tempo aqui não...essa gripe, quando eu retornar, mas meus linho tão tudo emendadinho, esperando já. Gosto de trabalhar aqui, graças à Deus, mesmo às vezes eles dizem assim... 'ah não tá dando nada', mas mesmo assim a gente tem fé, esperando que um dia vem!³⁶

Ao falar da imagem, a artesã termina dizendo “daí que sai nosso pão de cada dia”. Isso nos leva a uma reflexão sobre a ferramenta. Existem discursos construídos dentro dos limites da ferramenta, e isso não quer dizer que estamos controlando a pesquisa durante sua aplicação, até porque as coisas fogem do controle, mas o estar em campo é importante para analisar o discurso e a prática. Assim notamos como o trabalho corresponde a vida, as necessidades e como a ferramenta também não é essa coisa certa, não possui um controle. Tudo isso está inserido no fluxo da vida, e percebemos as questões no campo de forma muito mais atencional do que intencional “você tem que prestar atenção onde pisa, e também ouvir e sentir” (INGOLD, 2015, p. 27) por meio de correspondências.

Quando chegamos na comunidade de Santa Maria, em abril de 2017, paramos na casa de Celeste para avisar da nossa chegada, e nos deparamos com ela desanimada por conta de uma forte gripe. Ao chegar na associação fomos recebidas por duas artesãs, ali ficamos hospedadas por alguns dias. O espaço da associação logo evidenciou que estava fechado há algum tempo. Isso mostrou que a produção artesanal tem altos e baixos, e a dinâmica de trabalho na associação funciona no fluxo das encomendas. Na nossa segunda ida a campo, onde fomos observar o campo e como as relações se estabeleciam no cotidiano, vimos uma configuração diferente na associação. O fluxo de trabalho estava intenso por conta de uma encomenda que estavam fazendo para a igreja evangélica local. Quando algumas artesãs pensam em desistir, aparece uma nova encomenda como motivação. Podemos perceber que a produção artesanal não é contínua, e outras fontes de renda aparecem como forma de suprir os longos tempos entre uma encomenda e outra, como vender hortaliças na sede de Alcântara e o bolsa família. Isso mostra que a renda que vem do artesanato é uma renda incerta. Falar do artesanato como uma forma de sustento, tem muita relação com o fato da atividade ter ajudado em momentos críticos para essas mulheres e suas famílias. Quando perguntamos se a artesã sustenta a casa com artesanato, ela nos disse:

Eliana: É...do artesanato, porque como ontem, ontem eu tava em casa e não tinha nada, mas meu esposo passou aí e a Suely chamou ele, que tinha uma encomenda pra

³⁵ Entrevista concedida durante as sessões de fotoelicitación pela artesã Suely Gomes em abril de 2017.

³⁶ Entrevista concedida durante as sessões de fotoelicitación pela artesã Luzimar Pereira em abril de 2017.

mim, eu tinha R\$ 81,00 reais. Então já supriu a nossa necessidade, né, que tava precisando.³⁷

Isso mostra que o artesanato supre necessidades pontuais. Alguns anos atrás o artesanato tinha mais saída, o número de pessoas de fora, desenvolvendo ações de incentivo na comunidade era maior, os fluxos das encomendas eram maiores, e o desejo em sempre aprender mais surgia como motivação para continuarem o trabalho artesanal. Hoje, nos deparamos com outro cenário, que evidencia uma crise, não só econômica, mas de autoestima e motivação. Em meio a tantos altos e baixos sempre aparece uma venda ou encomenda para suprir em momentos difíceis, como observamos na fala da artesã. Quando questionei com quanto tempo ela trabalha com artesanato, a artesã nos contou:

Eliana: Tá com uns 10 anos que eu trabalho com artesanato. Eu aprendi com a minha sogra que também era artesã. Ela tava atrás de uma pessoa que queria trabalhar, aí minha filha era pequena ainda, tava com 5 anos de idade, aí eu vim. Continuei trabalhando, achei bom porque aqui não tem outro serviço, não, pra gente trabalhar. O serviço que tem aqui pra nois de mulher é isso aí ou então em roça, e a roça a gente não recebe.³⁸

Na fala, a artesã considera a atividade artesanal como “serviço de mulher”. Mais adiante quando questionamos a artesã sobre a imagem (fig. 22), perguntamos o que ela achava das mulheres estarem tomando a frente desse trabalho.

Figura 22 – Imagem apresentada na categoria *Saúde e Bem-estar*.



³⁷ Entrevista concedida durante as sessões de fotoelicitação pela artesã Maria Eliana Ribeiro em abril de 2017.

³⁸ Idem.

Raiama: E a gente ver ali que só são mulheres né? O que a senhora acha das mulheres estarem tomando a frente de uma atividade como, por exemplo, o artesanato?

Eliana: Porque os homens eles acho que isso aí é um serviço de mulher, então eles acham que a gente que tem que tá fazendo esse serviço, eles acham que eles é só pra ir pra roça, a gente convida pra eles vim, aí diz que eles não vem que ‘é só mulher’, ‘não...tem um homem lá’ ‘não...aquele homem não quer fazer papel de homem’, ‘se ele é um homem, só que vocês que são machistas e não querem ajudar a gente’. Muitos não vem ajudar porque acham que o serviço deles é a roça.³⁹

Donna Haraway (2000) utiliza o termo “economia do trabalho caseiro” já usado anteriormente se referindo aos trabalhos executados por mulheres e por homens em larga escala que surgiram depois do que ela chama de “nova revolução industrial”. Na “economia do trabalho caseiro fora de casa” as mulheres estão submetidas a trabalhos remunerados, mas com salários baixos, que garantem sua sobrevivência e em muitos casos atuando como chefes de família e arcando com despesas em casa.

“O conceito quer indicar que a fábrica, a casa e o mercado estão integrados em uma nova escala e que os lugares das mulheres são cruciais – e precisam ser analisados pelas diferenças existentes entre as mulheres e pelos significados das relações existentes entre homens e mulheres, em várias situações.” (HARAWAY, 2000, p. 69)

Haraway analisa este conceito dentro da lógica dos grandes mercados, do subtrabalho, havendo uma redefinição de trabalho como sendo feminino ou feminizado, mesmo sendo executado por homens e mulheres. Quando acionamos esse conceito para analisar o trabalho artesanal, mesmo estando fora dos grandes mercados, a atividade artesanal começou e ainda é executada em casa, e talvez esta relação com trabalho caseiro e baixa remuneração, faz com que a atividade seja associada a trabalho feminino. Se nos grandes mercados mesmo o trabalho sendo deslocado de casa é feminizado, no artesanato isto se aplica de forma bem mais evidente, já que a atividade ainda se encontra inserida dentro ou em uma extensão dos lares.

Um exemplo é a própria imagem da artesã Suely tingindo as fibras no quintal de sua casa. O trabalho artesanal da comunidade se constrói nesse ambiente familiar. A extração da matéria-prima, o *riscamento*⁴⁰, o tingimento das fibras muitas vezes são feitas nos quintais das casas das artesãs. Lucilene, ao olhar a imagem da artesã, percebe como a atividade artesanal ainda se utiliza de improvisos para ser executada.

³⁹ Entrevista concedida durante as sessões de fotoelicitação pela artesã Maria Eliana Ribeiro em abril de 2017.

⁴⁰ Nesta etapa, já com o *olho* retirado, o *linho*, parte delgada e fibrosa, é separado da parte externa da palha. Com o auxílio de uma faca, dá-se um talho, riscando o começo da fibra para poder separá-la da *borra*, que pode ser utilizada para a cobertura dos telhados das casas, confecção de vassouras e outros utensílios, para uso da comunidade. (NORONHA, 2011, p. 58)

Figura 23 – Imagem apresentada na categoria *Saúde e Bem-estar*.



Fonte: Elaborado pelo NIDA.

Lucilene: A [imagem da] Sueli eu escolhi pelo seguinte: a gente sabe que a nossa luta é grande, diária e mesmo nós num temos um, como posso dizer assim é, um lugar bem apropriado pra trabalharmos em função disso, porque vasilhas adequadas que possam vim nos ajudar nosso manuseio e pelo esforço. Por isso que escolhi essas foto.⁴¹

Suely: Me chamou a atenção porque tô pintando o linho.⁴²

Marinalva: Porque é nosso ramo de serviço e todos nós trabalhamos nesse serviço aí.⁴³

Raimunda (Mocinha): Porque dantes a gente não tinha esse trabalho né, um trabalho nenhum pra ajudar o marido da gente. Então hoje tem esse trabalho que a gente faz, o artesanato. Eu trabalho e sou muito feliz trabalhando.⁴⁴

Roseli: Essa foto da Sueli, eu escolhi porque ela tá fazendo esse trabalho e é um trabalho que a gente já faz...então isso aí me chamou atenção porque é uma coisa que a gente já faz muito...lutar com a fibra, pintar, no caso com tingimento e me chamou muito atenção essa foto.⁴⁵

Rosa: A gente faz aquele processo ali todinho (se referindo a imagem da extração do olho do buriti), aí vem pra aquele processo bem ali que ela tá fazendo (se referindo a foto de Sueli). Tira lá, traz, aí a gente vai lutar com ele, riscar, escaldar, vai fazer tudo aí. O trabalho da gente mesmo é isso aí.⁴⁶

⁴¹ Entrevista concedida durante as sessões de fotoelicitação pela artesã Lucilene Silva em abril de 2017.

⁴² Entrevista concedida durante as sessões de fotoelicitação pela artesã Sueli Gomes em abril de 2017.

⁴³ Entrevista concedida durante as sessões de fotoelicitação pela artesã Marinalva Gomes em abril de 2017.

⁴⁴ Entrevista concedida durante as sessões de fotoelicitação pela artesã Raimunda Silva Alves em abril de 2017.

⁴⁵ Entrevista concedida durante as sessões de fotoelicitação pela artesã Roseli do Santos em abril de 2017.

⁴⁶ Entrevista concedida durante as sessões de fotoelicitação pela artesã Rosa Maria Ferreira dos Anjos em abril de 2017.

Algumas palavras como luta, trabalho, esforço foram acionadas pelas artesãs ao verem a imagem durante a sessão de fotoelicitação. Acionar essas palavras nos faz entender o que Hall (2009) tem a dizer quando se refere a cultura popular como “a arena do consentimento e da resistência” (HALL, 2009, p. 246). Ao mesmo tempo que algumas práticas resistem, como a atividade artesanal, mesmo com todos os percalços e dificuldades as pessoas não deixaram de fazer. Em algumas falas como “é uma coisa que a gente faz muito, lutar com a fibra”, “ai a gente vai lutar com ele [o olho do buriti], riscar, escaldar” a verbo lutar aparece constantemente, e não é só pelo fato da dificuldade do manuseio com a fibra, mas também é uma resposta de resistirem na prática artesanal.

Percebemos por meio de alguns discursos como o artesanato ainda tem muita relação com o bem-estar das artesãs, e como ele ainda as posiciona dentro de um contexto em que estão sujeitas a exercer várias tarefas que exigem força, mas como é uma atividade necessária para mostrá-las com vitalidade.

Figura 24 – Imagem apresentada na categoria *Saúde e Bem-estar*.



Fonte: Elaborado pelo NIDA.

Há uma ligação muito forte das artesãs com o trabalho, sendo de roça ou trabalho artesanal. Assim como o trabalho de um artista, a trajetória de vida e o trabalho se unem (INGOLD, 2012a). As vidas dos moradores do povoado de Santa Maria giram em torno dessas atividades, ou seja, o trabalho comunga com a trajetória de suas vidas. O trabalho na roça, por exemplo, foi passado de gerações. É presente no depoimento das(o) artesãs(ão) que aprenderam essa atividade, na prática, desde pequeno com seus familiares. Quando questionamos a artesã

Luzia sobre a imagem (fig. 24), perguntamos se ela não achava ruim a posição da artesã na foto.

Raiama: Mas a sra não acha ruim essa posição?

Luzimar: Que nada...eu já trabalhei muito de roça. Agora nesses tempo não capinar roça...eu sou de batalha, pescar essas coisa tudo eu sei de interior eu sei...mexer em farinha.

Alice: Mas a senhora não sente dor não?

Luzimar: Que nada, quanto mais você trabalha porque assim, quando você não é acostumado você sente, mas se você é acostumado você não sente nada você quer tá é ali na lida. E eu sou acostumada desde de pequena. Dantes a gente ia pra roça, ia pro colégio, ia pra roça, a gente não aprendia não, porque a vontade era de tá ali (...) Tudo de interior eu sei, que me criei dentro de interior. Me criei e não sou arrependida.⁴⁷

“Você quer tá ali na lida” mostra para além de uma relação com trabalho, mas como existe uma relação grande da artesã com seu ambiente. O trabalho na roça é pesado, exige muito esforço por parte de quem executa. Só o percurso para chegar até a roça, que geralmente dura entre trinta minutos a uma hora quando feito a pé, exige vontade. As dores são supridas pela satisfação de estar trabalhando. Isso é estar no movimento da vida como nos indica Ingold - nos termos de Deleuze e Guattari “juntar-se ao Mundo, misturar-se a ele” (INGOLD, 2012a, p. 38). A *lida* é o movimento dessas pessoas na vida. Existe um transbordamento, uma cosmologia as envolvem em suas atividades. É o que Noronha (2016) nos conta ao falar da força e dos materiais. A força que o corpo da artesã exerce sobre a argila, o movimento e as diversas posições para amassar o barro, ditam a construção de um saber-fazer, a construção de uma experiência. No trabalho artesanal e de roça, a dor e o suor, é o que Ingold (2012) vai chamar de “transbordamento”, a resposta do corpo ao trabalho.

Na imagem a seguir vemos o único momento que há participação dos maridos na cadeia produtiva do artesanato em Santa Maria, o momento da extração do *olho do buriti*⁴⁸. Seu Joci, logo quando olhou a imagem remeteu a uma lembrança, quando começou a trabalhar com artesanato e quando inseriu sua esposa na atividade também.

⁴⁷ Entrevista concedida durante as sessões de fotoelicitação pela artesã Luzimar Pereira em abril de 2017.

⁴⁸ A extração do *olho* exige muita habilidade. Esta é uma etapa realizada por homens e mulheres. Eles colocam os pés em uma amarração de cordas, depois começam a subir na palmeira, com o auxílio de um tronco e já com o facão na boca. Quando chegam às palmeiras, começam a escalá-las com as mãos. Chegando ao alto, analisam se aquele *olho* está pronto para ser extraído; se está, cortam-no, jogam o facão e o *olho* no chão e descem, da mesma forma que subiram. Cada uma faz seu trabalho individual, mas quando uma retira muitos *olhos*, chamam as outras artesãs para ajudarem a tratar o linho. Funciona como um sistema de troca, quem foi ajudado da primeira vez ajudará outra artesã quando necessitar. (NORONHA, 2011, p.57)

Figura 25 – Imagem apresentada na categoria *Saúde e Bem-estar*.



Fonte: Elaborado pelo NIDA.

Joci: Aquela imagem ali, ela traz uma história assim profunda sobre a minha personagem, né? Hoje, desde muito pequeno mesmo eu tenho me habituado naquilo ali, e essa imagem aí traz assim uma lembrança desde muitos tempos atrás, desde da minha mãe, das minhas irmã. E eu trago uma lembrança de quando eu aprendi, desde meus 10 anos pra cá isso me foca assim. Eu cheguei aqui a gente não tinha nada assim, não tinha como a gente ter uma coisa assim pra se focar, pra ganhar um dinheiro extra e quando eu formei família, aí com o tempo eu fui, pensei com a mulher “olha vamos fazer uma coisa pra melhorar no termo da família, no termo de casa”. E como já vinha trazendo essa imagem de lá pra cá sabia já manejar com esse tipo de trabalho.⁴⁹

A imagem tem essa capacidade de gerar *insights*, ela proporciona lampejos que podem nos projetar para o futuro, mas também nos faz retornar ao passado. Para os pesquisadores a imagem mostra uma etapa da cadeia produtiva, já Joci viu na imagem a história de sua vida. Como nos aponta Barbosa “há questões que não podem ser depreendidas das imagens em si, mas sim a partir das falas sobre elas” (BARBOSA, 2016, p.194).

Já para as artesãs a imagem toma outro sentido. Essa é uma atividade que exige um esforço físico maior. Será esse o motivo dos homens participarem? Atribuir a força física ao homem não seria uma explicação convincente. Os trabalhos na roça, a própria extração do *olho* do buriti é uma atividade também executada por mulheres. E porque não acontece o contrário? A artesã Rosa ao se dirigir a imagem, nos contou:

⁴⁹ Entrevista concedida durante as sessões de fotoelicitação pelo artesão Joci Alves em abril de 2017.

Rosa: Aí indicando como a gente luta pra conseguir o que a gente tem agora. Arriscando a vida da gente, subindo ali no pé de buritizeiro. Aí é ele (homem) que tá subindo, mas esse serviço aí a gente faz.

Raiama: As mulheres?

Rosa: Nós fazemos esse serviço, e é arriscado cobra morder, porque aí nessas capemba aí fica cobra, fica aranha, fica qualquer coisa. Quando eu trabalhei, eu gosto muito desse serviço aí. Acho importante a gente lutar no dia a dia da gente, fazer esse tipo de serviço né? ⁵⁰

Nesta etapa da cadeia produtiva homens e mulheres participam, em trabalho mútuo. Quando perguntamos para a artesã Eliana se o marido apoiava no trabalho artesanal.

Raiama: Seu marido lhe apoia?

Eliana: No meu serviço apoia...graças à Deus, às vezes nós vamo tirar o olho nós dois, às vezes coloco meu filho de 14 anos pra tirar olho. Ele apoia e sempre apoiou, nunca foi contra eu trabalhar, não, graças à Deus nessa parte aí ele me ajuda. Pra vim trabalhar aqui que ele não vem, porque ele diz que o serviço dele é roça. ⁵¹

Por um momento chegamos a pensar que a roça limitava a participação dos homens na produção artesanal, mas logo lembramos de Joci que conciliava as duas atividades. O artesão sempre falou que era o único homem que trabalhava com artesanato na comunidade “sempre sou eu de homem, o restante é só mulher”.

Raiama: Porque seu Joci? Porque será?

Joci: Porque o povo fica assim sei lá, com medo achando que...aí eles diz coisa por coisa.

Raiama: Dizem o que, assim?

Joci: Que trabalha com esses coisa assim, diz que é só mulher, homem não tem como trabalhar. Então eu nunca liguei pra isso não, por que no meu lugar mais era homem que trabalhava. Lá tinha pessoas lá que tinha carro, tudo por causa do material assim comprado né. Então é, eu nunca fui tímido pra trabalhar porque eu realmente eu tava trabalhando para o meu sustento, não coisa que o povo sempre dizia assim. Eu sempre trabalhei para o meu sustento, o sustento da minha família, meus filho né, e até hoje eu não tenho preconceito nenhum pra nada de jeito nenhum. Então eu escolhi aquela parte lá (a foto) é uma história muito longa pra gente. ⁵²

⁵⁰ Entrevista concedida durante as sessões de fotoelicitação pela artesã Rosa Maria dos Anjos em abril de 2017.

⁵¹ Entrevista concedida durante as sessões de fotoelicitação pela artesã Maria Eliana Ribeiro da Silva em abril de 2017.

⁵² Entrevista concedida durante as sessões de fotoelicitação pelo artesão Joci Alves em abril de 2017.

Joci justifica o fato de ser o único homem trabalhando com produção artesanal, porque da cidade de onde veio, eram mais homens que trabalhavam na atividade. Isso mostra o motivo do artesão em trabalhar na produção artesanal, pois esta habilidade não foi construída na comunidade, veio com ele de outro lugar, e de um lugar que a atividade era exercida mais por homens. Se Joci não trouxesse esta habilidade de outro lugar, se ele entrasse em contato com este fazer na comunidade de Santa Maria, ele como homem trabalharia com artesanato? Certamente é uma pergunta difícil de responder, mas Joci deixa claro sua forte ligação com o artesanato “é muito longa, ela não tem fim, vamos dizer assim. Enquanto eu tiver vivo, eu tô trabalhando com isso se eu puder”.

É importante perceber como a relação com a imagem se modifica. Ao falar de fotos da comunidade, discurso de afeto, de resistência, de esforço se constroem a partir da imagem. A imagem da médica atendendo as crianças já geram outros discursos, formados com base na necessidade da comunidade, da ausência de atendimento como esse da foto. A maioria das artesãs que escolheram a imagem falavam da falta de saúde pública no povoado.

Figura 26 – Imagem apresentada na categoria *Saúde e Bem-estar*.



Fonte: Elaborado pelo NIDA.

Eliana: Ali eu achei importante porque é uma coisa que tá faltando muito aqui no nosso lugar, atendimento médico. Nessa gestão agora já começou a colocar médico pra cá, porque aqui a gente tá necessitando muito de atendimento médico, como você ver aí poucas mulheres veio porque tão tudo doente porque a gente não tem atendimento.⁵³

⁵³ Entrevista concedida durante as sessões de fotoelicitação pela artesã Maria Eliana Ribeiro em abril de 2017.

Marinalva: Esse aí por causa do atendimento que apesar da gente não ter esse atendimento, isso é muito importante pra população principalmente pra quem tem criança em casa.⁵⁴

Roseli: Essa imagem aqui é uma coisa que me chama atenção é a saúde né, que a gente já teve na precariedade, e agora com a nova gestão tá mais ou menos, começou a melhorar pro que tava.⁵⁵

Em Santa Maria não tem hospital e nem posto médico, para ser atendidos as pessoas do povoado se deslocam para a sede de Alcântara. Como presidente da associação, Joci parece exercer também um papel de liderança na comunidade. A sua figura não está apenas associada a de artesão, mas também de líder. Os seus discursos sempre foram muito políticos, deixando claro nas nossas conversas o esforço pessoal dele em buscar benefícios para a comunidade.

Joci: Aí...essa parte aí é fundamental. Aqui em nosso lugar é essencial e aqui a parte que mais nós precisamos, não existe. É muito ruim quando você...adoece uma pessoa da sua família do lugar que não tem pra onde você corra. Isso aí eu hoje como líder desse grupo eu tô correndo atrás pra que possa conseguir...é um posto médico pra cá pra gente não ficar nessa correria.⁵⁶

Enquanto as falas giraram em torno da necessidade de saúde pública na comunidade, em contrapartida, para a artesã Raimunda (Mocinha) a imagem acionou um sonho, um desejo da artesã de ser médica. Um discurso diferente das outras artesãs(ão). Isso mostra como as(o) artesãs(ão) correspondem de diferentes formas às imagens.

Raimunda (Mocinha): Porque apesar de eu não conhecer nada assim de medicina, eu acho uma profissão muito especial. Se eu tivesse a oportunidade de estudar, eu talvez fosse pra esse campo aí. Uma profissão que admiro muito.⁵⁷

Na vida da imaginação como nos indica Ingold é “onde as forças da ambição se confrontam com as arestas duras do mundo, que a vida humana é vivida” (GATT; INGOLD, 2013, p. 147). Percebemos como as(o) artesãs(ão) corresponderam de diversas maneiras àquilo que foi apresentado. Nesta categoria, vimos que o artesanato tem relação com a saúde e bem-estar das(o) artesãs(ão), não considerando na análise o benefício econômico para garantir saúde e bem-estar, mas o movimento dessas pessoas com os materiais, seja na roça ou no artesanato, são importantes para se sentirem vitais. Nas categorias acionadas pelas as(o) artesã(ão), saúde

⁵⁴ Entrevista concedida durante as sessões de fotoelicitação pela artesã Marinalva Alves Gomes em abril de 2017.

⁵⁵ Entrevista concedida durante as sessões de fotoelicitação pela artesã Roseli dos Santos Serejo Ferreira em abril de 2017.

⁵⁶ Entrevista concedida durante as sessões de fotoelicitação pelo artesão Joci Oliveira Alves em abril de 2017.

⁵⁷ Entrevista concedida durante as sessões de fotoelicitação pela artesã Raimunda Silva Alves em abril de 2017.

e bem-estar está relacionado a capacidade dessas pessoas de se moverem no mundo, de estarem em contato com o mundo, correspondendo à ele.

6.3 Participação e oportunidade econômica

Figura 27 – Imagem apresentada na categoria *Oportunidade e participação econômica*.



Fonte: Elaborado pelo NIDA

Estas duas imagens foram as que mais chamaram a atenção nesta categoria durante a aplicação da ferramenta. Nas imagens temos duas mulheres executando trabalhos, considerados pelo senso comum, como trabalhos masculinos. Esta dimensão que não apenas trata da participação das mulheres em cargos considerados masculinos, tem como objetivo maior, refletir sobre a participação e oportunidade das mulheres no mercado de trabalho não só em termos quantitativos. Nossa intenção era meramente especulativa. Partindo do interesse de entender o artesanato, nesta comunidade, como atividade feminina, nossa intenção ao escolher essas imagens, era para entender o ponto de vista das(o) artesãs(ão) sobre o que se configura como sendo trabalho feminino e masculino. O protótipo, neste caso, provoca essas correspondências, para que as(o) artesãs(ão) se posicionem perante as questões que queremos levantar. Questionada por que escolheu as imagens, Delcimar responde:

Delcimar: Porque hoje é, a gente tá vendo que a mulher tá tendo muito, assim muito meio de trabalho, o que não tinha alguns anos atrás ela não tinha esse privilégio de alcançar esse objetivo que hoje ela já tá alcançando, na área de trabalho. [...]eu tô falando assim daquela lá, no caso, porque lá ela tá representado que uma mulher pode dirigir. A outra ali embaixo ela tá mostrando que uma mulher também pode trabalhar sendo uma mecânica, não é isso? A outra lá ela também tá mostrado

que a mulher pode trabalhar na área de construção.[...] Essa que tá mostrando a carteirinha, ela tá mostrando que também a mulher pode se engajar [trabalhar].⁵⁸

A artesã faz relação entre as imagens que escolheu, falando que elas mostram que as mulheres podem executar diversos tipos de trabalhos. Ao se referir a imagem das mulheres segurando a carteira de trabalho, Delcimar e Raimunda (Mocinha) dizem ser um avanço. Ter carteira de trabalho certifica que a mulher pode, assim como o homem, trabalhar.

Figura 28 – Imagem apresentada na categoria *Oportunidade e participação econômica*.



Fonte: Elaborada pela autora.

Delcimar: Pode ter uma carteira de trabalho, pode trabalhar. Aquelas outras lá de cima mostrando também os mesmos objetivo, a mulher pobre tem sua carteira de trabalho assinada, pode trabalhar em qualquer área de trabalho como os homens também, é que as mulheres de primeiro eram muito excluída.⁵⁹

Raimunda (Mocinha): Ela tá aí mostrando essa carteira, mostrando que ela tem como ser uma trabalhadora de carteira assinada com todos os direitos. Acho que até hoje, que a gente assiste na televisão, que “eles” querem que a mulher seja menos que os homens, de ganhar menos, acho que isso não deve ser não. Se é uma mulher, uma profissional, o mesmo direito pra homem tem que ser pra mulher.

Essas que tão assim com a carteira na mão, a gente entende que são mulheres da roça, elas tão exibindo suas carteiras. São mulheres da roça, mas tão mostrando aí que mesmo sendo da roça que a pessoa tem oportunidade de trabalhar, de ter carteira assinada, de ter documento porque apesar d’eu morar aqui no interior, na época os meus pais não tinham esse cuidado de tirar os documentos das crianças. Fui tirar depois de mais velha. Do jeito que eu me senti feliz, elas também. Demonstrando que elas têm carteira de trabalho que pode ser assinada com qualquer tipo de trabalho. A mulher cidadã brasileira pode se capacitar, se profissionalizar.

⁵⁸ Entrevista concedida durante as sessões de fotoelicitação pela artesã Maria Delcimar Gomes Rabelo em abril de 2017.

⁵⁹ Idem.

Raimunda, ao se referir as fotos das mulheres, vislumbrou uma realização não só das mulheres que estavam na fotografia, mas também dela ao lembrar do momento que tirou seus documentos. O que para nós pode ser normal, para a artesã tem grande importância, pois ter os documentos é o mesmo que posicioná-la na sociedade. Ao mesmo tempo que elas acreditam que a carteira de trabalho dar oportunidade para mulher trabalhar, poucas das artesãs tiveram suas carteiras assinadas ou usaram de fato.

Na rodada de fotoelicitação a imagem possibilitou a abertura para outros questionamentos. Perguntamos para a artesã Luzimar se possuía carteira de trabalho, em seguida questionamos se tinha trabalhado em outra atividade além do artesanato.

Raiama: Além do artesanato a senhora já trabalhou com o que?

Luzimar: Hum...nadinha só. Primeiro eu comecei a trabalhar em lavoura, depois artesanato. Tudo eu conheço um pouco, a gente já assim meu marido agora não [...] mas dantes ele vivia muito doente, ele adoecia e eu ia pescar [...], pescar, fazer rede, pulsar, eu sei graças a Deus.⁶⁰

A grande maioria dos trabalhos na comunidade se encerram em atividades para subsistência. Escobar (2016), nos propõe a pensar nos termos da autonomia, baseada no que Maturana e Varela fala sobre a *autopoiesis*, este conhecer por dentro, como ponto chave para autonomia biológica, social ou cultural. Para o autor os momentos de crise fazem com que as pessoas comecem a encontrar alternativas de viver. Ingold (2012a) sugere pensar a criatividade em movimento para frente. Enquanto Escobar discorre sobre a *autopoiesis*, Ingold nos sugere pensar as habilidades em responder ao mundo e coisas. A vida como diz o autor está sempre em aberto. A artesã quando se põe a pescar, a fazer rede e pulsar, segue em frente, improvisando. Isso para Ingold e Escobar é viver criativamente. Não vemos essas pessoas como partes isoladas de seu ambiente, o movimento da vida precisa dessas correspondências com o entorno. Isto é habitar o mundo e participar de sua formação. Por mais que os discursos das artesãs falam da importância da carteira de trabalho, na prática, as relações são outras e o que importa de fato é a sobrevivência diária.

Eliana: Eu acho assim que hoje as mulheres estão tomando lugares que antigamente elas não podia né exercer. Então, hoje nós estamos superando, a maioria das mulheres hoje tão na frente né.

Raiama: O que a senhora acha disso?

Eliana: Eu acho muito bom, porque antigamente eles diziam que o nosso lugar era na cozinha, e hoje a gente tá acima da expectativa que eles pensavam que a gente não

⁶⁰ Entrevista concedida durante as sessões de fotoelicitação pela artesã Luzimar Pererira em abril de 2017.

podia exercer né? Então, tá vindo muitos curso pra gente fazer dessa área [se referindo a imagem da mulher pedreira]. Os homens acham que a gente tá tomando a frente deles.

Raiama: Eles acham isso?

Eliaana: É...no jornal a gente ver muito isso eles batendo contra porque tem um jornal que passa na *Band*, muito batendo contra que as mulheres hoje querem tomar a frente dos homens, querem ser mais que os homens, aí passa as mulheres dizendo que hoje os direitos são iguais né. Então, a gente tem que exercer aquela profissão ali, eles acham que a gente não tem capacidade pra esse serviço.⁶¹

Eliaana em sua fala mostra a importância das mulheres estarem inseridas em atividades que só eram executadas por homens, vemos que a participação feminina nessas atividades é para mostrar que as relações de força de trabalho não são dicotômicas, atribuindo à mulher a capacidade de exercer diferentes profissões. Para a artesã os cursos de aperfeiçoamento são importantes para a inserção das mulheres em profissões, como a de pedreira. Rosa, ao ver a imagem, contou que fez um curso de pedreira e que já começou a “crescer” uma casa.

Rosa: Isso aqui eu tenho o curso, o curso de pedreiro que eu fiz. Eu acho bonito a mulher trabalhar de pedreiro. Fiz curso de pedreira, tenho certificado e acho importante também.

Raiama: Já construiu?

Rosa: Eu já. Já comecei, mas ainda não terminei todas ali bem perto da igreja, tem uma casa do lado daqui, que lá ajudei a “crescer”, a construir. [...] não fiz assim sozinha, mas fiz o curso e várias pessoas aqui fizeram. Acho importante uma mulher trabalhando nessa área de pedreira pra saber também que não é só os homens.⁶²

A artesã ver a imagem, a partir da sua imagem, quando consideramos que a imagem não se isola da realidade. A imagem se apresenta na imaginação de quem ver como *linhas-fios* de relações não *entre* mas ao *longo de*, como Ingold (2012a) nos propõe pensar. Rosa cria relações com a sua trajetória de vida, nesse caso, ao relacionar a imagem ao seu ofício de pedreira. Por mais que a imagem se apresente como fixa/estática, quando vista como objeto, a partir do momento que a artesã escolhe pelo interesse nela, nos deslocamos para as práticas de correspondência, a imagem entra em movimento. Neste caso não vemos a imagem interagindo, mas participando junto à quem a vê, as questões estão na imagem, quem vê só precisa encontrar. E cada encontro é diferente, pois são diferentes formas de ver e corresponder.

⁶¹ Entrevista concedida durante as sessões de fotoelicitação pela artesã Maria Eliaana Ribeiro em abril de 2017.

⁶² Entrevista concedida durante as sessões de fotoelicitação pela artesã Rosa Maria dos Anjos em abril de 2017.

Ao mesmo tempo em que as imagens se apresentam sobrepostas, ou melhor, entrelaçadas, a [imagem] fotografia e a [imagem] artesã, ela também faz parte daquilo que já viu ou ouviu, um exemplo é quando a artesã faz alusão a um programa de televisão. A mídia foi acionada em diversos momentos nos discursos sobre as imagens. Joci, ao ver a imagem da mulher pedreira também remeteu a uma reportagem que assistiu na televisão. Segundo ele a reportagem falava da construção de uma ponte feita por mulheres.

Joci: Passou a reportagem [...] que elas tinha aquele prazer de um dia elas morrerem e deixa uma obra pronta, feita e deixaram mesmo uma ponte, parece que uma ponte né. Então eu parabenizo ela.⁶³

Para Joci, este fato chamou muito sua atenção. Dentro da “normalidade” esta atribuição não é dada às mulheres e quando isto acontece merece destaque já que foge da norma, daquilo que Butler (2016) vai chamar de *inteligibilidade* cultural. A autora fala nos termos do gênero se referindo àqueles que estão à margem, são abjetos e que fogem da norma. Se pensarmos dentro dos papéis atribuído aos homens e mulheres, vemos que o trabalho reforça as dicotomias. Quando aparece contra a corrente da norma, o trabalho é visto como fora do normal ganhando destaque numa reportagem televisiva.

A reportagem que assistiu na televisão, segundo Eliana, demonstrava incômodo em relação as mulheres estarem ocupando cada vez mais espaços de trabalho tidos como “masculinos”. Podemos ver que há uma dificuldade ainda grande em desligar a imagem da mulher da tarefa doméstica. As atribuições femininas estão dentro de uma esfera privada, reduzida ao lar, ao trabalho caseiro, no caso das mulheres da comunidade, ao trabalho artesanal. As atribuições masculinas estão ligadas a esfera pública, exercendo seus papéis fora dos lares, um exemplo é Joci, o único homem que trabalha na atividade ser líder da associação. Questionando algumas artesãs, afirmaram que depois da saída de Celeste, não se interessavam pela liderança pois achavam que não tinham a capacidade para ocupar o cargo. Claro que os trabalhos dos homens da comunidade está também relacionado a trabalhos caseiros, mas ao mesmo tempo que o papel masculino é bem definido na comunidade, como trabalhar na roça, para as mulheres só acumulam atividades já que o trabalho na roça também pode ser executado por elas. Do contrário, para os homens essa inversão de papéis não é aceita.

A partir da conversa sobre a imagem, perguntei para Eliana se ela achava que tinha alguma diferença entre trabalho feminino e masculino.

Eliana: Não...eu acho que pra mim não existe isso não porque todo serviço que o homem faz, a mulher faz também. Eu tiro pelo serviço da roça, o serviço da roça é pesado, você vai roçar, capinar, plantar, e tudo isso a mulher faz junto com ele. Essa aí que chegou com nenenzinha [Marinalva] ela trabalha de roça que nem o marido

⁶³ Entrevista concedida durante as sessões de fotoelicitação pelo artesão Joci Gomes em abril de 2017.

dela, ela capina, ela roça, ela faz tudo. Hoje em dia a gente faz também ajuda eles em tudo na lavoura porque nós vive mais é disso. Então o serviço do homem a gente faz.

Raiama: Então esse negócio de diferença de força não existe?

Eliaana: Não existe não...nós que mora no interior sabe dessa realidade aí. Até ajudante de pedreiro, minha casa era de projeto, mas eu era a ajudante de pedreiro do meu esposo, carregava aqueles balde de massa pesada, tudo era eu que tava ajudando ele. Aí quando tava trabalhando nós dois, eu dizia pra ele “taí que mulher é frágil? Às vezes homem é mais frágil de que mulher pra trabalhar” “ah não...os direitos agora são iguais” “bem que tu sabe que são iguais”. Porque a mulher não se rebaixa pra fazer o serviço, eles querem pra isso acontecer. Então, isso é muito bom nessa realidade que a gente tá vivendo agora.⁶⁴

A artesã deixa claro que para ela não existe diferenças entre os gêneros nas relações de força e trabalho. Ela é um exemplo disso quando trabalhou na construção de sua casa juntamente com o marido e ao citar o trabalho de roceira de Marinalva. Isto nos leva ao que Del Priore (2006) diz a respeito das mulheres do período colonial ter ajudado a reescrever a história do Brasil. Entre as atividades executadas por mulheres pobres, neste período, também estavam os trabalhos na roça.

As mulheres pobres não tinham outra escolha a não ser procurar garantir seu sustento. Eram, pois, costureiras e rendeiras, lavadeiras, fiadeiras ou roceiras – estas últimas, na enxada, ao lado de irmãos, pais ou companheiros, faziam todo o trabalho considerado masculino: torar paus, carregar feixes de lenha, cavoucar, semear, limpar a roça do mato e colher. (Priore, 2006, p. 250)

Este é um cenário que faz parte da vida de homens e mulheres de Santa Maria hoje. Nos embasamos em Priore, para nos distanciarmos da ideia de que produzir essas atividades está ligada a pobreza, buscando refletir sobre o potencial desses trabalhos. Esta busca pelo sustento e pela sobrevivência, faz do artesanato e dos trabalhos de roça serem formas autônomas de viver. Nas palavras de Escobar (2016) “a autonomia tem uma dimensão decididamente territorial e baseada no lugar. Se deriva de e (re)constroem territórios de resistência e diferença”(ESBOBAR, 2016, p. 200) e de como esses sistemas, utilizando nos termos de Escobar, não como formas estruturadas mas como sistemas auto-organizados, não totalizantes, no qual usam a criatividade e a vida produtiva como formas autônomas. Retomemos às imagens.

⁶⁴ Entrevista concedida durante as sessões de fotoelicitação pela artesã Maria Eliaana em abril de 2017.

Figura 29 – Imagem apresentada na categoria *Oportunidade e participação econômica*.



Fonte: Elaborado pelo NIDA.

Vemos que são duas imagens que tratam de mulheres ligadas ao cultivo, uma parece peneirar feijão e a outra mostra sua colheita de tomates. A escolha das imagens, tem relação com o que vimos nas idas a campo, existência de agricultura familiar executadas pelas famílias que moram na comunidade. Quando perguntei para as artesãs o que chamou a atenção na imagem, nos contam:

Rosa: Eu achei interessante também, porque é o serviço delas ali. Aquilo ali é tipo uma horta que eles trabalham, né. É muito importante que a família se reúne pra fazer esse tipo de trabalho.⁶⁵

Raiama: Você cultiva?

Rosa: Eu planto cheiro-verde, cebolinha...agora porque tá chovendo eu parei, mas faço meus canteiro tudinho, aí planto cebolinha vendo ali em Alcântara. Cebolinha, cheiro-verde e alface, tudo eu planto e vendo ali em Alcântara. Hoje pra sobreviver a gente tem que cuidar de alguma coisa, fazer alguma coisinha.⁶⁶

Luzimar: No meu quintal eu planto, cada coisa assim, quiabo, cheiro-verde, cebola, maxixe, vinagreira, tomate, eu gosto de não ficar assim em casa [gosto] é da lida, aí eles diz assim mas tu tá magra, como é que eu vou engordar que aqui eu trabalho [...]tudo aí faz parte da nossa vida.⁶⁷

Rosângela: Porque aí é alguma coisa tirada da natureza. Eu me identifico e gosto muito de tirar o que a gente precisa consumir da natureza, de tirar mesmo. Da gente poder plantar e colher a gente mesmo, ter aquele prazer de tirar, né?⁶⁸

⁶⁵ Entrevista concedida durante as sessões de fotoelicitação pela artesã Rosa Maria dos Anjos em abril de 2017.

⁶⁶ Idem.

⁶⁷ Entrevista concedida durante as sessões de fotoelicitação pela artesã Luzimar Pereira em abril de 2017.

⁶⁸ Entrevista concedida durante as sessões de fotoelicitação pela artesã Rosângela Gomes Rabelo em abril de 2017.

A relação com a terra, com a natureza é fortalecida. Grande parte do que precisam para a subsistência vem da terra. “Gosto de tirar o que a gente precisa consumir da natureza”, diz a artesã ao se referir a imagem, aqui a fala se apresenta como textura e também como ação. Assim, também acontece com o artesanato, quando utilizam como matéria-prima a fibra é tirada do buriti, árvore típica da região. Vivem, boa parte das vezes com o que a natureza lhes oferece. Para Ingold (2012a) isto é estar vivo, essa potencial capacidade de criar, dentro dos seus termos *improvisação*, enfatizando a frase do autor “seguir os moldes do mundo à medida que eles se desenrolam” (INGOLD, 2012a, p. 38). Deleuze e Guattari ainda completam metaforicamente ao falar do engajamento com o mundo “nos aventuramos para fora de casa através da linha de uma melodia” (DELEUZE e GUATTARI apud INGOLD, 2012a, p. 38). A artesã quando fala “não gosto de ficar assim em casa” deixando entender que gosta é de estar na *lida*, nos remete a metáfora dos autores. Esse é o movimento da vida, as(o) artesãs(ão) respondem à natureza por meio do plantio, da colheita, do fazer artesanato, ou seja, nas suas palavras por meio da *lida* do dia-a-dia e a natureza responde a elas.

Seguindo para a próxima imagem, inicio com a fala de Marinalva para falar do engajamento das mulheres com a atividade artesanal.

Marinalva: Porque hoje em dia não só é homem que precisa de trabalho, as mulheres também (...) pra poder sobreviver.

Marinalva: As mulheres devem ter os mesmos direitos que os homens.

Raiama: Por que?

Marinalva: Se o homem luta pra botar em casa todos os dias, a luta maior é da mulher, porque as mulheres tem mais interesse de trazer pra dentro de casa.⁶⁹

A imagem mostra mulheres em uma atividade coletiva. Algumas artesãs remeteram a atividade artesanal que executam, assim como na fotografia, reunidas, de forma colaborativa “porque ali elas tão mostrando trabalho delas né. Muito bom, tá todo mundo reunido ali na mesa fazendo, é bonito”. O trabalho com o artesanato é uma resposta das artesãs à ausência de recursos econômicos, ao mesmo tempo mostra um engajamento criativo dessas pessoas com os materiais.

Rosângela: Porque são pessoas fazendo artesanato também e eu acho bonito, criar essas coisas assim, de inventar, criando alguma coisa, eu acho bonito, sempre tentando se aperfeiçoar.⁷⁰

⁶⁹ Entrevista concedida durante as sessões de fotoelicitação pela artesã Marinalva Alves Gomes em abril de 2017.

⁷⁰ Entrevista concedida durante as sessões de fotoelicitação pela artesã Rosângela Gomes Rabelo em abril de 2017.

Como já nos referimos a Escobar (2016), é nos momentos de crise que as pessoas começam a usar a criatividade, buscando outras formas de vida. A crise pareceu repousar na comunidade, obviamente o cenário se apresenta diferente de outros anos, por conta da diminuição da produção, reflexo do momento de crise que atinge nosso país. Em meio à crise, assim como a atividade artesanal surgiu como uma alternativa para ajudar na renda da família, a atividade de agricultura familiar hoje parece bem presente na comunidade, que segundo Celeste é uma alternativa para a pouca saída do artesanato. Como uma forma também de se manterem nos intervalos entre uma encomenda e outra. As atividades vão sendo alternadas e essas pessoas seguem improvisando, ora fazendo artesanato, ora executando agricultura familiar.

A partir da imagem diálogo foi evoluindo para outros questionamentos.

Figura 30 – Imagem apresentada na categoria *Oportunidade e participação econômica*.



Fonte: Elaborado pelo NIDA.

Raiama: Como foi pra construir sua casa?

Eliana: Foi eu e meu esposo, quando a gente foi fazer casa de taipa, né? A gente foi pro mato atrás de palha, hoje eu moro em uma de alvenaria que é a de projeto, né?

Raiama: Como era sua vida antes e depois do artesanato?

Eliana: Ah...melhorou demais, ixi cem por cento! Tem uma coisa que é você sentar na mesa e não ter o que comer, é muito triste. Depois que eu comecei a trabalhar no artesanato pra ajudar meu esposo que ele só pescava e trabalhava de roça. A nossa ela dá duas vezes por ano é que ela vai dar a colheita. Então, nesse intervalo a gente só ficava da pescaria. Aí tem maré que não dá peixe, não dá camarão. Depois que

comecei a trabalhar com artesanato foi uma renda a mais ajudou muito né. Aí depois veio a bolsa família, aí ajudou, mas era essa a realidade mesmo daqui.⁷¹

Delcimar: Eu gosto muito do meu artesanato, trabalhar com artesanato eu gosto, as vezes eu penso em parar. 'aahh eu vou parar, porque é muito cansativo pra mim', mas eu gosto. Quando eu olho pras peça que eu faço com minhas próprias mãos né? Eu acho assim que é muito importante, quando a gente aprende com prazer, quando a gente trabalha com prazer entendeu?⁷²

Para Ingold o artesanato é um *itinerante*, segundo ele “seu trabalho comunga com a trajetória de sua vida” (INGOLD, 2012a, p. 38). A atividade acontece sempre neste movimento para frente, seguindo os materiais. Quando Delcimar fala “eu faço com as minhas próprias mãos” o que nos leva a pensar nas práticas de correspondência e cada artesã corresponde à sua maneira com os materiais. A força que cada artesã exerce sobre o tear é diferente, consequentemente as tramas da fibra se diferem, o jeito de riscar e emendar o *linho* mostra como cada uma responde da sua forma. O saber-fazer é uma relação entre imaginação, movimento, tempo e materiais. Dessa forma, a prática faz parte das linhas de relações que vão construindo a vida dessas pessoas. Na trajetória constroem suas casas, comem com o que vem do artesanato, compram suas roupas, pagam cursos para os filhos. Na ação da atividade se distraem, conversam, com as mãos preparam o tear para receber o linho, seguem as etapas que chamam botamento, enlçamento, enchimento e batimento, etapas que dão nome a ação de fazer artesanato. Quando cansam, param, vão para suas casas, no dia seguinte retomam a atividade, algumas nos lares, outras na associação. Dessa forma, seguem o fluxo da vida (INGOLD, 2012a).

Esta dimensão do empoderamento aparece, por vezes, longe das categorias que emergiram e que foram apresentado pelas(o) artesãs(ão). As categorias que apareceram nesta rodada de fotoelicitação são relacionais. Os meios de subsistência são bem presentes na vida dessas mulheres. Se formos comparar com o que dita as dimensões do FEM, é uma realidade que aparece longe da vida contemporânea, no que diz sobre a participação e oportunidade das mulheres, e portanto longe da ideia de desenvolvimento. A partir de uma perspectiva liberal, mais perto do conceito de Bem Viver, acionado por Alberto Acosta (2016) que não pode ser confundido com o “*bem-estar ocidental*”, propõe uma “cosmovisão deferente da ocidental, posto que surge de raízes comunitárias não capitalistas” (ACOSTA, 2016, p. 72). Este conceito

⁷¹ Entrevista concedida durante as sessões de fotoelicitação pela artesã Maria Eliana Ribeiro em abril de 2017.

⁷² Entrevista concedida durante as sessões de fotoelicitação pela artesã Maria Delcimar Gomes Rabelo em abril de 2017.

de Bem Viver, visa ir além da ideia de desenvolvimento convencional. São nas alternativas de vida que vão contra a lógica do projeto de desenvolvimento que estão as sementes do bem viver. Para Gudynas (2011) o conceito de bem viver implica um questionamento substancial das ideias contemporâneas de desenvolvimento, em especial o apego ao crescimento econômico. A ação concreta do bem viver está na elaboração de formas alternativas ao desenvolvimento convencional. As formas de vida das(o) artesãs(ão) dialogam com este conceito, existe um respeito a natureza, e cosmovisões que vão além do desenvolvimento proposto pelo FEM.

Usar os parâmetros do FEM, por muitas vezes nos fez pensar que estivéssemos cometendo erro. E neste fluxo de relações entre pesquisador, participante, ferramenta, imagem, nos fez chegar em pontos importantes para esta pesquisa. Um deles é que fugir completamente do imaginávamos que falaria sobre as imagens demonstram um potencial da ferramenta e nos faz cada vez mais levantar categorias acionadas por Ingold, indo além da representação, da cognição e entender a imagem como esse estar no mundo em movimento, correspondendo, como veremos também no próximo item.

6.4 Empoderamento político

Figura 31 – Imagem apresentada na categoria *Empoderamento Político*.



Fonte: Elaborada pelo NIDA.

Não podemos começar a falar desta dimensão sem acionar as palavras que mais ouvimos das(o) artesãs(ão), tanto nas rodadas de fotoelicitação, como nas nossas conversas: a *luta* e a *lida*. Lutar pode ser resistência, permanência, ao que Hall (2009) nos indica para pensar a cultura popular. Também pode ser trabalhar para sobreviver. Esses são alguns sinônimos dessa palavra. A *lida* é um complemento da *luta*, muitas vezes nas falas não aparecem separadas. *Luta e lida* estaria ligada ao trabalho para sobreviver e podem ser consideradas a ação propriamente dita.

A ferramenta, enquanto dispositivo de conversação, busca entender os termos e as visões do *outro*. Nas falas das artesãs a palavra *luta* é ressignificada porque a luta para essas pessoas não é um embate corpo-a-corpo, pode envolver o corpo mas não uma competição, não acontece a tentativa subjugar o outro. Para as artesãs lutar está associado ao trabalho que não é fácil, a *lida* do dia-a-dia, o reconhecimento de um esforço. Como se a cada dia, a vida na comunidade fosse um desafio. Marinalva ao ver a imagem [de Neide] diz orgulhosa “essa é uma das imagens que faz parte do meu dia-a-dia, da minha *luta*. A minha *lida* do dia-a-dia”. Vemos também as palavras aparecendo nas falas das outras artesãs ao se referirem à imagem.

Rosa: Ali pela trajetória ali que ela tá fazendo, pela caminhada...a idade dela aí. Ela vai fazer alguma luta dela aí pra ir nessa caminhada...que ela faz aí, que ela tá fazendo. Imagino que ela vai fazer uma jornada de trabalho, trabalhar com alguma coisa.⁷³

Maria Alves: Acho muito bonito hoje as mulheres saindo pra trabalhar, dantes era só os homens, as mulheres tem que ter uma competência de sair para seus trabalhos. Elas se acha orgulhosa por aquilo que ela é. Ela se acha orgulhosa por aquele esforço pra chegar inté onde ela chegou. Para que ela pudesse ser alimentada pelo suor do seu rosto[...] A gente trabalha pra se alimentar do nosso suor. É porque eu faço parte, eu faço parte dessa, dessa realidade aí. Já sei como é [...] o nosso jeitinho e tamo aqui na luta do mesmo jeito.⁷⁴

Rosângela: Essa porque é da natureza, é simplesinha, mas eu gosto.⁷⁵

Essas são algumas das falas das artesãs ao escolherem a imagem. Escolhemos a foto de Neide pela aproximação com o ambiente da comunidade de Santa Maria, por isso as artesãs muitas vezes demonstraram uma aproximação com a imagem. Para algumas artesãs, provavelmente ela ia nesse caminho para trabalhar, para alguma *luta*. Luta seria então esse estar no mundo em movimento. Destacamos a fala de Maria Alves “a gente trabalha para se alimentar do nosso suor”, para retomar novamente a Ingold (2012a) quando diz “as coisas estão vivas,

⁷³ Entrevista concedida durante as sessões de fotoelicitação pela artesã Rosa Maria dos Anjos em abril de 2017.

⁷⁴ Entrevista concedida durante as sessões de fotoelicitação pela artesã Maria Alves em abril de 2017.

⁷⁵ Entrevista concedida durante as sessões de fotoelicitação pela artesã Rosângela Gomes Rabelo em abril de 2017.

como já notei, porque elas vazam”, pois o suor mostra um transbordamento do corpo e para a artesã é sinal de vitalidade. O suor é a resposta do corpo ao trabalho, e isso para a artesã é estar na luta, é estar na vida.

Repousamos novamente nas práticas de correspondência, enquanto a artesã associava luta a trabalho do dia-a-dia, como vemos na imagem de Neide, os discursos da imagem a seguir, está relacionada às relações de poder. Na nossa imaginação vemos que são mulheres que parecem estar numa manifestação, reivindicando. Para Eliana essas mulheres estão lutando pelo poder. A palavra *luta* foi usada novamente, mas diferente da forma como se referiam a imagem de Neide. Enquanto que a *luta* da primeira imagem estava associada ao trabalho, a luta na imagem a seguir está relacionada à luta pelo poder.

Figura 32 – Imagem apresentada na categoria *Empoderamento Político*.



Fonte: Elaborado pelo NIDA.

Eliana: Elas tão lutando pelo poder.

Raiama: Você acha que elas estão lutando pelo poder?

Eliana: Eu acho...tão lutando pela felicidade, pela realidade da vida.

Raiama: Você se acha uma mulher independente?

Eliana: Eu acho, porque eu, apesar de ser mulher, eu saio pra onde eu quero, eu trabalho no serviço que eu quero. Então, eu acho isso muito significativo pra mim...Porque quando a gente não trabalha, é muito...sei lá, o pessoa fica falando por que a gente não trabalha, vive no mundo sem lutar com nada. Então eu acho muito bom eu trabalhar, eu trabalhei desde de criança...casa de família eu trabalhei um monte.⁷⁶

⁷⁶ Entrevista concedida durante as sessões de fotoelicitação pela artesã Maria Alves em abril de 2017.

Rosa: Esse aqui me chamou atenção pelas mulheres guerreiras que elas são, um grupo de mulher aí, bem bonitão, muita gente. Aí isso aí tá indicando que elas, elas tem garra mesmo pra fazer qualquer tipo de manifestação, que aí deve ser uma manifestação, uma coisa que elas tão fazendo.⁷⁷

Mesmo que as imagens não correspondam diretamente ao cotidiano delas, a correspondência aconteceu porque gerou um interesse das artesãs pela imagem. Diferente do que Joci viu na imagem. Associou a imagem com vibração, como se estivessem louvando, vemos que logo remeteu à igreja da qual ele faz parte. Isso é importante para avaliarmos como cada artesão corresponde de maneira diferente às imagens e o controle da representação que se encerra na imagem é rompido diversas vezes, pelo processo de correspondência.

Consideramos essa a rodada de fotografias que foi mais difícil durante sessões de fotoelicitação. Tanto para nós, na hora de escolher as imagens para compor esta dimensão, quanto para as(o) artesãs(ão) para falar das imagens. Nossa intenção era discutir sobre esta dimensão de empoderamento, e aqui é mais uma amostra de como as(o) artesãs(ão) correspondem às imagens de diversas formas. Um exemplo é de Suely ao se referir a imagem da marcha das Margaridas⁷⁸, “parece nossa festa de Alcântara, nossa festa de maio, das caixeiras, Festa do Divino”. A artesã construiu uma relação com a imagem a partir do que para ela é familiar. O que ela encontrou na imagem foram as caixeiras da Festa do Divino, que acontece todos os anos no seu município, Alcântara. Isso mostra que não existe uma forma certa de apreender às imagens e é ponto importante para analisarmos dentro do que entendemos nesse trabalho como correspondência.

⁷⁷ Entrevista concedida durante as sessões de fotoelicitação pela artesã Rosa Maria dos Anjos em abril de 2017.

⁷⁸ Manifestação realizada por trabalhadoras rurais, quilombolas, indígenas, pescadoras à favor da democracia, igualdade, liberdade, justiça. Leva esse nome em homenagem a trabalhadora rural e líder sindicalista Margarida Maria Alves, assassinada em 1983 quando lutava pelos direitos dos trabalhadores na Paraíba.

Figura 33 – Imagem apresentada na categoria *Empoderamento Político*.



Fonte: Elaborado pelo NIDA.

Eliana: Essa aí eu achei bonito das mulheres estarem todas fardadas, lutando aí pela alguma coisa, não sei o que é, mas tá muito bonito essa imagem aí. Lutando por alguma coisa pra comunidade.⁷⁹

Lucilene: Assim...eu vejo união né pelas mulheres, estão lutando por uma causa que na nossa sociedade é bem predominante, lutando contra racismo que hoje é..é muito difícil pegar uma causa se você não acredita naquilo que você quer né. Lutar por aquilo que você quer, por isso que eu escolhi essa foto porque eu vejo só mulheres...não vejo homens e a maioria mulheres negras, também tem brancas misturadas. Então, isso quer dizer o que...não é só as negras que estão lutando por direito né, mas muitas brancas juntaram-se a elas para lutar pela mesma causa.⁸⁰

Aqui vemos que a palavra *luta* aparece novamente, mas a palavra se difere nos seus significados? Enquanto olho para imagem de Neide e remetem ao trabalho do dia-a-dia, a imagem da manifestação remete a luta pelo poder, a imagem da marcha das margaridas, remete a luta por direitos.

As artesãs quando falam que vão para luta, estão se referindo ao trabalho de roça e ao trabalho artesanal, se referem ao seu saber-fazer. Ingold (2017) se refere ao saber-fazer como ações que desenvolvemos com as coisas, saber-fazer seria saber-executar, saber desenhar, “ou saber tocar um instrumento e fazer música [...] tocar música é também uma maneira improvisada de se corresponder com o mundo” (INGOLD, 2017, p. 126). Nós diríamos também que o saber roçar, saber emendar o *linho*, saber *riscar* e todas as etapas referentes ao trabalho

⁷⁹ Entrevista concedida durante as sessões de fotoelicitação pela artesã Maria Alves em abril de 2017.

⁸⁰ Entrevista concedida durante as sessões de fotoelicitação pela artesã Lucilene Silva Rabelo em abril de 2017.

artesanal e de roça também são maneiras de corresponder com o mundo. Para Noronha (2016) saber-fazer se difere de produção artesanal porque na prática, natureza e humano se equiparam,

Pensá-la a partir de um conhecimento corporal do material sobre o qual - e com o qual se projeta uma peça - é reconhecer um nível de equiparação hierárquica entre seres humanos e natureza (NORONHA, 2016, p. 39).

Então *luta* e *lida* estão diretamente ligadas ao trabalho, consequentemente a ação, seria também as formas que essas pessoas correspondem com o mundo, diferente na abordagem de luta pelo poder, ou luta pelos direitos. Essas duas estão relacionadas a construções discursivas. Poder não é ação, diretos também, assim não são formas de correspondência, são, pois, modelos discursivos como nos indica Foucault (1998). A esse respeito, de acordo com o autor, entendemos esse modelo como um conjunto de signos que vão além da fala e do sistema linguístico, que nos regulam em padrões normativos. Enquanto esta dimensão do FEM nos aproxima de modelos discursivos. As artesãs trazem à tona as relações em movimento, a ação.

Notamos então, que nesta dimensão do empoderamento, as categorias que emergem das falas das artesãs estão ligadas às práticas de correspondência. Corresponder é, pois, um estado de ação com as coisas. Quando falamos de empoderamento político ligada a dimensão do FEM, caímos em categorias normativas, inclusive na própria escolha das imagens. Isto fica evidente, quando as artesãs atribuem significados diferentes para a palavra luta. As escolha das imagens e o contraponto do significado da palavra luta, foram importantes para compreendermos as visões das artesãs sobre esta dimensão.

7. REFLEXÕES SOBRE A FERRAMENTA E O MÉTODO

Analiso neste capítulo o funcionamento da ferramenta, não apenas relacionada ao seu uso como também uma crítica ao seu próprio desenvolvimento. A criação da ferramenta também faz parte de um processo de codesign. Como afirma Manzini (2015) “todo design é codesign”, porque não projetamos mais fora do contexto. As próprias ações dos *codesigners* devem ser retroalimentadas, de novos questionamentos, novas problemáticas, que servem como suporte para produção de conhecimento. As bases epistemológicas do design vêm sendo cada vez debatidas quando essas ações de design/codesign mostram as teias de relações em que estamos inseridos. Nossas relações com o ambiente, com o contexto, com o lugar (INGOLD, 2012; MANZINI, 2015; ESCOBAR, 2016), nos mostram que a construção do conhecimento não é fragmentada, já que estamos inseridos nesse universo de correspondências.

Não trabalhamos com a categoria de representação quando nos referimos à dinâmica do jogo e à forma como as artesãs apreendem as imagens. Não fazemos uma análise cognitiva porque, na ferramenta, as imagens não são estáveis. Mas, sim, buscamos entender como as artesãs respondem às imagens, dentro de um processo de atenção (INGOLD, 2018), o que as faz escolher determinadas imagens e não outras, e o porquê das escolhas. Para explicar como as coisas se apresentam, e variam de acordo com determinado interesse, Ingold (2018) exemplifica, ao falar do astrônomo e de seu interesse pelas estrelas. Nas palavras do autor:

As estrelas questionam o astrônomo, elas provocam sua curiosidade e ele é movido a responder. Essa resposta não é uma reação como se fosse um distúrbio de visão que interrompe sua consciência, mas uma resposta que prolonga a própria tendência do astrônomo que reside no desejo de conhecê-las melhor (INGOLD, 2018, p. 5, tradução nossa).⁸¹

O que nas imagens movem a curiosidade dessas mulheres, que definem suas escolhas?
O que nelas lhes interessam?

Figura 34 – Sessão de fotoelicitação com a artesã Maria Alves.



Fonte: Elaborado pela autora.

A ferramenta é uma tentativa de fazer pesquisa numa relação horizontal, ou *peer-to-peer*, avaliando que esta relação de pesquisador/ pesquisado é bem mais complexa. Por mais que tentemos estabelecer relações horizontais, as hierarquias estão bem definidas, entre

⁸¹ The stars question the astronomer, they arouse his curiosity, and he is moved to respond. This response is not just a reaction, as if to disturbance of vision that irrupts into consciousness, but an answering that prolongs the astronomer's own tendency, which lies in the desire to know them better.

mulheres quilombolas inseridas dentro de um microcosmo e a pesquisadora detentora de um saber acadêmico regido pela lógica ocidental, em uma modernidade pós-colonialista.

Todo esse discurso colonialista exerce um peso sobre nós, o peso das hierarquias de poder, o peso do patriarcado, o peso do desenvolvimento, o peso da vida contemporânea. Quando Ingold nos propõe a pensar as práticas de correspondência, ele suprime este peso, porque nos leva para um campo das relações em movimento, entre humanos e não humanos, simplificando e trazendo à tona a nossa *autonomía*, nas palavras de Escobar (2016), o que nos é usurpado quando nos tiram nossa própria capacidade de criar.

Como forma de simplificar o diálogo e de diminuir esse abismo entre pesquisador/pesquisado, escolhemos trabalhar com uma ferramenta de codesign. Claro que essa escolha trouxe uma série de questionamentos sobre a própria ferramenta e pretendemos falar mais adiante sobre elas, mas consideramos ela aqui como um elemento não humano - uma coisa - que pode corresponder aos atores sociais envolvidos no processo. Dessa forma, sob a luz da teoria das práticas de correspondências aludidas por Ingold (2012a; 2012b; 2013; 2018) analiso também como se deu a atuação da ferramenta em campo.

Dentro deste jogo, considerando que também estamos inseridos nele, analisamos as potencialidades e armadilhas que a ferramenta mostrou durante as rodadas de fotoelicitação, a partir de uma análise posterior, a volta do campo. Assim como entendemos que a ferramenta tem como potencialidade dar poder e voz aos codesigners, ela precisa também ser vista criticamente ao perceber as armadilhas que surgiram durante o processo. A coparticipação dessas mulheres está também na reflexão que elas fazem a partir das imagens apresentadas, necessárias não só para a reflexão sobre empoderamento feminino, mas também, resulta numa autorreflexão do nosso próprio fazer enquanto designers em todo o processo.

7.1. Potencialidades

Ingold (2013a), ao ensinar sua filha a quebrar um ovo, exemplifica como essa atividade é um monitoramento multisensorial que envolve a visão, a audição e o toque, e para cumprir o ato com exatidão é necessária uma combinação perfeita desses três fatores.

Ela também está olhando o que está fazendo. Através de ensaios repetidos, ela se torna cada vez mais capaz de ajustar sua força de ataque para um monitoramento multisensorial da tarefa à medida que se desenrola, combinando perfeitamente a visão, a audição e o toque. (INGOLD, 2013a, p. 304, tradução nossa)⁸²

⁸² She is also looking what she is doing. Through repeated trials she becomes progressively better able to adjust her striking force to a multisensory monitoring of the task as it unfolds, seamlessly combining vision, hearing and touch.

Entendemos no campo que uma das potencialidades da ferramenta foi gerar experiência, ou seja, acionar todas as reações sensoriais que a dinâmica da ferramenta pode proporcionar. Na dinâmica de olhar, tocar e trocar que estabelecem-se as relações de correspondência. Fazemos aqui uma alusão ao que Elizabeth Edwards (2012) diz 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 dentro de várias tramas que se estendem para além do que a superfície de uma fotografia exhibe visualmente” (EDWARDS, 2012 apud BARBOSA, 2016, p. 192).

Figura 35 – A artesã olhando as imagens.



Fonte: Elaborada pela autora.

“Escolha uma imagem”. Era a frase que usamos para iniciar a sessão de fotoeliciação. 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) nos conta 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 interesse para ele. E sendo interesse,

elas fazem com ele variar enquanto seu olhar vagueia de estrela a estrela (INGOLD, 2018, p. 5, tradução nossa).⁸³

Como no exemplo do astrônomo, as imagens seriam então as estrelas, o ambiente seria cada diferente imagem apresentada. A escolha variava de acordo com o interesse da artesã. 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, e sim se apresentam e quem as escolhe, nesse caso as artesãs respondem a sua apresentação, como o autor nos diz, promover a sua habilidade em responder, *response-ability*, em suas palavras.

Isso nos faz refletir sobre os limites da própria ferramenta, já que as categorias das quais partimos - as 5 dimensões do FEM - não são aludidas diretamente, pelo nome, mas por imagens que a nós, pesquisadores, 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?

Aqui partimos para outra experiência, a de tocar as imagens. A experiência de tocar as imagens pode gerar outras formas de correspondência. Por isso, nosso interesse da ferramenta como objeto físico pois garantiu várias experiências com as(o) artesãs(ão), inclusive a experiência de tocar, manusear, as imagens.

Figura 36 – A artesã tocando a imagem.



Fonte: Elaborado pela autora.

⁸³ 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.

A possibilidade de manusear as imagens implica uma experiência de recombinação aquilo que foi dado. A coisa que temos como protótipo e a possibilidade de manuseio acionam, por meio de um montar, de um fazer, aquilo que temos chamado de materialidade. Ingold (2012a) nos diz que a materialidade aprisiona, que a forma é a morte da matéria. Nós, para além da materialidade, como podemos partir de coisas em um *vir a ser*? Como a ideia de protótipo nos proporciona a chegar em outras formas de correspondência, a partir de imagens? Em outras palavras, como as coisas podem extrapolar aquilo a que foram informadas para ser, para além de sua materialidade?

Partindo da lógica do FEM, as imagens escolhidas giravam em torno da mulher moderna, do acesso à educação de qualidade, da participação das mulheres em cargos de liderança e em empregos majoritariamente vistos masculinos que hoje podem ser executados por mulheres. Visto de longe, essas dimensões pareciam não se encaixar na realidade dessas mulheres. Na tentativa de ir contra essa lógica, ao observar as imagens que compunham a ferramenta, percebemos em uma análise posterior que as imagens escolhidas por nós também iam em contracorrente às dimensões do FEM. Quando ainda estávamos nas discussões sobre a ferramenta, ao escolher as imagens, especulamos o que poderiam ser imagens próximas e distantes da realidade das artesãs. Além de escolher imagens que seguissem as bases FEM, que apresentassem o alcance dessas dimensões, pensamos também em imagens que pudessem falar de empoderamento mas dentro da realidade que vivem essas mulheres. Ou seja, imagens que correspondem ao seus lugares, ambientes e contextos. O interessante durante todo esse processo de escolha das imagens foi as diferentes maneiras que as artesãs corresponderam a elas. Mesmo arriscando, algumas imagens foram certas e trouxeram informações que de outra maneira não saberíamos ter.

A imagem da artesã Neide é um exemplo da nossa preocupação, mostrando que sua escolha não foi aleatória. Conhecemos Neide da comunidade de Itamatatuiá, uma comunidade também quilombola produtora de artesanato, localizada no mesmo município. A artesã exercia um papel político na associação, qualquer manifestação que envolvia os moradores da comunidade, Neide era a primeira a ser acionada. Neide ocupava um lugar de liderança no povoado. Em contrapartida, seguindo a lógica de desenvolvimento econômico, proposto pelo FEM, que visa inserir cada vez mais mulheres em cargos de liderança, escolhemos uma imagem de uma mulher ocupando esse espaço. Mulheres ocupando lideranças em espaços e realidades diferentes. Enquanto a imagem de Neide se apresenta como luta, trabalho, e está fortemente ligada ao cotidiano das artesãs, a outras imagens traz implicitamente talvez a palavra, mas vemos que fala de relações de poder.

Figura 37 – imagens apresentadas na categoria *Empoderamento Político*.



Fonte: Elaborado pela autora.

A imagem da parteira também é interessante para pensarmos nas táticas que usamos para refletir sobre as categorias do FEM. 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, 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, chegando lá.”⁸⁴

Ao falar da sua arte, a artesã se volta para uma jovem que estava assistindo nossa conversa e diz “essa aqui foi uma”, confirmando seu ofício de parteira. Dos quase quinhentos partos que fez na comunidade, a artesã conta que faz sem cobrar nada pois sabe que as mulheres possuem pouca renda e ela entende por viver a mesma situação. Contou que só aceita um “ordenadozinho”, se referindo ao dinheiro, quando às vezes é solicitada pelo prefeito para fazer parto em alguma comunidade das redondezas, mas diretamente das mulheres ela não consegue cobrar. Inclusive disse que tem o instrumento usado pela parteira, na foto.

⁸⁴ Entrevista concedida durante a sessão de fotoelicitação pela artesã Maria do Rosário em abril de 2017.

Figura 38 – Imagens apresentadas na categoria *Saúde e Bem-estar*.



Fonte: Elaborada pela autora.

Quando escolhemos a imagem da parteira, não estávamos preocupados em representar as dimensões do FEM, mas sim de 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 ofício de parteira.

O conhecimento preliminar do campo foi importante para a escolha das imagens. Entender o universo das artesãs, com o que poderia aproximá-las de suas realidades, nos ajudou a criar sentido às imagens. O mesmo aconteceu com as imagens da categoria de participação e oportunidade econômica, como seria escolher as imagens dentro dos parâmetros do FEM e como escolher imagens aproximadas da realidade delas. Retomo as reflexões de Manzini (2015) ao falar das várias habilidades dos *designers experts*, os designers como mediadores de processos tornam-se produtores de sentido, nas palavras do autor, *sense-makers*. Para o autor “descrever o design como um solucionador de problemas significa considerar o seu papel no primeiro mundo (físico e biológico); mas, quando o consideramos como produtor de significados, estamos situando-o no segundo (naquele dos sentidos e dos diálogos que os produzem)” (MANZINI, 2015, p.35).

À esquerda temos a imagem de uma agricultora mostrando o resultado de sua colheita. A escolha da imagem foi resultado de nossa primeira ida a campo, quando Celeste nos levou para visitar sua horta, onde plantavam junto com seu marido, hortaliças e verduras para vender na sede de Alcântara. A direita temos uma imagem de mulheres liderando profissões tidas como masculinas, exemplificando a imagem da mulher moderna. Enquanto que uma imagem corresponde a vida dessas pessoas, no caso da imagem da agricultora, a outra escolhem porque acham bonito, acham importante a mulher “trabalhando” nessas profissões porque viram na televisão. Em qual dos dois cenários elas de fato queriam estar? Como nos falou Luzimar “gosto é de tá na *lida*”, isto já nos dá uma resposta.

Figura 39 – Imagens apresentadas na categoria *Oportunidade e participação econômica*.

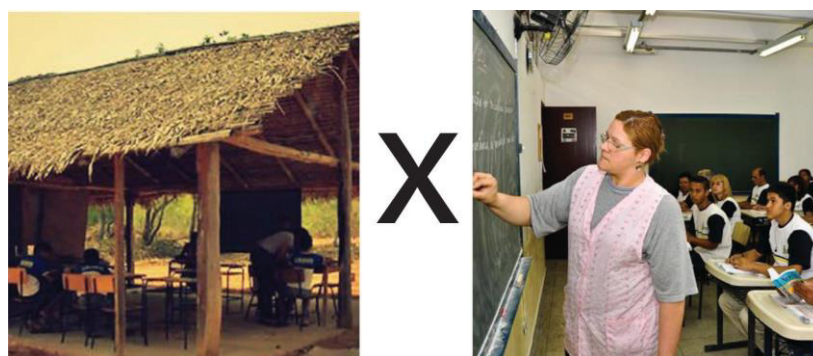


Fonte: Elaborado pela autora.

Os contrapontos de imagens foram importantes para construir as narrativas discursivas das artesãs/ão e para entendermos sobre as práticas de correspondência, como estas da categoria de educação (fig. 40). A imagem da escola de palha fez alusão ao passado, por exemplo, para artesã Raimunda (Mocinha), quando lembrou que começou a estudar em uma escola parecida com a da foto. Apesar de fazer parte do passado da artesã, a imagem fez alusão também ao presente para algumas artesãs ao dizer que ainda existem escolas desse tipo em outros povoados. Enquanto para alguns a leitura da imagem remeteu a pobreza, a falta de políticas públicas, a artesã encontrou na imagem um esforço, uma autonomia das pessoas que fazem parte daquele cenário em aprender.

Rosa: A escolhinha lá...aqui ali se torna muito interessante porque...um interesse deles de formar com certeza, não existia escola construída de alvenaria né, mas eles tiveram aquela autonomia de fazer aquela casinha ali, de cobrir tudinho. Com certeza ali é um grupo de pessoas que se reuniu pra fazer isso pra não deixar as crianças sem aprender.⁸⁵

Figura 40 – imagens apresentadas na categoria *Conquistas educacionais*.



Fonte: Elaborada pela autora.

⁸⁵ Entrevista concedida durante a sessão de fotoelicitação pela artesã Rosa Maria em abril de 2017.

Dialogar com a realidade dos sujeitos de pesquisa, e escolher imagens que correspondem com suas vidas, foi importante para colocarmos em prática o que Manzini vai chamar de designers como produtores de sentido – *sense-makers*. Independente da escolha das imagens a correspondência aconteceu, mas como a experiência foi mais rica quando falavam de imagens que correspondiam às suas vidas cotidianas. Vimos no contraponto dessas imagens, as rupturas, de um lado imagens que faziam parte de um sistema representacional do FEM e imagens que romperam esse limite representacional, quando vemos as artesãs correspondendo às imagens da forma delas.

A ação da ferramenta e o estar em campo foram importantes para enxergarmos as potencialidades da ferramenta. Além das potencialidades foi importante também para percebermos as armadilhas, principalmente a epistemológica, como discutiremos a seguir.

7.2. Armadilhas

Envolvidos pelas leituras sobre ferramentas colaborativas e métodos de design, escolhemos desenvolver nossa ferramenta embasada nessas metodologias. Para fazer a seleção das imagens optamos por nos basear, além da categoria do FEM, em categorias criadas por nós que denominamos como imagens genéricas (G), do cotidiano (C) e abstratas (A). Buscando explicações para elas. As imagens que categorizamos como genéricas (G) estavam relacionadas às imagens que na nossa concepção, não tinham uma relação direta com as artesãs. Alguns exemplos são da imagem de uma médica atendendo paciente, uma mulher comandando um grupo no exército, uma mulher segurando a carteira de trabalho, etc. Para as imagens do cotidiano (C), nos referimos as imagens feitas no povoado, em pesquisas anteriores e imagens de outros povoados que trabalhavam com produção artesanal, com paisagens e realidade parecidas que faziam parte do banco de imagens do NIDA. As imagens que chamamos de abstratas (A), referiam-se às imagens que pudessem acionar outros discursos relacionados a sentimentos de alegria, felicidade, tristeza, por exemplo, e que não se encaixavam nas categorias anteriores, isso na nossa leitura sobre as imagens. Um exemplo é a imagem a seguir que usamos na categoria saúde e bem-estar, arriscando que as artesãs poderiam associar o bem-estar a essa imagem. Especulando também que saúde e bem-estar não está somente relacionado a um atendimento médico de qualidade no povoado, por exemplo.

Figura 41 – Imagens apresentadas na categoria *Saúde e Bem-estar*.



Fonte: Elaborado pelo NIDA.

Delcimar: Faz parte da minha história, porque a gente quando era criança qualquer brinquedo era brinquedo, não é verdade? Mas existe aquelas criança que nasce com condições financeira que eles tem um brinquedo assim que chama atenção deles, que faz eles feliz, mas eu acho que uma criança pobre nessas condições aí, qualquer coisa faz eles feliz. É o que eu vejo.⁸⁶

Rosângela: Ali pela liberdade isso das crianças brincando [...] numa infância pobre mas ao mesmo tempo feliz. Liberdade né...liberdade.⁸⁷

Enquanto Rosângela encontrou na imagem felicidade, liberdade, Delcimar lembrou da história da sua infância quando qualquer brinquedo lhe fazia feliz. Vemos duas percepções diferentes sobre a imagem. Escolhemos a imagem e a categorizamos como abstrata, mas na fala de Delcimar vimos que a imagem remete a uma realidade de sua vida, por mais que esteja no passado.

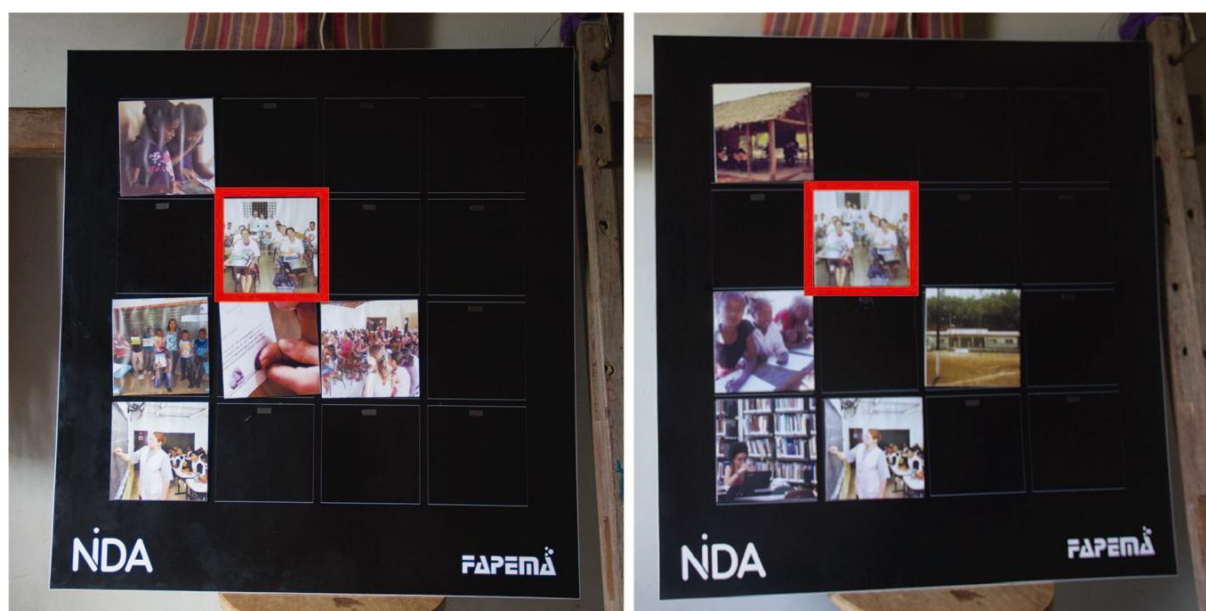
Para mostrar como as coisas fogem do nosso controle, analisamos duas pranchas de artesãs diferentes, dentro de uma mesma categoria, durante uma das rodadas de fotoelicitação. Como exemplo, utilizaremos a imagem de pessoas mais velhas em sala de aula, como podemos ver destacada na prancha (fig. 42). Quando escolhemos essa imagem, logo a categorizamos nas imagens genéricas, já que a tínhamos buscado na internet. A escolha da imagem foi tática,

⁸⁶ Entrevista concedida durante as sessões de fotoelicitação pela artesã Maria Delcimar Gomes Rabelo em abril de 2017.

⁸⁷ Entrevista concedida durante as sessões de fotoelicitação pela artesã Rosângela Gomes Rabelo em abril de 2017.

acreditando que poderia sair diversos discursos sobre a educação dessas mulheres. Ao selecionar as imagens nós íamos simulando realidades, falas e possíveis desdobramentos, especulando o que poderia surgir a partir da atenção às imagens. Essas especulações não surgiram no escuro, ao acaso, elas foram construídas a partir de nossas idas a campo e das vivências em projetos de pesquisa com artesanato, o que ajudou a criar um universo de sentido para nossas escolhas.

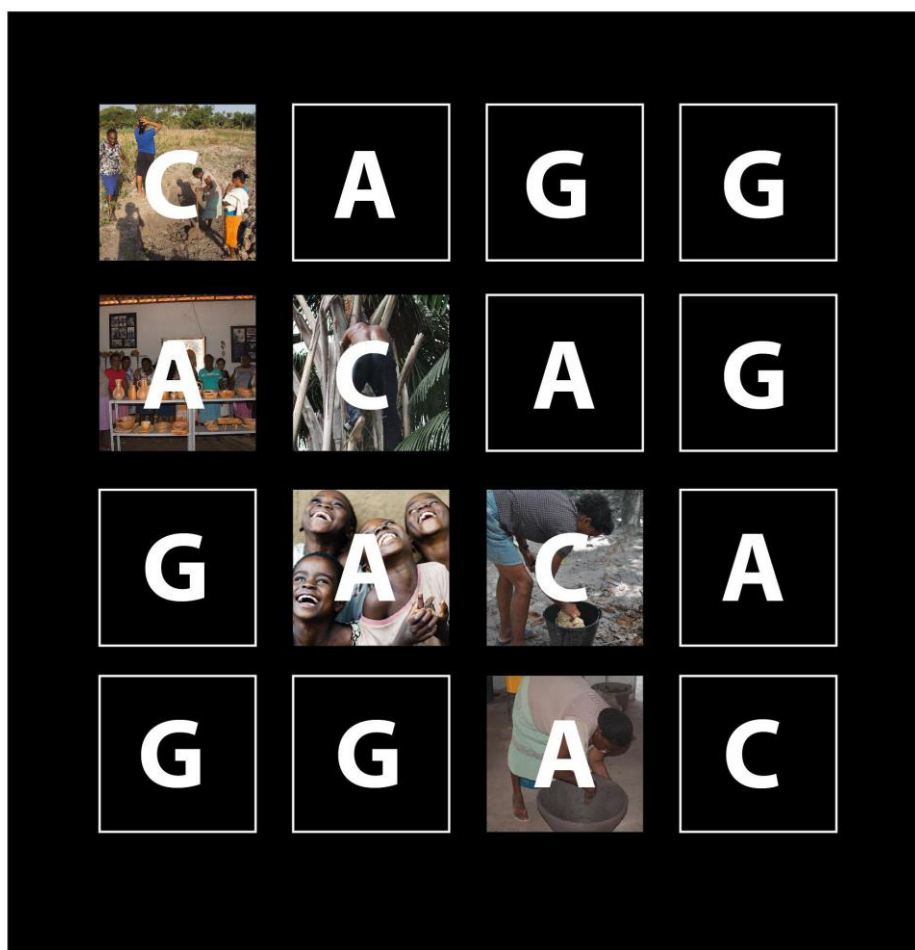
Figura 42 – Pranchas das artesãs Maria Alves e Luzia.



Fonte: Elaborado pela autora.

Isso mostra a forma como queremos sempre operacionalizar informações e dados que fazem parte de um processo subjetivo de cada artesã(ão) presente. Primeiro definimos essas fotografias, dentro de uma lógica criada por nós, do que seria G/A/C. Acreditamos que essa lógica poderia nos ajudar na sistematização e análise dos dados, ou seja medir as proximidades e distanciamentos das dimensões do FEM. Percebemos que por mais que categorizemos as imagens, as falas das artesãs mostravam outros caminhos. Definimos então no campo que só depois das falas sobre as imagens, posicionaríamos na prancha dentro do eixo G/A/C. Isto fica claro quando a maioria das artesãs escolhem a imagem (fig. 42), definida por nós como uma imagem genérica, mas que na verdade chamou a atenção das artesãs pela proximidade da realidade delas. A imagem lembrou uma situação de suas vidas, o fato de frequentarem a sala de aula depois de mais velhas, depois que os filhos tinham crescido e o trabalho exclusivo nos lares passou a ser negociado.

Figura 43 - Grid da prancha.



Fonte: Elaborado pela autora.

A prancha tinha um *grid* memorizado por nós durante as sessões de fotoelicitação. A ideia era entender quais imagens eram mais próximas do cotidiano, posicionadas no eixo diagonal da prancha, e quais se distanciavam, ocupando as extremidades da prancha. Pudemos constatar no campo que o posicionamento das imagens na prancha seguindo essas categorias do grid, criadas por nós, não funcionou do modo que previmos. Muitas vezes nos víamos perdidos na hora de posicionar as imagens. Quando pedíamos para a artesã escolher as fotografias, posicionávamos elas na prancha dentro da lógica que definimos como G/A/C. Assim que os discursos iam sendo construídos, reposicionavam as imagens na prancha novamente. Por vezes, posicionamos e reposicionamos as imagens na prancha. As categorias se misturavam, imagens do cotidiano também eram abstratas porque acionaram sentimentos, afetividades, memórias. E ainda parecia mais confuso porque era a nossa leitura das falas delas.

Esse controle das imagens poderia influenciar na análise posterior das pranchas e toda construção coparticipativa poderia ser desfeita. A partir daí começamos a questionar o nosso fazer. Por que não seguir o fluxo do jogo? Sem se preocupar em categorizar as impressões do outro?

Quando escolhemos as imagens para a ferramenta, estivemos atentos e levamos em consideração os critérios para nossas escolhas. Sempre nos questionando: escolhemos as imagens, a partir de qual ponto de vista? De que parâmetros? Vimos que neste ponto devemos tomar cuidado, porque foi onde percebemos as armadilhas. Por mais que propomos um processo colaborativo, temos em mente que, ao usar uma ferramenta em campo, estamos assumindo nosso limite epistemológico. Quando analisamos, a partir das práticas de correspondência, este abismo entre pesquisador/pesquisado pode suavizar as diferenças, mesmo sabendo que estão presentes.

8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Categorizar as imagens, antes da nossa ida a campo, mostra como estávamos sendo autocentrados, se preocupando antecipadamente e já criando formas para sistematização dos dados na volta do campo. Ou seja, estávamos muito mais preocupados 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 (2015) fala 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, 2015, p. 22-23).

Outra armadilha com que nos deparamos foi sobre as escolhas das imagens baseadas nas dimensões do FEM. A ferramenta foi pensada com esse propósito, de dialogar com as artesãs sobre empoderamento feminino e como o artesanato contribui ou não nesse processo. Escobar (2016) nos faz questionar sobre esse modelo de desenvolvimento, onde políticas públicas e o próprio design são “tecnologias políticas fundamentais para modernidade e elementos chaves na constituição moderna de um só mundo globalizado” (ESCOBAR, 2016, p.15). O autor alerta para que tenhamos cuidado e atenção com a construção discursiva desses modelos de desenvolvimento, colocando o termo subdesenvolvimento como uma invenção

discursiva que tem gerado consequências até hoje. Com este posicionamento, refletimos que essas dimensões de empoderamento foram discursivamente construídas e influenciadas pelas bases da modernidade e da noção unificada de mundo globalizado. Escolher imagens a partir do FEM, nos leva a pensar que talvez tenhamos caído numa armadilha discursiva.

Retomo Haraway quando fala que a feminização da pobreza está ligada a falta de estado de bem-estar. No artesanato, as mulheres, mesmo que estejam submetidas a salários baixos, a prática, como nas próprias falas das artesãs, tem trazido bem-estar e autoestima, e tem ajudado em momentos difíceis. Já que falamos, no início deste trabalho, sobre as contribuições do artesanato para o empoderamento, é necessário problematizar as questões e buscar entender também o artesanato não só como empoderamento, mas também de que forma aprisiona essas mulheres. A atividade não só as submete ao trabalho com pouca geração de renda, mas também a posição desprivilegiada quando o trabalho é visto como feminino. O sentimento de independência por estar trabalhando acontece e é acionado nas falas das artesãs, mas quando analisamos o trabalho numa lógica capitalista, pautada no desenvolvimento, há um sistema de submissão feminina pois as insere numa atividade que não proporciona uma progressão na carreira, um aumento expressivo da renda que possa tirá-las de uma situação de pobreza.

Outra questão aparece nos discursos das artesãs, principalmente as que consideram o trabalho como uma “ajuda”, e a forma como elas enxergam o trabalho masculino. Em uma conversa, Suely contou que a atividade principal do marido é o trabalho na roça, atividade de subsistência que não gera renda, e que a fonte de renda do marido é o bolsa família⁸⁸ que recebe mensalmente. Quando a artesã considera seu trabalho com artesanato como “ajuda” na renda da família, ela hierarquiza o trabalho masculino como superior ao dela, mesmo seus companheiros exercendo atividades de subsistência e sem trabalho remunerado.

É preciso avaliar três pontos importantes acerca do empoderamento como ponto de conflito nesta pesquisa. Primeiro, quando consideramos o empoderamento como uma força que move para a geração de vidas, consideramos o artesanato realizado em Santa Maria como forma de empoderamento. Mas quando consideramos a atividade dentro de um discurso de trabalho feminino, há uma hierarquização do trabalho feminino abaixo do masculino, ou seja, as artesãs estão submetidas a um processo de inferiorização. Quando partimos sobre o que o FEM fala de empoderamento feminino para o desenvolvimento econômico, vamos perceber que a realidade das mulheres não se encaixa nesse modelo. O empoderamento não seria uma meta atingida na

⁸⁸ Sabemos que o programa contempla principalmente mulheres em situação de pobreza, no caso a artesã atribui o recebimento do benefício ao marido e considera esta a renda principal da sua casa.

comunidade. Mas e se considerarmos o empoderamento uma armadilha discursiva? Será que o aprisionamento não estaria no próprio termo? Talvez uma das maiores armadilhas nessa pesquisa foi tentar mensurar o empoderamento dentro de uma realidade que está diretamente ligada aos *fluxos da vida* com um modelo de mundo globalizado.

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 a reflexão. Por isso o termo dispositivos de conversação cunhado por Szaniecki e Anastassakis, porque mesmo atuando como cidadãos engajados no mundo e na melhoria social, estamos em meio às relações de poder. Quando passamos para as práticas de correspondência, a conversa, o diálogo seria uma forma de atuação mesmo estando entre essas forças discursivas.

No segundo semestre de 2017, participamos da disciplina de projeto gráfico 2, ministrada pela profa Raquel Noronha, na ocasião os alunos tinham que desenvolver jogos baseados na pesquisa que estávamos fazendo em Santa Maria e de outra aluna do PPGDG-UFMA. Os alunos que ficaram responsáveis pelo nosso tema tinham que criar jogos com base na produção artesanal e empoderamento feminino. O intuito do projeto era trazer algumas artesãs de Santa Maria para jogar. Paralelo a isso começamos a estudar intensamente a ferramenta que tínhamos desenvolvido no NIDA, a visita das artesãs a universidade seria uma oportunidade para testar a ferramenta com elas. Movidos pelas leituras, e entendendo a ferramenta na qualidade de protótipo, partimos desde o início que por ser protótipo era ajustável, acreditando que isto poderia ser possível fazer na volta do campo.

Passamos dias tentando ajustar a ferramenta, analisando os discursos das artesãs que coletamos durante as rodadas de fotoelicitación, repensando as imagens, testando novas dinâmicas do jogo, mas não conseguimos chegar a um resultado satisfatório. Alguma coisa não funcionava. Acabamos não ajustando a ferramenta e testando novamente com as artesãs. Ali percebemos um esgotamento da própria ferramenta. E que o ajuste que nós estávamos propondo não acontecia fora do campo, fora da ação da ferramenta. Quando tiramos a ferramenta do campo, tiramos ela de seu processo vivo - do olhar, do tocar e do trocar -, do seu devir. Por isso trazemos as contribuições de Ingold e consideramos importantes para essa pesquisa. Esse é um

exemplo de design para pensarmos que “as coisas estão na vida”, assim como no seu movimento e crescimento.

Assim pretendemos pensar a ferramenta, dentro da sua ação na vida. Por isso a dificuldade em querer ajustá-la, dentro de nossos parâmetros metodológicos, seguindo o que a episteme nos indica à fazer. A ferramenta fora do seu fluxo é uma matéria morta. Quando posta em ação novamente ela segue seu fluxo, e não é mais a mesma de quando aplicamos pela primeira vez. Ela segue para outros usos, para outras realidades, para outras formas de ver. Viver criativamente é isso, é improvisar na ação e não ver o processo de trás para frente, como no processo abduutivo, mas de seguir em frente como nos indica Ingold.

A tentativa de ajuste acabou sendo uma reflexão crítica sobre a ferramenta, e a questão maior é de como um artefato constrói reflexões sobre o nosso próprio fazer enquanto designers. O codesign é a possibilidade de dialogar com o entorno, é um diálogo social, mas precisamos ir além e entender de que forma esse diálogo acontece. Como é o envolvimento dos designers com o contexto? Como fazemos uma leitura do outro? E a maior das armadilhas: sobre quais parâmetros criamos ferramentas de diálogos?

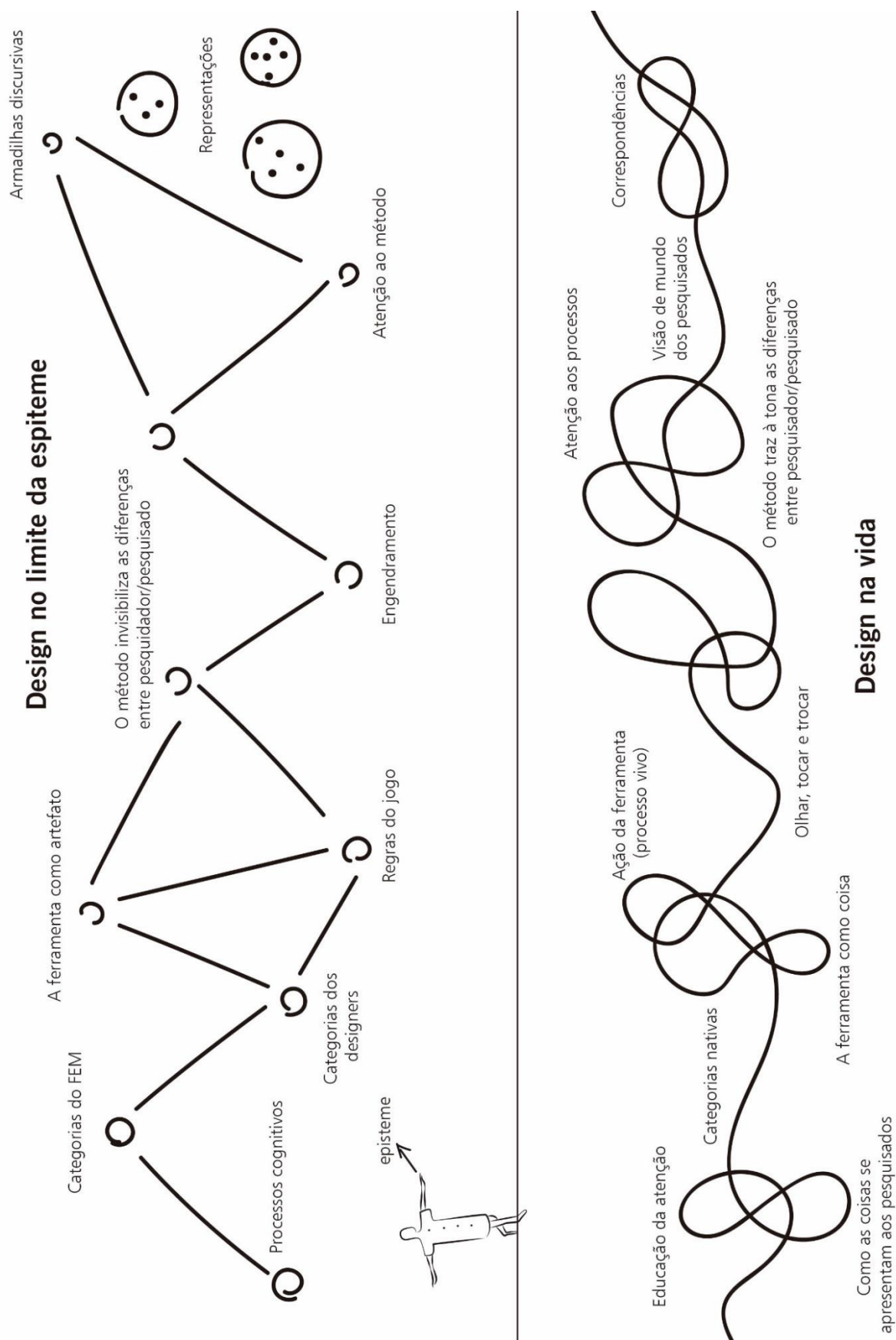
Partimos de arcabouço epistemológico baseados em representações que refletem a normatividade do FEM e a nossa própria normatividade como designers. No processo de trabalho com as artesãs percebemos outra coisa para além desse sistema de representações. Houve diversas situações de ruptura desse sistema 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 que de acordo com Ingold refere-se a uma forma de conhecimento narrativo que acontece especialmente naquele tempo e espaço (INGOLD, 2015).

Quando escolhemos ir para campo munidos de uma ferramenta, assumimos nossa diferença epistemológica entre pesquisador e sujeito de pesquisa. Noronha (2018), pautada em Foucault, fala da unidade discursiva do projetar e lança 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) sua 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 em viver sem medo com e dentro da diferença.

Partimos para campo achando estabelecer uma relação horizontal com nossos interlocutores de pesquisa. Como nos diz Escobar (2016), “toda criação é coletiva e relacional;

envolve autores históricos e epistemologicamente situados (nunca “indivíduos”, sempre pessoas em redes de relações)” (ESCOBAR, 2016, p. 18). Essa relacionalidade tem sido ponto de partida para pensarmos na aproximação de designers com o contexto de pesquisa. No campo, percebemos como ainda somos autocentrados e influenciados pela episteme, quando, por mais que a pesquisa mostrasse outros caminhos, por vezes nos víamos insistindo naquilo que tínhamos pré-definido. Mas demonstrando em muitos momentos rupturas com as dimensões do FEM e se deslocando por diversas vezes em direção ao que Ingold nos indica como correspondência. Propomos toda essa discussão, mostrando nossa trajetória de pesquisa, em um exercício de imaginação:

Figura 44: Exercício de imaginação.



Fonte: Elaborado pela autora.

Muitas vezes nos sentimos na pesquisa em 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 (design no limite da episteme). Por outro lado, as artesãs nos abriam os olhos para as relações em movimento, para os processos vivos, para suas trajetórias de vida e conseqüentemente para as práticas de correspondência (design na vida).

De um lado, temos um método que invisibiliza as diferenças, pois sua atenção se volta muito mais para o conhecimento do que para os processos. Por outro, temos um método que traz à tona a diferença, porque quando nos propomos a seguir os processos, tivemos a resposta do campo. Encaramos nossa epistemologia com lucidez, assumindo ela no campo. Enxergar as diferenças talvez seja o primeiro passo para lidar com elas. O design que leva em consideração as experiências e o que é vivido, assume a vida como o seu estatuto epistemológico.

REFERÊNCIAS

ACOSTA, Alberto. **O bem viver**: uma oportunidade para imaginar outros mundos. Autonomía Literária, Elefante. São Paulo, 2016.

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, 2016, v. , p. 121-138.

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

BARBOSA, Andrea. Fotografia, narrativa e experiência. In: BARBOSA, Andréa [et al]. **A experiência da imagem na etnografia**. Terceiro Nome. São Paulo: 2016.

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

BAUER, M. W.; GASKELL, G. **Pesquisa Qualitativa com texto, imagem e som**. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

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

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 8º ed. 2015.

_____. Regulações de Gênero. **Cadernos Pagu** (42), Campinas-SP, Núcleo de Estudos de Gênero Pagu-Unicamp, 2014, p.249-274.

_____. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do ‘sexo’. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

CANCLINI, Néstor Garcia. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

CARDOSO, Rafael. **Design para um Mundo Complexo**. Cosac Naify. São Paulo: 2012. (p. 262).

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. In: GONÇALVES, José Reginaldo. (org.). 3ª Ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

_____. Museus como zonas de contato. (Trad. Tradução por Alexandre Barbosa de Souza e Valquíria Prates. **Periódico Permanente**, v. 4, n. 6, fevereiro de 2016.

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.

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

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

FÓRUM ECONÔMICO MUNDIAL, Empoderamento de mulheres. **Avaliação das disparidades globais de gênero**. Genebra, 2005.

FOUCAULT, Michael. **A ordem do discurso**. Edições Loyola. 4ª ed. São Paulo: 1998.

_____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

GATT, C.; INGOLD, T. “From description to correspondence: Anthropology in real time”. In: W. Gunn, T. Otto and R. Smith (Eds.) **Design Anthropology: theory and practice**. London, Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury, 2013, p. 139-158.

GOMES, G.; BECKE, C. Tecnologia social: isso serve para que mesmo? In: **Tecnologias sociais: experiências e contribuições para o desenvolvimento social e sustentável**. Rosa Maria Castilhos Fernandes, Ana Lúcia Suárez Maciel (org.). Porto Alegre: Fundação Irmão José Otão, 2010. p. 13-16.

GUDYNAS, Eduardo. **Buen vivir: Germinando alternativas al desarrollo**. América Latina em movimento, ALAI. nº 462. Quito, 2011.

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

GUNN, Wendy; LOGSTRUP, Louise. Participant observation, anthropology methodology and design anthropology research inquiry. **Arts & Humanities in Higher Education**. 2014, v. 13.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediação cultural**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

_____. El trabajo de la representación. In: **Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales**. Perú/Colômbia/Ecuador, 2010.

HALSE, Joachin. Ethnographies of the possible. In: GUNN, Wendy; OTTO, Ton; SMITH, Rachel Charlotte (eds). **Design anthropology: theory and practice**. London, New York: Bloomsbury, 2013.

HALSE, Joachin; BRANDT, Eva; CLARK, Brendon; BINDER, Thomas. **Rehearsing the future**. The Danish Design School Press. Copenhagen: 2010.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Antropologia do ciborgue**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 37-129.

INGOLD, T. **Anthropology and/as education**. London: Routledge, 2018. 128p.

_____. **Knowing from the inside: correspondences**. University of Aberdeen. Aberdeen, 2017.

_____. **The life of lines**. London: Routledge, 2015a.

_____. 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. 2015b.

_____. **Making, Growing, Learning**. Two lectures presented at UFMG, Belo Horizonte, October 2011. In: *Educação em Revista*. v.29. n.03. Belo Horizonte: 2013a. p.297-324.

_____. **Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture**. Londres/Nova York: Routledge, 2013b.

_____, 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. 2012a.

_____. **The work of the imagination in the texture of the presente**. Texto da Conferência proferida na abertura do evento homônimo, promovido pelo PPCIS/UERJ, em novembro de 2012b.

_____. **Being Alive**. Essays on movement, knowledge and description. New York: Routledge, 2011.

_____. **Da transmissão de representações à educação da atenção**. In: *Revista Educação*. v.33, n. 01. Porto Alegre: 2010.

IORIO, Cecília. **Algumas considerações sobre estratégias de empoderamento e de direitos**. Texto elaborado para a ActionAid, 2002.

KOSSOY, Boris. Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia. In: SAMAIN, Etienne. **O Fotográfico**. Editora SENAC. 2ª ed. São Paulo: 2005.

_____. **Fotografia e história**. 2 ed. São Paulo. Ateliê editorial, 2001.

KUMAR, Vijay. **101 Design Methods: A Structured Approach for Driving Innovation in Your Organization**. John Wiley & Sons, 2012.

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

LAURETIS, Teresa de. “A tecnologia do gênero”. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rocco. Rio de Janeiro: 1994. p. 206-242.

LIMA, Márcio Soares. **O avesso: alcances e limites da consultoria em design na Associação de Mulheres da Agulha Criativa**, em São João dos Patos-MA. Dissertação de mestrado – Programa de Pós Graduação em Design, Universidade Federal do Maranhão. São Luís, 2018. 158 p.

MANZINI, Ezio. **Design, when everybody designs**. An introduction to Design for Social Innovation. The MIT Press. Cambridge/London: 2015.

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

MARGOLIN, Victor. Design para o desenvolvimento: mapeamento do contexto. In: Patrocínio, Gabriel; Nunes, José Mauro. **Design e desenvolvimento 40 anos depois**. São Paulo: Blucher, 2015.

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.

_____. Corpo e saber-fazer da cosmologia à política. In: SANTOS, Denilson (orgs). **Artesanato do Maranhão: práticas e sentidos**. Editora Edufma, 2016, p. 17-43.

_____. et al. **Design em jogo: cocriação, prototipagem e tangibilização de futuros possíveis**. In: **Anais do 12º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design**. Blucher Design Proceedings, v. 9, n. 2. São Paulo: Blucher, 2016, p. 1580-1592.

_____. **Dos quintais às prateleiras: as imagens quilombolas e a produção da louça em Itamatatua – 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.

_____. (org.). **Identidade é valor: as cadeias produtivas do artesanato de Alcântara**. EDUFMA. São Luís: 2011.

_____. **O designer e a produção de sentido na construção de iconografias**. In: BRASIL, Marcus Ramúsy (org.). **A imagem na idade média**. EDUFMA. São Luís: 2010.

NOVAES, Sylva Caiubv. O uso da imagem na Antropologia. In: SAMAIN, Etienne. **O Fotográfico**. Editora SENAC. 2ª ed. São Paulo, 2005.

PATROCÍNIO, Gabriel. Design e os países em desenvolvimento: a dialética entre o design para a necessidade e o design para o desenvolvimento. In: Patrocínio, Gabriel; Nunes, José Mauro. **Design e desenvolvimento 40 anos depois**. São Paulo: Blucher, 2015.

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

PRIORE, Mary Del.(org). **História das mulheres do Brasil**. 8 ed. Contexto. São Paulo: 2006.

ROSSI, Túlio. “Representações” de gênero em imagens: contribuições metodológicas de uma sociologia do cinema. In: **Revista Pós Ciências Sociais**, vol.14, n.28, São Luís: 2017.

SAMAIN, Etienne. As imagens não são bolas de sinuca. In: SAMAIN, Etienne (org.) **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

SCOTT, Joan W. **Gênero**: uma categoria útil de análise histórica. Educação e Realidade, vol. 16, no 2, Porto Alegre, jul./dez. 1990, p.5.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, 133p.

STEIL; Carlos Alberto; CARVALHO, Isabel Cristina de Moura (orgs). **Cultura, percepção e ambiente**: um diálogo com Tim Ingold. Coleção Antropologia hoje. Editora Terceiro Nome. São Paulo: 2012.

THACKARA, John. **Plano B: o design e as alternativas viáveis em um mundo complexo**. São Paulo. Saraiva: Versar, 2008.

APÊNDICES