



Caretas e Máscaras

Design em correspondências com os materiais
no artesanato da Costa Rica e do Maranhão

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO - UFMA
AGÊNCIA DE INOVAÇÃO, EMPREENDEDURISMO, PESQUISA, PÓS-GRADUAÇÃO E
INTERNACIONALIZAÇÃO- AGEUFMA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN
MESTRADO EM DESIGN

CARETAS E MÁSCARAS:
design em correspondências com os materiais no artesanato da
Costa Rica e do Maranhão

GLORIANA SOLÍS ALPÍZAR

São Luís
2020

GLORIANA SOLÍS ALPÍZAR

CARETAS E MÁSCARAS:
design em correspondências com os materiais no artesanato da
Costa Rica e do Maranhão

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
Graduação Stricto Sensu em Design da Universidade
Federal do Maranhão, como requisito de Dissertação
de Mestrado.

Orientadora: Profa. Dra. Raquel Gomes Noronha.

São Luís
2020

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Núcleo Integrado de Bibliotecas/UFMA

Alpizar, Gloriana.

CARETAS E MATERIAIS : design em correspondências com os materiais no artesanato da Costa Rica e do Maranhão / Gloriana Alpizar. - 2020. 135 p.

Orientador(a): Raquel Noronha.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Design/CCET, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2020.

1. Artesanato. 2. Colaborativo. 3. Correspondências. 4. Design. 5. Materiais. I. Noronha, Raquel. II. Título.

GLORIANA SOLÍS ALPÍZAR

CARETAS E MÁSCARAS:

design em correspondências com os materiais no artesanato da Costa Rica e do Maranhão

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Design da Universidade Federal do Maranhão, como
requisitos para obtenção do título de Mestre em Design.

Aprovada em / / .

Prof.a Dra. Raquel Gomes Noronha (orientadora)
Doutora em Ciências Sociais (UERJ)
Universidade Federal do Maranhão - UFMA

Prof. Dr. Denilson Moreira Santos
Doutor em Química do Estado Sólido (UNESP)
Universidade Federal do Maranhão - UFMA

Profa. Dra. Letícia Conceição Martins Cardoso
Doutora em Comunicação (PUC-RS)
Universidade Federal do Maranhão - UFMA

Prof. Dra. Mercedes Martínez González
Doutora em Antropologia (UNAM)
ENES Morelia- UNAM

AGRADECIMENTOS

-DEUS-

A minha família por tanto, pela motivação amor e companhia, que ainda na distância nunca estiveram longe. Principalmente a minha mãe, por ser o pilar, a força e exemplo da minha vida, ao meu irmão, por ser calmo, sereno e amoroso sempre e a meu pai. A meu *Veroliz* que desde sempre me acompanha através e reconforta.

Ao Wal, pelo companheirismo ante tudo e pese a tudo. Por todas as contribuições, sorrisos e os puxões de orelha. Pelo carinho e conhecimento compartilhado construído em conjunto no dia a dia.

A Raquel pela correspondência, disposição e atenção com que tem me acompanhado nesta etapa, pelo trabalho em conjunto e tantos aprendizados através dela, por compartilhar as suas pesquisas para esta dissertação.

A Diana e Alejandra, que em todo este tempo tem me mostrado que a amizade não mede distâncias, “presentes” nos momentos de angústia e de comemoração.

A Christian González e Pamela Campos por me levar e apresentar a comunidade Boruca, assim como me acompanhar durante o processo de pesquisa tanto em campo como a distância.

Aos copesquisadores Dona Casilda, Sergio, Melo, Kalyche e as família de cada um, que abriram as portas das suas casas para me receber, compartilharam da cultura, das suas histórias e seus “*gallitos*” (forma costarriquenha para falar de uma pequena porção de comida). Assim como outras pessoas do povo, que se faz impossível nomear todos, mas que me acolheram dentro da comunidade no tempo de pesquisa em campo. Também a comissão Kabruj Rojc, em especial a Yahaira, como enlace para o trabalho colaborativo por meio das camisetas.

Ao mestrado e a turma, em especial a Thais, Tayo, Antônio, Samuel e Artur, que estiveram presentes em momentos maravilhosos, mas também muito difíceis além das atividades acadêmicas. Também aos meus “padrinhos UFMA”, Mauro e Maureen.

Aos demais corações maranhenses que estiveram comigo, Ana Paula Capellani pela amizade e ajuda nas correções do português. A Daniela Dourado pela ajuda no inglês.

As famílias que me acolheram como parte delas, como no caso de Dona Joana, Deir, Brito e Wal.

A Thais e Christiane, que abriram as portas da sua casa para me receber como uma integrante mais, com tanto carinho e atenção.

Ao grupo do NIDA que me acolheu com os braços abertos.

A Conceição e Marinez, pelo recebimento no momento de chegada em São Luís e o acolhimento dentro das suas famílias, além dos esforços por melhorar minha primeira temporada na Ilha.

A UFMA, a OEA e o Grupo Coimbra, por esta oportunidade.

RESUMO

Nesta pesquisa aborda-se o uso dos materiais como parte imprescindível na prática do design, sendo estes a forma em que os designers passam as suas ideias do mundo intangível ao mundo tangível da produção. Busca-se responder a pergunta: o que podemos aprender com os processos criativos de artesãos de máscaras e caretas, entre os Borucas da Costa Rica, e um mestre maranhense de caretas de Cazumba, sobre o uso qualitativo dos materiais no campo do design? Inclui-se a participação e o fluxo dos materiais de forma física e simbólica dentro da sociedade. Além disto, mostra-se, por meio de relações de correspondência, o encontro entre designers e artesãos, entre o Maranhão e Costa Rica, através do tema do fazer caretas e máscaras, assim como os processos criativos e produtivos que incluem cada uma destas. Mediante diferentes teorias e análises se expõe a inferência da criatividade, a imaginação, a intuição e o contato constante com os materiais. Da mesma forma se evidenciam as variantes que podem trazer os aspectos sociais, históricos e culturais. Desse modo, esta pesquisa surge como um laço para nos adentrar nos processos colaborativos do design conforme o Design Anthropology. Trabalhou-se tendo em conta os artesãos como copesquisadores desta investigação, apresentando eles como parte fundamental deste trabalho. A experiência em campo é resultante do compartilhar diretamente com os cinco artesãos, mediante a observação participante e as relações de correspondência com eles e o entorno. Assim, a análise resultante é parte de uma triangulação entre as teorias pesquisadas, as experiências das pesquisadoras no campo e o saber dos copesquisadores, para tangibilizar esta análise, foram desenvolvidos gráficos que ilustram a mesma. Atendidos os objetivos, deixa-se uma proposta de reflexão sobre o acontecer nas práticas cotidianas de nós como designers, além de exemplos resultantes de como o trabalho por meio das correspondências teve respostas orgânicas ao logo desta pesquisa.

Palavras Chave: Artesanato. Colaborativo. Correspondências. Design. Materiais

ABSTRACT

In this research we discuss the use of materials as an essential part in the practice of the Design, being the way the designers transmit their ideas from the intangible world to the tangible world of production. We try to answer the question: what we can learn with the creative process of masks and grimaces craftsmen, between the Borucas from Costa Rica and a master of Cazumba grimaces from Maranhão, Brazil, about the qualitative use of the material in the Design? It's also discussed the participation and the flow of the materials in a physical and symbolic way in the society. Besides that, through correspondence relations, the encounter of designers and craftsmen between Maranhão e Costa Rica, through the theme of making masks and grimaces as well as the creative process that involves them. Through different theories and analysis the interference of creativity, imagination and intuition and the constant contact with the materials is exposed. The same way we show the variants that can bring social, historical and cultural aspects. Like this, the present research emerges as a link to guide us through the collaborative process of the Design as per the Design Anthropology. We took in consideration the craftsmen as co-researchers of this investigation, and presenting them as a fundamental part of this work. The experience in the field is a result of sharing directly with the five craftsmen, through participant observation and the correspondence relations with them and the environment. Thus, the resulting analysis is part of a triangulation between the theories researched, the experiences of the researchers in the field and the knowledge of the co-researchers, in order to make this analysis tangible, graphics were developed to illustrate it. Once the objectives are met, there is a proposal for reflection on what happens in the daily practices of us as designers, in addition to examples resulting from how the work through correspondence had organic responses to the logo of this research.

Key words: Collaborative. Crafts. Correspondence. Design. Materials

“... a ecologia dos saberes deveria também integrar nossa experiência cotidiana, inspirar nossas escolhas sobre o lugar em que queremos viver, nossa experiência como comunidade.”
(Ailton Krenak, 2019)

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Caminho dentro da comunidade Boruca	21
Figura 2 O acontecer na “ <i>Danza de los Diablitos</i> ”	22
Figura 3 Artesão Kalyche entalhado	23
Figura 4 <i>Diablito</i> com máscara pronta nas festas	23
Figura 5 Apresentação de Bumba-meu-boi	25
Figura 6 Cazumba participando das brincadeiras	27
Figura 7 - Melo entalhando.....	29
Figure 8 “Don Ismael González” (2012)	30
Figura 9 Lembrança do Brasil.....	33
Figura 10 Ferramentas do Kalyche	34
Figura 11 Tocos com desenhos prontos para entalhar	37
Figura 12 <i>Diablitos</i> polido (direita) e grosseiro (esquerda).....	38
Figura 13 Careta de Zimar	39
Figura 14 Careta pronta	40
Figura 15 Mexendo com os materiais ao fogo.....	41
Figure 16 Últimos detalhes	42
Figura 17 Foam bowl	56
Figura 18 Correspondências entre territórios.....	67
Figura 19 Gráfico metodológico	70
Figura 20 Máscaras pessoais de Kalyche.....	73
Figura 21 Quadrando a madeira.....	77
Figura 22 Máscara na etapa de “ <i>picar</i> ”	78
Figura 23 Máscaras depois da segunda camada base de pintura	Error! Bookmark not defined.
Figura 24 Máscaras com pintura finalizada	Error! Bookmark not defined.
Figura 25 Diferentes etapas das máscaras no espaço de trabalho de Dona Casilda	Error! Bookmark not defined.
Figura 26 Diferentes usos dos materiais	87
Figura 27 Criação de texturas	88
Figura 28 Aprontando a máscara	89

Figura 29 De ventilador a orelha	90
Figura 30 Caretas na oficina de Zimar.....	92
Figura 31 Dando forma com o fogo.....	94
Figura 32 Zimar cria texturas por meio do calor	97
Figura 33 Parede e processo criativo de Zimar.....	97
Figura 34 Caminho ainda com terra, festas 2018-2019	102
Figura 35 Kabruj Rojc 1991	104
Figura 36 Apresentação dos Non Cuanxa 2018-2019	107

SUMARIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1: CONHECENDO O CAMPO.....	18
1.1 Caretas e máscaras	18
1.2 Contextualizando a pesquisa.....	20
1.2.1. <i>Danza de los Diablitos</i>	20
1.2.2. <i>Bumba meu Boi e o Cazumba no Maranhão</i>	24
1.3. Os processos produtivos de máscaras e caretas: atores envolvidos	28
CAPÍTULO 2: TRAZENDO ALGUMAS TEORIAS.....	43
2.1. Criatividade e Design.....	43
2.2. Construindo através da imaginação e da intuição.....	47
2.3 Produção como resultado da criação.....	49
CAPÍTULO 3: A VIDA DOS MATERIAIS.....	51
3.1. Design e os materiais	52
3.2 Acessando os materiais a partir das subjetividades	54
3.3. Seguindo o fluxo dos materiais.....	57
CAPÍTULO 4: METODOLOGIA	59
4.1 Design Anthropology – filosofia e reaprendizagem	62
4.2 São objetos ou coisas?	64
4.3 Práticas de correspondência nesta pesquisa.....	65
CAPÍTULO 5. CORRESPONDÊNCIAS EM CAMPO.....	72
5.1 Criatividade.....	72
5.2 Processo produtivo e materiais	75
5.3 Significado dos materiais.....	88
5.4 Do uso da criatividade como superação aos obstáculos da produção.....	93

5.5 O caminho percorrido	98
5.6 Aspectos da tradição no saber-fazer	101
5.7 Participação.....	107
5.8 O dia a dia das vendas.....	110
 CAPÍTULO 6: APRENDIZADOS DO CAMPO PARA O DESIGN	114
6.1 Boruca, “ <i>Diablitos</i> ”, comunidade, máscaras, relações e acolhimento.....	117
6.2 Zimar, Cazumba, brincante, artesão, beleza e feiura	119
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	121
 REFERÊNCIAS.....	130

INTRODUÇÃO

Na prática do design, os materiais têm sido uma parte imprescindível deste campo, sendo que estes são a forma pela qual os designers conseguem passar do mundo intangível das ideias até o mundo tangível da produção. É por isso que parte do processo produtivo que inclui a criatividade, a imaginação e a intuição precisam do contato com os materiais para assim chegar na etapa da produção.

Assim, autores como Ashby e Johnson (2002) reconhecem o papel tão relevante dos materiais na sociedade, tomando em conta as suas participações de forma física, como também a colaboração simbólica dentro do mundo. Desta forma, pode-se falar que os materiais constam de características físicas, técnicas ou tangíveis, mas além disso estão formados por aspectos simbólicos e intangíveis; estes últimos só podem variar segundo aspectos sociais, históricos ou culturais; as memórias e experiências que marcam os seres podem fazer a diferença sobre como estes aspectos são compreendidos.

Esta pesquisa surge como uma forma de adentrar os processos colaborativos do design, por meio de Design Anthropology, como parte de questionamentos que surgiram ao chegar no Brasil e conhecer o NIDA (Núcleo de Pesquisas em Inovação, Design e Antropologia) e suas pesquisas sobre as relações entre o artesanato e o design. Desta forma, isto justifica as motivações teóricas desta pesquisa, que aborda o design como um campo que não pode ficar isolado, e que precisa compreender o outro como uma parte essencial de seu fazer, e é por isso que a aproximação com a antropologia nos traz referências de aproximação e atencionalidade aos outros, nos instigando a conhecer um pouco mais, sendo pesquisadoras atentas e mais conhecedoras daquilo que se está sendo investigado.

Rafael Cardoso (1998) traz luz à discussão sobre a responsabilidade que o designer tem na sociedade por meio do trabalho com materiais, sendo que estes marcam a sociedade atual como parte do desenvolvimento social, exercendo influências na coletividade, já que não se pode esquecer a forte influência do design na paisagem semiótica e o seu potencial na transmissão de informação. Deste modo, os designers devem se comprometer a conhecer melhor o uso dos materiais e a comunicação simbólica que estes têm nos espaços e culturas específicos.

Posto isto, vários autores que aludimos ao longo deste trabalho abordaram um olhar qualitativo dos materiais, propondo deixar a antiga crença de que estes só contêm seu aspecto

anatômico e morfológico, que mostra sua materialidade, como seres inertes (objetos), apresentando-os como sujeitos de pesquisa, que podem ser abordados e analisados de forma física e qualitativa; incluindo características tanto técnicas quanto simbólicas.

Esta mudança de percepção contribui para os trabalhos de design de forma que os convida para uma criação em correspondência, com as pessoas, materiais e ambiente, na perspectiva adotada pelo antropólogo britânico Tim Ingold (2010). Isto com o fim de provocar criações mais atentas, por meio da escuta e do cuidado, deixando acontecer o fluxo dos materiais, assim efetuando processos que se foquem tanto nas propriedades físicas dos materiais como nas formas qualitativas destes, resultando desta forma processos mais sensíveis, tanto de criação como de produção.

Em razão disso, esta pesquisa tenta se aproximar dos saberes tradicionais, com os quais o campo do design ainda tem muito a aprender e se inspirar. O saber-fazer, a sensibilidade e os processos criativos são parte do dia a dia de comunidades que praticam trabalhos ancestrais. Estes artesãos mostraram suas vivências nos materiais e de que forma se comunicam, deixando-os fluir e corresponder de forma natural. A pesquisa está baseada em festividades tradicionais. A primeira é a produção de máscaras de “*Diablitos*” que formam parte da “*Danza de los Diablitos*”, tradição ancestral dos indígenas Boruca da Costa Rica. Por outro lado, encontra-se a produção de caretas do Cazumba, que é um personagem que integra a festividade do Bumba Meu Boi, que acontece, entre outros lugares, no Maranhão, Brasil.

Para este processo se incorporam como fator principal as experiências do copesquisadores, estes são os artesãos e pretende-se trabalhar com eles como pesquisadores, não como atores sociais externos à pesquisa. Eles encontram-se no campo colaborando e correspondendo ao compartilhar conhecimentos, experiências e processos, e por isto é que aprende-se com eles.

Esta pesquisa encontra-se inserida na abordagem de Design Anthropology, que compartilha as práticas de design e antropologia, para que estas, mediante um trabalho conjunto, aconteçam de maneira imaginativa, atenta e crítica.

Para esta justificativa, se trabalha sob a inspiração das práticas de correspondências, de Tim Ingold (2016), que critica os processos que propõem descrição ou representação dos outros, estes que baseiam-se em pesquisas sem participação, sem conhecimento do que acontece realmente ao interno da realidade a pesquisar. Pelo contrário, o autor propõe “o termo

correspondência para designar essa composição de movimentos que, à medida que se desenrolam, respondem continuamente uns aos outros” (INGOLD, 2013, p.105-8).

Por conseguinte, Ingold (2016) convida ter atenção e a aproximação dado que está-se falando do outro, o que inclui escuta, atenção e colaboração com o outro. É por isso que propõe trabalhar no campo por meio da observação participante, já que esta sugere trabalhar e conhecer de dentro. Desta forma, estas propostas criam um espaço de reflexão, para analisar como surgem as relações neste tipo de processos.

Ingold (2016) recomenda trabalhar de forma generosa, atenta, com vontade de escuta e resposta para os demais, deixando fluir a vida e os materiais de forma natural; lembrando a relevância que aporta corresponder e entrecruzar as vidas, conhecer os outros. Desta forma é como surge o conhecimento, entrelaçando as vidas criando um emaranhado de forma atenta e consciente. Argumenta que o fato de obter informações não garante o conhecer e menos a compreensão do outro, por isso é preciso conhecer a realidade de dentro por meio da observação participante.

Outros autores complementam as reflexões iniciais cunhadas por Gatt e Ingold (2013) sobre as práticas de correspondências, como é o caso de Rachel Harkness que explica desta forma: "Trata-se de responder e estar em relação a uma pessoa, um lugar, um objeto ou uma ideia, em um determinado momento, estação e lugar". (HARKNESS, 2017, p.178, tradução nossa). Assim também esta autora em conjunto com Mike Anusas (HARKNESS; ANUSAS, 2014), sugerem estar mais atentos, a responder ao outro de forma justa, assim como aos materiais e o entorno, por meio de atitudes reflexivas e críticas, mas também atentas e éticas, de forma que as relações não sejam lineares, mas multilíneas ou multi-perspectivas.

Assim, esta investigação busca responder a pergunta: o que podemos aprender com os processos criativos de artesãos de máscaras e caretas, entre os Borucas da Costa Rica, e um mestre maranhense de caretas de Cazumba, sobre o uso qualitativo dos materiais no campo do design? De modo que pretende-se atender ao objetivo geral da pesquisa que consiste em analisar o processo criativo dos artesãos a partir do uso e escolhas dos materiais das caretas de Cazumba e as máscaras dos *Diablitos*, por meio de práticas de correspondências.

Para chegarmos a este objetivo geral passaremos pelos seguintes objetivos específicos: mapear cada um dos diferentes processos produtivos investigados para estabelecer uma relação entre os mesmos; identificar como acontece o trabalho por meio dos processos criativos, para determinar materiais e possíveis significados; analisar de que maneira a união de materiais,

significados e tradição, modificam as formas de produção; e sistematizar as contribuições dos processos criativos analisados para o campo do design.

Nesta pesquisa, apresentamos teorias que nos fazem refletir sobre a relevância de compreender o processo criativo de pessoas que trabalham diretamente com os materiais, mas sem o conhecimento teórico de metodologias criativas tradicionais do campo do design. Propomos aqui um processo inverso, de investigar o processo produtivo e aprender com os materiais, em correspondências com os praticantes habilitados.

Para Ingold (2018) os praticantes habilitados são pessoas que sem ser experts em replicar operações, conseguem dar resposta às necessidades do momento, sem ignorar o que estão fazendo; pelo contrário, atribuem maior consciência à seus processos produtivos. O autor chama isto de concentração, estado no qual o trabalhador consegue ficar dentro do processo e ainda ser reflexivo.

As relações estabelecidas em campo criaram a oportunidade de conversar e compartilhar com os criadores das máscaras e caretas, e aconteceram momentos para dialogar sobre a utilização dos materiais, escolha de formas, cores e ferramentas, assim como tradições, organizações de trabalho e até assuntos cotidianos, como comida, ou mais profundas, como aspectos de sua vida pessoal.

Nesta linha, o design contemporâneo tem a necessidade de estar mais sensível e atento ao entorno, e assim propomos que uma das formas de realizar este processo é nos aproximando dos saberes tradicionais por meio da aprendizagem com os artesãos, que são experientes no trabalho e a escuta cotidiana dos materiais, é por isto que eles também serão referidos como praticantes habilitados.

Assim, como resultado desta pesquisa, apresentamos um primeiro capítulo que traz uma pequena introdução sobre as manifestações tradicionais que são pesquisadas como parte deste trabalho, isto para que o leitor possa compreender um pouco melhor sobre a tradição e criação destas máscaras e caretas. Assim, igualmente, se apresentam nossos co-pesquisadores, os artesãos com quem dialogamos nesta pesquisa, e os identificamos de uma forma geral, contando um pouco deles, seus trabalhos, assim como seus processos criativos e produtivos.

Como parte do segundo e terceiro capítulo inclui-se uma base das teorias resultantes da pesquisa bibliográfica, construída em dois momentos, tanto antes como depois do trabalho no campo. Algumas destas foram imprescindíveis criando uma guia do que poderia acontecer no campo e preparando a pesquisadora para este processo. Com isto fazemos referência a um

processo mais pessoal do que de estabelecer padrões ou crenças dos outros. Este foi um processo de sensibilização com os diferentes e de confiança no trabalho que se esperava fazer em campo.

Além disso, algumas destas bases teóricas ajudaram na delimitação dos temas a tratar e da criação de perguntas para guiar as falas com os copesquisadores, que foram bem livres, mas sempre se contava com um roteiro que criava uma linha de temas para as conversas. Mas como tudo no campo, estas conversas sempre levaram a temas não planejados, mas que criaram grande diferença no olhar desta investigação, que por ser descritiva e exploratória, não possui controle rígido sobre as variáveis que, muitas vezes, se constituem ao longo da pesquisa, e não a priori.

Estos capítulos são divididos por temática. No segundo apresentamos teorias básicas dentro do ambiente do Design, aspectos que envolvem os processos criativos. Por outra parte, no terceiro capítulo encontram-se teorias que mostram a abordagem que decidimos tomar nesta pesquisa expondo uma mudança no olhar dos materiais e práticas tradicionais do design.

No quarto capítulo expõe-se a metodologia, assim os passos de trabalho e realização desta pesquisa, propondo mudanças em alguns métodos tradicionais, isto por meio de bases em autores e vivências pessoais no campo. Também mostram-se os métodos que foram escolhidos para trabalhar de forma coerente com nossa proposta de participação no campo. Conjuntamente mostra-se a forma em que foram coletadas e posteriormente analisadas informações sobre as relações no campo.

Seguidamente, no quinto capítulo, expomos esta análise por meio da incorporação de todos estes conhecimentos tanto teóricos, como os dos copesquisadores e o aprendizado da pesquisadora, assim como as sensações percebidas no campo. Aqui apresentam-se os diálogos com os artesãos, o sentir deles, a expressão do seu conhecimento e as relações resultantes de um processo participativo e de correspondência. Este capítulo encontra-se subdividido por meio dos diferentes conceitos que guiaram o acontecer da pesquisa. Aqui encontram-se presentes os diálogos com os copesquisadores e a triangulação para a análise dos diferentes conhecimentos.

Por último, no sexto capítulo situam-se os resultados que surgiram neste processo de correspondência e participação, mostrando assim as contribuições que a academia e pesquisadoras têm conseguido levar para a comunidade, assim como as contribuições que a comunidade trouxe para a pesquisadora, para esta pesquisa e que demonstra que pode trazer para um novo olhar acadêmico.

CAPÍTULO 1: CONHECENDO O CAMPO

1.1 Caretas e máscaras

Neste item, faremos uma pequena passagem pelo tema específico das máscaras e caretas, por meio de alguns reconhecidos autores e suas visões sobre as mesmas assim como o filósofo e etnólogo Lévi-Strauss, o historiador da arte e do design Rafael Cardoso e o antropólogo Carlo Severi. Desta forma, vai-se comentar como as máscaras vão além do aspecto visual que estas mostram, são espaços que guardam muitos segredos, carregados de símbolos e mensagens, assim como manifestações e transformações.

Além disso, também se apresenta a diferença que têm nos nomes destas para cada uma das comunidades com quem pesquisamos, sendo que, para os Boruca, estas são máscaras e para as pessoas que “são” Cazumbas, são caretas.

Muitas vezes, as máscaras fazem parte de danças e rituais, alguns com acentos míticos ou religiosos, apresentando seres que são parte do imaginário popular, algumas vezes representam figuras de medo ou materializam elementos abstratos que se encontram presentes nos grupos sociais.

Castro e Ferreti (2010) descrevem a máscara desta forma:

É o motivo mais complexo, mais carregado de sentido da cultura popular. A máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo; a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos; a máscara encarna o princípio do jogo da vida, está baseada numa peculiar interrelação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos. (CASTRO; FERRETTI, 2010, p.10).

Severi (2011) incentiva a pensar as máscaras, assim como em outros objetos artísticos, como um todo que abarca muito conteúdo por trás delas, saindo da ideia de pensar que são destinadas só para um uso estético ou ritual, e defende isto: “uma máscara não existe em si; ela supõe, sempre presente a seu lado, outras máscaras reais ou possíveis” (SEVERI, 2011, p.64). Na mesma linha de pensamento, agrega a citação de Lévi-Strauss (1975): [...] “uma máscara não é o que ela representa, mas o que ela transforma, isto é, o que ela escolhe não representar” (STRAUSS, 1975, p.116-117 apud SEVERI, 2011, p.64).

Cardoso (1982) traz de novo o raciocínio de Lévi-Strauss, expressando como a máscara não existe como ela em si mesma, estão presentes também máscaras reais que poderiam substituí-la; de forma que a máscara pode negar ou afirmar, sendo que está carregada de mensagens e simbolismos. Também referência como, por meio do acontecer plástico ou estético, se manifestam diferentes transformações, mas estas estão ligadas a mitos fundadores delas mesmas. O autor mantém a certeza de que a máscara cerca um monte de significados e expressões que muitas vezes sem estas não seriam manifestadas.

No caso da careta, este é um termo menos utilizado; em algumas culturas chamam-se careta às criações que cobrem somente a parte frontal da cara; mas no Maranhão, especificamente falando, Oliveira (2018) descreve a palavra desta forma: “personagem mascarado e com roupas de fibra vegetal. Está presente em todos os momentos da Reisada, caracteriza-se pela voz gutural, e por fazer trocadilhos, cantar e dançar com brinquedos” (OLIVEIRA, 2018, p.155).

A autora Oliveira (2018) analisa o processo que envolve o uso de caretas, já que aportam vida às mesmas e criam uma identidade corporal em cada brincante. Desta forma, os movimentos corporais e demais demonstrações marcam a nova personalidade, a personalidade do personagem, assim como define o antropólogo Marcel Mauss (2003) “o indivíduo assimila a série dos movimentos de que é composto o ato executado diante dele ou com ele, pelos outros” (MAUSS, p.405, 2003).

No caso dos indígenas Boruca, eles chamam as suas máscaras desta forma, sendo que estas são criadas para cobrir apenas o rosto; a parte de trás da cabeça pode-se proteger por meio de tecidos ou folhas, mas ainda assim, para eles especificamente, são máscaras. Por outro lado, para os criadores de caretas de Cazumba eles fazem caretas, não máscaras, já que segundo conta o artesão Zimar:

Há diferença entre queixo e careta: queixo é a parte do rosto propriamente dito do ser representado, e careta são o queixo mais os adornos que são sobrepostos a eles. Diz que o que Zimar faz é só o queixo, mas que também chamam de careta mesmo, careta pequena. (NORONHA et al, 2017, p.121).

À forma de conclusão, pode-se dizer que conta-se com duas diferentes manifestações tradicionais que, sendo chamada por careta ou máscara, defendem a importância da incorporação dos espíritos (aqui refere-se a encarnação ou materialização ancestral ligadas aos inícios destas tradições), carregados e expressados por meio de saberes tradicionais, nos quais

os materiais não só cumprem a função de cobrir os rostos, mas são uma ponte para acessar um outro ser, um outro personagem, uma outra época, por meio das transformações que usar esta pode trazer.

1.2 Contextualizando a pesquisa

1.2.1. *Danza de los Diablitos*

Esta manifestação é uma tradição ancestral dos indígenas Boruca que habitam a comunidade que leva seu próprio nome. Localizada na província de Puntarenas, cantão de Buenos Aires, na Costa Rica. Esta comemoração é realizada todo final do ano, dos últimos dias de dezembro até os primeiros dias de janeiro.

A comemoração começa no dia 31 de dezembro, à meia-noite, com o nascimento dos “*diablitos*”, que são liderados pelos diabos mais velhos; No segundo dia, o touro que luta contra os “*diablitos*”, aparece e no seu caminho ele derruba vários deles no chão... As lutas acontecem durante os três dias seguintes, até o último dia em que o boi parece derrotar os “*diablitos*”, mas eles se levantam contra ele, que foge... Os “*diablitos*” conseguem capturar o boi até que eles finalmente matam ele quando o sol se põe. A festa termina com a queima do touro. (BENAVIDES, 2010, p.7-8, tradução nossa).

Mas adentrando um pouco no histórico dos Boruca, pode-se falar de um povo indígena formado no século XVII, que segundo a antropóloga Pamela Campos (2018) é resultado de uma mistura de diferentes grupos indígenas que foram se misturando por conta da necessidade, fruto de uma imposição dos colonizadores; com elas, criaram diversos intercâmbios comerciais e culturais. Isto os obrigou a procurar formas para continuar com suas manifestações culturais.

Figura 1- Caminho dentro da comunidade Boruca



Fonte: elaborada pela autora

Na figura acima observamos uma das ruas dentro da comunidade Boruca que ilustra o ambiente do território, com abundante floresta e simplicidade. Na atualidade, uma das formas de resistência e manifestação cultural por conta deste povoado é justamente esta festa, também chamada ‘*Cagbrû^Rójc*’ na língua *brunka*. Uma das maiores tradições desta festa é a construção de máscaras, saber-fazer que é compartilhado de geração em geração dentro da comunidade. Estas máscaras são utilizadas nos dias da comemoração para participar das brincadeiras.

Na atualidade, a festa é reconhecida como “*Danza de los Diablitos*”, “*Baile de los Diablitos*” ou “*Fiesta de los Diablitos*”. Estes são termos que, com o passar do tempo, os não indígenas assumimos para falar desta tradição. Esta denominação é reconhecida popularmente na Costa Rica, mas dentro da comunidade Boruca também fala-se de “*Kabrí^Rojc*” para o que seriam os “*Diablitos*”. Esta é uma palavra que alguns defendem dentro da comunidade, já que encontra-se na língua *brunka* e significa guerreiros.

Dentro de uma das conversas com copesquisador Kalyche, ele comenta como para eles é importante o termo na língua *brunca*, já que dentro da tradição eles não são diabos, eles são guerreiros, guerreiros que lutam por manter os costumes e os legados dos antepassados. Ainda no mesmo assunto, o artesão explica como eles aceitam ser chamados como “*Diablitos*” pelas

pessoas externas à comunidade, mas que hoje em dia eles se esforçam para que as pessoas nativas mantenham o termo de “*Kabrú^Roje*” como legado.

Por outra parte, o fotógrafo Denis Castro Incera (2015) comenta o que acontece na comemoração, que mostra um destaque da resistência que o povo indígena tinha no momento em que os espanhóis chegaram nas localidades deles, querendo levar seus pertences e roubar suas terras. Essa foi a reação do combate, ato que é lembrado ano após ano no território que eles defendem, por isso esta festa é símbolo de identidade, alegria e muita honra para esta comunidade. Assim também, Perez (2007) comenta sobre como esta festa além do significado que encerra, dos nativos brigando contra o invasor, também estimula o sentimento de pertença à comunidade, incentivando as criações artesanais, a música e até algumas expressões da língua nativa.

Figura 2 - O acontecer na “*Danza de los Diablitos*”



Fonte: elaborada pela autora

Para Campos (2018) tudo isso influencia muito na construção da identidade cultural da comunidade por meio do *Cagbrú^Róje* (*danza de los Diablitos*), na qual o ritual e o sagrado se encarnam em quem está sendo parte da dança, mas também para a comunidade que assiste. A Figura 2, anteriormente apresentada, mostra uma parte da passagem dentro desta comemoração, aqui aparecem as diferentes figuras que brincam e os espetadores que ficam no lado da rua. A autora Campos (2018) também comenta como nos últimos anos essa comemoração vem contribuindo para a atividade econômica, já que atualmente as máscaras não só estão presentes na festa, mas também entraram no mercado, ajudando a criar uma forma de negócio,

fortalecendo e aumentando, assim, o setor criador de máscaras, para, desta forma, transmitir os saberes dentro das gerações. Nas Figuras 3 e 4 apresentadas abaixo, retratam-se primeiramente o artesão trabalhando na etapa de entalhe da máscara, posteriormente a Figura 4 mostra uma máscara finalizada durante a comemoração.

Figura 3 - Artesão Kalyche entalhado



Fonte: Elaborada pela autora

Figura 4 - *Diablito* com máscara pronta nas festas



Fonte: Elaborada pela autora

No caso desta investigação delimitou-se os artesãos a pesquisar, isto por conta do tempo reduzido e a grande quantidade de artesãos presentes no território. Aqui realizamos uma escolha de três diferentes estruturas produtivas para assim analisar algumas das diferentes formas de trabalho presentes na comunidade. Esta foi uma escolha mútua entre artesãos e pesquisadora, resultante da convivência em campo, como parte das correspondências. Assim pesquisou-se com o artesão Melo que trabalha sozinho e de uma maneira mais conservadora; o Kalyche que trabalha também sozinho, mas com diferentes sistemas de parcerias; e por último a Dona Casilda e seu filho Sergio, que trabalham em família.

1.2.2. Bumba meu Boi e o Cazumba no Maranhão

O Bumba meu Boi acontece em diversos lugares do Maranhão e ocorre oficialmente durante todo o mês de junho, em comemoração de São João, São Pedro e São Marçal.

Para Letícia Cardoso (2012) o ato desta festa encontra-se:

Reunindo três formas de expressão artística (teatro, dança e música), conta de forma irreverente e cômica a história da negra Catirina. Grávida, ela desejou comer a língua do boi predileto de seu amo, induzindo o seu marido, pai Francisco, a matar o boi para a satisfação de seu desejo. O folguedo apresenta um conjunto de personagens que pode variar segundo o sotaque o qual pertencem. Invariavelmente, os grupos têm como personagens: o boi, figura central da brincadeira feito de buriti, cujo couro é bordado com miçangas e canutilhos; o amor, que personifica o dono da fazenda podendo acumular a função de cantador; os vaqueiros, grupo que forma o cordão, exceto, nos sotaques de orquestra e zabumba onde, com o boi, se posicionam no centro do cordão; e as índias, meninas adolescentes que trajam indumentária confeccionada com penas e cocares. (CARDOSO, 2012, p.2).

A figura abaixo mostra o acontecer nas brincadeiras do bumba meu boi atuais, a fotografia foi tirada durante um arraial em junho 2018 e expõe diferentes personagens da brincadeira, assim como o uso de diversos materiais mostrando o anteriormente exposto no texto de Cardoso (2012).

Figura 5 - Apresentação de Bumba-meu-boi



Fonte: Elaborada pela autora

Dessa forma, também pode-se falar um pouco dos inícios desta festa, vários autores concordam que o Bumba meu Boi foi rejeitado nos primeiros momentos, como resposta preconceituosa de alguns setores da sociedade. Assim também explica-se no Caderno do projeto Museu Escola (2006), do departamento de Cultura do Estado de Maranhão, que esta comemoração iniciou-se apenas nas periferias, por conta de que foi vista como violenta, típica de classe baixa, deixando assim acontecer esta festividade unicamente nas localidades mais afastadas.

Assim também, Cardoso (2012) deixa em evidência as dificuldades no acontecer do Bumba Meu Boi, e como hoje teve o reconhecimento dentro do estado:

A aceitação do Bumba-meu-boi na sociedade maranhense foi um processo permeado por violência física e simbólica. Os grupos de bumba-boi eram constantemente expulsos das áreas nobres e centrais da cidade à base de força policial. Havia, ainda, um limite na zona urbana demarcando a área onde tais grupos pudessem circular (CARDOSO, 2012, p.6).

Castro (2008) comenta sobre esta dificuldade e como até a década de 40 do século passado, o Bumba meu Boi não tinha permissão para se apresentar no centro da cidade. Hoje em dia tal situação mudou, até chegar ao ponto em que hoje esta é uma manifestação popular reconhecida, convertida em mercadoria, atendendo ao público geral. É assim, com o tempo,

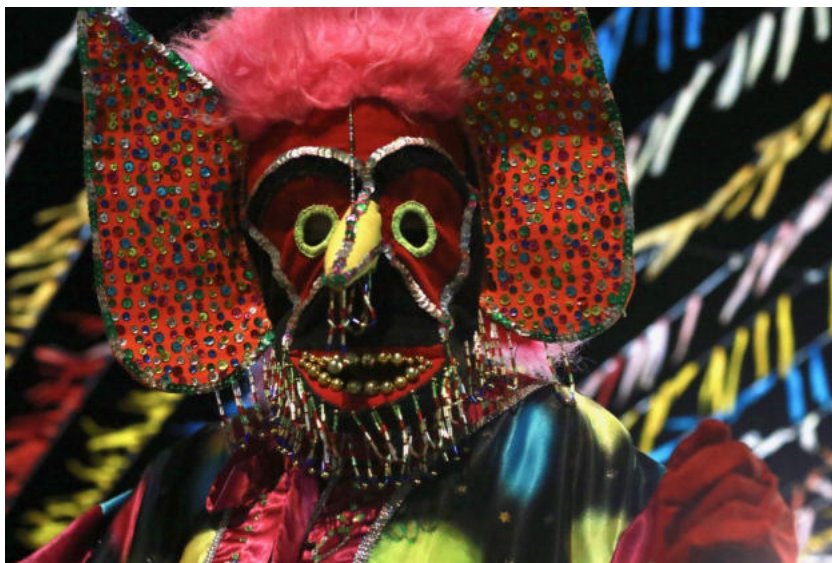
que esta celebração foi rompendo com os limites antigamente estabelecidos, entrando nos bairros e espaços públicos, como resistência, mostrando que a festa é parte da memória coletiva e que tem grande valor cultural para o estado; por isso, na contemporaneidade, o Bumba Meu Boi é uma das festividades mais importantes do estado.

Isto é o que acontece com as duas festividades mencionadas hoje em dia, festejos que vão se envolvendo com a cultura popular, apelando a uma memória coletiva, na qual mais que uma simples festa, é um ato de lembrança; por meio de diferentes atos e manifestações carregando-as de música, dança, teatro e artesanato que ainda expressa e lembra resistência: “Assim, a manifestação da cultura além de ato de lazer, passa a ser também momento de romper com o cotidiano, com o conformismo, para dar lugar ao inusitado, à catarse, à resistência e à crítica social.” (CARDOSO, 2012, p.5)

No caso específico desta comemoração, vamos pesquisar a careta de Cazumba, este personagem é apresentado como Cazumba e também como Cazumbá. Essa variante no nome vai depender muito da região onde acontece e da tradição; no caso desta investigação assumimos o Cazumba, já que esta é forma tradicional que se costuma falar na Baixada Maranhense, o local onde baseamos nossa pesquisa.

Desta forma, trazemos este personagem presente em alguns dos sotaques do Bumba meu Boi, únicos que se apresentam com identidade completamente oculta. Mas o estudo especificamente tem a ver com a criação destas caretas, os processos que os praticantes habilidosos utilizam, os materiais que dão vida a este ser tão importante nos festejos. A figura adiante retrata um dos tipos de careta de Cazumba utilizados nas brincadeiras, neste caso a tradicional careta feita com base de pano e enfeitada com lentejoulas, miçangas e caudilhos.

Figura 6 - Cazumba participando das brincadeiras



Fonte: Elaborada pela autora

Manhães (2009) comenta sobre o universo que existe dentro das manifestações do Bumba meu Boi do Maranhão, enquanto às suas diversas formas e estilos de se manifestar, por isto, esta autora comenta como nos anos 70 se identificam diferentes ritmos nestas tradições e estes depois são nomeados ‘sotaques’ que foram criando divisões entre os mesmos bois. Estes têm a ver com o uso de diferentes instrumentos, ritmos, personagens e performances; o sotaque também demarca aspectos territoriais assim como artísticos que deixam em evidência a amplitude e diversidade desta brincadeira

No caso desta pesquisa, o sotaque no qual se encontra o Cazumba é no Sotaque da Baixada, este é um legado desta região que está localizada ao oeste e sudoeste de São Luís, capital do Maranhão. Esta manifestação conta com dançarinos, tocadores, cantadores e algumas figuras mascaradas, sendo que sempre o boi é a figura principal, mas este é o único sotaque que conta com a figura do Cazumba. Manhães (2009) como pesquisadora da cultura popular no Maranhão descreve este personagem analisando seus movimentos no ato:

Podemos pensar neste corpo como estrutura física, que se locomove com os pés no chão, criando uma espécie de enraizamento, relação intensa com o solo ou como um corpo afetivo que acolhe memórias, trazendo marcas de natureza simbólica, expressando sua experiência enquanto ser humano, a partir da sua movimentação corporal e desenvolvendo uma linguagem específica (MANHÃES, 2009, p.108).

Desta forma, a autora mostra seu olhar marcado pelas características hipnóticas do Cazumba, personagem que ao entrar na festividade consome a atenção daquele que assiste: roupas extravagantes e cheias de detalhes, vestidos cheios de bordados, máscaras com características de animais e seres de ficção, alguns com igrejas ou construções altas e outros até com luz, com um badalo que toca ao ritmo das músicas e que ao se misturar junto com tudo o que foi descrito, parece que flui com sua própria dança; “som que faz relação com o divino, pela lembrança dos sinos de igreja e os ferros utilizados no tambor de mina, uma espécie de alarme” (MANHÃES, 2009, p.110).

Com o passar do tempo, as caretas vêm mudando, incluindo novos elementos, novas indumentárias e variedade enorme de materiais e formas diversos: isto marca diferenças entre os lugares e tempos nos quais estão sendo ou foram criadas, distinguindo-se não só entre os bois como também entre os artesãos. Hoje em dia utiliza-se para as máscaras uma diversidade de materiais e artefatos, como diferentes madeiras para criar queixos, isopor para criar torres ou igrejas, tecidos de diferentes cores para confeccionar as que são feitas de tecido, assim como também elementos encontrados e coletados. Com isso se faz referência à mistura de objetos que aparecem: descartados, comprados ou coletados, que os artesãos modificam para integrar em seus trabalhos.

É por isso que no caso desta pesquisa, procurou-se delimitar os artesãos. No caso de mestres de Cazumba, só se trabalhará com Zimar, já que os artesãos variam muito suas técnicas e processos de criação, e por conta do tempo limitado para estar no campo, optamos por limitar a quantidade de copesquisadores. Nesta etapa trabalhou-se com o que Santos (2018) chama de informações de natureza secundária, o que significa que não foram coletadas pela pesquisadora. Estes dados são produto do trabalho em campo realizado no ano 2017 por Noronha (NORONHA et al, 2017), como parte de uma experiência de trabalho junto com o artesão. Desta forma criou-se uma correspondência, primeiramente entre a Raquel Noronha e o Zimar por meio de relações no campo; assim como logo da Raquel com a autora, resultantes da convivência no âmbito acadêmico.

1.3. Os processos produtivos de máscaras e caretas: atores envolvidos

Como foi comentado anteriormente, esta pesquisa está baseada na análise de dois processos criativos e seus artesãos, os Boruca e, no Maranhão, especificamente com o artesão

Zimar. É por isso que para mostrar os diferentes processos produtivos faremos uma divisão por território, iniciando pelos três artesãos de Boruca e finalizando com Zimar, mestre do Cazumba maranhense, do município de Matinha.

No caso dos Boruca, estes também possuem processos criativos muito diferentes entre cada um deles, só que sempre seguindo uma linha de produção, guiada pelas tradições ancestrais. Todos eles trabalham com madeira como matéria prima principal; alguns vão à floresta para procurar, outros compram e muitos trocam. Mas no geral todos utilizam diferentes madeiras (que podem variar na espécie), desenham nela, realizam o entalhe e a criação de volume, passam pelo processo de lixá-la, assim como as diferentes etapas de pintura, nas quais se encontram os acabamentos finais, além dos que adicionam penas ou colam algumas outras coisas, como ossos de animais.

Melo foi um dos primeiros artesãos com quem estivemos em campo; ele é um senhor muito respeitoso, calado e acanhado nos momentos para falar; reflexivo e corajoso, amante da sua cultura e tradições que formam parte das heranças de seu povo. Acompanhado diária e incondicionalmente por seu cachorro, seu fiel amigo como ele mesmo descreve - caminha por seu sítio, lar onde mora com a sua família, mulher, filhos e netos; ali planta diferentes alimentos, e também cuida da floresta e seu gado, lugar considerado quase como um santuário nessa comunidade.

Figura 7 - Melo entalhando



Fonte: <http://www.ticoclub.com/boruca/bor111.jpg>

O Melo, anteriormente retratado na Figura 7, era filho de Ismael Antonio González Lázaro, um dos atores mais importantes na história das máscaras Boruca, responsável por ações que foram feitas para ajudar nos momentos mais críticos desta tradição. E aqui faz-se necessária uma pausa para comentar sobre o processo que acontece nos anos 90, quando este senhor procura ajuda do Estado para resgatar as máscaras e criar um processo de formação entre pequenos grupos de crianças, para as quais se ensinava o fazer desde o zero. Ismael confiava nas novas gerações para continuar com a tradição, foi criticado por investir em crianças, mas ele sempre insistiu que era o melhor investimento, já que para ele as crianças tinham tudo para aprender e seguir ao longo de sua vida explorando e procurando seu melhor jeito para criar máscaras e assim foi como aconteceu, as crianças entraram com entusiasmo em um processo de aprendizagem desde o início até a etapa final, com a pintura. É neste ponto que se marca um renascimento no centro da tradição artesanal de máscaras.

Figura 8 - “*Don Ismael González*” (2012)

(Prêmio Nacional da Cultura Popular Tradicional 2001)



Fonte: <https://www.flickr.com/photos/miguelnavarrete/7019345469/in/photostream/>

Enfim, voltando a Melo, ele conta como o seu processo de criação e produção é um pouco diferente dos outros artesãos: ele trabalha por encomenda, mas não é seu trabalho principal. No momento da encomenda, gosta que o cliente o deixe livre, mas aceita que este fale o que gostaria que sua máscara expressasse, por isso ele escuta conceitos e trabalha com estes, mas não gosta de trabalhar com formas preestabelecidas ou desenhos de outros. Expressa como muitas pessoas chegam até ele para encomendar uma peça, mas estes valorizam muito a visão que ele tem, por isso o deixam livre, trabalhando no que está querendo expressar.

Para ele, uma máscara é todo um objeto de respeito, uma obra de arte, que não pode ser feita de qualquer forma, por isto segue os delineamentos tradicionais quanto às proporções e demais elementos necessários para encaixar em um rosto. Por isto também ele sempre trabalha a parte interna de cada uma de suas obras, legado que ficou de seu pai e tradição que muitos hoje não seguem quando as máscaras são para encomenda, já que estas não serão utilizadas como tais, mas como objetos de decoração.

Parte deste aprendizado que ficou de herança também inclui contos, lendas, tudo isso que a comunidade Boruca possui, estas histórias que dia a dia são esquecidas pelas novas gerações, são o que fazem Melo e um grupo de amigos se juntarem para se apresentar durante as festas, com o nome de '*Non Cuanxa*'. Contam lendas, tradições que são parte das raízes deles como Borucas, contando estas mensagens de maneira visual. O conhecimento é transmitido por meio do ato, para assim chegar em crianças e pessoas que desconhecem, criando o abstrato em personagens visíveis.

No processo de confecção da máscara, ele gosta de dedicar tempo e escolher madeiras fortes e com veios extravagantes que destaquem as expressões, sobretudo desenhos que caracterizam os traços faciais dos Borucas. Comenta ainda que prefere trabalhar rostos de homens, tanto adultos quanto jovens, mas quase nunca mulheres, uma vez que para ele é mais difícil devido aos traços femininos serem mais sutis. Tenta levar sempre uma mesma linha de criação, mas mudando as expressões. Estes desenhos são produto da imaginação, por meio da inspiração que recebe da natureza. Também fala sobre o gosto por manifestar de alguma forma certas dualidades que rondam sua cabeça, por exemplo o seu olhar da vida e da morte.

Sobre as ferramentas, ele utiliza algumas que comprou no mercado e outras que ele fez de acordo com suas necessidades, um detalhe muito interessante sobre o processo de produção deste artesão é que ele acredita que não sabe desenhar, então ele vai direto no processo de entalhe que consegue fazer com perfeição e sem problemas para resolver a criação de volume.

Por último, comenta que as cores, ele costuma escolhê-las de acordo com a madeira que utilizou na base, seguindo as pigmentações que estas possam trazer e aproveitando os desenhos originários deste material.

Como nosso segundo copesquisador, encontra-se o artesão conhecido como Kalyche, um jovem ativo, tímido, simples e discreto. Ao chegar na sua casa, que fica perto do centro, onde mora com a sua família, nos recebe e apresenta o espaço. Do lado da casa, contam com uma estrutura simples e aberta, tipo um barracão de palha, onde ele trabalha continuamente. Do lado, seu irmão também trabalha as encomendas dele, mas eles não misturam suas produções.

Apresenta-se durante as festas como “*diablito*”, mas nem sempre brinca deste personagem, já que alterna entre o touro também, que ele diz gostar mais. Além disto, forma parte da comissão que constrói o touro, este grupo é formado por artesãos que conhecem bem o jeito de fazê-lo, já que precisa ter um peso e dimensões específicas.

Kalyche trabalha com muita vontade de ver seu povo crescer e se manter culturalmente, fomentando dia a dia as tradições. O amor que ele tem por sua comunidade fica evidente nas palavras dele. A paixão que ele tem pelas tradições fazem-no sonhar com muitas coisas, como, por exemplo, o desejo de estudar antropologia e dessa forma contribuir com seu povo. No passado, este amor o encorajou a ir de encontro às opiniões de seu pai, já que aprendeu esse saber por conta de sua própria insistência. Na sua casa, seu pai trabalhava como agricultor e falava que fazer máscaras não gerava dinheiro, que era para pessoas que não têm muita coisa para fazer, e dessa forma exigia que ele fosse ao campo para trabalhar como agricultor e aprender um outro saber.

A isto, Kalyche obedeceu, mas não se conformou. Ele ia de manhã com seu pai para a floresta a trabalhar e, na volta, procurava alguma madeira, e assim que chegava em casa, tomava banho e descia para a casa de Ismael. Assim, em seu tempo livre, foi aprendendo de pouco em pouco. Hoje em dia, ele comenta que ao falar com seu pai, mostra para ele como conseguiu conquistar muitas coisas atualmente, graças ao aprendizado das máscaras, entre as quais conhecer outros lugares da Costa Rica e fora do país, conhecer outras pessoas que hoje formam parte de uma rede importante para ele, sem esquecer, claro, a importância que os dividendos econômicos têm trazido igualmente.

Mais além, parte de um momento curioso acontece quando ele senta num banco de madeira e vai falando sobre seu espaço e processos; nesse momento chega o seu gato “*Arroz*”, e ao olhar o animal, brinca com ele, e percebemos uma bandeira enorme do Brasil. Claro que

surgiu o tema, o que faz uma bandeira do Brasil em uma comunidade indígena na Costa Rica? Ele olhou para o chão e ficou rindo com sorriso tímido e com os olhos brilhantes contando como em um evento internacional em que ele foi convidado como representante da comunidade Boruca, e lá conheceu uma indígena do Brasil, se encontraram em vários momentos e fizeram uma amizade, por isso ela deu de presente a bandeira do Brasil, retratada na Figura 9 apresentada abaixo, como parte de uma lembrança.

Figura 9 - Lembrança do Brasil



Fonte: elaborada pela autora

Quanto aos processos de produção, o artesão conta sobre como muitas vezes não é fácil encontrar madeira e tem que recorrer a outros artesãos que tenham, e é desta forma que entre eles vai se formando uma “Comunidade de *Mascareros*”, por meio da qual intercambiam materiais e serviços; assim, por exemplo, quem precisa de madeira pede para quem está trazendo da floresta e troca este material por desenho ou entalhe. Também comenta que, como alguns deles já contam com uma rede de pessoas com que gostam de trabalhar, por exemplo, ele acha que é melhor em desenho e em entalhe, por isto tem uma pessoa de confiança que pinta para ele. Deste modo compartilham trabalhos e ganhos, sendo que não trabalham no mesmo espaço, mas são parte de uma rede criada por eles mesmos para trabalhar em equipe.

Durante a visita, Kalyche mostra peças de madeira que ainda não foram finalizadas, para, assim, explicar melhor cada etapa da produção. Depois de pegar a matéria prima, estas

precisam passar por diferentes etapas e a primeira é cortar o toco de madeira segundo a altura de máscara que planejam fazer, já que existem diferentes tamanhos ao nível comercial. Depois de cortar segundo as necessidades, esses tocos cortam-se na metade, estas são medidas ao centro e se desenha um tipo triângulo na parte de cima, para assim identificar bem o centro e cortar a primeira capa das cortiças.

Depois do processo anterior de quadrar a madeira, Kalyche insere por meio de linhas os esboços do desenho que está planejando mentalmente, conta que algumas vezes vai no papel para desenhar o que está querendo levar para o material, neste processo pode-se trabalhar por meio do desenho direto ou molde. O *molde* é uma folha na qual se realiza só uma parte da máscara, quer dizer, uma lateral. Desta forma, se passa de modo espelhado para o outro lado, fazendo uma composição simétrica. Este artesão conta que nem sempre gosta de usar molde porque ele gosta de explorar a sua criatividade, mas que sabe que muitas vezes, para os produtos comerciais, é uma boa ferramenta.

Posteriormente, segue-se a etapa de picar, e nela se procede a extração, grosso modo, das maiores partes de madeira que excedem o desenho. Neste momento é importante que o artesão conheça bem as madeiras e que compreenda as direções que o material vai mostrando, por meio de seus veios, para trabalhar com maior facilidade e evitar riscos e dificuldades posteriores. Nesta etapa vão-se incluindo facas, goivas e diversas ferramentas, e Kalyche comenta que estas são compradas, criadas e outras modificadas, mas que todas precisam ter o fio necessário para cortar bem sem esfarelar a madeira, sendo que o corte tem que ser preciso.

Figura 10 - Ferramentas do Kalyche



Fonte: elaborada pela autora

Depois de eliminar a parte mais grossa, se procede a uma etapa de entalhe com mais detalhe e cuidado, aqui precisa-se ter concentração e conhecimento do material e da forma, já que nesse momento deve criar os volumes da máscara e os efeitos das profundidades sem afetar as camadas da madeira e sem perfurar tanto que possa comprometer a estrutura da peça. Kalyche conta como gosta muito desta parte e como alguns artesãos reconhecem o talento dele para isto, por isso levam alguns trabalhos para ele ajudar a resolver este processo.

Uma das últimas etapas de entalhe é a parte traseira; esta, quando é para venda externa, encomendas e demais, leva um trabalho mais simples, só retirada de material, a criação da curva como se fosse encaixar na cara e um sutil entalhe nos espaços do rosto (olhos, nariz); mas nunca se trabalha igual com as máscaras a serem utilizadas para o jogo, que devem encaixar mesmo no rosto para assim evitar machucar o brincante. Além disto, está o lixado, em que a máscara é polida e se tenta deixar a madeira a mais lisa possível para ajudar no momento da pintura.

Neste momento, Kalyche diz que ele não gosta muito da parte da pintura, então ele chega até aqui no seu processo e no que falta ele já tem sua rede de trabalho, com que se conecta sempre que precisa resolver as suas encomendas e estes continuam com o processo da pintura, é assim como se comentou anteriormente, que eles trabalham por meio das trocas, sendo que conformam um apoio de trabalho por meio dessa rede que foi surgindo entre eles mesmos.

Por último, apresentamos Sergio, mas ele não se encontra só, ele forma parte de uma oficina familiar. Junto a Dona Casilda, sua mãe, formam uma equipe de trabalho harmoniosa e organizada. Tivemos o prazer de ficar na casa de Dona Casilda uns dias, uma casa com cheiro de família, carregada de detalhes de arte e com comida maravilhosa, uma família que recebe como se você também fosse parte deles. O Sergio já não mora mais nessa casa, ele mora com sua companheira, a filha dela e o filho deles, mas mora perto de sua mãe, e recorre a um atalho e chega rapidamente na casa da mãe, percurso que faz várias vezes ao dia.

O trabalho das máscaras consegue manter unida esta família no fazer. Lá eles se organizam para todos contribuírem no que cada um deles tem mais capacidade. Além de Sergio, Dona Casilda tem outros filhos, mas neste caso se fala deles dois porque são os que estão presentes de maneira contínua e levam adiante o negócio da família. Os outros quatro ajudam nos momentos que podem e nos processos que conhecem. Mas, no geral, Dona Casilda e Sergio conhecem e fazem o processo total.

Dona Casilda é conhecida como uma das primeiras mulheres que entrou no universo das máscaras. Anteriormente, as mulheres só pintavam, mas não entalhavam, ou faziam

trabalhos como procurar a matéria prima. No caso desta artesã, ela sabe o processo todo e assim conseguiu manter e sustentar seus filhos, ainda hoje este é o motor econômico familiar. Diz que ama o que faz e que agradece por ter encontrado um trabalho que permitiu criar os filhos dela sozinha e enquanto trabalhava, ficar com eles. Hoje, depois de muitos anos, ela ainda trabalha com muito esmero e vontade porque seu trabalho é reconhecido por sua qualidade expressa em cada detalhe.

Por outra parte, Sergio, seu filho mais velho é um rapaz muito calado, atento e prestativo, com uma atenção e escuta ao cliente impecável, tanto assim que até criaram uma espécie de garantia para suas peças, que implica atenção em rachaduras ou diversas coisas que possam acontecer nos seus trabalhos. Sergio também foi um dos discípulos de seu Ismael e conta como, desde pequeno, olhava sua mãe experimentando, mas ficava com muita vontade de aprender com seu tio de igual forma e, assim, acompanhava seu Ismael na sua oficina, para aprender algumas coisas a mais.

Quando foi desenvolvendo mais e mais sua capacidade iniciou um trabalho conjunto com sua mãe, estes contam que assim foi que eles foram se unindo agora também em um laço de trabalho. Dona Casilda comenta que ela não é muito afim com o desenho, mas que Sergio é muito habilidoso nessa tarefa, por conta disso é que esta etapa ficou sendo sempre de sua responsabilidade.

Mas para falar da ordem das etapas de trabalho vamos voltar no primeiro processo que é a extração de matéria prima. Eles têm a virtude de ter um espaço onde plantam madeiras, justo porque são conscientes de que precisam reflorestar para não afetar o ambiente, nem seus trabalhos. Este espaço fica perto das cachoeiras, um pouco longe da casa, mas aqui entra o apoio dos outros filhos, que contribuem, vários deles vão, cortam as árvores e trazem até a casa. Já na casa, Dona Casilda organiza o planejamento das encomendas e a análise das vendas, sobre os tamanhos de máscaras que mais saem e que determinam os cortes das madeiras.

Por exemplo, eles produzem diferentes tipos e tamanhos de máscaras, as de tamanho normal segundo os padrões da tradição e também em tamanhos menores que servem para vender como suvenires e são mais em conta para os clientes. Dona Casilda trabalha também as máscaras em miniatura, inovação que está sendo vendida muito bem por conta do tamanho, que permite ao cliente comprar várias ou algumas pessoas comprem para dar como lembranças em congressos e demais.

Enfim, já com os tamanhos estabelecidos, eles também fazem o que o Kalyche comentava lá cima, eles desenham o triângulo na parte de cima e ‘enquadram’ os tocos, além de desenhar uma a uma as linhas que marcam a metade do espaço. Sobre isto já Sergio trabalha a parte de desenho, conta que algumas vezes trabalha com desenho direto e outras com molde, mas que utilizam muito o molde, sobretudo quando são encomendas para vendas de suvenires. Na Figura 11, mostrada aqui abaixo observamos a fase do desenho, onde os tocos já foram marcados com as formas que posteriormente serão entalhadas.

Figura 11 - Tocos com desenhos prontos para entalhar



Fonte: elaborada pela autora

Comentam que têm descoberto que algumas vezes é melhor entalhar quando a madeira ainda está verde e deixar secar com a forma já feita, de forma que o que falte de entalhe sejam só os processos de maior precisão. Mas neste caso sempre vai ser preciso esperar igualmente que a peça fique seca totalmente, já que se ficar com umidade pode afetar o acabamento final da máscara.

Esta etapa de secado não tem um tempo específico, vai depender muito do clima e o espaço onde estas estão, mas eles têm uma relação tão íntima com o material que reconhecem até no peso quanto a peça está seca. No momento que isto acontece se procede a lixar e deixá-las o mais polidas possível para garantir um acabamento de qualidade e facilidade no momento da pintura. Assim a Figura 12, que se encontra na próxima página, mostra esse processo de acabamento que se consegue por meio do lixar e polir.

Figura 12 - *Diablitos* polido (direita) e grosseiro (esquerda)



Fonte: elaborada pela autora

Depois de todo este processo chega a etapa de pintura que está composta por processos em camadas, esta família geralmente trabalha com duas camadas de cores de fundo e uma de só detalhes, utilizam muitas cores que se juntam de forma harmônica. Comentam sobre a importância que para eles existe na utilização das cores como manifestação e lembrança da natureza que tanto provê e lembra a eles de onde eles vêm, é por isso que muitas vezes incluem animais da floresta com os que eles se identificam.

Enfim, os Borucas conservam uma base tradicional que lhes une e um sistema comunal de trocas que contribuem numa união de trabalho. É esperançoso nestes tempos encontrar tanto apoio em grupos de trabalho, parte de uma inspiração, não só essa relação de conhecimento entre eles, os materiais e a natureza, como também esse apoio que a comunidade lhes identifica culturalmente. Este tempo no campo deixou muitos ensinamentos que vão além dos objetivos principais da visita, deixa uma enorme admiração por um povo culturalmente rico e que aprendeu muitas coisas essenciais da vida, onde ainda esse ser comunidade existe e é imprescindível, onde o compartilhar é uma palavra praticada dia a dia e que está cheia de praticantes habilidosos com enormes conhecimentos e metodologias próprias, que convivem com o material dia a dia e conhecem este por meio da relação exploratória que nasce de processos que eles mesmos foram criando.

Aqui a palavra correspondência pode não existir como tal, como um conceito teórico, mas encontra-se presente em muitas das relações que acontecem dia a dia, que fica sendo um dos aprendizados mais importantes. Da mesma forma com os processos criativos e de produção, que estão estabelecidos não por métodos acadêmicos, mas bem por um alto conhecimento e relação com o entorno e o material, assim como pela escuta de cada um destes.

Por outro lado, encontra-se no Brasil, no Maranhão, especificamente na Baixada Maranhense, o artesão Zimar. Conhecido por brincar e fazer caretas de Cazumba. Trabalhava criando máscaras com madeira, madeiras que encontrava - ele mesmo diz “roubava” - mas depois de uma doença cardiovascular que sofreu, perdeu a força e teve que deixar de lado o trabalho com este material.

Zimar mora só com seu pai, que já é um idoso, além de muitos animais que moram no quintal, espaço para onde se estende sua oficina. Comenta sobre sua estima com o personagem do Cazumba, já que ele costuma brincar no Boi da sua comunidade encarnando este papel, mas também cria caretas para vender. Ele conta com caretas já prontas na sua oficina, espaço simples de trabalho na sua casa, mas também aceita encomendas. Fala que uma das características mais importantes deste personagem é que seja uma careta feia, que gere medo, por isso para ele este sempre é um aspeto que tem que ficar claro. Assim retrata-se na Figura 13, onde o artesão utiliza uma careta e nos confirma o anteriormente dito.

Figura 13 - Careta de Zimar



Fonte: elaborada pelo NIDA

O processo criativo deste praticante habilidoso desenvolveu-se de forma muito peculiar, já que a doença o fez procurar uma outra forma de trabalho, tentando com novos materiais, explorando novas possibilidades e criando novas relações com matérias primas e novos procedimentos. Desta forma, este artesão foi entrando numa nova relação com os materiais, num processo de ele mesmo se conhecer com suas novas possibilidades e destrezas, assim como os novos recursos e oportunidades que estes podiam trazer.

Um dos primeiros passos deste artesão é recolher materiais que algumas pessoas descartam, jogam fora ou dão para ele reaproveitar, comenta como algumas crianças levam para lhe vender capacetes que já não prestam. Pega muitos materiais sem saber o que terminarão sendo, mas sabendo que conhece o tratamento destes e que vai dar um jeito para que funcionem. Assim, é como vai coletando e guardando materiais, de forma que acumula o que para algumas pessoas pode ser lixo, mas, para ele, tudo pode ser parte de uma futura careta.

Zimar comenta que seu processo criativo está baseado numa busca de inspiração que encontra em alguns cantos, por exemplo comenta de uma parede na casa que gera mofo e daí ele consegue ver figuras para inspirar novas caretas. No momento de trabalho em campo, o artesão mostra como faz este processo, procurando as manchas que se comunicam com ele.

Na próxima etapa, ele procura os materiais que podem dar forma ao que ele já está pensando e que encaixam com a sua ideia. Uma das matérias primas que utiliza hoje em dia é o plástico e graças aos conhecimentos que vem adquirindo já sabe como, com quê e as diferentes reações de transformação do mesmo. Nas visitas realizadas para acompanhar este processo criativo, ele utilizou um capacete de motoqueiro que já não prestava mais, esquentou até conseguir amolecê-lo e assim deformá-lo com ferramentas de uma maneira mais fácil.

Figura 14 - Careta pronta



Fonte: Elaborada pelo NIDA

Também trabalha com palha, perucas de carnaval, isopor, chapéus, escovas de dente usadas, panelas, pratos de alumínio, enfeites de árvores de natal e tudo o que esteja ao alcance dele e da imaginação. Comenta como as bases das caretas podem ser feitas com panelas, mas que ele prefere o plástico, por exemplo o que está nos capacetes. A variedade de materiais utilizados por Zimar encontra-se exposta na Figura 14, onde encontramos uma careta de caxumba já finalizada.

Depois de esquentar e deformar o plástico, assim como pode-se observar na Figura 15 abaixo, ele vai criando um rosto para a careta, formando um sistema de articulação do queixo, depois os dentes. O passo seguinte é a escolha do material e desenho das orelhas, as quais, comenta, podem ser de tecido tanto como de plástico de garrafa PET, por exemplo. Ao escolher o material, no caso de ser plástico, vai levando ao calor de novo para assim ajustar este na forma da cabeça para depois fixar por meio de arame.

Figura 15 - Mexendo com os materiais ao fogo



Fonte: elaborada pelo NIDA

Em seguida, raspa o plástico para criar uma aderência nele, que será necessária para cobrir os amarres por meio de uma massa com cola, mas deixando algumas partes sem cobrir, para assim aproveitar as texturas que ficaram do processo com fogo. Também utiliza essa massa para criar lugares com pelos como as sobrancelhas, barba, bigode, entre outros. Aqui, aproveita

palha, fibra de coco, ráfias sintéticas de peruca de carnaval, arames e tudo o que tem encontrado que possa cumprir com a aparência de pelo.

Depois de todo este processo, o Zimar inicia a etapa da pintura, que escolhe segundo o que ele sente que vai ser melhor, distinguindo algumas partes. Já finalizada esta parte, procede a colocar um chapéu de palha que fora cortado, este para que encaixe na parte traseira da careta, este é costurado para que fique bem amarrado na estrutura da careta. Como ponto final, Zimar coloca o cabelo, que neste caso foi uma peruca de carnaval de uma cor só, mas também pode ser fibra de coco, perucas de cores, enfim o que ele tenha à disposição. Em alguns casos o cliente escolhe, em outros tudo sai da criatividade do artesão. A imagem abaixo retrata o Zimar finalizando o processo produtivo de uma careta, ao colocar o cabelo, que no caso foi utilizada uma peruca de carnaval.

Figure 16 - Últimos detalhes



Fonte: Elaborada pelo NIDA

Neste caso, o exemplo de Zimar mostra a importância desta relação artesão/ materiais e como este fluxo acontece de forma natural e contribui nos processos de criação apoiando o trabalho do artesão. Zimar é uma mostra de relações de correspondência que, igual entre os Boruca, não conhecem os termos teóricos da categoria, mas a operacionalizam em suas práticas

criativas cotidianas, sobretudo nos encontros com os materiais e a comunicação que conseguem obter com eles, compreendendo as formas de tratamento e o ambiente que se juntam nestes processos.

Estes praticantes habilidosos demonstram a importância de conhecer os materiais, se relacionar com eles e deixar fluir os processos, tendo em conta que os ‘métodos’ podem variar e que quem trabalha fora da academia também tem muito para ensinar.

CAPÍTULO 2: TRAZENDO ALGUMAS TEORIAS

2.1. Criatividade e Design

Nesta parte, falaremos sobre a relação entre a criatividade e o design. O processo criativo encontra-se permeado de muitos fatores externos que podem variar de indivíduo em indivíduo. A criatividade pode ser um resultado de diferentes condições socioculturais, sensibilidade ao entorno e relações do cotidiano, ou seja, no acontecer da exploração diária do mundo.

As antigas gerações acreditavam que o ser criativo era um ser iluminado, como um ser escolhido e diferente de todos os outros, mas hoje em dia conta-se com diferentes autores que discordam e olham a criatividade como algo inerente a todos os seres, uma capacidade que está presente em todos os seres humanos, que precisa ser explorada e estimulada.

Autores como Alencar e Fleith (2003) concebem a criatividade como um resultado sociocultural, que parte da relação do indivíduo e a sociedade, que possibilita a expressão e desenvolvimentos criativos, potencial presente em todo ser humano, sendo assim, que este pode mudar de um em um segundo, por diferentes variáveis e condições.

Oliveira (2010) comenta sobre como surge a criatividade:

[...] considera a criatividade um fenômeno que se constrói entre o criado sua audiência, e que se vale de três fatores: o indivíduo, portador de uma herança genética e de suas próprias experiências; o domínio, que é um sistema simbólico com um conjunto de regras para representação do pensar e do agir e que, em síntese, é a cultura; o campo, parte do sistema social que tem o poder de determinar a estrutura do domínio, cuja maior função é preservá-lo como tal. (OLIVEIRA, 2010, p.84).

A designer e artista plástica Fayga Ostrower (2004) também comenta como para ela a criatividade é parte de uma consciência e sensibilidade, sendo uma característica intrínseca aos seres humanos, resultado de uma mistura entre heranças biológicas e a cultura transmitida por meio das relações interpessoais. É por isso que no momento da criação se entrelaçam essas experiências entre o individual e o social, de modo que a criatividade mostra esta integração exposta ao mundo externo, de forma que o ser humano consegue criar como um ser que se encontra dentro de aspectos sociais, políticos e culturais que constroem seu mundo e sua forma de olhar específica.

Como resultado deste processo sociocultural, pode-se trazer também a temática sobre a criatividade ao se enfrentar com as necessidades de venda, onde a muitas vezes precisa se reinventar o que é tradicional para assim levar estes fazeres ou produtos numa esfera comercial. Assim Néstor García Canclini (1983) nos apresenta o termo do trânsito intercultural, sendo que as produções tradicionais passam a se inspirar em quem vem “de fora” para assim consolidar o ato do consumo.

Por outra parte, conforme ao tema do processo criativo, Bueno e Padovani (2015) acrescentam um olhar um pouco diferente, quando apresentam o pensamento de que este pode ser parte de um processo colaborativo, onde as pessoas podem criar soluções para problemas comuns, isto por meio de um compartilhar sobre as preocupações que tenham como grupo; assim, estes cooperam e interagem a partir dos mesmos objetivos. Desta forma, estes autores propõem que estes processos também podem ser incluídos de forma grupal onde os envolvidos caminhem em uma mesma linha.

O antropólogo Tim Ingold (2014) fala da criatividade como uma relação de correspondência com o todo, com o mundo, suas relações e processos; e assim naturalmente com o acontecer da vida também essa nos responde, formando se desta maneira como uma dinâmica generativa que avança, sendo esta uma prática inerente.

Além disso, o filósofo e pedagogo Donald Schön (2000) propõe “uma volta à “reflexão-em-ação” (SCHÖN, 2000, p. 32) e é esta filosofia que é tomada pelas designers Pombo e Tschimmel (2005) para trazer ao ensino e aprendizagem do design. Comentam como as experiências, emoções e diversos eventos marcam a memória, criando ideias e conhecimentos novos; estes são registrados pela memória emocional e criam o caminho pelo qual interagem com o mundo.

Como foi comentado anteriormente, há vários autores concordando neste ponto que argumenta a união do processo criativo junto com a bagagem histórica pessoal que cada ser possa ter, criando, assim, um processo que varia de pessoa em pessoa, mas que por meio da cultura cria uma coesão social.

De igual forma, o designer Mike Baxter traz a criatividade como tema central no design e explica da seguinte forma: “A criatividade é o coração do design, em todos os estágios do projeto. O projeto mais excitante e desafiador é aquele que exige inovações de fato – a criação de algo radicalmente novo, nada parecido com tudo que se encontra no mercado” (BAXTER, 1998, p.51). E assim, o também designer Gomes (2001) explica o que dentro de seu olhar é a criatividade no design: “[...] como o conjunto de fatores e processos, atitudes e comportamentos que estão presentes no desenvolvimento do pensamento produtivo” (GOMES, 2001, p.9).

Existem tantas discussões sobre o que envolve o design, seus processos e criações que fica difícil defini-los, mas diversos autores chegam em alguns pontos de coincidência, como é no uso da criatividade. Um exemplo disto é a afirmação que o designer Bernhard Bürdek faz, escrevendo assim: “Design é uma atividade, que é agregada a conceitos de criatividade, fantasia cerebral, senso de invenção e de inovação técnica e que por isso gera uma expectativa de o processo de design ser uma espécie de ato cerebral” (BÜRDEK, 2006, p.225).

Desta maneira, pode-se observar como, para diferentes autores, a criatividade é uma peça chave no fazer do design. Alguns autores também falam da relação entre a criatividade, a geração de novas ideias e o potencial para resolver problemas no dia a dia. Este é o caso da professora Alencar (2007) que comenta sobre o que tem identificado como elementos que se precisa para aumentar a criatividade, sendo assim importante o conhecimento, o esforço e a motivação; destacando que a criatividade é uma faculdade que pode ser desenvolvida através do tempo.

Estes autores concordam que a criatividade como tal, está ligada ao que construímos de nós, ao que absorvemos dia a dia, à cultura que envolve nosso cotidiano, é por isso que se encontra ligada a nosso fazer diário. Oliveira (2010) também aporta o conhecimento de Michalko (2002), este autor defende que o potencial criativo é ver mais além do que os outros conseguem enxergar, mas tornando isto de forma visível, tudo isso inclui mudar um pouco o olhar tradicional, explorar novos mundos, novas combinações, “e enfim, despertar o espírito de colaboração”. (OLIVEIRA, 2010, p.84)

Ingold (2014) também comenta sobre o acontecer do processo criativo, que pode muitas vezes ser guiado por passos estabelecidos, mas que, ainda assim, o praticante vai ter que improvisar muitas vezes, isto porque as coisas mudam e nem sempre a passagem pode ser igual. Desta forma, o autor comenta sobre como as fontes da criatividade não estão dentro da cabeça das pessoas, estas encontram-se no acontecer do mundo, na participação em um mundo em formação.

Da mesma forma, Angela Virgolim (2007), comenta sobre muitas correntes psicológicas que falam do impulso criativo como uma resposta do ser humano ante os conflitos, as tensões, e que isso forma parte da promoção da saúde mental do indivíduo.

Assim, estes autores mostram a importância de sair da zona de conforto para fortalecer as produções criativas, e deixar de lado a crença de que o ser criativo é um ser iluminado que só produz por meio do bem-estar. É isto o que Oliveira (2010) manifesta da seguinte forma:

A criatividade leva a um processo de mudança e desenvolvimento pessoal e social, e deveria fazer parte da vida de cada um, bem como ser sempre incentivada em todos os ambientes onde a pessoa vive. A pessoa que quer se tornar criativa deve buscar novos caminhos, ser inovadora, ousada, curiosa, apaixonada pelo que faz e correr atrás de sonhos. Nessa caminhada são muitos os fatores influentes, sendo a família, a escola, o ambiente de trabalho, o contexto sociocultural e a saúde alguns deles, todos com importância no desenvolvimento do potencial criativo (OLIVEIRA, 2007, p.90).

O texto anterior comenta sobre um elemento muito importante para o designer na fase da criação, já que muitas vezes este vai se encontrar fora da zona de conforto, em momentos de trabalho difíceis e que muitas vezes não consegue controlar ou que não conhece as possíveis soluções, é por isso que precisa estar alerta e sensível à criatividade, sendo curioso e atento com o entorno.

Bürdek (2006) apresenta a seguinte afirmação a respeito de seu olhar no tema do design e o processo criativo:

Design é uma atividade, que é agregada a conceitos de criatividade, fantasia cerebral, senso de invenção e inovação técnica e que por isso gera uma expectativa de o processo de design ser uma espécie de ato cerebral. Um processo criativo ele é, sem dúvida. A configuração não se dá em um ambiente vazio, onde se brinca livremente com cores, formas e materiais. Cada objeto de design é o resultado de um processo de desenvolvimento, cujo andamento é determinado por condições e decisões – e não apenas por configuração. (BÜRDEK, 2006, p.225).

Desta forma, pode-se concluir que os diferentes autores associam o design aos processos criativos, mostrando a importância que estes têm ao longo do acontecer deste campo do saber, onde se precisa o conhecimento, a experiência, os aportes teóricos, mas também toda uma vivência sensível, implica estar atento ao acontecer dentro de um entorno social, histórico e cultural. Nesta pesquisa tomaremos o caminho ou associação pelas abordagens que contemplam os processos criativos e produtivos partindo de um olhar associado a vivências, processos de sensibilização, cuidado e atenção. Guiadas principalmente pelas diferentes propostas de correspondência e participação nossas formas de trabalhar junto com nossos copesquisadores.

2.2. Construindo através da imaginação e da intuição

As criações muitas vezes encontram-se ligadas às ideias que chegam por meio da imaginação e intuição. Essa forma de viver no cotidiano e de se relacionar com o todo, conta, dentro dos processos de produção, como um elemento muito importante, mas os autores abaixo vão falar sobre como é importante estar atento e tomar isto como uma forma de viver.

Antes de entrar nas teorias dos autores sobre o que é a imaginação, trago à reflexão, as palavras do historiador Cardoso que coloca seu olhar sobre a imaginação.

Ao contrario do que imagina o senso comum, a mente adulta nunca perde de todo essa capacidade infantil de raciocinar por meio das formas e de imaginar o possível e desejável por meio de suas transformações. Mesmo depois de crescidos, continuamos a disparar tiros imaginários com o dedo indicador apontado e o dedão em riste. (CARDOSO, 2012, p.82).

O autor remonta este conceito a um elemento inato do ser humano, presente de forma mais evidente no momento de ser ainda criança e que com o tempo deixamos de importar-nos com o mesmo. Muitas vezes as pessoas acham que perderam esta capacidade, quando o ritmo da vida adulta é que faz apagar ou silenciar o mesmo. Mas, ainda assim, o autor comenta como, em meio à maturidade, as pessoas continuamos usando a imaginação até nos pequenos detalhes da vida.

Adentrando o tema e continuando com o anterior, observa-se que o processo criativo encontra-se ligado de maneira forte com a imaginação e a intuição, peças-chaves para o avanço

nas criações, seguindo as informações que chegam por meio dos sentidos. Pinheiro e Pantaleão (2009) definem estes processos como etapas para tentar compreender e organizar os dados que as informações sensoriais trazem e assim desenvolvê-los de forma consciente.

É por isso que trazemos as palavras da autora Terhaag (2013) que comenta sobre a importância de se ter consciência de que as coisas não são simples objetos, cada uma tem um significado, o que vai nós levar a agir de um certo jeito, provocando emoções e ações específicas, e é daí que o homem constrói seu entorno, por meio de seus gostos, e relações com o mundo exterior, por meio das suas escolhas.

Ingold (2014) comenta sobre imaginação, criatividade e criação, quando reflete sobre a importância da imaginação nos processos criativos, e defende que a imaginação não é uma capacidade para gerar ideias de forma espontânea, é uma forma de viver num mundo que está-se formando todos os dias, uma forma de ser criativo no acontecer diário. É uma composição antes da elaboração. Assim, também agrega a frase do antropólogo Stuart McLean sobre o tema da imaginação, a qual diz que esta é “responder criativamente à criatividade da autotransformação incessante do mundo” (MCLEAN, 2009, p. 231, apud INGOLD, 2014, p.134, tradução nossa).

Adicionalmente, Ingold (2014) mostra uma relação entre o que é a imaginação e a correspondência, sendo esta última a resposta entre o que a imaginação traz e as relações e processos que ela gera: “é a dinâmica gerativa que move a vida para a frente e que conduz pela aspiração”. (INGOLD, 2014, p.135, tradução nossa). Assim mesmo, ele traz a definição de Wieman: “fazer” é agir de acordo com uma ideia que já está estabelecida na imaginação. A intenção ou o design está lá antes do ato”. (Idem). Desta forma, ele reforça como esta é parte do impulso que movimenta nossa criatividade, que vai na frente de nossa vida mesma, não como uma forma de planejar o futuro ou os possíveis resultados, mas bem como uma forma de acontecer antes do ato, sem mapeamentos nem etapas prévias.

De outro modo, Ostrower (2004) fala da importância da intuição nos processos criativos, para esta autora “a intuição vem a ser dos mais importantes modos cognitivos do homem” (OSTROWER, 2004, p.56); justifica o anterior comentando como a intuição é parte de uma forma de resolver acontecimentos novos ou inesperados, sendo que de maneira imediata se possa visualizar, julgar, e compreender estes processos, deixando a possibilidade de agir no momento.

Além disso, ela comenta como a intuição é parte de um elemento da personalidade, sendo que pode incluir reações, mas esta é uma ação que marca formas de se comunicar, se relacionar, enfim, também passa a ser parte de um reflexo da cultura. “A intuição está na base dos processos de criação” (OSTROWER, 2004, p.56). Com isto, a autora deixa em claro sua posição referente ao tema onde enfatiza a importância de deixar fluir a intuição, mas também deixa a vontade de escutar e estar mais atento nos momentos que esta fala.

Finalmente, estes autores nos convidam por meio de suas reflexões a seguir os fios da correspondência, deixando acontecer a vida e o surgir da mesma, ficando atentos à imaginação e à intuição, sem traçar limites nem marcações que definam resultados, mas bem seguindo o fluxo da vida e sendo cuidadosos na escuta e no olhar de nosso acontecer no entorno.

2.3 Produção como resultado da criação

Quando se fala de processo criativo, neste caso no âmbito do design, se pensa na parte posterior, o que seria a produção como um resultado da união dos elementos anteriormente falados, ou seja, parte da continuação. Nesta etapa precisa-se sempre da presença da criatividade, da intuição e da imaginação, mas aqui entram outros fatores a mais, como cores, formas, materiais, entre outros. Para alguns autores este é o momento de tornar o que ficava de forma intangível e passar a tangível, apresentando novos desafios.

Ingold (2011) fala do processo de criação como um antecessor à materialização, já que este passa da imaginação, mistura-se à criatividade, somam-se etapas de trabalho humano, para dar como finalidade a geração de algo, que já tinha existido como uma ideia. Para o autor esta etapa é a forma de materializar a ideia em conjunto com os materiais.

Do mesmo modo, Hallam e Ingold (2007) também mostram a imaginação e a criatividade como peças chaves no processo de produção, defendendo a ideia de que o mundo está num constante crescimento sempre, de maneira que muitas vezes se improvisa com base em resultados anteriores, respondendo aos acontecimentos da vida, como são as diferentes mudanças que possam surgir nos momentos que se encontra em etapa de feitura do trabalho. É assim com quem cria, e compreende-se que no processo de passar do plano das ideias ao material, vai-se encontrar muitas mudanças, já que vai corresponder com outros elementos como, por exemplo o ambiente.

Para compreender esta ideia melhor, citaremos um exemplo de Ingold (2012) que comenta como um arquiteto projeta um prédio, pensando no que este precisa, detalhes que tem que ter, mas quando chega o momento de executá-lo acontecem imprevistos, que por mais que este profissional tenha pensado previamente nas coisas que poderiam surgir, sempre existem elementos espontâneos que podem mudar os planos e é nesse momento que ele vai ter que lidar junto com os operários de forma criativa e improvisando para resolver o projeto da melhor forma possível.

Ingold (2000) apresenta um outro exemplo, neste caso sobre a construção de uma cesta, por meio do processo de tecelagem, no qual o material e as forças que se devem aplicar vão criando em conjunto, por meio da participação humana e o material. Esta foi criada imaginada pelo criador, mas o material vai somando algumas variantes no transcorrer da elaboração. Exemplos como este, esclarecem a importância destes acontecimentos para nós como designers, dando valor aos processos e materiais para chegar na produção, compreendendo que cada experiência aporta maior conhecimento no campo do saber-fazer, isto como parte dos processos criativos nas diferentes etapas, saindo da imaginação e chegando até a produção.

Para os autores Ponte e Niemeyer (2013), depois de todas as etapas anteriores, no acontecer do processo produtivo, o designer tem que misturar materiais, cores, formas e diferentes características para responder ao proposto, sendo assim que este pode ter infinitas possibilidades para realizar o projeto e materializar o mesmo, portanto vai depender de escolhas para chegar no ponto final. Sendo desta forma, poderíamos agregar que a intuição e a criatividade não deixam de ser peças importantes nestas outras etapas do processo, já que, em meio do tratamento com materiais e um mundo físico, o criador vai enfrentar mudanças inesperadas e terá que fazer escolhas, como os autores acima falaram, portanto terão que ficar atentos na escuta da intuição.

A designer Karana (2009) traz um outro olhar que apresenta como indispensável nos processos de produção, apontando para a importância que tem o pensar nos materiais no momento da produção, lembrando assim, que estes aportam significados, portanto precisamos conhecê-los, já que estes levaram seus significados para o produto final. Desta forma, a proposta desta autora pretende explorar sobre como os materiais adquirem estas interpretações e, por conseguinte, colaboram com os outros elementos, por meio da forma, funções, e destinatários, para, assim, os materiais se expressarem de diferentes formas.

À vista de todo o anterior, pode-se enxergar que as teorias aqui apresentadas sobre imaginação, criatividade e intuição, juntam-se aos aspectos históricos, sociais e culturais para gerar um processo que por meio dos materiais e seus múltiplos significados podem resultar na produção; uma produção que traz consigo variantes em seu surgimento, mas que propõe ser atenciosa e sensível com o todo, ao acontecer do dia e aproveitar os momentos complexos que nos levam para fora da zona de conforto e que nos permitem escutar o instinto e trazer conosco a bagagem, que resultará em processos para resoluções nas correspondências e relações cotidianas com as pessoas, os materiais e o ambiente

CAPÍTULO 3: A VIDA DOS MATERIAIS

Ao longo da história, os materiais têm formado uma parte muito relevante para o desenvolvimento da sociedade, já que por ele o homem materializa diferentes coisas que precisava para sua sobrevivência. Nesta parte, falaremos sobre a importância dos materiais por meio de sua história e as contribuições para o design. Falaremos também de uma proposta de olhar o material de uma forma qualitativa e assim compreender um pouco melhor quando se fala de seguir o fluxo dos materiais, de uma forma atenciosa, pela qual Ingold (2010) nos propõe a estar no mundo

Para Ashby e Johnson (2002), os materiais têm sido tão relevantes na história que marcaram assim os nomes das épocas históricas, por exemplo: Idade da Pedra, do Bronze, do Ferro. Isto mostra quanto estes sobressaíram em cada uma das épocas e como sua utilização foi ampla. Eles explicam o que acontece na contemporaneidade desta forma.

Vivemos em um mundo de materiais. São os materiais que dão substância a tudo que vemos e tocamos. Nossa espécie – Homo sapiens – é diferente das outras, talvez mais significativamente pela habilidade de projetar – produzir “coisas” a partir de materiais – e pela capacidade de enxergar mais em um objeto do que apenas a sua aparência. Objetos podem ter significado, despertar associações ou ser signos de ideias mais abstratas. Objetos projetados, tanto simbólicos quanto utilitários, precedem qualquer linguagem registrada - e nos dão a mais antiga evidência de uma sociedade cultural e do raciocínio simbólico. (ASHBY; JOHNSON, 2002, p. 3)

Estes autores reconhecem a fundamental presença dos materiais na sociedade, não só na participação de forma física, mas também por sua colaboração simbólica dentro da

construção do significado das coisas. Assim, deixa-se de enxergar unicamente a materialidade para dar vida aos materiais, tendo em conta que a humanidade está vinculada a estes.

No geral, os materiais são classificados segundo famílias, classes, entre outros, sendo essa taxionomia analisada por meio das ligações dos átomos, aportando assim divisões quanto a características tangíveis; mas estes materiais também estão constituídos por características intangíveis, conformando, assim, perfis técnicos e simbólicos em torno a cada um destes.

Quando se fala de propriedades técnicas pode-se pensar em características físicas dos materiais como por exemplo: mecânicas, térmicas e estas podem ser medidas por meio de análise da matéria: a massa, o volume, a divisibilidade, entre outros, mas, neste caso, nosso interesse se encontra nas características que vão mais além do tangível, ou seja, o intangível que são qualidades subjetivas, relacionadas ao simbólico, carregadas de bagagens socioculturais que são percebidos de formas diferentes pela sociedade.

Por esta razão, neste capítulo intentamos mostrar diferentes autores que coincidem com pensamentos sobre a importância dos materiais como elementos que trazem vida consigo mesmos, que contribuem no trabalho de produção agregando componentes físicos como também aspectos simbólicos, de forma que resultem coisas que se entrelaçam nos contextos socioculturais.

3.1. Design e os materiais

Assim como foi falado anteriormente, a presença dos materiais no mundo é imprescindível, já que estes formam parte das coisas que são criadas para satisfazer nossas necessidades. Isto relaciona diretamente os materiais com o design, por meio da concretização das ideias em produções através dos materiais, fazendo uma ponte entre o intangível das ideias com o tangível dos materiais.

A autora Santos (2005) argumenta que o design é um processo que vai desde as primeiras ideias até a concretização das mesmas, ou seja, chega até a produção, todos estes processos estão baseados ou pensados para entrar em espaços culturais, sociais, econômicos ou tecnológicos e é por isso que devem estar projetados para estes contextos, mas tendo em conta que estes podem ser entendidos de formas simbólicas diferentes.

Por outro lado, Ferrante e Walter (2010) argumentam que a ligação entre o que se encontra nas ideias até a produção tem que ser analisado por meio da forma física que este adotará, pensando nos materiais a serem utilizados e como estes podem atender às necessidades e retomam a mesma ideia da autora anterior, comentando como o material é a conexão entre o que se encontra na mente em forma de ideia e o processo de produção, que leva a criar a forma física do que se encontrava de forma intangível.

De um outro ponto de vista, Cardoso (1998) defende a ideia da relação entre o design e os materiais:

O design constitui, grosso modo, a fonte mais importante da maior parte da cultura material de uma sociedade que, mais do que qualquer outra sociedade que já existiu, pauta a sua identidade cultural na abundância material que tem conseguido gerar (CARDOSO, 1998, p. 22).

É desta forma que o designer pode criar soluções por meio de ideias e aprofundar na resolução de problemas, mas também tem a responsabilidade de conhecer os materiais e se relacionar com estes, de modo que não só aprofunde nas propriedades físicas destes, mas também nas simbólicas e tudo o que cada material comunica por meio de sua comunicação simbólica, compreendendo que estes contribuem desde sua materialidade, mas têm uma relação de correspondência, com o histórico sociocultural de cada material e o histórico dos futuros usuários.

Do mesmo modo, Karana, Hekkert e Kandacha (2008) explicam a relevância e atenção que é preciso prestar no processo de design para a escolha dos materiais, já que estes devem cumprir com os aspectos funcionais por meio das propriedades técnicas segundo o uso que estes devam ter, mas além disso deve ser levado em conta o que estes vão comunicar aos sentidos de quem vai ser o usuário por meio das propriedades sensoriais.

Consequentemente, os designers têm que ter presente vários detalhes como por exemplo a aparência da criação e quanto essa contribui de forma estética, mas além disso deve estar atento a forma mecânica ou técnica; nesta linha de pensamento, os designers devem compreender que estas características estão ligadas umas às outras de forma que correspondem durante os processos de design. É por isto, que se os designers procuram melhorar suas relações com os produtos, também precisam melhorar as relações com os materiais e compreender a força que os materiais têm nos componentes tanto simbólicos como físicos.

Nesta linha de pensamento, os autores Beylerian e Dent (2007) ressaltam que nos processos de design, nas etapas de seleção dos materiais, os designers têm a responsabilidade de conhecer quais são as possibilidades de uso e as propriedades destes; para isto, é importante conhecer os materiais com que se planeja trabalhar, para, desta forma, saber se atendem às necessidades dentro do planejamento de uso dos mesmos.

Para o historiador Schneider (2010), a forma, a cor, as superfícies são relações estéticas dos materiais que formam parte da aparência física dos objetos, de modo que por meio da visão se apresentam no objeto, mas estes estão sujeitos às valorações subjetivas de acordo com fatores como: classes sociais, preferências ou gostos pessoais, contextos históricos, nacionalidade, sexo, idade e até costumes. Desta forma, este autor se coaduna com alguns dos anteriores que falam da importância do conhecimento do material para além das propriedades físicas.

Deste modo estas teorias chamam os designers a conviver com os materiais, a olhá-los de uma outra forma, saindo da materialidade e escutando o que estes têm para contribuir. Pensando nas propriedades técnicas e sua funcionalidade, mas também nos significados que estes possam acrescentar ao produto, já que o designer emprega sua personalidade o que o material comunica em si mesmo e isto vai se misturar com a percepção do futuro usuário, todo isto leva a um resultado de um produto que deve ser fundamentado num contexto cultural.

Enfim, esta é parte da importância da relação do designer com os processos e os materiais, a qual nos convida a praticar o Design através de relações de correspondência, sendo esta uma opção para se trabalhar dentro deste campo de saber. Assim, pode-se cooperar de forma interessada com um trabalho atento e cuidadosa no entorno. Por meio desta forma de fazer Design trabalha-se seguindo o fluxo dos materiais e o emaranhado de relações que acontecem nos processos. Esta é a proposta que apresentamos pensando em processos que somem em nosso fazer como profissionais e que sejam pensados com consciência desde o momento da ideia até a produção.

3.2 Acessando os materiais a partir das subjetividades

Seguindo o anteriormente falado, podemos dizer que os materiais possuem aspectos subjetivos que conformam uma das partes mais importantes a analisar nesta pesquisa. Estes

correspondem a forma de comunicação com quem trabalha com estes e materialização das ideias. Desta maneira reconhecemos as contribuições que os materiais podem ter na criação de objetos por meio das características intangíveis de cada um destes. Assim concordamos com diferentes autores que mencionaremos mais embaixo, que comentam sobre estas diferentes formas de compreender os materiais.

Para David Pye (1968) os materiais possuem vida, estes são matéria ativa, que não precisa da interferência do ser humano para estar ativos no mundo. Isto fala dos materiais como coisas que vão além das propriedades físicas. Em concordância com o anterior, Ingold (2015) argumenta que os materiais que se encontram presentes no mundo não são seres inertes, estes estão correspondendo de alguma forma com o entorno, por isto a importância de aprender sobre o que estes têm para manifestar. Para este autor os materiais têm vida, e se relacionam com tudo o que convive com eles, vão mais além da materialidade, e é assim como ele fala da ação dos materiais no mundo onde estes são “os componentes ativos de um mundo-em-formação. Onde quer que a vida esteja acontecendo, eles estão incansavelmente em movimento – fluindo, se deteriorando, se misturando e se transformando” (INGOLD, 2015, p. 61).

Dias (2009) cria por meio da delimitação de diferentes características quatro grupos, explicando que os materiais podem-se dividir por meio de atributos estéticos, práticos, simbólicos e demais influências. Desta forma conclui que os materiais possuem perfis subjetivos com características intangíveis, criados por meio de diferentes significados ou seja valores qualitativos e que estes são atribuídos por meio relações psíquicas e sociais, valorações culturais, memória, identidade, entre outros muitos fatores que afetam; e o que ele chama de outras influências inclui atributos como idade, gênero, estilo de vida... O que para alguns autores anteriormente analisados esta categoria influi diretamente na parte simbólica.

Olhando o design de um ponto diferente, desde o ponto antropológico, o historiador do design Cardoso (2012) comenta que o design forma parte de uma configuração da comunicação, já que cria identidades por meio dos usuários ou compradores, que ao adquirir os objetos estes assumem um caráter simbólico e um valor emocional novo. Esta relação que sugere o autor, fala da conexão dos materiais e como estes mudam segundo o olhar de cada um, por isso a relevância de estar atentos à escolha destes.

Consequentemente, a designer Karana (2010) analisa sobre como os materiais também podem ser símbolos e legados onde por meio do design sustentam uma função ou forma. Aqui a autora comenta o exemplo do design Zen mais que tudo no japonês, chinês e coreano;

considerado como equilíbrio entre os detalhes e usabilidade, estes utilizam muitas coisas baseadas em madeira, cerâmica e pedra. Esta autora expõe como muitas vezes os significados que estes materiais têm mantêm uma diferença no que as propriedades físicas manifestam.

A autora exemplifica o anterior por meio de um exemplo, no qual comenta sobre como o designer Marcel Wanders conjuga diferentes associações por meio da confecção de uma peça cerâmica chamada '*Foam Bowl*' (Figura 17 que aparece abaixo) que se trata de uma forma de esponja que foi mergulhada em porcelana fluida e que depois de estar seca foi levada ao forno, aqui a esponja queimou e só ficou a cerâmica; a cerâmica que agora tem a forma de esponja. Desta forma, o artista utilizou as propriedades físicas de um material para se remeter ao outro, criando uma mistura entre o sensorial, o intangível e o tangível.

Figura 17 - *Foam bowl*



Fonte: <http://www.bonluxat.com/>

Ashby e Johnson (2002) apresentam uma frase que deixa uma conclusão que convida a refletir no exemplo anterior sobre o que um material é: “como um ator, ele pode assumir muitas personalidades diferentes, dependendo do papel que é solicitado a desempenhar” (ASHBY; JOHNSON, 2002, p.73, tradução nossa). Esta expressão mostra as versatilidades que os materiais podem ter, só se precisa ter uma relação mais íntima com estes, por meio de um compartilhamento do conhecimento.

Assim, “certamente, os materiais têm um histórico, o que nos ajuda a atribuir significados para eles, mesmo quando não estão incorporados em produtos” (KARANA, 2010,

p.274, tradução nossa). Portanto, a autora nos faz pensar um pouco mais além, onde nos tempos contemporâneos os designers por meio do conhecimento dos materiais podem-se juntar com as tecnologias e novos materiais para criações sem limites. Esta citação nos remete a um ponto que faz refletir sobre o potencial do designer ao entrar em um contato atento e cuidadoso onde se construa uma relação de aprendizagem com os materiais, abrindo um leque de possibilidades.

À forma de conclusão desta parte, gostaria de trazer os aportes de Karana (2010) que desenvolve um olhar onde promove que não existem regras para explicar as relações entre os significados e o material, portanto não existe um método que assegure o conhecimento destes ou que as somas de um aspecto junto com um material em uma condição virão a ter um resultado definido. Pelo contrário convida a que os designers e projetistas olhem mais além do que enxergam de forma óbvia, que evitem construir relações vazias entre materiais; convida a procurar entender o que expressa um material, em um espaço específico, em uma cultura específica, sem criar padrões. Para desta forma incorporar desenhos que abordam tanto os aspectos tangíveis como intangíveis dos materiais.

3.3. Seguindo o fluxo dos materiais

Numa estrada asfaltada ou fundação de concreto, nada pode crescer, a menos que haja um abastecimento a partir de fontes remotas. Mas mesmo o mais resistente dos materiais não pode resistir para sempre aos efeitos da erosão e desgaste. A superfície asfaltada, atacada por raízes por baixo e pela ação do vento, chuva e geadas por cima, eventualmente racha e se espedaça, permitindo às plantas crescerem através dela para se misturarem e se ligarem novamente à luz, ao ar e à umidade da atmosfera. Onde quer que olhemos, os materiais ativos da vida estão vencendo a mão morta da materialidade que tenta tolhê-los. (INGOLD, 2012, p. 37).

No trecho anterior, Ingold conta um exemplo que nos leva a pensar no tema da vida dos materiais e o fluir destes, mas neste texto ele apresenta como até sem contribuição do ser humano os materiais fluem dentro de seu entorno, correspondendo nos espaços de vida próprios, o clima, a temperatura, os fungos, tudo flui, mostrando que os materiais estão ativos o tempo todo

Por outra parte, este mesmo autor, Ingold (2013) também nos convida, ao longo deste texto, a pensar mais além, colocando um questionamento que acho que nós, como designers,

teríamos que ter sempre presente: “Não deveríamos aprender mais sobre a composição material do mundo habitado, interagindo diretamente com os elementos que procuramos entender? ” (INGOLD, 2013, p.21, tradução nossa). A partir deste questionamento podemos também pensar em um olhar diferente, que propõe esse contato com o entorno e os materiais e com os criadores habilidosos que fazem as coisas. Com eles podemos aprender das práticas de correspondência para assim pensar e seguir o fluxo da vida com os materiais.

Esta pesquisa deixa em exposto a importância de que um designer se mantenha focado em trabalhar de forma que corresponda com os materiais, deixando seguir o fluxo dos mesmos, mas sendo também sensível para aprender destes, assim como Ingold (2013) expõe, por meio das palavras de Pye (1968), sua preocupação por não esquecer que todos os materiais têm as suas propriedades, e que o uso que se pode dar pode expor ou reprimir estes, por isso, o autor diz que tem que ser “fiel ao material” (PYE, 1968, p.45-47, apud INGOLD, 2013, p.34 tradução nossa) de forma que se respeitem suas características e propriedades individuais.

Além destas relações presentes nos materiais junto com o fazer humano, nota-se que os fios de vida estão presentes em todas partes, nos lugares mais desabitados e nos espaços em que pensamos que nada poderia existir. É por isso a importância de ter presentes criativos e de produção os materiais como matéria viva que interage e corresponde.

Por outra parte, Karana, Noris e Nimkulrat (2018) durante a conferência conversando com os materiais propõem um olhar diferente, os autores sugerem acolher e incentivar novas relações com os materiais identificando novas táticas para a criação. Dentro desta proposta está a ideia de perceber os materiais como co-intérpretes dentro das práticas de design, sendo que estes são uma parte a mais da equipe. Comentam como durante o evento a ênfase foi a escuta dos materiais e a relação que estes podem ter conosco. Assim, os participantes refletiram sobre como a escuta dos materiais, a colaboração com estes, entre outras dúvidas que foram discutidas; à forma de conclusão os autores manifestam a importância de conversas como esta e a reflexão de formular novas relações sendo estas equitativas entre seres humanos e não humanos.

Da mesma forma, Ingold (2012) reforça a teoria de que os materiais estão vivos, estes sempre se encontram em movimento, em fluxo, em transformação e é por isso que encontros como o anterior evidenciam o novo interesse que vem surgindo entre os designers, uma necessidade de ir mais além de processos unicamente industriais, tentando, assim, gerar melhores processos, mais atentos com os outros humanos, mas também mais atentos com os

materiais, sendo assim que estes possam fluir dentro dos processos de criação, operando dentro destes e não pelo contrário, sendo limitados.

Concluindo, temos o interesse de inspirar o leitor a perceber os materiais de uma forma diferente, escutá-los e deixá-los fluir, corresponder com os processos de design sem esquecer o modo subjetivo em que estes se apresentam; convidar o designer que leia este texto para que fique sensível aos processos tanto de criação como de produção; a escutar de forma atenta o que os aspectos significativos nos possam contar; enfim, a perceber os fluxos da vida que se emaranham dentro de nosso dia a dia.

CAPÍTULO 4: METODOLOGIA

Esta pesquisa pretende responder como acontecem as relações entre os usos dos materiais e os significados dos mesmos, dentro dos processos produtivos dos *Diablitos* e dos Cazumbas, portanto o desenvolvimento desta pesquisa não pode ser trabalhado com base em estatísticas e números; deve ser trabalhada por meio do aprofundamento de vivências em campo, por meio das relações atenciosas e correspondências ao longo do processo. É por isso que este estudo possui uma abordagem qualitativa, lembrando a descrição de Minayo (2012) sobre este tipo de pesquisa.

Sua matéria prima é composta por um conjunto de substantivos cujos sentidos se complementam: experiência, vivência, senso comum e ação. E o movimento que informa qualquer abordagem ou análise se baseia em três verbos: compreender, interpretar e dialetizar. (MINAYO, 2012, p.622).

Assim também, Silveira e Córdoba (2009) comentam algumas das características que este tipo de pesquisa reúne, por exemplo a presença de observação, atenção, e aplicação das relações ou determinado fenômeno, sem esquecer esse compartilhar entre pesquisador e copesquisadores, a teoria e empirismo em conjunto no transcurso da investigação, para desta forma garantir respostas mais consistentes (SILVEIRA; CÓRDOBA, 2009).

Desta forma, os objetivos desta investigação a definem como exploratória e descritiva, já que, segundo Gil (2008), uma pesquisa exploratória procura clarear ideias e conceitos, de uma maneira menos rígida. Investigações desse tipo estão presentes nos processos que

pretendem ter uma visão próxima sobre uma situação específica. Sendo assim, é importante uma fase de exploração bibliográfica junto com diferentes procedimentos e técnicas qualitativas.

A pesquisa descritiva, para o autor, procura apresentar fatos que determinam ou representam diversos grupos ou pessoas por meio das relações que estes possam ter, delimitados por diferentes características, atitudes, crenças, entre outros. Neste tipo de pesquisa é indispensável a coleta de dados.

Este estudo classifica-se ainda como contemporâneo, por natureza; apresenta aspectos históricos subjacentes, mas trata de acontecimentos do momento; traz toda a bagagem dos antepassados que deixaram heranças para que hoje aconteçam estas manifestações culturais e criações artesanais, no presente. A pesquisa encontra-se baseada nas relações que estas gerações de artesãos têm nos dias de hoje com os materiais.

É por isso que nesta pesquisa utiliza-se das práticas de correspondências como norteador metodológico, tendo em conta seus fatores principais, por isso é importante aprofundar o entendimento sobre elas. Ingold (2016) apresenta as correspondências desta forma:

Não é transversal, cortando a duração da vida social, mas longitudinal, acompanhando-a. Correspondência, nesse sentido, é o processo pelo qual seres ou coisas literalmente respondem entre si ao longo do tempo, por exemplo, na troca de letras ou palavras em conversas, presentes ou até de mãos dadas. (INGOLD, 2016, p.14)

Ingold (2016), propõe diferentes pilares para se pensar as correspondências, os quais são: o hábito, que propõe a atenção na intenção; *commoning*, que junta a semelhança e a variação, essas como base da união e participação da vida do outro, do compartilhamento de experiências; e *doing-undergoing* que trata-se de um termo ativo e um outro passivo, agir/experimentar, o que o autor (2016, p.15, tradução nossa) comenta com estas palavras: “a pessoa é o autor e criador voluntário de seus atos, que cumprem as intenções que a mente coloca diante delas. Se eu sou essa pessoa, então, no decurso da execução desses atos, há coisas pelas quais devo me submeter e talvez outras que também possam ser submetidas”.

Desta forma, por meio das relações, convida-se para construir juntos por meio do fazer. A linha de pensamento que o autor propõe, nos convida a estabelecer relações por meio de uma atitude generosa, de cuidado, em que exista vontade para escutar, assim como para responder aos outros, sem esquecer uma abertura ao se relacionar, para não apresentar soluções finais no

primeiro momento, sem deixar perder o fluir do caminho, e desta forma o espaço no campo, as experiências e o tempo possam guiar os próprios resultados.

O autor apresenta sugestões para o compartilhamento no campo, apontando caminhos para se relacionar e tentar abrir o olhar para detalhes importantes, deixando surgir naturalmente essas relações e pesquisa em conjunto; isto se torna bem importante ao ter um interesse em obter informações e convivências com abertura e autenticidade.

Para Sarah Pink (2015) o campo ou espaço de pesquisa não é só um lugar físico, estes espaços são criados por meio da participação e comunicação e relação com os demais, contando e misturando teorias, experiências, reflexões, discursos, memórias e imaginação. Para estar em campo é necessário compreender que precisam-se entrelaçar linhas de experiências juntos pesquisador e copesquisadores.

Já Kate Foster e Claire Pençak presentes no livro organizado por Harkness (2017) comentam sobre as correspondências: “Trata-se de responder e estar em relação a uma pessoa, um lugar, um objeto ou uma ideia, em um determinado momento, estação e lugar”. (FOSTER; PENÇAK apud HARKNESS, 2017, p.178, tradução nossa). Esta frase é um reflexo da importância do processo de correspondência, no qual estas situações acontecem naturalmente das duas partes e ao surgirem relações, criam-se linhas de vida que se emaranham umas com outras.

O método desta pesquisa pode parecer com a pesquisa ação já que segundo Santos (2018) este método também é parte de um estudo exploratório, que pode ser colaborativo, incluindo observação participante, onde o pesquisador pode ou não entrar no grupo que investiga e participa dos processos, só que neste caso, esta ação é previamente planejada e os sujeitos para ser investigados não são parte deste processo; pelo contrário, na correspondência a pesquisadora deve ser participante, mas também propõe-se ter um planejamento fluido do que possa acontecer no campo, deixando acontecer o fluxo das coisas, da vida, dos desejos mútuos que são construídos pela instância do presente, deixando o espaço de diálogo com os copesquisadores como um elemento de primeira importância. Desta forma, a correspondência visa promover as sucessivas ações que se respondem consecutivamente, e não intervir de forma planejada, fazendo com que os resultados sejam construídos de forma colaborativa no campo, e não previamente a ele.

Observa-se também a semelhança com o estudo de caso que, de acordo com Santos (2018), estuda acontecimentos da vida real, sobre os quais o pesquisador tem pouco controle.

Pode incluir observação participante, feita por ações previamente planejadas, mas sem afetar os resultados finais. Desta forma, este método tem algumas semelhanças com a correspondência, como o pouco controle do pesquisador nas ações e a observação participante, mas a correspondência não tem um projeto para trabalho no campo, tenta deixar acontecer as coisas de forma natural, como resposta do contato e o compartilhamento com os copesquisadores.

Por outro lado, estes autores comentam que a pesquisa ação é parte de um processo linear, contrário à correspondência, que sugere de um entrecruzamento nos processos, construindo o que Ingold (2012) define como um costurar ou entrelaçar os fluxos de vidas e, desta forma, corresponder uns com os outros, constituindo emaranhados criativos

Assim mesmo acontece com a etnografia, que também analisa os fenômenos sociais que possam acontecer com diferentes humanos, demandando um pesquisador presente no espaço investigado. A correspondência sugere o mesmo agir, contudo diferencia-se para a continuidade do processo, e um fim que não gera a descrição, mas a construção coletiva de algo. Desta forma, toda vivência e acompanhamento dos fluxos dos materiais serão os frutos desta pesquisa.

4.1 Design Anthropology – filosofia e reaprendizagem

Parafraseando Anusas e Harkness (2014), a sugestão de entrelaçar as práticas de design com antropologia pode ser entendida e da mesma forma acontecer, de maneiras imaginativas, atentas e críticas, incluindo abrir espaços para modos de vida diferentes, com conhecimentos diferentes e ações alternativas, por exemplo, pensar em como foram ou estão sendo produzidas as coisas e se poderíamos fazê-las de outras formas.

Além disto, os autores acrescentam o que acham que o design e antropologia tem a ver juntos, e comentam a importância dessa atenção nas manifestações do possível, de forma que, estes dois campos de conhecimento possam contribuir de forma crítica e esperançosa. Assim, o design é analisado pelos autores como campo criativo, explorando as formas de realização, os materiais e o que estes juntos podem ajudar no potencial humano e a antropologia, por outro lado, estudando as formas em que essas realizações podem influenciar no ser humano. Deste modo, estes dois conhecimentos procuram uma compreensão reflexiva da humanidade e assim direcionar para uma vida material mais aberta ou re-interpretada.

Por outro lado, Noronha (2012) propõe uma mudança no olhar do designer e as relações do mesmo, onde o designer deixe de estar no centro do que acredita, e passe a entrar na realidade do entorno, onde está atuando: “Pensar as relações de poder presentes nas relações sociais [...] implica ir além da simples interpretação para uma crítica mais profunda da cultura nas quais estamos imersos” (NORONHA, 2012, p.8). Desta forma, a designer e pesquisadora demonstra que com o nosso papel como profissionais imersos no acontecer social temos a responsabilidade de aprofundar nesta realidade, por meio de processos colaborativos.

Como reflexão do anterior, pode-se pensar um pouco mais no papel da pesquisadora e da designer, e como a antropologia vem para aportar conhecimentos e formas de agir no cotidiano de um campo de estudo que trabalha para outros seres vivos; é por isso que esta aproximação, tanto de um lado como de outro, ajuda na compreensão de diferentes caminhos. E é isso o que Ingold vai propor uma aproximação dos pesquisadores com os outros, incluindo pessoas, coisas e ambiente; sensibilizar-nos como parte de um mundo.

Ingold (2013) sugere um experimento simples, este consiste em pegar uma pedra e submergi-la em água, retirá-la depois desta estar bem umedecida e deixá-la do lado para observar suas mudanças. Com o tempo a pedra ficará na mesma forma, mas seu aspecto vai mudar, as manchas e o aspecto umedecido vai sumir, pode parecer uma outra pedra, mas é a mesma, que ao entrar em contato com o ar vai mudar; pode ter um som diferente, mas sempre é a mesma, que ao ser parte do mundo vivo vai entrar em contato com o entorno. É por isso que estrutura da pedra é parte de sua materialidade que ao participar do entorno entra no fluxo da vida.

Por isso, estes e outros autores defendem o valor que tem uma mudança no olhar do designer, onde este seja mais sensível e atento, prestando conta de seu entorno, dos materiais, dos outros seres vivos que se encontram no cotidiano da vida. Terhaag (2013) fala das ações dos seres humanos, que não estão limitadas unicamente a respostas de outros humanos: “Elementos materiais, não humanos ou objetos também podem ter o mesmo poder de indução de ação” (TERHAAG, 2013, p.187).

Anastassakis e Ibarra (2016) concluem que os designers como profissionais também podem ir à rua e aprender com o que acontece lá fora, ao encontrar diversas lições de inovação que foram resultado das necessidades das pessoas, o ter que resolver problemas com o pouco que se pode ter; essas criações de artefatos ou soluções dadas pelos ‘não designers’ que se encontram fora da academia; a importância desse saber-fazer, estar sensível ao mundo e estar

em contato e conhecendo os materiais, para desta forma, aportar respostas. Adicionalmente, comentam sobre esta de descentralizar o design, criando soluções colaborativas, sendo que este: “prioriza o que os futuros usuários esperam e sonham e a construção de futuros de forma conjunta, fazendo desta maneira uma prática do design mais democrática e participativa”. (ANASTASSAKIS; IBARRA, 2016, p.169)

Nessa mesma linha de pensamento, Noronha (2012) agrega a esta percepção de forma que fica claro a relevância desse contato mais além, de aportar um design não só como um finalizador do processo, mas bem como parte deste, sendo assim que possa estar presente com diferentes ações, aprendendo dos processos. É por isso que esta autora traz esta proposta que, neste caso, utilizo querendo deixar o leitor refletir um pouco:

Propomos, com isto, um deslocamento, do centro dos processos para o meio deles, entre os artesãos e os consumidores, como uma estratégia de melhor nos alfabetizarmos na linguagem do outro, mediando assim o léxico específico daquelas comunidades, do mercado e o repertório teórico do nosso campo de atuação. (NORONHA, 2012, p.8)

4.2 São objetos ou coisas?

“Primeiro de tudo, quero insistir que o mundo habitado não é composto de objetos, mas de coisas” (INGOLD, 2010, p.1, tradução nossa)

Ingold (2013) argumenta sobre as propriedades dos materiais como algo objetivo e que se pode medir, estas são manifestações físicas e por tanto são visíveis. Mas de outra forma, as qualidades são subjetivas, estão dentro de nossas cabeças, em forma de histórias ou ideias, parte do mundo individual, uma visão própria sobre o que estes significam. Este autor (2010) agrega o seguinte: “Eu vou afirmar que um foco nos processos da vida nos obriga a prestar atenção não à materialidade como tal, mas ao fluxo e fluxos de materiais”. (INGOLD, 2010, p.2, tradução nossa)

Desta forma, manifesta-se que o significado está presente em cada objeto, e anuncia-se por meio de diferentes expressões visíveis, mas também está sujeito ao que o indivíduo tem na sua história, o que tem construído na mente de cada um, e este é um papel primordial. Assim se expressa Karana (2009-2010) onde além do anterior, comenta sobre o peso que têm os

significados mentais que carregamos e sobre nossas relações com os objetos, desta forma isto vai se associar com as interações que temos com as coisas. Esta relação significado-material conforma-se de lembranças, emoções, associações, antecedentes culturais, assim como também de materiais, formas, produtos e indivíduos. A autora expressa isto da seguinte forma: “Certamente, os materiais têm uma história que nos ajuda a atribuir significados a eles, mesmo quando não são incorporados aos produtos”. (KARANA, 2010, p.274, tradução nossa)

Voltando para Karana (2010), ela resume suas teorias falando sobre como estamos conscientes dos aportes físicos que os materiais têm, em torno de funções, tecnologias, fabricação e demais, estas muitas vezes utilizadas para ativar sensações, transmitir emoções e significado. Mas também, ela alerta para evitar esquecer que não podemos só pensar em nós como designers e o resultado que este possa ter em nossa experimentação unicamente, por isso convida ao que, parafraseando Noronha (2012), seria sair do centro, a conviver com os outros.

Por outra parte, Ingold (2012b) expõe um outro exemplo que nos ajuda na compreensão deste tema, nos convida pensar num mundo onde nos encontraremos tecendo por meio de um fio através do mundo, cada um como um fio diferente, formaríamos um parlamento de fios, resultando uma mistura dentro de um entrelaçado, assim se criaram mundos que se misturaram ao ter contato com os outros “transbordando das superfícies que se formam em torno delas” (INGOLD, 2012b. p.29).

Assim é que Ingold (2013) reafirma esta proposta falando desse contato com o material como um ser vivo que entra em relação com o humano:

...eles vêm da experiência de uma vida inteira trabalhando com o material. Este é o conhecimento nascido da percepção sensorial e do compromisso prático, não da mente com o mundo material - para lembrar a "teoria do compromisso material" de Renfrew (2001), mas do profissional especializado que participa de um mundo de materiais. (INGOLD, 2013, p.35, tradução nossa).

4.3 Práticas de correspondência nesta pesquisa

Como parte inicial do processo de pesquisa, utiliza-se a técnica de revisão de literatura, mediante a busca em bases de dados científicos, artigos, livros, revistas, entre outros. Isto com o fim de criar uma bagagem teórica para a preparação e ajuda no momento da entrada no campo,

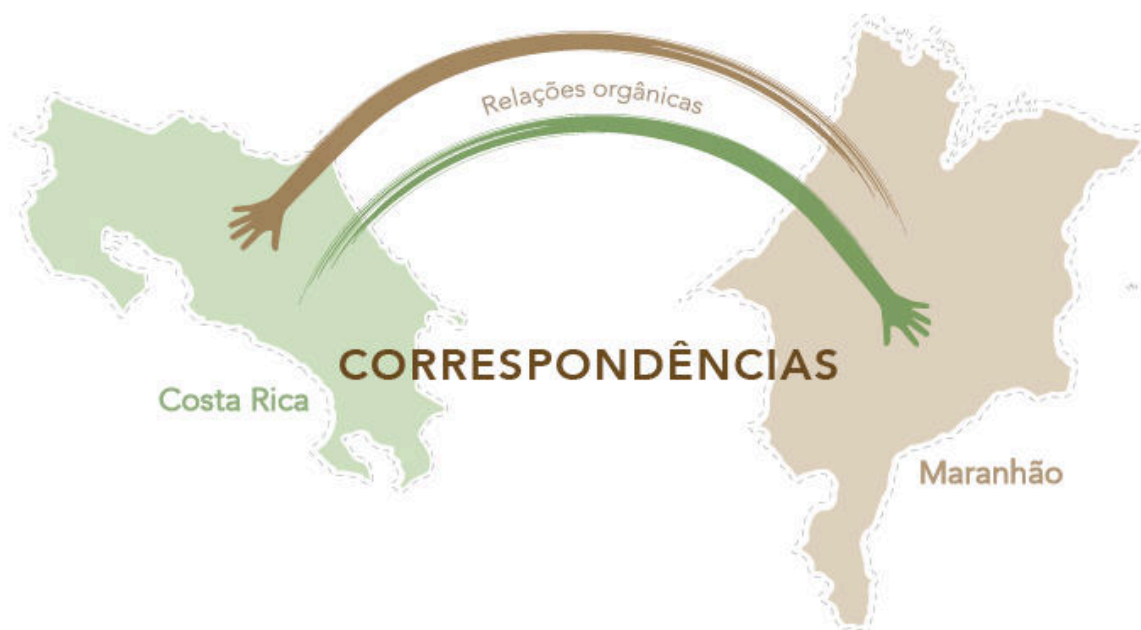
assim como para resolver a etapa de análise de dados. Este processo é bem extenso e não fica só em uma etapa do trabalho, vai se construindo ao se relacionar com o tema. Santos et al. (2018) falam da importância desta técnica, já que estimula ao pesquisador a aprofundar a análise.

Outro dos elementos relevantes no percurso é a pesquisa no campo, oportunidade pela qual acontece a aproximação com os copesquisadores. É o momento para criar estas relações de correspondência e compartilhar experiências. Ingold sugere participar dos tempos deles, conhecer de dentro: “Lá se está para trabalhar com eles, e não para fazer estudos sobre eles”. (INGOLD, 2016, p.410).

São esses detalhes que criam uma diferença nas relações que acontecem, e que esta pesquisa pretende privilegiar, estar com eles, compartilhar do tempo, espaço, costumes... a vida. Eles aportam seu conhecimento e o pesquisador o que ele possa trazer para a comunidade, criando estas linhas de vínculos que vão e voltam.

O processo de investigação desta pesquisa no campo aconteceu duas etapas, a primeira com indígenas criadores de máscaras na Costa Rica, na comunidade Boruca em Buenos Aires de Puntarenas, com diferentes visitas por um mês e meio, durante os meses de dezembro de 2018 e janeiro de 2019. A segunda parte, pautou-se em análise dos materiais que o Santos (2018) menciona como informações de natureza secundária, caracterizadas pelo uso de materiais, arquivos, e memórias de outros pesquisadores. Neste caso, lançamos mão de material bruto de registro de observação participante realizada por Noronha (NORONHA et al, 2017), entre junho e agosto de 2017 com Zimar, no município de Matinha. Dados inéditos do trabalho no campo não haviam sido processados nem analisados, os quais, neste caso, foram incluídos como contraponto às construções em campo com os Boruca. Foram utilizados vídeos, fotos, gravações de voz e anotações da pesquisadora que esteve em campo.

Figura 18 - Correspondências entre territórios



Fonte: elaborada pela autora

Depois de definir os espaços de investigação, também se precisa delimitar os copesquisadores, isto pela quantidade de artesãos que trabalham neste fazer. Devido a isso, foram escolhidos três diferentes artesãos Borucas e um mestre Maranhense. Na Figura 18 acima, mostrasse um gráfico sobre as correspondências entre os dois territórios de trabalho desta pesquisa.

No caso dos indígenas Borucas, exploraram-se diferentes sistemas de criação e fabricação, daí se definiram três pessoas para copesquisar. Os critérios utilizados para defini-las foram baseados nas diferentes formas produtivas, onde cada um deles mostra as diferentes formas em que os artesãos Borucas constroem seus processos criativos, seja sozinhos, em família ou com amigos, de igual forma se conservam tradições antigas ou se produzem de formas diferentes.

Desta forma, o Ingold (2016) justifica as suas propostas para ter uma vida mais atenciosa retomando o conceito anterior e divide as palavras para demonstrar o sentido do mesmo, onde observar e enxergar o que acontece, escutar, sentir, e onde participar significa fazer parte. Consequentemente, cada um destes conceitos e textos geram um guia para saber o papel que tem que cumprir o pesquisador no campo e como este deve agir, para, desta forma, incluir-se no espaço deles, tendo sempre presente a atenção e o cuidado no fazer do dia a dia, amparado pelo pilar de compartilhar e colaborar na comunidade, sem se importar que não seja nos temas do trabalho, ou seja sem se importar com temas extras ao trabalho que venham a surgir.

Além disso, realizaram-se entrevistas semiestruturadas, pensadas com base nas palavras-chaves resultantes da pesquisa bibliográfica, para assim criar um diálogo dirigido, mas quebrando algumas formalidades para privilegiar o conforto dos copesquisadores. Levando uma estrutura de perguntas, mas o ponto principal é criar perguntas que deixem os copesquisadores a vontade para falar e deixar o processo como algo espontâneo.

O olhar de Sarah Pink (2015) traz aspectos importantes que descrevem o que para ela vem sendo as entrevistas, as quais não podem ser só momentos em que as pessoas ficam sentadas para falar simplesmente e gravar os áudios, pelo contrário; tem que ser espaços para estarem ativas, para se envolver nos ambientes usando os corpos, os sentidos para se comunicar da melhor forma. Neste caso, a elaboração das máscaras e caretas geraram uma espécie de imersão produtiva, deslocando-nos das expectativas e formalidades de uma entrevista, aproximando-nos muito mais de uma conversa informal, mas de certa forma guiada por temas.

Estas conversas procuram contribuir no entendimento do pesquisador, e é por isso que tem como função responder aos objetivos da pesquisa. Neste caso, a maioria das entrevistas que aconteceram foram gravadas em áudio, e registradas em fotografias e vídeos.

Depois de todo o conhecimento compartilhado, realizou-se a atividade de categorizar, dividindo assim as entrevistas e demais informações que possam ser importantes a partir dos temas principais e assuntos que emergiram nas conversas e acompanhamentos de momentos de trabalho e vida cotidiana.

Como parte final da pesquisa, apresentaremos as múltiplas visões de mundo e seus encontros, a partir das conversas sobre os materiais, criatividade, imaginação, máscaras e caretas. Optamos por construir uma triangulação para apresentar a sistematização dos processos produtivos, como forma de apresentar as múltiplas camadas - observações, sentimentos, falas, de todas as subjetividades que esta pesquisa abarca, incluindo-se os materiais - costuradas pela

teoria norteadora da pesquisa, entrelaçando as teorias que embasam a pesquisa, o conhecimento e fala dos artesãos e as relações ocorridas no campo referente às vivências da pesquisadora.

Para isto, Yin (2005) comenta a importância da triangulação a partir do evidenciamento de múltiplas questões: essa forma de análise como uma maneira de reduzir a subjetividade do pesquisador.

O uso de várias fontes de evidências nos estudos de caso permite que o pesquisador se dedique a uma ampla diversidade de questões históricas, comportamentais e de atitudes. A vantagem mais importante, no entanto, é o desenvolvimento de linhas convergentes de investigação...

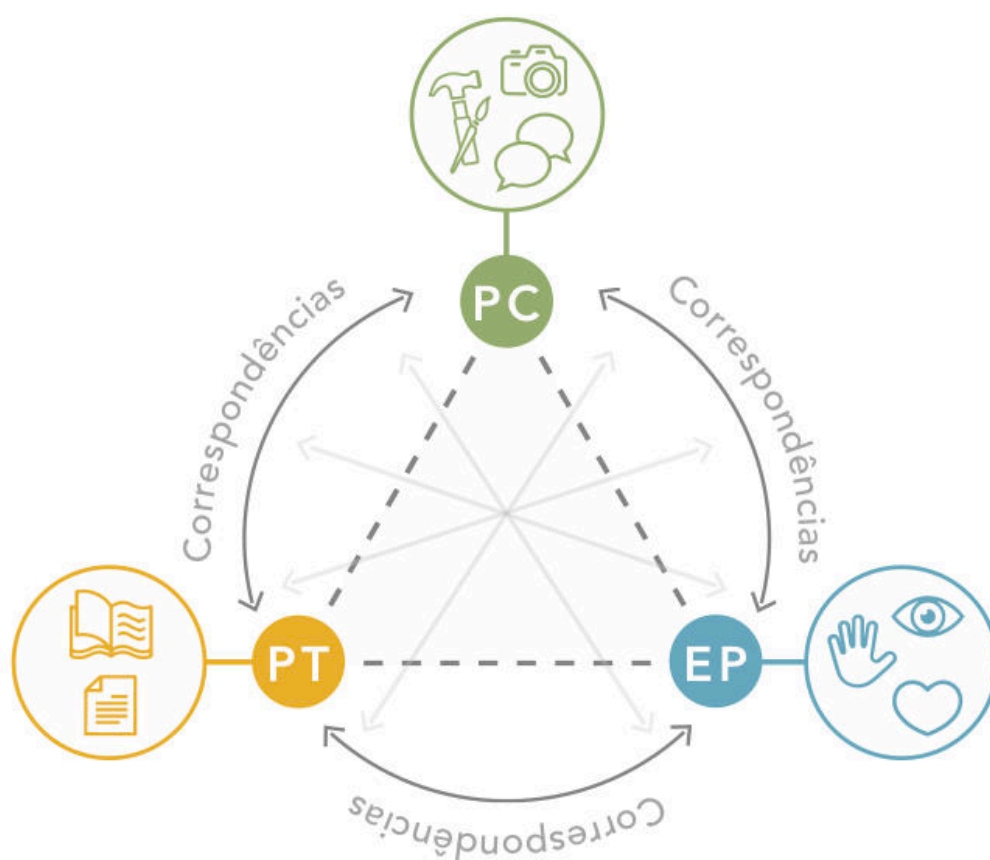
Assim, qualquer descoberta ou conclusão em um estudo de caso provavelmente será muito mais convincente e acurada se se basear em várias fontes distintas de informação, obedecendo a um estilo corroborativo de pesquisa. (YIN, 2005, p.121)

Esse método foi escolhido por sua capacidade de processar o conhecimento obtido e compartilhado durante o processo, já que este foi expressado pelos copesquisadores de muitas formas diferentes: algumas por meio do diálogo, mas outras no fazer. Dessa maneira é feita a conversão dos relatos em análises críticas e tangíveis para o público em geral.

Tudo isto com a finalidade de formar uma análise de cada um dos processos de correspondências estabelecidos na pesquisa, seguindo os processos produtivos presentes no campo, para depois criar mapeamentos destes, que gerem um comparativo e compunham esta ponte, que se deseja mostrar entre as tradições estudadas, com o fim de encontrar relações entre as escolhas de materiais e os aspectos subjetivos destas escolhas, contribuindo para a pesquisa em design nos dois países envolvidos.

Na seguinte folha encontra-se a Figura 19, que apresenta uma síntese gráfica sobre o processo metodológico utilizado nesta pesquisa, assim como os três pilares que foram a base para a análise por meio da triangulação.

Figura 19 - Gráfico metodológico



(PT= Pesquisa teórica - PC=Pesquisa em campo - EP= Experiência da pesquisadora)

Fonte: elaborada pela autora

Estrutura do percurso metodológico

Etapas Metodológicas	Métodos	Técnicas
Apresentar objetivos, pergunta de pesquisa e metodologia (autores e fundamentos)	Revisão bibliográfica	Pesquisa em base de dados, livros, congressos, revistas
Situar a pesquisa no estado da arte por meio da criação da estrutura da parte teórica (sumário da dissertação)	Revisão bibliográfica	Revisão bibliográfica
Trabalho no campo com autores de máscaras indígenas Borucas, Costa Rica (pesquisa de campo etapa #1)	Pesquisa em campo Observação participante	Processos colaborativos e de correspondência, entrevistas semiestruturadas, observação participante, registro visual e auditivo
Transcrição das entrevistas e análise dos dados do campo (da etapa #1)	Análise de dados	Transcrição de áudio ao documento digital (texto), categorização dos discursos por tema de análise (classificação das entrevistas)
Processamento e análise das experiências vividas com o artesão Zimar, contribuição do NIDA	Análise de dados ex-post-facto (informações de natureza secundária)	Análise dos processos de correspondência e colaboração, entrevistas, e observação participante, assim como registro visual e auditivo.
Transcrição das entrevistas e análise dos dados do campo (da etapa #2)	Análise de dados	Transcrição de áudio ao documento digital (texto), categorização dos discursos por tema de análise
Mapeamento das correspondências	Triangulação	Análise dos temas emergentes, relacionados às observações, vivências e teorias acionadas na pesquisa.

CAPÍTULO 5. CORRESPONDÊNCIAS EM CAMPO

Aqui retomamos as teorias anteriormente analisadas, assim como o expressado pelos artesãos copesquisadores durante o trabalho em campo, tanto como a vivência em campo das pesquisadoras. Desta forma apresenta-se o quê na metodologia comentamos como análise por triangulação.

Como resultante do trabalho da pesquisa teórica assim como no campo empírico, forma definidos uma série de fatores, situações e pistas para aquilo que vimos chamando de processo criativo entre os artesãos e copesquisadores. Dividimos o capítulo em itens que refletem aquilo que emergiu do campo, a partir dos objetivos geral e específicos dessa dissertação, do direcionamento teórico e do que nos trouxeram as correspondências.

Para nós, como pesquisadoras, é de muita importância trazer estas experiências que por meio das correspondências aprendemos, observamos e compartilhamos, assim como as relações que ocorreram de forma atenta e com cuidado com o outro, o entorno e o saber tradicional. Este foi um intercâmbio de conhecimentos e cultura que foi resultante de relações que foram criadas de forma orgânica e atenciosa.

5.1 Criatividade

Ao entrar neste tema podemos perceber que utilizamos todo o anteriormente falado para analisar este conceito; contemplando a criatividade como um resultado sociocultural, ou seja, uma relação entre o indivíduo e o entorno, gerando, assim, expressões e desenvolvimentos criativos. É por isso que estes temas se misturam o tempo todo dentro desta pesquisa, onde precisamos falar das correspondências e participação, assim como os processos criativos e produtivos. Aqui demonstramos que o ser humano corresponde ao entorno todo o tempo, e que, neste caso, o artesão está ligado ao acontecer do cotidiano, à história e às relações, e de tudo isto nascem os processos criativos.

Então, a criatividade, em cada um dos trabalhos, também vai falar um pouco de cada criador. É assim, como por exemplo, ao ver as máscaras de Kalyche, que se destacam entre os

artesãos, e analisar as diferentes intervenções que ele faz, sendo possível observar que a criatividade deste artesão vai mais além do entalhe da madeira. É por isto que falamos um pouco com ele sobre o tema. Ele sorrindo diz que sim, que gosta muito de incluir pequenos detalhes nas máscaras de sua autoria, principalmente se são para uso pessoal; ele gosta de incluir brincos, penas e demais materiais, completa dizendo que são ideias que aos poucos vai incluindo como seu selo em suas máscaras. Este copesquisador reconhece que tem mais liberdade quando vai trabalhar uma máscara pessoal, mas que ainda assim quando se trata de uma encomenda os clientes só falam o tema ou uma ideia sobre o que eles querem, porém quem desenha e faz acontecer a figura é ele. A Figura 20, traz a imagem de duas caretas de uso pessoal do artesão Kalyche.

Figura 20 - Máscaras pessoais de Kalyche



Fonte: elaborada pela autora

Ainda no mesmo tema, mas no olhar da Dona Casilda, ela nos comenta sobre como nasce a ideia de fazer as máscaras miniatura. Isto surge também com intenção de levar um produto novo, algo que ninguém estava fazendo naquele momento, ideia esta que nasceu nos momentos de necessidade. A prática levou ela a tentar de diferentes formas o entalhe e que

muitas vezes cortou o corpo propositalmente (ela usa o seu próprio corpo como suporte), estando hoje cheia de cicatrizes, mas também de experiência.

De acordo com o anterior, o designer Baxter (1998) afirma que dos desafios nascem os momentos de criação, gerando coisas radicalmente novas. Um exemplo disso pode ser notado na experiência de Casilda, que após uma situação de dificuldade foi criado um produto que hoje forma parte essencial do trabalho dela.

Assim mesmo é como Oliveira (2010) comenta que a criatividade precisa de três fatores: o indivíduo, a herança genética e as experiências pessoais. Desta maneira podemos falar do copesquisador Zimar. Ele trabalha com a criatividade o tempo todo, levando esta desde a imaginação das formas nos sonhos ou numa parede por meio do mofo, até a utilização de painéis ou capacetes para fazer uma careta. A criatividade desse artesão flui no momento que deve realizar uma careta: ele vai no canto onde guarda todos estes materiais, os que foram encontrados e resgatados da rua. Zimar pega os materiais e transforma estes em partes específicas de um rosto que posteriormente será uma careta de Cazumba.

Por conseguinte, a criatividade é algo que acompanha nossos copesquisadores constantemente nos processos de produção e na solução destes. Só devemos ser sensíveis e observar as etapas de trabalho, as aplicações das cores, as formas utilizadas e tantos outros detalhes que falam da criatividade aplicada no desenvolvimento do fazer.

No caso do processo de produção de Kalyche pode-se observar a criatividade como um resultado da soma de diferentes fatores que correspondem com ele no seu fazer. O projeto desse artesão leva por nome “*Yibráj*” que é uma palavra “*brunca*” utilizada para chamar uma rã que canta logo depois da chuva, simbolizando assim a chuva e a água. Mas conta com um duplo sentido, já que esta palavra escrita sem a letra jota do final significa a pedra usada para fazer fogo. Desta forma o copesquisador vai criando o seu mundo dentro do seu fazer o seu selo pessoal. Portanto, este é mais um exemplo de como a criatividade pode-se encontrar em todas as etapas da produção.

Consequentemente, encontramos que o olhar de Tim Ingold (2014) nos leva compreender isso na teoria, para logo ser confirmado na prática em campo. O autor fala da criatividade como forma de correspondência, este processo que acontece entre pessoas, mas também que conforma parte de uma resposta ao fluir com o mundo, o acontecer da vida. É por isto que dentro dos diferentes momentos dos copesquisadores reconhecemos a criatividade como um elemento presente.

O exemplo do copesquisador Sergio também nos faz prosseguir no tema, quando o artesão comenta o processo de criação das formas das máscaras. Nos conta que tudo sai da mente dele, da sua criatividade; que não utiliza formas nem moldes. Adiciona que todos esses desenhos são inspirados na cultura Boruca, assim que leva imagens de indígenas, diabos e além disso resgata o destaque da floresta e fauna características da Costa Rica. Assim, a criatividade expressa-se por meio de formas e desenhos que também podem contar histórias. O anterior foi parte do observado na oficina de Casilda e Sergio, onde mostram alguns exemplos de trabalhos que tem criado para contar a memória da comemoração da festa dos “*Diablitos*”, apresentando os elementos principais.

Sendo assim, conclui-se por meio das teorias e as experiências, como a criatividade acontece no meio dos processos colaborativos, nas participações no mundo; deixando assim fluir os materiais e as ideias; levando em consideração a importância da cultura, o entorno, as lembranças e o presente que precisa de resoluções para as criações. Confirmamos o destaque da criatividade dentro dos processos desde o primeiro momento até o final.

5.2 Processo produtivo e materiais

Nos processos produtivos das máscaras existem etapas que estão estabelecidas, que podem variar em alguns elementos, mas que precisam existir para que a máscara ou a careta possa tomar forma como um produto final. Assim podemos falar que cada um deles têm seus métodos de trabalho que vão variar segundo o entorno e a criação. Aqui exporemos alguns detalhes que nossos copesquisadores compartilharam conosco sobre a suas produções diárias.

Kalyche comenta que o processo dele é muito dinâmico, por exemplo: algumas vezes usa moldes para desenhar as máscaras e outras vezes trabalha desenhando diretamente na madeira. Outro fator dinâmico desse artesão são os seus horários de trabalho, já que estes não são definidos. Ao trabalhar na sua casa ele tem a liberdade de fazer o seu processo no momento que ele fica com vontade, ou seja, às vezes trabalha pelo dia e às vezes pela noite, quando o trabalho não faz barulho.

A experiência desse artesão nos lembra a teoria de Gomes (2001), confirmando o que o autor apresenta com as atividades do copesquisador, onde se mostra a criatividade como

conjunto de fatores, processos e atitudes os quais são parte do desenvolvimento produtivo. Assim observamos o quê o Kalyche apresenta como um processo livre e dinâmico sua produção.

Da mesma forma trazemos o Ingold (2014) e seu olhar sobre os processos criativos, onde comenta que podem ser guiados por passos estabelecidos, mas que ainda assim vão existir os improvisos, o que fará com que os processos mudem. Dessa forma, o Kalyche mostra como dentro da produção de máscaras, que poderiam levar os mesmos processos, tais improvisos podem variar por conta do entorno, outras responsabilidades ou até da mesma vontade dele. É isto o que o autor anteriormente mencionado fala como a fonte da criatividade, como parte de participação no mundo.

Esta liberdade também fica exposta na forma criativa em que o artesão apresenta as formas de suas máscaras, que hoje em dia contam com um selo pessoal que faz com que as pessoas reconheçam o trabalho dele: “alguns detalhes que eu marco, por falar destes trabalhos que eu fiz... olha essas coisinhas no nariz, as feições, essas formas dos olhos; esses são alguns pontos que as pessoas olham e já reconhecem que o trabalho é meu”¹.

Aqui o artesão dá ênfase nas marcas que cada um dos artesãos fazem nas produções, como forma de assinar o trabalho, de deixar em evidência (para quem conhece) quem foi que fez. Assim, cada um deles procura de forma criativa o jeito em que ressalta essa diferenciação, como no caso do próprio Kalyche, que utiliza formas diferenciadas para os rostos. Essa prática coincide com o que Oliveira (2010) apresenta como potencial criativo, onde se exploram novos mundos e novas combinações, mudando assim um pouco o tradicional.

Kalyche não procura fazer um novo estilo de máscara ou deixar a tradição da comunidade, pelo contrário, ele se permite essas mudanças em pequenos detalhes para se reconhecer no meio de muitos artesãos que trabalham no mesmo fazer. É parte de uma decisão por deixar um pouco dele em cada peça de sua autoria.

Mas assim como existem passos que contemplam um alto nível de criatividade, também existem as etapas básicas do trabalho na madeira. Sendo assim, quando o artesão já conta com a madeira do comprimento desejado, procede a cortar esta pela metade e depois a “enquadrar” a mesma, isto quer dizer que se toma a madeira na lateral onde se realizou o corte e na parte superior para marcar de forma simétrica a peça por meio de triângulos que logo também facilitarão os outros cortes. Então retiram-se as bordas e limpa-se com uma faca (tirando a

¹ Depoimento do artesão Kalyche à Gloriana Solís Alpízar, Janeiro/2019.

primeira casca do tronco) e já depois disso pode-se desenhar. Abaixo mostramos a Figura 21 que expõe as linhas e marcas que são feitas na etapa de enquadrar a madeira. Aqui podem-se apreciar as guias que posteriormente serão utilizadas para orientar os artesãos no momento de desenhar.

Figura 21 - Quadrando a madeira



Fonte: elaborada pela autora

Para finalizar o desenho se procede a “picar”, o que significa que a peça vai sendo cortada com facas para retirar as maiores partes e as mais fundas. Nesta etapa, os artesãos também fazem o que chamam de “esvaziar”, que é desbastar a parte traseira da máscara; no caso da máscara ser vendida para alguém fora da comunidade, que não vai usar a máscara, somente se cria uma curvatura para deixar clara a função da peça, mas o entalhe de rosto só se trabalha se a peça vai ser utilizada nas festas. A Figura 22, mostrada abaixo, evidencia os começos na etapa do picado da madeira, criando diferentes volumes.

Figura 22 - Máscara na etapa de “picar”



Fonte: elaborada pela autora

Conforme anteriormente exposto, essa mudança no processo tradicional de feitura das máscaras para serem vendidas como artesanato às pessoas “de fora” da comunidade, nos lembra a teoria de trânsito intercultural de Canclini (1983) que nos apresenta as mudanças no fazer tradicional para este se adaptar na cultura de consumo. Desta forma, longe de criticar, confirmamos a teoria deste autor, mas também olhamos e reconhecemos esta prática como uma forma em que as comunidades resolveram sobreviver da sua cultura e tradição, levando a mesma a outras esferas de exposição. Trazendo assim ingressos econômicos para a comunidade e levando para fora dela a tradição Boruca.

Continuando com o processo, a seguinte etapa é o trabalho com goivas e facas para entalhe de espaços menores ou detalhes; nesta etapa são gerados o aspecto de baixo e alto relevo que vai até a peça final. Quando este trabalho é finalizado, deve-se lixar a peça até esta ficar bem polida. Chega até aqui o trabalho do artesão Kalyche, já que ele não trabalha pintando.

Enfim, este artesão novo, cheio de energia e criatividade nos deixa muitos aprendizados, mas um dos que mais nos marcou foi escutá-lo falando da sua relação com a madeira e ver como ele se expressa de maneira simétrica, horizontal, como seres em correspondências:

A madeira te fala, tem coisa que ele te diz... vai para lá, vai para cá; a forma em que você se dispõe, a madeira vai lhe dizendo para onde você vai precisar cortar... Por exemplo, olha aqui, não posso cortar mais, então já isso me diz que tenho que cortar pra lá. É só uma coisa de ir compreendendo, só prestar atenção.²

Mediante as palavras de Kalyche, podemos relembrar o que o Ingold (2012) reforça falando dos materiais como seres vivos, em fluxo e transformação. É por isso que o comentário do artesão nos mostra um olhar sensível ante o entorno, ante os materiais; a escuta e comunicação que surgem entre o artesão e o material é uma resposta as relações de correspondência que estes têm no cotidiano, tendo em conta da atenção que é preciso ter durante este fazer. Assim, esse fluir e esta correspondência também se mostram no processo dos demais copesquisadores.

Estas correspondências, por meio do fluxo com os materiais, encontram-se presentes nos casos de todos nossos copesquisadores; eles, sem utilizar esses termos, falam nas suas palavras como acontecem essas relações, estas experiências que se intensificam com o contato contínuo entre os materiais, o entorno e o praticante habilidoso.

Por outro lado, Melo possui um ritmo diferente ao ter outras tarefas para fazer no seu dia a dia; mas ainda assim ele, em momentos de produção de máscaras, leva um processo similar aos outros Boruca.

Em seu caso, as madeiras utilizadas são madeiras mais robustas, ele gosta de trabalhar com as veias da madeira e que estas possam guiá-lo na criação das formas. As ideias saem da mente do artesão, mas estas são respostas da cultura tradicional Boruca. O interesse em mostrar a mensagem autóctone é muito relevante para ele. Comenta que algumas vezes pinta as máscaras, mas nem sempre faz isso. Parte de muitos aprendizados que seu pai deixou, como por exemplo a criação de rostos.

Com este copesquisador aprendemos muito sobre tradição e legados e como estes podem ser uma peça fundamental na criação; mas não conseguimos nos adentrar muito nos processos produtivos devido a este artesão ser mais tímido e além disso sua produção não é tão constante como a dos outros copesquisadores.

Um outro caso é o do Sergio e sua mãe Casilda. Eles conservam o processo tradicional para as criações de máscaras, mas dentro deste processo entram algumas pitadas que nos mostram como se mistura a tradição com o conhecimento do material. Eles têm ido inovando

² Depoimento do artesão Kalyche à Gloriana Solís Alpízar, Janeiro/2019.

dentro dos processos para assim melhorar os tempos de trabalho e facilitar algumas etapas. Este é o caso do entalhe na peça quando a balsa (*Ochroma pyramidale*) ainda está verde. Isso vem de uma descoberta que os artesãos tiveram e hoje aplicam para facilitar o trabalho, sendo que a balsa em verde é mais mole.

Depois deste trabalho em verde, os artesãos continuam o ciclo comum, ou seja, deixando secar a peça até sair toda a água que possa ter a madeira. Aqui eles comentam que devem esperar que a peça seque bem, posto que se trabalham com ela ainda com água isso pode criar problemas de bichos ou mofo logo de ter estado pronta, polida e pintada. Assim lembramos a teoria de Karana, Noris e Nimkulrat (2018) que nos apresentam os materiais como co-intérpretes, sendo que com estes se descobrem novas formas de criação, olhando e conhecendo eles no meio da relação conosco.

Como colocamos anteriormente, a família Rojas tem muito cuidado em cada uma das etapas. Casilda afirma: “eu prefiro vender dez peças, mas dez peças bem feitas, tudo bem polido e bem pintado, do que fazer um monte feitas na correria e que logo não vão dar para vender”³. Este olhar de Dona Casilda nos mostra o cuidado e atenção que eles conservam no longo da produção, assim como a correspondência que eles têm tanto com o material como com os clientes.

Então, para retomar o processo desta família, pode-se falar que o primeiro passo deles é trazer das suas terras a balsa que vão precisar. Logo, levam a balsa para casa e aprontam a madeira cortando segundo os tamanhos que costumam trabalhar; igualmente aos outros artesãos, eles oferecem diferentes tamanhos de máscara e é isto o que vai definir os tamanhos das peças que devem cortar, sendo que as mais pequenas são de 12cm aproximadamente. Seguidamente procedem com os passos tradicionais, cortar pelo meio, “quadrar” e retirar a casca da madeira. Em seguida o Sergio procede a desenhar sobre a madeira e deixar marcada a forma que a máscara terá. Aqui o desenho pode variar segundo a imaginação de Sergio, mas ele comenta que algumas vezes o cliente gosta de pedir algumas coisas, mas sem imposição, são comentários como: “gostaria que apareçam duas borboletas, não só uma”⁴. Sobre isso a Casilda argumenta falando assim:

³ Depoimento de artesã Casilda à Gloriana Solís Alpízar, Janeiro/2019.

⁴ Depoimento do artesão Sergio à Gloriana Solís Alpízar, Janeiro/2019.

Quem vem de fora não tem que vir e se impor, o artista é quem tem sua forma de trabalhar, sua linha... é parte de respeitar a cultura. Acredito que se eu chegasse em outra cultura e quero alguma coisa especificamente, tenho que pedir permissão ou perguntar, não posso me impor, não se pode.⁵

Assim é como acontece o processo de desenho e criação da forma que terá a máscara. Depois a Casilda entra no processo de picar a peça (retirar os pedaços maiores) e após o entalhe, entra-se num processo mais delicado e meticuloso.

Posteriormente, a peça vai descansar um tempo para secar tudo o que precise, os tempos não são exatos, vai depender do entorno. Por isto é que eles respeitam as mudanças que o material apresenta durante o processo. Ao secar a peça eles fazem uma revisão atenciosa para procurar se a madeira tem rachaduras em alguma parte e ainda verificar que não tenha nenhum tipo de inseto. No caso de haver rachaduras, estas são seladas com cola e resíduo de serragem da mesma madeira. Feito tudo isto, procede-se lixar e logo polir a peça, sendo que esta deve ficar bem lisa (o que se consegue só se a peça está bem seca).

No final, fica a etapa da pintura a qual começa pelo que eles chamam de “fazer a base” que é passar as cores que vão no fundo, criando aos poucos os gradientes de cor. Esta é uma parte muito relevante no resultado que a máscara vai ter, isto porque depende muito de como se pinte e quantas camadas se usem. Casilda comente que “nós sempre usamos de dois a três camadas para que as pinturas em conjunto com a madeira brilhem, porque se você usa só uma camada de base, a pintura fica como se você tivesse botado água”⁶. Ainda no processo de pintura segue a etapa que eles chamam de aplicação de textura que é onde se aplicam os detalhes em cada uma das formas, aplicados com mais cores e figuras; estes geram um resultado muito atrativo e carregam de vida cada uma das peças. As Figuras 23 e 24 a seguir mostram a etapa da base de pintura e a pintura finalizada já com textura e detalhes aplicados.

⁵ Depoimento do artesão Sergio à Gloriana Solís Alpízar, Janeiro/2019.

⁶ Depoimento da artesã Casilda à Gloriana Solís Alpízar, Janeiro/2019.

Figura 23 - Máscaras depois da segunda camada base de pintura



Fonte: fornecida pelo artesão Sergio

Figura 24 - Máscaras com pintura finalizada



Fonte: elaborada pela autora

Para Casilda o artesanato é sim uma forma de se ganhar a vida, só que a entrada de capital é bem lenta; os processos são lentos. As máscaras precisam de muito trabalho antecipado, dedicação e cuidado. Toda vez que acontece uma encomenda o processo deve ser

iniciado desde a etapa um, e é por isso que eles tentam manter uma organização que possa ajuda-los no tempo deste processo. Assim acontece com o acúmulo de material que eles deixam secando para que, no momento da encomenda, eles consigam atender os clientes da melhor forma sendo um pouco mais breves.

Figure 25 - Diferentes etapas das máscaras no espaço de trabalho de Dona Casilda



Fonte: elaborada pela autora

A Figura 25, identificada acima, mostra o cantinho de trabalho da Casilda, onde encontramos diferentes máscaras de diversos tamanhos nas diferentes etapas de trabalho. Aqui temos desde os tocos somente cortados, máscaras na fase de desenho, outras na etapa de picado e polido e algumas com base de pintura.

Esta artesã valoriza as vantagens que existem com este tipo de trabalho, como são ficar em casa e compartilhar o tempo todo com sua família. Casilda é reconhecida por um trabalho de alta qualidade e é isso o que ela prioriza o tempo todo, ela é ciente de que os materiais

também têm o processo e o tempo deles; tudo isto terá repercussão na peça fina, na qualidade e na satisfação do comprador.

Por outro lado, o artesão Zimar conta com processos bem diferentes quanto a materiais e transformação dos mesmos. Este copesquisador trabalha com materiais encontrados ou algumas vezes comprados. As maioria vem de produtos que estão em desuso para sua função principal, por estarem quebrados ou, por alguma razão, deixaram de funcionar. Aqui o artesão leva estes num outro ponto, uma nova função. Zimar nos surpreende quando olhamos para ele e para os materiais que usa e como consegue, por meio da criatividade, encontrar dar funcional utilidade para tudo o que encontra. Um exemplo disso é quando ele pega uma panela que já não presta para convertê-la numa careta.

Para este artesão todos os materiais podem ser utilizados, até os menos esperados podem terminar sendo parte de uma careta. Assim, antes de começar o processo de transformação do material, ele se inspira, levando para seu fazer ideias que vem dos sonhos ou de contatos com outros materiais. Este artesão encontra inspiração na sua mente por meio da atenção nas paredes da casa, que através do mofo mostram para ele formas que logo ele transformará em caretas. O copesquisador comenta este processo desta forma: “sai da cabeça mesmo... de noite eu estou sonhando assim, até da parede eu olho, tem umas manchas que parece que tem uns bichos”⁷. Dessa maneira ele vai criando a figura de forma mental, que logo levará ao plano tangível.

Na sequência do processo de produção ele vai na procura do primeiro material que criará a base da careta, comumente esse pode ser uma panela ou um capacete. Este passa por um processo de transformação que levará o material a uma forma próxima a um rosto; esse efeito é criado pelo artesão por meio de diferentes ferramentas, por exemplo o uso do calor que amolece o material e deixa mais fácil à elaboração de formas, criando também diferentes texturas; assim como também o uso de facas e batidas com martelo.

Assim que o artesão escolhe as texturas que o material base vai ter, logo ele segue a etapa muito interessante, onde a criatividade e a intuição vem à tona. O artesão deve procurar os materiais para ir criando o queixo, as orelhas e o nariz. Nesta parte o copesquisador converte-se em um mestre: a destreza com que ele pega um material qualquer, que para nós poderia não fazer sentido nenhum, e conseguir enxergar uma parte do rosto, isso é o que nós chamamos experiência e correspondência com o material. No momento de um dos encontros, este praticante habilidoso utiliza as aspas de um ventilador quebrado para transformá-las nas orelhas

⁷ Depoimento do artesão Zimar à Raquel Noronha, 2017.

do futuro Cazumba. Da mesma forma, pega um pisca pisca de uma moto para levar este numa nova função, ser o nariz; estes materiais foram transformados para se adaptar na base anteriormente trabalhada e até costurados para deixar estes presos e fixos.

O passo seguinte é a criação de uma massa (a qual nem sempre é utilizada em todas as caretas), que é elaborada com cola branca e serragem. Com este material o artesão cria texturas e cola alguns elementos. Neste ponto o Zimar aproveita para agregar alguns cabelos faciais usando comumente a fibra de coco. Conta que ele inovou com este uso do coco como cabelo, que ninguém mais na zona utilizava este material para estes fins. Enfim, depois de escolhidos os lugares para aplicação da massa e esta ter secado, vem a parte de escolher o que ele deseja conservar com essa textura e as que ele prefere polir para cumprir com a ideia que possui na sua cabeça.

Posteriormente procede a pintar e comenta que esta é parte de uma resposta das ideias da sua cabeça, onde algumas vezes trabalha baseado em animais como cobras, jacarés, galos ou às vezes se inspira em bruxas. Para este artesão nada leva um padrão, tudo vai mudando, e é assim que nosso copesquisador tem formado experiência e uma grande variedade de trabalhos.

Como parte da última etapa, o Zimar adiciona um chapéu de palha, que serve para segurar a careta e conseguir um conforto no momento de uso da mesma. Este chapéu vai bem costurado para ser fixado na careta. Logo este chapéu será coberto por algum material que vai conformar o cabelo final, que pode ser o material que o artesão encontre, que tenha guardado e que possa cumprir com o que ele espera, como por exemplo, uma peruca de carnaval utilizada durante a produção.

Assim é como em poucas palavras conseguimos trazer o cotidiano do processo do fazer de nossos copesquisadores. Esta tem sido uma experiência que nos deixa muitos aprendizados e alegria pelo tempo compartilhado. Nosso interesse consiste em expor os diferentes caminhos que os processos criativos podem ter e como estes podem mudar por meio das correspondências entre seres vivos, o que nos faz lembrar do olhar de Ingold (2012) sobre o entrelaçar os fluxos de vida constituindo emaranhados criativos.

Uma das partes mais importantes desta relação artesãos-saber-fazer é o vínculo deles com os materiais. Isso parte de uma conexão que acontece por meio do contato cotidiano dos copesquisadores com os materiais que cada um deles utiliza.

Aqui apresentamos como acontece esta relação, como se gera o trabalho com os materiais, assim como o que para eles estes materiais significam no cotidiano do fazer.

Mostramos uma convivência que está baseada no saber tradicional e no conhecimento por parte dos copesquisadores. Está baseada numa relação que pretende conhecer as formas em que o material pode ser transformado por meio de diferentes ferramentas.

Ao falar dos processos criativos não assumimos que estes sejam processos fixos ou estabelecidos. Isso foi um aspeto que confirmamos no campo junto com os artesãos. Assim mesmo, Ingold (2014) comenta sobre como os artesãos podem se guiar muitas vezes por processos estabelecidos, mas que ainda assim eles vão ter que improvisar e aplicar a criatividade, já que as coisas podem mudar no curso do fazer. Desta forma, podemos falar que a criatividade é parte de um encontro entre o praticante habilidoso, o acontecer do momento, os materiais e a participação de todos numa tarefa.

No caso dos artesãos Borucas, eles comentam como basicamente o material utilizado é a madeira, tradicionalmente a balsa, mas também podem utilizar o cedro (*Cedrela fissilis*). Essas madeiras podem ser procuradas por eles mesmos ou compradas de pessoas que trabalham fazendo a venda destas matérias-primas. Kalyche comenta que a balsa precisa ter aproximadamente uns três anos; se é muito nova vai estourar, se é muito velha, vai ser muito grossa.

Ao falar do uso dos materiais dentro dos processos de criação entramos numa parte muito interessante de conhecer dentro da realidade de nossos copesquisadores, os quais podem variar entre eles mesmos. Ashby e Johnson (2002) comentam sobre a importância que a presença dos materiais tem e como a escolha destes pode contribuir para o produto final. Estes autores referem-se aos materiais como objetos que além contribuir de forma utilitária, podem fazê-lo no significado, assim como criar associações culturais ou simbólicas.

Boruca mostra como a continuidade no trabalho com a balsa é também uma forma de continuar com os ensinamentos dos ancestrais. Isto é um fato que confirmamos ao falar com os copesquisadores ao escutá-los comentar como aprenderam a trabalhar este material junto com os mais velhos da comunidade. Mas, num outro ponto de vista encontramos o artesão Melo, que gosta de trabalhar com Cedro já que esta madeira é mais forte que a balsa e tem o que ele chama de “mais expressão”. Ele comenta que gosta de trabalhar com uma madeira mais forte, pois foi assim como aprendeu de seu pai.

Por outro lado, pode-se observar como a relação com a escolha dos materiais é parte relevante dos processos de produção e criação. Comentando com Sergio e Dona Casilda eles falam sobre como estas etapas começam desde o momento de cortar as árvores de balsa,

continua como cortá-las nos tamanhos necessários e deixar secar. Estas peças logo serão classificadas por tamanho e dureza.

Assim também o maranhense Zimar nos relata sobre a procura de material. Conta como vai coletando diferentes objetos que encontra, onde muitos destes são objetos que já não funcionam ou coisas que outros jogaram fora porque para eles não tenham mais função. Aqui o artesão nos demonstra como para ele tudo pode ter uma outra utilidade. Em vários momentos de conversa ele nos fala que armazena materiais que para muitas pessoas não tem nenhuma utilidade, mas que ele consegue de uma forma muito criativa encontrar aplicação dentro de uma careta.

Com o este exemplo sobre o artesão Zimar, pode-se trazer a teoria da Karana (2010) que descreve como algumas vezes se utilizam materiais por suas propriedades físicas, mas estes cumprem uma função de remeter a uma outra coisa. Ou seja, o artesão consegue de forma muito criativa sair de um objeto com uma função já definida, para levar este numa outra dimensão, fazendo assim uso do material como um objeto sensorial. Este é o caso do uso de materiais quebrados, como é o caso de um ventilador que depois teve a função de ser as orelhas do Cazumba, assim como o cabo da vassoura que logo foi o nariz desta mesma careta. O uso criativo dos materiais anteriormente mencionados encontra-se retratado na Figura 26 abaixo.

Figura 26 - Diferentes usos dos materiais



Fonte: elaborada pelo NIDA

Da mesma maneira, os Borucas tratam a madeira de diferentes formas, estas para conferir diferentes aspectos e assim fazer diferentes texturas que vão comunicar-se com o espectador de formas diversas. Por exemplo, algumas vezes eles enfeitam as máscaras com ossos de animais, mas algumas vezes eles não possuem estes, ao que recorrem a tratar a madeira de forma que possa parecer com os ossos. Da mesma forma acontece com as texturas como pedra, a qual não poderia ser utilizada pelo peso da mesma e é por isso que os artesãos resolvem criar o aspeto desta por meio da madeira, isto se mostra na Figura 27, apresentada abaixo.

Figura 27 - Criação de texturas



Fonte: elaborada pela autora

5.3 Significado dos materiais

Desta forma, ligado ao tópico anterior, podemos dizer que o trabalho com os materiais nos leva a observar também o significado que estes trazem dentro dos processos produtivos e de criação. Pode-se observar também como a conexão com o significado dos materiais pode existir desde muito cedo nos processos.

Trazemos a experiência com os Boruca, especificamente com Dona Casilda e Sergio. Numa das tardes de fala com estes artesãos, eles comentam sobre a importância que a balsa tem

para eles, tanto como matéria-prima de trabalho, assim como elemento da floresta. Eles falam da consciência e a conexão que existe entre a natureza e os indígenas Borucas dentro de sua cultura. Aqui eles comentam como suas tradições, lendas e o cotidiano sempre tem a ver com a natureza, com as montanhas e com os animais.

Além disto, esses artesãos lembram como a Associação da comunidade realiza diferentes esforços para plantar muitas espécies de árvores e reflorestar algumas áreas. A madeira para eles é parte do trabalho para os artesãos, mas também serve para construção, para lenha e mais necessidades do dia.

Portanto, compreendemos da relevância que eles falam, mas também a atitude que a família de Dona Casilda e Sergio adotaram. Eles têm um terreno do outro lado do rio, espaço que eles mesmos reflorestam e cuidam, daqui eles obtêm a matéria-prima. Esta prática parte de uma preocupação pelo futuro, mas também de manter o fazer das máscaras como uma atividade sustentável.

O anterior nos remete ao que Terhaag (2013) comenta sobre como os materiais não são simples objetos, os mesmos estão carregados de significados e por onde estes nos levam a agir de uma forma, como resultado do que este material provoca em cada um. Com isto compreendemos que por meio destas provocações os materiais constroem um mundo cheio de gostos e relações com identidades, cultura e demais aspectos do mundo exterior.

Figura 28 - Aprontando a máscara



Fonte: elaborada pela autora

Um exemplo disto encontra-se nas máscaras da comunidade Boruca. No acontecer das festas (2018-2019) observamos máscaras que pareciam utilizar ossos ou pedras, criando referências a alguns dos animais ou formas mais importantes para eles. Tendo passado as comemorações, consultamos os criadores e estes falaram que o material utilizado era madeira. Assim, constatamos que eles, por meio do conhecimento dos materiais (tanto a madeira, como as pinturas) conseguem criar efeitos que levam os materiais para um outro extremo, tornando tangíveis as ideias ou memórias que eles desejam retratar. Este fato encontra-se retratado na Figura 28.

O anteriormente falado, nos mostra um dos resultados das relações artesão-material como parte do conhecimento adquirido pelo contato cotidiano, além da influência do entorno e da cultura, junto com a imaginação e a criatividade presentes no saber fazer. Similarmente, Zimar recolhe diversos materiais que, com o passar pelas suas mãos, transformam-se em outras coisas, por exemplo, as partes da hélice de um ventilador quebrado criativamente tornando-se orelhas de um Cazumba. Na figura abaixo pode-se observar o artesão dando forma a estes materiais.

Figura 29 - De ventilador a orelha



Fonte: elaborada pela autora

Notamos que o discorrido acima, está corrobora com a teoria de Dias (2009) que apresenta as relações dos materiais de acordo com os atributos que os mesmos possuem, tais como estéticos, práticos, simbólicos e demais influências. Com isto, compreendemos como nossos copesquisadores levam os materiais a diferentes extremos, sempre com referências culturais ou de identidade, tornando assim ideias ou memórias em elementos tangíveis.

Quando Zimar nos comenta como trabalha com materiais que são pouco utilizados neste fazer, que são inusitados, observamos uma marca de quem constrói e como constrói o mundo das suas caretas. A linha de criação do Zimar fala dele, do processo pessoal, da escolha dos materiais e a relação que ele tem com estes, com sua identidade e cultura. Assim, cada um dos artesãos se reconhece pelo trabalho que realiza. E é assim como podemos olhar o trabalho deste artesão, dentro do seu processo criativo individual, desde a teoria de Oliveira (2010) que nos traz a criatividade como um fenômeno de que se constrói entre o individual e o social, onde um dos fatores mais importantes é o indivíduo como portador de heranças e experiências. Desta forma, criam-se a integração do artesão como o mundo externo, mostrando assim o olhar específico deste ser criativo.

Nesses casos, como pesquisadoras em campo podemos ver que dentro do trabalho dos copesquisadores eles conseguem transformar materiais de tal maneira que levam estes a uma renovação visual, a qual torna-se tangível, sendo capaz de transmitir diferentes sensações. Sendo assim, coincidimos como o que os autores Ashby e Johnson (2002) refletem, expondo os materiais como atores que podem assumir diferentes personalidades. Isto nos faz pensar no que os artesãos criam no cotidiano do fazer, onde apresentam os materiais de formas diferentes. Acreditamos que isto é parte do conhecimento que surge no artesão ao compartilhar e por ter uma relação íntima com os materiais que trabalham no dia a dia.

Figura 30 - Caretas na oficina de Zimar



Fonte: elaborada pelo NIDA

Assim mesmo, Karana (2010) nos fala dos materiais como elementos que por si só já carregam com significados, mas nos convida a pensar mais além disto, onde pode-se perceber o leque de possibilidades que os materiais podem trazer por meio do contato atento entre o artesão e o material. Um exemplo desta diversidade de transformação do material encontra-se na Figura 30, anteriormente apresentada, onde podemos observar a variedade de formas que o Zimar consegue fazer.

Para os Boruca, mesmo que quase todos trabalhando com o mesmo tipo de madeira, eles comentam como podem reconhecer o trabalho e o criador por meio dos elementos escolhidos, as formas de entalhe e sobretudo a pintura utilizada nas máscaras. Sergio comenta sobre como a escolha de cores é algo muito pessoal em cada um dos artesãos, comenta: “no meu caso, eu utilizo muito as cores marrom, os amarelos e a cor do mogno, estas são as cores pelas que me reconhecem”⁸.

Com esta linha de pensamento trazemos o trabalho do Zimar e o empenho em cada detalhe, tendo como exemplo o momento em que ele vai trabalhar com os dentes do Cazumba

⁸ Depoimento do artesão Sergio à Gloriana Solís Alpízar, Janeiro/2019.

e como a partir de um material sem relação nenhuma, ele leva este a um ponto de parecer que são dentes podres, deixando assim em evidência como o material por meio do conhecimento ao ser manipulado pode expressar diversas emoções ou sensações.

Outro exemplo é que assim como o Zimar consegue enxergar numa panela ou num capacete uma possível careta, de igual modo, os artesãos Borucas enxergam em um pedaço de madeira não só como lenha, também como uma máscara.

Enfim, concordamos que os materiais podem contribuir de muitas formas nos processos criativos, conectando com os artesãos e agindo de maneiras diferentes, sobretudo trazendo aspectos intangíveis para torná-los tangíveis, estabelecendo relações sem criar padrões. Esta reflexão chega como resultado dos momentos compartilhados com os copesquisadores, onde eles sem ter conhecimento das teorias desta pesquisa levam na prática no cotidiano do fazer.

5.4 Do uso da criatividade como superação aos obstáculos da produção

Ingold (2014) expõe sobre a imaginação, a criatividade e a criação, como formas de viver no mundo, como formas que se encontram presentes no anteceder da elaboração. Neste tópico mostraremos como essas formas que o antropólogo sinaliza são parte do cotidiano dos artesãos e como estas criam as soluções entre as dificuldades que encontram no fazer.

Apresentamos o exemplo do Zimar, que costumava a trabalhar com madeira como matéria prima, mas que depois de sofrer uma doença, um AVC, e perder a força nos braços, ele precisou mudar o material e procurar outros tipos mais adequados às novas condições de sua saúde.

O artesão precisou de muita criatividade e imaginação para encontrar um novo caminho e continuar com seu fazer. Aqui surgiu a relação do copesquisador com os materiais encontrados que ele conseguia transformar e deformar em conjunto com o fogo e algumas ferramentas, que encontrava na rua como objetos que as pessoas descartavam, assim como podemos observar na Figura 31, a seguir.

Figura 31- Dando forma com o fogo



Fonte: elaborada pelo NIDA

Assim acontece também com os Borucas. No caso de Kalyche, ele comenta que não possui matéria prima própria, por isso precisa comprar ou trocar com outras pessoas, e isto o leva a uma encruzilhada nos momentos que a balsa torna-se escassa. Conta como, ainda gostando de trabalhar neste tipo de material, teve que aprender a trabalhar com algumas outras madeiras: “ultimamente temos aprendido a trabalhar com qualquer madeira quando esta é necessária e não há outra”⁹.

Os artesãos Borucas também comentam sobre a utilização das ferramentas para entalhar. Essas surgem da necessidade que cada um deles tem, fazendo com que eles mesmos criem as ferramentas que acham que necessitam para o trabalho que desejam desenvolver. No caso de Kalyche constatamos diferentes ferramentas que ele tem feito, outras reparadas para dar continuidade ao uso e outras que são compradas.

De igual maneira, Sergio fala que as goivas que ele utiliza são compradas, mas que as facas são fabricadas por eles mesmos, pensando no tamanho de corte que eles precisam. Aqui Casilda descreve como eles criam estas ferramentas: “as facas são facões desses que se usam para trabalhar no campo, esses que vão ficando desgastados, quando você olha que já vão

⁹ Depoimento do artesão Kalyche à Gloriana Solís Alpízar, Janeiro/2019.

ficando com muita ponta, aí tem que mandar cortar esses e com isso já pode ir trabalhando nas suas próprias facas”¹⁰.

A atenção no material permite que os artesãos o conheçam melhor, saibam as condições do estado dos mesmos, reconheçam as ferramentas que facilitam o ofício e as possibilidades de transformação destes. No caso da Dona Casilda, ela comenta sobre o processo de produção das máscaras de forma geral, expõe os problemas que pode-se ter por trabalhar a máscara ainda com a balsa verde, a qual pode estourar ao secar, produzindo rachaduras e possivelmente mofar se fosse pintado nesse ponto. É por isto que tradicionalmente esta madeira é deixada para secar antes de trabalhar, o que pode demorar até um mês.

Com essa descrição, a artesã comenta que no seu processo pessoal há variação em algumas etapas e isso significa que ela, por meio do contato cotidiano com o material, aprendeu os limites do mesmo. Isso deixa o aprendizado de que ela pode trabalhar a balsa verde, sendo que pode chegar até o entalhe, facilitando assim esta tarefa por conta de que o material se encontra bem mole. Bem, depois disso ela tem que deixar secar bem a madeira; ela reconhece que está no ponto quando esta perde o peso por conta de que já não tem mais água dentro do material.

Seguindo o Ingold (2013) e o aprendido no campo podemos afirmar que o conhecimento dos materiais se encontra no convívio diário com estes e o entorno. Assim é como, segundo o argumento do antropólogo, podemos confirmar dentro do trabalho de campo que isto é o que acontece nos processos criativos e nas correspondências diárias dos artesãos e o seu fazer.

Por exemplo, Dona Casilda comenta como depois de muitos anos de experiência e relação com a balsa, ela hoje consegue reconhecer os diferentes tipos de balsa que se encontram na comunidade e como estes ainda secos podem ter aspectos diferentes. Igualmente, seu filho Sergio concorda sobre as diferenças nos tipos de balsa e comenta:

“No meu caso, quando vou cortar a balsa, fico olhando para as folhas, existem balsas com folha pequena e esses são os que eu falo que são semiduros. Mas tem um outro tipo, os de folha comprida e grande, esses são de madeira mole. Então ainda a árvore tendo crescido os metros que deve crescer a textura da balsa vai mudar segundo a espécie”¹¹.

¹⁰ Depoimento da artesã Casilda à Gloriana Solís Alpízar, Janeiro/2019.

¹¹ Depoimento do artesão Sergio à Gloriana Solís Alpízar, Janeiro/2019.

Validando a linha de pensamento de Beylerian e Dent (2007) que comenta a responsabilidade que significa conhecer os materiais e as suas possibilidades de uso em um processo de design, observamos em campo como isso já acontece a partir do contato diário e ao longo do tempo entre os artesãos e os materiais.

A família de Dona Casilda e Sergio tem aprendido sobre estas diferenças na matéria-prima e quais destas servem para determinados trabalhos. Casilda nos conta uma dica que ela utiliza para saber o estado da madeira e diz: “você enfia uma unha e aí reconhece se está mole”¹². Isso é um exemplo destas correspondências e relações que acontecem, nas quais, para além do uso de ferramentas específicas, os artesãos desenvolvem um aprendizado corporal com os materiais.

Assim também, eles reconhecem as madeiras que podem ser entalhadas normalmente e as que não prestam para realizar trabalhos com detalhes finos. Com tais características, eles hoje dividem estes materiais e designam o trabalho que pode ser feito em cada um destes.

Igualmente, estes artesãos vão comentando como acontece esta correspondência entre o fazer e o entorno geral presente no dia a dia. Na mesma direção, o artesão Melo coincide na relação que para ele deve se ter com os materiais. Ele comenta como a “simples” escolha de uma peça de madeira para criar uma máscara é todo um trabalho de conhecimento sobre os materiais. Ele afirma que é preciso experiência para compreender as formas e texturas da madeira, saber como e onde pode-se entalhar, para assim saber onde podem existir nós e como trabalhar com estes. Em suas próprias palavras: “aqui o conhecimento é preciso para não perder a peça”¹³.

Zimar segue o mesmo raciocínio. Este artesão tem chegado a um ponto de conhecimento, experimentação e correspondência com os diferentes materiais que trabalha, que hoje em dia ao mexer com um capacete, ele sabe que pode aplicar calor, mas não deve passar de um ponto específico para conseguir as texturas desejadas, como por exemplo as texturas tipo escamas, que ele já conhece. Este conhecimento encontra-se registrado na Figura 32 a seguir, onde o artesão se encontrava modelando o capacete por meio do encontro com o fogo, o qual também gerou texturas.

¹² Depoimento da artesã Casilda à Gloriana Solís Alpízar, Janeiro/2019.

¹³ Depoimento do artesão Melo à Gloriana Solís Alpízar, Janeiro/2019.

Figura 32 - Zimar cria texturas por meio do calor



Fonte: elaborada pelo NIDA

Nesta relação entre artesãos e materiais, fazem parte a imaginação e a correspondência, estas como respostas aos processos e relações, como formas de movimentar a criatividade; uma forma de corresponder na nossa vida. Com o olhar da pesquisadora trazemos em conjunto a vivência no campo com o artesão Zimar ao falar com ele sobre a imaginação e ideias que o mesmo trabalhava para a criação das caretas. Aqui ele convida a entrar na sua casa e conhecer uma parede que por meio da umidade e o mofo criam-se formas que ele traduz como caretas (Figura 33) e por este processo de imaginação resultam na formação de novas caretas.

Figura 33- Parede e processo criativo de Zimar



Fonte: Elaborada pelo NIDA

De modo similar, Melo comenta como no processo de criação das suas máscaras ele aceita que as pessoas sugiram um tema, mas que tem que ser desenvolvido por ele. Aqui juntam-se os fatores da madeira e o que esta vai sugerir enquanto a forma, mais o tema incentivado pelo cliente ou mesmo por ele (no caso que seja para uso pessoal), ambos juntos com a bagagem e aprendizados dele. A maior inspiração do Melo encontra-se em comunicar, através da sua imaginação, a intangível cultura Boruca para a madeira. Consequentemente a vivência no campo nos confirma o que os autores Ferrante e Walter (2010) apontavam como a ligação entre o criador e os materiais, sendo assim a conexão entre o que está na mente e a forma física, ou seja, passando do intangível ao tangível.

5.5 O caminho percorrido

Dentro do trabalho de cada artesão existem mil histórias que levam este ao trabalho que resulta hoje em dia. Todos esses caminhos, essas experiências, obstáculos e aprendizados levam aos copesquisadores mudanças que aperfeiçoam o fazer. Estas vivências podem parecer negativas ou positivas, mas marcam o percurso de cada um deles.

“Para mim, tudo tem sido um processo, desde o 97. Tenho aprendido muito, e pouco a pouco fui desenvolvendo um estilo diferente, uma técnica diferente...”¹⁴. Além disso, o Kalyche comenta suas participações como diabo, toureiro, coordenador e sua contribuição para a comunidade. Para ele todas as anteriores são experiências bonitas, apesar de algumas terem sido mais intensas. Ele ri comentando e mostrando as cicatrizes das vezes que entalhando cortou-se diferentes partes do corpo; expressa ao falar dos inícios do seu trabalho, lembrando as passagens e cada uma das etapas que levaram ele até a produção atual.

Portanto, trazemos o olhar de Donald Schön (2000) e Pombo e Tschimmel (2005) que coincidem em que as experiências e emoções marcam a memória criando conhecimentos novos. Resultando assim o que nós chamamos aqui como o caminho percorrido, que ainda dentro da mesma cultura e coesão social, vai mudar mediante a bagagem histórica pessoal, criando assim essas marcas que pouco a pouco foram construindo os praticantes habilidosos que hoje trabalham em conjunto conosco nesta pesquisa.

¹⁴ Depoimento do artesão Kalyche à Gloriana Solís Alpizar, Janeiro/2019.

Por outro lado, o Sergio comenta sobre seu aprendizado e a primeira vez que ele tratou com máscaras: “Isto foi na escola, quando tinha perto de 9 ou 12 anos... numa oficina realizada pelo IMAS (Instituto Mixto de Ajuda Social). Aqui nos apresentaram Dom Ismael González. Todos éramos crianças, aproximadamente uns quatorze... Hoje a maior quantidade deles são mascareiros”¹⁵. Enquanto isso, Casilda comenta que ela iniciou no tecido, mas deixou o fazer pela necessidade de dinheiro. Ele seguiu com as máscaras ao ver seu filho Sergio pequeno e curioso ante o tema. Lembra como o interesse dela foi surgindo ao ver Sergio, que com treze anos vendeu sua primeira máscara e que máscara que fazia rapidamente era vendida. Ao ver os filhos pequenos e ter a necessidade de levar comida para seu lar foi olhando as máscaras como uma possibilidade de trabalho.

O papel de Casilda é muito importante e foi muito interessante para nós como pesquisadoras no campo, já que esta artesã é uma das primeiras mulheres a trabalhar num saber que é maioritariamente composto por homens ainda hoje. Este trabalho, especificamente o entalhe, é um serviço que pela força e cuidado que demanda sempre foi reconhecido como trabalho para homens. Mas além de tudo isto e contra o que os outros falavam, Casilda desafiou os paradigmas e aprendeu fazer por ela mesma. Ela é um símbolo da mulher trabalhadora e mãe, que fez tudo o esforço para manter os filhos, cuidar deles e trabalhar ao mesmo tempo.

“Este trabalho me permitiu segurar minha família como mãe solteira, mas também me permitiu ficar sempre com meus filhos... estar presente o tempo todo, olhar eles entrar, olhar eles saírem, saber se almoçaram ou não, tudo isso... então este trabalho me deixou essa possibilidade. Fui aprendendo só, mas fui me guiando com ele, meu filho (Sergio)”.¹⁶

Citando um outro caso, encontramos o Melo, ele fala da experiência fazendo máscaras e o aprendizado com o seu próprio pai, que era o principal incentivador do fazer máscaras na comunidade e que igualmente foi o mestre de muitos dos artesãos. Melo comenta que ele segue muitos dos princípios que aprendeu com senhor Ismael, por exemplo as formas de criação dos rostos, as linhas firmes que definem as caras e os traços que demonstram o retrato de um boruca. Como já foi falado, o copesquisador não trabalha exclusivamente com a criação de máscaras, mas ele é um dos artesãos que mais luta pela preservação dos legados e pela valorização do trabalho dos artesãos. As lutas pela comunidade são constantes, e um dos projetos que ele mais

¹⁵ Depoimento do artesão Sergio à Gloriana Solís Alpízar, Janeiro/2019.

¹⁶ Depoimento da artesã Casilda à Gloriana Solís Alpízar, Janeiro/2019.

anseia é a criação de uma cooperativa, onde possa-se ajudar a todos os artesãos (não só de máscaras, também de tecido e até agricultores) para assim garantir que existe um pagamento justo para os trabalhos dos seus contrerrâneos.

Assim, o Zimar também nos comentou sobre o caminho que o levou a trabalhar neste fazer e como aconteceram as mudanças nos processos de trabalho. Devido aos problemas de saúde o artesão descobriu materiais alternativos que possibilitaram a continuidade de seu trabalho: “eu olhei assim um capacete e eu digo: rapaz isso aqui no fogo é fácil... isso aqui eu achei mais fácil, fiz um aqui e rolou e passou, digo aí vai ser com isto”¹⁷. Assim o copesquisador vai contando sobre o percurso que levou esta transformação e que hoje diferencia o trabalho dele entre muitos outros artesãos de caretas de Cazumba.

Também o Kalyche nos conta que nos últimos tempos ele tem sido convidado a muitos eventos tanto dentro como fora do país. Isto resulta em que ele consiga ter contatos com futuros clientes ou que as pessoas presentes nestes eventos possam recomendar o trabalho dele. Em diversas oportunidades foi convidado a trabalhar junto com outros artesãos fora do país e mesmo dentro do território nacional, isto confirma uma exposição do trabalho pessoal e na vez uma oportunidade de conhecer e ser pago pelas experiências.

Também trabalhou em espaços colaborativos (fora de Boruca) junto com artesãos de outras partes do país e neste espaço vendia o seu trabalho; mas reconhece que a saudade da sua terra é forte, o que fez ele voltar para Boruca. Atualmente aceitou dar aula e ensinar outras pessoas (ele ensina unicamente mulheres), comenta que aceitou quando ao falar com um amigo este questionou ele por não compartilhar o conhecimento e encorajou ele para ensinar outras pessoas da comunidade e assim continuar o legado.

Assim cada processo de vida de cada artesão vai resultando em correspondências destes com o entorno, respondendo desta forma por meio da intuição e criatividade. A autora Ostrower (2004) defende isso como uma forma de resolver os acontecimentos inesperados, de maneira que configuram o agir do momento. Ainda comenta que estas formas de reação e resolução são parte dos elementos de personalidade. O olhar desta autora vem unir muitos aspectos, como a história, o que fora vivido, as experiências com as formas de lidar com os acontecimentos da vida e por conseguinte as maneiras de trabalhar.

Falando com a Dona Casilda, ela conta um exemplo que fez ela mudar de opinião e se encorajar para crescer ela como produtora. Nos comentou da participação dela no museu da

¹⁷ Depoimento do artesão Zimar à Gloriana Solís Alpízar, Janeiro/2019.

comunidade, onde ela levava suas máscaras para serem vendidas. Para ela poder expor e vender os produtos no museu ela precisa fazer parte dos associados. Isto significa que deve pagar para ser parte. É aqui onde iniciaram as dificuldades, ela como mãe solteira, com os filhos pequenos e com pouca grana, ainda tinha que pagar no museu, mesmo com as peças não vendendo tão rapidamente, tonando a permanência mais difícil. Mas ainda assim a artesã acreditava que precisava do museu para trazer sustento ao seu lar. Foi um dia que uma estrangeira chegou e fez uma encomenda muito grande das máscaras miniatura (que só ela fazia) e por inveja os encarregados do museu não passaram esta encomenda para ela.

Tempo depois, quando ela soube, conseguiu com muito esforço terminar a encomenda e entregar para a cliente, mas foi justamente esta experiência que fez ela se encorajar e sair do museu. Nesse momento a artesã decidiu ser trabalhadora independente e junto com o seu filho mais velho (que já tinha 22 anos) iniciaram um ofício em conjunto. Assim foi como começaram as histórias deste fazer criativo em família. Hoje eles fornecem alguns trabalhos para outros revendedores e o Sergio proporciona trabalhos e manutenção de peças numa galeria da capital.

5.6 Aspectos da tradição no saber-fazer

Ao redor do fazer também encontramos diferentes aspectos sociais os quais são imprescindíveis para considerar no percurso desta pesquisa; elementos que caracterizam o que hoje é o trabalho de cada um destes artesãos. Estes marcam o passado e o presente que encerra o fazer e ligam estes praticantes com o entorno, pessoas, território, cultura, comunidade e demais fatores que formam parte da sua história pessoal.

Para explicar um pouco mais sobre o que trazemos com este ponto, vamos nos adentrar na experiência com o Zimar. O artesão fala da expressão e o aspecto que para ele deve ter a careta de Cazumba; para o copesquisador esta deve ter uma aparência assustadora, deve ser feia, muito feia, tem que espantar as pessoas. No pessoal deste artesão, se a careta não fica assim não corresponde a um Cazumba, isto nos mostra como culturalmente esta ideia de Cazumba e o feio tem uma conjectura que leva o artesão a trabalhar nesta linha de aparência. Desta forma, cada um dos copesquisadores compreende a expressão do seu trabalho de diferentes formas, isto como resposta ao entorno em que se encontram inseridos.

Isto é parte do que Oliviera (2018) trata, o significado que traz o uso das caretas, que leva a vida e enche de identidade os materiais que as conformam. Esse olhar teórico encontra resposta dentro do nosso trabalho em campo, onde os copesquisadores confirmam a importância que tanto a máscara como a careta possuem em levar símbolos e trazer história.

Durante um dos nossos encontros com Kalyche, o artesão expressa de forma fervorosa como dentro da comunidade eles não são diabos, eles criam máscaras de diabos como figura e forma, mas eles são guerreiros de diferentes formas que eles escolhem para se apresentar em cada uma das comemorações. No tempo das festas eles comemoram e assumem este papel como guerreiros que se enfrentam ano após ano ante as dificuldades e mesmo assim lembram e celebram as conquistas que têm alcançado como comunidade.

Figura 34 - Caminho ainda com terra, festas 2018-2019



Fonte: elaborada pela autora

Ainda assim o artesão fala da polêmica que acontece nos dias anteriores às festas (2018-2019), quando o prefeito aprovou para asfaltar a rua principal da comunidade, caso que (contrário ao que muitos poderiam ver como desenvolvimento) criou um mal-estar muito grande dentro da comunidade. Esta rua é a principal onde acontece a festa dos “Diablitos” e

nesta festa eles caem no chão muitas vezes, por isso uma rua de terra é importante para que amortize o golpe. Apresentamos a Figura 34, onde os brincantes se encontram numa rua que ainda conserva o chão de terra, assim como eles tradicionalmente utilizam. Este caso específico demonstra que o mundo destes artesãos está também no que acontece na comunidade em si. Eles são parte de um todo, de uma cultura forte que mexe e inspira eles. Com casos como estes é que eles sentem que estão sendo atacados como guerreiros, onde a prefeitura, a igreja e algumas outras instituições estão matando a essência e a cultura.

Se eu tivesse um trator, removeria tudo isso, porque para mim não é avançar, isso é estar voltando muito, é recuar.... Nós, como Kabrú, representamos a luta, os não conquistados. Mas não, agora só ficamos calados. A igreja já nos colocou um muro, além de que construíram uma cruz gigante ali no centro e ninguém nunca disse nada. Por essas coisas, perdemos a essência, nossa cultura, deixando o que deveria ser nosso, para coisas realmente impostas.¹⁸

Em complemento, o artesão relata como a realidade de Boruca mudou, as pessoas hoje em dia só estão pelo dinheiro, se perdeu o sistema de trocas, o intercâmbio que era uma das formas de viver em comunidade. Casilda também trata este ponto e reflete tristemente ao sentir que as coisas mudaram e as pessoas dia com dia pensam só nelas mesmas. De outro lado, ao falar com Zimar, ele também expressa mudanças na comunidade e sobretudo na desvalorização do trabalho, comentando como hoje em dia ninguém quer pagar por uma máscara um preço justo.

O saber tradicional que encontra-se plasmado em nossos copesquisadores é parte de uma grande herança que eles carregam, um aprendizado que vai de geração em geração. Estes são conhecimentos que contam sobre as tradições e cultura dos seus povos, contam das brincadeiras e da cultura que abraçam o fazer. Aqui apresentamos algumas das experiências que compartilhamos e que marcaram nosso participar dentro destes encontros.

Kalyche, como o copesquisador mais novo, conta histórias que falam de um passado que ele aprecia muito, mas sempre dentro de um marco bem contemporâneo. Numa das conversas que tivemos ele expõe como muitas vezes os amigos não indígenas chegam com “novas ideias” para “melhorar” a produção dele. Assim comenta entre sorrisos e desconforto um episódio de encontro com um amigo, este fez a sugestão de levar para ele uma máquina que possa fazer as máscaras e assim ele possa produzir mais rápido e com menos desgaste físico. A

¹⁸ Depoimento do artesão Kalyche à Gloriana Solís Alpizar, em Janeiro/2019.

este comentário o artesão respondeu: “não, não, eu não quero uma máquina, eu gosto de fazer isto, é parte de um tema cultural que me representa. E é isso, fazê-las a mão, levando imperfeições ou perfeições, mas que seja totalmente manual, que seja feita à mão”¹⁹

Figura 35 - Kabruj Rojc 1991



Fuente: Christophe Gstalder

Na Figura 35, acima, mostra-se uma fotografia antiga de 1991 que refere aos “diablitos” daquela época utilizando as tradicionais máscaras. Assim este interesse por preservar o que é tradicional, o que forma parte do entorno em um corresponder com as tradições, os costumes, os ancestrais, tudo isto vai carregado de símbolos em cada uma das criações. Por exemplo, Kalyche nos mostra algumas das máscaras dele e torna-se evidente o uso do roxo, ele explica o porquê da utilização marcada desta cor. A cor roxa tem muita força na comunidade Boruca, esta lembra a tradicional extração do “múrice”. Este é um molusco de onde se extrai o corante roxo, foi utilizado por muito tempo para pintar o algodão para os tecidos e para pintar as máscaras. Esta tradição além do funcional é um momento de compartilhar como comunidade, de união das famílias e de passeio, por isto forma parte da cultura e os legados ainda vivos.

¹⁹ Depoimento do artesão Kalyche à Gloriana Solís Alpizar, Janeiro/2019.

Assim, as atividades cotidianas e os aprendizados que deixam os ancestrais e as tradições são peças fundamentais na criação destes artesãos.

Estes saberes também tratam-se da vivência no mundo, encontram-se carregados de histórias, lendas e muitos aprendizados os quais também falam de experiências com materiais. Um dos aprendizados que gostei mais de conhecer foi sobre o momento em que deve se cortar a balsa, este é todo um processo e um exemplo maravilhoso que se apresenta no campo sobre como o fluxo dos materiais junta todo o entorno e entrelaça estes. Esta técnica trata-se de cortar a balsa no que eles chamam de “lua boa”, é dizer em lua minguante, isto para que a madeira não estoure nem fique cheia de insetos. Para os Boruca isto é regra, é um legado de muito respeito, ao que Sergio confirma falando desta forma: “isso tudo faz parte de um conhecimento que foi compartilhado e passado de geração em geração desde o velho, velho, velho”²⁰.

Estes saberes tradicionais que formam parte das heranças dos ancestrais falam sobre o contato e a relação que estes tinham com os materiais. Assim o Ingold (2015) opina que os materiais possuem vida e desta forma se relacionam com tudo o que convive com eles, sendo então componentes ativos de um mundo em constante formação. Desta forma vem sendo criada a relação que os artesãos possuem com os materiais, isto parte de aprendizados que as antigas gerações deixaram. Aqui o fluxo dos materiais no acontecer do mundo é parte das relações cotidianas.

No caso dos Borucas uma mostra do anterior é o contato com a natureza como parte de um legado dentro da comunidade. Casilda nos fala do aprendizado se mantêm dia a dia, somando o que os avós ensinavam e o que a natureza demonstra na prática. Ela comenta das diferenças no material mesmo sendo da mesma árvore. Ainda as peças cortadas e secas podem ter aparência e pesos diferentes: “é algo da mesma natureza, a árvore está lá em pé, né, mas há uma parte que dá ao sol e outra à sombra; então, na parte que dá ao sol será mais duro, ou seja ainda assim na mesma madeira”²¹.

Esta relação e saber tradicional nasce desde o processo de trabalho com a madeira, e nos leva até o processo criativo e de trabalho com as máscaras, onde ainda encontramos muitos costumes e legados enraizados. Neste ponto, dentro das conversas com os copesquisadores um dos temas que abordamos foi sobre o que a tradição das máscaras contribui na comunidade ao nível cultural, como legado para as novas gerações e para eles como comunidade Boruca.

²⁰ Depoimento do artesão Sergio à Gloriana Solís Alpízar, Janeiro/2019.

²¹ Depoimento da artesã Casilda à Gloriana Solís Alpízar, Janeiro/2019.

As argumentações do Sergio nos deixaram muito a pensar e refletir. Observamos como as máscaras transbordam o material como algo meramente físico, nas palavras deste copesquisador podemos sentir todo este legado, esta tradição e respeito pelos saberes ancestrais: “Acredito que na forma que está acontecendo... assim, você olha crianças de três ou quatro anos querendo usar uma máscara para brincar e participar da festa. Então acredito que tudo isto reforça nossa cultura e identidade, mas também no campo econômico”²². Da mesma forma Dona Casilda comenta: “imagine o quanto a gente quer conservar a cultura... você olha os diabinhos pequenos que brincam depois dos adultos, deles participam um monte. Eles são pequenas sementes”²³.

Por tanto, foi fácil sentir este interesse na comunidade por conservar e transmitir este legado. Kalyche também falou sobre o tema trazendo este como um ponto recentemente tratado nas reuniões da comissão de “Diabos”, comenta como a conclusão do tema foi: “Não temos que inventar nada, tudo está feito, neste momento o que precisamos fazer é retomar. Acho que os idosos ensinaram à sua maneira e deixaram muitas coisas estabelecidas”²⁴. Assim o artesão foi falando sobre o tema dos legados e como estes estão presentes nas máscaras em muitos escopos. Ainda no mesmo tema menciona sobre a tradição de pintura com tintas naturais, extraídas de animais, plantas e demais materiais, que hoje em dia não são mais utilizadas, mas que ainda na comunidade existe o conhecimento, só não é praticado.

No entanto, encontramos uma outra forma de expressão e resgate das tradições ainda dentro da comemoração. Existe um grupo chamado os Non Cuanxa (Figura 36 apresentada abaixo), onde um dos idealizadores e coordenadores é o copesquisador Melo. Este grupo está formado por diferentes indígenas, que ano a ano juntam-se para, por meio das suas máscaras, contar as lendas da comunidade. Isto é uma forma de passar o conhecimento aos pequenos e aos adultos, transformando as palavras das lendas em figuras e formas. Por isto são reconhecidos e procurados, já que dotaram de formas tangíveis o intangível de uma lenda, retomando a história e ensinando mais sobre a cultura local.

²² Depoimento do artesão Sergio à Gloriana Solís Alpízar, em Janeiro/2019.

²³ Depoimento da artesã Casilda à Gloriana Solís Alpízar, em Janeiro/2019.

²⁴ Depoimento do artesão Kalyche à Gloriana Solís Alpízar, em Janeiro/2019.

Figura 36 - Apresentação dos Non Cuanxa 2018-2019



Fonte: elaborada pela autora

5.7 Participação

“Ser mascarero é muito mais que falar que sou um PYMES (definição para pequenas ou médias empresas na CR)”²⁵

O anteriormente dito é como Kalyche reconhece que trabalhar no fazer das máscaras não é só ser uma empresa ou só produzir por produzir; é compreender que têm muitos elementos inseridos dentro deste fazer tradicional. Assim a participação dentro de um entorno composto por materiais e humanos vai ser o pilar desta atividade. O Ingold (2000) fala do processo de tecelagem, da criação em conjunto, da participação; e é isto o que queremos compartilhar neste tópico. Apresentaremos as experiências dos nossos copesquisadores sobre como acontece e qual é a importância desta participação dentro do cotidiano e as suas produções.

Quanto aos sistemas de trabalho ou as formas em que estes artesãos se organizam para realizar seus fazeres, existem diferentes modos de participação que tornam-se naturais

²⁵ Depoimento do artesão Kalyche à Gloriana Solís Alpizar, Janeiro/2019.

diariamente. Por exemplo, o copesquisador Kalyche comenta sobre o seu trabalho e como ao trabalhar sozinho precisa de acordos com outros artesãos. Aqui fala das trocas e como no seu parecer são uma base muito importante da sua produção (acordos que não acontecem com todos os artesãos). Por exemplo, ele não tem um terreno próprio onde ele possa extrair a balsa, então ele troca matéria-prima com outros a cambio de trabalho. Da mesma forma, como ele não pinta também trabalha com trocas com pintores, ele envia as peças a serem pintadas e eles quando precisam de entalhe mandam para ele, e assim é como eles resolvem estes trabalhos.

Por outra lado, Melo comenta a importância da existência das trocas, mas reconhece que hoje em dia já não é como antes, as pessoas não se interessam mais pelos intercâmbios, estas trocas já não acontecem de forma natural. Para ele o estado tem muita culpa nessa mudança já que foram supostamente instruindo para que as relações não sejam mais desse jeito, agora tudo deve ter um pagamento em dinheiro, além de ter pago de encargos sociais e demais. Com isto, ele esclarece que não é que as pessoas não tenham direito ao anterior, ou que o trabalho não tenha que ser reconhecido; para ele a importância das trocas é manter uma dinâmica comunal que vinha dos ancestrais, que hoje mudou e parece ter se tornado uma concorrência plena.

Outro caso é o dos artesãos Casilda e seu filho Sergio, eles falam da participação familiar dentro do fazer. Para eles, a família toda tem algum trabalho dentro de todo o processo de produção, estes podem variar desde cortar a balsa até desenhar. O anterior foi confirmado pela artesã que nos comenta os processos de trabalho desta forma: “claro, a hora de pegar a balsa eu falo para eles que no dia seguinte todos vamos madrugar para ir trazer o material, e é dessa forma que acontece, vamos toodos parecendo formigas; os rapazes, as crianças, todos”²⁶. Comenta desta etapa da extração do material, onde todos se envolvem no fazer, mas também muitas vezes colaboram em outras tarefas como lixar, polir ou desenhar.

Assim, esta participação e união no momento do trabalho também refletem na união para trabalhar pelo benefício comum. No caso dos Borucas, isto é uma ideia primordial e um sonho para alguns deles. Sergio comenta sobre o interesse deles pela criação de uma associação comunitária de mascareiros que possa beneficiar a todos os artesãos. Mas este plano resulta difícil quando se tenta entrar em acordo, já que alguns trabalham mais que outros, outros somem, os custos ficam sendo altos... e assim é como eles perdem a vontade de insistir no

²⁶ Depoimento da artesã Casilda à Gloriana Solís Alpízar, Janeiro/2019.

tema. Igualmente Kalyche coincide com este desejo dos artesãos, ele também tem interesse, mas diz que depois de várias tentativas sempre se encontraram com opiniões divididas.

Trazemos este tema dentro dos pontos importantes da pesquisa porque nos fala da realidade vivida pelos artesãos, como acontecem as relações e participação, não apenas na oficina de cada um, mas também como uma comunidade em geral. Esta informação constrói muitas das formas de se relacionar, de trabalhar e de conviver dentro do saber fazer. Isto concordando com o olhar de Pink (2015) que resgata a participação e a comunicação no campo, saindo de um olhar do espaço ou lugar físico só; levando a relevância nas experiências, reflexões, discussões; linhas que se entrelaçam e criam o valor de estar e viver no campo.

Logo de viajar até a comunidade e de compartilhar com eles em vários momentos surgem perguntas como se os clientes vão na comunidade e conhecem Boruca, mas Sergio responde que é muito difícil, a comunidade ainda não conta com estrutura para receber turistas e eles são cientes de que chegar em Boruca não é tão fácil. Mas tudo isso termina sendo um desafio para eles, onde gostariam de propor melhorar algumas condições para que as pessoas que não são da comunidade, turistas e clientes se interessem por viajar e conhecer o povo. Então Casilda diz: “nós queremos que as pessoas venham e conheçam, que saibam que nas máscaras tudo tem um significado, tudo tem um porquê...” Ao que Sergio intervém: “pela sua gente, pelos seus costumes, pelas comidas, convivências, por tudo...”²⁷.

Igualmente, o copesquisador Melo, quem tem uma mente muito aberta para trabalhar por diferentes projetos e grande disposição para procurar o bem comum. Ele se destaca pelo interesse de ajudar sempre a maioria do pessoal da comunidade (não só mascareiros). Ele também deseja criar algum projeto que possa facilitar a comunicação artesão-cliente, sem intermediários, isso porque ele fica incomodado com o fato de que os preços das máscaras ficam muito caros para o cliente, mas muitas vezes a alta no preço é porque os intermediários são os que ganham mais dinheiro e o artesão recebe um pagamento muito baixo: “todas as noites vou dormir pensando em como colaborar e resolver este tema”²⁸.

Da mesma maneira que o Sergio e a Dona Casilda, o Melo também ansia que os clientes possam conhecer mais da comunidade, que conheçam os artesãos diretamente: “que visitem a comunidade, que conheçam o artesão e tomem um café com ele, porque não é só comprar a máscara, os clientes também podem fazer turismo aqui”²⁹. Essa visão permite sentir como os

²⁷ Depoimento da artesã Casilda e seu Filho Sergio à Gloriana Solís Alpízar, Janeiro/2019.

²⁸ Depoimento do artesão Melo à Gloriana Solís Alpízar, Janeiro/2019.

²⁹ Depoimento do artesão Melo à Gloriana Solís Alpízar, Janeiro/2019.

artesãos tem vontade de incluir os outros nos processos de participação, para que assim as pessoas possam compreender melhor a cultura Borucas e com isso as máscaras, que vão mais além de ser só madeira pintada.

Assim como pesquisadoras compreendemos a relevância que para eles tem de vender o produto, mas também que as pessoas sejam cientes de que este não é qualquer produto, é uma mostra de um saber tradicional que vem sendo resguardado de geração em geração, que conta sobre a identidade de um povo que lutou e continua lutando. Destacamos a participação como elemento relevante dentro do cotidiano dos artesãos, incluindo parcerias e trocas como sistemas de trabalho, mas assim também como forma de se relacionar com os demais, ainda sabendo que em alguns momentos fica difícil a conservação dessa tradição.

5.8 O dia a dia das vendas

Assim como foi dito anteriormente, a permanência no campo, a criação de relações, a participação e a correspondência continuaram seu fluxo, para percursos não previstos anteriormente, como esperado em uma pesquisa que se pauta em uma vivência atenciosa, revelando aspectos importantes sobre os bastidores do fazer. Da mesma forma sentimentos, emoções e confusões nos marcaram como pesquisadoras e nos brindaram com ensinamentos sobre o artesanato, os processos e as relações com o material, mas também sobre o compartilhar, o corresponder e estar dispostas a aprender todos os dias.

Nossos copesquisadores nos mostraram como pode-se trabalhar com afeto, cuidado e persistência, aprendendo todos os dias por meio de estar e viver de forma sensível por meio do contato com os materiais. Neste tempo de trabalho em campo e pesquisa em geral, tentamos escutar, sentir e participar de forma que possamos falar hoje de algumas realidades dos nossos copesquisadores, que de alguma forma também retratam muitos aspectos da vida de outros artesãos. Com estes conhecimentos, trazemos uma proposta de valorização pelos processos que os praticantes habilidosos têm encontrado para o fazer de cada um deles.

Uns dos nossos resultados a partir das relações criadas com os artesãos permitiram acompanhar eles no fazer, mas também entrar em diálogos sobre temas mais pessoais, que terminam influenciado o trabalho cotidiano. Um destes temas tem a ver com a relação entre tempo *versus* produção *versus* remuneração, na qual o último não costuma ser equivalente ou

proporcional aos dois anteriores. Assim, nossos copesquisadores nos comentam sobre as dificuldades que tem no dia a dia sobre os valores dos produtos e de igual forma as adversidades no momento das vendas dos mesmos.

O anterior é um reflexo do que a Dona Casilda nos comenta sobre a produção e venda deles como oficina de artesanato familiar. Ela fala que sobre o complexo do processo de produção e como este leva muitos detalhes que não dependem só deles, o que faz que este seja devagar e que eles não possam pular etapas pelo bem e a qualidade das peças. Ainda assim, a artesã expõe um outro fator, que é a velocidade de venda, e com isso me refiro a que eles poderiam produzir maior quantidade de peças, mas isso não garante a venda de todas estas máscaras. Ela comenta sobre como os compradores não compram em grandes quantidades, e isto resulta em poucas entradas de recurso para a família: “aí é onde a situação fica apertada, tem que pensar onde e quem paga mais, pelo menos para pagar pelo que a gente se mata para fazer, para resolver tudo isto, que no final ninguém vai pagar”³⁰. Escutar as palavras de Dona Casilda deixam o coração com vontade de ajudar, de pensar em soluções respeitosas com a comunidade, além de despertar o desejo de dar visibilidade para a sociedade sobre aquele trabalho e tudo o que há por trás da produção de uma máscara.

Da mesma forma, Sergio comenta sobre a maioria dos casos de vendas: “Nós como artesãos, de um 100% do lucro, o que pegamos é só um 25% e isso não era para ser assim”³¹, ao que a Casilda adiciona:

Olha e ainda com esse 25%... ahhh você não imagina como a gente tem que fazer de tripas chouriço para com esse dinheiro pagar o que nós comemos, onde moramos, a água, os estudos dos filhos. É por isso que nós pensamos que a criação de um tipo cooperativa poderia ser boa, porque assim a gente venderia direto, não teríamos intermediários e assim as pessoas poderiam comprar mais em conta. Por exemplo, é até uma opção para nós tratar as pessoas e vender, então fazer um melhor preço não seria um problema para mim porque poderia vendê-las diretamente. Assim eu valorizo que as pessoas viram até aqui e que levam meu trabalho porque gostaram, isso me ajudaria muito.³²

Esta família também comenta que às vezes eles trabalham para uma galeria na capital, isso implica que eles devem sair da comunidade (com uma duração de aproximadamente sete horas de ida mais outras sete de volta), portanto eles devem considerar os custos do transporte

³⁰ Depoimento da artesã Casilda à Gloriana Solís Alpízar, Janeiro/2019.

³¹ Depoimento do artesão Sergio à Gloriana Solís Alpízar, Janeiro/2019.

³² Depoimento da artesã Casilda à Gloriana Solís Alpízar, Janeiro/2019.

e alimentação. Consideram que o pagamento não é o melhor, mas estas pessoas pagam no momento da entrega, vantagem de alguns outros que trabalham só no momento que concretizam a venda para o cliente.

A partir disso, Casilda desabafa em confiança e com um sentimento de frustração e fala:

Olha depois de você fazer a venda nesses lugares, deixa os produtos e assim, aí você chega e discretamente vira uma das máscaras que eles já têm expostas, ahhhh... aí você olha e eles vendem a máscara por três vezes mais do que eles pagam para nós... é bom porque eles compram, mas também estão lucrando muito em cima disso.³³

Ao escutar Casilda comentar estas situações fica um sentimento de impotência, ao olhar a cena e escutar que logo de todos esses esforços e gastos, eles ficam com pouco dinheiro para pagar suas contas e comprar a comida da família. Ainda assim ela comenta que já aconteceram momentos piores, onde realmente tiveram que vender no valor que as pessoas quisessem pagar por conta da necessidade.

Desta forma, esta família expressa o interesse pela venda honesta, tanto com um preço justo para o comprador assim como uma retribuição justa para eles pelo trabalho. Como resultado deste desejo dos artesãos surgem diferentes propostas de como tentar resolver o tema das vendas e melhorá-las. É por isto que Sergio comenta que ele encontrou na internet uma ferramenta para promover as vendas e conseguir clientes diversos nas redes sociais, neste caso ele é quem trabalha essas vendas, já que Casilda confirma que não sabe usar as redes sociais: “ele é o encarregado das redes sociais” afirma a artesã, e riem juntos. Também tratam o tema de alguns contratos que eles mantêm, nos quais ainda sendo poucas peças e sem vendas fixas, são oportunidades de venda.

O conhecimento desta realidade e a escuta atenta sobre as situações que giram em torno as vendas destes artesãos, trazem de novo a reflexão de Canclini (1983) sobre a adequação dos fazeres tradicionais no momento de apresentá-los como um resultado para o consumo, todo esse processo leva a diferentes realidades, uma delas é a submissão. Como a Casilda e o Sergio comentam, muitas vezes eles estão à mercê do que os donos de locais (museus, souvenirs-atravesadores) tenham vontade de pagar, isto como consequência da união de fatores: os artesãos precisam vender para assim ter dinheiro para suprir pelo menos suas necessidades básicas, e os empresários querem ter um lucro alto, assim o resultante é um pagamento baixo.

³³ Depoimento da artesã Casilda à Gloriana Solís Alpízar, Janeiro/2019.

Mas no meio de tudo isto fica a resistência, que se mostra por meio da atitude do Sergio que tenta levar ele também o negócio, ganhando o dinheiro justo, isto por meio de fazer sua própria janela de vendas nas redes sociais.

Por outro lado, Kalyche também comentou em diferentes momentos sobre o tema e algumas propostas que tenha escutado, como são alguns sites conhecidos de venda de artesanato, só que ele não conseguiu acessá-los porque estes pedem que para que o artesão possa entrar na plataforma e vender terá que fazer três peças exatamente iguais à que vai ficar em exposição, isto fez com que ele não concordasse e não aceitasse entrar no sistema.

Para ele criar as peças idênticas é impossível, pensando em que o produto são máscaras criadas artesanalmente e de maneira manual uma a uma, o que inviabiliza a possibilidade de peças exatamente iguais. É por isso que este artesão mantém uma “galeria virtual” no próprio Facebook para assim manter o contato com mais clientes e que eles possam encomendar por este meio.

Assim podemos observar a concordância da reflexão do Ingold (2014) com o sentimento do Kalyche; o autor comenta que nos processos criativos podem existir passos estabelecidos, mas ainda assim muitas vezes o praticante habilidoso terá que improvisar. Isto nos leva a confirmar a teoria por meio do sentimento de discordância do copesquisador com a plataforma que pede trabalhos feitos manualmente, mas sem se sensibilizar no que o fazer manual significa, em termos de produção de réplicas.

No caso de Zimar, ele também não escapa destas dificuldades. O artesão explica como cada dia torna-se mais difícil conseguir as vendas e nos mostra todo o esforço que tem a criação de uma careta, o tempo que demora o processo de produção de cada uma, assim como o valor dos materiais a usar, para além daquele que ele coleta dos lixos e no ambiente. Tudo isso soma uma conta, e ainda colocando o preço acessível as pessoas querem pagar a metade ou menos do que isso.

Anteriormente o artesão recebia muitas coisas quebradas, quando as pessoas tinham algum material que já não prestava para eles, então doavam para o Zimar; conta que isso acontecia com os capacetes por exemplo. Mas hoje em dia os rapazes com capacetes quebrados vendem para ele. Aqui reside um exemplo de como, mesmo que o artesão reutilize os materiais, ainda possui um custo por matéria prima.

Todos estes custos, somado ao trabalho, o uso do gás com o fogão e o empenho do artesão apresentam um valor, o qual o artesão converte em um preço final da peça. Mas nos

diálogos com o Zimar, ele responde que as pessoas não querem pagar mais esses preços, que ainda sendo baixos, os compradores querem pagar muito menos.

Enfim, estes casos nos mostram um panorama que pode falar muito do que acontece no mundo do artesanato no geral, onde os saberes tradicionais não são valorizados, onde os artesãos devem trabalhar muito para conseguir matérias primas e encontrar formas criativas para efetivar as vendas, e ainda assim os trabalhos costumam ser subvalorizados, resultando assim o que Canclini (1983) apresenta como as mudanças nos processos tradicionais como resposta ao trânsito intercultural. A reflexão do autor em conjunto com as experiências do campo, nos confirmam como a subvalorização dos saberes tradicionais levam os artesãos a uma submissão quase obrigatória para garantir algumas (poucas) vendas, onde afeta diretamente os processos e os lucros das peças produzidas.

CAPÍTULO 6: APRENDIZADOS DO CAMPO PARA O DESIGN

Este capítulo é parte de uma compilação de experiências como resultado do tempo que foi compartilhado com os artesãos no campo. Os copesquisadores e criadores de máscaras mostraram e compartilharam os processos e conhecimentos que fazem parte do dia a dia neste fazer. Também foram trazidas algumas sensações e diferentes elementos que as pesquisadoras sentiram e perceberam ao estar no espaço participando com artesãos no cotidiano.

Nesta parte apresentamos o que traduzimos em pequenos textos e gráficos que resumem os resultados desta pesquisa. Procurando responder sobre: o que podemos aprender com os processos criativos de artesãos de máscaras e caretas entre os Borucas da Costa Rica, e um mestre maranhense de caretas de Cazumba, sobre o uso qualitativo dos materiais no campo do design? Assim, além das análises anteriormente apresentadas, trazemos uma forma gráfica e didática para mostrar estas relações.

O primeiro gráfico apresenta os encontros que como pesquisadoras observamos nos dois processos dos artesãos, entre Borucas e o maranhense Zimar. Ainda longe enquanto a distância, observamos pontos de encontro nos processos tanto produtivos como criativos. O uso de matérias primas que serão manipuladas para serem convertidas em caretas e máscaras; a

criatividade como ponto fundamental nos processos de criação e transformação, assim como a imaginação e intuição.

De igual forma se juntam os fatores anteriores e se traduzem por meio dos saberes tradicionais e significados que são impressos em cada detalhe destas produções. Assim, junto com a colaboração e a participação os copesquisadores criam este emaranhado que se enmistura para dar o toque final das suas criações.

Encontros - Processos



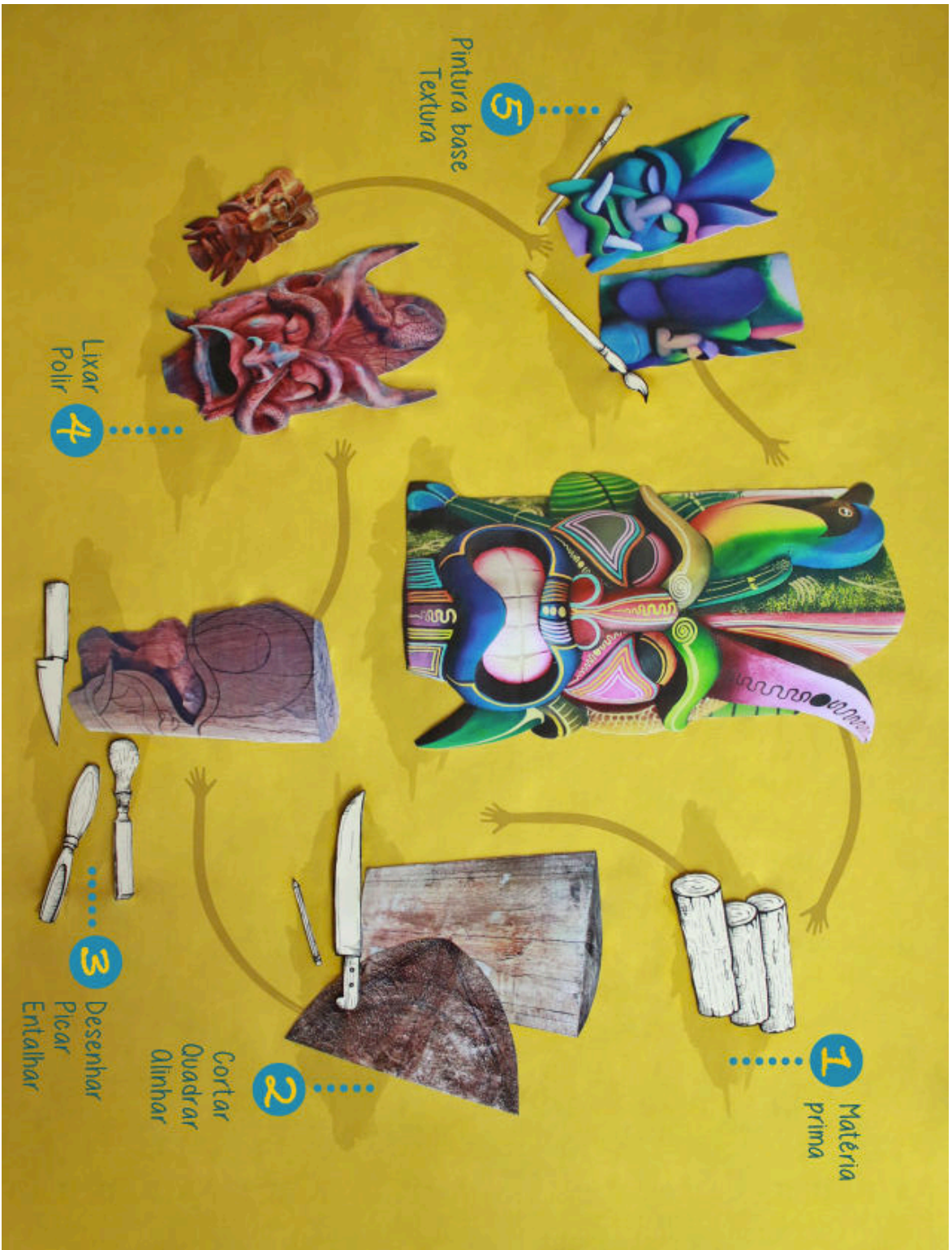
6.1 Boruca, “Diablitos”, comunidade, máscaras, relações e acolhimento

Em Boruca, o acolhimento e recepção é uma das marcas mais diferenciadas, a comunidade no geral. Eles gostam de sentar-se para falar, comentar sobre suas tradições, e diferentes histórias que fazem hoje da comunidade Boruca o que podemos conhecer.

O caminhar pela comunidade, falar com os idosos, escutar sobre as mudanças do povo, as lendas... tudo isto nos deixa num espaço confortável para participar. Compartilhar com as crianças e sair para conhecer com elas alguns lugares apreciados pela comunidade, espaços que contam histórias, histórias que falam muito do passado que hoje é a base da sua cultura. A sinceridade, inocência e simpatia destas crianças inspira a se adentrar no que tem para contar cada uma destas histórias e cada um destes cantos.

Enfim, esta foi a forma em que como pesquisadoras entramos em relações que depois de várias visitas resultaram em laços que foram criando esse emaranhado de vidas, que aos poucos criaram as oportunidades para conhecer de dentro o que o povo tem para contar, assim como ter a confiança para corresponder uns com outros.

O contato com artesãos não foi restrito aos que estão presentes como copesquisadores, mas foi imprescindível para esta pesquisa a limitação de copesquisadores por conta do tempo. Este tempo de contato nos deixa muitos ensinamentos sobre os processos produtivos e criativos destes artesãos. Primeiramente apresentamos um resumo gráfico sobre o processo de produção que as máscaras dos “Diablitos” levam para serem produzidas.



6.2 Zimar, Cazumba, brincante, artesão, beleza e feiura

Por outra parte encontramos no artesão Zimar as experiências no momento de participação com este copesquisador. O conhecimento do artesão vai mais além do saber fazer das caretas, ele conhece o tema de dentro, ele cria as caretas desde zero mas também é brincante do boi da sua comunidade.

Ele recebeu a pesquisadora Raquel na sua casa e a convidou a entrar e conhecer a oficina, assim como os diferentes espaços de trabalho, onde guarda os materiais encontrados e até os cantos onde encontra a inspiração para criar as caretas. Assim também o copesquisador se abre com a pesquisadora para falar sobre sua vida, seus processos, assim como as suas inspirações, sem deixar de lado todo o percurso que tem no mundo dos Cazumba.

Desta maneira, o artesão também apresenta a forma em que escolhe os materiais, como guarda estes e como escolhe o certo para cada um dos trabalhos. No meio de toda esta relação criada o copesquisador aceita criar uma careta com a pesquisadora dentro da oficina, e assim contar um pouco mais sobre cada uma das etapas que para ele são imprescindíveis.

Dentro destes processos de correspondência o Zimar fala dos significados do Cazumba, da qualidade que estas caretas devem ter e a feiura que estas requerem para realmente cumprir como Cazumbas. No acontecer destas relações de atenção o artesão compartilha seu conhecimento e experiência da forma mais natural, comentando sobre o que tem feito no passado e o que faz atualmente.

Desta forma foi que aconteceu esta relação com a pesquisadora em campo cumprindo como uma participante dentro do cotidiano do fazer de Zimar. Esta etapa de correspondência que resultou num artesão que abriu as portas de sua casa e as portas de sua oficina no meio do trabalho, dando confiança para compartilhar as suas experiências, comentando sobre seu passado e história que tem levado ele até a forma de trabalho que hoje tem.

Seguidamente apresentamos um gráfico que tenta resumir, de forma visual, as etapas de trabalho e produção das caretas de Cazumba de Zimar.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta pesquisa, muitos são os aprendizados e as relações que ficam como resultado do processo. Durante estes dois anos passamos por muitas mudanças no tema e na abordagem, até chegar no que aqui apresentamos. Neste caminho descobri outras formas de trabalhar no ambiente acadêmico, de se relacionar no campo, assim como de trabalhar como designer fora de um espaço comercial ou de universidade. Em resumo, conheci a importância de estar no campo e leque de possibilidades que como designers temos para colaborar e nos fazer presentes no mundo.

Este processo que começa com muitas leituras, investigação e muitas teorias de diversos autores, passou pela etapa da paixão pelo que os pesquisadores apresentam, logo pelas mil dúvidas que surgiam dia após dia, até chegar no ponto do medo. Reconhecendo assim as fraquezas de uma designer que não tinha sido formada para trabalhar no campo e ainda menos com comunidades tradicionais; mas sempre encontrava um autor, uma orientação ou um colega que dava apoio e incentivava a seguir na luta.

Ao estar perto da primeira visita no campo, as dúvidas aumentam, os medos de como se apresentar e criar relações cresceram; nesse ponto voltamos nas leituras de diferentes autores que nos recomendam deixar acontecer o campo, deixar o fluxo da vida guiar esse processo. E assim foi, as primeiras visitas foram abrindo o nosso olhar, mostrando uma nova realidade e um novo fazer do design.

Os medos sobre o que fazer e como se apresentar foram sumindo na medida em que as relações foram acontecendo com participação e correspondência. A aceitação e a recepção dentro da comunidade foi respondendo de forma positiva a todas essas dúvidas. Da mesma forma, o contato com os artesãos que seriam nossos copesquisadores foi fluindo de forma natural no tempo de cada um deles.

Assim passaram dias de escuta atenta e cuidado tanto com os copesquisadores como com a comunidade em geral. Eles foram nos acolhendo e recebendo de forma igualmente atenta e até carinhosa, o que para nós era uma afirmação de que estávamos no caminho correto. Esse estar, conhecer e participar também nos levou mais além do esperado na formulação desta pesquisa: passamos a reconhecer que muitos temas estão ligados a nosso tópico central, com isso queremos afirmar que ao estar presente no campo observamos a interferência de muitos fatores nos processos produtivos e criativos.

Esses processos não podem ser observados ou analisados sem levar em conta os outros fatores que encontram-se inseridos no entorno dos copesquisadores. Afirmamos as teorias que falam do ser criativo como um ser inserido no social. Assim, neste emaranhado de relações criadas, fomos nós adentrando um pouco nos entornos de cada um deles, conhecendo as formas e trabalho, tanto de criação como de produção, as habilidades, saberes tradicionais e até as visões de mundo e dificuldades do fazer.

A constatação anterior reflete um pouco sobre a forma em que conseguimos, por meio das correspondências, atingir nosso objetivo geral, sobre a análise dos processos criativos dos copesquisadores, tendo em conta as escolhas dos materiais. Esses processos de participação e correspondência que resultaram em relações, incluindo escuta e atenção com os artesãos e seguindo o fluxo natural das vivências, permitiram também conhecer os processos criativos e produtivos. Dessa maneira, criam-se laços não só de investigação, mas também de trabalho conjunto e aprendizado, compartilhando conhecimentos mutuamente.

Esse foi nosso caminho para alcançar os objetivos específicos, nos quais primeiramente mapeamos cada um dos diferentes processos produtivos dos copesquisadores, criando relações entre os mesmos. Ao conhecer os processos dos artesãos compreendemos que todos são diferentes, mas encontram-se muitos pontos em comum, por exemplo o uso da intuição, a criatividade; elementos que levam os praticantes habilidosos a criar suas próprias formas de resolver as necessidades do dia.

Seguidamente, identificamos como acontecem os trabalhos dos artesãos por meio de processos criativos, com os quais determinam materiais e significados presentes em cada uma das peças. Estes conhecimentos foram compreendidos unicamente graças à abertura que os copesquisadores tiveram ao longo do processo e a confiança que foi gerada mediante a participação e a correspondência no campo. As conversas trouxeram muito conhecimento que foi criando a oportunidade de conhecer melhor os processos de cada um dos artesãos, como eles gostam de trabalhar e de onde vem as tradições. Assim mesmo, com estes conhecimentos evidenciados trazemos uma proposta de valorização pelos processos que os praticantes habilidosos encontraram dentro do fazer de cada um deles.

Continuando com o resultado destas correspondências e relações atenciosas conseguimos responder o terceiro objetivo específico que visava analisar a maneira em que se unem os materiais, os significados e a tradição e como estes modificam, de dentro do próprio fazer, as formas de produção. Participar desta pesquisa junto com os nossos copesquisadores

deixa não somente o mapeamento ou o conhecimento dos processos criativos e produtivos, mas também expõe como as tradições estão presentes nas suas produções, assim como explica o que vem acontecendo de geração em geração; também evidencia os diferentes olhares sobre o fazer e a realidade da convivência dos artesãos.

Em cumprimento aos objetivos, encontramos a etapa de sistematização das contribuições dos processos criativos analisados para o campo do design. Nesta fase trazemos o conjunto que forma a teoria recompilada, experiência das pesquisadoras e o conhecimento dos copesquisadores os quais foram analisados por triangulação. Tudo isto gerou este documento que pretende trazer uma proposta de valorização dos saberes tradicionais; assim como o reconhecimento das contribuições que podem trazer para o campo do design mediante a análise das relações entre os artesãos, o entorno e os materiais.

Com isto queremos sugerir algumas mudanças de olhar do ensino do design dentro da academia, ou seja, formas estabelecidas para trabalhar nos diferentes campos do design, mostrando que as metodologias muitas das vezes podem ir se modificando com o fluxo do processo, lembrando que devemos ter presentes a criatividade e a intuição e que além disso estamos inseridos num mundo ao que devemos corresponder.

Sugerindo assim um maior aprendizado no trabalho conjunto com os outros não designers, observando cuidadosamente formas de trabalho que são utilizadas, assim como a escuta atenta sobre os saberes destes praticantes habilitados. Permitindo desta forma, parcerias no campo de trabalho, por meio de um olhar sensível, aceitando que os processos possuem mudanças e que estas criam aprendizados novos. Isso nos leva a pensar em metodologias que incorporem e permitam o acontecer do entorno e o fluxo da vida, tanto dos materiais como dos demais seres vivos presentes nos processos.

Da mesma forma, pensa-se num processo de desenho e produção que não fique preso de uma perspectiva criada desde laboratórios, sugerimos que as produções respondam ao entorno, ao qual vai dirigido, por meio de uma correspondência com os envolvidos e as suas bagagens históricas, sociais e culturais, envolvendo assim não só a mente, também o corpo e os sentidos. Criando assim resultados com sentido, com cuidado e atenção como reflexo da participação, colaboração e correspondência.

Com o anteriormente apresentado queremos enfatizar a importância de como profissionais podem criar pensando e participando com os outros, o entorno e os materiais, enfim, os seres vivos. Desta forma queremos apresentar diferentes campos nos quais o designer

pode contribuir como profissional, por meio de parcerias, correspondências e participação; assim também reconhecendo esta colaboração entre os designers e os praticantes habilitados.

Mais além dos objetivos planejados nesta pesquisa, encontram-se as respostas orgânicas que surgiram como parte das relações de correspondência. Foram acontecendo alguns contatos, posteriores ao tempo no campo, com pessoas da comunidade Boruca. Para minha surpresa, enquanto pesquisadora, chegou até mim um convite por parte da associação de “Diabos” para compor o projeto do museu e exposição dos “Kabru Rojc”, que visa fortalecer e salvaguardar as tradições. A proposta foi feita pela antropóloga Pamela Campos (quem há anos trabalha com a comunidade e que esteve presente em todo o processo desta pesquisa) e inclui a colaboração por meio de trabalhos de design gráfico. A demanda refere-se à criação de materiais educativos e aplicação em diferentes formatos. Isto é parte de um projeto em parceria com uma universidade estadual da Costa Rica.

O convite ora exposto, trouxe à pesquisadora outra oportunidade de colaborar uma vez mais. Junto com a comunidade Boruca, a nova demanda foi desenhar as camisetas para as festas 2019-2020, para a comissão “Kabruj Rojc”, para os toureiros e as que eles disponibilizam para o público geral comprar. A criação destas camisetas vêm sendo parte de um costume que o pessoal da comunidade espera ansiosamente, esse também é um material que a comissão disponibiliza e vende com um lucro muito baixo, mas que eles utilizam para se ajudar com alguns dos muitos gastos desta comemoração.

Este trabalho de design da camiseta foi muito interessante, além de ser um convite honroso, também foi uma mostra sobre o que chamamos nesta pesquisa de fluxo de vida, é uma resposta da correspondência vivenciada, que mostra que as relações estão vivas e continuam acontecendo, além do tempo de pesquisa se criaram laços de vida. Isto vem sendo uma confirmação da proposta de trabalho de Ingold (2016), sobre aprender a trabalhar junto com eles, e não fazer estudo sobre eles, trabalhando assim desde o respeito, o cuidado e a atenção, guiadas pela correspondência.

Continuando com o processo de criação das camisetas, contou-se com alguns símbolos criados por pessoas da comunidade, junto com eles criamos uma chuva de ideias para assim compreendermos o que eles queriam comunicar com a camiseta. Foi uma honra ter sido convidada para trabalhar com a comunidade e mais ainda que esta edição foi comemorativa para o papel da mulher na comunidade. Retribuindo de alguma maneira todo o carinho e atenção com que fui recebida pela comunidade.

Apresentei a proposta de misturar vários elementos que falam da identidade Boruca. Aqui inclui formas muito básicas que lembram montanhas, elementos muito relevantes na paisagem do povo, mas também muito presente no cotidiano da comunidade, tanto em tradições como em lendas. As cores das camisetas da comissão foram propostas por eles mesmos, sendo assim: o roxo, o rosa, o preto e o marrom, com isto trabalhou-se uma escala cromática para mostrar profundidade, remetendo uma paisagem com diferentes horários. Da mesma forma aconteceu com as camisetas do público geral, eles sugeriram o verde e o azul, mas aqui tomei a liberdade criativa e apresentei propostas com uma aplicação de cor mais atrevida. Nas seguintes Figuras 27, 28, 29 e 30 mostra-se os gráficos criados para a apresentação destas camisetas criadas primeiramente para a comissão Kabruj Rojc.

Figura 27 – Proposta de camisetas marrom para Comissão Kabruj Rojc 2019-2020



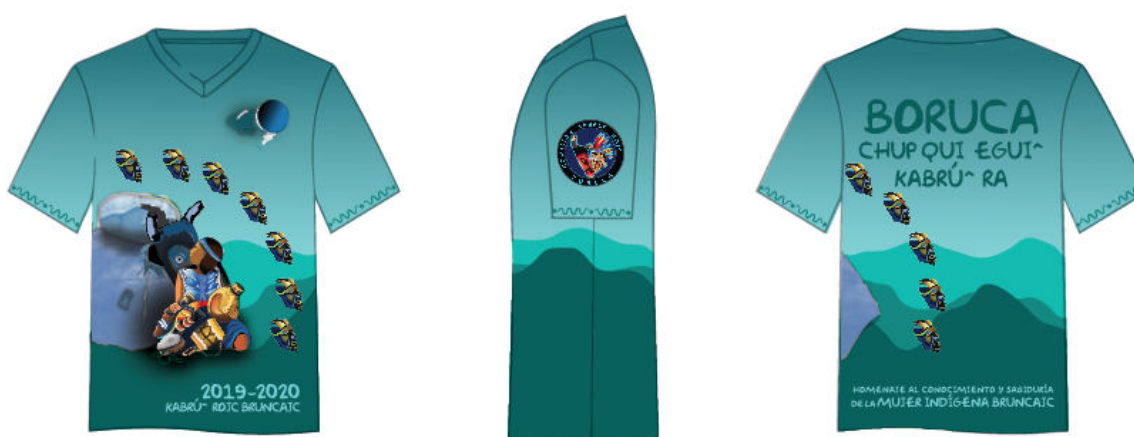
Fonte: elaborada pela autora

Figura 28 – Proposta de camisetas roxas para Comissão Kabruj Rojc 2019-2020



Fonte: elaborada pela autora

Figura 29 – Proposta de camisetas turquesa para Comissão Kabruj Rojc 2019-2020



Fonte: elaborada pela autora

Figura 30 – Proposta de camisetas pretas para Comissão Kabruj Rojc 2019-2020



Fonte: elaborada pela autora

Por outro lado, os elementos nas mangas das camisetas são formas presentes tanto nos tecidos como nas máscaras, incluímos o tecido por conta de muitas mulheres que trabalham neste fazer. Também encontram-se palavras que foram enviadas pela comissão e foram localizadas em espaços convenientes para o design da camiseta. Adicionalmente um artista da comunidade disponibilizou a imagem feita para estas festas, esta foi utilizada no centro da camiseta, como um selo, e também foram utilizadas formas deste selo de separadamente.

Desta forma, foram criadas as camisetas, em constante comunicação com a representante da comissão que levava para eles todas as propostas e enviava para mim as respostas e comentários. Conseguimos finalizar o projeto de uma boa maneira, eles gostaram muito do processo e do resultado e eu aprendi ainda um pouco mais com eles.

Na página seguinte mostram-se as Figuras 31 e 32 que retratam umas das montagens feitas pela pesquisadora para a publicidade comercialização das camisetas para o público.

Figura 31 – Proposta #1 de camisetas o público Rojc 2019-2020



Fonte: elaborada pela autora

Figura 32 – Proposta #2 de camisetas o público Rojc 2019-2020



Fonte: elaborada pela autora

Consequentemente afirmamos com esses exemplos a importância dos processos onde se encontra presente a correspondência, que levam como norte essa troca natural de experiências, conhecimento, afeto, entre outras. Assim é como queremos propor este olhar para alguns trabalhos no Design, pensando em estratégias participativas, misturando profissionais de diferentes áreas, mas também incluindo praticantes habilidosos, onde os processos possam visar diferentes formas de se relacionar, onde as criações possam surgir e atingir os diferentes públicos de formas colaborativas, compreendendo assim que ainda temos muito para aprender uns com os outros.

Com a conclusão desta pesquisa se visualizam mais e novos pontos para aprofundar nestas investigações, como o tema do feminino dentro dos processos artesanais. Como pesquisadora mulher compreendo a necessidade de expor as outras mulheres e valorizar seus trabalhos. No caso desta pesquisa, foi difícil encontrar mulheres nestes saberes tradicionais, mas o exemplo da copesquisadora Casilda é um destaque e um primeiro passo para estes novos horizontes.

Outro ponto a explorar futuramente é a extensão deste tema para outros ambientes e outros materiais, que demonstrem as expressões de vida dos materiais nas artes, assim como a correspondência entre estes, os artistas e o entorno. Isso nasce como uma inquietação pela minha formação como artista plástica e o convívio constante com artistas que vivem estes processos de forma constante.

Para concluir, esperamos que esta discussão possa trazer um olhar de empatia e valorização pelos processos de correspondência, mas também uma valorização pelos processos que surgem no campo por meio dos saberes tácitos, abrindo assim um leque de possibilidades metodológicas no momento de criação e produção, ressaltando sempre a importância de sermos sensíveis com o mundo e os demais seres vivos.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, Eunice M.L.S. **Criatividade no contexto educacional**: três décadas de pesquisa. Psicologia, 2007.
- ANASTASSAKIS, Zoy; IBARRA, Maria Cristina. **O design e suas possíveis interações com práticas criativas desenvolvidas por não-designers**. Arcos Design, Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, p.165-176, 2016.
- ANUSAS, Mike; HARKNESS, Rachel. **Things Could Be Different**: Design Anthropology as Hopeful, Critical, Ecological. Paper For The Seminar: "Ethnographies of the Possible", Aarhus, Dk, p.1-15, 10 abr. 2014.
- ASHBY, Michael. F.; JOHNSON, Kara. **Materials and design**: the art and science of material selection in product design. Amsterdam: Elsevier/Butterworth- Heinemann, 2010
- BAXTER, Mike. **Projeto de Produto**: guia prático para o design de novos produtos. (2a ed.) São Paulo: Edgard Blücher, 1998. ‘
- BENAVIDES, Henry O. V. **Máscaras centroamericanas**: estudio de casos La Conquista, El Toro Guaco y Diablitos Boruca. Cuadernos de Antropología, San José, Costa Rica, v. 20, p.1-17, 2010. Semestral. Disponível em:
<<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/antropologia/article/view/2003>>. Acesso em: 8 nov. 2018.
- BEYLERIAN, George; DENT, Andrew. **Ultra materials**: how materials innovation is chancing the world. Kingdom: Thame & Hudson, 2007.
- BUENO, Juliana; PADOVANI, Stephania. **A importância do processo de design na criação e desenvolvimento de materiais didáticos digitais**. 7th CIDI 7th Information Design International Conference, v. 2, n. 2010, p. 243–258, 2015.
- BÜRDEK, Bernhard. E. **História, teoria e prática do design de produtos**. São Paulo: Edgard Blücher, 2006.

CAMPOS, Pamela. **La Máscara: Transformación social, económica y cultural en la comunidad indígena Boruca (1979-2017)**. 2018. 410 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Antropología, Universidad de Costa Rica, San Jose, CR, 2018.

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

CARDOSO, Letícia C. **De marginal a oficial: a fabricação do Bumba-meu-boi como símbolo de identidade do Estado do Maranhão**. *Rif*, Ponta Grossa, PR, v. 10, n. 19, p.27-43, 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.uepg.br/index.php/folkcom/article/view/1486>>. Acesso em: 16 nov. 2018.

CARDOSO, Rafael. **Design para um mundo complexo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. (3a ed.) São Paulo. Blucher, 2008.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. **O Enigma das Mascaras**. *Anuario Antropologico*, v. 80, n.1, p. 281-288, 1982.

CASTRO, Silvio Rogério R.; RODRIGUES, Wanderson Ney L.; SILVA, Maria do Carmo Prazeres. **Evento Cultural O bumba-meu-boi de São Luís do Maranhão**. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORDESTE, 10., 2008.

DIAS, María. R. A. **Percepção dos materiais pelos usuários: modelo de avaliação permatus**. Tese (Doutorado em Engenharia e Gestão do Conhecimento) Programa de Pós-Graduação em Engenharia e Gestão do Conhecimento, Universidade Federal de Santa Catarina, 2009.

FERRANTE, Mauricio; WALTER, Yuri. **A materialização da ideia**: noções de materiais para design de produto. Rio de Janeiro: LTC, 2010.

FOUCAULT, Michael (1968). **Las palabras y las cosas**. Argentina. Siglo XXI Editores, S.A.

GILL, Antonio C. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. 6. ed. São Paulo: Editora Atlas S.A, 2008. 200 p.

GOMES, Luiz V. N. **Criatividade**: projeto – desenho – produto. Santa Maria: Schds, 2001.

HALLAM, Elizabeth; INGOLD, Tim. **Creativity and Cultural Improvisation**: An Introduction. In: Creativity and Cultural Improvisation. Oxford e New York: Berg, 2007.

HARKNESS, Rachel (Ed.). **An Unfinished Compendium of Materials**: Knowing from the Inside. Aberdeen: University Of Aberdeen, 2017. 252 p.

INCERA, Denis C. **El Juego de los Diablitos**: Boruca. Herencia, San José, Cr, v. 28, n. 1, p.1-64, 2015. Semestral.

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

_____. **Chega de Etnografia!** A educação da atenção como propósito da Antropologia. In: Educação. Porto Alegre, v. 39, n. 3, p. 404-411, set./dez. 2016.

_____. **Conociendo desde dentro**: reconfigurando las relaciones entre la antropología y la etnografía. Etnografías Contemporáneas. v.2, n.2, p.218-230, 2015.

_____. **The Creativity of Undergoing**. Pragmatics and Cognition. v.22, n.1, p.124-139., 2014.

_____. **Los Materiales contra la materialidad**. Papeles de Trabajo, v.7, n.11, p.19-39. 2013.

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

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

_____. **Llevando las cosas a la vida**: enriedos creativos en un mundo de materiales. [Bringing Things to Life: Creative Entanglements in a World of Materials, en: Realities Working Papers. v.15, 2010. Traducción: Andrés Laguens.

_____. **On Weaving a Basket**. The Perception of the Environment. London: Routledge., 2000.

KARANA, Elvin. **How do materials obtain their meanings?** Metu Jfa. Turkey, p. 271-285. Fev. 2010.

KARANA, Elvin. **Meanings of materials**. Dissertação (Doutorado) - Delft University of Technology, Delft, the Netherlands, 2009.

KARANA, Elvin; HEKKERT Paul; KANDACHA Prabhu. **Material considerations in product design**: A survey on crucial material aspects used by product designers. Materials & Design, Elsevier.v. 29, n.6, p. 1081- 1089, 2008.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. — 1a Ed. — São Paulo: Companhia das Letras, 2019

MANHÃES, Juliana B. **Memórias de um corpo brincante**: a brincadeira do Cazumba no Bumba-Boi Maranhense. 2009. 190 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes Cênicas, Letras e Artes, Unirio, Rio de Janeiro, 2009.

MATOS, Elisene C.; FERRETTI, Sergio F. **Caretas de Cazumba no bumba-meu-boi do Maranhão**. Revista Pós Ciências Sociais, São Luis, Ma, v. 6, n. 12, p.1-58, 2010.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac Naif, 2003.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **Análise qualitativa: teoria, passos e fidedignidade**. Ciênc. Saúde coletiva [online]. 2012, vol.17, n.3, pp.621-626. ISSN 1413-8123. <https://doi.org/10.1590/S1413-81232012000300007>.

NIDA (Núcleo de Pesquisa em Imagem Design e Antropologia da UFMA).

NORONHA, Raquel. **Do centro ao meio**: um novo lugar para o designer. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN, 10., 2012, São Luis, Ma. Artigo. São Luis, Ma: P&d, 2012. p. 1 - 9.

_____. **Cirandas de saberes**: percursos cartográficos e prática artesanal em Alcântara e Baixada Maranhense. São Luís: EDUFMA, 2017b. 136p.

NORRIS, Jane; KARANA, Elvin; NIMKULRAT, Nithikul. **Conversing WITH Materials**: How do we converse with materials and other beings to co-design equitably? In: DESIGN

- RESEARCH SOCIETY INTERNATIONAL CONFERENCE., 2018, Limerick. Artigo. Ireland: Drs, 2018. p.1 - 9. Disponível em: <https://www.academia.edu/37475852/A_Conversation_with_Materials_Documentation_JN>. Acesso em: 07 ago. 2019.
- OLIVEIRA, Flávia. **O Risível no Reisado de Caretas do Maranhão**. Curitiba: Editora CRV, 2018. 158 p.
- OLIVEIRA, Roberto. **O enigma das máscaras**. Anuário Antropológico, v. 5, n. 1, p. 281-288, 16 jan. 2018. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/anuarioantropologico/article/view/6148>>. Acesso em: 30 set. 2018.
- OLIVEIRA, Zélia M. **Fatores influentes no desenvolvimento do potencial criativo**. Estudos de Psicologia, Campinas, Sp, v. 27, n. 1, p.83-92, mar. 2010.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 18ª ed. Petrópolis: Vozes, 2004.
- PANTALEÃO, Lucas F; PINHEIRO, Olympio J. **A intuição e o acaso no processo criativo: questões de metodologia para a inovação em design**. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE PESQUISA EM DESIGN, 5., 2009, Bauru. Artigo. Bauru, Sp: Ciped, 2009. p.435 - 442.
- PÉREZ, Pedro Vargas. **Dos festividades Borucas: el Baile de los Diablitos y la Fiesta de los Negritos**. Inter Sedes, Costa Rica, v. 6, p.137-143, 2007.
- PINK, Sarah. **Doing Sensory Ethnography**. 2. ed. London, United Kingdom: Sage Publications Ltd, 2015. 232 p.
- POMBO, Fátima; TSCHIMMEL, Katja. **O Sapiens e o Demens no pensamento do design: a percepção como centro**. In: Revista Design em Foco, v. II n.2, jul/Dez 2005. Salvador EDUNEB, 2005, p. 63-76.
- PONTE, Raquel; NIEMEYER, Lucy. **Criatividade no processo de design: do projeto ao uso de produtos**. Arcos Design, Rio de Janeiro, v. 7, n.1, p.102-114, 2013.
- PROJETO SABENÇA. **Museu Escola**, 2006. Maranhão.

PYE, David. **The Nature and Art of Workmanship**. Cambridge, UK: Camb. Univ. Press, 1968.

SANTOS, Aguinaldo dos (Org.). **Seleção do método de pesquisa**: guia para pós-graduando em design e áreas a ns. Curitiba, Pr: Editora Insight, 2018. 230 p.

SANTOS, Marinês R. **Design e cultura**: os artefatos como mediadores de valores e práticas sociais. In: QUELUZ, M. L. P. (Org.). Design e cultura. Curitiba: Sol, 2005.

SCHÖN, Donald. **Educando o Profissional Reflexivo**: um novo design para o ensino e aprendizagem. Trad. Roberto Cataldo Costa. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 2000.

SCHNEIDER, Beat. **Design – uma introdução**: o design no contexto social, cultural e econômico. São Paulo: Blücher, 2010.

SEVERI, Carlo. **A ideia, a série e a forma**: desafios da imagem no pensamento de Claude Lévi-Strauss. Sociologia&antropologia, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p.53-75, 2011. Quadrimestral. Tradução de Estela Abreu.

SILVEIRA, Denise T.; CÓRDOVA, Fernanda P. **A pesquisa científica**. In: GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo (Org.). Métodos de pesquisa. Porto Alegre: Ufrgs, 2009. Cap. 5. p. 31-42.

TERHAAG, Fabiana. **A imaterialidade do material, a agência dos objetos ou as coisas vivas**: a inserção de elementos inanimados na teoria social. Cadernos do Lepaarq: Textos de Antropologia, Arqueologia e Patrimônio, Pelotas, Rs, v. 20, n., p.183-204, 2013.