

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS EXATAS E TECNOLOGIA
AGÊNCIA DE INOVAÇÃO, EMPREENDEDORISMO, PESQUISA,
PÓS-GRADUAÇÃO E INTERNACIONALIZAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN
MESTRADO EM DESIGN

CORRESPONDÊNCIAS PARA UM DESIGN AUTÔNOMO *TZELTAL*:
Práticas num laboratório de design para criadoras de tecidos
em Chiapas

ZITA CAROLINA GONZÁLEZ GUZMÁN

SÃO LUÍS

2020

ZITA CAROLINA GONZÁLEZ GUZMÁN

CORRESPONDÊNCIAS PARA UM DESIGN AUTÔNOMO *TZELTAL*:
Práticas num laboratório de design para criadoras de tecidos
em Chiapas

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

Orientadora: Profa. Dra. Raquel Gomes
Noronha

São Luís
2020

ZITA CAROLINA GONZÁLEZ GUZMÁN

**CORRESPONDÊNCIAS PARA UM DESIGN AUTÔNOMO *TZELTAL*:
Práticas num laboratório de design para criadoras de tecidos em
Chiapas.**

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

Orientadora: Profa. Dra. Raquel Gomes Noronha

Defendido em: 14 / 07 / 2020

Profa. Dra. Raquel Gomes Noronha (orientadora)
Doutora em Ciências Sociais
(Universidade do Estado do Rio de Janeiro)
Universidade Federal do Maranhão – UFMA

Prof. Dr. Raimundo Lopes Diniz
Doutor em Engenharia de Produção
(Universidade federal do Rio Grande do Sul – UFRGS)
Universidade Federal do Maranhão – UFMA

Profa. Dra. Martina Ahlert
Doutora em Antropologia (UnB)
Universidade federal de Maranhão – UFMA

Profa. Dra. Zoy Anastassakis
Doutora em Antropologia Social (UFRJ)
Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ

AGRADECIMENTOS

Agradezco a mis papás por su apoyo incondicional. A mi mamá por ser mi fuerza, mi ejemplo y mi motor, te amo con todo mi corazón, esta investigación no hubiese sido posible sin tu respaldo, eres y siempre serás mi puerto seguro. A mi Papá que con sabiduría y amor siempre me ha develado los mejores consejos para la vida, gracias por ser mi espejo, mi norte y mi farol, te amo con todo mí ser.

A mi Brendita, que con amor siempre me apoyó de todas las maneras posibles para que esta investigación fuera hecha con esa dedicación, gracias por esas noches y días rebotando ideas, compartiendo sueños, te amo mi compañera de vida y mi cómplice en todo.

A mis amigas, compañeras, protagonistas y motores de esta investigación: Lety, Claudia, Doña Rosa, Cristina, Catalina, Hilaria, María, Isabel, Victoria, Martha, Angelina y Paty, gracias por confiar y abrirse, que sin su correspondencia esto no hubiera sido posible. Wokol a walik ta pisilik.

Rossy, muchas gracias por traducir no solo las palabras mas también las emociones y ponerme en contexto a mi regreso, sin tu ayuda mi investigación no hubiera sido certera. Kolaval.

Mauricio y HQT, mil gracias por tus consejos, apoyo y apertura, por creer en mis locuras y respaldar mis decisiones.

Muito obrigada Raquel, a orientadora que caiu do céu para me ensinar e aconselhar sobre esta charmosa área na qual estamos envolvidas. É um prazer corresponder nesta vida com você e uma inspiração de vida sua essência. Com você apreendi que tudo é possível, mulher plena, poderosa, criativa e autêntica, muito obrigada por aceitar me orientar.

Muito obrigada Prof. Diniz pelo apoio de início ao fim nesta etapa de mestrado num país que não conhecia e por aceitar ser parte de minhas duas bancas, suas contribuições foram as essenciais para conseguir costurar esta pesquisa.

Muito obrigada Prof. Martina Ahlert e Prof. Zoy Anastassakis, suas contribuições foram perfeitas para completar esta pesquisa, foi uma honra tê-los em minha banca.

A Santos e sua família: muito obrigada pelo apoio, cumplicidade, amor, suporte e por trazer tanta alegria a minha vida.

Às minhas amigas: Camila, que com tua amizade esta aventura internacional ficou mais fácil, obrigada pelas traduções, conselhos e apoio. À Keila e Raiama, por serem cúmplices no mestrado e na vida de estudantes. À Railde, minha madrinha que nunca me soltou nesta aventura fora do meu país, obrigada pela ajuda, amizade e loucuras. À Victoria, que com tua amizade e apoio me ajudou a me desenrolar na prática do meu português fazendo nossas tardes de prática e “chisme” mais leves. Amo vocês de coração!

A meu amigo Josué, que me inspirou com sua criatividade e energia, assim como me ensinou a magia da vida no centro histórico, obrigada. Para meus amigos estrangeiros que ficaram no mesmo bote nesta aventura fora de nossos países, obrigada por nunca se soltarem, por ficarem por perto e por me apoiarem nas crises e nos sucessos.

A mis hermanos Rodrigo e Palencia, por seren seres de luz que compartieron vida conmigo, los amo de todo corazón, espero verlos muy pronto.

Ao grupo NIDA, um prazer aprender com todes vocês e ser parte da tribo.

Aos meus companheiros e amigos de minha turma de mestrado, muito obrigada pelo apoio e pela cumplicidade nesta aventura de estudos.

Muchísimas gracias.

Muito obrigada.

RESUMO

A atuação da designer em uma comunidade pode variar conforme a abordagem do design como teoria e prática, conseguindo atuar como mediador em diferentes casos. No presente estudo abordam-se teorias sobre as formas de design e suas práticas, assim como seus atores envolvidos no processo para promover as práticas de correspondências a partir de dispositivos de conversação e ferramentas como acionadoras de discursos e práticas autônomas em um experimento social, em uma comunidade artesanal semiautônoma nas terras altas de Chiapas, chamada *Yochib*, no México. Busca-se gerar espaços de diálogo, democratização e colaboração entre designers e artesãs, tentando compreender em que medida, a presença da designer nos processos de cocriação, podem colaborar na realização de um design autônomo – entendido como “uma práxis de design com comunidades com o objetivo de contribuir para a sua realização” (ESCOBAR, 2016, p. 209) – por artesãs *tzeltales* de tecido para a geração de renda nas suas famílias, além de apresentar o ‘saber-fazer’ tradicional das comunidades no sul de México. Para isto, se aborda na teoria outras formas de design além do design autônomo, deixando conhecer as diferenças e as abordagens que cada forma de projetar com comunidades. Assim, isto corrobora a reflexão sobre o papel da pesquisadora no processo de cocriação com as artesãs na comunidade, por meio de um laboratório de design, no qual se refletem e acionam discursos do fazer têxtil da comunidade e seu papel como artesãs, para alcançar o design autônomo e questionar práticas do design participativo como *práxis* de design no encontro com comunidades autônomas e semiautônomas. Finalmente este estudo traz diferentes resultados para as artesãs de yochib como a criação de um huistido, a sistematização de medidas para peças existentes, a democratização do conhecimento e a criação de um espaço de conversas íntimas além do tecido.

Palavras-chave: Design autônomo, Práticas de correspondências, Dispositivos de conversação, Experimento social.

ABSTRACT

The role of the designer within a community may vary according to the approach of design as theory and practice, being able to act as mediator in different cases. The following study (Master's Degree research in Design) addresses theories about design forms and their practices, as well as their actors involved within the process in design, to promote correspondence practices from conversation devices and tools as drivers of speeches and autonomous practices in a social experiment, in a semi-autonomous artisanal community in the highlands of Chiapas, named Yochib. Also, it seeks to generate spaces for dialogue, democratization and collaboration between designers and artisans. Trying to understand how the presence of the designer in co-creation processes, can collaborate in the realization of an autonomous design - understood as "a design praxis with communities with the objective of contributing to its realization" (ESCOBAR, 2016, p. 209) - by Tzeltal artisans of fabric for the generation of income in their families and also to presenting the traditional 'know-how' of the communities in southern Mexico. For this, in theory other forms of design are approached besides the autonomous design, letting know the differences and the approaches that each form of designing with communities has. Thus, this corroborates the reflection on the role of the researcher in the process of co-creation with the artisans in the community, through a design laboratory, in which discourses of the community's textile making and their role as artisans are reflected and triggered, to achieve autonomous design and also, to question participatory design practices as design praxis in the encounter with autonomous and semi-autonomous communities. Finally, this study brings different results for the artisans of Yochib, such as the creation of a huistido, the systematization of measurements for existing pieces, the democratization of knowledge and the creation of a space for intimate conversations beyond the textiles techniques.

Keywords: *Design autonomy, Correspondence practices, Conversation dispositives, Social experiment.*

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Chiapas, sul do México.	22
Figura 2: Terras altas de Chiapas, localização de etnias maias.	23
Figura 3: Localização de Oxchuc.	24
Figura 4: Blusa masculina e feminina de Oxchuc.	25
Figura 5: Rota estrada SCC-Palenque.	27
Figura 6: Localização de Yochib.	28
Figura 7: Diagrama de parentesco.	30
Figura 8: Vestidos de ladinos e indígenas.	36
Figura 9: Tear de cintura.	43
Figura 10: Aquisição da matéria-prima.	44
Figura 11: Colocar no rolator.	45
Figura 12: Criar a urdidura.	46
Figura 13: Montagem da urdidura.	46
Figura 14: Fixação temporária da urdidura.	47
Figura 15: Colocação de elevador ou pente.	47
Figura 16: Fixação da urdidura.	48
Figura 17: Criação da bovina.	48
Figura 18: Leticia tecendo.	49
Figura 19: Exemplo de um acabamento.	50
Figura 20: Loja de uma cooperativa na comunidade.	51
Figura 21: Ilustração da 'Escada Virtuosa do Design e do Desenvolvimento'.	63
Figura 22: Ilustração das abordagens do design.	64
Figura 23: Quadro da estrutura do percurso metodológico.	86
Figura 24: Práticas de Correspondência durante os encontros.	95
Figura 25: Atividades de correspondências.	100
Figura 26: Correspondências e autopoiesis dentro do primeiro encontro.	111
Figura 27: Jogando Jenga.	117
Figura 28: Jogo de tabuleiro 'Cobras e Escadas'.	120
Figura 29: Elaboração de huipil.	127
Figura 30: Manga do huipil tradicional de Yochib.	129
Figura 31: Elaboração de uma mañanita.	131
Figura 32: Jogando memorama.	136
Figura 33: fazendo medições juntas.	138
Figura 34: Fazendo medições das mañanitas juntas.	140
Figura 35: Dona Rosa ensinando.	145
Figura 36: Primeira dádiva nos encontros.	152
Figura 37: Comendo chuchu juntas.	153
Figura 38: Vestido de Dona Rosa.	162
Figura 39: Vestido de Hilaria e Lety.	163
Figura 40: Vestido Angelina, Paty e Martha.	164
Figura 41: Processo de elaboração de novelos.	167
Figura 42: Cesta para não embarçar os fios.	168
Figura 43: Tear com a urdidura pronta da técnica de 15 cores.	171
Figura 44: Ensinando a tecer na ONG.	173
Figura 45: Jogando loteria.	174

Figura 46: Desenvolvendo o sutiã	184
Figura 47: Chocolate e pão	184
Figura 48: Dentro do temazcal	189

SUMÁRIO

Introdução	12
1 contextualizando chiapas, os eventos que levaram a uma luta e a marcante resistência em sua história.	20
1.1 conhecendo as terras altas de chiapas, seus povos e conflitos, e o lugar da pesquisa.....	22
1.2 as mulheres tecelãs da comunidade de yochib	28
1.3 política e território em chiapas: o design como meio de produção política. .	33
1.4 fazeres têxteis: apresentando a produção das mulheres de yochib	43
1.5 e quando o design conseguiu compartilhar a ação projetual para chegar ao da?	53
1.6 design assistencialista? Participativo? Colaborativo? Ou melhor outro nome?	57
1.7 design autônomo: <i>autopoiesis</i> , autonomia e o comunal.....	64
1.8 contribuições de design anthropology ao design decolonial: de teoria à metodologia.....	74
2 construindo o percurso metodológico	82
2.1 nosso papel como designers em práticas de correspondências com artesãs. 86	
2.2 criando o laboratório de design	88
2.3 dispositivos de conversação para a prática do <i>design anthropology</i>	89
2.4 conhecendo as práticas de correspondências	94
3 desenvolvimento das ferramentas, artefatos e dispositivos de conversação.....	97
3.1 primeiro encontro: reencontrando-nos	101
3.2 segundo encontro: jogos e o ambiente para a correspondência.	111
3.3 terceiro encontro: conhecendo o espaço e a primeira oficina de tecido.	132
3.4 quarto encontro: o início do trabalho colaborativo e a autonomia projetual/ a oficina de dona rosa.....	142
3.5 quinto encontro: a contradádiva: a dádiva das artesãs/ a comida como uma forma de estar no espaço.	149
3.6 sexto encontro: exercendo a autonomia a partir do fazer do vestido	155
3.7 sétimo encontro: a aula de catalina.....	166
3.8 oitavo encontro: o outro papel das artesãs	171
3.9 nona reunião: fechamento do laboratório com a designer.	177
3.10 décimo encontro: visitando o <i>temazcal</i> uma forma de corresponder na vida dos outros.	187

4	considerações finais: uma metacorrespondência como forma de conclusão ...	196
	referências.....	205
	apêndices.....	211

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa surge dos questionamentos e das inquietações da minha trajetória como designer em encontros com a prática artesanal de diferentes regiões dentro do território mexicano, assim como no exterior. O primeiro contato formal (como designer) com as técnicas artesanais do México aconteceu em 2010, na região centro-oeste do país, com o início do projeto de design e artesanato no Instituto Tecnológico de Monterrey, *campus* Guadalajara, onde me formei como designer industrial. Já os encontros com os saberes tradicionais aconteceram com a ajuda de professores e colegas interessados nas aproximações do objeto de design com o artesanal fora da sala de aula, com projetos para instituições públicas e privadas.

Estas experiências marcaram o caminho da minha ação como designer, e agora pesquisadora, com os saberes e fazeres tradicionais em diferentes contextos, conseguindo perceber os diferentes ambientes onde o artesanato se apresenta. Entre estas regiões, podemos citar Jalisco, Colima, Nayarit, Oaxaca, Puebla, Estado de México e Chiapas no território mexicano e, no exterior do país, em Jaipur e Kashmir (Índia), assim como Semarang, Pekalongan, Yogyakarta e Bali (Indonésia).

Meu último contato com o artesanato foi no sul do México, na região das terras altas de Chiapas, nas comunidades *tzeltales* maias de *San Juan Cancuc* e *Yochib* (além de outras comunidades pertencentes à etnia *Tzotzil* maia), compartilhando saberes e fazeres durante o período de um ano (janeiro de 2017 a janeiro de 2018). Devido a este tempo no campo, consegui me familiarizar com as formas de viver o artesanato e sua autonomia. Identifiquei que a atividade artesanal têxtil é acionada por mulheres em suas comunidades, que as mantêm em profundas ligações com sua ancestralidade e memórias; como pontua Noronha (2015), o artesanato constitui-se como “*zona de contato*” (PRATT, 1991, p. 33) entre diversos temas e questões, envolvendo diversos atores, rituais, gêneros, histórias de luta e resistência com o processo do tecido. Sendo assim, a prática têxtil estabelece uma ligação com as práticas diárias, espaços e tempos das comunidades a partir sua visão do mundo, fazendo-os tecidos dinâmicos.

A partir destes encontros, decidi formalizar meu trabalho de campo em estudos acadêmicos de mestrado. Quando consegui engajar-me no Programa de Pós-

Graduação em Design da UFMA, decidi focar a investigação numa das comunidades artesãs de tecidos do sul do México com as quais eu já tinha trabalhado: *Yochib*. Devido à experiência com o encontro desta comunidade e agora com o contato com a abordagem de *Design Anthropology* (DA), decidiu-se que a pesquisa teria de ir além das formas já identificadas como colaborativas entre designers e artesãs: focou-se em como as artesãs podem produzir de forma autônoma com a intervenção de uma designer como mediadora e facilitadora do processo. Esta perspectiva na investigação transformou minha posição como designer, na qual eu não era mais o centro do processo projetual, e sim estava inserida no mesmo, conforme reflete Noronha (2012).

O cerne deste estudo baseia-se no design autônomo por meio das práticas de correspondências. Correspondência, segundo Ingold (2017), é sobre unirmos, “é sobre os modos pelos quais as vidas, em seu desenvolvimento ou devir perpétuo, respondem umas às outras” (INGOLD, 2017, p. 41). Assim, entendemos as correspondências como práticas que se constroem a partir de nossa presença atencional em resposta ao mundo e como filosofia para esta pesquisa.

O conceito correspondência vem da ideia de escrever cartas, onde o remetente dispensa a atenção, cuidado e tempo para o outro, o que seria o destinatário dessas cartas. As correspondências foram concebidas por Gatt e Ingold (2013) como uma forma de realizar a antropologia por meio do design. E, quando apropriada por nós, designers, estabelece-se como prática, como forma atencional de fazermos coisas juntos, conforme observado em Noronha (2018). De natureza eminente experimental e exploratória, pautada no fazer, e nas respostas obtidas pelas intersubjetividades, as correspondências são aqui assumidas como práticas onde existe o cuidado, a atenção, o tempo e a importância do outro no momento de se fazer coisas ou imaginar futuros, quando pensada no campo do design.

Desta forma, esta pesquisa tem como objetivo **promover práticas de correspondência a partir de dispositivos de conversação como acionadoras de discursos e práticas autônomas num experimento social, em uma comunidade artesanal semiautônoma nas terras altas de Chiapas**. Para chegarmos a este fim, propomos: i) refletir sobre o percurso teórico entre a abordagem do design participativo até o design autônomo, considerando os pontos de rupturas e avanços entre os paradigmas; ii) estruturar as práticas de correspondências a partir de um experimento social de criação de um laboratório de cocriação com artesãs; iii) praticar

e analisar os processos de autonomia proporcionados no laboratório, a partir de uma triangulação entre teorias, correspondências e visões de mundo das cocriadoras.

Como abordagem teórica, assumiu-se a abordagem do design decolonial entendido como práticas do design por meio de métodos, princípios e regras que problematizam e se emancipam dos preconceitos dos últimos cinco séculos de colonização e imperialismo, segundo Tunstall (2013). Este design decolonial é experienciado por meio de práticas de correspondências, as quais assumimos como um “processo de atenção ao mundo, no qual as pessoas dedicam-se a responder ao que lhes interessa” (NORONHA, 2018, p. 133). Essas práticas de correspondências têm uma abordagem de Design Anthropology.

Segundo Otto e Smith (2013), este campo tem o potencial de criar formas de fazer e pensar para a produção de conhecimento de ambos campos acadêmicos (design e antropologia), e neste caso específico, acionaremos diversos conceitos emergentes do design participativo para o DA, trazendo as pesquisas de Pelle Ehn (2017), Eva Brandt (2010), Thomas Binder (2016), Joachim Halse (2013) com textos sobre jogos e geração de espaços para cocriar; Sarah Pink (2013) e (2015) com metodologias como a fotoelicitação e a comensalidade; Tim Ingold (2012), (2016) e (2018), e com Caroline Gatt (2013), com estudos sobre a correspondência, atenção e suas práticas; Raquel Noronha (2016), (2017), (2018) e (2020), com estudos das práticas de correspondências e *Design Anthropology* em comunidades artesanais; Otto e Smith (2013) e Dori Tunstall (2013) com textos sobre *Design Anthropology* e Tunstall (2013) sobre o design decolonial; Escobar (2016) com os princípios e características do design autônomo; Gui Bonsiepe (1973) e Gabriel Patrocínio (2015) com o conceito do design participativo; Zoy Anastassakis e Barbara Szaniecki (2016) conceituando os dispositivos de conversação, entendidos como ferramentas antropológicas de design transdisciplinar, por meio das quais há a possibilidade de se criar espaços para o imaginário coletivo de possibilidades alternativas. Esse termo alude aos dispositivos e as qualidades indutoras de diálogo por meio de tais artefatos (entendidos como materiais ou imateriais).

Assim, esta pesquisa busca gerar espaços de diálogo, democratização de processos do fazer e da criatividade e colaboração entre designers e artesãs. Metodologicamente, depois da pesquisa bibliográfica, foi preciso ir ao campo e reestabelecer práticas de correspondências no período de 18/01/2019 a 19/02/2019,

começando com a criação de um laboratório experimental de design para fazermos coisas juntas, pesquisadora e artesãs.

Entendemos esta pesquisa como um experimento social, conceito que Joachim Halse (2013) desenvolve sobre o design exploratório. Este espaço de design, um laboratório, foi cocriado junto às artesãs, no qual se procurou gestar o diálogo entre as participantes que desejavam desenvolver design colaborativo, fortalecendo sua autonomia.

Após o trabalho de campo, foi realizada uma análise, confrontando os dados obtidos na pesquisa de campo com os princípios das práticas do design autônomo e as demais teorias para concluirmos em que medida a prática em cocriação estabelece processos de autonomia, com a produção de um design autônomo *tzeltal*, analisando se houver congruência com estes princípios, se houve distanciamentos em outros pontos, quais os limites e alcances do design autônomo.

A relevância da pesquisa se constitui pela necessidade de compreender em que medida a presença da designer nos processos de cocriação podem ajudar à realização de um design autônomo, entendido como “uma *práxis* de design com comunidades com o objetivo de contribuir para a sua realização” (ESCOBAR, 2016, p. 209) por artesãs *tzeltales* de tecido para a geração de renda nas famílias das artesãs, além de mostrar o saber-fazer tradicional das comunidades no sul de México.

A importância desta pesquisa está ligada à construção do laboratório experimental com os dispositivos de conversação e ferramentas, que se constituem em práticas de correspondência, como meio para alcançar o design autônomo, e assim considerar questões obscuras no design participativo, como as hierarquias de saberes e a relação da colonialidade dos saberes, tão presentes quando observamos as relações de trabalho entre designers e artesãs, conforme observa-se em Escobar (2016) e Noronha et al (2020).

Essa é uma das motivações para exercer a pesquisa no México, já que realizar esta pesquisa pode significar uma mudança nas formas de identidade nas suas peças de tecido, seus processos de elaboração e em sua definição como artesãs e mulheres das terras altas de Chiapas.

O compromisso que firmei no primeiro encontro com o grupo de artesãs (ainda em vigor) me leva a focar na pesquisa dessa região, já que sua história de resistência, ancestralidade, papel da mulher e as formas políticas e sociais que acontecem são de um território em constante movimentação. Conforme Escobar (2016), são mundos em movimento, o que provoca que a síntese desses fenômenos seja única, com um vasto caminho para tecer e fazer parte do seu movimento.

É assim que se decidiu realizar esta pesquisa de mestrado no Brasil, especificamente na Universidade Federal do Maranhão (UFMA), no Programa de Pós-Graduação em Design, para abordar a investigação feita no Yochib, região do sul do México, já que atualmente no México não existe um programa de mestrado no qual suas abordagens sejam sobre *Design Anthropology* e correspondência na área de design.

Por outro lado, as experiências, as temáticas, as discussões e o trabalho de campo desenvolvido nesta região do sul de México permitem obter certas abordagens que em outras regiões do Brasil e principalmente no estado de Maranhão (já que os estudos de mestrado estão focados neste estado) não seriam possíveis abordar para a teoria do Design. Assim, este estudo contribui para o Brasil com abordagens de autonomia e decolonialidade que a região sul do México tem experimentado e vivenciado em diferentes épocas durante sua história antes, durante e depois da colônia, as quais marcaram as comunidades originais da região na atualidade. Além disso, apresenta características que facilitaram as abordagens do design decolonial e design autônomo, como a existência de grupos de comunidades originais autônomas organizadas, a resistência constante destes grupos, uma tradição têxtil dentro das comunidades, assim como o contato (de um ano) anterior com o grupo de artesãs que foi pesquisado. Todos esses elementos são especiais para que o aprofundamento destes temas nesta pesquisa seja enriquecedor, mostrando as formas nas que outros povos autônomos e comunidades originais criam rotas para fazer a partir de seu saber. Construindo por e para elas mesmas, exemplificando ao mesmo tempo as formas nas que podem cocriar com uma designer sem perder sua autonomia (desde o fazer têxtil, sua tradição, suas formas de convivência, hábitos de vida, etc.).

Além disso, essa convivência permite que uma troca de conhecimentos contribua para a discussão de novos métodos de pesquisa sobre práticas de correspondências no Brasil, com um experimento social em Chiapas, México, para aprofundar as teorias e, dessa forma, haver uma reflexão teórica e empírica entre a pesquisadora e o NIDA (Núcleo de pesquisas em inovação, design e antropologia) da UFMA.

Antes de concluir esta introdução, é importante esclarecer que a linguagem adotada na escrita e formas de expressão neste documento foram redigidos em primeira pessoa do singular quando se fala da experiência específica, como um posicionamento do design autônomo. Desta mesma forma, se utiliza a primeira pessoa do plural ao incluir os autores das teorias, minha orientadora, as cocriadoras e copesquisadoras (artesãs e tradutora) como coautoras desta pesquisa, já que me considero o meio pelo qual se materializam suas falas, ideias, as correções do texto, os conceitos teóricos e posicionamentos das coautoras já mencionadas, as quais formam esta investigação.

Ademais, utilizou-se também a distinção do gênero na escrita da pesquisa, com o feminino na palavra designer e artesã. Isso é formado a partir de nossa perspectiva do feminino, como parte de uma das agendas do design decolonial, e desta forma conseguimos assumir ontologicamente os sujeitos femininos da pesquisa.

Para concluir a introdução, apresento como o trabalho é desenvolvido em capítulos. No primeiro capítulo, encontraremos a contextualização do território no qual a pesquisa de campo foi desenvolvida. O primeiro item será conhecer a história de Chiapas, estado do sul do México e as modificações do fazer artesanal de tecido desde a chegada dos espanhóis. Mais adiante, conheceremos a localização geográfica e alguns dados do território do estado de Chiapas e no município de *Oxchuc* com uma descrição histórica das mudanças e movimentos políticos sobre o reconhecimento autônomo pelo estado.

Continuaremos descrevendo o território, focando-nos na comunidade de *Yochib* e no grupo de artesãs com as quais se cocriou, apresentando o grupo de artesãs e suas formas de convívio familiar. Depois, entraremos na contextualização da política e território no Chiapas, com referências históricas para mostrar as mudanças dos tecidos e dos processos dos saberes e fazeres de tecido. Passando

por lutas internas no estado, bem como os acontecimentos que afetaram os tecidos na época da revolução mexicana, até nossos dias, com a introdução do turismo às vidas das fazedoras da arte do tecido. Posteriormente, encontraremos em outro item a descrição do fazer têxtil, a técnica de tecido usada, o processo de produção e de venda, e, por último, os papéis da designer ao trabalhar com peças artesanais e os riscos desse trabalho. Também neste subtema encontramos exemplos de pesquisadores, designers que desenvolvem trabalhos com fazeres e saberes tradicionais considerando a simetria nas relações.

No seguinte subtema, desenvolve-se um breve histórico da origem da prática projetual compartilhada entre designers e outros criadores. Começando desde a Bauhaus com o princípio de 'co-op' (BAUHAUS, 2015) por Hannes Meyer até o surgimento da abordagem de *Design Anthropology*. A partir daí, desenvolvemos a teoria de design que guiará nossas análises sobre as formas de projetar por meio da qual designers podem atuar com um grupo de artesãos: o primeiro é a abordagem do design assistencialista e o segundo do design participativo. No próximo subtema, explica-se o design autônomo, as bases nas que se conforma, seus princípios e exemplos de pesquisadores e designers que atualmente estão focando suas práticas de design nesse campo. E para concluir esse capítulo, apresenta-se o subtema sobre outra forma de pensar e fazer design, a decolonial; graças às contribuições de *Design Anthropology*, o mesmo mostra os princípios e seus objetivos.

No segundo capítulo, focamos na metodologia, e começamos delineando o tipo, a natureza da pesquisa e as técnicas utilizadas, para depois descrever as macroetapas da pesquisa. No primeiro subtema, analisamos nosso papel como designers no encontro com uma comunidade, as armadilhas que poderiam acontecer e os desafios da cocriação. No seguinte subtema apresentado, desenvolvemos os motivos e a teoria que dão base à construção de um laboratório de design. Assim, o seguinte ponto desenvolvido é a teoria e justificativa do uso de dispositivos de conversação e ferramentas, que serão as principais atividades e coisas para o desenvolvimento do laboratório. A partir daí, aborda-se o processo pelo qual as práticas de correspondência constituíram-se.

No terceiro capítulo, apresenta-se a construção do laboratório de design como o início ao desenvolvimento do capítulo das práticas realizadas na pesquisa de campo, dividido em dez subtópicos. Cada um deles é referente a um encontro na

pesquisa de campo junto às análises teóricas apresentadas no segundo capítulo. No primeiro subtópico, trabalhou-se o reencontro entre artesãs e designer, fez-se a introdução de dispositivos de conversação: a comensalidade e a fotoelicitação.

No segundo encontro, houve continuidade com a fotoelicitação, e foram introduzidos em nossas práticas os jogos mediativos. No seguinte encontro, foram utilizados outros dois jogos mediativos e foi realizada a primeira oficina de tecidos procurando medições sobre peças já existentes.

No quarto encontro, foi realizada a primeira oficina liderada por uma artesã, ensinando formas de fazer colares e blusas. A seguinte reunião foi uma continuação da oficina de medições de blusas e *mañanitas*¹, que não foi concluída no terceiro encontro. No sexto encontro, realizou-se a oficina do vestido, onde se analisou as formas de fazer do vestido e do *huipil*², olhando os valores dos mesmos segundo as artesãs. Na sétima reunião, realizou-se a segunda oficina, na qual uma artesã ensinava conhecimentos da técnica de tear em 15 cores e na qual o papel da designer foi sendo alterado pelo próprio laboratório.

O oitavo encontro aconteceu em uma feira de artesanato fora da comunidade, onde a designer conseguiu conhecer outros papéis das artesãs. Na nona reunião, ocorreu o fechamento das oficinas, e nele houve a análise e a criação de roupa íntima; também realizou-se a última comensalidade.

No último encontro, a designer aceitou o convite de uma das artesãs para tomar banho *temazcal* na sua casa e, nesse encontro, obteve-se uma aproximação mais íntima na vida das artesãs e se conseguiu observar o ponto máximo de correspondência entre artesãs e a designer.

Finalmente, o quarto e último capítulo é dedicado às conclusões e pensamentos finais desta pesquisa.

1 Indumentária tradicional, que ao usá-la, gera uma forma de losango no vestido.

2 Camisa ou túnica longa de algodão, decorada com bordados típicos, usadas principalmente por mulheres indígenas.

1 CONTEXTUALIZANDO CHIAPAS, OS EVENTOS QUE LEVARAM A UMA LUTA E A MARCANTE RESISTÊNCIA EM SUA HISTÓRIA.

O percurso desta pesquisa inicia-se com a contextualização sobre o saber-fazer dos tecidos maias e os seus significados para as comunidades das Terras Altas de Chiapas e em especial, para as mulheres que os produzem. Tomaremos como parte dos pressupostos teóricos e históricos a tese de doutorado em história da arte de Claudia Gil (2015), na qual ela nos mostra a história, usos e significados de tais tecidos como prática cultural.

Nas Terras Altas de Chiapas, no sul do México, onde comunidades indígenas, *Tzotziles* e *Tzeltales* estão assentadas, há constantes lutas, desde a chegada dos espanhóis à contemporaneidade. Gil (2015) nos mostra em seu texto "Arte têxtil maia nas Terras Altas de Chiapas, tornando-se uma prática cultural³" (Ibid, tradução nossa) que, apesar da chegada dos espanhóis, os povos *tzeltales* e *tzotziles* apresentaram resistência à invasão, levando a um processo de ressemantização colonial.

Segundo a autora, havia quatro aspectos significativos que ajudaram a que houvesse tanta resistência: a primeira são as revoltas *tzeltales* antes da imposição hispânica; a segunda são os retiros para as terras altas, ao fugir dos abusos dos espanhóis; a terceira foi uma das mais interessantes, em que os *tzeltales* ocultaram suas práticas religiosas e rituais pré-hispânicos como se fossem cristãos; e o quarto seria o baixo número de indígenas castelhanos, o que ajudou a língua a permanecer em vigor até hoje. Esses aspectos mencionados afetaram a prática têxtil, além da chegada de novos materiais e técnicas, mas essa repercussão é vista a partir de uma perspectiva de troca e não da imposição da dominação hispânica. No entanto, não foram apenas as ações de resistência e luta que permitiram que os tecidos sobrevivessem até hoje, mas também o valor que os tecidos alcançaram dentro da organização econômica de origem hispânica.

Além disso, encontramos nesta pesquisa que não só o tecido está entre as práticas de origem pré-hispânica em vigor nos séculos XVIII e XIX nas terras altas de Chiapas; há também o plantio de cacau e milho, assim como o uso e a importância de

3 El arte textil maya en los Altos de Chiapas, Devenir de una práctica cultural.

tianguis como espaço de troca econômica e interação social, bem como o uso do cacau como moeda de troca. "As atividades econômicas tinham fortes raízes artesanais, ou seja, eram atividades com processos manuais e não industriais"⁴ (GIL, 2015, p.54, tradução nossa).

Até antes da revolução, os trajés têxteis tradicionais eram feitos à mão com um importante conteúdo milenar, religioso, social e político; relacionados a fatos da agricultura, caça, fecundidade, deuses, ancestrais, até de narrativas pessoais que davam multiplicidade aos desenhos; por essa mesma época (século XIX) na mesma região, técnicas têxteis artesanais continuaram, com grande ênfase na roupa cotidiana e no vestuário cerimonial dentro das comunidades *tzeltales*: "o tear da cintura, o bordado e o brocado ainda eram as técnicas para a confecção de vestidos para mulheres indígenas e suas famílias"⁵ (GIL, 2015, p.55, Tradução nossa).

Como podemos ver nesta seção, a atividade têxtil, apesar de sofrer mudanças e transformações, não estava envolvida em uma imposição pelos espanhóis, pois de outra forma extinguiria as técnicas, linguagem e rituais, assim como outros elementos que as próprias comunidades ainda preservam e que são indícios de sua história e resistência. No entanto, atualmente esta atividade, junto às criadoras artesãs, enfrentam as novas formas de vida fora de sua comunidade, provocando permear o capitalismo à vida da comunidade onde as artesãs moram.

Isso causa a ressignificação e a refuncionalização da atividade e do objeto artesanal ao saírem da comunidade e entrarem na cidade, além de causar um processo de venda novo (não para sua comunidade, mas sim para aqueles fora dela). Como aponta Canclini, "para aumentar a sua precária ocidentalização: o rádio portátil e a televisão, a roupa comprada em lojas urbanas, os objetos e hábitos trazidos pelos filhos que viajaram como trabalhadores braçais" (CANCLINI, 1983, p.93). Dessa maneira, o consumo de seu próprio artesanato é misturado com o consumo de objetos que antes não faziam parte de sua vida. Isso revela que o artesanato têxtil, além de ser uma manifestação cultural, é uma manifestação econômica, no qual a mistura

4 Las actividades de orden económico tenían un fuerte arraigo artesanal, es decir, eran actividades con procesos de elaboración manual antes que industrial.

5 El telar de cintura, el bordado y el brocado seguían siendo las técnicas para la elaboración de los vestidos de las mujeres indígenas y sus familias.

entre sua tradição com outras formas de vida formam tecidos (artesanato) híbridos, por seu caráter histórico e sua estrutura cambiante com a lógica atual do capitalismo dependente.

Ainda segundo o autor, a variedade de lugares e funções que o capitalismo necessita do artesanato está ligado a diferentes papéis, “como recursos suplementares de rendimento no campo, como introdutoras de renovação na esfera do consumo e como atração turística e instrumento de coesão ideológica” (CANCLINI, 1983, p.71). Devido a isso, é importante averiguar as modificações que estão acontecendo na estrutura interna dos povos indígenas e mestiços. Segundo o autor, devemos “perceber de que modo as estratégias de reprodução e de transformação do capitalismo influem na produção, na circulação e no consumo do artesanato” (CANCLINI, 1983, p.73), assim como a sua significação social.

1.1 Conhecendo as Terras Altas de Chiapas, seus povos e conflitos, e o lugar da pesquisa.

O estado de Chiapas pertence à região sul do México (Figura 1) e é o estado mais pobre do país, com um total de 76.2% de proporção de população, o equivalente a 3.96 milhões de pessoas, segundo Forbes México (2017). Isso significa que esse grupo populacional vive com uma renda menor que o salário mínimo diário no México, equivalente a \$ 102.68 MXN por dia, ou seja, R\$ 21,92 por dia, menor que a quantidade de R\$ 33,36 por dia no Brasil. Considere que o termo de pobreza citado pela fonte FORBES (2017) é ‘pobreza absoluta’, ou seja, eles vivem diariamente com um valor igual ou inferior a US \$ 2.00 por dia, ou seja, \$ 38.30 MXN equivalente a R\$ 8,18 por dia.

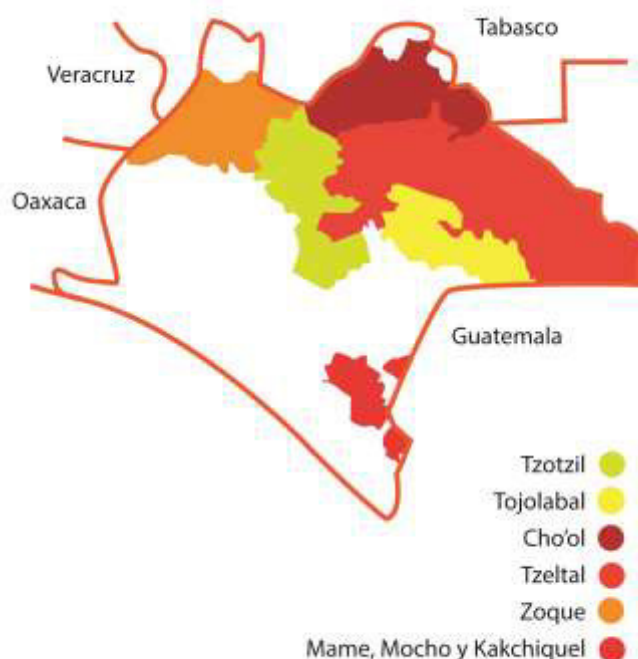
Figura 1: Chiapas, sul do México.



Fonte: Elaborada pela autora

Do total da população, 51% de sua distribuição está na área rural, e 27% da população da entidade fala uma língua indígena, segundo o INEGI (2010). Com esses dados, percebemos que essa entidade tem uma população que pertence a comunidades originais. Tais comunidades estão divididas em grupos étnicos segundo sua língua: *Tzotzil*, *Tojolabal*, *Ch'ol*, *Tzeltal*, *Zoque*, *Mame*, *Mocho* e *Kakchiquel*, como se pode representar nesta imagem (Figura 2):

Figura 2: Terras altas de Chiapas, localização de etnias maias.



Fonte: Elaborada pela autora.

Esses grupos estão localizados nas Terras Altas de Chiapas. A região onde realizamos a pesquisa de campo pertence ao município de *Oxchuc* (Figura 3), que é um município de 43.350 habitantes, dos quais 99,03% da população é indígena e 98,03% dos habitantes falam uma língua indígena. Está localizado nos limites do Planalto Central e das Montanhas do Norte. Faz fronteira à norte com Ocosingo e San

Juan Cancuc, à leste com Altamirano e Ocosingo, a sul com Chanal e Huixtán e à oeste com Tenejapa e Huixtán.

Figura 3: Localização de Oxchuc.



Fonte: Elaborada pela autora.

O nome *Oxchuc* tem origem na língua *Tzeltal*, e seu significado é 'três nós', em referência ao traje típico da população, como se mostra na Figura 4. Durante a história dessa região, *Oxchuc* enfrentou-se a diferentes situações que fizeram de seus habitantes resistentes. O autor Federico Anaya (2018), em seu artigo "Três nós em três tempos⁶", faz referência ao vestido tradicional e escreve os três momentos de resistência que a população teve desde o tempo da colônia até a atualidade, já que, neste tempo, ainda se enfrentam à luta pela sua autonomia. Apesar das diferentes comunidades fora de *Oxchuc*, conseguiram uma nomeação municipal autônoma, apresentando-se como formações estaduais completas e armadas. Com *Oxchuc* foi diferente, optando por meio do polo político oposto, dentro das margens do estado,

6 Tres nudos en tres tiempos.

avaliando sua existência e jurisdição como municípios constitucionais, opondo-se aos municípios que o realizaram de forma autônoma.

Figura 4: Blusa masculina e feminina de Oxchuc.



Fonte: Gil, Claudia. 2015.

Depois dessa tomada de decisão, aconteceram diferentes eventos que levaram os habitantes de *Oxchuc* a procurarem sua autonomia por meios estaduais, exigindo que os usos e costumes sejam restabelecidos como um método de escolha da prefeitura. Gerou-se uma desautorização das comunidades autônomas e o ‘conselho do bom governo’⁷ porque, em sua opinião, "eles querem que o governo ruim lhes autorize dinheiro e os reconheça no poder" (Ibid).

Assim, nos últimos anos, enquanto uma parte dos zapatistas (comunidades autônomas) os condena, organizações civis e centros acadêmicos progressistas denunciaram a repressão sofrida pelo conselho de *Oxchuc* pelas mãos do governo municipal.

⁷ Junta del buen gobierno (JBG) são formados por representantes dos Municípios Autônomos Zapatistas das comunidades que fazem parte de cada Caracol, seus membros são rotativos e substituíveis o tempo todo. Uma de suas tarefas é coordenar a ajuda e o apoio entre as comunidades e distribuir a ajuda externa de maneira mais adequada. Os Caracoles são, no México, as regiões organizacionais das comunidades autônomas zapatistas. Eles foram criados em 2003 para substituir a forma anterior de organização, Aguascalientes, após um período de extensa discussão sobre a necessidade de mudar o relacionamento entre comunidades, das comunidades com o EZLN e das comunidades com o mundo exterior.

Devemos lembrar que Oxchuc é considerado um município semiautônomo, já que é comandado pelo *Ayuntamiento* – um órgão de governo estatal e administrador dos municípios – pelo qual se realizam as eleições dos cargos de *presidente municipal* (prefeito), *síndico* (agente Fiduciário) e *regidores* (vereadores). Nesse sistema, há os delegados das comunidades como autoridades auxiliares, e quem cria e aciona a regulamentação municipal é o ‘bando de policía’ e o ‘bom governo’, órgãos que são colocados pela população por meio dos usos e costumes das comunidades.

Portanto, a forma de governo dentro das comunidades é uma mistura entre órgãos estaduais e municipais que estão dentro dos padrões do governo federal, assim como dos órgãos nascidos de acordo com os usos e costumes de cada comunidade.

Oxchuc, bem como suas comunidades, tais como *Yochib*, estão em constante movimento, tentando estar dentro das margens do estado, mas também procurando suas formas de governo autônomas.

Para que uma comunidade seja considerada autônoma nessa região, é preciso ter autonomia das treze demandas que os iniciadores do EZLN lutavam: Terra: a produtividade da terra fora do capitalismo; trabalho: com dignidade e com o respeito as outras formas de trabalho; Teto: lar decente com serviços necessários, como água potável, estradas, drenagem, transporte comunitário; Saúde: práticas de saúde tradicional como *hueseras* (acomodam os ossos), *yerberas* (fazem uso de ervas para curar) e *parteiras* (auxiliam no parto), assim como o uso de medicina ocidental; Alimentação: a base é o milho, feijão, pimentão, abóbora, *chilacayote*⁸, chuchu rejeitando outras formas de alimento não naturais da mãe terra; Educação: autônoma, que não pertence à Secretaria de Educação Pública (SEP), com aulas de história da resistência dos povos autônomos e a adesão das línguas étnicas além do espanhol, como também outros temas de interesse comunal; Independência: ao mau governo estadual e federal; Democracia: mandar⁹ obedecendo; Liberdade: com uma nova forma de fazer política; justiça: construída de baixo, sem impunidade; Cultura,

8 Outro tipo de abobora

9 Dar ordens

informação: mostra a possibilidade de outro mundo; Paz: como base de cada atuação, decisão ou acordo.

Dessa forma, a comunidade que não busque autonomia por meio das demandas supracitadas (além de contar com o apoio do JBG) estará em conflito entre as formas de governo estaduais e a oportunidade de ser autônomo.

No último ano, a comunidade de *Yochib*, pediu para ser considerada como novo município fora de *Oxchuc* segundo *La Voz del Sureste* (2018), para poder-se manter neutra aos conflitos e constantes enfrentamentos na capital do município.

Por outro lado, devemos enfatizar que as formas de enfrentar o grupo armado que se opõe ao movimento pela autonomia de *Oxchuc* *deu-se* por meio de bloqueios na estrada que está em seu território chamada 'estrada San Cristóbal-Ocosingo', uma das principais rotas que ligam a cidade de San Cristóbal de las Casas com Palenque. Deve-se notar que ambas as cidades são pontos turísticos importantes do estado de Chiapas, e se a rota que as comunica for fechada, pode significar uma perda monetária importante, advinda do turismo. Na seguinte imagem (figura 5), mostra-se a rota que conecta ambos municípios e a localização de *Oxchuc* nessa estrada.

Figura 5: Rota estrada SCC-Palenque.

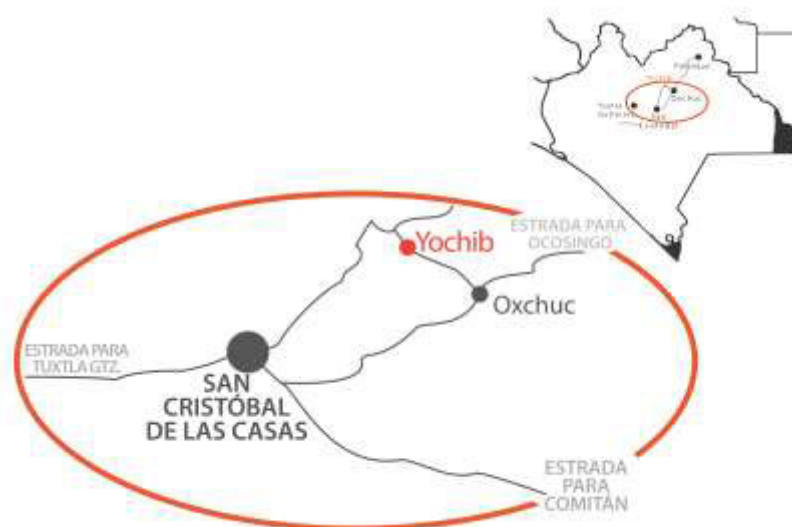


Fonte: Elaborada pela autora

1.2 As mulheres tecelãs da comunidade de Yochib

Para entrar na comunidade que atuamos nesta pesquisa, é preciso localizar *Yochib* geograficamente, em *Oxchuc*. A seguinte imagem (Figura 6) mostra a localização da comunidade.

Figura 6: Localização de Yochib.



Fonte: Elaborada pela autora.

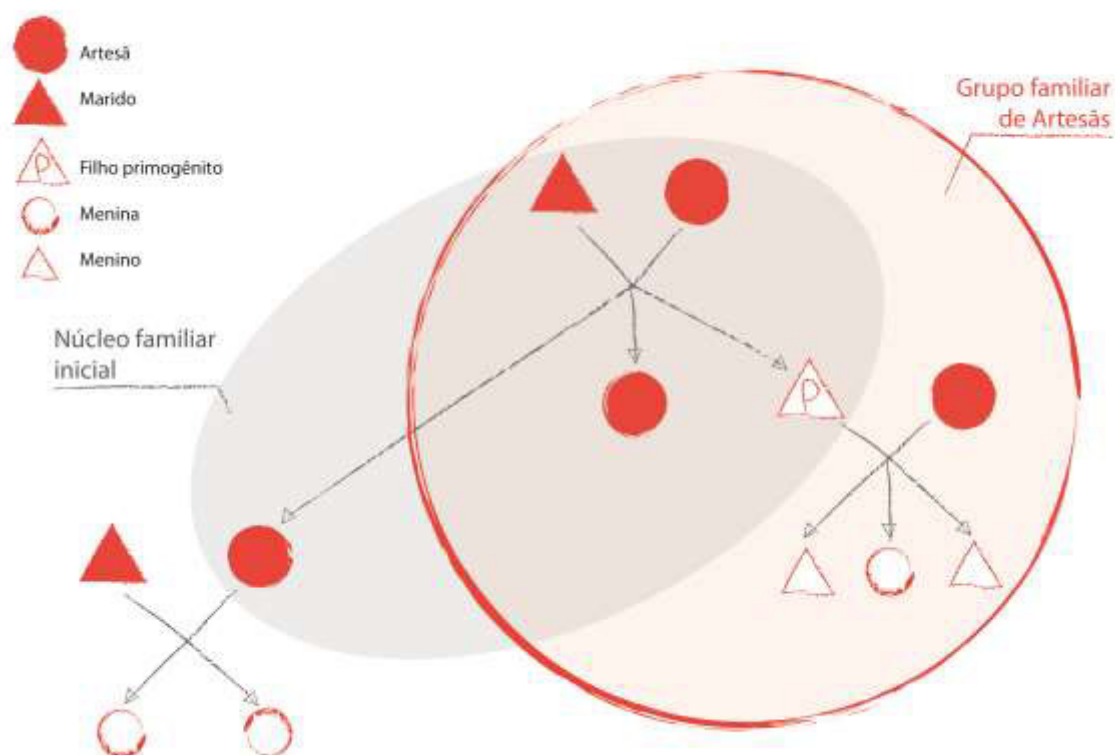
O território de *Yochib* está localizado em uma área montanhosa, com flora e fauna diversificadas, já que faz parte das áreas próximas à entrada da selva Lacandona. É importante mencionar que o *Yochib* está localizado em uma área privilegiada, já que esta comunidade tem a exclusividade do uso da nascente do rio, pois está dentro dele. Até mesmo o nome de *Yochib* foi adotado pelos colonos como uma descrição do território que inclui seu assentamento. *Yochibha* significa na língua *tzeltal* "a entrada do rio".

A população que se encontra neste território é mais pacífica que os próprios colonos da capital do município, já que para chegar ao território de *Yochib* é preciso tomar outra estrada, que não conecta com a rota que sofre bloqueios constantes. No entanto, a comunidade está sob um regulamento da Polícia Comunitária e do Conselho do Bom Governo, respeitando os usos e costumes da região.

Nesta comunidade, encontra-se o grupo de artesãs com as quais estabelecemos práticas de correspondência. Elas são artesãs do tecido maia, com o uso da técnica do tear de cintura. É importante mencionar que a atividade têxtil é agora uma forma de sustento para elas e suas famílias, mas, há alguns anos, o fazer têxtil significava uma atividade da casa, que não representava uma fonte de renda, mas sim uma forma do bem viver para elas, suas famílias e sua comunidade. Muitas das artesãs com as quais estivemos em campo são mulheres dedicadas a diferentes atividades além do papel de artesã. Esses papéis são de parteira, mãe, tia, pastora, vendedora, entre outras. Suas idades variam entre os 20 e 70 anos, fazendo da atividade têxtil um encontro entre diferentes gerações.

Por outro lado, as formas de convívio entre elas estão determinadas pelos grupos familiares. Estes são formados pelas famílias imediatas do marido de uma das artesãs. No momento de se formar um casal, a mulher passa a fazer parte da família do marido e a morar na casa dele. E se o marido é o primogênito de sua família, ele terá o dever de morar na casa de seus pais, pois, como primogênito, aquela casa lhe pertence por direito. Assim, as irmãs, mãe e esposa do filho primogênito passam a morar na mesma casa, constituindo-se assim os grupos familiares de artesãs. Para um melhor entendimento da formação destes grupos, à continuação mostra-se a seguinte ilustração (Figura 7).

Figura 7: Diagrama de parentesco



Fonte: Elaborada pela autora.

Foram cinco grupos familiares envolvidos no trabalho de campo, e doze artesãs no total. O primeiro grupo familiar conformava-se por Patrícia Gomes, Martha Gomes e Angelina Gomes. O grupo delas sempre foi ativo nas práticas de correspondência, já que sua casa foi o lugar de encontro de todas as artesãs para tais práticas. Angelina (de 38 anos) é a dona da casa, o marido dela herdou o lar que agora moram e onde se conforma o núcleo familiar. Ela, além de ser artesã, também é pastora (título recebido por relação de parentesco), já que seu marido é pastor. Ela, por ser a dona da casa e pastora da comunidade, tem uma função de poder dentro de seu núcleo familiar e de sua vizinhança. Entretanto, sua personalidade alegre faz sua liderança pacífica.

Por outro lado, Patrícia Gomes (22 anos) é nora de Angelina, já que casou com seu filho primogênito. A casa onde mora agora Angelina será herança do filho e da esposa, Patrícia. Justo quando o Pastor (marido de Angelina) morrer, a propriedade será de Patrícia e de seu marido; por enquanto, Patrícia mora na casa de sua sogra. Nesse núcleo familiar, também mora Martha Gomes (42 anos). Ela é irmã do marido de Angelina, e ao nunca se casar, passou a morar na casa de seu irmão. Martha, ao

não ter responsabilidade de mãe e esposa, pode permitir-se viajar à cidade de San Cristóbal sem restrição de nenhum familiar, e se divertir no rio com seus sobrinhos sem ter de fingir um papel de seriedade por ser mãe.

O segundo grupo familiar é de Hilária López e María López. Hilária (de 31 anos) mora com seus pais, e, pelo fato de não ser casada, tem a obrigação de cuidar deles. Por outro lado, María, mãe de Hilária de 67 anos, tem enfrentado a doença osteoporose já faz três anos, complicando a participação dela nas práticas de correspondência, sendo de maneira parcial sua atividade.

O terceiro grupo familiar é de Isabel Santiz (23 anos), Victoria Santiz (25 anos) e Flor Santiz (22 anos). Elas são irmãs, que não moram juntas, já que moram com seus maridos, mas suas casas estão localizadas na mesma área, num perímetro de 100 m². Elas, por serem um grupo jovem, são mulheres abertas a tentar novos processos, formas de fazer e técnicas dentro do tear.

O quarto grupo familiar é formado por Rosa Santiz (62 anos) e Cristina Santiz (24 anos). Rosa Santiz, conhecida como Dona Rosa, é a mãe de Cristina Santiz. Elas moram juntas, já que Cristina nunca se casou, e ao ter responsabilidades compartilhadas para sustentar uma casa, decidiram colocar uma loja de fios, agulhas e materiais para costurar e tecer. Essa loja foi posicionada junto à sua casa, assim como uma farmácia rural, na qual vendem remédios básicos que não precisam de prescrição médica.

O último grupo familiar de artesãs é integrado por Catalina Santiz (56 anos), Leticia Santiz (27 anos) e Claudia López (25 anos). Catalina Santiz, também conhecida como Dona Catalina, é a parteira da comunidade e líder de parteiras das comunidades próximas. Ela mora junto de sua nora, Claudia López (esposa do filho primogênito de Catalina). Apesar de só morar com a família de sua nora, Catalina tem muita proximidade com Leticia Santiz. Leticia é a filha primogênita de Dona Catalina; ela não mora com sua mãe, mas no trabalho artesanal são parceiras, conseguindo, entre elas, novos clientes e lugares para vender seus tecidos. Entre elas duas, representam uma liderança grande no grupo de artesãs, já que são as que levam os novos padrões, desenhos, processos e técnicas à comunidade.

Em cada grupo familiar existe uma liderança, tomada (geralmente) pelas mães, donas da casa, que provoca que no grupo de artesãs que une todos os grupos familiares exista competição e busca pelo poder.

Para finalizar esta contextualização do grupo de artesãs, é necessário mostrar que minha aproximação com elas, a comunidade e suas vidas não foi a partir desta pesquisa, e sim de trabalhos anteriores feitos um ano atrás. Com o objetivo de conhecer as técnicas artesanais, os tecidos do lugar e as criadoras deles, decidi, no início de 2017, mudar-me para o sul do México, na cidade de San Cristóbal De Las Casas, Chiapas. Meu primeiro passo ao chegar à cidade foi me contatar com diferentes pessoas dentro de museus, acervos culturais, ONG's, artistas, designers, etc. Isso me ajudou a ter meu primeiro contato com pessoas que já estavam inseridas em diferentes comunidades, e que trabalhavam diretamente com elas.

Foi dessa forma que conheci Rossy, a tradutora desta pesquisa. Ela ajudou-me desde o início, para que houvesse esta maior aproximação com elas, conseguindo assim passar dessa etapa de timidez. Além disso, ela me aproximou a uma ONG na qual ela trabalhava, e isso ajudou-me a conseguir uma parceria com eles. A partir daí, foram-me entregues recursos para ir até a comunidade de Yochib, utilizando as redes que eles já tinham concretizado para se aproximar às comunidades.

Lembremos que conseguir entrar às comunidades com algum grupo de artesãs pode ser complexo nesta parte do território de Chiapas, já que se faz necessário um convite por parte das artesãs ou do grupo com quem se trabalha e uma aprovação por parte do conselho da comunidade. No meu caso, esse convite foi dado ao apresentar-me às artesãs como amiga de Rossy, obtendo assim a permissão para participar no grupo por parte do conselho da comunidade.

Entretanto, o grupo de Yochib não foi o único com quem tive aproximação durante o ano de 2017, existiam também grupos em San Juan Cancuc, San Juan Larrainzar, San Juan Chamula, Amatenango, entre outros. No entanto, foi o grupo de Yochib que facilitou os encontros, já que a organização interna delas (artesãs) ajudava que eu comunicasse rapidamente, além da ajuda de Rossy, como tradutora tzeltal com a comunidade –os outros grupos de artesãs falavam outra língua, tzotzil, e a falta de tradutora para essa língua determinou que os outros grupos não formassem parte desta pesquisa-. Outro fator para escolher a comunidade de Yochib foi o tempo e

disponibilidade das artesãs para trabalhar em cocriação, assim como a intimidade que já tinha formado com algumas das artesãs do grupo.

É importante esclarecer que nesta pesquisa não vou analisar aquilo que foi feito antes, no ano de 2017, já que nunca consegui de maneira formal documentar esses momentos de intimidade fora da comunidade, mesmo tendo documentada a parte de trabalho em Yochib, dado que sua documentação não foi baseada numa metodologia. Entretanto, alguns dados auxiliaram no conhecimento sobre que formas de aproximação poderiam somar para esta pesquisa.

1.3 Política e território em Chiapas: o design como meio de produção política.

Não é possível dissociar os processos de ressemantização¹⁰ do artesanato aos fatores históricos e políticos de tais comunidades. Como aponta Buchanan (2001) sobre a prática histórica do design, fazer design é um ato político. Sendo assim, apresentaremos neste item parte da história e da resistência após a independência e da Revolução Mexicana para observar como todas essas passagens históricas contribuíram para os novos conceitos e significados dentro da produção do tecido maia dos povos *tzeltales*, além de serem capazes de identificar os diferentes atores que estão envolvidos durante o curso de sua história até a contemporaneidade.

Após o mandato ditatorial do presidente Porfirio Díaz (1876 -1880 e 1884-1911), foram incluídas políticas que afetaram a região sul do país, especificamente na região de Chiapas. Uma lei de ocupação e alienação de terras áridas foi decretada, o que justificou a venda e entrega de grandes quantidades de terra aos colonos, as quais, segundo o governo, não tinham proprietários. Isso levou à justificativa da desapropriação injusta e abusiva de suas terras nas numerosas comunidades indígenas, entre elas *Tzeltales*, "as terras indígenas da comunidade de Chiapas foram as primeiras a serem afetadas¹¹" (GIL, 2015, p.58, tradução nossa). A maneira pela qual os *Tzeltales* reagiram a esta desapropriação injusta foi por meio da insurreição,

10 Resposta ao poder e imposição, primeiro da colônia espanhola, depois aos proprietários de terras e fazendeiros, assim como ao governo e suas políticas que mudaram o artesanato têxtil. (GIL, 2015).

11 Las tierras comunales indígenas de Chiapas fueron las primeras en ser afectadas.

segundo a autora, já que eles tentaram renovar suas estruturas tradicionais¹². Tal renovação, também chamada de reagrupamento intercomunitário, mostra que os *Tzeltales* são caracterizados pela resistência ao governo da época, recorrendo às suas práticas tradicionais.

Esse movimento indígena no sul e centro do México gerou um novo olhar sobre os camponeses e os indígenas na revolução de 1910 e, em 1934, o Departamento de Ação Social e Cultural e Proteção Indígena foi criado por decreto federal na reforma agrária da revolução. Esse primeiro passo levou à construção, em 1950, do Instituto Nacional Indígena, com um centro de coordenação em Chiapas, San Cristóbal de las Casas.

De acordo com Henri Favre, essas instituições foram organizadas a partir da lógica dos estudos antropológicos e arqueológicos positivistas feitos principalmente por americanos no início do século, bem como pelas características do romantismo europeu do final do século XIX.¹³ (GIL, 2015, p. 62, tradução nossa.)

O instituto enfrentou diferentes divergências entre os proprietários de terras e fazendeiros; e ao mesmo tempo criou cooperativas associadas ao Fundo Nacional de Artesanato, onde buscavam a promoção da produção têxtil em Chiapas. "Uma economia nascente forçou as artesãs a implementar novos processos de produção têxtil para entrar no mercado¹⁴" (ibid, p.61, tradução nossa). Entre esses processos, podemos encontrar a implementação de cooperativas para uma produção em tempo menor com melhor organização na produção, o uso de tear de pedal (de origem hispano) para maiores quantidades de tecido por peça, assim como diferentes medidas e desenhos no tear. Implementação de materiais como lã, algodão, seda e fibras de origem hispano.

12 Isso está ligado ao acoplamento estrutural de Escobar (2016) que mais adiante desenvolveremos.

13 Según Henri Favre, estas instituciones se organizaron desde la lógica de estudios antropológicos y arqueológicos de corte positivista hechos principalmente por norteamericanos a principios del siglo, así como por rasgos del romanticismo europeo de finales del siglo XIX.

14 Una naciente economía obligaba a las tejedoras a implementar nuevos procesos de producción textil para entrar en el mercado

Todas essas mudanças marcaram um antes e um depois na produção dos tecidos entre 1970 e 1991, relacionadas de uma economia agrícola para uma economia comercial. Essas mudanças provocaram uma modificação dos usos atribuídos às peças têxteis e a escala de comercialização – de uma venda e circulação local, dentro da comunidade, a uma maior dentro da cidade de San Cristóbal de las Casas, assim como em outras comunidades. Isso ao mesmo tempo, modifica o valor de uso pelo que antes era consumido dentro das comunidades produtoras de artesanato, como marca Noronha (2012).

Essas peças passaram a ser consumidas como objetos de decoração dentro das casas dos colonos da cidade, assim como parte dos elementos de ordem religioso dentro das igrejas católicas e peças exclusivas para a elite da cidade, por suas fibras em algodão e seda, segundo Gil (2015), dando um valor simbólico. Esta nova função e uso tem a presença, segundo Canclini (1983), da categoria enfeite. Essa categoria, segundo Noronha (2012), entra no momento que a artesã assume outros valores para suas peças (que a artesã tece). Neste caso, além do valor funcional e utilitário, também há outro valor, que faz referência ao aspecto emocional que surge a partir da função decorativa, da beleza e a religião.

Tais mudanças de valor são adequações ao mercado, que são parte do processo artesanal têxtil para ressignificar as peças e as identidades; são um processo de “negociação entre as artesãs e os agentes envolvidos em suas cadeias produtivas” (NORONHA, 2012, p. 179).

Por outro lado, na época de 1970, o uso de vestidos tradicionais nas comunidades de *Tzeltales* e *Tzotziles* eram um meio de diferenciar uma região ou comunidade de outra por meio das diferentes técnicas, desenhos, materiais, cores utilizadas nos *huipiles*¹⁵ de cada comunidade, da mesma forma que diferenciar indígenas de *ladinos*¹⁶ de San Cristóbal de las Casas, segundo a autora Gil (2015). Além disso, o calçado também assegurava essa distinção, já que o *ladino* sempre

15 Roupas pré-hispânicas (antes da chegada dos espanhóis ao sul de México) tradicionais do sul do México. Sua forma é como uma camisa ou túnica larga de algodão ou outros materiais, adornados com bordados e / ou brocados típicos, que são usados principalmente pelas comunidades originais.

16 Conceito para identificar as pessoas pertencentes à cidade de *San Cristóbal de las Casas*, nascidas ali com vínculo familiar pertencente aos primeiros colonos da cidade.

usava calçado enquanto a população das comunidades andava descalço ou usava *huaraches*¹⁷ de madeira.

Nas seguintes imagens mostram-se os tipos de vestido e de calçado que eram utilizados pelas comunidades originais.

Figura 8: Vestidos de ladinos e indígenas.



Fonte: Imagem composta por Escobar, José. 2017; Marina, Elizabeth. 2017.

A partir destas transformações, observamos a direção que o país estava tomando, com base em uma lógica de negócios e inovação de produtos fortalecida pelo Acordo de Livre Comércio (TLC) entre o México, os Estados Unidos e o Canadá em 1994. Nesse mesmo dia, grupos indígenas das terras altas de Chiapas pegaram em armas sob o Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN) em oposição às novas políticas. Este evento deixa claro para nós como os povos *tzeltales* e *tzotziles* maias de Chiapas resistiram a todas as formas de imposição ao longo de sua história. É exatamente nesta região onde se fala de uma cultura de resistência quando se menciona o artesanato têxtil das terras altas de Chiapas.

Uma cultura de resistência, tecida pacientemente no meio da teia complicada de relações estabelecida pela ordem colonial. Ao longo dos lentos séculos do Vice-reinado, enquanto uma nova sociedade se desenvolvia com variadas formas de cultura, os povos nativos de Chiapas reconstruíram suas identidades dentro da estrutura dessa resistência e transmitiram-na da maneira mais segura: mostrando ao colonizador todos os dias no trabalho têxtil. E como o mesmo Fábregas aponta, o têxtil tem sido uma das atividades, esta pacífica, de resistência à imposição dominante. Atividade de resistência

¹⁷ Sandálias que os povos originais usam como calçado no México, feito através da trama com couro ou outros materiais.

cultural com ampla difusão em toda a região das terras altas.¹⁸ (GIL, 2015, p.65, tradução nossa)

Este último parágrafo nos mostra que a simples existência do têxtil já é algo que exige resistência através de seu processo e seu uso. É uma maneira de enfrentar as gerações que estão insatisfeitas com a desapropriação de suas terras e, ao mesmo tempo, uma maneira de se colocar na vida daqueles que lhes deram as costas. Como mencionado por Fábregas (1998) em seu artigo "Têxtil como resistência cultural":

A melhor maneira de resistir a uma ordem como a estabelecida em Chiapas durante o período colonial era preservar e transmitir a experiência cultural, a língua e a identidade em si. O jogo de símbolos também foi enclausurado pelo conhecimento, à maneira dos códices, expressando o talento coletivo e consolidando uma cultura de resistência que escolheu os meios de arte para manter a herança de seus antepassados, resgatá-lo do colonizador e entregá-lo, dia para o dia, para as gerações presentes e futuras.¹⁹ (FÁBREGAS 1998, p. 27, tradução nossa).

Por outro lado, as mudanças foram vistas na economia das terras altas de Chiapas, sua economia era agora de comércio ou assalariado, e essas mudanças deram origem ao negócio de transporte entre as comunidades e a cidade, estabelecido pelo governo do Estado em 1977. A intenção era que as comunidades *tzeltales* se mudassem para as cidades junto a seus artesanatos; isso deu lugar à formação de grupos comerciais para vender seus produtos nas praças da cidade.

Sob essa nova onda de inovação, comércio, negócios e economia mercantil, as artesãs maias dos povos *tzeltales* entraram em uma dinâmica chamada cultura performática, onde a cultura indígena é submetida à exposição do turismo, fazendo

18Una cultura de la resistencia, tejida pacientemente en medio de la complicada maraña de relaciones establecidas por el orden colonial. A lo largo de los lentos siglos del Virreinato, mientras una sociedad nueva se desarrollaba con variadas formas de cultura, los pueblos autóctonos de Chiapas reconstruyeron sus identidades en el marco de esta resistencia y la transmitieron de la manera más segura: mostrándosela al colonizador todos los días en el trabajo textil. Y como lo señala el mismo Fábregas, el textil ha sido una de las actividades, ésta pacífica, de resistencia ante la imposición dominadora. Actividad de resistencia cultural con amplia difusión en toda la región de los Altos.

19 La mejor manera de resistir a un orden como el establecido en Chiapas durante la colonia, era preservar y transmitir la experiencia cultural propia, la lengua y la identidad misma. El juego de los símbolos los encerró también el conocimiento, a la manera de los códices, expresando el talento colectivo y consolidando una cultura de la resistencia que escogió los caminos del arte para guardar la herencia de sus ancestros, rescatarla del colonizador y entregarla, día a día, a las generaciones presentes y futuras.

de sua atividade têxtil artesanal uma fonte de importante rendimento monetário para as famílias artesanais.

A ideia de cultura da ‘performance’ tem sido discutida na antropologia moderna, especialmente nos casos (majoritários) em que a cultura deve se submeter à exposição do turismo. Os nativos são forçados a explicar sua cultura aos turistas, para os quais reúnem elementos das tradições, elementos da cultura de massa (versões midiáticas sobre culturas exóticas) com elementos fantásticos e, sem dúvida, muita intervenção de novas tradições.²⁰ (GIL, 2015, p. 122, tradução nossa)

Esta ideia, na qual o turismo faz parte da vida das artesãs, ao ponto de se envolver na vida diária e de trabalho têxtil, pode ser observada nas discussões propostas por Noronha (2012; 2015). A autora mostra nas pesquisas de artesanato feitas na região de Alcântara, no nordeste de Brasil, os processos de adequação da produção tradicional e de subsistência ao processo turístico (NORONHA, 2012), convertendo os valores do produto artesanal em identidade turística, e todo o processo de encenação da produção e sistematização do saber-fazer para o consumo (NORONHA, 2015). Nesse último estudo, a autora menciona Ervin Goffman (2011), para esclarecer o comportamento das artesãs ante o público, o turista que visita seus espaços de trabalho em comparação com seu comportamento íntimo, para a representação de elas mesmas na sua vida cotidiana.

Poder-se-ia dizer que elas têm de encenar pela performance sua autenticidade como artesãs, – também entendida a partir do conceito de “autenticidade encenada” (MACCANNELL, 1989) – assim como as peças que criam. Nas palavras de Noronha, “as artesãs transitam por esses espaços e muitas vezes se posicionam em suas fronteiras, em postos de negociação, mais uma vez, dependendo dos atores envolvidos” (NORONHA, 2015, p.51).

Ao lado do conceito de autenticidade encenada, existe também a “autenticidade emergente” (COHEN, 1988, p. 379), na qual o autor Cohen (1988) discute que se existe a possibilidade de que a autenticidade seja negociável, poderia emergir gradualmente para ser considerado autêntico ante os turistas e aqueles que visitam a

20 La idea de cultura del performance ha sido discutida en la antropología moderna, en especial en los casos (mayoritarios) en que la cultura debe someterse a la exposición del turismo. Los indígenas se ven obligados a explicar su cultura a los turistas, para lo cual reúnen elementos de las tradiciones, elementos de la cultura de masas (versiones de *mass media* acerca de las culturas exóticas) con elementos fantásticos, y sin duda mucha intervención de nuevas tradiciones.

comunidade. Dessa maneira, o inautêntico passaria a se tornar autêntico, atualizando antigas tradições, ou colocar atividades, ações do presente para se tornar tradição das formas de fazer o estar na comunidade e no processo artesanal.

Estes encontros entre artesãs e o turismo abrem espaços “para outros processos de significação cultural” (NORONHA, 2015, p. 51). Isso permite às artesãs direcionar parte de sua produção para o consumo externo da comunidade, neste caso para o turismo. Esse processo é chamado como trânsito intercultural por Canclini (1983), produzindo novos significados da prática do têxtil e de suas criadoras, assim como as novas interações que estas têm.

Esse tipo de encontros também recebe o nome de “turismo étnico” (VAN DEN BERG, 1994, p.9), nos quais os turistas viajam motivados pela busca do que é autêntico, atribuindo às artesãs um papel de anfitriões ou, além disso, como aquele objeto de curiosidade, “o próprio espetáculo que buscam os turistas” (Ibid, p. 9). Assim, as artesãs devem fazer um espetáculo delas mesmas, permanecendo autênticas sem caírem na sobreatuação para serem mais atraentes para os turistas. Como nos mostra Canclini (1983) “Adaptada às regras da exibição mercantil, a cultura indígena oferece algo ‘melhor’ que a sua essência: a multiplicação, a colocação em cena de forma ampliada da sua beleza” (CANCLINI, 1983, p. 107).

Também, podemos nos apoiar de outros trabalhos para refletir sobre estas mudanças nos processos do artesanato, e questionar o conceito de “artesanato tradicional”, o qual ajudará a colocar novas fronteiras que permitam atingir os novos processos dentro do artesanato. Para isso, é necessário citar os estudos de Ricardo Gomes Lima (2010), gestor do PROMOART²¹, que trabalha no âmbito das pesquisas sobre atualização funcional da produção artesanal no Brasil.

O autor caracteriza ao artesanato tradicional como portador de valor agregado *a priori*, sem necessidade de outras ações e processos para construir seu valor, porque possui “lastro cultural aparente” (LIMA, 2010, p.40). Isso nos diz que seu valor está formado no momento de sua concepção, ao tocar o material com as mãos das artesãs. Um desses valores é ser “perfeitamente irregular” (Ibid, p.42), já que, como se argumentou antes, é feito pelas mãos das artesãs, mãos humanas. Dessa maneira

21 Programa de Promoção do Artesanato de Tradição Cultural

podemos refletir junto ao autor a necessidade de pensar nos valores do artesanato tradicional quando se trata de olhar para o consumo destes, dado que todos os aspectos da produção das peças artesanais precisam ser entendidos para ser valorizados.

Um exemplo disso é o calor humano, a singularidade das peças, o pertencimento destas, os tempos e ritmos da produção, seus atores, a autoria das artesãs e as mudanças e modificações da atividade artesanal, desde o saber e o fazer. Isso permitiria uma maior compreensão da atividade, provocando uma consciência de consumo por parte dos turistas, promovendo a movimentação e circulação da atividade artesanal além da esfera capitalista, cruzando suas fronteiras atuais.

No bojo desta abordagem, podemos citar a tese da designer Ana Carolina Barbosa (2019), da Universidade Federal de Pernambuco, que discute a cultura turística e a criação de identidade dos lugares a partir do artesanato em aproximação com o design e o turismo, tomando como objeto de estudo o souvenir, “tratado como artefato que representa e complementa, de alguma forma, o espaço visitado” (BARBOSA, 2019, p. 21). Neste estudo, tomam ao turismo como papel para fomentar a criatividade de ‘ressemantização de tradições culturais’ (Ibid, p.49), conseguindo funcionar como ferramenta para “recriar novos usos e valores a partir da constatação de práticas sociais peculiares que compartilham um repertório de representações e emana tradição de um território” (Ibid, p. 49).

A autora também faz uso do conceito ‘produto terroir’ (KRUCKEN, 2009) para formar sua argumentação da ligação entre design e território, neste caso, o souvenir como vertente deste produto. Dessa maneira, o design pode ser aplicado a um território para fortalecer a vocação do mesmo, por meio da projeção de produtos e serviços tomando os recursos locais para agregar valor local e assim movimentar a economia do território, atuando como “marcadores de identidade de um território” (BARBOSA, 2019, p. 71).

Por último, nesse estudo, a autora dá um significado ao design em aproximação ao turismo: “significa estabelecer um diálogo com todo o teor afetivo e significativo que envolve a transformação da cultura territorial em turismo, ou seja, com a tradição, a memória coletiva e a autenticidade” (Ibid, p. 72). A prática do design dentro deste cenário de turismo e artesanato tem a responsabilidade de promover e esclarecer os

diálogos formados pelas pessoas moradoras do território e aquelas que são as visitantes, visando pela conservação do respeito em sua memória e autenticidade.

Na literatura da Antropologia do Turismo, conforme observamos em Noronha (2015), é vasta a produção e a discussão sobre estes processos de estilização da produção tradicional e a encenação das tradições produtivas para o consumo. Embora a maneira como a atividade têxtil tenha sido desenvolvida seja nova, existem preconceitos com linhas puristas que não dialogam com a pós-modernidade e com as mudanças e modificações do artesanato, chamando-a de destruidora da tradição ou de exposição de artesãos como mercadoria, colocando conceitos como o *marketing* do “efeito Disney” (COMAROFF E COMAROFF, 2009) em território indígena.

A autora Cecilia Mello (2017) em seu artigo “Quatro ecologias afroindígenas” apresenta uma reflexão sobre este processo, a qual desenvolve com o caso das criadoras de roupas do extremo sul da Bahia, onde um projeto do setor têxtil para geração de renda de suas famílias, acaba sendo a forma de se definir ante os organizadores do microempreendimento. A autora o chama de “refração à captura mercantil” (MELLO, 2017, p.35), uma alternativa para a conservação dos modos de fazer, no qual seus rituais, práticas e técnicas tradicionais são expostos, parte do seu modo de viver, mas preservam os significados do têxtil, sem cair no jogo da moda ocidental, a qual têm um alto risco de desacreditar a prática; assim, ao adotar a cultura indígena de atuação, afirmam sua agência e, ao mesmo tempo, seu processo autônomo de autocriação, transformação e modelagem, definindo “autonomamente o que fazem, como fazem e quando fazem e mais do que isso, se desejam ou não fazê-lo²²” (MELLO, 2017, p. 35, tradução nossa).

Desta forma, enquanto suas casas ou oficinas são expostas ao público, elas também estão em posição de controle sobre o que querem ou não mostrar, definindo os conteúdos, espaços e narrativas que são geradas no espaço; isso de certa forma se torna um museu interativo onde o controle é exercido por elas. Elas preferem, de alguma forma, que suas peças têxteis fiquem expostas nesse recinto natural e não em uma loja de arte, de roupas, que é na mão do público externo. Dessa forma, o público terá de deixar sua zona de conforto e se deslocar para o lugar remoto onde

22 ...de manera autónoma lo que hacen, como lo hacen y cuando lo hacen y más que eso, si desean o no hacerlo.

estão, a fim de obter uma das peças. Esse deslocamento faz com que a artesã tenha controle e autonomia de todo o processo têxtil.

Também é afirmado no texto de Gil (2015) que, devido a influências econômicas, comerciais e sociais, as práticas tradicionais foram moldadas por um novo terreno em que a estrutura de produção mercantilizada é integrada às culturas indígenas, respeitando sua visão de mundo, práticas tradicionais, rituais e o uso de sua linguagem. Como menciona Gil:

A língua de origem maia que falam, assim como a produção e o uso de roupas tecidas, é a urdidura sobre a qual os povos *tzotzil* e *tzeltal* das Terras Altas de Chiapas tecem diariamente seus sentimentos coletivos. Relacionados entre si criam uma estrutura social que lhes permite manter suas práticas culturais em vigor, apesar do *marketing* atual.²³ (GIL, 2015, p. 124, tradução nossa).

O tecido, além de ter um significado econômico e de resistência, também guarda traços de seu uso social impressos real ou metaforicamente segundo a autora. Esse é o caso da relação que existe entre o tecido e o sujeito com a conservação do significado que ele tem para seus pais, faz parte de seu sentido de pertencimento que está gerando sua identidade com a prática e o uso. "É uma identidade visualizada a partir das relações sociais que a peça têxtil conecta com espaços e tempos específicos."²⁴ (Ibid, p.136, tradução nossa).

Da mesma forma, a autora menciona que também é incorporada memória social, que se manifesta em uma sensação histórica, recriado em maneiras diferentes e pendurado ao presente de quem o carrega, colando o presente e o passado da comunidade, trazendo suas experiências, histórias e crenças. É assim que a autora enfatiza que os tecidos nunca devem ser acabados, já que estão sempre em constante construção e fazem parte de sua memória histórica. Finalmente, a autora aborda um último significado social dos tecidos, ligado às relações sociais, um dos quais é o namoro, já que usar o traje da sua região está associado à feminilidade e à sedução.

23 La lengua de origen maya que hablan, así como la producción y uso de prendas de textiles, son la urdimbre sobre la que los pueblos tzotziles y tzeltales de los Altos de Chiapas tejen cotidianamente su sentir colectivo. Relacionados los unos con los otros crean un entramado social que les permite mantener vigentes sus prácticas culturales a pesar de la mercadotecnia actual.

24 Es una identidad que se visualiza desde las relaciones sociales que la prenda textil enlaza con espacios y tiempos específicos.

Há também o significado social religioso, uma vez que o uso de têxteis em seus rituais, ao contrário da religião cristã, contém uma proximidade que se estabelece entre o sujeito comum e sua divindade, a prática. O indígena permite que o santo seja algo vivo, podendo tratá-lo com afeto e carinho. É uma maneira de estabelecer reciprocidade e atenção entre o crente e seu santo.

1.4 Fazeres têxteis: apresentando a produção das mulheres de Yochib

O tecido, feito em tear de cintura²⁵ (Figura 9), é atualmente realizado por mulheres. O grupo com o qual trabalhamos tem entre elas o mesmo processo de criação têxtil. As fases de produção do tecido feito pelas artesãs do grupo são as seguintes:

Figura 9: Tear de cintura



Fonte: Elaborada pela autora.

²⁵ Técnica pré-hispânica (antes da colônia) de tear.

1. Coleta/Aquisição da matéria-prima: outras comunidades têm em seu processo têxtil o uso de lã, já que usam este material pelo clima frio, e conseguem sua extração manual por meio do corte do pelo do cordeiro. No caso das artesãs de *Yochib*, o seu tecido é feito de algodão, que pode ser encontrado no centro da cidade de San Cristóbal de las Casas, no mercado de Santo Domingo, com marcas nacionais ou estrangeiras, com venda de atacado ou varejo, já fiado e seccionado em novelos de 250-300gr (às vezes o fio é vendido meado), com diferentes cores e qualidades de fio.

Figura 10: Aquisição da matéria-prima

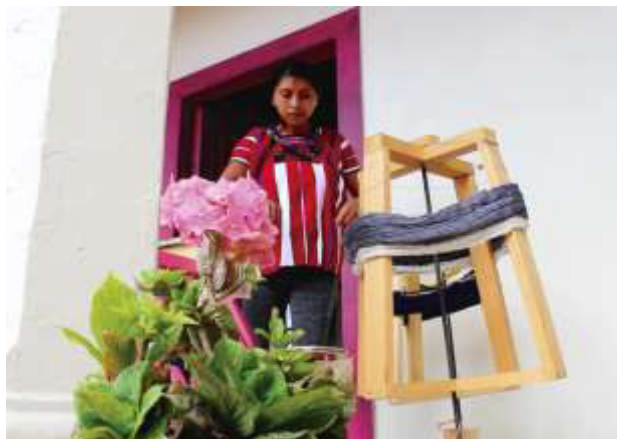


Fonte: Lanera Porota, acesso 2019.

2. Colocar no rolator: quando o fio é comprado em meadas²⁶, é preciso o uso do rolator para arrumar o fio em formato de novelo, já que permite que as artesãs tenham maior facilidade de uso do fio ao urdir. No entanto, existem artesãs que não precisam do formato de novelo quando se trata de tecer, e podem fazer uso das meadas; tudo depende do gosto e do processo de cada artesã.

²⁶ Fio mais desenrolado que o novelo, formando uma espécie de cordão de uns 40- 50 cm de diâmetro, este formato de vento do fio tem o propósito de fazer mais fácil o tingimento do fio.

Figura 11: Colocar no rolator



Fonte: Capturada pela autora

3. Criar a urdidura: nesta fase, inicia-se a formação do desenho do tecido, ou seja, é a instalação dos fios de acordo com o resultado final desejado do tecido. Essa fase é muito importante: deve-se manter uma tensão igual no fio enquanto se tece. Se a tensão do fio de urdidura mudar, então o processo de tricotagem fica mais difícil, e o tecido final será desnivelado, ou pode ser impossível de tecer. A ferramenta que é utilizada para fazer a urdidura se chama 'urdidor', um instrumento para preparar os fios de urdidura. É uma prancha de madeira, com entalhes colocados transversalmente para ter diferentes opções de medidas para o comprimento da teia, que no final terá o próprio tecido. Nestes entalhes, é colocado um bastão de madeira que será o primeiro bastão que servirá para amarrar uma das extremidades da urdidura. Para formar a urdidura, será necessário dar diferentes 'voltas' ao 'urdidor'. Ao formar a urdidura, é necessário contar as voltas que são dadas e observar que elas coincidem com o número de fios. Isso permitirá ter um controle da simetria e a largura que se deseja do tecido.

Figura 12: Criar a urdidura



Fonte: Capturada pela autora

4. Montagem da urdidura: para montar a urdidura, será necessário desmontá-la do urdidor, procurando que seja com delicadeza, pois algumas vezes alguns fios podem quebrar e outros podem deixar de estar na posição inicial, fazendo com que a teia fique desalinhada. Uma vez fora, a mesma se desdobra e o outro bastão é colocado na outra extremidade da urdidura, porque a partir daí o tear será amarrado.

Figura 13: Montagem da urdidura



Fonte: Capturada pela autora

5. Fixação temporária da urdidura ao bastão de amarração da urdidura: nesta fase, é necessário que a urdidura esteja fixa, já que o seguinte passo precisará que não seja mexida. Para isso, é necessário que se separem os

fios de dez em dez, passando depois um fio entre essa divisão e fixando-os ao bastão.

Figura 14: Fixação temporária da urdidura



Fonte: Capturada pela autora

6. Colocação de elevador ou pente: Para esta fase, precisamos de um bastão fino e reto e um fio fino que seja resistente/ forte. Do bastão que se amarra à urdidura, deve-se passar o '*machete*²⁷' (facão) no meio dos fios. Para esta abertura (onde passa o *machete*), passe o fio fino e resistente, a partir daí inicia-se a tecelagem do elevador.

Figura 15: Colocação de elevador ou pente



Fonte: Capturada pela autora

²⁷ Serve para acertar o tecido. Pode ter diferentes tamanhos e formas. O tamanho normal é de 55 cm, mas pode ser encontrado até 70 cm, tudo depende da largura do tear.

7. Fixação da urdidura ao bastão de amarração da urdidura para tecer: depois de terminar de fazer o elevador, pode-se começar a fixar o bastão à urdidura; neste caso, precisa-se fixar os bastões (dois) que estão em cada extremidade.

Figura 16: Fixação da urdidura



Fonte: Capturada pela autora

8. Criação da bobina (novelo) para a trama/enchimento da vara com fio: o seguinte passo será criar a bobina. Para isso, se faz necessário um bastão ou uma vara fina onde o fio será enrolado. Dessa forma, no momento da bobina passar, a trama vai se formar.

Figura 17: Criação da bobina.

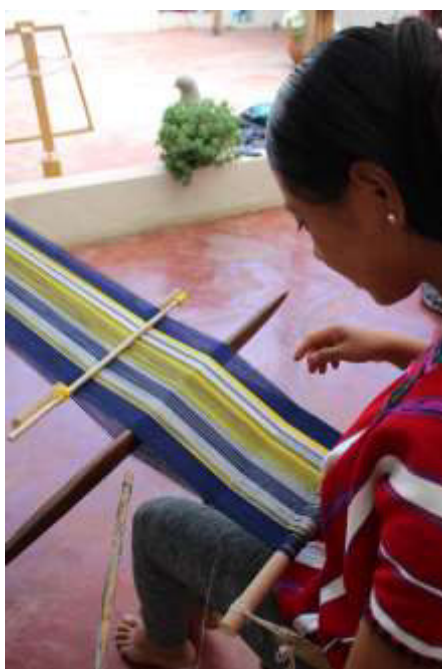


Fonte: Capturada pela autora

9. Tecer: antes de começar a tecer, será necessário primeiro tecer os extremos com um fio que seja grosso e que não fique muito apertado, já que

depois disso será desmontado. A finalidade desse processo é procurar que a urdidura não mude de posição ou densidade ao manipulá-lo. Depois disso, precisa-se tecer ao passar um fio transversalmente com ajuda da bobina, para depois bater com o *machete*. Depois do batimento, o elevador ou pente é puxado para colocar os outros fios no tear que ainda não foram cruzados; assim, o processo se repete, com algumas mudanças caso seja preciso fazer outro tipo de técnica. O processo dura até que o tear seja todo tecido.

Figura 18: Leticia tecendo



Fonte: Capturada pela autora

10. Acabamentos: às vezes as artesãs gostam de dar acabamentos finais nas extremidades do tear. Esses acabamentos podem significar fazer “pontas”. Poucas artesãs conhecem o processo desse trabalho, mas existem mulheres que se dedicam só a fazer estes acabamentos.

Figura 19: Exemplo de um acabamento.



Fonte: Elaborada pela autora

11. A venda de tecidos: também é feita, em alguns casos, por artesãs (no grupo com o qual trabalhamos é assim), tendo em alguns casos diferentes meios de venda como: *tianguis* ou mercado tradicional, pontos de venda em cooperativas dentro ou fora da comunidade, que geralmente são organizados por elas e às vezes em famílias. No entanto, pode acontecer que diferentes grupos de artesãs de diferentes comunidades estejam envolvidos; mercados orgânicos ou de comércio justos, lojas pertencentes a ONGs (este é o caso das artesãs do grupo da pesquisa), lojas de revenda, como alguns indígenas que se dedicam a comprar os produtos de outras comunidades; e as lojas de design que pedem trabalhos especiais de artesãos sob encomenda.

Figura 20: Loja de uma cooperativa na comunidade.



Fonte: Capturada pela autora

No caso das designers, o papel que desenvolvem nesse contexto pode tirar conhecimentos tradicionais do fazer têxtil e colocar, inserir novos valores à prática (como simetria, estética, etc.), que criem mudanças permanentes nos simbolismos, significados, processos, técnicas, etc.

Ao se incorporar uma designer na prática têxtil, toma-se o risco de gerar um relacionamento de empregador e empregado, surgindo assim papéis hegemônicos e de poder, com as designers e de subalternos, com as artesãs. Por isso, é preciso conhecer que papéis as designers podem assumir no encontro com uma comunidade, e, dessa forma, estar cientes das consequências (positivas ou negativas) que podem causar esses encontros com respeito às atitudes²⁸ que são tomadas.

Sobre este assunto, muito discute-se na literatura sobre o encontro entre designers e artesãos. Podemos mais uma vez aludir aos estudos de Noronha (2011; 2012; 2015), no qual, no primeiro trabalho citado, procurou-se mapear e analisar os processos de atribuição de valor dos objetos criados de maneira artesanal em diferentes povoados dentro do município de Alcântara, no estado de Maranhão. Neste estudo, abordam-se questões como os aspectos do artesanato contemporâneo referente à circulação deste provocando novas representações em seu processo de

28 Refere-se à disposição ou maneira de agir ou de se comportar em relação a algo ou alguém.

produção, por meio da encomenda, ação que libera a coprodução das peças entre artesãos e clientes, levando-o a uma forma de projeção dentro dos processos de artesanato.

Por outro lado, no segundo estudo (NORONHA, 2015), a autora mostra como percorre as categorias de tradição, autenticidade e comoditização a partir de um olhar da antropologia do turismo para abordar ao artesanato de Alcântara e compreender os processos de produção e consumo.

Um dos autores que marca uma trajetória bastante ampla dentro da pesquisa de artesanato é o autor Ricardo Gomes Lima (2010); em seu estudo, podemos obter escritos referentes às experiências de pesquisa pela atividade artesanal, os objetos e os artistas, no qual se reflete sobre os aspectos conceituais da noção de artesanato, com foco ao caráter dinâmico deste, sua relação com o mercado, a autoria do artesão e a temporalidade que articula modos de vida a um amplo universo de saberes. Da mesma forma, o autor faz abordagens do deslocamento dos objetos de seus ambientes originais dentro dos processos da região do artesanato para um novo contexto, como o museográfico.

Dentro dos estudos de Borges (2011), podemos também perceber os encontros entre artesãos e designers. Nesse trabalho, Borges faz um mapeamento da revitalização do artesanato brasileiro a nível nacional que tem aproximação com o campo do design em diferentes comunidades dentro do Brasil. A autora relata as marcadas iniciativas de inovação social e empreendedorismo que vem ocorrendo desde a década de 1990, provocando o desenvolvimento sustentável local em algumas ocasiões. Ao mesmo tempo, analisa os casos de fracasso para conseguir fazer indagações para o futuro do artesanato.

Por outro lado, nos estudos de Keller (2011), analisa-se o trabalho e a produção do artesanato nos municípios de Barreirinhas e Tutóia no estado do Maranhão, como uma dimensão da vida econômica, isto é, na cadeia de valor do artesanato, na cultura e no ecossistema local. A partir do conceito de trabalho na economia do artesanato, desdobram-se diferentes formas de trabalho – devido às diversas relações tecidas que pertencem à cadeia de valor –, assim como os processos de criação, produção e de apropriação de valor dentro do trabalho artesanal.

Também existem estudos recentes desenvolvidos no âmbito do programa e da linha de pesquisa na qual este trabalho se insere, como as dissertações de Lima (2018), Portela (2018) e Aboud (2019). O primeiro faz uma pesquisa do envolvimento do design com o artesanato ao trabalhar em conjunto para propor soluções técnicas e alternativas do fazer artesanal. Dessa forma, possibilita-se a emancipação do artesanato e seu desenvolvimento com o objetivo de analisar os efeitos da consultoria em design dentro do contexto artesanal.

Sob outra perspectiva, a pesquisa desenvolvida por Portela (2018) analisa a construção da representação do outro, na qual podem se refletir hierarquias de poder, com a possibilidade de gerar discursos sobre empoderamento feminino (das artesãs de uma comunidade quilombola em Santa Maria, Alcântara no estado de Maranhão) e sobre o design. Isso se conseguiu por meio da construção de uma ferramenta de codesign como protótipo em correspondência.

Por último, o trabalho de Aboud (2019), que questiona e analisa os valores dentro do processo artesanal da renda de bilros em Raposa, no Maranhão, analisa as práticas artesanais em sua multidimensionalidade, consolida uma proposta analítica denominada “complexo de valores”, que reconfigura nosso olhar do artesanato para conscientizar aos visitantes de Raposa sobre a prática artesanal. Este conceito foi desenvolvido a partir de práticas de correspondências entre artesãs e designer por meio da criação do papelão.

Todos esses autores são exemplos de trabalho entre artesãos e designers, nos quais os encontros entre ambas áreas formam diferentes papéis para as designers, além de empregador, quebrando esse padrão hierárquico de trabalho.

1.5 E quando o design conseguiu compartilhar a ação projetual para chegar ao DA?

Visando a conhecer o histórico e a origem da prática projetual compartilhada entre designers e outros criadores, decidiu-se traçar um breve histórico sobre o caminho percorrido pelo design até encontrar-se com a antropologia, constituindo-se na abordagem de *Design Anthropology*.

Começaremos com o lugar que viu nascer o design como prática acadêmica: a Bauhaus. No final da década de 1920, a escola demonstrou grande interesse em abordar questões relacionadas à relação entre sociedade e design, entre criação e produção individual e colaborativa. O segundo diretor da Bauhaus, Hannes Meyer, desempenhou um papel fundamental, orientando radicalmente o ensino e as oficinas da escola e seu planejamento e arquitetura em torno da ideia e das necessidades do coletivo. O conceito de Meyer de um processo de design colaborativo foi particularmente revolucionário. (BAUHAUS, 2015)

Por outro lado, devido aos sistemas fabris marcados pelo desenvolvimento e ao crescimento na oferta dos bens de consumo nos Estados Unidos e na Europa no final do século XIX e início do século XX, adaptou-se o processo projetual às indústrias, provocando a adoção de processos sistematizados para padronizar uma produção em grande escala, assim como facilitá-la. Essas ações de produção em massa conseguiram durar por muitos anos, até que, na década de 1950, começaram a questionar os processos destas produções sem responsabilidade social e ambiental. (CARDOSO, 2012).

No ano de 1953, o designer Pedro Luiz Pereira de Souza aponta para a importância do relativismo cultural no campo do design. Essa ideia é de interesse no campo através da ergonomia e dos estudos de Gordon W. Hewes, antropólogo americano interessado nos aspectos antropológicos e culturais das posições corporais, chamando, desta forma, a atenção das designers segundo Zoy Anastassakis (2012).

Avançando à década de 1970, um designer importante dentro deste breve histórico, Victor Papanek, mostrou em seu livro “Design for the real world” a importância da humanização do design, acionando as possibilidades da antropologia dentro da prática do design como um caminho para esse objetivo. Com proposições que explicitavam a inconsciência das designers “quanto às responsabilidades morais e sociais envolvidas na prática profissional” (ANASTASSAKIS, 2014, p. 4).

No entanto, segundo Patrocínio (2015), Papanek colocava a designer como responsável por determinar as necessidades do usuário ao projetar, excluindo este último por completo. Mais adiante, em 1973, os estudos do designer Gui Bonsiepe já criticavam os aspectos de fazer “design para”, propondo como resposta o “fazer com

os países periféricos”, sendo esse modelo mais comprometido com mudanças sociais e com abordagens colaborativas.

No ano 1976 ambos designers (Papanek e Bonsiepe) se encontraram na conferência organizada pelo ICSID²⁹ em Londres, chamada “*Design for need*”, e lá discutiram o papel do design nos países periféricos, concordando sobre o compromisso entre as designers socialmente responsáveis como a construção de economias periféricas. (ANASTASSAKIS, 2014, p. 5)

Nessa mesma década (1970), no continente europeu, na região escandinava, desenvolviam-se práticas de design participativo com colaborações entre designers, trabalhadores sindicalizados e pesquisadores, adotando perspectivas e métodos etnográficos, incluindo-as nas práticas de design em meados da década de 1980. O foco era buscar um ideal de local de trabalho democrático que focasse em formatar suas próprias condições de trabalho de maneira participativa (NORONHA; ABREU, 2019, p. 6).

A aproximação dos campos da antropologia e do design passou a ser explorada pelo centro de pesquisa XEROX, nos Estados Unidos, desenvolvendo softwares usando abordagens etnográficas em grupos multidisciplinares; entre os assistentes encontravam-se antropólogos, designers e engenheiros. Para essa época, a etnografia faz sucesso nos praticantes do design, porque, além de propor pesquisar o que os consumidores dizem fazer, também se pesquisa o que as próprias designers fazem. (ANASTASSAKIS, 2014, p. 6)

Em 1993, Blomberg e colegas (1993), conseguem se aproximar mais a essa nova área de conhecimento entre design e antropologia, ao publicar uma guia com princípios básicos da etnografia para o design. Sugerindo o uso de “cenários, perfis de usuários, mapa de oportunidades e modelos de experiências como [...] ponte entre o entendimento do presente e o projetar para o futuro” (NORONHA; ABREU, 2019, p.4). Estes princípios foram articulados melhor no campo do design participativo, com pesquisas interdisciplinares sobre os recursos e seu controle dentro dos processos de design.

29 International Council of Societies of Industrial Design.

Por último, em 2011 publicou-se um estudo pioneiro do Design Anthropology lançando suas bases. Este livro (*Design Anthropology: object culture in the 21st century*) foi o primeiro material de estudo que cunhou o termo 'Design Anthropolgy' para nomear esse novo campo de conhecimento. Um ano depois (2012), os autores Wendy Gunn e Jared Donovan publicaram seu livro titulado 'Design and Anthropology' focado na relação entre usar, produzir e projetar, tomando os aspectos sociais como ênfase dentro do estudo, assim como o dar forma às coisas. A partir daqui se desenvolveram outros trabalhos de investigação sobre o tema, como 'Design Anthropology: theory and practice' publicado no ano 2013, com Wendy Gunn, Tom Otto e Rachel Charlotte Smith como organizadores e o livro 'Design anthropological futures', publicado no ano de 2016, organizado por Rachel Charlotte Smith e outros pesquisadores, no qual destacamos a publicação do capítulo "Conversation Dispositifs: Towards a Transdisciplinary Design Anthropological" com autoria de Zoy Anastassakis e Barbara Szaniecki, pesquisadoras do Brasil; neste capítulo, elas formulam a noção de "dispositivos de conversação"

Por outro lado, podemos encontrar o Design Anthropology dentro do Brasil, permeando as práticas e pesquisas em diferentes regiões do país. Um exemplo disso foi o início ao laboratório de Design e Antropologia na Esdi com a pesquisa intitulada "Laboratório de Design e Antropologia: etnografia, desenho, cartografia e projeto da/na cidade" finalizado no 2015, que deu base para criar a infraestrutura básica para a instalação do laboratório LaDA, que é coordenado pelas pesquisadoras e professoras Barbara Szaniecki e Zoy Anastassakis e formado por outros pesquisadores em design que tem vínculo à Esdi na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. No LaDA, investiga-se os "modos alternativos para a prática de projeto em design, enfatizando as questões sociais, públicas e políticas" (LADA, 2020).

A partir da criação do Laboratório, criaram-se encontros formais em formato de seminários nomeado "Entremeios" com seis edições desde o ano de 2014 até o ano de 2019. Este último foi inspirado no pensamento de Arturo Escobar, trazendo a discussão a Autonomia e Design. Neste mesmo ano, realizou-se a entrega do dossiê de Arcos Design organizada por Zoy Anastassakis e Raquel Noronha (2019), apresentando iniciativas que reforçam as possibilidades de *Design Anthropology*, por meio da participação de textos de diferentes instituições de ensino e pesquisa do Brasil.

Por outro lado, também se destacam outros laboratórios de pesquisa em Design e Antropologia como NIDA (Núcleo de pesquisas em inovação, design e antropologia), localizado em São Luís, Maranhão. Esse laboratório desenvolve pesquisa nas áreas de identidade cultural e patrimônio, metodologias colaborativas, relação design-materiais-artesanato e *Design Anthropology*.

Entre seus recentes trabalhos, destacam-se a criação da MAterioteca dedicada a divulgar as práticas artesanais do estado do Maranhão e seus respectivos produtores. Nessa plataforma, estão acervados materiais, produtos, processos e seus praticantes habilitados com o objetivo de serem conhecidos e reconhecidos, dando assim visibilidade para a circulação e geração de renda dos produtos. Para realizar esse acervo, tomou-se como base o projeto de cartografias realizadas entre 2016 e 2017 chamado: “Ciranda de Saberes: percursos cartográficos e práticas artesanais em Alcântara e na Baixada Maranhense” (NORONHA et al, 2017), tendo como desdobramento a realização do filme etnográfico intitulado “À mão e fogo”, que entrelaça histórias de mulheres artesãs de Itamatatuiua, em Alcântara (MA), com as louças que são elaboradas no lugar e que representam uma das principais atividades econômicas.

Por último, o projeto “Corpo e design” desenvolvido em NIDA no início do presente ano e ainda em andamento, trabalhando com correspondências entre corporeidade, design participativo e biodança.

1.6 Design assistencialista? Participativo? Colaborativo? Ou melhor outro nome?

Na contemporaneidade, o design assume a participação dos então chamados usuários como cocriadores. Essa relação está no cerne da discussão proposta nesta pesquisa, sobre o processo de projeção pelos sujeitos da pesquisa, com as quais a designer se propõe a fazer coisas juntas referindo-se a fazer antropologia por meio do design, provocando produzir coisas, não como resultado ou objetivo final, mas sim como parte da prática (GATT; INGOLD, 2013 p. 148), com o intuito de promover a autonomia.

Há, além do design autônomo, outras formas de se projetar que podem nos ajudar a ver maneiras diferentes em que as comunidades *tzeltales* podem exercer a sua identidade, autonomia, resistência, significados sociais, rituais religiosos, territórios, feminilidade, masculinidade, linguagem, memória, história, narrativas, etc., através dos têxteis e da sua prática.

Uma das formas de projetar que vamos começar a discutir é o design para a necessidade, também conhecido como design alternativo. Ghose (2000) reconhece-o como a filosofia do design alternativo e a abordagem do desenvolvimento através de necessidades básicas. Esse conceito procura colocar o design para atender às necessidades locais e prestar assistência com base em valores alternativos, com preocupações ambientais, incentivando o abandono do design para o lucro em favor de uma abordagem mais generosa, buscando ajudar, auxiliar.

Essa abordagem contempla intervenções, que aguarda uma atitude mais passiva do receptor (embora se espere que a designer, atuando quase como antropóloga, aprenda técnicas antigas e vernaculares). Sua abordagem é diretamente voltada para as necessidades básicas, que já nos dizem o foco da teoria e qual estrutura vai funcionar. Para explicar isso, é necessário perguntar a nós mesmos: quais são as necessidades básicas? E, acima de tudo, de quem e de onde essas necessidades básicas foram tiradas? Dali podemos encontrar a origem dos resultados das necessidades básicas listadas nesta forma de projetar.

Neste ponto, poderíamos dizer que é um bom passo para se aproximar e ter o primeiro contato com a comunidade, e pode haver uma boa intenção ao abrigo desta forma de design. O problema é que a sua abordagem é para as necessidades básicas, as quais são determinados por atores hegemônicos e de sua concepção começam a criar uma distância nas definições das necessidades básicas de uma comunidade. Também nos mostra que eles buscam assistência – a palavra assistência significa estar presente e dar ajuda, segundo Patrocínio (2015).

Estar presente é o primeiro passo para ter um encontro com a comunidade, mas *ajudar* pode mudar seu significado. A comunidade precisa de sua ajuda? Como você quer ajudar? Sua ajuda implica em colocá-lo na posição de um salvador? Você vai impor alguma atividade, processos, ideias para poder ajudar? Por que você é quem

toma a iniciativa de ajudar? Ao dar ajuda, corre-se o risco de fazer as coisas da forma de fazer de quem ajuda.

Se vemos a partir de um exemplo na comunidade das terras altas de Chiapas, que fazem tecidos, poderíamos dizer que a vida de algumas das comunidades atuais daquela região é autônoma, ou a caminho de sê-lo. Se um estranho chega a eles querendo dar assistência para as necessidades básicas, a primeira coisa que poderia acontecer seria um sentimento de estranheza entre eles; teriam de estar dispostos a ouvir o que o estranho sujeito tem a dizer sobre o que eles são para ele e seu mundo ocidentalizado, as suas necessidades básicas. Assim, provavelmente eles diriam: nossas necessidades básicas são outras.

O mesmo aconteceu na comunidade de *Yochib*, no município de *Oxchuc*, em Chiapas, onde as artesãs foram visitadas por um empresário de Monterrey (estado ao norte do México) com ideias para ajudá-las em suas necessidades. Ao ter o primeiro encontro, o empresário surpreendeu-se com a quantidade de fumaça que as mulheres ingeriam quando cozinhavam em seu fogão (feita com terra, pedras e alimentada por madeira que consome o fogo). Esse empresário quando viu esse evento, decidiu, sem consultá-las, comprar um fogão ecológico, que ajudaria a reduzir a inalação de gases da queima de madeira. Quando as artesãs testaram o fogão, decidiram categoricamente que não era necessário usá-lo, já que sua principal necessidade não era cuidar dos pulmões, mas sim fazer as tortilhas o mais rápido possível. Entre essas anedotas estão muitas outras, mas o ponto é que a intenção de assistir e fazer um design alternativo/assistencial não é suficiente.

Outra abordagem que discutiremos é o design para o desenvolvimento, que visa a estimular o crescimento e promover o desenvolvimento, visto também como uma ferramenta de competitividade, tentando incluir países periféricos no mercado global. A partir de tal definição, poderíamos dizer que a palavra desenvolvimento neste contexto é direcionada para uma organização capitalista, sistemas globais; na qual outro tipo de organização ou sistema poderia estar deslocada quando em diálogo com essa forma de se fazer design.

Também nos diz que procura, ao mesmo tempo, inspirar mobilidade e ascensão em contraste com a passividade; promover alianças bilaterais; capacitação e empoderamento de recursos humanos; e o desenvolvimento de ações e projetos

participativos. Analisando isso, é necessário definir o que seria passividade ou de que perspectiva é considerada passiva; na hora de dizer que o treinamento e o empoderamento de recursos humanos estão sendo procurados, está sendo dito que eles não têm poder e é por isso que eles buscam empoderá-los e treiná-los, para se tornar um chefe; seguir uma linha que foi criada fora dos sistemas dessas pessoas, feitas por outros. Ou seja, eles estão sendo solicitados a serem outros de seu assento, onde correm o risco de perder sua identidade.

Essa abordagem também contempla intervenções, mas com uma prática e abordagem colaborativa, com a intenção de desenvolver conhecimento e promover a transferência de tecnologias para o destinatário ou coparticipante. Isso também é conhecido como design participativo estruturado por Bonsiepe (1973), que incentiva a adoção de tecnologias especiais para conduzi-las localmente, considerando aspectos relacionados à transferência e dependência de tecnologia e, ao mesmo tempo, apoiando o design de produtos sustentáveis.

Esse tipo de design pode estar um passo mais próximo da comunidade, o que faltaria seria modificar o conceito de desenvolvimento que é baseado no conceito de design participativo. Tomando Hamdi (2004) para explicar um conceito de desenvolvimento que acrescenta ao anterior:

Desenvolvimento é o que você quer que seja, dependendo de sua política e ideologia: crescimento econômico, direitos, liberdade, meios de subsistência, boa governança, conhecimento, poder - tudo isso, em geral - intercalado com palavras como "integração", "sustentabilidade", "Empoderamento", "alianças", "participação", "comunidade", "democracia" ou "ética". Combinados, todos os ideais invocados por essas palavras, nos ofereceram esperança de construir um mundo melhor e mais justo; e para a maioria pobre ao redor do mundo, um melhor acordo.³⁰ (HAMDI, 2004, tradução nossa).

Porque, no final, o design participativo é o que ele faz, só participa, não envolve outros aspectos para abordar a comunidade de outra perspectiva.

No entanto, mesmo sendo o design participativo uma categoria que Bonsiepe propõe, ele começa, depois, a indicar que o design nos países periféricos deveria ser

30 Desarrollo es lo que usted quiere que sea, dependiendo de su política e ideología: crecimiento económico, derechos, libertad, medios de subsistencia, buena gobernanza, conocimiento, poder – todos estos en general intercalados con palabras como “integración”, “sustentabilidad”, “empoderamiento”, “alianzas”, “participación”, “comunidad”, “democracia” o “ética”. Combinados, todos los ideales invocados por estas palabras nos ofrecieron esperanza de constituir un mundo mejor y más justo y para la mayoría pobre alrededor del mundo, un acuerdo mejor.

desenvolvido idealmente por eles, abrindo, assim, o pensamento sobre as formas que o design poderia adotar. A partir desse pensamento, surge a proposta desenvolvida por Bolton e Park (2011), na qual colocam a existência de 3 níveis possíveis para o desenvolvimento de usuários / cocriadores no processo de criação de produtos. Estes são: a) indiretos (design for); b) participativo (design with); c) cocriação (design by).

A partir desses três níveis, diferentes modelos foram desenvolvidos para descrever escalas de evolução progressiva na implementação do design em empresas ou governos, bem como para determinar diferentes estágios de competitividade e inovação. Assim, Patrocínio (2015) afirma a possibilidade de desenvolver um modelo conceitual que evidencie uma redução da dependência externa com vistas à autonomia na produção local do design. Desta forma, cria-se um modelo baseado nos três níveis propostos por Bolton e Park, junto ao modelo da escada do design proposto pelo Danish Design Centre para formar um novo modelo chamado “Escada Virtuosa do design e desenvolvimento”.

Para fins de compreensão da teoria, foi decidido colocar os tipos de design analisados em conjunto, com as experiências dentro do tecido maia *tzeltal* com o mundo exterior para a sua comunidade, e especificamente com o design dentro do modelo chamado Escada Virtuosa do design e desenvolvimento.

1. Exógena / design para: Esta primeira etapa é claramente intervencionista, de assistência e, portanto, espera-se que seja pouco aplicável ou, pelo menos, indesejável. Nela há uma ação proativa externa, na qual designers não-nativos, baseados em pesquisas sobre conhecimento e cultura local, desenvolvem projetos para a comunidade local.³¹ (PATROCINIO, 2015, p. 69, tradução nossa)

Neste design, o design assistencialista ou para a necessidade entraria, no qual as artesãs não seriam ouvidas, agiriam sob as ações de outros.

2. Imersivo / design em: Ainda intervindo sobre certos aspectos, esta etapa pressupõe que o designer não nativo seja estabelecido (residente) e

³¹Exógeno/ diseño para: Esta primera etapa es claramente intervencionista, de asistencia y por lo tanto se espera que sea poco aplicable, o por lo menos indeseable. En él hay una acción propositiva externa, en la cual diseñadores no nativos, basándose en investigaciones sobre el conocimiento y la cultura local, desarrollan proyectos para el local

atue localmente, permanecendo imerso e buscando absorver aspectos da cultura e do conhecimento locais, ao mesmo tempo em que estabelece sondagens e mapeamento de aliados locais, iniciando uma relação de troca.³² (PATROCINIO, 2015, p. 69, tradução nossa)

Esse tipo de encontro pode ser para a artesã desconfortável, já que a atitude de absorver o conhecimento pode gerar desconfiança por parte delas. Já houve muitos casos em que os imersores só ficam nessa fase, e ao saírem, nunca retornam, levando seus conhecimentos adquiridos para outro lugar, provocando roubo cultural.

3. Participativo / Design com: A terceira fase em que as alianças são estabelecidas e consolidadas, e o designer não nativo tem a função de trazer novos conhecimentos, metodologias ou tecnologias e compartilhá-las ao fazer projetos com seus pares locais, embora ainda em um relacionamento de liderança, estabelecido a partir do seu domínio de um certo conhecimento.³³ (PATROCINIO, 2015, p. 69, tradução nossa).

Este tipo de design é aquele feito por Bonsiepe, chamado design participativo. Nessa fase, ainda existe um grau de dominação por parte da designer, que pode estar mais comprometida com a comunidade, porém o tipo de relacionamento que tem com a comunidade pode ser fechado, embora seja um ótimo passo para criar confiança e afinidade com os outros.

4. Autônomo / Design por: Na fase final, o design é desenvolvido e a atividade é exercida e coordenada pelos locais. Esta situação não impede que existam alianças e intercâmbios, mas estes serão entre iguais, cada um contribuindo de acordo com a sua experiência para o desenvolvimento de um design 100% local.³⁴ (PATROCINIO, 2015, p.69, tradução nossa).

32 Imersivo/ diseño en: Aún intervencionista sobre ciertos aspectos, esta etapa presupone que el diseñador no nativo se establezca (residente) y actúe en lo local, quedándose inmerso y buscando absorber aspectos de la cultura y conocimientos locales, al mismo tiempo en que establecen sondeos y mapeamientos de aliados locales, iniciando una relación de intercambio.

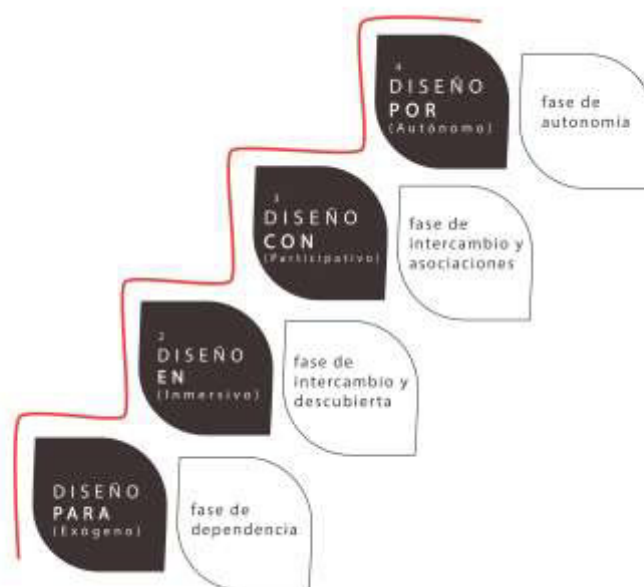
33 Participativo/ Diseño con: La tercer etapa en que las alianzas están establecidas y consolidadas y el diseñador no nativo tiene la función de traer nuevos conocimientos, metodologías o tecnologías y compartirlas al hacer proyectos con sus pares locales, aunque aún en una relación de liderazgo, establecida a partir de su dominio de un determinado conocimiento.

34 Autónomo/ Diseño por: En la etapa final, el diseño está desarrollado y la actividad es ejercida y coordinada por locales. Esta situación no impide que haya alianzas e intercambios, mas estos se darán entre iguales, cada quien contribuyendo de acuerdo con su experiencia para el desarrollo de un diseño 100% local.

Exemplos básicos sobre esta forma de projetar podem se encontrar nos escritos do antropólogo e pesquisador Arturo Escobar (2016), em seu livro “Autonomía y Diseño, la realización de lo comunal”. Nesse escrito, encontram-se os estudos desenvolvidos e os exercícios de imaginação de transição no vale do rio Cauca na Colômbia, com o objetivo de encontrar soluções desde a comunidade ao modelo da região com problemas de contaminação dos rios, erosão das colinas, problemas respiratórios dos trabalhadores e da população, repressão de organização, desigualdade e pobreza, etc.

A continuação, coloca-se um esquema para visualizar a “Escada Virtuosa do Design e do Desenvolvimento” mencionado por Patrocínio (2015).

Figura 21: Ilustração da 'Escada Virtuosa do Design e do Desenvolvimento'



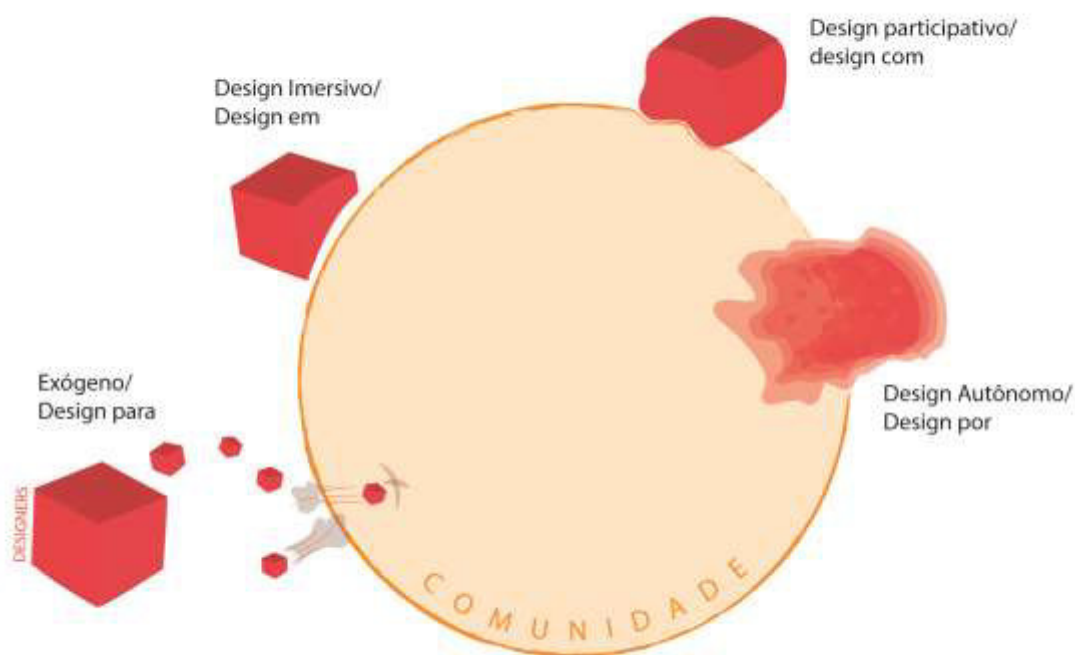
Fonte: Esquema reelaborado pela autora do esquema original de Patrocínio (2015).

Desta maneira, a proposta desta pesquisa foi criar, a partir da última forma de projetar que apontamos. Logo, o design autônomo foi o foco principal de nossas abordagens, já que o mesmo dialogava com a história da região que sempre se viu envolvida com a procura da autonomia, assim como as vivências das artesãs e suas

famílias em encontros com organizações e atores externos às comunidades. Além disso, existe um posicionamento pessoal por parte da pesquisadora deste trabalho sobre as formas nas que as designers deveriam se aproximar com as comunidades, sempre procurando o respeito pelas diferenças e se questionando sobre suas próprias práticas (como pesquisadora e designer) e as implicações que sua presença poderia trazer para as comunidades.

A continuação, coloca-se uma ilustração para visualizar as abordagens do design comentadas com anterioridade.

Figura 22: Ilustração das abordagens do design.



Fonte: Ilustração elaborada pela autora.

1.7 Design autônomo: *autopoiesis*, autonomia e o comunal.

Existe outra abordagem denominada Design autônomo com características que podem ajudar as envolvidas na prática artesanal (artesãs e designers) a fazerem juntas a partir de uma postura diferente das formas de projetar já mencionadas,

tentando conseguir fazer que a “sociedade seja mais sensível e receptiva às preocupações recém-articuladas da comunidade” (ESCOBAR, 2016, p. 211). Para explicar essa teoria tomaremos os conceitos de *autopoiesis*, autonomia, comunalidade ou comunal e design autônomo que mais tarde servir-nos-ão para fazer a análise das práticas das designers no encontro com grupos de artesãos.

Começaremos definindo a *autopoiesis*, que Escobar (2016), toma de Maturana e Varela (1980) para explicar as formas de organização dos seres vivos. Essa *autopoiesis* é entendida como a organização básica de todos os sistemas vivos; essa organização é vista como um sistema no qual as relações entre os componentes atuam, cuja interação contínua produz a própria unidade; perder essa organização leva à sua desintegração. Dessa forma, sabemos que os sistemas vivos são determinados em sua estrutura, uma vez que suas mudanças são determinadas por sua organização. (ESCOBAR, 2016).

Segundo Escobar (2016), os seres vivos são entidades autônomas (autonomia biológica), pois são autopoieticas, autoproduzidas, gerando-se através da interação entre seus elementos. Nós chamamos isso de um sistema autopoietico, ou seja, estão relacionados ao seu ambiente através do acoplamento estrutural. Esses sistemas estão abertos ao seu meio em proporção à complexidade do seu fechamento (grau de autonomia) e são operacionalmente fechados, sendo essa a base da autonomia do organismo ou sistema.

Se colocarmos o conceito de *autopoiesis* nas comunidades *tzeltales*, teremos uma entidade autopoietica, que é definida por um sistema particular de relações entre os componentes; que, por meio de suas dinâmicas internas, criam seu próprio sistema, que é a comunidade *tzelta*. Há uma 'clausura' (fechamento) operacional nesse sistema, que seriam as decisões que os indivíduos de uma mesma comunidade tomam para defender sua cultura, e essas decisões e ações são mantidas durante toda a relação da comunidade com o seu ambiente, ou seja, com todos aqueles que são externos a eles e do que eles fazem parte, também, como: o contexto socioecológico, política, etc. Nesse modo de se relacionar que está sempre em movimento, é realizado o acoplamento estrutural; nesse acoplamento, a estrutura da comunidade pode mudar. No entanto, o sistema básico de relações deve ser mantido pela comunidade para preservar a sua *autopoiesis*, sua capacidade de recriar sob seus termos e valores, e assim preservar sua autonomia.

Existem vários exemplos nos quais a comunidade toma certas ações para manter sua cultura. Lembramo-nos de um, que é um exemplo de *autopoiesis*, onde a comunidade *Chamula* nas terras altas de Chiapas, ainda mantém o seu vestido, sua língua, tecidos e tradições religiosas e, para preservá-los, eles têm tomado certas restrições sobre os turistas que vêm visitar a comunidade (desde que *Chamula* é a comunidade indígena mais próximo da cidade de *San Cristóbal de las Casas*). Entre essas restrições, estão a proibição do uso de câmeras dentro da igreja, que peculiarmente tem uma organização com símbolos e rituais indígenas *tzotzil* Maia, junto aos santos católicos. Também é proibido tirar foto de qualquer habitante local, pois eles acreditam que essa ação tira sua alma. Isso impede que suas roupas e ações sejam manipuladas pela fotografia e expostas ao mundo, e apesar de seu acoplamento estrutural ser rigoroso (existem outras ações que se enquadram neste conceito), isso foi alterado, tanto que se deixou gradualmente introduzir o turismo, mas colocando novas restrições. No entanto, seu sistema básico de relacionamentos está sendo cuidado por si próprio. Dessa maneira eles chegam a se criar.

Essa autocriação é uma tradução para o significado de autonomia. Autonomia, como o autor menciona: "é algo muito simples; é viver como gostamos e não como é imposto a nós; é levar a vida para onde queremos e não onde diz um padrão"³⁵ (Ibid, p.225, tradução nossa) E para vivermos a autonomia somos consignados a pensar em território, não há autonomia sem ele. "E não pode haver território sem a Mãe Terra, e não há Mãe Terra enquanto ela é escravizada, e enquanto ela permanece escrava, nenhum de nós vive para viver."³⁶ (Ibid, p.225, tradução nossa).

E se pensarmos sobre isso, nós fazemos parte disso. Como ensina Escobar (2016), temos de manter um modo de existência relacional com as pessoas, com a terra, o mundo sobrenatural, os as coisas, as formas de produção, conhecimento e práticas de criação de plantas e animais, práticas de cura, etc., que não assumem a preexistência de entidades separadas e distintas, estamos todos entrelaçados, e aceitar este fato nos aproxima da nossa autonomia.

35 ...es algo muy sencillo; es vivir como nos gusta y no como se nos impone; es llevar la vida por donde nosotros queremos y no por donde diga un patrón.

36 Y no puede haber territorio sin Madre Tierra, y no hay Madre Tierra mientras esté esclavizada, y mientras siga esclava, ninguno de nosotros vive para vivir.

Para falar de autonomia, será necessário tomar as definições de ontonomia, heteronomia e autonomia de Gustavo Esteva (2015) dentro do texto de Escobar (2016) como normas que regulam a vida social de uma comunidade:

Ontonomia: Quando as normas são estabelecidas através de práticas culturais tradicionais; eles são endógenos e específicos do lugar e são modificados historicamente por meio de processos coletivos integrados.

Heteronomia: Quando os padrões são estabelecidos por outros (através de conhecimento especializado e instituições); são considerados universais, impessoais e padronizados e modificados por meio da libertação racional e da negociação política.

Autonomia: refere-se à criação de condições que permitam a mudança de normas internas ou a capacidade de mudar tradições tradicionalmente. Pode implicar a defesa de algumas práticas, a transformação de outras e a verdadeira invenção de novas práticas.³⁷ (ESCOBAR, 2016, p. 197, tradução nossa).

Há um aspecto dessas três situações que gostaria de salientar que está dentro da definição de autonomia: “mudar tradições tradicionalmente³⁸” (Ibid, p. 197, tradução nossa), isso é, mudar a maneira como mudamos, mudar autonomamente e construir uma nova realidade. Dessa maneira, distinguimos as condições necessárias para preservá-la, levando a uma mudança da heteronomia para a autonomia. Gostaríamos de acrescentar que a heterogeneidade das comunidades sob processos intensos de repressão e deslocamento gera desestruturação e conflito, mas também diversidades cuja interculturalidade amplia os significados de seus mundos, o que significa que é necessário mover os mundos para alcançar a autonomia.

Um exemplo claro do exercício dessa autonomia é como as artesãs *tzeltales* Maias dão um significado diferente para os têxteis no mercado. É algo que não faz mais parte delas, de sua sociedade, crenças, religião, corpo, etc, mas não chega a ser um elemento de moda ao entrar no mercado, pois possui variantes que mesclam

37 Ontonomía: Cuando las normas son establecidas a través de prácticas culturales tradicionales; son endógenas y específicas al lugar y se modifican históricamente a través de procesos colectivos integrados.

Heteronomía: Cuando las normas son establecidas por otros (a través del conocimiento experto y las instituciones); se las considera universales, impersonales y estandarizadas y se modifican a través de la liberación racional y la negociación política.

Autonomía: se refiere a la creación de las condiciones que permiten el cambio de las normas desde dentro o la capacidad de cambiar las tradiciones tradicionalmente. Podría implicar la defensa de algunas prácticas, la transformación de otras y la verdadera invención de nuevas prácticas.

38 Cambiar las tradiciones tradicionalmente

a noção de progresso e autonomia individual com características culturais de sua comunidade.

Como Gil (2015) nos mostra, combinando três elementos dinamicamente: o primeiro é o senso de progresso retirado do conceito de moda ocidental, o segundo é o uso de processos de produção herdados ao longo de 500 anos e finalmente, a iconografia de seus bordados, flores, códigos de canto de pássaros, etc., que tomam como referência uma atividade de seu cotidiano que faz parte de sua identidade cultural. "Estes traços de identidade não implicam necessariamente um ato de consciência, mas sim um modo de viver e estar no mundo permeado no assunto"³⁹ (GIL, 2015, p. 125) adicionando a este conceito, também é uma forma de autorrespeito para querer, aceitar e lutar por suas diferenças, seus traços de identidade.

Com autonomia, as comunidades podem se relacionar entre elas e com as outras, através do acoplamento estrutural com a conservação da *autopoiesis*, de acordo com Escobar (2016). Há, especialmente nas relações dos movimentos com o Estado, ainda um deslizamento contínuo entre autonomia e heteronomia. Isso acontece quando nossas propostas estão sendo negociadas e não as propostas de outros. Caso contrário, deixaríamos de ser nós, faríamos parte de outro sistema básico estranho ao nosso; isso nos levaria a deixar nossa autonomia e cair na heteronomia, "especialmente nas relações dos movimentos sociais com o Estado."⁴⁰ (ESCOBAR, 2016, p. 198).

Atualmente existem movimentos sociais, – poderíamos também chamá-las de sociedades em movimento – que são movimentos autônomos das comunidades indígenas que não procuram mudar o mundo, e sim criar outros mundos, em busca de existir junto aos mesmos, igualmente, de modo que os definiríamos como mundos em movimento. Eles são momentos no exercício da autonomia cultural e política. Isso também significa viver para além da lógica do Estado e capital para descansar e criar formas de ser, fazer e saber liberal, não-estatais e não-capitalistas, procurando o diálogo intercultural com outros povos em uma epistêmica igual e social.

39 Estos rasgos identitarios no implican obligatoriamente un acto de consciencia, implica una forma de estar y ser en el mundo impregnada en el sujeto.

40 Sobre todo en las relaciones de los movimientos sociales con el Estado.

Como o movimento do EZLN (Exército Zapatista de Libertação Nacional), momento onde exercia sua autonomia, – que para alguns se chamava autonomia rebelde – ia além do capitalismo, já que não estava completamente sujeito à lógica da acumulação de capital. Entretanto, buscavam e ainda buscam, respeitam, colaboram, com dignidade, amor e reciprocidade através da multiplicidade de mundos humanos que povoam e engendram o mundo, chamado de estrutura comunitária ou sistema comunal. O movimento visa a ser sintetizado com dignidade, autonomia e cooperação, e é ainda vivo, com outros nomes e outros atores, mas o sentimento e a luta pela autonomia continuam focadas no mesmo propósito, posto que os eventos passados fazem parte do seu presente, não só em sua história no passado, mas no seu dia a dia; não concebem a história linearmente, ela se move em ciclos e espirais, marcando um caminho sem parar para retornar ao mesmo ponto, onde o passado e o futuro estão contidos no presente.

Alguns dizem que "a autonomia é outro nome para chamar a dignidade do povo.⁴¹" (Ibid, p. 200, tradução nossa) e ao mesmo tempo para a convivência. Segundo Escobar (2016), a autonomia torna-se uma teoria e ao mesmo tempo uma prática de interexistência e inter-ser, um design para o pluriverso. Nesse contexto, há autonomia territorial que caminha de mãos dadas com a autonomia relacional, que não se refere apenas ao território, como diz o nome, mas também aos tipos de relações entre pessoas, terra e sociedade e o mundo sobrenatural, formas de produção, conhecimento e práticas de criação de plantas e animais, práticas curativas, que não pressupõem a preexistência de entidades separadas e distintas. Além disso, a autonomia relacional nos faz apontar para o enfrentamento permanente necessário diante de diversos atores regionais, nacionais e transnacionais que os grupos devem manter; só assim as comunidades poderão criar territorialidades alternativas "que lhes permitam articular território, cultura e identidade como forma de reconhecer seus direitos e, ao mesmo tempo, defender seus mundos.⁴²" (Ibid, p. 20, tradução nossa).

Em seguida, vamos colocar o conceito de comunalidade ou comunal. Para falar desse conceito, é necessário destacar que o mundo indígena pode ser um exemplo de um sistema comunal, no qual se busca como ideia central sintetizar a tríade:

41 La autonomía es otro nombre para llamar a la dignidad de la gente.

42 Que les permitan articular territorio, cultura e identidad como forma de reconocimiento de sus derechos y a la vez de defensa de sus mundos.

dignidade, autonomia e cooperação. O sistema comunal é oposto ao sistema liberal. O sistema comunal pode se apropriar do ambiente liberal sem implicar a transformação do sistema. Raquel Gutiérrez (2012) propôs o conceito de estruturas comunitárias referentes à “multiplicidade de mundos humanos” que povoam e engendram o mundo sob diversas normas de respeito, colaboração, dignidade, amor e reciprocidade, e que não estão completamente sujeitas à lógica da acumulação do capital.

O sistema comunal implica como proposta três pontos básicos:

a) A constante descentralização da economia capitalista com a concomitante expansão de empresas comunais e formas não capitalistas da economia; (b) a descentralização da democracia representativa em favor de formas comunais de democracia; e (c) o estabelecimento de mecanismos de pluralismo cultural como base para uma verdadeira interculturalidade entre os diferentes sistemas culturais.⁴³ (PATZI, 2004, p. 173, tradução nossa)

A comunidade é outra maneira de entender a sociedade e organizá-la; envolve toda uma teia de complementaridades, reciprocidades, autonomias e interculturalidades que inclui relações com outras sociedades e com não-humanos.

Devemos deixar claro que a comunidade ou o sistema comunitário é outra maneira de entender a sociedade e organizá-la. As comunidades indígenas caem dentro desta organização que envolve um tecido inteiro de complementaridades, reciprocidades, autonomias e interculturalidades, incluindo relações com outras empresas e organizações não-humanas, de acordo com Escobar (2016). A comunidade liga corpo, espaço / território, memória e movimento dentro de uma visão cíclica e dinâmica onde a vida está bem ancorada. Este viver bem é um direito de todos e como um direito cai na responsabilidade de tudo o que é exercido.

Se tomarmos o conceito de *autopoiesis*, poderíamos dizer que as comunidades, tais como sistemas sociais são entidades *autopoiéticas*, as quais têm um encerramento operacional codificado pelos moradores como uma defesa de sua cultura que é mantida durante toda a sua relação com seu contexto sociopolítico e

43 a) El descentramiento constante de la economía capitalista con la expansión concomitante de las empresas comunales y las formas no capitalistas de la economía; (b) el descentramiento de la democracia representativa a favor de formas comunales de democracia; y (c) el establecimiento de mecanismos de pluralismo cultural como base para una verdadera interculturalidad entre los diversos sistemas culturales.

ecológico. Nessa forma de acoplamento estrutural entendida como a relação, as comunidades podem ter mudanças estruturais, mas o sistema básico de relações é mantido pela comunidade para preservar sua capacidade de autocriação, sua autonomia.

A maneira pela qual as designers podem se aproximar e assumir a responsabilidade pela conformidade é através do projeto autônomo proposto por Escobar (2016). O design autônomo é assim a “práxis de design com comunidades com o objetivo de contribuir para a sua realização” (Ibid, p. 209). Os princípios do design autônomo nos aproximam de encontrar a maneira pela qual a designer exerceria seu papel para, com e pela comunidade.

Mas, antes de mencionar esses princípios, necessita-se mencionar alguns exemplos de designers envolvidas, que podemos considerar importantes, já que seus trabalhos de pesquisa e de projeção tem ênfase na construção de design autônomo.

O primeiro é o trabalho da pesquisadora e designer Gloria Stella Barrera Jurado (2015), da Colômbia. Seus estudos mais recentes destacam a análise da autonomia artesanal do grupo chamado Kamsa, valorizando os espaços de criação próprios que permitem o reconhecimento individual em ações de resistência ante as diferentes pressões externas, já que os Kamsa têm vivenciado abusos que levaram à implícita violência de negação e à invisibilidade desses atores sociais para reduzir sua autoestima e gerar processos de dependência.

Além desse estudo, também existe o seguinte trabalho da designer e pesquisadora Andrea Botero (2013), no qual destaca seu estudo na importância do espaço de design, já que este espaço pode ser entendido como um espaço de possibilidades que envolve ferramentas para cartografar atividades de design. Destaca-se a ideia que o espaço sempre é coconstruído, sendo assim um espaço dialógico, no qual se poderia pensar como uma espécie de laboratório ou um conjunto de laboratórios para praticar o codesign. Esses tipos de espaços ajudam a obter esforços comunais para construir um marco inicial para a transição de uma comunidade.

Ambas autoras baseiam seus trabalhos de pesquisas e estudos em design autônomo nos princípios que serão mencionados. Esses princípios são os seguintes:

1. "Toda comunidade pratica o design de si mesma.⁴⁴" (ESCOBAR, 2016, p.210, tradução nossa), em nosso papel de projetistas, temos a responsabilidade de não levar e trazer projetos de outros para o lugar onde vamos praticar o design, porque é na identidade da comunidade onde sua própria criação surgirá.

2. "Cada atividade de design deve começar com a premissa de que cada pessoa ou grupo é um praticante de seu próprio conhecimento.⁴⁵" (Ibid, p.210, tradução nossa), respeitando assim o conhecimento e os feitos de cada indivíduo envolvido, sem cair em um padrão hegemônico e subalterno, no qual um dirige e o outro segue. Neste ponto, a ética e o respeito pelo conhecimento e modos de fazer estão envolvidos, e a partir daí examinar como as pessoas entendem sua realidade.

3. "O que a comunidade desenha é, num primeiro momento, um sistema de pesquisa ou aprendizado sobre si mesmo.⁴⁶" (Ibid, p.210, tradução nossa); estar envolvido, fazendo e exercendo a sua identidade individual e coletiva é autoconhecimento e autoafirmar para criar um sistema de autocriar-se e transformar-se sempre que quiser ou igualmente para o seu passado, presente e futuro (esta ideia foi desenvolvida nos parágrafos anteriores).

4. "Cada processo de design implica uma declaração de problemas e possibilidades.⁴⁷" (Ibid, p.210, tradução nossa), conhecê-los é também autoconhecimento e objetivamente vendo a realidade de si e dos outros, criando cenários e possíveis caminhos para a transformação de práticas ou criação de novas.

5. "Este exercício pode envolver a construção de um 'modelo' do sistema que gera o problema da preocupação comum.⁴⁸" (Ibid, p.210, tradução nossa). Este modelo pode ser uma série de tarefas, práticas organizacionais e critérios para avaliar o desempenho da tarefa de pesquisa e design.

Os princípios acima também incluem: a reafirmação da identidade; o direito ao território; autonomia (como o direito às condições para o exercício do ser); e o direito de construir uma visão do futuro. Com esses princípios, podemos saber o que o

44 Toda comunidad practica el diseño de sí misma.

45 Cada actividad de diseño debe comenzar con la premisa de que toda persona o colectivo es practicante de su propio saber

46 Lo que la comunidad diseña es, en primera instancia, un sistema de investigación o aprendizaje sobre sí misma

47 Cada proceso de diseño implica un enunciado de problemas y posibilidades.

48 Este ejercicio puede involucrar la construcción de un 'modelo' del sistema que genera el problema de preocupación comunal

processo de design autônomo quer alcançar, para que a sociedade seja mais sensível e receptiva às preocupações recentemente articuladas da comunidade.

Há também características adicionais do design autônomo, cujo objetivo principal é a realização da *autopoiesis* comunal.

- Seu principal objetivo é a realização do comunitário, entendido como criando as condições para a autocriação contínua da comunidade e para seu bem-sucedido acoplamento estrutural com seus ambientes, aparentemente cada vez mais globalizados.
- Ela abrange a ancestralidade, porque emana da história dos mundos relacionais em questão, bem como da futuralidade, entendida como uma declaração de futuros para realizações comunais.
- Privilegia intervenções e ações que fomentem formas de organizações não patriarcais, não liberais, não centradas no Estado e não capitalistas.
- Cria espaços propícios para os projetos de vida das comunidades e para a criação de sociedades conviviais.
- Considera sempre a articulação da comunidade com os parceiros sociais e tecnologias heterônomas (incluindo mercados, tecnologias digitais, operações de extração, etc.) a partir da perspectiva de preservar e fortalecer a autopoiese da comunidade.
- Levar a sério os imperativos do projeto de transição de construção de lugar, realocação, atenção renovada à materialidade e os não-humanos e a criação de organizações colaborativas interepistêmicas.
- Preste atenção especial ao papel dos comuns na realização do comunal; elabora meios eficazes para "marginalizar a economia" e promover diversas economias (práticas de diferença econômica), economias sociais e solidárias e economias não capitalistas.
- É articulado com as tendências para o 'Bem Viver' e os direitos da natureza e com tendências similares em outros lugares (por exemplo, diminuir, os comuns).
- Promove aberturas pluriversais; é, nesse sentido, uma forma de design para o pluriverso, para o florescimento da vida no planeta.
- Pensa profundamente, e cria espaços, fortalecendo a conexão entre a realização da comunidade e da Terra (seu tecido relacional em todos os lugares) em formas que permitem que os seres humanos reaprendam a habitar o planeta com não-humanos de maneiras mutuamente enriquecedoras.
- Dá esperança à atual rebelião de humanos e não humanos em defesa dos princípios da vida relacional.⁴⁹ (ESCOBAR, 2016, p. 213-214, tradução nossa).

49• Tiene como principal objetivo la realización de lo comunal, entendida como la creación de las condiciones para la autocreación continua de la comunidad y para su acoplamiento estructural exitoso con sus entornos, aparentemente cada vez más globalizados. • Acoge tanto la ancestralidad, porque emana de la historia de los mundos relacionales en cuestión, como la futuralidad, entendida como una declaración de futuros para las realizaciones comunales. • Privilegia intervenciones y acciones que fomentan formas de organizaciones no patriarcales, no liberales, no centradas en el Estado y no capitalistas. • Crea espacios propicios para los proyectos de vida de las comunidades y para la creación

Todas essas práticas, com respeito, conhecimento e aceitação de identidade, espaço, território, autonomia, visão de futuro ou futuralidade, ancestralidade, pluriversos, organizações não patriarcais, colaborativas não liberais ou capitalistas, mas intepistêmicas; *autopoiesis* da comunidade, interações com seres humanos e ambiente, os direitos da natureza e sua conexão, vida relacional, atenção aos bens comuns e às diversas economias comunais, tais como economias sociais, solidárias e não-capitalistas; levar-nos-á à autonomia e à *autopoiesis* a partir do design autônomo, segundo Escobar (2016).

1.8 Contribuições de Design Anthropology ao Design Decolonial: de teoria à metodologia

Existem outros autores e outros conceitos que compartilham de base a independência de seus praticantes. Um desses conceitos é o Design Decolonial, mas para conseguir entrar neste novo conceito, é preciso conhecer os porquês da sua existência, assim como desenvolver a base de onde o design decolonial toma sua forma. Nesta pesquisa, tomamos como base a abordagem de *Design Anthropology* para criar processos decoloniais de design com compromissos frente ao processo de constituição da autonomia do grupo de mulheres.

O primeiro passo que devemos ter em conta para conhecer os objetivos que tem o design decolonial é olhar para as formas opostas dele por meio das formas de fazer antropologia colonial imperialista. Com os seguintes pontos de crítica que Tunstall (2013) aponta, podemos nos aproximar do objetivo:

de sociedades conviviales. • Siempre considera la articulación de la comunidad con actores sociales y tecnologías heterónomas (incluidos los mercados, las tecnologías digitales, las operaciones extractivas, etcétera) desde la perspectiva de la preservación y fortalecimiento de la autopoiesis de la comunidad. • Toma en serio los imperativos del diseño de transición de construcción de lugar, relocalización, atención renovada a la materialidad y a los no humanos y la creación de organizaciones colaborativas inter-epistémicas. • Presta especial atención al papel de los comunes en la realización de lo comunal; elabora medios eficaces para 'marginar la economía' y para potenciar economías diversas (prácticas de diferencia económica), economías sociales y solidarias y economías no capitalistas. • Se articula con las tendencias hacia el BV y los derechos de la naturaleza y con tendencias similares en otros lugares (e.g., decrecimiento, los comunes). • Fomenta aperturas pluriversales; es, en este sentido, una forma de diseño para el pluriverso, para el florecimiento de la vida en el planeta. • Piensa profundamente en, y crea espacios para, el fortalecimiento de la conexión entre la realización de lo comunal y la Tierra (su tejido relacional en cada lugar y en todas partes) en formas que permitan a los humanos reaprender a habitar el planeta con los no humanos en maneras mutuamente enriquecedoras. • Da esperanza a la rebelión actual de los humanos y no humanos en defensa de los principios de la vida relacional

- * Classificação dos povos, de tal modo que determinou em excesso seus caracteres e solapou suas próprias autodefinições
- * Enquadramento ou representação dos povos como “outros” reduzidos e fora do limite do tempo, civilização e racionalidade.
- * Avaliação dos povos em uma hierarquia com caucasianos europeus na posição de topo da humanidade e outros classificados em vários níveis de sub-humanidade.
- * Falta de utilidade de suas produções, na forma de etnografias ou filmes baseados em texto, para melhorar a qualidade de vida dos povos engajados como seus objetos / sujeitos antropológicos. (TUNSTALL, 2013, p.394).

Em contrapartida, podemos encontrar similitude nestes pontos, como os discursos hegemônicos do design que trabalha com inovação no setor social. Há autores como Bruce Nussbaum (2010) que questionam ao design humanitário sobre os benefícios e verdadeiros beneficiários, assim como as práticas dele. O autor ainda faz uma crítica do design como novas formas de imperialismo, sobretudo nas práticas pouco éticas que promovem ao trabalhar com comunidades. Os pontos de crítica são os seguintes:

- * Classificar o ofício tradicional como distinto do design moderno, excluindo as histórias e práticas de inovação de design entre os povos do Terceiro Mundo (e seus aliados, especialmente em relação a suas respostas ao colonialismo, imperialismo e neocolonialismo).
- * Estrutura (enquadrar) do *design thinking* como uma narrativa progressista da salvação global que ignora as formas alternativas de pensar e conhecer os povos do Terceiro Mundo e seus aliados.
- * Avaliar o design e a inovação europeus, euro-americanos e japoneses como o topo da hierarquia de inovação de design.
- * Utilidade de produtos, porque muitas inovações de design são protótipos que não foram totalmente implementados e, portanto, têm um impacto positivo limitado nas comunidades. (TUNSTALL, 2013, p. 398-399)

Esses pontos marcam ainda que as formas de fazer design no encontro com comunidades originais são hegemônicas em sua maioria, e isso mostra o motivo dos relacionamentos forçados que ocorrem entre designer e artesã.

Mas, para esclarecer o que é design decolonial, poderíamos nos aproximar ao conceito decolonialidade que a autora explica como “ao status de ser autogovernável ou independente” (Ibid, p. 404), e ao promover um design decolonial, refere-se às práticas do design pelo meio de métodos, princípios e regras livres dos preconceitos dos últimos cinco séculos de colonização e imperialismo. Dessa forma, o design antropológico poderia fazer parte do objetivo do design decolonial, ao entender como os processos e artefatos do design ajudam a traduzir valores em experiências

tangíveis em encontros com comunidades e que contribui, assim, para a “autodefinição e autodeterminação daqueles anteriormente colonizados” (Ibid, p. 404).

Como diriam Sperschneider, Kjaersgaard e Peterson, o DA é uma forma para “dar sentido ao que está aí, refazendo o que existe a algo novo” (SPERSCHNEIDER; et al, 2001, p.1). Essa citação coincide com o argumento de Escobar (2016); ao mudar as tradições de forma tradicional, podemos olhar que a forma de fazer design autônomo está definido sob as mesmas bases do design decolonial.

A partir daí, a autora propõe um DA com sete princípios sobre como se entende e impacta de forma positiva nos sistemas de valores humanos, dos processos e artefatos do projeto para tornar tangíveis os sistemas de valores que são decididos pelas preferências das pessoas envolvidas, inclusive se estão sob condições de relações de poder desiguais. Os princípios são os seguintes:

1. “Sistemas de valores e culturas devem ser aceitos como dinâmicos, não estáticos. Cada geração passa pelo processo de negociação dos elementos que compõem seus sistemas e culturas de valores” (TUNSTALL, p. 408).

Ao aceitar essa dinamicidade nos sistemas, podemos atuar com respeito, prestando atenção às novas movimentações de valores que as comunidades têm, assim nosso atuar e nossa interação com elas será consciente.

2. “É preciso reconhecer o empréstimo mútuo que acontece entre sistemas e culturas de valores e procurar mitigar ou eliminar as circunstâncias desiguais em que esse empréstimo ocorre” (Ibid, p. 408).

Um exemplo disso seria as modificações do material dos tecidos que as artesãs usavam antes da chegada dos espanhóis, que, ao introduzir animais como as ovelhas em suas vidas, conseguiram conhecer as formas de produção da lã, e assim fazer desse material parte de sua vestimenta. Poderia chamar-se empréstimo, mas, ao mesmo tempo, um intercâmbio.

3. “É preciso olhar simultaneamente o que é expresso como aquilo a ser ganho, perdido e o novo criado, na recombinação de sistemas e culturas de valores por um grupo de pessoas” (Ibid, p. 408).

Ficar atentos às trocas, mudanças, empréstimos, intercâmbios dos valores perdidos, novos ou ganhos que certas comunidades definem para si com a contribuição de outros fora da comunidade, não só é uma prática na que devemos ter

atenção. Além disso é responsabilidade nossa (referindo-me às pessoas que estão externas à comunidade) conhecer as mudanças que desencadeiam e afetam com nossa presença.

Antes de passar aos princípios 4 e 5 da lista, é necessário mencionar que os mesmos se desenvolvem a partir de duas áreas da teoria do design e da prática do design. A primeira é a seguinte:

A ação de design, leva em conta a estrutura da sociedade junto a suas macroaspirações, suas histórias e preferências culturais como ponto de partida, e a partir daqui constrói abordagens imaginativas para produtos, serviços e sistemas que incluiriam o meta-sistema, a infraestrutura, o hardware, o software e o processo para garantir um ajuste perfeito às circunstâncias e requisitos da situação específica. (Ibid, p. 412)

Esta área é chave, ao projetar, sempre deve ter em conta a sociedade. O design, sem escutar e processar a informação das pessoas que são parte do lugar onde o design está sendo desenvolvido, é um design com o propósito de considerar importante só um sistema de valores: o próprio. Um design assim está 'condenado' a ser hegemônico. A partir disso, se pode fornecer alternativas para as classificações e representações nas quais se vê o design como um fenômeno ocidental moderno. A partir daqui, obtemos o quarto princípio.

4. Deve-se procurar eliminar falsas distinções entre arte, artesanato e design, a fim de melhor reconhecer todas as formas culturalmente importantes de se fazer como um meio pelo qual as pessoas tornam os sistemas de valores tangíveis para si mesmos e para os outros. (Ibid, p. 408)

Ao fazer distinções entre arte, artesanato e design, fechamos a possibilidade de trabalhar e experimentar entre essas áreas para a obtenção de novos conhecimentos. Se colocamos as distinções, condenamos quem trabalha no meio delas ao exílio na produção de conhecimentos e valores dentro e fora dessas áreas, e impossibilitamos nossa abertura a novas formas de saber e fazer.

A outra área importante na qual outro dos princípios é baseado é o design participativo e a cooperatividade, nascidos na Escandinávia. Segundo a autora, com exercícios de design como ferramentas, protótipos, jogos, *mock-ups*, como forma de envolver aos usuários finais. A partir daqui, nasce outro princípio:

5. Pesquisadores e designers devem criar processos que permitam um diálogo respeitoso e interações relacionais de forma que todos possam contribuir com seus conhecimentos igualmente para o processo de design e

essas contribuições sejam devidamente reconhecidas e remuneradas. (Ibid, p. 408)

Este princípio está em completa harmonia com o DA, já que o uso de artefatos, protótipos, ferramentas, etc, que são parte das técnicas que utiliza o DA para trabalhar, tem o objetivo de criar diálogos. Mas, além desse diálogo (que também procura o DA), o quinto princípio enfatiza em reconhecer e remunerar ditas contribuições que os diálogos geram. Neste sentido, o princípio elimina qualquer forma para ultrapassar (invadir) o respeito das pessoas envolvidas na prática de design.

É importante que valorem esses dois princípios como parte dos processos de inclusão na formação de conhecimentos, conceitos de design, exercícios, protótipos e sua implementação, de modo que “o benefício do design se origine e termine com os grupos envolvidos, especialmente com os membros mais vulneráveis do grupo” (Ibid, p.413).

O DA por ela conceituado promulga a crítica do posicionamento e do poder, no qual dita crítica é feita por parte de estudiosos do ‘terceiro mundo’, indígenas e feministas, “reenquadrando as áreas problemáticas do impacto social assim como dentro dos sistemas de valores do imperialismo”. (Ibid, p. 415). A partir disso, surge o sexto princípio:

6. Os projetos devem usar processos e artefatos de design para trabalhar com grupos para mudar sistemas de valores hegemônicos que são prejudiciais ao bem-estar holístico de grupos vulneráveis, grupos dominantes e seus ambientes estendidos. (Ibid, p.415)

Assim como as ferramentas, artefatos, protótipos e experimentos, são usados para gerar diálogo e conversações; também é importante acrescentar objetivos a esses diálogos. Um deles, que é ao mesmo tempo um dever e responsabilidade de fazer quando se trabalha com comunidades originais, é o mudar os sistemas de valores acostumados pelas cidades. Esse outro uso desses artefatos pode ser o início do processo para um design autônomo.

Antes de abordar o último princípio, é importante falar que o DA precisa que as pessoas com quem se trabalha movam-se com empatia, e, sobretudo, com compaixão: isso será a base de um design respeitoso. Ou seja, segundo Tunstall (2013), “a criação de cursos de ação preferidos com base no valor intrínseco de todo

humanos, flora, fauna, animal, mineral e o tratamento deles com dignidade e consideração” (Ibid, p. 416). Segundo a autora, a compaixão é uma virtude que vai além dos sentimentos empáticos defendidos no *design thinking*, a qual é caracterizada pela aceitação do valor intrínseco de tudo e o tratamento deles com consideração e dignidade. Por isso mesmo, o último princípio é sobre o compromisso com a compaixão de seus estudantes, praticantes e acadêmicos:

7. O último critério para o sucesso de qualquer projeto de compromisso antropológico é a criação reconhecida de condições de compaixão entre os participantes de um projeto e em harmonia com seus ambientes mais amplos. (Ibid, p. 408).

Essa harmonia, bem pode ser considerada como a correspondência que Ingold (2012; 2016) fala ao fluir com o outro, dar atencionalidade. Ter essa habilidade para responder ao outro faz parte deste último princípio, poderia se dizer que vai além do sistema de valores econômico e social capitalista; está ligado a outro sistema de valores que ao mesmo tempo seja espiritual, segundo a autora.

Para que as contribuições do design antropológico (orientado pelos princípios do design decolonial) visando ao combate da desigualdade global sejam efetivas, tem de aderir...

Princípios claros de compromisso respeitoso com os valores das pessoas... uma tradução deles através de processos de codesign inclusivo e a avaliação dos seus efeitos nas experiências das pessoas na perspectiva dos mais vulneráveis” (Ibid, p. 417).

É assim que sabemos que o papel da designer não só atua para projetar, mas também pode facilitar ferramentas para os membros que cocriam, neste caso, as artesãs, permitindo desenvolver suas habilidades, falar sobre seus desejos e praticar sua autonomia com o status de ser autogovernável ou independente. Isso não significa que as artesãs não possam alcançá-la (autonomia) sem a ajuda da designer. Em vez disso, apenas colocamos outra possibilidade do papel da designer ao lado de grupos de artesãs. Logo, olhando-lhe desta forma, sim, poderia se dizer que o design autônomo e o design decolonial buscam a independência de seus praticantes, mas, ao mesmo tempo, tem sua base nas práticas do design antropológico.

Para finalizar, gostaria de falar que as aproximações no campo com estas teorias revisadas anteriormente foram de ajuda para poder traçar um caminho das

coisas que se queria conhecer, no entanto, terminou-se obtendo mais informação sobre temáticas que não estavam planejadas e que poderiam ser consideradas um indicador da confiança e intimidade na pesquisa de campo feita.

Precisamos buscar a autonomia das artesãs de tecidos, o que implica a criação de espaços não capitalistas e novas formas de territorialidade. Assim, novas práticas podem surgir dentro das comunidades, como democracia no local de trabalho, horizontalidade nas organizações e sistemas e valores comunitários em frente aos valores de mercado (ESCOBAR, 2016).

Apesar de nossos novos papéis como designers, e tendo a possibilidade de criar outros mundos junto a outros, é necessário mencionar que não está só nas mãos das designers mudar tudo para um melhor mundo. É certo que temos responsabilidade nessa tarefa, mas é preciso aceitar que a crescente complexidade dos problemas exige soluções coletivas. As ferramentas e o pensamento de design, aliados de forma transdisciplinar e com outros conhecimentos de outras áreas de estudo, contribuem para as mudanças sociais que queremos ver, mas o design por si só não mudará a sociedade, não temos esse poder; a coletividade e a própria comunalidade têm.

2 CONSTRUINDO O PERCURSO METODOLÓGICO

Este estudo trata-se de uma pesquisa qualitativa, sendo esse tipo de pesquisa a que se preocupa com o aprofundamento e a compreensão de um grupo social, em nosso caso, das artesãs da comunidade de *Yochib*. Segundo Silveira e Cordova (2009), os pesquisadores que abordam de maneira qualitativa sua investigação opõem-se a se encaixar num modelo único de investigação para todas as ciências, justificando essa postura com a criação de uma metodologia única segundo seja o objetivo e grupo a pesquisar, “já que as ciências sociais têm sua especificidade” (Ibid, p.31). Em se tratando de uma ciência social aplicada, consideramos que no campo do design aconteça da mesma forma. Assim, a pesquisa qualitativa

Trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis. Aplicada inicialmente em estudos de Antropologia e Sociologia, como contraponto à pesquisa quantitativa dominante, tem alargado seu campo de atuação a áreas como a Psicologia e a Educação. (Ibid, p.32)

O design se adapta com facilidade na realização da pesquisa qualitativa. Já que, apesar de ser criticada por sua subjetividade, empirismo e pelo envolvimento emocional do pesquisador, aciona outros aspectos que dentro da pesquisa quantitativa seriam difíceis abordar e analisar, como o grau de intimidade, confiança e cuidado dentro de um grupo – que é de grande importância quando propomos um experimento social, como a criação de um laboratório de design com uma comunidade. Esse experimento social é entendido a partir do que Joachim Halse (2013) desenvolve sobre o design exploratório, no qual o objeto do mesmo pertence parcialmente ao campo da imaginação e está além do ponto em que pode ser totalmente articulado, sendo comum experimentar.

O objetivo desses experimentos é estabelecer e explorar uma prática credível e significativa em torno de um problema específico e uma ideia para sua resolução no ambiente de e pelas pessoas a quem se dirige, antes que a ideia seja totalmente desenvolvida. (HALSE, 2013, p. 314)

É importante destacar que o experimento citado acima parte do experimento social, o qual é qualitativo, diferenciando-se completamente da pesquisa quantitativa com método experimental, a qual estaria mais ligada à área das ciências exatas. Neste caso, não se trata simplesmente de saber se algo funcionará, tampouco apenas de saber se uma proposição obterá uma resposta, já que na pesquisa com experimento

social não se conseguem lidar com os elementos de um fato ou fenômeno social, como no caso de um químico, as substâncias que servem para seus experimentos.

Dessa forma, o experimento na área de design é baseado no experimento das ciências sociais, fazendo possível os experimentos na prática do design. Segundo Bang e Erisen (2014), Schön descreveu como designers se envolvem numa diversidade de experimentos, e observou que esses são diferentes dos experimentos na ciência, fazendo uma definição de três tipos dos mesmos na prática de design: “exploratório, teste de movimento e teste de hipótese. É importante notar que Schön não usa as palavras 'teste' e 'hipótese' em um sentido científico estrito” (BANG, ERISEN, 2014, p. 3). Esses experimentos têm diferentes finalidades, pelo qual geram outros conhecimentos e devem ser vistos não como testes científicos ou como confirmação do programa de pesquisa, mas como desdobramentos desta “desafiando o programa de pesquisa” (BANG, ERISEN, 2014, p. 3). Assim, essa classificação dos experimentos na área do design pode ser um ponto de partida para esta pesquisa.

Além disso, para a execução desta pesquisa, apresentamos o objetivo, que é **promover práticas de correspondência a partir de dispositivos de conversação como acionadoras de discursos e práticas autônomas num experimento social em uma comunidade artesanal semiautônoma nas terras altas de Chiapas.**

Para se chegar nesse objetivo geral, especificamente precisamos: i) refletir sobre o percurso teórico entre a abordagem do design participativo até o design autônomo, considerando os pontos de rupturas e avanços entre os paradigmas; ii) estruturar as práticas de correspondências a partir de um experimento social de criação de um laboratório de cocriação com artesãs; iii) praticar e analisar os processos de autonomia proporcionados no laboratório, a partir de uma triangulação entre teorias, correspondências e visões de mundo das cocriadoras.

Como já se esclareceu, nossa abordagem no trabalho de campo será por meio de práticas de correspondência. Segundo Ingold “corresponder com o mundo, em suma, não é descrevê-lo, nem o representar, mas responder a ele” (INGOLD, 2013, p. 108). Isso se logra por meio da atenção, e Ingold (2018) nos fala que quando a mesma existe, é porque algo é de nosso interesse, e isso nos gera preocupação.

A atenção, pensando nas práticas de correspondência, pode ser confundida com a interação. Interagir e corresponder tem suas diferenças. O autor nos explica a interação como dois pontos que estão separados e se conectam para depois se separar de novo; se tentamos imaginar a correspondência, esta seria diferente, os dois pontos se transformariam em traços, formando linhas contínuas que se entrelaçam, correspondem-se.

Para exemplificar a correspondência, tomamos as seguintes palavras do autor:

Correspondência não tem ponto de partida ou ponto final. Simplesmente continua [...] são linhas de sentimento, de sensibilidade, evidenciadas não apenas na escolha das palavras, mas nos gestos manuais da escrita e seus traços na página. Ler uma carta não é apenas para ler sobre quem escreve, mas para ler com ele ou ela. É como se o escritor estivesse falando na página e você – o leitor – estivesse lá ouvindo (INGOLD, 2013, p. 105, tradução nossa)⁵⁰

Assim, temos nosso interesse ao escolher e construir experimentos a partir de ambos pontos de vista: das artesãs e da designer, para atingir nosso objetivo, já que isso nos permitiu dar atenção às artesãs e aos fazeres autônomos dentro das práticas artesanais por meio da experimentação.

Estes experimentos são a construção e uso de ferramentas a partir da fotoelicitação, uso da abordagem da comensalidade, e a criação de um espaço de design que funciona como laboratório, permitindo a experimentação. Mais adiante, desenvolveremos a teoria, e argumentações dos dispositivos dentro do experimento.

As macro-etapas desta pesquisa são as seguintes:

A primeira é a pesquisa bibliográfica, que ajudou a conhecer o contexto no qual a pesquisa de campo ocorreu, conhecendo sua história, território, atividade econômica, o papel dos tecidos maias (*Tzeltal*) e a situação atual dos artesãos de acordo com diferentes autores; também ajuda a conhecer as teorias e posições que queremos como diretrizes para a seleção das atividades para a criação das ferramentas, dispositivos de conversação e jogos dentro das áreas de autonomia,

50 The correspondence has no starting point or end point. It simply carries on [...] the lines of correspondence are lines of feeling, of sentience, evinced not –or not only- in the choice of words but in the manual gestures of the writing and their traces on the page. To read a letter is not just to read about one's respondent, but to read with him or her. It is as though the writer was speaking from the page, and you –the reader- were there, listening.

design, artesanato, território entre outros. Com autores como: Claudia A. Gil Corredor (2015), Manzini (2015), Tim Ingold (2013; 2015; 2018), Arturo Escobar (2016), Gayatri Spivak (2010), Eva Brandt (2010), Joachim Halse (2013) e Pelle Ehn (2017), Cecilia Mello (2017), Zoy Anastassakis e Bárbara Szaniecki (2016), Sarah Pink (2013; 2015), Raquel Noronha (2012; 2015; 2016; 2018; 2020), Nadia Seremetakis (1994), Caroline Gatt e Tim Ingold (2013), entre outros.

O próximo passo é uma pesquisa documental baseada nos métodos de pesquisa de Gerhardt e Silveira (2009), complementando as técnicas descritas por Marconi e Lakatos. (2016). O trabalho prévio (trabalho de campo com artesãs durante um ano inteiro e parte de uma investigação anterior em que os dados foram coletados) foi revisado a fim de obter informações relevantes sobre como trabalhar diretamente com elas e identificar as ferramentas e experimentos que foram aplicadas e as categorias que essas ferramentas têm dentro das áreas de conhecimento e disciplinas já mencionadas, revisando diários, contas de viagem, visitas a instituições compiladas, filmes, fotografias, gravações feitas pelo pesquisador; iconografia, desenhos, objetos: os meios de produção e significado de valor analisados pelo pesquisador.

Entendemos que as práticas de correspondências não são uma etapa propriamente, mas uma forma atencional de estar em campo. A etapa da cocriação do laboratório aconteceu por meio de práticas de correspondência definidas por Gatt e Ingold (2013), nas quais a pesquisadora colaborará ativamente com o grupo de artesãos para idealizarem, fazerem e analisarem juntas.

Neste estágio da pesquisa, os dispositivos de conversação foram construídos com as artesãs de *Yochib*. Trabalhou-se diretamente com as artesãs no uso destes dispositivos para acionar diálogos e obter os discursos e ações sobre autonomia. Esta etapa caracteriza-se por diferentes técnicas, como a observação direta-intensiva, entrevistas semiestruturadas, observação assistemática participante, entrevistas com participação de objeto e lugar como prática do dia ordinário, fotoelicitação, elicitacão sensorial: paladar/ comensalidade, visitando ambientes sensoriais de outras pessoas e o método 'andando com os outros', conforme descritos por Sarah Pink (2015).

Após construção empírica dos dispositivos de conversação, foram realizadas as análises, confrontando todas as produções obtidas no laboratório, como anotações,

gravações, imagens, pensamentos, situações vivenciadas na pesquisa de campo com as principais características das práticas de correspondências (INGOLD, 2015; 2018) e com os aspectos teóricos do design autônomo (ESCOBAR, 2016) para avaliarmos limites e alcances da produção de um design autônomo *tzeltal* por meio de um laboratório de design.

Figura 23: Quadro da estrutura do percurso metodológico.

Estrutura do Percurso Metodológico		
Objetivo Geral: Promover as práticas de correspondência a partir de dispositivos de conversação como acionadores de discursos e práticas autônomas num experimento social, em uma comunidade artesanal semiautônoma nas terras altas de Chiapas.		
Etapas Metodológicas	Método	Técnicas
Apresentar o tema da pesquisa, problema, objetivos, justificativas e metodologias	Revisão bibliográfica	Pesquisa em bancos de dados de pesquisa científica, congressos, livros.
Levantar o estado da arte sobre design, artesanato, autonomia, decolonialidade, comunidades autônomas; a relação do design e artesanato, e sobre o uso de ferramentas na cocriação.	Revisão bibliográfica	Pesquisa em bancos de dados de pesquisa científica, congressos, livros.
Revisão de diários, fotos, vídeos, entrevistas, gravações, para obter informações sobre o grupo com o qual vai cocriar.	Revisão bibliográfica	Pesquisa Documental
Práticas de correspondência/ pesquisa de campo/ Experimento social	Construção de experimentos para Cocriação	Observação direta-intensiva, entrevistas semiestruturadas, observação assistemática participante, entrevistas com participação de objeto e lugar como prática do dia ordinário, fotoelicitação, elicitacão sensorial: paladar, visitando ambientes sensoriais de outras pessoas e a técnica 'andando com os outros'
	Produção de coisas	
Análise por triangulação: teoria, práticas em campo e a visão das pesquisadoras.	Análise heurística	Transcrição dos áudios; categorização dos discursos, análise para a construção dos resultados por meio da triangulação entre teoria, práticas da pesquisa de campo (falas das artesãs) e visão das pesquisadoras.

Fonte: Elaborado pela autora

2.1 Nosso papel como designers em práticas de correspondências com artesãs.

Para poder direcionar uma metodologia que seja adequada para nossa pesquisa, dialogando e sendo flexível com todas as envolvidas, é preciso qualificar nosso papel como pesquisadoras e designers. O papel das designers não pode ser o mesmo, tem de se rever quando a designer está em contato com grupos e comunidades indígenas e autônomas (semiautônomas, em nosso caso), ao mesmo

tempo que devemos repensar as metodologias convencionais que serão aplicadas para as pesquisas em encontros com essas comunidades.

De acordo com Manzini (2006), é necessário criar sistemas que permitam às envolvidas, dentro da prática do design, alcançar seus objetivos e desenvolver seu potencial. Portanto, nós, as designers, temos a capacidade de cocriar (se fosse necessário) espaços e sistemas para dialogar, sempre com a visão que esses atendam (nos encontros com comunidades) os objetivos das envolvidas, sendo assim favorável para todas. O design é um campo interdisciplinar com o objetivo principal: “resolver problemas e fazer sentido” (MANZINI, 2015). “Isso muda a ideia de que os designers são capazes apenas de desenvolver coisas, mas também de formar e transformar o caminho” (NORONHA et al, 2019, p.7), já que abordamos as ideias de ‘prototipagem de cenários futuros’ – criação das possibilidades de previsões de fenômenos no futuro de forma experimental –, em que a designer atua como mediadora de processos de produção de significado (HALSE et al, 2010).

Ao ter uma modificação no agir das designers – mediadoras de processos – dentro da atividade projetual, é causa e consequência da mudança no foco da pesquisa em design. Buchanan (2001) apresenta um olhar geral da pesquisa em design e “uma tendência para a mudança da pesquisa clínica e aplicada com a geração de produtos especificamente para pesquisa básica”, (BUCHANAN, 2001, p.127). Essa pesquisa básica é considerada pelo autor como “uma especulação sistemática sobre a natureza do design” (Ibid, p. 127), conseguindo, dessa forma, questionar-se e assim fundamentar todas as outras atividades do design para a construção dos princípios, fundamentos, extensão e métodos do campo de conhecimento do design.

O início dessa prática do design (como mediadoras) nesta pesquisa torna possível o encontro do campo do design com fazeres tradicionais e seus atores dentro do processo de produção das peças. O codesign consegue promover o agir da designer como mediadora. No entanto, o maior desafio do codesign é “resolver as hierarquias e homogeneizações trazidas pela própria ideia de ciência, construída a partir de múltiplas subdivisões até o aprisionamento do conhecimento em campos específicos do conhecimento” (NORONHA, 2018, p. 127), já que isso pode ofuscar a prática do design, e as investigações que se gerem no encontro com comunidades.

Para resolver esta armadilha, às designers nos coube reconhecer as habilidades, desejos, posições de pensamento de nossas semelhantes como 'designers orgânicas' (Ibid, p. 126), aceitando a capacidade de projetar delas como uma prática do design, que é uma habilidade dos seres vivos. "Desenhando, assim, significa aceitar a diversidade epistemológica e a autonomia dos vários mundos colocados em correspondência, baseados no encontro e na diversidade" (Ibid, p. 126).

Dessa forma, ao promover um espaço para exercer o diálogo para alcançar a autonomia pode ser o início desse processo, assim como o uso de ferramentas necessárias para gerar essa comunicação pode apoiar sua criação, possibilitando a ocorrência de receptividade e sensibilidade entre as envolvidas e aqueles que atuam em um papel externo, mas que estão em contato com a comunidade. Devemos lembrar que a autonomia busca o diálogo intercultural com outros povos em condições de igualdade social: é assim que a autonomia pode ser a chave para a compreensão, respeito e concordância de valores e critérios de vida que levam ao exercício de seu próprio design.

2.2 Criando o laboratório de design

Concebemos este laboratório como um espaço no qual poderiam ser exploradas, na prática, ideias e soluções para a produção de tecidos, em um ambiente das artesãs comigo (pesquisadora e designer). Esse espaço foi construído inicialmente levando ferramentas e artefatos baseando-nos nas pesquisas de Joachim Halse (2013) para articular possibilidades em formas sensoriais, corporais para produzir diálogos e conversações das diferentes possibilidades que a temática levasse.

A princípio, a ideia de um laboratório de design estava conectada aos estudos de Pelle Ehn (2017), precursor do design participativo escandinavo, nos quais aborda como eram os espaços públicos para trabalhos feitos pela Bauhaus. Esses espaços foram equipados com "uma caixa preta de performance, um auditório, oficinas de madeira e eletrônica, um estúdio de música e 'home rooms'" (EHN, 2017, p.15) com diferentes móveis e ferramentas para criar um espaço para o surgimento de ideias e conversas. O autor trabalha com a ideia de "laboratório vivo", que funciona como

espaços criadores, que são intervenções de longo prazo que forjam a colaboração entre as pessoas que vivenciam este laboratório. Este espaço criador, para Ehn, “é uma oscilação entre o processo de tomada de decisão coletiva e a construção de material colaborativa, entre práticas ‘parlamentares’ e ‘laboratoriais’ (EHN, 2017, p.18).

Outro pesquisador e designer escandinavo, Thomas Binder, nos mostra esse laboratório como um ‘terceiro espaço do devir’, o qual “é preenchido pelas diferenças e fricções entre aqueles que estão se unindo” (BINDER, 2016, p.269). Isso permite aos participantes ter um espaço de aprendizagem mútua, que é visto como muito mais do que uma negociação de interesses entre diferentes partes interessadas. Segundo o autor, é um espaço social, “uma paisagem de agência, desdobrando-se através de uma série de compromissos colaborativos” (Ibid, p.270).

Uma outra visão que adotamos é a da construção da instância colaborativa como um plano comum, conforme Noronha (2018). Conceber um plano comum significa a coexistência de múltiplos pontos de vista sobre o fazer por meio de táticas como o direcionamento da atenção, adotar outras formas de previsão e seguindo o fluxo de materiais, estabelecendo laços de confiança.

O plano comum não significa terreno neutro, mas uma arena na qual as diferenças são formadas com forças de equilíbrio, nas quais esses diferentes tipos de conhecimento histórico são negociados e, portanto, os termos para sua própria criação são estabelecidos. (NORONHA, 2018, p. 133, tradução nossa)⁵¹

Conhecendo esses termos, o trabalho de campo poderia significar lidar com as diferenças, já que os delineamentos para sua criação já estão estabelecidos.

2.3 Dispositivos de conversação para a prática do *Design Anthropology*.

O que torna o laboratório de design como uma prática de pesquisa em design é o conjunto particular de ferramentas, estratégias e instrumentações que criam experimentações as quais produzem diferenças sem deteriorar o encontro, posto que

51 The common plan does not mean neutral ground, but an arena in which differences are formed with balancing forces, in which these different sorts of storied knowledge are negotiated and thus the terms for their own creation are established. Based on this premise, we launched ourselves into the field, willing to deal with differences.

a diferença produzida no laboratório “é a representação de um cotidiano diferente tornado real através de suas manifestações corporais-materiais, ainda que deliberadamente realizado ou mostrado dentro dos limites do laboratório” (BINDER, 2016, p.270). Pode se dizer que o laboratório é um ensaio contínuo de possíveis futuros, segundo o autor.

Em nossa pesquisa, decidimos realizar nossos encontros em um lugar que estivesse perto das casas das artesãs, ao alcance, e, assim, construir um ‘plano comum’. Esse lugar foi na casa de uma das artesãs, que é compartilhada com mais duas. Sua casa foi eleita por ter localização central, já que a maioria das artesãs moram a poucos metros e é de fácil acesso. A esse lugar é onde levaríamos a vida, nosso espaço de cocriação, o ‘laboratório de design’. A partir da reflexão teórica, decidiu-se fazer uso de experimentos por meio de ferramentas, instrumentos e dispositivos de conversação que geraram diálogo para dar início a uma prática de correspondência, segundo o conceito de Ingold, que abordaremos mais adiante.

Esta categoria, ‘dispositivos de conversação’, constitui-se pelas reflexões das designers Zoy Anastassakis e Barbara Szaniecki (2016), e aludem aos dispositivos e às qualidades indutoras de diálogo por meio de tais artefatos. As autoras entendem os dispositivos de conversação como uma ferramenta antropológica de design transdisciplinar, por meio das quais há a possibilidade de se criar um espaço para o imaginário coletivo de possibilidades alternativas. Se colocamos isso em nossos encontros, seriam alternativas para o fazer têxtil, desde sua concepção da ideia até o processo de elaboração em si, passando pelos atores que fazem parte do processo. Se pensamos sob as alternativas dos atores envolvidos, podemos acreditar que poderiam desafiar as forças dominantes deles, e assim estabelecer novas formas de diálogo, como falam as autoras.

O interesse de nossos encontros fazendo uso dos dispositivos de conversação foi para desenvolver, assim como as autoras explicam, uma série de experimentos em que os “meios e métodos de design foram os gatilhos para abrir questões” (ANASTASSAKIS, SZANIECKI, 2016, p. 122). Este seria um espaço para ditas experimentações procurando alternativas coletivas.

Para compreendermos o conceito de dispositivos de conversação, é necessário conhecer a origem para assim usá-lo. Segundo as autoras, foi um conceito surgido de

sua própria percepção como designers atuando dentro de relações de poder muito complexas, mas, mesmo nessa situação de tensão, pode-se colaborar com ferramentas profissionais específicas. O conceito de dispositivo surge com Michael Foucault.

O dispositivo é, em primeiro lugar, um conjunto heterogêneo de discursos, organizações e decisões, às vezes afirmadas, outras vezes não. É a rede que pode ser estabelecida entre todos esses elementos. Em segundo lugar, entre todos esses elementos, discursivos ou não, ele considera que pode haver mudanças de posição ou modificações de funções de diferentes tipos. Finalmente, Foucault afirma que o dispositivo tem uma função estratégica dominante que implica alguma manipulação das relações de poder por meio de intervenção organizada, a fim de desenvolver, estabilizar ou até bloqueá-las. (ANASTASSAKIS, SZANIECKI, 2016, p. 123)

O dispositivo são estratégias, materializadas em: ferramentas, instrumentações, coisas; e não materializadas como: ações, atitudes, projeções, e os discursos gerados em torno deles, etc, que surgem com as relações de força que apoiam certo tipo de conhecimento, mas abertas a mudanças de posição. Isso é, porque não somos estruturas fixas, nossa constituição pode mudar, mas também, segundo García (2014), o dispositivo precisa ser flexível para suportar um processo duplo, no qual sua função esteja ressonando com os demais, (para isto se precisa ter reajuste contínuo) e ao mesmo tempo um preenchimento estratégico perpétuo. Portanto, o dispositivo possui um papel importante, porque compõe e recompõe as forças em ação. Assim, o papel da designer dentro dos encontros com as artesãs pode se colocar em um lugar diferente do estabelecido.

Devemos saber que “o dispositivo reúne, conecta e entrelaça tanto o conhecimento quanto os poderes, no jogo contínuo e na mobilidade, de uma sociedade” (Ibid, p.27). Segundo a autora María García (2014), o dispositivo é a ‘metáfora maquínica’ do funcionamento do social, que atravessa múltiplos conhecimentos, exercício de poderes, formas de práticas resistentes no espaço e no tempo de uma experiência compartilhada. Temos de estar cientes que não há dispositivo senão em seu exercício; portanto, todo dispositivo está localizado no espaço e com uma dada temporalidade. É assim que os dispositivos de conversação em nosso laboratório de design serão legitimados ao estar em seu exercício.

Essa mesma autora nos explica três elementos que o termo dispositivo localiza: o primeiro é “a rede que conecta todos estes discursos” (Ibid, p.26); o segundo são

“as várias maneiras pelas quais todo esse conjunto heterogêneo de elementos se relacionam entre si” (Ibid, p.26). E por último, “um objetivo estratégico dominante que nunca pode faltar, como resposta a uma urgência” (Ibid, p.26). Estes elementos são nosso mapa para executar de maneira bem-sucedida nossas estratégias, jogos e ferramentas, e assim analisar a partir de um um olhar aberto os elementos que cada dispositivo acionou dentro de nossas atividades com as mulheres.

Além disso, a conversação é compreendida segundo as pesquisas das autoras que tomam Gabriel Tarde como “um construtivismo infinitesimal, sem distinção entre natureza e sociedade, humana e não humana” (ANASTASSAKIS, SZANIECKI, 2016, p. 123); ali nos mostram que é a causa de todas as transformações sociais. Também usam o conceito de Mikhail Bakhtin como uma constituição ‘um do outro’ através de palavras; onde o outro não é receptor passivo, são “co-criadores de nossa fala e co-atualizadores de outros mundos” (Ibid, p. 123), este último conceito tomado de Maurizio Lazzarato.

As autoras, Anastassakis e Szaniecki, fazem uso dos dispositivos de conversação para construir processos multilaterais e horizontais dentro dos espaços de conversa abertos pelos dispositivos. Eles permitem que haja transversalidade entre os agentes heterogêneos com seus diferentes saberes e fazeres com abordagens transdisciplinares e transversais. Esse objetivo nos levou a pensar nas formas para ter um encontro e trabalho em cocriação com sucesso, nas que estaria o laboratório envolvido. Além disso, os dispositivos de conversação são uma maneira possível de contribuir para a democratização do espaço por meio do design segundo Anstassakis e Szaniecki (2016).

Para levar o laboratório com sucesso, temos na base de nossa teoria a abordagem de *Design Anthropology*. Segundo Otto e Smith (2013), este campo tem o potencial de criar novas formas de fazer e idear para a produção de conhecimento de ambos campos acadêmicos (design e antropologia). Dessa forma, abrem um “terceiro espaço, com suas próprias práticas de pesquisa e treinamento” (ANASTASSAKIS, SZANIECKI, 2016 p.124). Assim, constitui-se como um campo ainda em construção, e, por isso mesmo, resulta ser inerentemente experimental, acionando a habilidade especulativa das designers, criando espaço para a dinâmica da improvisação na vida cotidiana. Esta característica que aporta o DA será o principal

motivo para basear nossas práticas, já que será o eixo central do nosso laboratório: a experimentação.

Dentro das práticas que são parte da abordagem de *Design Anthropology*, encontram-se as práticas de correspondência. Tais práticas são vividas quando estamos dando e recebendo atenção, refere-se a “estar de acordo com o fluxo de eventos, a avançar com as pessoas na busca de seus sonhos e aspirações, em vez de se concentrar em seu passado” (OTTO; SMITH, 2013, p.47). Quando se corresponde com o mundo, não significa que se representa ou descreve, mas sim se responde a ele, colaborando.

Ao promovermos essa prática de colaboração, tornamo-nos cocriadoras de práticas significativas que podem transformar o presente e criar alternativas do futuro. Segundo Ingold (2018), há três princípios que sustentam as correspondências, e são esses princípios que utilizaremos como marcos analíticos para esta pesquisa. O primeiro princípio é o hábito, que, de acordo com o autor, está relacionado a habitar o mundo, refere-se a ser afetado pelo que as pessoas fazem e pelas consequências de suas ações repetidas por outros e por nós mesmos, no qual estamos todos no meio, fazendo e vivendo as consequências de nossos atos, bem como os de outros.

O segundo princípio é a agência, ou como o autor o define em inglês, “agencement”. Esse princípio se refere às ações externas que não podem ser controladas pela nossa vontade como seres humanos. Seriam as experiências e surpresas que a vida nos traz, como algo que não podemos mudar; só temos de aceitá-la e conviver com as consequências do que não está sob nosso controle.

O terceiro e último princípio é o da atenção, e como Ingold (2018) a define, está ligada à responsabilidade e à sensibilidade, ou o que o autor consideraria “responsividade” (*response-ability*). Em outras palavras, o estado de resposta ao outro, a capacidade de responder, ou melhor, a capacidade de resposta. Para responder ao outro, precisamos cuidar das coisas à medida que avançamos no fluxo da vida, “unindo ou participando com elas em seus próprios movimentos” (Ibid, p. 25).

Desta forma, podemos no seguinte texto, conhecer o processo de correspondência que dialoga com estes princípios básicos e que serão explicados com melhor detalhe no capítulo terceiro, em um processo de triangulação, junto às falas das artesãs.

2.4 Conhecendo as práticas de correspondências

O seguinte esquema é uma cronografia que mostra o processo de correspondência sintético dos encontros com as artesãs do sul de Chiapas e a designer. A Figura 23 mostra, em forma gráfica, o que o autor Tim Ingold escreve sobre correspondência, na qual ele dá um exemplo de um rio e seu fluxo:

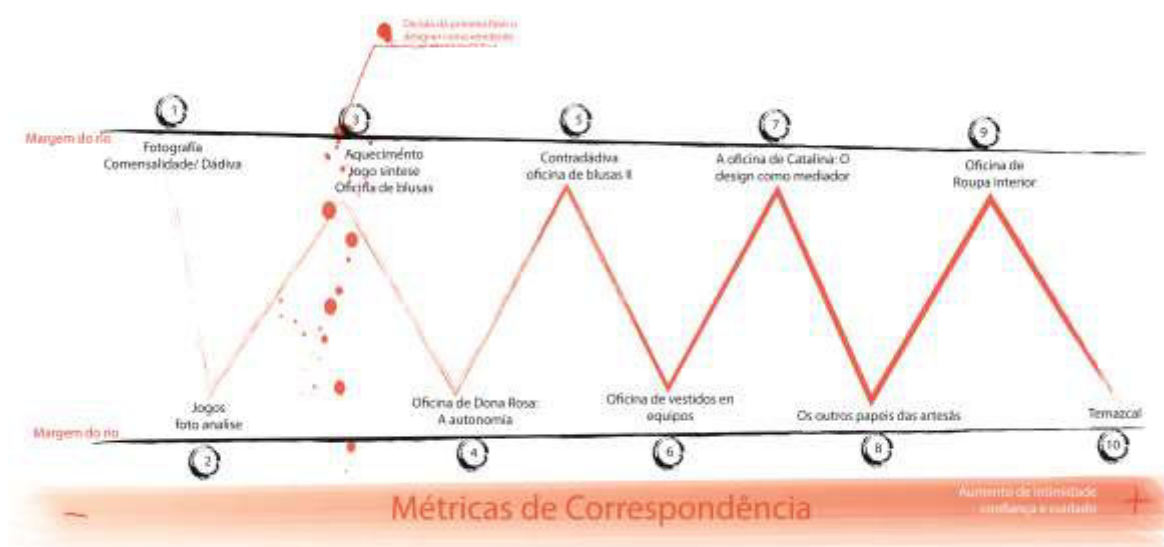
Pense em um rio e suas margens. Podemos falar da relação de uma margem do rio com a outra, e ao atravessar uma ponte, podemos nos encontrar a meio caminho entre os dois. Mas as margens estão sendo continuamente formadas e reformadas pelas águas do rio enquanto passam. Essas águas correm entre as margens, ao longo de uma linha ortogonal ao vão da ponte. Dizer de seres e coisas que eles estão no meio é alinhar nossa consciência com as águas; corresponder com eles é juntar essa consciência ao fluxo. (INGOLD, 2017, p. 41, *tradução nossa*⁵²)

Noronha e Abreu (2019) no artigo “Conter e contar: autonomia e *autopoiesis* entre mulheres, materiais e narrativas por meio de *Design Anthropology*”, mostra uma ilustração de sua autoria, que nos ajuda a compreender o pensamento original de Tim Ingold, no qual explica o processo das correspondências:

Ingold desenha a imagem de um rio e suas margens para demonstrar o processo de *response-ability*, trocadilho utilizado para falar de atencionalidade e a responsabilidade em responder – em corresponder – ao outro (NORONHA; ABREU, 2020, p. 15).

52 “Think of a river and its banks. We might speak of the relation of one bank to the other, and crossing a bridge, we might find ourselves halfway between the two. But the banks are continually being formed and reformed by the waters of the river as they sweep by. These waters flow in between the banks, along a line orthogonal to the span of the bridge. To say of beings and things that they are in-between is to align our awareness with the waters; to correspond with them is to join this awareness with the flow”

Figura 24: Práticas de Correspondência durante os encontros



Fonte: Elaborada pela autora

No esquema anterior, apresentam-se margens do rio com linhas horizontais. Entre as margens, dentro do rio, mostra-se o processo do início ao fim das correspondências entre designer e artesãs, nas quais tais práticas são colocadas de forma cronológica e, ao mesmo tempo, mostra-se o fluxo entre elas, deixando ver o grau de intimidade, confiança e cuidado dentro das margens do rio, aquilo que aqui denomino de métricas de correspondência.

No início das correspondências, houve uma fase na qual meu papel como designer era enviar a atenção, a responsabilidade e o cuidado; era a remetente da correspondência. Essa fase foi efetuada dentro dos primeiros três dias de nosso laboratório de design, onde foram colocados jogos, fotografias para análise e se experimentou a dádiva por meio da comida.

No começo de nosso rio, pode-se observar a baixa intimidade entre nós (artesãs e designer/ pesquisadora), assim como o grau de confiança. Pode-se dizer que meu papel de designer como remetente estava só jogando estímulos, gerando algum tipo de onda, para depois ver a resposta a essa onda que criaria a corrente do rio, gerada pelo fluxo feito entre todas as cocriadoras durante o tempo de nossa investigação.

No quarto dia, pode-se olhar um aumento de confiança que produz autonomia dentro do laboratório, já que o papel da artesã coloca-se ativo ao ter controle das coisas geradas e ensinadas no espaço de trabalho. No quinto dia, realizamos a segunda parte de uma oficina de blusas e uma contra dádiva, feita pelas artesãs. Com essa última prática, demonstrou-se um aumento na confiança, intimidade e cuidado das artesãs para com a designer ao responderem a dádiva, feita desde o início, a partir da experiência delas.

Nos seguintes dias de laboratório, apresentaram-se duas oficinas: uma de vestidos e outra de um conhecimento, que só uma das artesãs praticava. Nesses dias, o grau de confiança e intimidade foi aumentando à medida que colocava meu papel de designer como mediadora mais claramente.

No oitavo dia, houve a oportunidade de ver as outras atividades e papéis que as artesãs têm além de serem artesãs. Nos últimos dois encontros, houve um aumento da intimidade, cuidado e confiança, que podemos defini-lo como o resultado das práticas de correspondência. No nono dia, ocorreu uma oficina de roupa íntima, no qual diferentes tópicos foram discutidos, como a saúde feminina, a lactação, intimidade de casal, etc. Tópicos que, como pesquisadora, considerei como alto grau de intimidade.

Ademais, o último encontro foi realizado fora do tempo de laboratório, na casa da família de uma das artesãs, onde se vivenciou o *temazcal*, um tipo de banho de vapor. Esse dia foi o fechamento das atividades de pesquisa de campo e, ao mesmo tempo, uma culminação com um alto grau de intimidade, confiança e cuidado, onde as barreiras entre artesã e designer foram dissipadas pela atividade de resposta e correspondência com o outro.

3 DESENVOLVIMENTO DAS FERRAMENTAS, ARTEFATOS E DISPOSITIVOS DE CONVERSAÇÃO.

Neste capítulo, a partir do percurso cronológico pelos encontros com as artesãs, realizaremos a descrição e análise do desenvolvimento das ferramentas, artefatos e dispositivos de conversação, apresentando-lhes conforme foram usadas. Além disso, em cada item da análise, triangular-se-á a informação. Esse método de análise e avaliação de pesquisa foi tomado dos estudos de Minayo, Assis e Souza (2006), os quais definem a triangulação como:

Um conceito que vem do interacionismo simbólico e é desenvolvido, dentro dessa corrente, primeiramente por Denzin, significando a combinação e o cruzamento de múltiplos pontos de vista; a tarefa conjunta de pesquisadores com formação diferenciada; a visão de vários informantes e o emprego de uma variedade de técnicas de coleta de dados que acompanha o trabalho de investigação. Seu uso, na prática, permite interação, crítica intersubjetiva e comparação. (MINAYO; ASSIS; SOUZA, 2006, p. 12)

Assim, as três abordagens da triangulação proposta como metodologia de análise são as seguintes: a primeira abordagem é a pesquisa teórica, que consiste na análise com os referenciais teóricos (além dos princípios da correspondência e do design autônomo) utilizados anteriormente e que serão focados em cada encontro com as artesãs. A segunda parte é o experimento social, no qual a visão da pesquisadora sobre a situação é parte das análises e, finalmente, a terceira abordagem são os diálogos (falas) das artesãs em cada reunião, que permitirão conhecer sua visão ao longo da realização do laboratório.

Essa metodologia de análise forma parte do método heurístico, entendido como “o método que trata da elicitación do conhecimento tácito através de um processo contínuo de abstração criativa e análise da falseabilidade desta abstração” (SANTOS, SILVEIRA; CARVALHO, 2018, p. 130). Segundo os autores, esse método “trata da conversão do conhecimento individual ou coletivo, manifestado de forma tangível ou intangível, em conhecimento codificado e tangível, passível de ser comunicado e utilizado por outras pessoas” (Ibid, 2018, p. 131). Sua lógica de análise é indutiva, porque procura generalizar o conhecimento por meio de uma amostra de elementos da realidade. Em nosso caso, a amostra seria o laboratório e as experiências vivenciadas e, com essa amostra, analisa-se analisa com ciclos continuados de abstração e validação das heurísticas que foram identificadas.

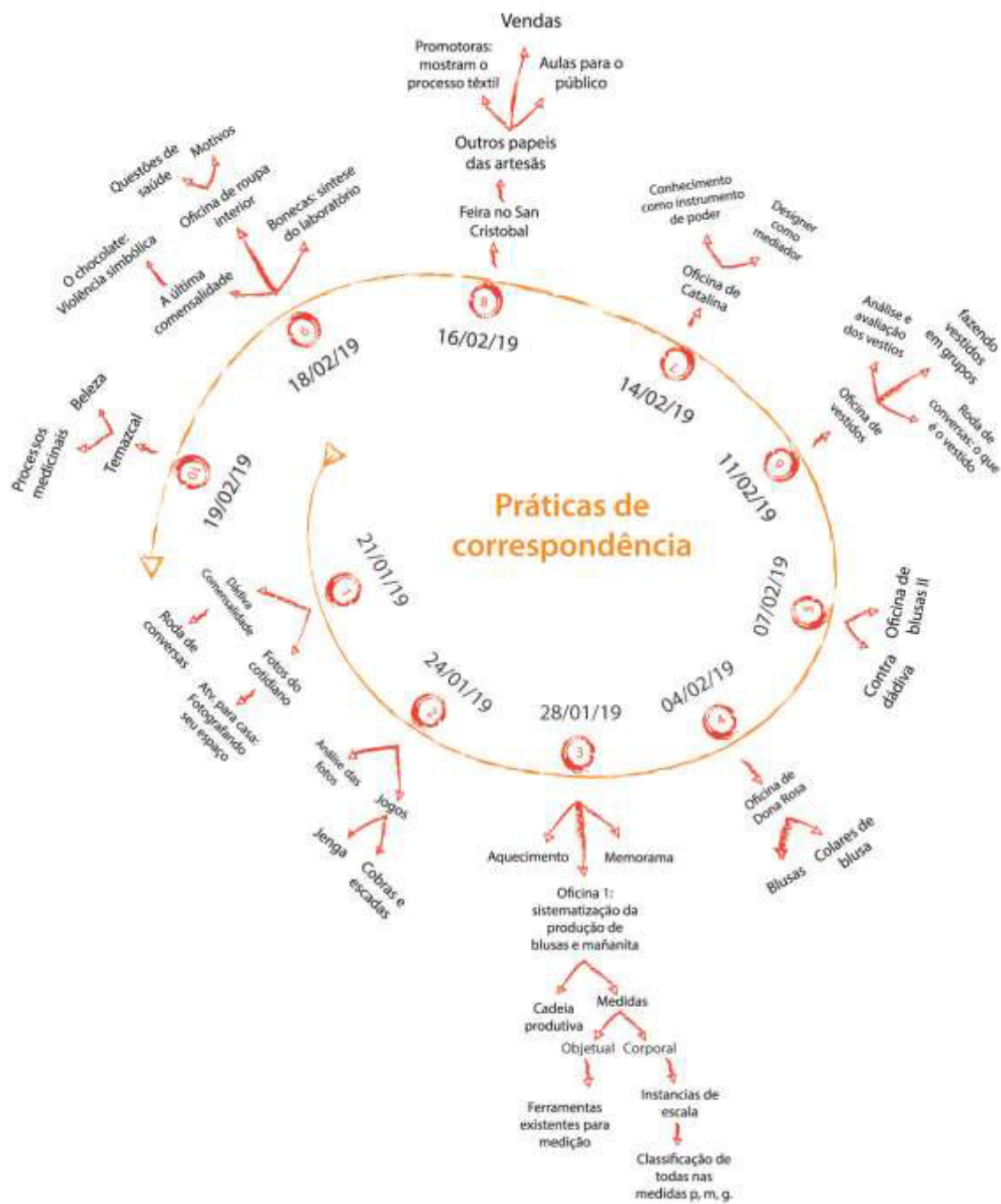
Sua utilização em um projeto de pesquisa demanda a exploração aberta e criativa do fenômeno a partir de direcionamentos e significados estabelecidos pelo próprio indivíduo, colocando a experiência e a cognição humana acima de dados quantitativos. Neste processo integra-se as próprias experiências, intuição e conhecimento do pesquisador na investigação juntamente com as experiências e conhecimentos de outros pesquisadores para se alcançar a essência e significado do fenômeno (SANTOS; SILVEIRA; CARVALHO, 2018, p. 132).

Ainda, os autores acreditam que o método heurístico é adequado para pesquisas que “buscam explorar e interpretar experiências enfatizando o ponto de vista do próprio pesquisador ou da equipe de pesquisadores” (Ibid, p. 138); em nosso caso, buscamos explorar as experiências da pesquisadora e das artesãs no laboratório de design.

Para realizar esta análise, acessamos outras técnicas e estratégias que são parte do método heurístico, como é o uso das análises de ordem cronológica, já que, dessa forma, podem ser apreciados os avanços na pesquisa de campo, como a mesma se desenvolve, como as situações são desencadeadas e como isso influencia a percepção das experiências vividas.

E assim, para começar este capítulo, gostaria de apresentar os acontecimentos junto às ferramentas e aos experimentos que foram desenvolvidos durante nosso laboratório. Para que exista uma clareza dos mesmos, apresenta-se o seguinte esquema em uma linha de tempo em espiral, utilizando novamente a cronografia como estratégia para explicar porque foram usados e as teorias nas que foram baseadas, assim como as conversações propiciadas pelos dispositivos, artefatos, etc.

Figura 25: Atividades de correspondências.



Fonte: Elaborada pela autora.

3.1 Primeiro encontro: reencontrando-nos

No primeiro dia de nosso encontro, realizamos dois experimentos por meio destas ferramentas, pensando neles para que nos seguintes dias houvesse uma continuidade. Nesse dia o experimento ainda não estava sendo atingido por completo, já que no transcurso dos seguintes dias, com os encontros, as falas, discursos e vivências dariam forma a ele.

O primeiro dispositivo de conversação é uma elicitación sensorial por meio do paladar e que, pouco tempo depois, terminaria sendo uma 'dádiva', já que o dispositivo dialoga com a tríplice obrigação implícita na dádiva: dar, receber e retribuir, como uma regra moral que se impõe à coletividade segundo as observações de Marcel Mauss (2003), o que será explicado mais tarde.

Esse foi feito inicialmente para desfazer a tensão que existia no espaço, no primeiro encontro, e, ao mesmo tempo, funcionou como forma de começar uma conversa e dar início a nossas falas, que iniciaram na forma de entrevista para depois se transformarem em conversações agradáveis. Parte do motivo de continuar levando biscoitos a nosso laboratório todos os dias dos encontros deu-se para eliminar os medos, eliminar a ansiedade, a fome e ajudar a relaxar, já que comer "produz endorfinas endógenas, produzindo sensações de prazer e euforia" (CLIKISALUD.NET, 2019). Depois, com o passar dos dias, a comida tornou-se uma forma de estar no espaço em nossos encontros no laboratório.

Dessa forma, a introdução de alimentos em nossos encontros é uma estratégia para começar as entrevistas, porque quando comemos com quem se está trabalhando e pesquisando, participamos em suas vidas cotidianas, segundo a autora. Em nosso encontro, antes de começar nossas conversas, decidimos compartilhar o alimento, e depois começar a compartilhar experiências como "quebra-gelo⁵³".

Segundo Sarah Pink (2015), quando se faz uma entrevista, é importante notar que não se trata de um encontro com exclusividade auditiva, mas que "envolve a materialidade do ambiente e dos artefatos" (Ibid, p. 78), já que as participantes dos encontros são ao mesmo tempo participantes ativas no ambiente, usando todo seu

53 Quebra gelo é uma ferramenta que ajuda a tirar a vergonha, ansiedade ou timidez dentro de um encontro grupal.

corpo, sentidos, suportes, para comunicar, realizar, narrar e representar suas experiências.

A autora nos mostra que as entrevistas não são apenas instâncias nas quais o pesquisador aprende sobre os outros, mas sim momentos que as participantes da entrevista podem chegar a “novos níveis de consciência sobre suas próprias vidas e experiências” (Ibid. p.80). Se somarmos a isso a introdução de objetos ou movimentos e atividades em uma entrevista, pode-se criar “rotas para as formas de empoderamento dos entrevistados” (Ibid, p. 79). Aqui um extrato do começo de nossos encontros:

Zita: Como estão? Como continuaram com os tecidos, e tudo isso?
 Rossy: Das coisas que ensinou antes? (Falando de minhas visitas passadas)
 Zita: Não, não tem que ser o que ensinei, podem ser coisas novas.
 Dona Rosa: Ah tá, estou construindo uma igreja.
 Rossy: E você, Hilaria? O que você fez? Que coisas você fez?
 Hilaria: Bem, não fiz uma igreja, hahaha, não fiz nada, só fui limpar minha plantação de café.
 [...]
 Rossy: E você, Catalina?
 Zita: Continua sendo uma parteira?
 Catalina: Sim, ainda sou parteira
 Zita: E quantos nascimentos você ajuda? Muitos?
 Catalina: Às vezes duas por noite⁵⁴

Nesse ritmo, começamos a aprofundar-nos em temas mais íntimos conforme a conversa fluía. Pink (2015) e Seremetakis (1994) definem a comensalidade como uma troca de memórias sensoriais e emoções, junto a outras substâncias e objetos que “encarnam lembranças e sentimentos” (PINK, 2015, p. 108). Assim, nosso laboratório estava sempre envolvido nestas trocas sensoriais como parte do nosso processo de correspondência que durante os encontros pode ser percebido, já que o contato com a comida é uma forma de conhecer e lembrar.

Esse processo ajudou a conhecer lembranças das artesãs sobre sua infância, as formas de brincar, e diferentes experiências.

Dona Rosa: Quando eu era como Cristian (seu neto) brincava de ter visitas, mas aí eu cresci um pouco e pronto, já na prática, eu me cansei de trabalhar muito e me casei aos 15 anos, mas meu marido não me deixou mais brincar,

54 Entrevista concedida por Hilaria López e Catalina Santiz à Zita Carolina González Guzmán em 21/01/2019.

e agora com o marido jogo (referindo-se à parte sexual).
(todas riem).

Rosy: O que ela queria era brincar e eles a mandaram trabalhar
Dona Rosa: No meu tempo, as mulheres não tinham permissão para estudar, apenas os homens e meus irmãos sim conseguiram estudar, um deles é engenheiro e para as mulheres não deu, mas eu me tornei uma artesã e assim sim⁵⁵.

Também, segundo a autora, é mais provável que um pesquisador aprenda algo quando compartilha refeições ou alimentos apresentados espontaneamente e compartilhados com os outros. Como aconteceu nesta conversa, na qual a designer pesquisadora conseguiu compreender e conhecer as histórias por trás da ação de brincar para as artesãs, diferente das vivências da própria pesquisadora, já que o conceito de brincar na comunidade poderia implicar ser de exclusividade para as crianças, pelo qual trazer a ação de brincar para o laboratório significava uma atividade fora da rotina das artesãs.

Assim, compartilhar alimentos quando se pesquisa pode beneficiar a designer para “aprender através da sociabilidade sensorial de comer com os outros e reconhecer como o compartilhamento de gostos, texturas, práticas alimentares e rotinas pode trazer significados inesperados à frente” (Ibid, p.110). Assim, o uso de alimentos, além de ajudar no processo de nos conhecermos entre nós para realizar um trabalho de cocriação com sucesso, também ajuda no processo para aumentar a confiança, intimidade e cuidado.

Esse experimento realiza a tarefa de trazer o princípio da correspondência nomeado como atencionalidade, no qual podemos destacar o cuidado. Nesse processo, segundo Ingold (2016), precisa-se ser receptivo, e, para isso, devemos permitir que estejam em nossa presença para que, por sua vez, possamos estar presentes para elas. Em um sentido importante, devemos deixá-las sozinhas para que elas possam conversar conosco. No momento de iniciar a comensalidade no laboratório, abre-se a capacidade de receber estímulos externos, uma forma de deixar que o outro esteja presente conosco. Logo, no momento que Dona Rosa fala sobre suas lembranças, está deixando que os ouvintes entrem em sua vida.

55 Entrevista concedida por Dona Rosa Santiz à Zita Carolina González Guzmán em 21/01/2019

Também a partir deste princípio destacamos a lembrança de Dona Rosa ao falar sobre sua infância e como decidiu ser artesã. Elas são ativadas durante todos os encontros dependendo das atividades em curso.

Dar espaço para falar sobre temas simples ajuda que nos aprofundemos em temas complexos e íntimos. Dessa forma, a designer que não compartilha as mesmas experiências pode se sensibilizar. Isso se daria a partir da observação participante, a qual é outra forma de acessar a atencionalidade. Observar, segundo Ingold (2011), significa ver, ouvir e sentir o que acontece no entorno, e participar é fazê-lo “a partir de dentro da corrente de atividades” (INGOLD, 2011, p. 223) das artesãs. Um exemplo dessa corrente de atividades seria o momento em que Dona Rosa abre seu passado e narra suas experiências. Dessa forma, os ouvintes começam a ser parte dessas narrações.

O segundo dispositivo de conversação que utilizamos foi a produção coletiva de fotos do cotidiano das artesãs, sugerindo mostrar os espaços do dia a dia, de trabalho, assim como as coisas importantes em sua vida, para depois mostrá-las e falar sobre as imagens e seus significados, com o objetivo de conhecê-las melhor, assim como os espaços e objetos que formam parte de sua vida para ter uma ‘linguagem’⁵⁶ em comum. Essas fotos foram feitas por elas com câmeras digitais que elas já tinham em suas mãos, doadas por uma ONG. Vale ressaltar que as câmeras foram divididas em grupos, ou seja, uma câmera era para um grupo de 2 ou 3 pessoas, já que o modo de convivência das artesãs em seu núcleo familiar (família imediata) organiza-se na casa dos pais do marido. Por isso, é comum encontrar várias artesãs morando na mesma casa (noras, sogras e filhas solteiras).

Ao realizar essa dinâmica de trabalho, as fotografias das artesãs permitem à designer pesquisadora acessar e conhecer contextos que não pode participar em si mesmos; dessa maneira, as artesãs deixam-na “ter acesso e ganhar entendimentos de situações que seriam difíceis para eles entrarem” (PINK, 2013, p. 99). Mas ao mesmo tempo, as artesãs podem observar que interpretar o papel de fotógrafa pode colocar a designer numa posição ideal para observar a cultura e vida delas, e da mesma maneira essa atividade pode fornecer *feedback* sobre as imagens e seu

⁵⁶ Palavras, termos, conhecimento de formas de vida.

conteúdo ao exibir as fotografias para todos os participantes, criando conexões entre elas mesmas, com sua comunidade e com a designer.

Assim, esse dispositivo de conversação utiliza uma técnica chamada fotoelicitação ou e elicitação fotográfica:

A elicitação de fotos é baseada na ideia simples de inserir uma fotografia em uma entrevista de pesquisa, mas também vai além disso na entrevista em que a entrevista de elicitação de fotos parece não apenas um processo de entrevista que elicia mais informações, mas uma que evoca diferentes informações (PINK, 2013, p. 92).

Mas, ao mesmo tempo, é importante perceber que a introdução de uma câmera pode alterar o ambiente e a intimidade, mas estar atrás da mesma pode dar controle sobre o que o espectador percebe e escuta. Assim, a direção da câmera feita pelas artesãs ajuda a abrir sua intimidade e compartilhá-la. Podemos observar um exemplo do que foi explicado anteriormente no seguinte diálogo:

[A câmera que estava filmando desligou, fazendo um som, a partir daí as artesãs deram-se conta que continuavam sendo filmadas, já que, apesar de serem avisadas sobre serem filmadas, elas esqueceram]

Isable: Eu não sabia que você estava gravando, aí você vai ver todo o meu dente.

[Todas riem]

[falam em *tzelta* sobre não saberem que continuavam sendo filmadas]

Rosy: Há um tempo atrás elas estavam confiantes, mas agora que perceberam da câmera, falaram que não fariam assim aberto⁵⁷.

Sara Pink (2015) também nos mostra as diferenças de uma fotoelicitação convencional e o uso adicional da elicitação de imagens. No primeiro caso, a forma convencional envolveria mostrar imagens de outras pessoas ou objetos aos participantes da pesquisa e pedir-lhes que discutissem os aspectos dessas imagens. Por outro lado, o uso adicional da elicitação de imagens envolve convidar os próprios participantes, em nosso caso, as artesãs a produzirem as imagens.

Essa técnica, que é parte da etnografia visual, pode ser acusada de “privilegiar o visual” (Ibid, p.88), mas devemos reconhecer o papel das imagens visuais como “um

57 Entrevista concedida por Isabel Santiz à Zita Carolina González Guzmánem 21/01/2019

meio padronizado de comunicação e de invocação de outras experiências sensoriais” (Ibid, p.88), pois as imagens não são só narrativas orais das artesãs, são descrições e comentários evocativos. “A introdução das fotografias em sua conversa aumentou a dimensão sensorial da entrevista” (PINK, 2013, p. 95). Ao utilizar as fotografias para contar histórias sobre práticas, experiências e identidades, formam parte das narrativas pessoais e culturalmente específicas. Ao mesmo tempo, essas narrativas são as formas na que o conhecimento é compartilhado e produzido pelas condições específicas do ambiente no momento de contar a narrativa, assim como as condições que se olham nas imagens capturadas nas fotografias. Com isso, o conhecimento que trazem as fotografias é localizado sobre as narrativas que a artesã traz, com as histórias falando sobre aquilo que elas conhecem sem especificar cada passo dado, deixando livre um espaço para a exploração das ouvintes.

É assim que o *conhecimento narrativo* (INGOLD, 2013; 2011) consegue se acionar neste encontro. Um exemplo disso é a explicação que Hilaria faz no momento de olhar uma fotografia tirada por ela mesma.

Zita: O que é isso, isso é a madeira?
 Hilaria: É a pedra do *temazcal*.
 Zita: Ah, pedra do *temazcal*? Mas é madeira?
 Hilaria: É lenha.
 Zita: E quem está nessa parte?
 Hilaria: Meu pai.
 Hilaria: E aqui, é a pedra de *temazcal*.
 Zita: Mas esta esquenta? Ou como?
 Hilaria: É, para o *temazcal* você não pode colocar outra pedra, é uma pedra especial, porque senão ela quebra e pode queimar você.
 Zita: Ah, tendi, então quando visite teu *temazcal*, por favor não coloque a pedra errada, viu?
 [Todas riem]
 Hilaria: É perigoso não colocar a pedra certa.
 Zita: E o que acontece, explode [fazendo som de explosão]?
 Hilaria: Sim.
 Zita: E como você sabe qual pedra é a certa?
 Hilaria: A pedra, como ela é especial, quando quebra tem um cheiro especial, eu a reconheço⁵⁸.

Neste último comentário, pode se perceber o princípio de antecipação que pertence à correspondência de Ingold (2013), no qual Hilaria, ao conhecer as propriedades das pedras – com seu cheiro especial –, pôde antecipar se a mesma poderia funcionar para o uso no *temazcal* e assim tentar ter controle do caos (que poderia surgir) do material. De outro modo, a pedra poderia explodir e ferir alguém.

58 Entrevista concedida por Hilaria López à Zita Carolina González Guzmán em 21/01/2019

Hilaria consegue antecipação ao ter conhecimentos sobre o que está fazendo, antecipa-se a aquilo que poderia acontecer para evitar ter impedimentos de realizar o banho *temazcal* e ainda mais importante, evitar acidentes.

Além disso, nessa atividade, constantemente colocamos o princípio de atencionalidade em ação, pois, além das ações já explicadas anteriormente, podemos perceber as lembranças que Hilaria e as outras artesãs fazem no momento de compartilhá-las conosco.

Essas lembranças são uma forma de contar histórias, o que é conhecido como *storytelling* (INGOLD, 2011, p. 165). Neste sentido, Hilaria lembra, mas também prolonga a linha de vida, trazendo o passado ao presente que a faz reviver a experiência, fazendo-a contínua até o presente. Assim, sua experiência e a forma verbal de compartilhá-la é conhecimento narrativo (INGOLD, 2011). A narrativa de Hilaria envolve em sua constituição a história das relações que a levaram até lá, logo, a narrativa, ao ser compartilhada com as mulheres que não têm conhecimento desse tema, faz com que elas aprendam a ligar os eventos e experiências de suas vidas com as vidas de suas amigas e companheiras, e isso poderá ser observado mais adiante nos encontros nas oficinas de tecidos. Dessa forma, aprofundaremos mais nesse tema.

Durante essas experiências de compartilhamento e narrativas, foi importante que fossem registradas as emoções, pensamentos, significados e coisas que formaram as reações das fotografias mostradas, visando a evitar perder as primeiras impressões. Esses registros podem ser até impressões que o corpo “fala” sem precisar que sejam conscientes e que mostram a atencionalidade que estão mostrando as artesãs no encontro, nas falas das demais e nas próprias.

Por exemplo, no momento em que Martha se dá conta de que uma dor desapareceu pelo fato de estar focada nas conversas no encontro:

Martha: Nossa, desapareceu minha dor.

Rosy: Que dor?

Martha: Tinha uma dor no meu dente, mas agora que fiquei falando esqueci dela e passou.

(Catalina riu)

Catalina: Nem precisou remédio⁵⁹.

As imagens mostradas como parte do dispositivo de conversação têm significados que são contingentes e subjetivos. Estes significados dependem de quem está olhando as imagens e do momento em que está olhando-as. Uma fotografia pode ter diferentes significados, mutáveis dentro do processo de pesquisa, no qual diferentes públicos as visualizam em diversos contextos culturais, temporais e espaciais, segundo Sarah Pink (2013).

Poderíamos resumir que não existem significados concretos e objetivos nas fotografias. O sentido e significado são constituídos pela imagem ao falar com as participantes da pesquisa, já que estas imagens criam rotas pelas quais “podemos explorar em entrevistas como as pessoas experimentam e agem nos elementos materiais, sociais e encarnados de seus ambientes” (Ibid, p.99). A continuação, mostramos alguns diálogos do encontro, que ajudaram a designer a conhecer parte dos ambientes das artesãs por meio de suas lembranças.

[Falando sobre o Temazcal]

Zita: E isso?

Hilaria: É uma palma.

Zita: E por que isso é importante para você?

Hilaria: É com isso que eu coloco água quando estou no temazcal (todos riem).

Zita: e com que frequência você faz temazcal?

Hilaria: A cada três dias.

Zita: Uau.

Angelina: Quando tomava meu temazcal, tomava banho uma vez por semana.

Martha: Isso (o temazcal) me deixa tonta, fico enjoada.

Hilaria: Eu faço a cada três dias porque meu corpo está acostumado.

Catalina: Eu também, a cada três dias.

Zita: E para que serve o temazcal?

Hilaria: É como uma maneira de curar o que nos machuca, se uma perna ou braço dói.

Angelina: Também é para tomar banho, deixa você mais limpo.

Martha: Tira toda a sujeira do dia, fica mais branquinho, assim como Zita, sai tudo.

Zita: Sai toda a sujeira.

Hilaria: Vamos levá-la ao temazcal.

Zita: Você já disse, viu?

Zita: Se você vai colocar o temazcal mesmo?

Hilaria: Sim, lá vai!

Zita: Vamos ver se isso não me deixa tonta...

Zita: E olha que você não me viu, eu tenho a pele seca, eu preciso

[Todas riem]

Zita: E como entram no temazcal?

[todas riem]

59 Entrevista concedida por Martha Gomes e Catalina Santiz à Zita Carolina González Guzmán em 21/01/2019

Angelina: Sem roupa, você tira as calças e o vestido, fica sem nada sem roupas.
 Zita: Ei, só não pegue as roupas e esconda de mim, então ficarei sem nada!
 [Todas riem]
 Zita: Ou que os cães tomem, não, o que eu vou fazer?
 [todas riem]
 Hilaria: Lá eu te empresto a saia⁶⁰.

Para a designer, que é externa à comunidade, escutar os diálogos anteriores, essas lembranças, ajudam a traçar um caminho no terreno da experiência vivida das artesãs, assim a experiência delas ajuda a que o conhecimento da designer não comece do zero, mas sim, a partir do conhecimento delas, é uma guia. Essa é outra forma pela qual o conhecimento narrativo é presente como parte da atencionalidade das artesãs e a designer. Nesse caso, a designer respondendo ao que acontece no encontro, observando, participando e alterando-o a partir de sua presença. É assim que se acionam *doing/undergoing* como um dos princípios da correspondência, na qual a ação de uma artesã afeta as ações das demais artesãs e isso faz que ela mesma seja afetada como resultado das ações dela e das outras. Por outro lado, poderia se pensar que essa posição é passiva, mas o fato de estar no espaço e estar presente provoca também o princípio do hábito, já que atuamos (observando e sendo presentes) sobre o meio ambiente junto às relações que estão presentes.

Assim, as fotografias são representações interpretadas em termos de diferentes entendimentos da realidade, por isso, em uma entrevista com fotografias, a pesquisadora/designer e as artesãs devem discutir os diferentes entendimentos das imagens e determinar as visões umas das outras visando a criar um *plano comum* (NORONHA, 2018) e dessa forma somar as diferenças. Um exemplo disso é o comentário que Rosa (nossa tradutora) faz no momento de olhar as fotos de todas, fazendo ênfase na escolha de todas as artesãs ao tirar foto do fogão, o qual marca um elemento importante em seu dia a dia, mostrando também a importância desse elemento em seu ambiente do cotidiano, o que aprofundaremos no segundo encontro.

Rossy: Ali acontece tudo, a comida o trabalho, o cuidado das crianças⁶¹.

60 Entrevista concedida por Hilaria López, Catalina Santiz e Angelina Gomes à Zita Carolina González Guzmán em 21/01/2019

61 Entrevista concedida por Rosa Sanchez à Zita Carolina González Guzmán em 21/01/2019

A partir destes exemplos nesse primeiro encontro, podemos saber que as iniciativas das artesãs e da designer ao conversar sobre suas vidas e conceitos comuns entre elas são o início do terceiro princípio do Design Autônomo.

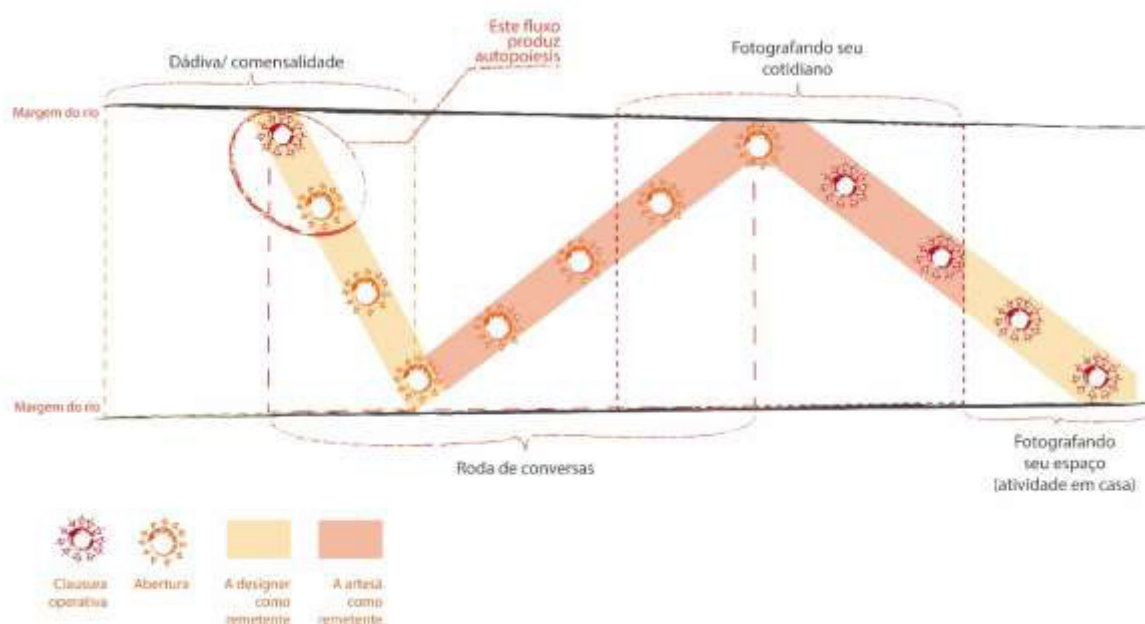
“O que a comunidade desenha é, num primeiro momento, um sistema de pesquisa ou aprendizado sobre si mesmo” (ESCOBAR, 2016, p.210). No momento de compartilhar nesse encontro sobre suas formas de lazer, formas de fazer tecidos, espaços de trabalho, formas de saúde, de construção de seu lar, etc é o momento em que se colocam questões sobre sua vida e comparações com a vida das demais artesãs, com suas próprias concepções.

Rever sua própria realidade e compará-la com suas colegas ajuda a alcançar um sistema de pesquisa e aprendizado sobre sua comunidade e sobre elas mesmas como mulheres pertencentes ao grupo de artesãs, grupo religioso, de saúde etc, ao qual pertencem. Começar este espaço de compartilhamento de saberes de vida na comunidade é uma característica do Design Autônomo, no qual, segundo Escobar (2016), constitui-se um espaço propício para os projetos de vida da comunidade artesã, ajudando a criar potencializações para elas e futuras gerações.

Assim também, o quinto princípio do *Design Anthropology* que a autora Tunstall (2013) propõe encaixa-se neste espaço criado entre artesãs e designers para compartilhar conhecimentos. Segundo esse princípio, os “designers devem criar processos que permitam um diálogo respeitoso e interações relacionais” (Ibid, p. 408) para que todas as envolvidas consigam contribuir com seus conhecimentos para o processo de design. Por outro lado, esse mesmo princípio incentiva que ditas “contribuições sejam devidamente reconhecidas e remuneradas” (Ibid, p. 408), as quais podem ser olhadas nos dez encontros. Alguns exemplos são: o quarto encontro na oficina de Dona Rosa; o sexto encontro na oficina de vestidos; e o sétimo encontro na oficina de Catalina, sendo seus saberes reconhecidos em cada reunião. E, por outro lado, a remuneração pelas contribuições de todas foi acionado na nona e última reunião dentro do laboratório com a última dádiva.

Apresentamos um esquema (figura 25) que ajuda a sintetizar de maneira visual o primeiro encontro entre a designer e as artesãs.

Figura 26: Correspondências e autopoiesis dentro do primeiro encontro.



Fonte: Elaborada pela autora

3.2 Segundo encontro: Jogos e o ambiente para a correspondência.

No segundo encontro, no dia 24 de janeiro do 2019, houve continuidade com a fotoelicitação. Nesta fase, as artesãs mostraram as fotos tiradas por elas e explicaram porque eram importantes para elas os objetos, pessoas, animais e os espaços que foram capturados nas imagens. Dessa forma, conhecemos (artesãs e designer pesquisadora) as coisas importantes de cada uma e nossos ambientes. Deve ser mencionado que nessas conversas foi utilizado o tipo de entrevista não-dirigida, na qual tem-se total liberdade por parte das artesãs para expressar suas opiniões e sentimentos, e a pesquisadora tem a função de incentivar, levando as artesãs a falar sobre seus ambientes, sem forçá-las a responder.

No dialogo seguinte, pudemos conhecer como se entrelaçam as lembranças das tradições gastronômicas e a contraposição da mesma atividade na atualidade. Isso ajuda a conhecer o ambiente, mas não só atual, também o ambiente de décadas atrás que formam parte do atual.

Zita: O que é isso?

Paty: Café.

Zita: Por que o café é importante para você?

Paty: Para beber.
 Zita: Você vende café?
 Paty: Sim.
 Rosy: Essa daqui é de Martha.
 Martha: Isso é meu.
 Zita: É daí Martha, me diga, o que é?
 Martha: É para que você possa moer no moinho.
 Paty: É óleo.
 Zita: E por que isso é importante?
 Martha: Com isso, se eu não tivesse o moinho, não conseguiria tirar o pozol⁶² e o milho, é uma ferramenta.
 Zita: Antes do moinho, o que havia? O que as avós faziam?
 Martha: Com o *metate*⁶³.
 Catalina: Antes só usavam o *metate*, agora só usamos quando o moinho está quebrado, elas o usavam e, como na época não usavam o carro, não havia, não podiam ir pegar outro ou ir consertá-lo e quando você o usava (metate), você tinha que moer 3 ou 4 vezes para ajustá-lo⁶⁴.

Esta imaginação do ambiente no diálogo coloca a ação da rememoração como parte do contar histórias (*storytelling*). Nessa ação, observa-se a presença das memórias do passado que se sobrepõem ao presente e ao futuro, já que aquilo que é lembrado está ativo no presente. Isso forma parte também das características do design autônomo, o qual abraça a ancestralidade, assim como a futuralidade. No momento que Martha e Catalina lembram as formas de cozinhar e de preparar café do passado e as compartilham, ativam esse passado no espaço e assim esse tempo passa a ser parte do ambiente.

Segundo Ingold (2012), ambiente é tudo em torno da pessoa ou do corpo de quem queremos definir esse ambiente. É o mundo dos fenômenos que percebemos com nossos sentidos, isto é, sem um organismo não há ambiente. Mas, nesse sentido o autor nos mostra que, nessa definição, o ambiente, além de estar relacionado ao organismo, está separado do mesmo, como se o organismo (neste caso, uma artesã mostrando seu lar) fosse um objeto autocontido com limites, no qual o organismo – a artesã- é uma coisa e o ambiente outra. Nesse sentido, Ingold define o organismo como um feixe de linhas, “que continuamente transborda qualquer contorno que possamos desenhar em torno dele” (INGOLD, 2012, p.28). Portanto, o ambiente pode ser melhor definido como uma zona de entrelaçamento.

62 Bebida tradicional maya a base de milho

63 Pedra quadrada usada em áreas rurais do México para moer milho, cacao ou cafe.

64 Entrevista concedida por Patricia Gomes, Martha Gomes, Catalina Santiz à Zita Carolina González Guzmán em 24/01/2019

Dentro do emaranhado de caminhos ou fibras entrelaçadas, continuamente se desgastando (desfiando-se) aqui e girando (fiando) ali, os organismos crescem ou "prosseguem" ao longo das linhas de seus relacionamentos (Ibid, p.28).

Assim é que se pode entender o ambiente, não como algo fixo e separado do organismo, mas sim o oposto, em constante movimento e que está entrelaçado com os organismos. E onde dito emaranhado nos fornece um curso para localizar “a experiência vivida do engajamento com nossos ambientes dentro da dinâmica dos sistemas abrangentes dos quais estes engajamentos são parte” (Ibid, p. 30). Isso pode ser observado nas lembranças que Martha e Catalina narram sobre os usos do *metate* e o moinho: conhecer os usos anteriores e os usos presentes formam parte das vidas das artesãs, e isso seria o emaranhado que nos ajuda conhecer seus ambientes. Dessa forma, poderíamos falar que as artesãs são um organismo com muitos caminhos e trilhas, no qual o ambiente delas estaria compartilhado com outros organismos, entrelaçando-se, com muitos caminhos e trilhas emaranhadas, no qual não pode diferenciar onde a artesã termina e começa seu ambiente. Dessa maneira, o café, o *metate*, as ações que colocam nas coisas, os alimentos preparados com essas ferramentas – utilizadas no presente e no passado –, formam parte delas e elas formam parte deles, é assim que falar sobre o ambiente é falar sobre as vidas em movimento, ou a mundificação do mundo, como nos propõe Ingold (2016).

Para poder explicar isso dentro do encontro, decidiu-se mostrar um diálogo falando sobre o ambiente das artesãs. Este fragmento foi parte da entrevista livre por meio da elicitación fotográfica. Nesta conversação, conheceu-se parte do ambiente na casa como o uso de ornamentação, assim como os acontecimentos na comunidade em temas de segurança e suas soluções.

Zita: O que são? Não são apenas flores, são? *Nichim*⁶⁵?

Martha: As flores são parte importante de minha vida, porque gosto de ver a casa cheia de flores.

Rosy: É como o ornamento da casa.

[outra foto]

Zita: Quem tirou essa?

Martha: Jo'or⁶⁶.

Zita: Vamos virar para ver melhor, o que são? Vamos ver o que você queria tirar, os cachorros?

Angelina: É.

Zita: Por quê? Por que os cães são importantes?

65 Palavra em *tzeltal* que significa: flor

66 Palavra em *tzeltal* que significa: eu

Martha: Eles são importantes para cuidar na noite, porque se não é assim, não vemos se os ladrões vêm e roubam tudo.
Zita: Já foram roubados? Entraram na casa?
Angelina: Não.
Zita: ah tá, e eles roubam muito aqui?
Angelina: Sim.
Zita: Sim? e o que eles roubam?
Angelina: Lá se você deixa teu café ou qualquer coisa, eles levam embora, podem ser galinhas, tudo.
Martha: Também as flores, os baldes.
Zita: E então Martha, você pega as flores e coloca dentro da casa, para que não roubem?
Martha: Sim, tentamos não deixar nada, um dia eles vieram roubar e pegaram o pote inteiro com minha planta.
Zita: Não acredito, então as flores são muito importantes.
Martha: Sim.
Zita: E esses cães latem? Porque existem alguns que não.
Angelina: Sim, eles latem⁶⁷.

Como mencionado anteriormente, todos os organismos que fazem parte da vida das artesãs são parte delas. Nesse exemplo, as situações dentro da comunidade e as respostas a essas situações fazem parte do ambiente, assim como as emoções, ideias e conceitos que as próprias artesãs colocam dentro de seus lares.

Outra parte importante deste ambiente é a participação das crianças. Durante os encontros, as crianças estavam presentes, atuando com as artesãs, fazendo parte da comensalidade, do trabalho em equipe e como partícipes constantes da vida das artesãs, na maioria do tempo no transcurso do dia. O ambiente das artesãs é o ambiente do laboratório, as tarefas de artesãs não excluem o fato de serem mães, e isso também acontece na realização do laboratório. Pensar em Design autônomo e tecidos artesanais não é só uma tarefa de trabalho com as mãos, implica a aceitação de um ambiente.

Este ambiente é formado por elas, seus filhos, suas atividades familiares – lembremos que muitas das artesãs são mães, esposas, sogras, noras, filhas ou tias – assim como suas atividades dentro da comunidade e geração de renda para suas famílias – algumas artesãs são parteiras, donas de lojas, pastoras ou comerciantes. Todas essas linhas dentro do emaranhado da vida (papéis e atividades) formam parte das artesãs e seus ambientes. É assim que a vida das artesãs é indivisível de suas atividades e papéis, por isso suas práticas da tradição têxtil no tempo de laboratório

67 Entrevista concedida por Angelina Gomes e Martha Gomes à Zita Carolina González Guzmán em 24/01/2019

não podem ser divididas com sua vida, estão todas aí, misturando-se e transformando o ambiente.

Ingold (2012) nos propõe a pensar o ambiente como uma área de interpenetração, e não como tudo o que existe fora do organismo, e que está continuamente se criando, em ação, crescendo à medida que os organismos do ambiente passam por ele. Dessa forma, as artesãs compartilham as formas de viver e seus ambientes, fazendo que, ao compartilhá-los, sejam parte do ambiente que se forma nesse momento.

É assim que começa o processo de criação de nosso espaço de trabalho, nosso laboratório e nosso ambiente como parte das características do design autônomo, criando espaços favoráveis para os projetos de vida das artesãs por meio da correspondência.

Além das reflexões e análise das fotografias, também foram aplicados jogos de tabuleiro, baseado nos jogos de 'Jenga' e de 'Cobras e Escadas'. Apesar de que ambos jogos têm suas origens em outros países (Ghana e Índia), o México desenvolveu a versão mexicana dos mesmos, e foram nessas versões que os jogos de tabuleiro foram criados para ajudar na entrevista focalizada por meio do jogo.

A entrevista focalizada, segundo Marconi e Lakatos (2016), tem um roteiro de tópicos relativos ao problema que se vai estudar, e o entrevistador (neste caso, a designer/pesquisadora) tem liberdade de fazer as perguntas que quiser: “sonda razões e motivos, dá esclarecimentos, não obedecendo, a rigor, a uma estrutura formal” (Ibid, p.180). Os tópicos que foram trazidos para a entrevista através do jogo foram cinco: território/ espaço, autonomia, tecidos/ prática artesanal, ser mulher, design/ cocriação.

Segundo Kirsikka Vaajakallio (2012), os jogos de design ajudam a construir uma linguagem de design comum para pesquisadores, designer e, nesse caso, artesãs, ao criar e compartilhar vocabulário, já que dá espaço para *insights* pessoais, comentários e ideias, trazendo à discussão novas categorias e novos pontos de vista, além de transmitir conhecimento. Com esta linguagem, gera-se diálogo que pode ser mediado através de peças de jogo, que promovem o uso da linguagem orientada para a ação além da comunicação verbal, através do qual novas ideias ou revelações podem surgir.

Outra das vantagens do uso de jogos para realizar a entrevista foi a criação de uma atmosfera informal, a qual permitiu que o desenvolvimento das falas fosse aberto e relaxado. Segundo Eva Brandt (2010, p.131) os '*design games*' (jogos de design), criam uma atmosfera informal, na qual é produtiva no trabalho criativo, e, além disso, minimizam as relações de poder que poderiam dificultar o design colaborativo. Vaajakallio (2012) esclarece que os jogos de design, usados antes do codesign "ênfaticamente uma atmosfera relaxante criada através do jogo" (Ibid, p. 98), porque a forma dos jogos de tabuleiro, as regras, etc. são qualidades que todos podem relacionar com os jogos que jogam por diversão, sentindo-se confortáveis com essa configuração, produzindo uma atmosfera descontraída e informal, a qual ajuda a aumentar a criatividade.

Os objetivos dos jogos e de jogar com as artesãs vão além de perder ou ganhar. Os participantes podem ter "interesses e preferências diferentes, mas, em vez de usá-los competindo, o objetivo é aproveitar as várias habilidades e áreas de especialização representadas e aprendidas em conjunto" (BRANDT, 2010, p.132, Tradução nossa⁶⁸). Por isso, no momento de executar os jogos, o principal objetivo era conhecer os interesses das artesãs e criar um espaço favorável para conversar e trabalhar, e, ao mesmo tempo, construindo o processo de atencionalidade, confiança e intimidade desde o início.

O primeiro jogo realizado foi o 'Jenga'. O jogo consiste em 48 blocos retangulares de madeira que são intercalados para formar uma torre. Esses blocos são divididos em 6 cores: natural (cor da madeira), rosa, amarelo, azul, laranja e verde, dispostos aleatoriamente na torre.

O objetivo é mover os blocos de madeira de uma posição mais baixa para outra mais alta para fazer a torre crescer sem desmoronar. A maneira de mover os blocos é escolhida por meio de um "dado" que contém as cores mencionadas acima. Quando chega a vez de um jogador, ele tem de jogar o dado, a fim de obter a cor da peça que ele deverá mover.

68 "Different interests and preferences, but, instead of using these by competing, the aim is to take advantage of the various skills and areas of expertise represented and jointly learn through exploring various design possibilities"

Em nosso jogo-entrevista, cada cor representava um tópico dentro da entrevista, sendo rosa para território/espço, amarelo para autonomia, azul para tecidos/prática artesanal, laranja sobre ser mulher na comunidade, cor verde para design/ cocriação, e a cor natural da madeira era um 'coringa'; a função dessa cor era a de fazer qualquer pergunta, dentro de todos os tópicos já mencionados. Obtendo um total de 36 perguntas, uma pergunta por cada bloco com cor. Nos apêndices, poderão obter a lista de perguntas feitas durante o jogo.

Na seguinte imagem mostra-se o jogo Jenga sendo usado na entrevista.

Figura 27: Jogando Jenga



Fonte: Capturada pela autora.

No desenvolvimento do jogo, não foi possível perguntar todas as questões, já que a torre caiu antes de terminar de fazer todas as perguntas. Nesse momento decidimos terminar o jogo e passar para o próximo tabuleiro para continuar a entrevista.

Nesse primeiro jogo, as artesãs responderam questões como:

Zita: Se você não fosse artesã, o que gostaria de ser?

Martha: Só cuidaria de limpar minha plantação de café, cortar café e assim por diante.

Zita: Você gostaria de ensinar alguém a tecer como você? E para quem?

Paty: Eu não sei, só vou ensinar minhas filhas.

Zita: Quais são seus rituais de beleza, o que você faz para se sentir bonita?

Angelina: Usar o creme, pente, roupas novas.

Zita: E o *temazcal*?

Angelina: O *temazcal* também, mas faz tempo que não entro no *temazcal*, é por isso que sou escura.

Zita: O que você espera de mim nesta oficina?
 Hilaria: Que me mostre as medidas das roupas que faço.
 Zita: Como quais?
 Hilaria: Blusa, a *mañanita*, e outras roupas.

Zita: Quais são as cores usadas pela mulher aqui do Yochib?
 Catalina: Cor vermelha e branca, o que tecemos também e o traje tradicional.
 Zita: E as cores da mulher que não são daqui de Yochib.
 Catalina: Cinza e preto, sem cores⁶⁹.

As primeiras três perguntas lançadas no jogo tinham o objetivo de conhecer os interesses das artesãs em diferentes aspectos dentro dos tópicos mencionados, visando a acrescentar a confiança ao colocar tópicos gerais antes de aprofundar em tópicos íntimos. Nessas primeiras perguntas, foi acionada a improvisação como parte das ações dos princípios de correspondência do hábito e agenciamento.

Se olharmos esses dois princípios como um complemento do outro, podemos perceber que, para aceitar as vivências e surpresas que dá a vida (agenciamento), assim como para viver com as consequências de nossos atos (hábito), dos outros e daquilo que não está em nosso controle (agenciamento), aceitando que isso vai nos modificar e afetar as seguintes ações (hábito), é preciso agir de forma itinerante (isto é, seguir os modos do mundo e não reproduzir um padrão ou passos, como se o mundo fosse uma receita de cozinha já estabelecida), comungando nossas ações com as formas que nossa vida assume, seguindo as formas tomadas dos resultados nas que somos parte. É aí que a improvisação toma parte desses dois princípios, já que se seguem os modos nos quais se desenvolve o mundo, criando novos caminhos e unindo outros, entrelaçando-os; improvisar poderia assumir-se como a forma de fluir diante da vida, que sempre está em aberto.

Por outro lado, voltando ao diálogo, pode-se observar a improvisação da designer e das artesãs no início do jogo; nesse momento, a designer não tinha muita ideia de como aquilo iria se desenvolver, e ao mesmo tempo as artesãs improvisaram ao dar suas primeiras respostas. A segunda ação foi o cuidado que pertence ao princípio da atencionalidade. Ao se envolverem respondendo as perguntas, as artesãs mostraram atenção, já que responder é uma forma de dá-la ao outro, nesse caso, para a designer; essas respostas estão carregadas de responsabilidade, mesmo sendo

69 Entrevista concedida por Angelina Gomes, Hilaria López e Catalina Santiz à Zita Carolina González Guzmán em 24/01/2019

respostas curtas. Essas respostas são uma forma de atender às coisas que aconteceram no momento, seguindo o fluxo da vida. A mesma fluidez pela qual saíam as perguntas era a fluidez pelas quais eram respondidas. A atenção em responder não só se foca na resposta e no significado da resposta, mas também o ato de responder, seu tempo e forma são indícios de como são comprometidas as receptoras da pergunta no momento em que se convertem em emissoras da resposta.

As duas perguntas seguintes foram feitas com o objetivo de criar uma linguagem e conhecimento de design em conjunto, assim como compartilhar ideias, percepções iniciais do laboratório e percepções visuais da identidade da comunidade.

Quando se pergunta “*O que você espera de mim nesta oficina?*”, não apenas uma pergunta é lançada e é esperada uma resposta, também é respondida uma inquietude da designer sobre o papel a desenvolver junto às artesãs. As respostas delas têm a responsabilidade de “abrir mão” daquilo que desejam da designer e, portanto, a designer tem a dupla responsabilidade de responder as artesãs e a ela mesma. Em relação à pergunta feita à Catalina: “*Quais são as cores usadas pela mulher aqui do Yochib?*”, implicava responder para a designer, mas a responsabilidade da resposta não estava dirigida somente a ela, mas sim às demais artesãs que também formam parte da comunidade.

O mesmo aconteceu com a resposta da segunda questão, respondendo ao observado nesse momento, o que estava acontecendo no entorno, já que, nesse instante, a designer vestia cores pretas e cinzas. Essa é a resposta que teve uma dupla responsabilidade: a primeira se observa por meio da designer, ao responder com uma pergunta na que ela mesma faz parte, na qual a resposta possa significar a percepção das artesãs sobre as cores que a representam; a segunda é de Catalina, ao comunicar o que ela viu nesse momento, e, ao mesmo tempo, colocando a designer e a tradutora dentro da resposta.

Nesta ação, segundo Ingold (2016) “a presença de outras pessoas que são inicialmente estranhas para nós exige uma resposta [...] Somos obrigados a falar, em resumo, em uma linguagem de responsividade e responsabilidade” (INGOLD, 2016, p. 20). Isso é a aceitação da capacidade de resposta do humano para os outros, mas esta resposta (que no final, a resposta é a mesma pessoa, sem dividir pessoa e ação, vendo isso como um só) está condicionada só se é seguida pela responsabilidade.

Também, no momento de responder as questões, as artesãs estavam praticando seu próprio saber, cada resposta era o entendimento de sua própria realidade e, dessa forma, comunicava essa realidade às pessoas externas à comunidade. Esse entendimento forma parte do segundo princípio do design autônomo.

Depois de realizar o jogo e terminar de usá-lo, decidiu-se começar um novo jogo, chamado 'cobras e escadas'. Nele, os jogadores começam com uma ficha – que representa cada um deles – na caixa inicial – normalmente aquele que corresponde ao número 1 – e se revezam para lançar um dado numerado que indicará o número de caixas que devem avançar. As fichas movem-se de acordo com a numeração do tabuleiro, na direção ascendente; a rota no tabuleiro se move da extremidade inferior esquerda para a extremidade superior esquerda e passa uma vez através de cada caixa. Se, ao final de um movimento, um jogador cair em uma caixa onde uma escada começa, ele sobe até a caixa onde a escada termina. Se, ao contrário, cai em uma caixa onde a cauda de uma cobra começa, ela desce até a caixa onde a cabeça está localizada.

Cada caixa representa uma das perguntas na entrevista, sendo lançadas aleatoriamente sem saber a que tema as questões pertencem. Há também caixas que contêm círculos rosas, se o jogador cai na caixa com o grande círculo rosa, então poderá lançar os dados novamente para mover-se de caixa novamente. O jogo termina quando um dos jogadores atinge até a caixa final do tabuleiro.

Abaixo, na figura 27, mostra-se o tabuleiro feito para a entrevista através do jogo.

Figura 28: Jogo de tabuleiro 'Cobras e Escadas'



Fonte: Capturada pela autora (2019)

As respostas que foram tomadas desse jogo foram as seguintes:

Zita: A quais lugares, espaços ou grupos você pertence aqui em Yochib?
 Victoria: Artesanato, apenas artesanato⁷⁰.

Esta pergunta foi feita com o objetivo de conhecer outros papéis que a artesã também desenvolve na sua comunidade; isso permitiria mapear as atividades que as artesãs de Yochib têm em comum, criando assim uma linguagem familiar para a designer que é externa à comunidade. Assim, o estar nesse espaço, escutar as respostas das artesãs, significava estar presente com e para elas. De igual forma, pode-se observar na seguinte parte da entrevista:

Zita: Vamos ver, Martha, o que a torna especial?
 Martha: Eu gosto de fazer brocados e bordados, nem todo mundo gosta de fazer, eu gosto, sou mais rápida que as outras, brocados leva mais tempo porque, enquanto você está tecendo, está brocando.
 Hilaria: A Marta é a única que se atreve a fazer isso.
 Angelina: Que às vezes não pagam bem pelo trabalho⁷¹.

Esta pergunta permitiu à designer conhecer as habilidades especiais de Martha e ao mesmo tempo entender o reconhecimento de suas outras companheiras artesãs sobre este ponto forte dentro de sua técnica. Nesse exemplo, a designer

70 Entrevista concedida por Victoria Santiz à Zita Carolina González Guzmán em 24/01/2019

71 Entrevista concedida por Martha Gomes, Angelina Gomes e Hilaria López à Zita Carolina González Guzmán em 24/01/2019.

conseguiu conhecer as opiniões das artesãs sobre a técnica, mas, ao mesmo tempo, observou o engajamento das outras artesãs com as atividades que nesse momento se discutiam e que se uniam ao fazer da Martha. A observação participante não é exclusiva da designer com as artesãs, mas sim de todas que se movem no mesmo entorno. Outro exemplo disso são as lembranças compartilhadas:

Zita: Angelina, você ainda joga? Você ainda gosta de brincar?
 Angelina: Quando está o dia quente, eu gosto de entrar na água.
 Martha: Em abril, quando faz muito calor, jogamos água para esfriar-nos
 Zita: Então é como guerra da água?
 Martha: Haha sim, e saímos até ficar bem encharcadas⁷².

Esta pergunta tinha o objetivo de conhecer as formas de jogo que existem nas comunidades, para, assim, se fosse possível, utilizar este conhecimento dentro do próprio laboratório de design como jogos mediativos, entendidos por Noronha et al (2016) como jogos de design que possuem a função de mediar processos de entendimento de uma questão, corroborando a construção de um plano comum.

Mas, no final, permitiu-nos observar a rememoração de vivências e a narrativa formada pelas pessoas que estavam presentes naquele momento; as artesãs lembravam o passado e a designer, junto a elas, imaginava as possibilidades do uso de jogos. Esta rememoração também pode ser observada na seguinte conversação:

Zita: Hilaria, como você gosta de gastar seu dinheiro com o que ganha do que tece? O que você gosta de comprar?
 Hilaria: Com o dinheiro compro o que gosto, ou o pão que gosto de San Cristóbal.
 Zita: Paty, qual é seu objetivo em alguns anos?
 Paty: Não sei, nada ... Hum, bom, quero comprar minha máquina para moer milho e café.
 Zita: A que remove a polpa?
 Paty: Não, a que dá terminado⁷³.

Essas duas questões foram preparadas para conhecer os interesses das artesãs em seu dia a dia, reconhecendo a atividade artesanal como geradora de renda e abrindo espaço às outras falas que ninguém olha sobre o fazer têxtil.

Zita: Catalina, você já gostou de algo que teceu e que não queria vender, porque gostou muito?

72 Entrevista concedida por Martha Gomes e Angelina Gomes à Zita Carolina González Guzmán em 24/01/2019

73 Entrevista concedida por Hilaria López e Patricia Gomes à Zita Carolina González Guzmán em 24/01/2019

Catalina: *Mayuk*⁷⁴, não, faço para vender, se gosto de algo, vendo a primeira e se gostei muito, faço outra.

Zita: Vamos lá Martha, o que você pensa ou sente quando vê que uma pessoa está vestindo o que você fez com tecido?

Martha: Fico feliz em ver o produto, com orgulho, eles ficam melhores usando-o.

Hilaria: E mais quando a levam pessoas de San Cristóbal.

Catalina: Sim, porque às vezes levam as blusas a outro lugar e já nem as olhamos.

Zita: Victoria, quando você está tecendo, você gosta de trabalhar sozinha ou gosta mais em equipe?

Victoria: Eu prefiro sozinha.

Zita: Por quê?

Victoria: Porque eu faço mais rápido⁷⁵.

Essas três questões foram elaboradas para conhecer as emoções e os hábitos na atividade artesanal e assim aproximar o entorno delas à designer. Nessa parte da entrevista com jogos, observamos o princípio de agenciamento ao conhecer as opiniões e pensamentos que as artesãs atravessam e confrontar suas emoções com o fato de gostar do tecido produzido e vendê-lo. Ingold (2016) refere-se a isso como as ações externas que não podem ser controladas pela nossa vontade. Nós, seres humanos, só podemos aceitar e viver com isso. Ao mesmo tempo, o agenciamento é uma propriedade que possuímos e que nos permite agir e, dessa forma, as artesãs decidem o que elas fazem com os tecidos produzidos como resposta às coisas que não podem controlar e que são externas a elas.

Na resposta da primeira pergunta colocada para Catalina “*Você já gostou de algo que teceu e que não queria vender, porque gostou muito?*”, a artesã confronta as escolhas de seus compradores e os hábitos que formam a vida deles e que terminam fazendo parte da vida das artesãs; isso também pode ser observado na seguinte pergunta feita para Martha.

Isso é um exemplo que diferentes artesãs se sentem identificadas com as emoções de Martha ao olharem um cliente usando um tecido seu. O princípio do agenciamento encontra-se na fala de Victoria, na qual ela comenta a razão pela qual prefere trabalhar sozinha. Na pergunta para Victoria “*Quando você está tecendo, você gosta de trabalhar sozinha ou gosta mais em equipe?*”, ela responde falando sobre

74 Significa “não” em lingua Tzeltal

75 Entrevista concedida por Catalina Santiz, Martha Gomes, Hilaria López e Victoria Santiz à Zita Carolina González Guzmán em 24/01/2019

viver as consequências dos atos dos outros e a ação com a que ela responde a essa lentidão dos outros, assumindo a sua posição no mundo.

Assim que foram respondidas as questões anteriores, continuou-se o jogo. Nesse momento, era a vez de Catalina, Victoria e Angelina:

Zita: Catalina, para você o que é viver bem?

Catalina: Somente se eu vivo (todo mundo ri) é estar em casa, que há harmonia, que não briguem.

Zita: Que fiquem em paz?

Catalina: Isso.

Zita: E você Victoria, gosta de onde mora e por quê?

Victoria: Sim, porque é onde eu moro, é na estrada.

Zita: Como assim? Isso que significa?

Catalina: Quietem tudo perto.

Zita: Como você acha que o povo de Yochib é comparado a outros lugares aqui?

Angelina: Aqui a comunidade é tranquila, porém na capital do município há mais problemas.

Zita: Aqui são mais pacíficos?

Angelina: Sim⁷⁶.

Estas perguntas falam sobre a comunidade -que foi perguntado para Angelina-, o lugar físico onde moram -pergunta feita para Victoria-, e a definição do viver bem, que se perguntou para Catalina. Esses questionamentos foram feitos com o objetivo de compartilhar vocabulário, mas, ao mesmo tempo, também como uma forma de conhecer a percepção da realidade no entorno como a percepção de viver bem de Catalina, e a percepção da sua comunidade segundo Angelina, formadas pelas experiências próprias, nas suas visitas à capital.

Lembremos que Angelina é a pastora da comunidade, devido a isso, ela viaja constantemente à capital do município de Oxchuc. Entre as viagens que ela realizou, já teve a experiência de perder reuniões porque as estradas de entrada ou que atravessavam a capital encontravam-se fechadas. O encontro deste dia foi um exemplo desse acontecimento, já que os planos de Angelina sobre ir à capital para uma reunião e uma visita rápida às lojas de tecidos foram cancelados devido a isso,

76 Entrevista concedida por Catalina Santiz, Victoria Santiz e Angelina Gomes à Zita Carolina González Guzmán em 24/01/2019

daí que Angelina se apresentasse nesse dia no encontro e jogasse “serpentes e escadas”.

Zita: Isabel, me diga o que as mulheres de Yochib fazem que os homens não fazem?

Isabel: A tortilha.

Zita: Hilaria me diz, que coisas ou atividades a mulher de Yochib faz que os homens também fazem, mas as mulheres se saem melhor?

Hilaria: Trabalhar no milharal e cortar café⁷⁷.

A elaboração destas perguntas visa a conhecer a percepção das artesãs do papel da mulher de Yochib, assim como para compartilhar essas percepções entre elas e com a designer, procurando um ambiente mais íntimo.

Por outro lado, a elaboração destes jogos tinha o objetivo de criar uma linguagem de design e de compartilhar vocabulário, experiências e conhecimentos, assim como de uma atmosfera informal e relaxante (um espaço favorável) para aprofundar temas mais íntimos e, por último, conhecer os interesses das artesãs. A partir daí, se poderia criar o espaço propício para as oficinas no futuro, nas quais suas percepções da realidade na comunidade fossem o foco para começar a pesquisar e aprender sobre elas mesmas, como forma de autoconhecimento.

Depois da finalização dos jogos, foram fechadas as rodas de perguntas e respostas. A partir desse ponto, começaram as oficinas de criação de design, que consistiram na elaboração de coisas, produtos, técnicas novas ou qualquer ideia referente aos tecidos que elas criam. No dia anterior, as artesãs falaram sobre o interesse de conhecer como são feitas as medições de blusas para seus clientes. Sendo assim, a primeira oficina de tecidos foi realizada com o objetivo de criar essas medições e conhecer a elaboração das blusas. A primeira pergunta realizada pela designer, nessa nova etapa, foi:

Zita: Eu queria perguntar a vocês, como fazem as medições? Antes de mostrar como as medidas são feitas, quero saber como vocês faziam.

Utilizou-se a estratégia de perguntar sobre as formas pelas quais solucionariam as necessidades de fazer as medições de blusas sem a presença de nenhum outro

77 Entrevista concedida por Isabel Santiz e Hilaria López à Zita Carolina González Guzmán em 24/01/2019

criador, para depois apresentar as propostas de medição de tecidos trazidas pela pesquisadora, já que era algo que esperavam e estavam acostumadas (lembre-se aqui que elas são parte de ONGs onde são ensinadas por pessoas de fora da comunidade e aprendem sobre negócios, etc.), além de que era algo que já tinham expressado nos jogos.

As respostas delas foram as seguintes:

Martha: Fizera-me pedido de uma blusa, e eu medi a pessoa⁷⁸ e entreguei as blusas, agora eu mantinha essa medida sempre e, assim, envio para a loja.

Angelina: Eu tinha uma blusa pequena e a partir daí eu me baseei para medir a blusa.

Zita: Então são todas blusas pequenas, as blusas que você faz sempre são de medida pequena⁷⁹?

Angelina: Sim.

Zita: E você Catalina?

Catalina: Calculo as medidas a olho.

Rosa (R): Hilaria?

Hilaria: Assim, grandes.

Zita: E Isabel?

Rossy: Isabel nunca entregou uma blusa⁸⁰.

O principal foco dessa pergunta era iniciar o processo de cuidado como parte das características da correspondência. Esse processo começa ao permitir que as artesãs estejam na presença da designer, fazendo com que a designer consiga estar presente para elas. Ou como Ingold (2016) menciona, “devemos deixá-las ser, para que elas possam falar conosco” (ibid, p. 20). Abrir a porta para o diálogo é a tarefa que “devemos” (ibid, p.20) para o grupo com que se trabalha, e, partindo daí, abriam-se outras portas.

Depois dessas respostas, começou-se a indagar em dados técnicos específicos sobre a máxima medição da largura do tecido. Isso ajudaria a designer a ter conhecimentos técnicos sobre as possibilidades da técnica de tecido de cada artesã e também para falar a mesma linguagem.

Rossy: E qual é o máximo que vocês podem tecer?

Martha: 62cm.

Catalina: 72 ou 60cm.

Paty: 62cm.

Hilaria: 62cm.

Isabel: 60cm.

78 Com fita métrica.

79 Medida pequena em relação ao feedback dos clientes que testam suas blusas.

80 Entrevista concedida por Martha Gomes, Angelina Gomes, Catalina Santiz e Hilaria López à Zita Carolina González Guzmán em 24/01/2019

Angelina: 62cm.

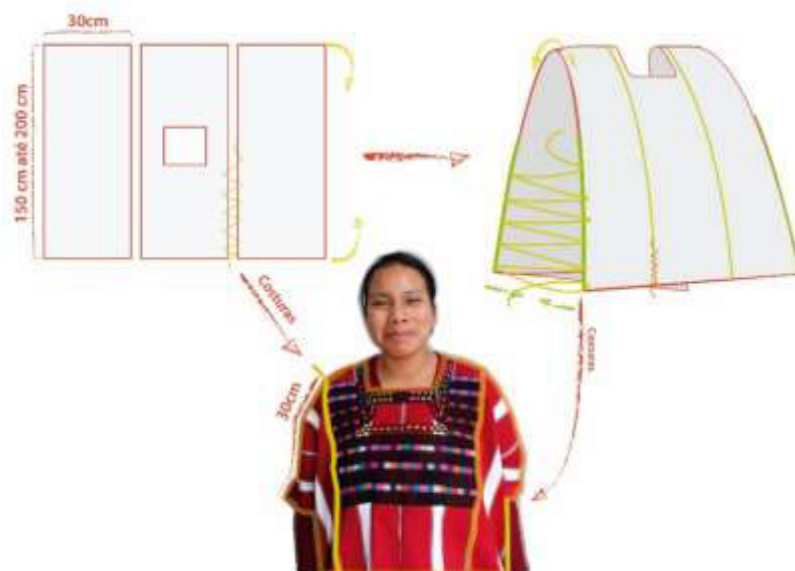
Zita: Eu acho que todas elas poderiam fazer a medida grande, o extragrande não dá, mas o grande sim, para o extragrande, os tecidos seriam de 75 a 78 cm, mas quase ninguém faz o tamanho extra.

Angelina: Mas podem ser duas telas.

Rosy: Então o máximo que elas poderiam fazer seria 120cm, duas telas⁸¹.

A proposta da Angelina no final da conversação ocorre devido ao conhecimento sobre a elaboração do *huipil*, o qual ajudou a implementá-lo na elaboração de outras medidas para a blusa. O *huipil* de Yochib é elaborado a partir de três tecidos de 30cm (medição mínima) cada uma, costurados a mão. A continuação, mostra-se uma ilustração para exemplificar o *huipil*.

Figura 29 Elaboração de *huipil*



Fonte: Elaborada pela autora

Lembrar de experiências passadas sobre a técnica do *huipil* permitiu imaginar possibilidades novas (como juntar dois tecidos para formar um pano maior e assim

81 Entrevista concedida por Martha Gomes, Catalina Santiz, Patricia Gomes, Hilaria López e Angelina Gomes à Zita Carolina González Guzmán em 24/01/2019

atingir medições grandes que de outra forma não seria possível tecnicamente) para soluções sobre as medições, e assim dar uma solução rápida sobre as medidas extragrandes, o que permitiu avançar nos outros elementos que formam a blusa. Como as mangas desta:

Zita: E como vocês medem esta parte (braço).

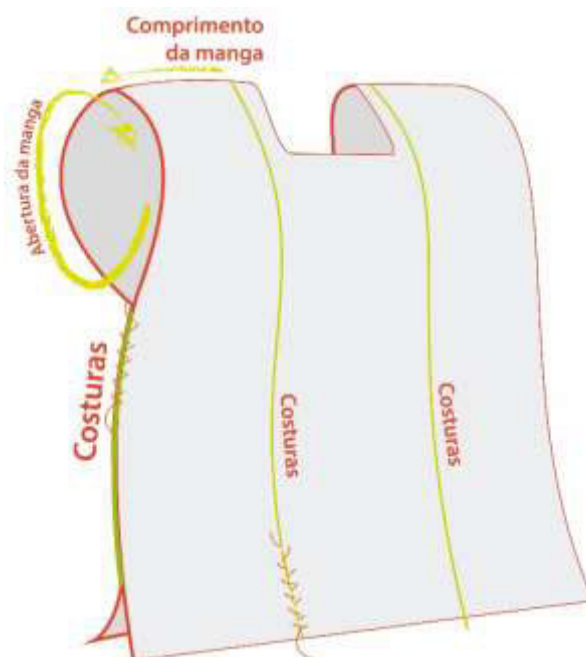
Catalina: Eu o meço com meu braço e só adiciono mais alguns cm.

Rosy: Mas às vezes fica muito pequeno⁸².

As blusas que conhecemos no mundo ocidental são diferentes das blusas que elas elaboram, já que a manga para elas é só uma extensão do próprio tecido utilizado para o corpo da blusa; esta solução de manga é baseada na elaboração do *huipil*. Parte do problema que elas encaravam no momento da venda das blusas era que as medidas eram pequenas para a maioria das mulheres que costumavam comprar. Mas a solução de Catalina mostra a improvisação que acolheu como solução das dúvidas sobre medições. Compreender sobre ambas realidades nas medições corporais (mulheres dentro da comunidade e fora dela) permitiu conhecer as razões das dificuldades presentes na produção de tecidos e assim improvisar novamente para encontrar outras soluções. A continuação, mostra-se numa ilustração como funciona a manga de uma blusa da técnica de Yochib.

82 Entrevista concedida por Catalina Santiz à Zita Carolina González Guzmán em 24/01/2019

Figura 30 Manga do *huipil* tradicional de Yochib



Fonte: Elaborada pela autora

Depois de conhecer as soluções e partes técnicas importantes sobre a elaboração da blusa, partiu-se a conhecer parte do processo de elaboração de uma blusa ocidental. Com o objetivo de abrir as possibilidades de criação das peças, além de conhecer o material, e, se fosse possível, partir daí:

Zita: No México, existe o padrão de medidas e elas não estão nas medidas pequeno, média e grande, são em números: 28, 30, 32, 34, 36, 38, 40, 42, 44, 46.

Zita: 28 seria a medida extrapequena, 30 a pequena, 34 a média e 40 a grande, mais ou menos, agora vou explicar como fazer as medições e depois vou passar nas tabelas para ver como é feita a medição.

Angelina: Na outra vez, fui numa reunião numa ONG e me deram uma medida, vamos ver se ela corresponde.

(Angelina traz a tabela que já tinha, para ver se coincidiam)

Zita: Se eles estão coincidindo, estão dentro dos intervalos ... É o intervalo normal porque cada corpo é diferente, como colocar uma margem, se vocês querem que a blusa seja mais folgada, podem adequar, você a deixa no menor ou maior número dentro do intervalo, se você passar desse número vai atingir o tamanho médio. Nesse caso, o tamanho pequeno seria de 45 a 50 cm⁸³.

83 Entrevista concedida por Angelina Gomes à Zita Carolina González Guzmán em 24/01/2019

A partir desse momento, a designer tentou explicar a linguagem das medidas que se encontravam na tabela de Angelina e na sua própria. Um exemplo disso seriam as medidas do comprimento. A partir das dúvidas sobre essa linguagem, a designer optou por vestir uma das blusas que já tinham feitas:

Rossy: O que poderíamos fazer é tirar as medidas de largura e comprimento do que seria feito na tela. Seria 1,10 m por 45 cm do tecido para o tamanho pequeno.

Zita: Utilizaríamos essas medidas?

Catalina: Quais?

Zita: As quatro medidas consideradas: comprimento, cintura, ombro, peito.

Catalina: E vai ser o mesmo na preparação da *mañanita*⁸⁴, seria o mesmo?⁸⁵

Catalina era quem tinha mais dúvidas em conhecer as medidas, é quem mostrava mais interesse e, portanto, liderou as dúvidas que a maioria tinha.

Zita: A *mañanita* deve ser quadrada, mas vocês também podem experimentar sobre essa forma e as medidas.

Hilaria: Eu coloco nas *mañanitas* medidas maiores que nas blusas, porque tem que estar mais comprido nesta parte.

Catalina: Poderíamos começar com as medidas que fazem para criança, nessa eu coloco 50x50cm para crianças de 12 anos

Zita: Já sei o que podemos fazer, na próxima reunião podemos testar o que seria a *mañanita* pequena, média e grande, pois é na diagonal, já é com matemática que teríamos que fazer aqui e ver como fica.

Angelina: E tentamos juntas.

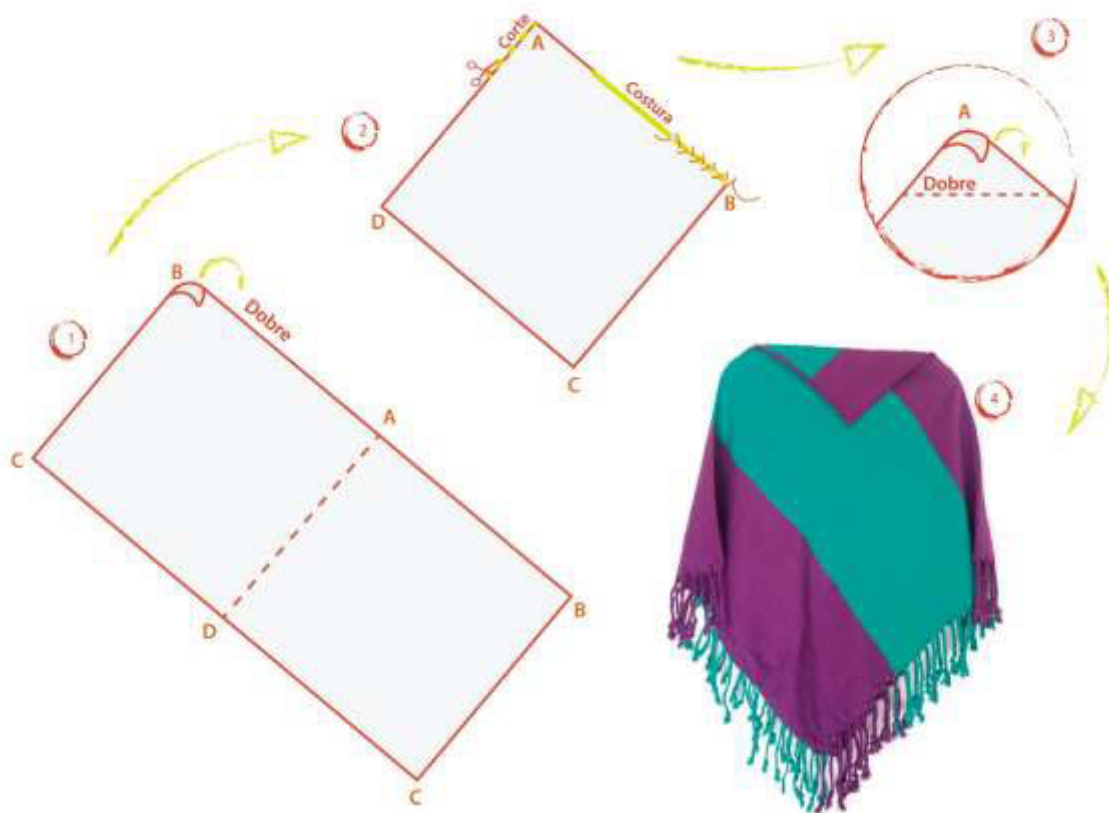
Catalina: É, nós tentaríamos descobrir quem é pequeno, médio e grande, e saber as medidas da *mañanita*⁸⁶.

Para melhor compreensão da forma da *mañanita*, apresenta-se a seguinte ilustração.

84 Tecido formado como uma blusa em forma de losango, utilizado para se proteger do frio

85 Entrevista concedida por Satalina Santiz à Zita Carolina González Guzmán em 24/01/2019

86 Entrevista concedida por Hilaria López e Catalina Santiz à Zita Carolina González Guzmán em 24/01/2019

Figura 31 Elaboração de uma *mañanita*

Fonte: Elaborado pela autora

Nesse primeiro dia de oficina prática de tecidos, a improvisação foi parte fundamental do encontro. Como mostra Ingold (2012) “improvisar é seguir os modos do mundo a medida que eles se desenrolam, e não conectar, em retrospecto, uma série de pontos já percorridos” (Ingold, 2012, p. 38). A repetição dos passos daria de fato o mesmo resultado na técnica e produção; por outro lado, desenvolver novos caminhos segundo o que se apresenta no momento foi uma das formas de criar segundo o próprio entendimento da técnica e de sua realidade no processo das novas linhas que a técnica tem.

Além disso, as primeiras duas atividades (a análise da fotoelicitação e o uso de jogos mediativos) ajudaram a conhecer suas formas de vida e significados das coisas nas fotografias e nas respostas no jogo, mas também ajudaram a exemplificar uma forma de autocriação por meio dos significados das coisas no seu ambiente, nas quais alimentação, saúde, beleza, segurança e qualidade de vida tem diferentes caminhos das formas conhecidas da designer ou de qualquer pessoa de fora da

comunidade. Essa autocriação de significados poderia ser uma forma na qual sua autonomia é afirmada. Lembremos que autonomia segundo Escobar (2016) “é viver como gostamos e não como é imposto a nós; é levar a vida para onde queremos e não onde diz um padrão” (Ibid, p. 225). Dessa maneira, as artesãs com suas respostas mostram (até onde elas consideraram necessário mostrar) como levam sua vida.

3.3 Terceiro encontro: conhecendo o espaço e a primeira oficina de tecido.

Em nosso terceiro encontro, realizado no dia 28 de janeiro de 2019, começaram as atividades por meio de um jogo/aquecimento. Esse jogo consistiu em fazer um círculo com todas as pessoas presentes na atividade. Nesse círculo, cada pessoa levava um nome referindo-se a algo com o qual se identificavam. Esse nome poderia estar se referindo à natureza, ao fazer têxtil (no caso das artesãs), sua vida cotidiana, suas atividades, seus desejos ou qualquer ideia que gostaram e com a qual se sentiram identificadas.

Mais tarde, cada pessoa mencionaria seu novo nome com o propósito de que as outras pessoas lembrassem desse nome. No momento de terminar a primeira rodada de menção de nomes, a primeira pessoa que começou a se apresentar para todos é quem iniciava o jogo. No começo, essa pessoa repetia seu novo nome duas vezes, depois diz "chama a", e menciona o novo nome de uma de suas companheiras.

Depois, a pessoa nomeada teve de fazer o mesmo, chamando o nome de outra pessoa dentro do jogo. Por exemplo, participante 1: limão, limão chamava o coelho; Participante 2: Coelho, coelho chamava a cesta; e assim por diante. O jogo terminava quando uma das pessoas chamadas não atendia a chamada.

Os nomes colocados pelas artesãs foram os seguintes:

Angelina: Flor
Paty: Fresa
Marta: Sandía
Hilaria: Irma
Victoria: Mariposa
Isabel: Conejo
Claudia: Tortuga
Catalina: Paloma
Doña Rosa: Girasol
Cristina: Naranja

Zita: Limón
 Rosy: Huellas⁸⁷

A maioria das escolhas desses nomes foram a partir das coisas que as artesãs olham em seu entorno, com exceção de Hilaria, que escolheu o nome que ela gostaria de ter sido batizada. Essa atividade é um exercício de aquecimento antes do jogo real, a fim de que as artesãs desfrutem do jogo. Segundo Halse:

Quando você tem uma equipe de participantes que chega a um ponto em que eles trabalham bem juntos, um jogo pode realmente fazer decolar. Os jogos podem definitivamente trazer uma audiência variada de participantes para uma perspectiva comum e espalhar luz sobre questões complexas. (HALSE, 2010, p.137, tradução nossa⁸⁸)

Apostar no uso de jogos de design no início de um processo colaborativo ajuda a gerar um ambiente relaxante, propício à criatividade e às correspondências. Esse ambiente relaxado pode ser notado na segunda parte do jogo de aquecimento, no qual mudavam de nome. Nesse ponto, as risadas das artesãs eram cada vez mais pronunciadas, além do uso da língua *Tzeltal* e espanhol no momento de nomear as artesãs. O ambiente ficou leve, e, ao terminar o jogo, uma das artesãs começou a brincar com o formato do jogo para dar passo à comensalidade:

Dona Rosa: Hoje trouxeram biscoitos? Biscoitos, biscoitos chamando a...⁸⁹.

Até esse momento do encontro a designer presenciou o segundo princípio da correspondência: agenciamento. O primeiro jogo de aquecimento era um experimento e os resultados não podiam ser controlados. No final, o objetivo era o processo de tirar a tensão do lugar, e não tanto se alguém ganhava ou perdia no momento. No entanto, o foco era observar também as ações e emoções que estavam se desencadeando até chegar ao final do jogo, assim como assumir ser parte dessas ações e emoções.

A partir desse ponto, continuou-se com a seguinte atividade, que consistiu na realização de outro jogo, com um conteúdo especial – as fotografias que as próprias artesãs tiraram no início do primeiro encontro. Dessa forma, se continuou com a

87 Entrevista concedida por Patricia Gomes, Martha Gomes, Angelina Gomes, Victoria Santiz, Isabel Santiz, Claudia López, Catalina Santiz, Hilaria López, Rosa Santiz, Cristina Santiz e Rosa Sanchez à Zita Carolina González Guzmán em 28/01/2019

88 Once you have a team of participants that come to a point when they work nicely together, a game can really take off. Games can definitely bring a varied audience of respondents to a common perspective and spread light over complex issues.

89 Entrevista concedida por Rosa Santiz à Zita Carolina González Guzmán em 28/01/2019

fotoelicitação como estratégia do uso do jogo. O material elaborado por elas continha uma riqueza que evocava discussões entre as artesãs. Por isso, decidiu-se usar as fotografias como parte do “jogo da memória” ou “*memorama*”:

O *memorama* consiste em uma série de cartas que formam pares. De um lado de cada carta há a imagem, do outro é o lado reverso, que não tem nada. O objetivo é coletar tantos pares quanto possível, até que as cartas acabem. Todas as cartas são colocadas viradas para baixo num tabuleiro, mesa ou no chão. Cada jogador tem a sua vez de jogar. Na sua vez, a jogadora pode levantar duas cartas: 1. Se a jogadora vê que as duas cartas são as mesmas, então já tem um par, e deve pegar o par, além de poder continuar jogando e assim levantar outras cartas até cometer um erro (não encontrar par). 2. Se essas cartas não são iguais, então a jogadora deve colocá-las de volta exatamente no mesmo lugar e deixar outra jogadora tentar pegar o par. O jogo deve continuar até que todas as cartas que estão viradas para baixo estejam terminadas. No final, todos os pares que cada um tem, são contados, e aquele que tem mais é o vencedor.

O elemento diferente desse jogo, colocado para fins da pesquisa, foi, além das fotografias capturadas por elas, os discursos, palavras narrativas, histórias que tinham de falar cada vez que foram encontradas um par de cartas, levando ao compartilhamento de lembranças ou imaginários de cada uma, com as imagens encontradas.

Esse jogo pode formar parte dos jogos chamados ‘jogos contextualizados’ (BRAND, 2010, p.132), já que normalmente incluem fotografias de pessoas, coisas e ambientes, instruções, pequenos trechos de vídeo e talvez representações de ambientes, etc. Em nosso caso, as fotografias tiradas pelas artesãs, de seus espaços e coisas importantes são sempre fragmentadas, já que “a incompletude fornece aberturas e permite que os jogadores imaginem, sonhem e experimentem várias opções futuras” (BRANDT, 2010, p.132, tradução nossa⁹⁰). Segundo Brandt, esses materiais evocam experiências pessoais nos participantes. O que acontece durante o jogo é uma mistura de experimentação colaborativa, “análise” conjunta da prática existente. Quando os materiais do jogo, (neste caso, as fotografias) são muito

90 The incompleteness provides openings and allows for the players to imagine, dream and experiment with various future options.

fragmentadas, as participantes usam sua imaginação para preencher as lacunas. Como o que acontece nas seguintes falas enquanto se está jogando, pegando cartas que são pares:

Victoria: Consegui uma, é uma máquina para descascar café, tem grão de café, um motor de máquina para trabalhar.

Zita: O meu é um fio, para preparar o tear, é trabalho da mulher.

Cristina: Aqui uma malha, é comida, umas galinhas que é negócio, assim que também é venda.

Catalina: Isso aqui é café, é uma bebida e também é trabalho [...]

[Angelina pega outro par de cartas]

Angelina: Hmm isto é um cachorro, assusta meus inimigos, cuida de tudo mal.

Catalina: Quase um santo

[todas riem, Rossy pega outro par de cartas]

Rossy: é um fogão, uma panela, cadeiras aqui estão na cozinha.

Angelina: É a *cochina*⁹¹

[Martha toma outro par de cartas]

Martha: é uma pomba que está voando, sou eu, me sinto muito pomba.

Rossy: Claudia diz que se sente como uma tartaruga⁹², porque é lenta.

Victoria: Isso aqui é um *coma*⁹³ que está no fogão com tortilhas e algumas panelas, assim se prepara o café da manhã⁹⁴.

E isso aconteceu de fato com as artesãs, ao olharem as fotografias tiradas por suas companheiras e encontradas por elas, definiam um comum de vida, mas, ao mesmo tempo, tentavam construir uma razão pela qual essa imagem estava lá, e por que esses objetos e espaços eram importantes, criando novas narrativas para objetos que não eram exatamente seus, tentando preencher as lacunas.

Também é importante colocar que, nessa atividade, o uso do *tzeltañol*⁹⁵, foi usado com maior frequência, misturando termos das duas línguas, isso pode ser um indicador da comodidade e relaxamento que sentiam nesse momento, esquecendo de falar em espanhol. Outro indicador poderia ser a posição corporal no jogo. No início, a postura das artesãs era erguida e a distância entre elas era maior; depois de transcorrido o jogo por vinte minutos, a postura delas mudou, seus corpos estavam agachados, ajoelhados ou sentados nas cadeiras, com o peso do corpo virado para a

91 Jogo de palavras para dizer que é a cozinha, mas ao mesmo tempo que sempre está suja.

92 Fazendo referência ao nome que adotou no jogo

93 Artefato similar à panela de cozinha sem bordas e plana, especial para cozinhar as tortilhas –comida a base de milho-

94 Entrevista concedida por Patricia Gomes, Martha Gomes, Angelina Gomes, Victoria Santiz, Isabel Santiz, Catalina Santiz, Cristina Santiz e Rosa Sanchez à Zita Carolina González Guzmán em 28/01/2019

95 Jogo de palavras para descrever a mistura das línguas Tzeltal e Espanhol.

mesa onde estava o jogo, e a distância entre elas era mínima, tanto que seus braços se esfregavam com frequência para jogar, como se mostra na seguinte fotografia.

Figura 32 Jogando memorama



Fonte: Capturada e elaborada pela autora

Como se comentou, o foco da atividade era evocar experiências pessoais, no entanto, o processo de rememoração foi se desenvolvendo por parte das artesãs; a lembrança de suas experiências com aquelas coisas apresentadas em imagens ajudavam a imaginar a função e o motivo pelo qual essas coisas, ambientes, artefatos, ferramentas eram importantes para elas e para as outras artesãs. Dessa forma, a escolha das palavras para explicar o que lembravam e imaginavam foram improvisadas, desencadeando-se conforme eram apresentadas ditas imagens, respondendo ao que visualizavam, dando atenção ao ambiente que estava se formando no momento.

É importante ressaltar neste diálogo que o uso de palavras misturadas entre *tzeltal* e espanhol pode dever-se também à liberdade que as artesãs tomaram para adotar o jogo e modificá-lo segundo seu entendimento e sua realidade, de alguma forma, tentando dirigi-lo fora do que a designer previu. A língua diferente ajuda que a atividade projetual das artesãs possa ser decolonial e autônoma. Segundo Lévi-Strauss “a função primária da comunicação escrita é para facilitar a escravidão” (LÉVI-

STRAUSS, 1955, p.299) e onde existe escravidão, existem papéis hegemônicos e subalternos.

Analisando este enunciado, a comunicação escrita não foi colocada dentro dos encontros, entretanto, foi estabelecida a comunicação por meio de imagens, que apesar de terem sido tiradas por elas, poderiam significar uma ferramenta de controle nas mãos de quem tem intenções de colocar estes papéis hegemônicos de volta. Assim, o uso da língua *tzeltal* poderia significar a adoção do próprio controle das artesãs dentro do encontro, deixando um ambiente relaxado para elas.

Ter o manejo exclusivo de certas conversas e ideias ajuda a conseguir o equilíbrio das contribuições entre artesãs e designer, e isso é importante para conseguir chegar a um *Design Anthropology*, já que concorda com o quinto princípio que Tunstall (2013) propõe: “[...] devem criar processos que permitam [...] interações relacionais de forma que todos possam contribuir com seus conhecimentos igualmente para o processo de design” (Ibid, p. 408). Por outro lado, o design autônomo também concorda com seu segundo princípio “[...] toda pessoa ou coletivo é praticante de seu próprio saber [...]” (ESCOBAR, 2016, p. 210).

Os meios pelos quais estes princípios sejam acionados na prática devem ser a partir das formas que a própria comunidade considere pertinente, e isso pode ocorrer por meio da *clausura*, ou seja, o fechamento que Escobar (2016) descreve como parte de um processo de *autopoiesis*, que se percebe no uso do *tzeltañol*. O uso de sua língua nas análises entre elas antes de responderem à designer em espanhol, poderia ser considerada uma forma de ‘clausura’ (fechamento), na qual suas análises e discussões colocam a designer de fora, para depois abrir o diálogo em espanhol, acoplando suas decisões com as das pessoas externas.

A última atividade realizada foi a execução da primeira oficina de design. Com o objetivo de visualizar um design autônomo, essa oficina era o início de um processo para chegar a isso. Nela, as artesãs decidiram o tópico que queriam experimentar e trabalhar. Desde o primeiro dia mencionaram que precisavam conhecer como realizar medidas especiais – todos os tamanhos – para as roupas que já fazem: blusas, *huipiles* e *mañanitas*, as quais seriam pequeno, médio e grande. Isso nos levou a lembrar sobre os limites das medidas dos teares falados no encontro passado.

Figura 33 fazendo medições juntas



Fonte: Capturada pela autora

Depois, realizamos as medidas das roupas, fazendo uma ordenação do conhecimento tácito e empírico sobre os sistemas de medidas e quais seriam os sistemas que seriam melhores para nós, que pudessem cumprir com o atuar tradicional da comunidade e das artesãs, e, ao mesmo tempo, um sistema que fosse gerado em conjunto.

Zita: Eu não conheço as medições da *mañanita*.

Dona Rosa: Então vamos fazer elas com as que são de tamanhos pequenos.

Zita: Quem seria medida pequena?

Angelina: Isabel e Claudia.

Zita: Como vocês fariam a construção da *mañanita*, imaginem que essa é a sua tela de tecido⁹⁶.

Nesta primeira fala, começou-se a explorar esse novo sistema com o uso dos nossos próprios corpos. Junto a Catalina, começamos a explorar como deveria ser colocada a tela de tecido para fazer a *mañanita* e daí obter a medição para a primeira escala: pequena. Naquele momento, o novo sistema de medições ainda era confuso para as artesãs, e desse modo foi que decidiram começar a medição entre todas, sem saber exatamente o que deveriam medir e se estavam fazendo-o de forma certa.

96 Entrevista concedida por Angelina Gomes e Rosa Santiz à Zita Carolina González Guzmán em 28/01/2019

Baseadas em métodos de escala para costura e confecção de padrões, como é o comprimento, largura quadril, peito, etc. Na seguinte conversa, pode se observar:

Angelina: Mas qual é o comprimento?

Zita: É o comprimento das costas

Angelina: E por que eu vou precisar? Se a *mañanita* só precisa ser longa e pronto?

Rosy: Também temos que levar em consideração que a *mañanita* muitas vezes é usada dessa outra maneira.

[Ela coloca a tela em Isabel e vira as pontas da *mañanita*]

Rosy: E também devemos levar isso em consideração.

Catalina: Quando eu fazia, colocava 60 cm de comprimento e 60 cm de largura, com forma de um quadrado, mas não é escala média.

Rosy: Zita, você vai removê-lo?

Zita: Bem, sim, não sei, vocês me diz se permanece a medida ou não

Angelina: Zita, e não será bom saber quais são as medidas do tamanho pequeno?

Zita: Isso mesmo, precisamos saber o tamanho pequeno e os outros tamanhos entre todas, criando um meio de fazê-lo entre todas, colocando a medida do tamanho pequeno⁹⁷.

Nesse momento, sem ninguém se dar conta, estava se realizando esse novo sistema de medição, para o qual Isabel emprestava seu corpo para explorar as medições e assim conseguir o tamanho pequeno.

Catalina: Bem, como vamos fazer isso se o tamanho pequeno for 60x60cm?
[Referendo-se à tela que colocamos anteriormente]

Catalina: E é o máximo que podemos fazer, é o máximo que podemos tecer, caso contrário seriam duas telas.

Zita: Ah, bem, se acham a tela 60x60cm muito grande, precisarão reduzi-la, podemos cortá-la para ver como ficaria.

Dona Rosa: Se mudarmos para 50x50cm? Pode ser medido assim.

Zita: Então vamos ver⁹⁸.

A partir daqui, explorando as medições, foram surgindo as escalas, mas ainda faltava obter a medida do colarinho, que não escalaria com os tamanhos das roupas, e este seria tomado a partir das medidas que utilizavam normalmente para as roupas que já faziam.

Marta: Do colarinho você tem que fazer uma medição.

Zita: Quanto vocês colocam? Vamos ver, quem faz *mañanitas*? Quanto vocês colocam no decote?

Hilaria: eu 22.

97 Entrevista concedida por Angelina Gomes, Catalina Santiz e Rosa Sanchez à Zita Carolina González Guzmán em 28/01/2019

98 Entrevista concedida por Catalina Santiz e Rosa Santiz à Zita Carolina González Guzmán em 28/01/2019

Victoria: 20.
 Rosy: você, Martha?
 Martha: 22.
 Rosy: Cristina?
 Cristina: 22.
 Dona Rosa: 22
 Catalina: eu 18⁹⁹.

Nesse ponto, colocou-se um tamanho específico para o colarinho e começou a se explorar as medidas das *mañanitas* entre todas as especialistas no tema, isso é, as artesãs que tinham experiência fazendo essa roupa. Esse sistema foi uma organização de escalas por meio da classificação de todas as participantes na oficina, de forma corporal, em tamanhos pequeno e médio (a medida grande foi adiada para o seguinte encontro). O tamanho médio foi desenvolvido a partir do primeiro realizado. Nesta conversa podem observar esse desenvolvimento:

Zita: Dona Catalina seria o quê? Tamanho médio? Deixamos do mesmo jeito o colarinho? Podemos deixar assim, o que você acha?
 Hilaria: Eu deixaria assim, humm, colocaria mais 5 cm ao lado da *mañanita*, 55x55cm do corpo da *mañanita* e 22x22cm do colarinho para o seguinte tamanho.
 Rosy: Logicamente, seria 60x60cm para o tamanho grande, não é?
 Zita: Bem, agora vamos colocá-la em Hilaria e vemos se essa lógica faz sentido..
 Zita: Como você se sente nesse tamanho, Catalina? Você não se sente muito apertada?
 Catalina: Não, não, não, tá bem.
 Zita: E do tamanho grande como vocês acham o colarinho?
 Hilaria: Eu me sinto bem¹⁰⁰.

A seguinte imagem mostra as artesãs fazendo medições corporais a partir de suas próprias medições:

Figura 34: Fazendo medições das *mañanitas* juntas.

99 Entrevista concedida por Martha Gomes, Hilaria López, Victoria Santiz, Catalina Santiz, Rosa Santiz, Cristina Santiz e Rosa Sanchez à Zita Carolina González Guzmán em 28/01/2019

100 Entrevista concedida por Hilaria López, Catalina Santiz e Rosa Sanchez à Zita Carolina González Guzmán em 28/01/2019



Fonte: Capturada pela autora

Esta oficina foi estendida durante os dois encontros seguintes, já que as medições de todas as escalas não estavam completas. Nesta primeira oficina de tecidos formal, conseguimos observar que parte das ações dentro dos princípios da correspondência foram a improvisação e a experimentação. Ao responder ao ambiente e ao todo segundo o que se apresenta no momento -sem conectar estas ações a padrões ou passos já estabelecidos- podemos ter certeza que estamos improvisando. No momento que as artesãs e a designer experimentam sobre as formas de medição e questionam as formas pelas quais tradicionalmente fazem as *mañanitas*, estão experimentando. Experimentar não é uma ação que tenha um início e fim determinados, mas sim está entre nós, como parte da vida que vivemos, a qual é contínua, em vez de episódica. “Experimentar não está confinado dentro, no interior, mas transborda em cada ação” (Ingold, 2017 p. 21). E são nessas ações que se percebe a experimentação dentro do encontro.

Antes de finalizar este encontro, é importante mostrar que o terceiro e quarto princípio do design autônomo foram visitados neste dia. O terceiro princípio mostra "O que a comunidade projeta é, num primeiro momento, um sistema de pesquisa ou

aprendizado sobre si mesmo.¹⁰¹" (Escobar, 2016, p.210, tradução nossa). Ao experimentarmos e improvisarmos, inicia-se o processo de design, mas, ao mesmo tempo, abrem-se as formas nas que as próprias artesãs questionam-se sobre suas práticas e, com isso, as formas nas que aprendem sobre si mesmas.

O foco da última atividade desse encontro foi criar as medições das *mañanitas* para os diferentes tamanhos, mas entrar nessa atividade permitiu à designer conhecer as formas pelas quais as mesmas peças eram feitas e assim se aproximar às formas de entendimento e aprendizado das artesãs sobre sua própria técnica. Ao mesmo tempo, surgiu, para as artesãs que não trabalhavam estas peças, uma forma de se aproximarem à lógica e ao conhecimento das artesãs que já trabalhavam essa técnica e, assim, tomar aquele aprendizado antes das reuniões e os novos conhecimentos a partir dos encontros. Esses conhecimentos seriam as técnicas contadas e suas lógicas de processo do tecido.

Por outro lado, o quarto princípio também foi percebido no encontro. Segundo o princípio: "Cada processo de design implica uma declaração de problemas e possibilidades.¹⁰²" (Escobar, 2016, p.210, tradução nossa). Os problemas apresentados seriam as técnicas passadas que funcionavam só atingindo as dificuldades de uma artesã, sem pensar em outras formas de corpo além da própria. Com isso, não se pretende tirar o design individual e as características particulares da técnica de cada artesã, mas sim expandir as formas de ação dentro de seu próprio estilo de técnica. Estas múltiplas formas de ação seriam as possibilidades que o princípio de design autônomo fala.

3.4 Quarto encontro: o início do trabalho colaborativo e a autonomia projetual/ a oficina de Dona Rosa.

A partir deste encontro, pode se falar que as atividades dentro do laboratório de design eram dirigidas para a projeção com autonomia, "mudando as tradições

101 Lo que la comunidad diseña es, en primera instancia, un sistema de investigación o aprendizaje sobre sí misma

102 Cada proceso de diseño implica un enunciado de problemas y posibilidades.

tradicionalmente” (ESCOBAR, 2016, p. 197), em correspondência dentro e fora do processo de trabalho colaborativo.

Neste dia, deu-se continuidade ao trabalho do encontro anterior, para terminar de fazer as escalas de medidas das roupas.

Zita: Todas fazem blusas?

Zita: A blusa é mais difícil de fazer?

Rosy: É mais caro fazer as blusas, em comparação com as outras, porque elas fazem isso com 3 tecidos.

Zita: E para todas as blusas colocam bordado?

Angelina: É diferente.

Dona Rosa: Às vezes, apenas dobramos a borda do decote ou da manga e não bordamos.

Angelina: Outras, sim, bordamos.

Zita: Tá, faremos o acabamento simples, sem bordar e depois entraremos em bordados.

Zita: E para torná-lo mais rápido, vamos fazê-lo como se já tivéssemos feito a tela, daí que trouxe estas já prontas¹⁰³.

Começou-se a discutir sobre as medições dos tamanhos: pequeno, médio e grande; assim como as medidas para as mangas:

Martha: Eu coloco a abertura do braço com 20cm.

Angelina: Eu com 22cm, poderíamos deixá-lo assim.

Zita: E de onde pega essa medição?

Angelina: Do meu braço.

Rosy: Lembre-se de que as mulheres que medem suas blusas às vezes não se ajustam às medidas do braço, que é muito pequeno.

Dona Rosa: Então, as medições de 50x50 das blusas teriam que ser modificadas.

Zita: Sim, lembre-se de que as medidas poderão variar, não é o mesmo 50x50 para uma mañanita, pois a forma do losango é diferente do quadrado

Angelina: E como fazemos isso?

Rosy: Podemos fazer o mesmo que na última oficina, medir a nós mesmas¹⁰⁴.

Este tema permitiu conhecer e discutir sobre as realidades dos clientes das roupas e como percebiam o trabalho das artesãs, assim como chegar a outras possibilidades para as medições das peças. Como no encontro passado, esta oficina ajudou a conhecer as dificuldades que enfrentavam ao colocar medições, mas nesta vez nas mangas. Parte do processo para conhecer tais dificuldades deu-se através do conhecimento narrativo no qual agora nos aprofundaremos.

103 Entrevista concedida por Angelina Gomes, Rosa Santiz e Rosa Sanchez à Zita Carolina González Guzmán em 04/02/2019

104 Entrevista concedida por Martha Gomes, Angelina Gomes, Rosa Santiz e Rosa Sanchez à Zita Carolina González Guzmán em 04/02/2019

Segundo Ingold (2011), o conhecimento narrativo é o conhecimento que é adquirido por meio de contar histórias, as quais envolvem em sua constituição as relações que a trouxeram para lá, nesse exato momento. Falar desse conhecimento é falar de movimento e devir, em que as coisas envolvidas nas histórias são identificadas por seus caminhos em movimento no desenvolvimento de relacionamentos; desse modo as coisas não existem (porque as coisas não são identificadas por seus atributos fixos), as coisas acontecem. “Onde as coisas se encontram, as ocorrências se entrelaçam, à medida que cada uma se torna envolvida na história da outra” (INGOLD, 2011, p. 160).

As artesãs, neste caso, compartilham seu conhecimento narrando para a designer suas técnicas na elaboração da blusa e, da mesma forma, a tradutora compartilha o que ela vivenciou na relação das clientes com a roupa que as artesãs tecem. Essa relação pode ser considerada literalmente como a “retração de um caminho através do terreno da experiência vivida” (INGOLD, 2011, p. 160), e este caminho é feito na companhia de outras pessoas com mais conhecimento do que elas. É assim que o conhecimento narrativo é importante dentro desta pesquisa, já que, segundo Ingold (2011,) quando se conhece alguém ou algo, conhece-se sua história e, com isso, pode se associar essa história à própria. Dessa maneira, as pessoas crescem em conhecimento por ouvir suas histórias contadas.

Depois de ter essa conversa, começamos o trabalho colaborativo sobre a blusa, no entanto, uma das artesãs perguntou sobre como fazer decotes, e essa questão levou a que falássemos do tema com maior aprofundamento; isso marcou o direcionamento da oficina e o encontro, assim como os papéis que até o momento estavam se desenvolvendo:

Zita: Para evitar costurar, podemos usar os alfinetes.

Zita: Pode fazer as blusas nessas novas telas.

Angelina: Não, mas queremos resolver o decote primeiro.

Zita: Ah, bem, também veremos os decotes mais tarde.

Dona Rosa: Eu posso usar esse pedaço de pano para mostrar como os decotes são feitas?

Zita: Você pode usá-lo, aqui também tenho outros tecidos para fazer os colarinhos

[Começa a cortar os tecidos para fazer os colarinhos, todos sentados ao seu redor e outros permanecem em pé ao seu redor]

Dona Rosa: Veja se vocês dobram 4 partes e cortam como um coração, faz outra forma, como uma flor.

Angelina: Aaah sim, sim.

Dona Rosa. E se vocês o dobram de outra maneira como esta (forma oval),

torna-se um decote mais aberto.
 Isabel: Aaaah.
 Angelina: Seria bom ter mais tecido.
 Zita: Bem, faça um aqui e outro aqui para fazer mais.
 Rosy: Dona Rosa, sugiro uma ideia, como existem tecidos aqui, podemos distribuí-los para que todos façam decotes.
 Dona Rosa: Sim, mas diga para Zita.
 Zita: Não, eu não, é para você, ensine-nos, Dona Rosa
 Rosy: Sim, nos separamos para que cada uma faça o seu decote.
 Dona Rosa. Olha, e se apertarmos este oval, um coração sai
 Angelina: Ah coração.
 Zita: E Dona Rosa, se entregam as blusas com esses colarinhos?
 Rosy: É a que deixa as coisas mais novas na loja.
 Zita: Ah tá¹⁰⁵.

Neste fragmento da conversação dentro deste encontro, podemos apreciar diferentes coisas, a primeira é a execução da oficina de decotes, a qual se deu sem planejamento, e só com a vontade das artesãs de se aprofundar nesse tema. A resistência que colocou a designer e a tradutora nesse momento foi mínima, com um intento de colocar ordem sobre o planejamento do encontro do início, que, sem sucesso, deixaram que as próprias artesãs tomassem o curso do encontro. O processo foi improvisado, ou seja, que “a criatividade do seu trabalho está no movimento para frente, que traz à tona as coisas. “Ler as coisas ‘para frente’ implica um enfoque [...] na improvisação” (INGOLD, 2012, p. 38), no qual o objetivo não é alcançar um fim, e sim fluir com os outros em movimento.

As artesãs não foram as únicas que improvisaram no encontro, a tradutora e a designer improvisaram também seu papel, suas ações e presença dentro do grupo, já que assumiram o lugar de observadoras e ouvintes, enquanto um processo aberto de aprendizagem sobre técnicas novas as quais eram ensinadas pela artesã, sem tomar um papel de professoras, mestres ou aquele aberto a ensinar de seus saberes. Um exemplo claro disso foi a ação da designer de tomar a tesoura e começar a tentar fazer aquilo que Dona Rosa estava ensinando, imitando as formas dos decotes e fazendo novas formas, experimentando. Na seguinte imagem, observa-se Dona Rosa ensinando seus conhecimentos.

Figura 35: Dona Rosa ensinando

105 Entrevista concedida por Angelina Gomes, Isabel Santiz, Rosa Santiz e Rosa Sanchez à Zita Carolina González Guzmán em 04/02/2019



Fonte: Capturada pela autora

Além disso, todas as envolvidas tiveram um processo itinerante, no qual o trabalho comunga com a trajetória da vida de cada uma das presentes no encontro. Isso significa que as formas pelas que as artesãs e a designer conduziram seus processos de criação dos decotes não foi linear nem igual, cada uma chegou a seus objetivos (criar outras formas de decotes e aprender esta técnica) de forma diferente segundo as habilidades e conhecimentos de cada uma, assim como as coisas prioritárias no momento. Um exemplo disso é a atividade de criação junto ao fazer comida e uso da cozinha, ou a mistura da elaboração dos decotes com o cuidado com os filhos.

A segunda coisa que se pode apreciar são os papéis que as artesãs adquirem no momento de tomar o planejamento da oficina. A mudança de papel é tomada não só pela artesã que ensina, mas também pela designer. No diálogo, observa-se que Rossy, a tradutora, pergunta a Dona Rosa algo. Nesse momento, a tradutora aceitou o novo papel que a artesã tinha tomado. Ao mesmo tempo, Dona Rosa teve ciência que esse papel era novo para ela e, mesmo que tentasse tirar a responsabilidade de acionar esse novo papel frente as demais artesãs, a designer o reafirmou e aceitou.

Além de improvisar nos papéis dentro do encontro, consegue-se observar em andamento o princípio do hábito; lembremos que esse princípio se refere a “ser afetado pelo que as pessoas fazem e pelas consequências de suas ações repetidas por outras pessoas” (INGOLD, 2018, p. p. 22).

Nele, a tradutora e a designer habitam o mundo – o espaço na comunidade e no encontro –, onde são afetadas pelas decisões, ações das artesãs que improvisam seu papel e as consequências dessas decisões – como a direção que o encontro tomou. Segundo Ingold (2018), habitar o mundo é aceitar ser modificado pelas ações e decisões dos outros, e ao mesmo tempo aceitar que afetará a qualidade das experiências subsequentes.

E, por último, a terceira parte que podemos observar nesta fala é o reconhecimento dos conhecimentos e trabalhos destacados de Dona Rosa por parte das artesãs, da tradutora e designer. Nesse último ponto, podemos observar o agenciamento, como a surpresa de experimentarem e serem lideradas pela artesã Dona Rosa, que é algo que se vivencia e aceita como aquilo que não está em nosso controle, vivendo com as consequências que tem consigo, como, por exemplo, quando as artesãs modificaram os formatos dos encontros a partir desse momento.

Depois de trabalhar nas formas dos decotes, Dona Rosa aproveitou para ensinar outras técnicas que ela conhecia e que seriam de utilidade para as outras artesãs, como, por exemplo: fazer uma saia, uma blusa com mangas, e uma calça. No momento em que as propostas de Dona Rosa foram estendidas no tempo, uma das artesãs fez ênfase ao pouco tempo de atividade e proposta de ensino nesse momento, pelo qual se expressou da seguinte forma:

Angelina: Já viram que a Zita deixou de ser professora? Ela nem está dando aula.

Zita: Mas eu não tenho que ensinar, é esse o ponto, que vocês também se ensinem, não como na outra vez em que eu lhes disse o que fazer, antes pelo contrário¹⁰⁶.

No momento em que a designer aceita e reivindica seu papel dentro dos encontros, nesse momento abre a possibilidade de mudar as formas de convivência que os encontros terão. O papel da designer, nessa fala, poderia ser considerado como disponibilizadora e promotora do espaço para exercer o diálogo, e assim conseguir mudar os papéis que a própria ciência coloca dentro dos estudos formais acadêmicos, abrindo lugar à experimentação e improvisação. Lembremos que este documento também tenta mudar o foco da pesquisa em design ao colocar a designer

106 Entrevista concedida por Angelina Gomes à Zita Carolina González Guzmán em 04/02/2019

com outro papel dentro da atividade projetual, não como projetista e solucionadora de problemas, mas sim como mediadora de processos.

Nesse mesmo diálogo, podemos observar quando Dona Rosa empreende outro papel, no qual reafirma sua perícia sobre sua técnica e sua realidade, já que esse conhecimento ajuda a conhecer a realidade das artesãs e a forma de entendimento sobre sua própria técnica, seguindo sempre o respeito sobre os mesmos, acionando o segundo princípio de design autônomo.

Quando Dona Rosa estava finalizando seu ensino, iniciou-se a discussão aberta para ideias sobre as temáticas, atividades que se aprenderiam nos seguintes encontros:

Zita: Pensem que vocês querem aprender no próximo encontro.

Isabel: Os vestidos, como fazer vestidos.

Martha: Uma técnica de tear seria boa, a das cores que eu digo.

Rosy: Nossa, mas a técnica de cores no tear a Zita não conhece.

Angelina: Mas poderíamos pedir à Catalina.

Rosy: E como ela sabe?

Angelina: Ela aprendeu nas lojas onde entrega o trabalho.

Zita: Então, vemos o quê? Faltariam então para a próxima aula fazer a blusa e os decotes em tamanho real, para que cada uma pratique e experimente, e de lá possamos ver qualquer coisa.

Angelina: Nós poderíamos fazer a Catalina nos ensinar a técnica das cores, mas alguém pergunta a ela.

Dona Rosa: Seria ver se vocês lhe dizem diretamente¹⁰⁷.

Na última parte do diálogo, pode se observar o interesse de repetir a atividade de ensino por parte de uma das artesãs para o grupo. Também pode se observar que as artesãs, em sua fala, pedem indiretamente que a designer seja quem pergunte para Catalina se seria possível ensinar a técnica de tear das cores para todas. Este outro papel da designer é conhecido como mediador de processos, segundo Halse (2010) e Noronha (2018), no qual a designer deixa de ser quem projeta e ensina, mas sim como aquele papel que intermedeia entre as artesãs em busca de conhecimento, com a artesã que tem a ferramenta de poder chamado conhecimento. Isso poderia causar um relacionamento de poder assimétrico, mas, no momento que Angelina pediu para alguém tomar conta dessa pergunta para Catalina: “nós poderíamos pedir à Catalina nos ensinar a técnica das cores, mas *alguém* pergunta a ela”, esse foi o momento no

107 Entrevista concedida por Martha Gomes, Angelina Gomes, Isabel Santiz, Rosa Santiz e Rosa Sanchez à Zita Carolina González Guzmán em 04/02/2019

qual as próprias artesãs solicitaram à designer que assumisse esse papel de mediação, por uma iniciativa delas.

Também, nesse diálogo, observamos uma das características que compõem o design autônomo: “Considera sempre a articulação da comunidade com os parceiros sociais [...] a partir da perspectiva de preservar e fortalecer a *autopoiesis* da comunidade¹⁰⁸” (ESCOBAR, 2016, p. 214, tradução nossa). Além da designer ter outro papel dentro do encontro, foi considerada como indicada para ser a parceira que mediará o pedido de ajuda para a outra artesã.

Em suma, essa oficina é caracterizada pelo fato que uma das artesãs assumiu a liderança para ensinar formas de fazer colares para as outras artesãs. Isso significou a confiança e atitude de autonomia sobre a oficina; lembremos que a conservação e construção da autonomia deve ser um processo localizado, segundo Escobar (2016), baseado em ritmos medidos para aproximar-se ou distanciar-se das práticas tradicionais e a criação de novas práticas de forma livre. Pode-se considerar esta atividade como parte do exercício do *design por*, que segundo Patrocínio (2015), tem como características ser um design desenvolvido, exercido e coordenado pelos agentes situados, neste caso, as artesãs, no qual as alianças e intercâmbios entre designer e artesãs podem existir, considerando e incluindo as diferenças, já que os saberes e experiências de todas contribuem para este design.

Isso também fez com que o laboratório de design fosse útil para que as artesãs se atrevessem a perguntar às outras sobre certos conhecimentos, que de outra forma não teriam fácil acesso uns aos outros, já que, devido à formação de grupos familiares, as novas técnicas e processos, segredos dos tecidos, e novas roupas são de exclusividade para esse grupo, fechando a possibilidade que artesãs externas ao grupo familiar consigam obter esses conhecimentos.

3.5 Quinto encontro: A contradádiva: a dádiva das artesãs/ A comida como uma forma de estar no espaço.

108 Siempre considera la articulación de la comunidad con actores sociales y tecnologías heterónomas (incluidos los mercados, las tecnologías digitales, las operaciones extractivas, etcétera) desde la perspectiva de la preservación y fortalecimiento de la autopoiesis de la comunidad.

No encontro do dia 7 de fevereiro do 2019, continuou-se fazendo a oficina de blusas, que seria a última oficina de medição e escalas dessas roupas. Entretanto, o importante desse encontro foi a contradádiva da comida que se recebeu das artesãs. Além disso, a comida se converteu em uma forma de estar no espaço. Ou seja, um dos elementos que fizeram funcionar o laboratório de design - construído entre todas as envolvidas - foi a comida; e sem o momento da comida, o encontro começava a deixar de fluir. O evento da comida tornou-se essencial para a dinâmica de convivência entre todas.

Com o compartilhamento da comida, logo no primeiro dia (caçarolas de pão), estabeleceu-se um contrato, como Mauss menciona (2003, p.188), sobre o dar: quando ofereci o pão para as artesãs, o contrato era um presente, que, por algum motivo, foi tomado como dádiva, já que elas viam necessidade de retribuir o presente e, assim, entramos na tríplice obrigação que a dádiva prescreve, sobre dar, receber e, além disso, retribuir. Esta regra moral que se coloca na coletividade faz parte de uma das contribuições de Mauss (2003) para a antropologia, demonstrando que o valor das coisas não pode ser superior ao valor da relação que existe entre quem dá e recebe a dádiva, e que o simbolismo é fundamental para a vida social. Essa constatação ocorreu a partir da análise das modalidades de trocas nas sociedades 'arcaicas', verificando que essas formas de troca não são apenas coisas do passado.

Mauss (2003) define a dádiva como uma lógica organizativa do social que tem caráter universalizante, que consiste na aceitação de que existe a presença constante de um sistema de reciprocidades de caráter interpessoal em todas as sociedades existentes na história humana. Assim, conseguimos saber que a vida social é um sistema de prestações e contraprestações que força os membros da comunidade a serem parte. Entretanto, essa obrigação não é absoluta, já que existe a liberdade para entrar ou sair desse sistema, o que pode resultar numa virada de paz a guerra. Sendo assim, poderíamos interpretar essa obrigação como uma regra moral.

No momento que existe uma ruptura da dicotomia 'dar e pagar' do sistema de mercado, podemos visualizar outro tipo de ação, vista como um movimento no qual se aciona junto ao outro. É assim que estão se movendo juntos, acionado pela força do bem dado, recebido e retribuído, reajustando na distribuição dos lugares dos envolvidos, da inclusão dos mesmos, do reconhecimento, entre outros.

A dádiva pode ser simbólica ou material. Parte importante desta troca são as mudanças dentro da comunidade, por exemplo, o poder e os lugares dentro da convivência social. Estes reajustes constantes (movimentos) podem ser vistos como um diálogo, uma correspondência entre aqueles que acionam a dádiva na qual o valor importante não é a quantidade, mas sim a qualidade e os movimentos juntos, fazendo que a devolução não tenha como princípio a equivalência – como uma simples reciprocidade, com o *status* de ser um objeto inerte trocado entre indivíduos -, mas sim, a assimetria e o dinamismo – uma coisa no fluxo da vida das pessoas, chegando a ser uma extensão delas. Dessa maneira, a dádiva flui e vive entre as mãos de quem retribuiu, com todas as experiências de vida que os envolvidos tiveram.

Segundo Gatt e Ingold (2013), Mauss apontava que na troca das dádivas “o que é dado é indissolúvelmente ligado à pessoa do doador” (GATT, INGOLD, 2013, p. 249). Assim, o vínculo que foi criado entre as pessoas que ativaram a dádiva foi de fato “um vínculo entre pessoas, pois a coisa em si é uma pessoa ou pertence a uma pessoa. Daí resulta que dar algo é dar parte de si mesmo” (ibid, p. 249). Dessa forma, Mauss colocou a possibilidade dos ‘eus’ se interpenetrarem, como se fossem uma mistura, na qual cada um (sendo pessoa e coisa) participe na vida do outro, sem perder sua identidade.

As pessoas e as relações só podem continuar ou perdurar na corrente do tempo real. Como personificação material de um processo generativo, a dádiva também é imbuída de duração, levando consigo um histórico de relações entre aqueles pelas quais passou as mãos e impulsionando essas relações para o futuro. O espírito da dádiva, sua força ou impulso vital, é precisamente equivalente a esse conteúdo duradouro¹⁰⁹ (GATT, INGOLD, 2013, p. 249, tradução nossa).

As dádivas passam de mão em mão, enrolando e sobrepondo as linhas de vida “como em um revezamento” (ibid, p. 249). Assim, a dádiva capta o fluxo da vida social, transmitindo-a, na qual seu significado pode ser decodificado na memória das trocas anteriores, de sua trajetória, sendo o presente um momento singular nesse fluxo.

109 “Persons and relations can only carry on or perdure in the current of real time. As the material embodiment of a generative process, the gift is also imbued with duration, carrying with it a history of relations among those through whose hands it has passed, and propelling these relations into the future. The spirit of the gift, its vital force or impulse, is precisely equivalent to this durational content” (GATT, INGOLD, 2013, p. 249).

Esse presente e hospitalidade (comida) foi acionado em movimento durante os encontros depois do primeiro presente, tornando dinâmicas as gentilezas que se constituíram a partir da realização do laboratório, tanto como forma de estar no laboratório de design, como parte das correspondências que entre todas experimentamos.

Figura 36: Primeira dádiva nos encontros



Fonte: Capturada pela autora

Conforme passaram os dias dos encontros (nos quais também se ofertaram biscoitos e pão), as artesãs foram tentando devolver esse gesto de gratidão. O primeiro foi (no segundo dia de laboratório) um recebimento com café da manhã para a designer e para a tradutora, na casa das artesãs onde se estavam realizando os encontros. No entanto, esse presente estava fazendo uma separação das demais artesãs (que não moravam na casa) com a designer e a tradutora. Isso ocasionou que nos seguintes encontros o papel como designer fosse acionar a troca entre mais pessoas, para assim, mais tarde – no quinto encontro – fosse devolvido esse presente, com a diferença que este seria para todas as pessoas envolvidas na oficina.

Nessee dia, deixei de oferecer os biscoitos até o final da sessão da oficina, e Paty (uma das artesãs que mora na casa onde as oficinas acontecem), vendo que não foram oferecidos os biscoitos durante os exercícios, resolveu tomar a iniciativa e ofereceu *chuchis* cozidos (*chu chu*).

Paty: Martha, cadê os *chuchis* que cortamos ontem?

Martha: O que vai fazer? Vai comer? Deixa, coloco para esquentar¹¹⁰.

Durante a cocriação no laboratório, foram surpreendidas todas as artesãs junto à designer e à tradutora ao oferecer-lhes os *chuchis* cozidos como se mostra na imagem. Todas pegaram um pedaço para comer enquanto trabalhavam. Desta vez, a iniciativa de fazer o presente foi da sua parte; transformando-o na maneira de fazê-lo tradicionalmente, com os ingredientes e frutos do lugar que se encontram no cotidiano das artesãs e os modos de preparar a comida, retribuindo a gentileza com outro bem de diferente valor, sob as dinâmicas de suas formas de vida.

Figura 37: Comendo chuchu juntas



Fonte: Capturada pela autora

Este gesto também ocorre devido à adoção da comensalidade como forma de estar no laboratório; esta aceitação da comensalidade na rotina dos encontros é um hábito. Como se mencionou anteriormente, hábito é habitar o mundo. Neste caso, ao adotar a comensalidade, aceitamos a convivência que se desprende a partir de experimentar a comida juntas, e vivemos com as novas decisões e ações que se

110 Entrevista concedida por Patricia Gomes, Martha Gomes à Zita Carolina González Guzmán em 07/02/2019

desdobraram dentro e fora do laboratório. Um exemplo disso são os últimos dois encontros da pesquisa de campo, quando a confiança que se vivenciou aconteceu em parte ao estabelecer um espaço de confiança dentro do laboratório com o exercício da comensalidade.

Além de fazer parte da contradádiva e do hábito com as artesãs, a designer acionou seu papel como mediadora neste encontro:

[Falando do encontro passado]

Zita: E bem, eu perguntei para vocês o que mais queriam aprender, porque Dona Rosa já havia compartilhado conosco como fazer coisas diferentes. Bem, uma das coisas que elas disseram para mim foi que queriam aprender a fazer vestidos, e outra era que elas queriam aprender com você, queriam para você lhes ensinar, Catalina, elas queriam aprender algo no qual você é muito boa em fazê-lo. Só não lembro como era a técnica, porque não sei exatamente o que era, explique Rossy a ela, por favor.

[Rossy na língua *tzeltal* fala a Catalina sobre a técnica de cores e começa a explicar exemplos]

Catalina: Mas o que exatamente você quer, aquele com 5 ou mais cores? É muito fácil de fazer (começa a explicar).

Angelina. Seria mais fácil se fizemos aqui.

Catalina: Tenho que trazer o tear.

Rossy: Você poderia fazer a primeira parte do tear?

Catalina: Não, porque tudo está na urdidura¹¹¹.

No diálogo, podemos observar que o papel da designer é de mediadora entre as artesãs, com seus desejos de aprender uma nova técnica, e Catalina, que é proprietária do conhecimento da técnica – podendo chamar este conhecimento de dispositivo de poder. Neste cenário, a designer é mediadora dentro do processo de cocriação, tentando cumprir um papel no qual as lideranças que já estão estabelecidas no laboratório – aquela liderança formada pelos grupos familiares explicados no primeiro capítulo – não sejam afetadas pela falta de conhecimento e por pedirem para serem ensinadas. Entretanto, sabemos que, mesmo procurando o oposto, todas as artesãs foram afetadas, modificadas no momento que outra das artesãs ensinou para elas a técnica de tear de cores, e que assim como quando houve a atuação de Dona Rosa ao assumir a liderança, modificou as experiências posteriores.

Esses acontecimentos poderiam significar o papel da designer não só como mediadora, mas também como um dispositivo de conversação vivente e atuante; lembremos que as autoras Anastassakis e Szanieck (2016), baseadas nos estudos

111 Entrevista concedida por Angelina Gomes, Catalina Santiz e Rosa Sanchez à Zita Carolina González Guzmán em 07/02/2019

de Foucault (1994) trazem este conceito, no qual falam sobre o dispositivo não só como algo material, mas sim como discursos, organizações, decisões, ações e atitudes.

Também nos estudos de Foucault (1994), afirma-se que o dispositivo tem a função estratégica de manipular as relações de poder por meio da intervenção a fim de desenvolver, estabilizar ou desbloquear essas relações.

Além disso, as autoras dos dispositivos de conversação, Anastassakis e Szanieck (2016), os consideram como propiciadores de construção de processos multilaterais e horizontais dentro dos espaços. Ademais, as autoras também colocam como segunda característica do dispositivo as “mudanças de posição ou modificações de funções de diferentes tipos” (Ibid, p.123), que poderiam se encaixar às mudanças nos papéis das artesãs e da designer dentro do encontro. Assim, um dos motivos pelo qual as artesãs pedem para que a designer entre como mediadora, é para – de alguma forma – não modificar suas lideranças já construídas a partir do grupo familiar (lembramos que as líderes desses grupos no geral são as mães ou sogras). Entretanto, no final, estas lideranças são modificadas e afetadas, e, portanto, esses poderes.

3.6 Sexto encontro: Exercendo a autonomia a partir do fazer do vestido

Na reunião do dia 11 de fevereiro, as artesãs decidiram ter uma oficina sobre como fazer um vestido, e começamos a conversar como deveria ser um vestido e as possibilidades para criá-lo a partir do conhecimento que elas tinham, diferenciando *huipil* e um vestido. No início do encontro, questionou-se o motivo pelo qual queriam aprender a elaboração dessa roupa, e essa pergunta levou a colocar no ar o conceito de *huipil* e vestido para as artesãs:

Zita: Bem, conversamos na outra vez que iríamos fazer vestidos, porque queriam ter mais roupas. Mas, antes de começar, gostaria de saber por que vocês querem fazer um vestido.

Dona Rosa: Porque às vezes as pessoas querem comprar e nós não temos.

Angelina: Ei, Rosa, pode-se fazer o vestido como o *huipil*? (*tzelta*)

Rosy: Angelina diz que se iria ser o mesmo que fazer o *huipil*.

Zita: Vamos ver, essa é uma boa pergunta, vocês acreditam que o *huipil* é um vestido?

Rosy: Bem, é como um vestido, porque apenas as mulheres o usam.

Zita: Pode ser, mas é a mesma coisa?

Paty: Não sei, acho que não.
 Zita: O quê? Por que, por que sim ou por que não?
 Martha: Mmm bem, eu não sei, é?
 Rosy: Eles dizem que é para você falar se é o não é o mesmo.
 Zita: Bem, eu não sei, não há resposta boa ou ruim, estamos apenas opinando¹¹².

A partir deste momento, começamos a questionar se o vestido é o mesmo que o *huipil*, e certos valores que as artesãs foram desenvolvendo na conversa:

Rosy: O que você acha, Dona Rosa?
 Dona Rosa: Acho que não, porque há muitos vestidos e *huipiles* não.
 Paty: Mas existem muitos, sim, porque os de Cancuc ou Chenalho são diferentes.
 Marta: Mas não são iguais, leva mais tempo fazê-los.
 Dona Rosa: Os *huipiles* que temos e são usados por nós são apenas nossos. Os vestidos não são, tem em tudo lugar.
 Zita: Tá, isso aí é interessante.
 Martha: Os vestidos são diferentes, mesmo no tecido eles são diferentes, se destroem mais rapidamente e mudam muito, o *huipil* não.
 Angelina: Sim, quando lavo minha saia ou a Martha quando lava seu *huipil* leva mais tempo para secar¹¹³.

Parte dos valores dos *huipiles*, contra o conceito de vestido que há nesta fração do diálogo são: a quantidade de *huipiles* que existem, o tempo de elaboração, o pertencimento e a identidade da comunidade, o material e suas propriedades no ambiente. Esses valores são parte do processo de elaboração do *huipil*, não seguindo simplesmente uma linearidade como as existentes na cadeia de valor de um produto.

Neste caso, falamos de um processo intermitente, em espiral com ciclos diferentes, no qual a dita cadeia não se encaixa ao processo do *huipil*. O conceito ao qual se encaixa o *huipil* seria um complexo de valor que Aboud (2019) debate, no qual uma vez que o tempo de execução dos processos foi interferido pelo conhecimento narrativo herdado de mãe a filha da técnica tradicional, pela identidade da comunidade, assim como a obtenção e escolha do material, os quais são misturados com os tempos de ser mãe, esposa, artesã, parteira ou outros papéis que realizem em sua comunidade, seguindo uma ordem com seu modo de vida em interação com sua família, a comunidade e as coisas.

112 Entrevista concedida por Patricia Gomes, Martha Gomes, Angelina Gomes, Rosa Santiz e Rosa Sanchez à Zita Carolina González Guzmán em 11/02/2019

113 Entrevista concedida por Patricia Gomes, Martha Gomes, Angelina Gomes, Rosa Santiz e Rosa Sanchez à Zita Carolina González Guzmán em 11/02/2019

Para entender esse conceito, é necessário saber que esse complexo de valores não segue um formato linear de ações em sua descrição. Ele tem um formato diferente, como uma malha – adotando esse conceito de Ingold (2012), mostrando, assim, a multidimensionalidade dos valores no complexo das relações de uma artesã com sua comunidade e ambiente.

Além disso, Aboud (2019) faz uso do termo "complexo", referindo-se ao que Morin (2015) descreve como " uma quantidade enorme de eventos nos quais as interações e interferências ocorrem diversas vezes" (ABOUD, 2019, p. 91), incluindo nesses eventos as "incertezas, indeterminações e fenômenos aleatórios. A complexidade num certo sentido sempre tem relação com o acaso" (MORIN, 2015, p. 35). E isso, no laboratório, ao aceitá-lo (incertezas, indeterminações e fenômenos aleatórios) poderia traduzir-se ao agenciamento, acionando a improvisação e a experimentação que surgiriam mais adiante.

Depois de conhecer os valores obtidos para formar o conceito do *huipil*, conheceram-se as causas do desuso do *huipil* pelas artesãs e pela comunidade na atualidade:

Zita: Isso é verdade, de todas aqui, as únicas que vejo usando o *huipil* são a Martha, Dona Rosa e às vezes Catalina.

Dona Rosa: Eu sempre uso meu *huipil*.

Zita: E então, por que não as outras?

Cristina: (*tzelta*)

Zita: O quê?

Rossy: Diz Cristina que não usa porque é cara, que só tem sua mãe e porque não sabe fazer o brocado para ela fazer seu próprio *huipil*.

Cristina: (*tzelta*)

Rossy: Também porque ela usa melhor as blusas.

Zita: Ah sim, vamos ver, de fato quem sabe fazer *huipiles*?

Marta: eu, (*tzelta*)

Angelina: (*Tzelta*)

Rossy: Que Martha sabe fazer bem o brocado, e Angelina diz que a maioria não gosta, porque toma muito tempo e quase não vendem.

Zita: E por que elas não vendem? As mulheres não compram mais ou como?

Rossy: É porque as meninas já querem se vestir como da cidade e é melhor para elas comprar blusas, e as meninas nem usam mais a saia, elas já estão vestindo calças.

Zita: Ah, sim, eu já vi a Lety de calça às vezes.

Rossy: Sim, é o que estou dizendo, elas não querem mais usá-lo¹¹⁴.

114 Entrevista concedida por Martha Gomes, Angelina Gomes, Rosa Santiz, Cristina Santiz e Rosa Sanchez à Zita Carolina González Guzmán em 11/02/2019

Parte das razões pelas quais o uso do *huipil* está sendo afetado são: o custo de um *huipil* novo; a falta de conhecimento para fazer a técnica de brocado que é essencial na elaboração do *huipil*; o tempo de elaboração e venda do mesmo; e, por último, a preferência das mulheres jovens pelas roupas feitas nas cidades. No entanto, apesar do *huipil* enfrentar-se a estas mudanças, o uso do mesmo tem sido colocado em outros espaços:

Zita: Ah tá, e quando usam o *huipil*?
 Angelina: Não, dificilmente usamos, apenas a saia.
 Dona Rosa: Na igreja ou nas reuniões.
 Zita: Então apenas em ocasiões especiais.
 Angelina: Isso¹¹⁵.

Além do *huipil*, a saia é parte da indumentária tradicional das artesãs, a qual continua sendo usada diariamente até a atualidade. Sob outra perspectiva, tentando resumir todos os diálogos anteriores, perguntou-se novamente se o *huipil* seria o mesmo que o vestido, e obteve-se a seguinte resposta:

Zita: Bem, então, o vestido é um *huipil*?
 Angelina: Não, mas o *huipil* pode ser vestido.
 Zita: Como é isso?
 Angelina: (*tzelta*)
 Rossy: Diz isso porque o *huipil* pode ser usado como o vestido¹¹⁶.

Pôde se observar que o conceito que as artesãs têm do próprio *huipil* consiste nos valores que elas já mencionaram sobre o mesmo, mas os valores do vestido, que mesmo não sendo mencionados, são incorporados pelo *huipil*. Dessa forma, saber sobre os valores do *huipil* e do vestido ajudam a imaginar os valores que adotariam o vestido feito com base no *huipil*, uma roupa que vai além do vestido ocidental e além do *huipil* tradicional, um huistido. Essas mudanças de valor são adequações ao mercado, como parte de seu processo têxtil, no qual existe uma transformação nas peças. Isso poderia ser considerado como parte dos *processos de negociações* que Noronha (2012) menciona, nos quais existem intercâmbios e negociações dentro da cadeia produtiva por parte das artesãs com outros agentes envolvidos.

115 Entrevista concedida por Angelina Gomes e Rosa Santiz à Zita Carolina González Guzmán em 11/02/2019

116 Entrevista concedida por Angelina Gomes e Rosa Sanchez à Zita Carolina González Guzmán em 11/02/2019

Além disso, pode-se considerar esta consciência de valores sobre o *huipil* como resultado da preocupação que as artesãs colocam sobre o seu processo produtivo, ao serem responsáveis pela situação atual, presenciando e experimentando as mudanças da indumentária como resposta aos seus fluxos de concepção, usos, circulação e consumo.

Segundo Ingold (2016), o cuidado se deve ao permitir que os outros entrem em nossa presença e, dessa maneira, corresponder com essa mesma presença para eles“. Essa presença poderia se confundir com a presença física do *huipil*. Visto desta forma, o *huipil* é pouco presente na rotina na vida das artesãs, já que atualmente o uso do *huipil* pelas mulheres da comunidade tem diminuído. Mas, no momento de lembrar-imaginar (como parte da saudade), de explicar os valores narrando-os (parte do conhecimento narrativo) e ao questionar o conceito do *huipil*, é quando corre a retomada de sua presença com as artesãs.

Depois desses questionamentos, começou a prática do encontro. Nessa oficina, primeiro trabalharam-se as medições que as artesãs tinham como limites dentro do fazer têxtil; essa parte técnica é importante para todas terem noção dos máximos tamanhos que podem fazer. A partir do momento que tiveram ciência dessas medições, todas começaram a montar suas ideias para a elaboração do huistido por equipes.

Zita: Qual é o comprimento máximo que vocês podem fazer para o tear não ser pesado?

Lety: 140cm ou 150.

Angelina: Pode ser de até 2m, mas é muito pesado.

Zita: Como você fez o seu vestido Lety que está na loja?

Lety: Com curvas, eu coloco curvas.

Zita: Bem, então se vocês puderem fazer até dois metros, bem, vamos fazer o primeiro vestido com as medidas de Lety. Então, como fazemos primeiro, por cima ou por fora?

Dona Rosa: Se vamos fazer tudo isso de diminuir aqui, é melhor fazer o *huipil* e modificá-lo.

Martha: Mas está usando-o.

Dona Rosa: Sim, pode ser colocado, por cima.

Zita: Tá, bora fazer o decote.

Zita: Como não sou especialista nisso, precisarei de alguém para fazer o decote.

Rosy: Vai, Hilaria!

Hilaria: E como?

Zita: Ou melhor, qual decote você quer para o seu vestido?
 Lety: Redondo¹¹⁷.

Nesta parte do diálogo, pôde-se observar que, no momento de começar a oficina prática, também tentou-se tomar uma direção sobre o desenvolvimento do huistido, o qual não seria por meio da confecção de padrões, mas sim por meio de medidas corporais entre elas. A primeira proposta sobre a elaboração do huistido veio por parte de Dona Rosa, a qual confirmou o que tinha se mencionado em outros diálogos anteriores: “o *huipil* pode ser um vestido”, mas o vestido não pode ser um *huipil*. Sob este pensamento, usar o *huipil* como base para a elaboração do vestido poderia ser a forma prática de realizá-lo.

Esta prática poderia se encaixar dentro dos dois primeiros princípios do design autônomo: "Toda comunidade pratica o design de si mesma.¹¹⁸" (ESCOBAR, 2016, p.210, tradução nossa), e "Cada atividade de design deve começar com a premissa de que cada pessoa ou grupo é um praticante de seu próprio conhecimento.¹¹⁹" (Ibid, p.210, tradução nossa). Ao ter como base do vestido a indumentária da comunidade a qual elas pertencem, faz que o design do vestido seja iniciado a partir de uma base que elas conhecem, dominam, e em alguns casos já foi elaborada por elas. Isso poderia significar o controle do projeto a partir de sua técnica e tradição para assim entenderem inclusive sua realidade, evitando, por parte da designer, trazer outras formas de fazer que bloqueiem o processo de design autônomo.

A partir desse momento, iniciou-se a roda de ideias sobre as formas pelas quais o vestido iria ser elaborado, e no seguinte diálogo pôde se apreciar as diferentes opiniões e propostas sobre como deveria ser feito:

Zita: E bem, como vocês fariam o vestido?

Dona Rosa: Eu costuraria primeiro.

Hilaria: Primeiro eu mediria minhas curvas depois de cortar, dobrar e costurar.

Lety: Eu também, primeiro mediria.

Martha: Eu ainda não sei.

Hilaria: Em vez de costurá-lo dos lados, é melhor amarrar cordas para ajustá-lo.

Zita: Ah, é interessante, assim pessoas grandes ou mais magras poderiam

117 Entrevista concedida por Martha Gomes, Angelina Gomes, Hilaria López, Leticia Santiz, Rosa Santiz e Rosa Sanchez à Zita Carolina González Guzmán em 11/02/2019

118 Toda comunidad practica el diseño de sí misma.

119 Cada actividad de diseño debe comenzar con la premisa de que toda persona o colectivo es practicante de su propio saber

usá-lo de acordo com suas curvas. E como evitariam que, se a pessoa fosse gordinha, não fique nua dos lados?

Dona Rosa: Bem, não tem como, que fique nua!

[Todas riem]¹²⁰.

Devido às diferentes opiniões e ideias, decidiu-se dividir o grupo em equipes, formados segundo a similitude de ideias que existiam entre elas. É importante ressaltar que as equipes foram selecionadas por elas mesmas. Para cada equipe foi entregue uma peça de 200 por 60 cm, necessária para elas mesmas experimentarem e modificassem segundo seu design. As equipes foram formadas da seguinte maneira:

Rossy: Então será melhor dividido em equipes.

Zita: Pode ser, já decidiram? Então, como vocês ficaram?

Rossy: Dona Rosa falou que sozinha, Hilaria, Lety e Isabel juntas e a Martha, Paty e Angelina são outro grupo¹²¹.

Nos seguintes diálogos podemos observar as ideias de cada equipe e uma imagem que ajuda a compreender os resultados de cada equipe. O primeiro huistido é formado pela artesã Dona Rosa; sua proposta foi cortar o *huipil* na parte da cintura para conseguir fazer uma curva:

Zita: Como está a ideia do vestido de Dona Rosa?

Dona Rosa: Assim, reto.

Dona Rosa: Mas já terminei, olhe aí, coloque.

Zita: Como? Coloco em mim?

Dona Rosa: É.

(começa a acomodar o vestido)

Rossy: Então, sim, pode ser vestido, mesmo reto?

Zita: Talvez sim, talvez não.

Rossy: E se usa a pinça? Como ficaria?

Zita: É por isso que ela decide se quer colocar algo extra nele.

Dona Rosa: Deixa, coloco a pinça então¹²².

120 Entrevista concedida por Martha Gomes, Hilaria López, Leticia Santiz e Rosa Santiz à Zita Carolina González Guzmán em 11/02/2019

121 Entrevista concedida por Martha Gomes e Rosa Sanchez à Zita Carolina González Guzmán em 11/02/2019

122 Entrevista concedida por Rosa Santiz e Rosa Sanchez à Zita Carolina González Guzmán em 11/02/2019

Figura 38: Vestido de Dona Rosa



Fonte: Capturada pela autora.

A seguinte equipe que se apresenta a continuação é formada pelas artesãs Hilaria e Lety; elas modificaram o *huipil* de forma que as medições favoreceram a silhueta, além de colocarem uma corda na altura da cintura para acentuá-la:

Lety: Permaneceu do mesmo jeito, só aumentamos o comprimento do *huipil* e reduzimos; de lá colocamos uma corda, como a que fazemos para o poncho, para dar uma cintura e parecer mais curvada, também colocamos uma pinça para a parte do peito.

Hilaria: E colocamos a parte superior mais comprida para a manga

Zita: Bem pensado, eu gostei, muito boa ideia, vocês já viram a ideia delas¹²³.

123 Entrevista concedida por Leticia Santiz e Hilaria López à Zita Carolina González Guzmán em 11/02/2019

Figura 39: Vestido de Hilaria e Lety



Fonte: Capturada pela autora

Por último, a equipe que encerrou a roda de resultados dos designs do huistido foi a equipe formada pelas artesãs Angelina, Martha e Paty. Elas colocaram uma proposta diferente das demais ao focar nas mangas do huistido:

Zita: Bem, só falta vocês, como foi?

Angelina: Bem

Zita: O que isso, nesta parte está igualzinha que a de Hilária e Lety, copiaram?

Angelina: Não, nós não copiamos, apenas fizemos a corda da cintura, mas diferente.

Zita: Tá, mmm, vocês já viram o que elas fizeram nas mangas?

Angelina: É para ajustá-las para aqueles com um braço gordinho¹²⁴.

124 Entrevista concedida por Angelina Gomes à Zita Carolina González Guzmán em 11/02/2019

Figura 40: Vestido Angelina, Paty e Martha



Fonte: Capturada pela autora

Para finalizar a oficina de huistidos, a designer perguntou sobre as opiniões ou comentários sobre seus próprios designs e também acerca dos designs das demais artesãs.

Zita: Bem, então, depois disso, o que vocês teriam adicionado ao seu design?

Angelina. A curvatura de Dona Rosa.

Hilaria: A manga de Angelina.

Dona Rosa: Eu nada, só uma coisa, colocaria mais tecido na parte inferior¹²⁵.

O encontro ajudou o grupo, incluindo a designer e tradutora para improvisar na oficina com a elaboração de uma roupa que não fazia parte das peças que teciam. Assim, essa improvisação foi dada pelos conhecimentos na elaboração do *huipil* ao lembrarem dos mesmos e, ao mesmo tempo, ao imaginarem as múltiplas opções nas que sua criação poderia se transformar para criar o huistido.

Esse conhecimento do *huipil* foi transferido pelas artesãs por meio das narrativas nas que respondiam as questões da designer, que foi, ao mesmo tempo, um

125 Entrevista concedida por Angelina Gomes, Hilaria López e Rosa Santiz à Zita Carolina González Guzmán em 11/02/2019

instrumento para abordar ditas questões no grupo. Isso ajudou a conhecer a realidade dos conhecimentos entre todas as presentes nesse encontro, pois as artesãs, ao estarem agrupadas pelos grupos familiares, guardam certos conhecimentos para a exclusividade de seus núcleos, evitando que outras artesãs os adotem. No seguinte encontro, pode-se apreciar diretamente como essas barreiras foram superadas ao colocar um conhecimento nas mãos de todas.

Por outro lado, esse encontro foi marcado pelo sexto princípio do *Design Anthropology* que Tunstall (2013) propõe – e que já foram descritos anteriormente no primeiro capítulo, e aqui é adaptado às experiências desse encontro. O dito princípio promove a crítica do posicionamento e do poder, no entanto, foca-se nos objetivos dos projetos, como o uso de “processos e artefatos de design para trabalhar com grupos para mudar sistemas de valores hegemônicos” (Ibid, p. 415). Esse sistema de valores hegemônicos seria o uso de um processo ocidental sobre a criação de um vestido, com a confecção de padrões para sua elaboração.

No entanto, ao questionar o vestido e o *huipil*, abriram-se outros caminhos para a elaboração do vestido entendido como algo além do *huipil* desde os processos de elaboração tradicional deste. Este princípio também teve sua atuação no terceiro encontro, ao desenvolverem as blusas e as mañanitas.

Por último e para fechar esta passagem, devemos considerar que parte do conceito de autonomia que o autor Escobar (2016) descreve é aplicado nesta sexta reunião de laboratório. Autonomia implica a defesa de práticas tradicionais, mas também abre caminho para a transformação de outras práticas, assim como a invenção de novas. É assim que a criação de um vestido modificado (ou uma indumentária que vai além do vestido e do *huipil*, um *huistido*) com processos de elaboração baseados na indumentária tradicional, poderia significar a transformação das práticas de seu fazer têxtil, e este encontro significaria o início dessa experimentação. E mesmo que ainda não se tenha uma invenção nova nas práticas, tem-se um caminho para que isso aconteça no futuro.

Aderido a isso, poderíamos começar a avaliar o conceito desse vestido/*huipil*, transformado-o e nomeando-o de outra forma, como *huistido* talvez, já que não é mais parte da indumentária tradicional que identifica uma comunidade e que se relaciona com a religião, território, crenças. Entretanto também não é só um elemento de moda

que entra no mercado, já que possui valores de ambas partes. Dessa forma, continuam herdando a prática com características de sua cultura, mas, ao mesmo tempo, a mesmase modifica e se adequa.

A autora Gil (2015) poderia nomear tal processo como *resistência* por meio do tecido tradicional, mas, num enfoque adequado ao autor Escobar (2016), seria um exemplo do conceito de *autopoiesis*. Com esse conceito, as artesãs e seu saber e fazer tradicional formam a entidade autopoietica (que na realidade seria tudo aquilo que faz parte da vida das artesãs como sistema social), e o encerramento operacional codificado pelas artesãs seria o processo no qual decidem fazer os vestidos-*huipiles*. Neste processo, é utilizado a técnica de tear de cintura e as implicações que estão sujeitas a essa técnica (como o uso de certos materiais, cores, medições), assim como os conhecimentos na elaboração desta, baseado nos processos tradicionais (na qual a iconografia e bordados poderiam estar integrados).

Assim, a relação entre as artesãs e seus saberes e fazeres tradicionais com aquilo que é externo a elas pode ser nomeado por Escobar (2016) de acoplamento estrutural, no qual existem mudanças estruturais – como os usos, o mercado, significados e até parte da técnica–, mas o sistema básico de relações entre elas mesmas é mantido, ou seja, aquilo que não pode ser modificado tão facilmente, como as implicações ao criar o tecido que poderia ser a partir de seus hábitos, a formação de seus grupos familiares, seus conhecimentos, rituais, etc, podendo assim preservar sua capacidade de autocriação.

3.7 Sétimo encontro: A aula de Catalina.

Este encontro significou o acompanhamento da atividade têxtil compartilhada sobre um único projeto, deixando de lado a concorrência entre grupos familiares de artesãs, considerando que as participações poderiam contribuir para cada família segundo suas vendas, assim como a relação que existe entre produtos ou técnicas novas com a preferência do cliente sobre a compra dos tecidos. Nesta reunião, conduzida por Catalina, ela ensinou a técnica de 15 cores de fios no tear. Nesse encontro, observou-se a vontade de todas as artesãs de aprender e receber conhecimento de outra artesã.

Na primeira parte dessa oficina, Catalina entrou diretamente na elaboração do tecido com a técnica de 15 cores. Começando com explicar os primeiros passos na acomodação dos fios em novelos e meadas, para depois introduzir-se na elaboração da urdidura:

Catalina: Bem, a primeira coisa é desembaraçar os fios e colocar as meadas no rolator para fazer os novelos, porque se todos os deixarmos no rolator, é mais difícil.
 Angelina: Também, onde você obtém tantos roladores?
 Catalina: Isso mesmo, e também ficam embaraçados muito rápido.
 Zita: Como assim?
 Angelina: É que você não vê que é muito difícil para cada artesã ter 5 roladores cada ... É por isso que é melhor ter os fios nos novelos, porque no máximo cada uma tem um rolator na sua casa ou 2 por família.
 Zita: Oh, ok, ok.
 Catalina: Olha, me passe esse outro fio, que também se você não tiver um rolator, coloque-o entre as pernas (referindo-se às meadas).
 Angelina: É assim que você coloca todas as criancinhas né? Hahaha (referindo-se às filhas e netas)
 [Todas riem]
 [Todas começam a ajudar a fazer meadas em novelos]¹²⁶.

Figura 41: Processo de elaboração de novelos



Fonte: Capturada pela autora

Durante os primeiros passos da técnica, foram aparecendo dúvidas sobre passos que eram novidades para as artesãs e que, ao mesmo tempo, mudavam a concepção das formas de fazer o tecido.

126 Entrevista concedida Angelina Gomes, Catalina Santiz e Rosa Santiz à Zita Carolina González Guzmán em 14/02/2019

Martha: Nossa, é por isso que não podemos, como você faz para evitar o embaraço dos fios?

Catalina: É, olha aí, mas me passe uma cesta para colocar os novelos lá

Zita: E para que você usa a cesta?

Paty: Para que não fiquem embaraçados [*Tzeltal*].

Rosy: Para que no momento de fazer a urdidura, os novelos não rolem pela sala, no chão e não se enrolem.

Zita: Ah sim!

Dona Rosa: Mas como você faz para que os fios não se juntem todos, como se fosse um único fio?

Catalina: Quando ficam juntos, é porque o nó está errado, você deve abrir os fios para que fiquem achatados e assim você vai fazendo a urdidura, mas, se entre eles se juntarem, não há problema, você os achatará ao fazer a contagem de fios; você os separa e achata.

Rosy: É?¹²⁷.

Figura 42: Cesta para não embaraçar os fios



Fonte: Capturada pela autora

O papel da designer nesta oficina foi de observadora participante. Por meio das experiências no fazer têxtil das artesãs, a designer conseguiu compreender as formas pelas quais o processo de tear era elaborado, desde sua ideação até sua produção. Isso poderia ser considerado um trabalho em conjunto, a partir do conhecimento narrativo, que surgia nesse momento pelos conhecimentos compartilhados de maneira oral. Assim, foi possível por meio do acoplamento entre nós como grupo, com novos papéis e estando presentes no espaço -configurado pelos movimentos dos materiais e da mudança de papéis- que nossa atenção estava colocada, que foi a

127 Entrevista concedida por Patricia Gomes, Martha Gomes, Catalina Santiz, Rosa Santiz e Rosa Sanchez à Zita Carolina González Guzmán em 14/02/2019

forma pela qual Catalina ensinava, e essa atenção com as atividades no entorno, as quais foram as experiências surgidas durante a oficina – como as falas, as dicas, a formação das tarefas e divisão destas para a formação dos novos e demais partes que acompanhavam o processo, assim como as ações das outras artesãs mães com seus filhos dentro do encontro – formam esta forma de troca de conhecimentos.

Lembremos que nas palavras de Ingold (2016), a observação pode ser confundida como “uma prática exclusivamente dedicada à objetificação dos seres e coisas que comandam a atenção” (INGOLD, 2016, p. 407). Observar, pelo contrário à objetificação, é “atender as pessoas e coisas, aprender com elas, e acompanhá-las em princípio e prática” (Ibid, p. 407) por meio da contemplação “em ato e palavra, daquilo que se deve ao mundo pelo próprio desenvolvimento e formação” (Ibid, p.407). É assim que sabemos que, ao observar participativamente, está se dando atenção, que, ligada à responsabilidade e sensibilidade, está formando um estado de atencionalidade, com a habilidade de responder-se mutuamente.

Esta ação é uma prática que deve estar presente em qualquer atividade, desde uma que seja ativa, com movimentos e entrecruzamentos com o outro; e outra que seja com mínima atividade, sem muitos movimentos, como a atividade da designer na oficina de Catalina, na qual sua atividade e movimentos dentro do encontro se resumiam a fotografar o ambiente que se vivenciava e escutar ativamente as falas sobre a técnica.

Mesmo tendo uma atividade mínima dentro do encontro, a responsabilidade estava ativa ao cuidar os conhecimentos que estavam sendo transmitidos, como uma forma de cuidar do outro e respondê-lo.

O mesmo aconteceu com o ato de tirar fotografias, se este se ativou ao imortalizar uma imagem com conteúdo delicado como é a tradição, as pessoas, a atividade, o momento no qual o conhecimento é transmitido. A fotografia é uma forma de documentação, e é também uma forma de observação na qual se tem a responsabilidade que aquilo mostrado na imagem (congelada num momento no tempo) possa ser lembrado, e isso poderia significar a iniciativa à imaginação e criação de outras coisas.

É importante reconhecer que o vivenciado neste dia faz parte da atividade de design autônomo. Mas, por outro lado, fazer distinções sobre aquilo que se vivenciou

como parte do design, artesanato ou arte, poderia fechar a possibilidade de trabalhar entre essas áreas, obtendo novos conhecimentos e deixando de reconhecer outras formas de fazer. Isso é importante, pois estas outras formas de fazer poderiam significar o meio no qual as comunidades tornam tangíveis seus valores.

No entanto, se trabalharam os primeiros três princípios do design autônomo:

1. Toda comunidade pratica o design de si mesma [...] 2. cada pessoa ou grupo é praticante de seu próprio conhecimento e desde ali examina como a gente compreende sua realidade [...] 3. O que a comunidade projeta é [...] um sistema de aprendizado sobre si mesmo. (ESCOBAR, 2016, p. 210).

A partir do momento que uma artesã teve o controle de um conhecimento e que, a partir disso, decidiu compartilhá-lo, abriu uma forma de praticar seu próprio saber com os outros ou outras na oficina de Catalina. Essa prática é o design de Catalina (primeiro princípio), o design que ela mesma criou, e reconhecer essa prática própria dela é reconhecer que Catalina é praticante de seu próprio saber, por isso é ela quem dá o caminho para entender sua realidade (segundo princípio).

O protagonismo que Catalina tem neste encontro não só está dentro de quem atua (em Catalina), mas também está dentro daquilo que se pratica, daí que o saber das artesãs e as formas nas que se constroem e se compartilha esse saber são as formas nas que se criam os sistemas de investigação e aprendizagens sobre elas mesmas (terceiro princípio).

Depois de terminar a oficina com Catalina e compartilhar o conhecimento, tomou-se um tempo para falar sobre os planos que iriam ter para os próximos encontros. Nesta conversa, focou-se na curiosidade do que iria ser vivenciado no último encontro. Apresentam-se as falas deste momento de conversa, mostrando os desejos de algumas artesãs, para vivenciar o último encontro no laboratório:

Rosy: Dona Rosa diz que quer saber como fazer suas calcinhas, e Catalina diz que ela quer aprender a fazer o sutiã.

[As duas riem]

Zita: Isso é sério? Hahaha.

[todas riem]

Rosy: Ou o que você fará no último dia?

Zita: Encerramento, vai ser um encerramento de oficina, ainda tenho que planejar, mas é sério que vocês querem apreender isso? É sério?

Rosy: Sim, se você quiser, elas querem.

Dona Rosa: sim, eu quero minhas calcinhas.

Zita: Porque podemos fazer, sim.
 Rosy: Isso pode ser feito com o tear?
 Zita: Não sei, né, vejamos as opções.
 Catalina: Sim, bem, com o que você deseja fechar está bem.
 Rosy: Ah tudo bem, com o que você quer fechar está perfeito.
 Zita: Vou pensar no que elas me disseram.
 Rosy: Para que você deixe as calcinhas de Dona Rosa prontas, e ela fale 'aaaah, olha minhas calcinhas que a Zita me ensinou', mesmo que depois fiquem assim penduradas no varal hahaha¹²⁸.

Nesse encontro, as artesãs comentaram que queriam saber como fazer sutiã e calcinha, e isso deu uma diretriz de que certos tópicos poderiam ser discutidos com maior abertura, tomando deste jeito a autonomia de falar e trabalhar tópicos que na comunidade são ainda tabus. Portanto, demonstrou-se um aumento da intimidade e confiança entre todas ao abrir estes temas à designer, deixando que mesmo sendo externa ao grupo, pudesse compartilhar momentos de aproximação.

Figura 43: Tear com a urdidura pronta da técnica de 15 cores



Fonte: Capturada pela autora

3.8 Oitavo encontro: O outro papel das artesãs

A seguinte reunião aconteceu no sábado, dia 16 de fevereiro de 2019. Essa foi realizada fora da comunidade, na cidade de San Cristóbal de las Casas, nas instalações de uma ONG na que elas fazem parte, chamada “Huellas que

128 Entrevista concedida por Catalina Santiz e Rosa Sanchez à Zita Carolina González Guzmán em 14/02/2019

trascienden¹²⁹". O encontro desse dia entre a designer e as artesãs foi planejado para conhecer os outros papéis que as mulheres de Yochib desempenham além da prática de tear. A designer foi convidada por elas mesmas para participar na feirinha organizada pela ONG para apoiar nas vendas dos produtos das artesãs.

O evento iniciou-se às 8 h e teve uma duração de oito horas, finalizando às 16 h. A designer se apresentou nas instalações às 9 h para começar a observação participante, sem nenhum tipo de mediação dentro do encontro, nem atividade referente ao laboratório de design.

Quando a feira iniciou, as artesãs ainda estavam organizando as roupas e produtos nas araras e mesas disponibilizadas pela ONG. Além das roupas – que entre estas se encontravam os *huipiles*, *mañanitas*, blusas, lenços, mochilas, malas e acessórios –, elas colocaram café e chá da cereja do café que elas produziam. Isso fez com que as atividades na feira se atrasassem.

A apresentação das artesãs foi a primeira atividade, depois deu-se início à apresentação da rotina das artesãs num dia comum na comunidade, com ênfase nas atividades que realizam para produzir os produtos que vendem:

Catalina: Quando me levanto, a primeira coisa que faço é o café, coloco o fogo e o café, se não o tenho moído, moo-o, mas se o tenho moído, só pego água para colocá-lo na panela. Enquanto espero que o fogo fique com maior intensidade, faço as tortilhas e aqueço o feijão. Como tudo está pronto, tomamos café da manhã e quando meu marido vai trabalhar, começo a fazer o que for preciso, às vezes para descascar a espiga do milho, outros para coletar o café ou colocá-lo para secar, despolpar, e tudo mais.

Representante da ONG: E você quando tece?

Catalina: Eu começo a tecer já à tarde, ou às vezes desde cedo, mas só se já não tenho que desgranar nem moer milho, também faço isso entre meu tempo da manhã e da tarde. Às vezes até a noite estou tecendo, mas não gosto muito porque não enxergo na obscuridade¹³⁰.

Daí começou a aula de tear, na qual com prévia publicação por parte da ONG, convidaram-se as pessoas da cidade de San Cristóbal, tendo também como público os turistas, artistas, pessoas relacionadas com cultura e com interesse em tecidos e artesanato a participarem na aula de 4 horas com um único pagamento de \$400.00

129 "traços que transcendem"

130 Entrevista concedida por Catalina Santiz à Zita Carolina González Guzmán em 07/02/2019

MXN¹³¹. A turma da aula foi formada por cinco pessoas, quatro delas eram turistas mexicanos e uma pessoa estrangeira residente da cidade. No começo da aula, explicaram e mostraram o processo da elaboração do tear, no entanto, com a finalidade de fazer a aula mais dinâmica e em tempo de 4 horas, as artesãs que deram a aula (Victoria e Martha) decidiram levar teares já prontos para só tecê-los, evitando fazer o processo do tear desde o início.

Enquanto explicavam o processo da elaboração dos tecidos, aproveitaram para ensinar palavras em *Tzeltal* técnico da técnica de tear e convidaram a tomar a miniaula de língua *tzeltal*, depois da aula de tear em cintura. Depois da explicação do processo, deram início à aula de tear.

Figura 44: Ensinando a tecer na ONG



Fonte: Capturada pela autora

Enquanto Victoria e Martha estavam dando aula, as demais artesãs e a equipe da ONG começaram a dar amostras de café e chá para as pessoas que chegavam ao local. Quando terminou a aula de tear de cintura, começaram a convidar os presentes a participarem no jogo-aula de *tzeltal*, chamado “Loteria em *Tzeltal*”¹³², baseado no jogo mexicano “La lotería”. Nesse jogo foram mudadas as imagens e títulos das imagens por coisas cotidianas e seus nomes em *tzeltal*, tornando o ensino da língua dinâmico. A continuação, mostra-se uma fotografia dessa aula-jogo:

131 Cerca de R\$97,38.

132 Este jogo foi co-criado pela ONG Huellas que trascienden, alunos de diferentes universidades e as artesãs.

Figura 45: Jogando loteria



Fonte: Capturada pela autora

Durante a observação participante, naquele ambiente fora dos padrões de comportamento de Yochib, uma artesã fez um convite especial para a designer, no qual consistia em ir ao *temazcal*¹³³ na intimidade de sua família. Esse convite significou o grau de confiança e intimidade que uma delas teve com a pesquisadora para entrar em seu lar, como uma forma da dádiva – sob os encontros organizados inicialmente pela pesquisadora –, e ao mesmo tempo de correspondência, no qual a pesquisadora não se encontrava, mas com as artesãs (sem juntar suas vidas, sem fazerem parte umas das outras, só sendo participante em certos momentos de suas rotinas), no meio da vida delas.

Lembremos que segundo Ingold (2016), observar é ver, ouvir e sentir nosso entorno. Durante o encontro, a posição da designer foi a de ver o que acontecia no espaço durante o curso do dia, escutando como as artesãs se desenvolviam num ambiente diferente ao que já se tinha observado na comunidade em contato com pessoas externas.

133 Banho de vapor utilizado na medicina tradicional e na vida cotidiana dos povos indígenas do centro e sul do México.

“Participar significa fazê-lo a partir de dentro da corrente de atividades através da qual a vida transcorre concomitante e conjuntamente com as pessoas e coisas que capturam a atenção que se dispensa a elas” (Ibid, 2016, p. 404). Isso seria acoplar-se às coisas que acontecem no ambiente, na vida delas, e neste momento no qual a feirinha foi realizada. Entretanto, esse acoplamento começou a partir da aceitação da designer ao convite para participar na feirinha, uma forma de dar atenção às vidas das artesãs por meio da sensibilidade, para sentir, e no momento certo, para dar resposta, porque até os tempos da resposta são parte da responsabilidade entre duas vidas.

Além disso, a contemplação é parte importante deste conceito de participação, pois, apesar de parecer uma forma passiva de participar, é a forma na qual a atenção pode estar focada no outro com plenitude, é uma forma também de resposta. Ao parar para contemplar, dá-se cuidado as ações da outra pessoa, sendo receptivo, sendo essa uma forma de estar ciente que este cuidado é uma responsabilidade que devemos e não possuímos. Poderíamos resumir que a contemplação é a forma na qual permitimos para o outro agir, é o dever de “deixá-las, para que elas possam falar conosco” (INGOLD, 2016, p. 20).

Nesse encontro, foi importante observar que outros papéis as artesãs desenvolveram. Elas não só eram artesãs, mas também eram mestres na arte têxtil, especialistas que divulgavam e ensinavam o que era delas, isto é, seu modo de vida, sua linguagem, sua técnica de tear, suas coisas. Poder-se-ia dizer que este papel de divulgação é também parte de um processo de encenação de seu processo têxtil e técnica do tear para seu consumo, como menciona Noronha (2015), com o objetivo de legitimar sua autenticação como artesãs e, portanto, suas criações que na feirinha estavam sendo vendidas.

No entanto, é necessário destacar que o lugar no qual a encenação era efetuada foi fora da comunidade, deixando ver que o processo que o autor Canclini (1983) chama de trânsito intercultural, poderia ser praticado neste encontro. Assim, o conceito acionado por Van Den Berg (1994), o chamado turismo étnico, poderia se encaixar nas atividades da feirinha com a adesão do conceito de refração à captura mercantil que a autora Mello (2017) coloca.

Nesse conceito, a encenação ou performance de seu próprio saber é também uma forma de ter controle sobre o que elas querem mostrar para os visitantes,

conseguindo ter seu processo autônomo de autocriação, no qual suas ações e decisões são parte do ambiente criado por elas mesmas para os demais, um espaço criado exclusivamente para os outros. No final, as artesãs tornam-se curadoras de seu próprio saber-fazer, seu museu interativo e itinerante, fora da comunidade.

Este espaço é construído por meio das narrativas, permitindo às artesãs que o turista ou visitante experimente o conhecimento narrativo. Isso em parte acontece devido à extração das artesãs das comunidades, fora de suas casas, e do território onde a maior parte do processo de tecido é elaborada. Uma das formas de completar as lacunas nas quais os visitantes encaram ao aprender a atividade fora do lugar de elaboração é preenchido pela imaginação, formada pelas histórias que as artesãs narram para criar uma paisagem sobre seus espaços, seus ambientes, suas vidas.

No entanto, é importante ressaltar que estas construções são negociadas, já que as imagens (aquelas lacunas que são preenchidas) constituem-se a partir de discursos de poder, ou seja, aquelas imagens criadas pelos turistas que trazem consigo as definições e conhecimentos que eles já conhecem, um olhar a partir de suas experiências e saberes, trazendo assim diferenças entre suas vidas e as vidas das artesãs. Com isso, as imagens, no entanto, seriam a ideia realizada do que é o plano comum que Noronha (2018) menciona como “construção transversal, que busca romper com a verticalidade que hierarquiza as diferenças e a horizontalidade, que as homogeneíza” (Ibid, p.128), e assim a autora refuta a ideia de que com essa verticalidade ou horizontalidade se trazem concordância e sabedoria em consenso, quando é com essas diferenças que se vive com o outro, juntos.

Além de preencher as lacunas, também, no processo de ensino, as vidas das artesãs que compartilham suas histórias colocam suas vidas dentro das vidas das pessoas que as escutam. Estes são seus conhecimentos do passado que se entrelaçam com o presente dos visitantes, revivendo essas lembranças no presente dos outros – como se se tratasse de uma forma de colocar o tecido em nossas vidas, fazendo com que todos sejam participantes deste tear, no qual cada uma das pessoas é um fio que faz parte. É assim que podemos saber que os tecidos físicos nunca são acabados, já que os tecidos formados pelas narrações estão em constante construção.

3.9 Nona reunião: Fechamento do laboratório com a designer.

Na última reunião dentro do laboratório, conversou-se sobre roupa íntima, o conhecimento que elas tinham sobre o tema e as razões para abordá-lo. O início dessa oficina consistiu no compartilhamento dos nomes em *Tzeltal* dessas roupas.

Zita: Como posso dizer sutiã e calcinha?

Rosy: Esmac il, escatch il.

Zita: Bom, é isso que vamos fazer hoje, mas não sei por onde começar...

Dona Rosa: Então vou fazer minhas calcinhas?

Rosy: É, você vai¹³⁴.

A partir desse conhecimento básico, começou-se a questionar sobre as formas nas que antes eram feitas e usadas as calcinhas na comunidade, por meio de lembranças com suas mães ou avós. Fazer uso do passado da roupa interior nas comunidades poderia ajudar a abrir um vínculo de intimidade entre todas, já que não se discute especificamente sobre suas vivências pessoais, mas sim acerca das histórias das mulheres de suas famílias.

Ao colocar a confiança nos encontros está se criando esse terceiro espaço que o pesquisador Thomas Binder (2016) nomeia como espaço social. Nele, as colaboradoras do laboratório criam um espaço de aprendizagem mútua, no qual as diferenças entre a designer e as artesãs são ao mesmo tempo parte dos dispositivos de conversação, já que essas diferenças os alimentam. Lembremos que não existem dispositivos senão em seu exercício, os quais são formados por estes discursos dentro do laboratório. É assim que as seguintes falas com as artesãs para lembrar e aprender são importantes, já que constroem o espaço e, ao mesmo tempo, geram os dispositivos de conversação e os experimentos.

Zita: Bem, eu quero que antes de fazer os sutiãs e calcinhas, quero que vocês falem comigo sobre como costumavam fazer ou como eram,

Rosy: Aqui no yochib?

Zita: Sim, como suas avós costumavam fazer? Como se diz avó?

Rosy: Yab me.

Zita: bem, como suas 'yab me' faziam, como as mulheres costumavam fazer roupa interior, algo que vocês lembrem ou algo sobre o que suas avós falaram.

Dona Rosa: não usavam calcinha, porque tinham que ser ventiladas

134 Entrevista concedida por Rosa Santiz e Rosa Sanchez à Zita Carolina González Guzmán em 18/02/2019

[todas riem]

Catalina: Antes, como elas não usavam, havia muitas doenças, quando elas trabalhavam na roça e costumavam ir para o milharal, a poeira subia e como a coisa não estava coberta por lá, bem ... [todas riem]

Dona Rosa: Quando vou trabalhar, eu acabo toda suja, cheia de coisas.

Zita: Bem, e essa pergunta é para Catalina, que é uma parteira. Havia mais complicações do parto se as mulheres não usassem roupas íntimas? Por exemplo, havia mais doenças, como preparar-se para ter um bebê, isso afetava?

Catalina: Sim, porque às vezes elas não se cuidam durante a gravidez, há algumas que não tomam banho todos os dias e, portanto, por causa de muita poeira, tinham doenças, também porque sem fazer trabalho, caminhando fica sujo com poeira e suor¹³⁵.

A seguinte questão foi perguntar sobre o uso do sutiã, as lembranças de suas avós ou mães e qualquer dado que ajudasse a conhecer o contexto do mesmo no passado.

Zita: Bem, isso é referente à calcinha. E o sutiã?

Rosy: Levante as mãos quem não tem sutiã.

Zita: Bem, vamos ver, vamos levantar a mão quem está sem sutiã.

Dona Rosa: Se você tirar meu *huipil*, vocês vão ver minhas chichis¹³⁶.

Zita: Hahaha nossa, Dona Rosa.

Zita: Bem, então o sutiã? Geralmente não é usado ou é pesado?

Dona Rosa: Em toda minha vida não usei sutiã.

Rosy: E se você usá-lo agora, você sofrerá.

Dona Rosa: Não tem problema, eu vou ter que me acostumar com isso.

Rosy: Você as terá bem paradinhas.

[todas riem]

Catalina: Quando a gente não tem sutiã, estão livres e, quando a gente corre, se movem por toda parte.

[todos riem]¹³⁷.

No caso do uso atual do sutiã, foi confirmado que não era usado pelas artesãs. Inclusive, nesse momento do encontro nenhuma estava usando-o, fazendo mais interessante a razão pela qual fazer essa roupa íntima era de seu interesse. Este tipo de curiosidades e respostas fazem das conversações a constituição de “uma da outra”, no qual os motivos pelo interesse das artesãs são também parte da criação de novas coisas da designer.

135 Entrevista concedida por Catalina Santiz, Rosa Santiz e Rosa Sanchez à Zita Carolina González Guzmán em 18/02/2019.

136 Seios em tetzal.

137 Entrevista concedida por Catalina Santiz, Rosa Santiz e Rosa Sanchez à Zita Carolina González Guzmán em 18/02/2019.

De alguma forma, as artesãs tornam-se atualizadoras e criadoras dos próprios conceitos, conhecimentos, palavras, realidade, e mundos da designer. Esse interesse foi confirmado mais adiante, segundo se falava sobre as atividades das mulheres nas que seu corpo estava envolvido.

Victoria: Além disso, quando você amamenta, as pessoas da cidade não gostam disso, não é muito comum tirar os seios fora para alimentar a filha ou o filho. Em vez disso, aqui, uma criança chora e psss e psss (fazendo movimento de tirar o seio para fora da blusa).

Zita: Mas é natural.

Angelina: Mas em outro lugar olham a gente feio.

Zita: Por outro lado, está se tornando antinatural, ou seja, o ato de amamentar o seu filho está errado para eles, não deveria haver problema em dar leite para seu filho.

Rosy: Porque até os médicos recomendam dar leite materno

Zita: Isso

Catalina: Eu digo às mulheres que é melhor dar leite materno, mas há quem não tem leite e precisa dar outra coisa para o filho.

Zita: Ouça, e não é mais difícil amamentar quando se tem sutiã?

Cristina: É difícil?

Catalina: Pode ser, mas se usa para proteger, porque se você está no campo e fica sujo o peito não pode amamentar e, em vez disso, se você tem um sutiã, não precisa lavar. Também porque quando você tira o seio, as mãos podem ficar sujas de poeira e aí você o pega, e a criança pega o leite com o peito sujo. O sutiã é um protetor¹³⁸.

A primeira parte deste diálogo foca-nos preconceitos que existem ao amamentar as crianças em lugares públicos, e como, na percepção delas, é mais importante dar leite materno aos filhos, mesmo se existe um preconceito na cidade. A partir daí o diálogo se desenvolve acerca da higiene feminina e da saúde na lactação. Isso mostra a importância do uso do sutiã, afastando-se dos usos que no Ocidente lhe atribuem, como dar forma, posição e firmeza aos seios, além de ser um elemento para favorecer o erotismo nos corpos das mulheres.

Ademais, também se conseguiu observar que este conhecimento sobre saúde na lactação e higiene feminina é especializado, e vem por parte de uma das artesãs. Catalina é parteira, e ela compartilha seu conhecimento com as outras, ao mesmo tempo que as demais também compartilham seus conhecimentos a partir de seu olhar e prática. Isso acontece por meio do conhecimento narrativo, no qual, apesar de ter um conhecimento especializado da saúde das mulheres dentro do encontro, isso não

138 Entrevista concedida por Angelina Gomes, Victoria Santiz, Catalina Santiz e Rosa Sanchez à Zita Carolina González Guzmán em 18/02/2019

desvaloriza os conhecimentos das demais. Esta sopa de conhecimentos diversos é o que poderíamos chamar de plano comum, conforme Noronha (2018) explica; é como a coexistência de diferentes pontos de vista da matéria que se aborda, (neste caso as roupas íntimas e seus usos), na qual se pode abordar inclusive antes de começar a materializá-lo na prática.

Durante esta etapa, a prática de conhecimento narrativo ajuda todas a se unirem por meio das histórias ou narrativas, sem importar o grau de conhecimento na matéria. Lembremos que “onde as coisas se encontram, as ocorrências se entrelaçam [...] É nesse sentido que o conhecimento é gerado” (INGOLD, 2011, p. 160). Onde as mais conhecedoras se unem às vidas das demais, entrelaçando as experiências próprias com o aprendido pelas outras.

Além das lembranças que Catalina compartilhou, outras artesãs falaram sobre experiências próprias ou que estão dentro de sua realidade, e estas falas apresentam o que elas entendem por uso dessa roupa íntima:

Zita: Que outros usos o sutiã pode ter?

Rosy: Como outros usos?

Zita: Sim, por exemplo, amamentação, para que ele fique protegido e a criança não tenha cólica e que, também quando você corre para que não se mova tudo.

Catalina: Sim, isso, não apenas correndo, quando eu ando, tudo se move, mas eu nem uso.

Paty: Eu não uso, lá tenho um e nunca o uso.

Victoria: aqui as meninas começam a usar o sutiã a partir dos 12, 13 anos, porque têm seios muito grandes e doem¹³⁹.

Após conhecer os múltiplos pontos de vista sobre os usos do sutiã, podemos saber que além de elas lembrarem suas vivências e experiências passadas, estão também a um passo de começar a imaginar sobre a atenção delas (neste caso, a roupa íntima). O tempo que vai tomar esta parte do processo de criação não é definido nem importante neste momento. Entretanto, é importante saber que a base na qual parte a imaginação, para a criação materializada de seu interesse, é sua própria realidade. Se todas no laboratório estão conscientes de seus hábitos, e colocam

139 Entrevista concedida por Patricia Gomes, Victoria Santiz, Catalina Santiz e Rosa Sanchez à Zita Carolina González Guzmán em 18/02/2019

atenção neles (com suas histórias e elas dentro dos modos do mundo), estão começando a ser praticantes de seu próprio saber.

Além disso, podemos ver que os diálogos que se desenvolveram a partir deste ponto saíram da temática de elaboração de roupas íntimas. No entanto, iniciar esse tema desencadeou um aprofundamento em práticas de saúde feminina após o parto, e assim uma série de remédios tradicionais sobre esse tema.

Zita: O que as mulheres daqui fazem quando o leite não sai do peito?

Catalina: Bem, você dá a eles outra coisa.

Zita: Ei, e aqui não era usado que, se o leite acabasse, pedisse a outra senhora para amamentá-lo?

Catalina: Não, de qualquer forma, seria alimentar com leite preparado.

Victoria: Um dia isso aconteceu comigo e eu tive que tomar remédios, como algo quente com um chili para estimulá-lo a sair.

Catalina: Também antes os bebês nasciam no Temazcal, e agora não.

Zita: Sério, eles nasciam no Temazcal, mas eles sozinhos, sem parteira?

Rosy: Não, é assistido o parto, porque quando o bebê nasce a mulher fica muito fria com a temperatura e às vezes machuca a criança e a mãe. Então, no Temazcal, elas têm a mesma temperatura e assim ficam melhor, também quando saem do Temazcal tomam algo para que a mulher não esfrie o corpo, tomam água com pimenta ou malagueta para que não se sintam mal.

Dona Rosa: Também usam açúcar.

Zita: Para quê?

Dona Rosa: Eu fiz isso, depois de ter o bebê, me deram gengibre, mas também colocaram açúcar em mim e eu o tomei, e em pouco tempo engravidei novamente.

Zita: Isso ajuda?

Rosy: É, engravida logo mesmo.

Zita: Então, se você quiser engravidar, é açúcar e gengibre?

Rosy: Sim.

Catalina: Também, se tomam bastante, há quem fica muito mal, porque isso deixa você triste¹⁴⁰.

Neste fragmento da conversação no laboratório, pode ser evidenciado que as questões faladas neste encontro não eram exclusivas sobre design, mas também sobre saúde, bem viver – que resgata, valoriza e respeita as formas de vida e suas definições sobre viver com saúde, alimentação, educação, etc.- e cuidado entre as mulheres – desde a atenção pelas outras ao escutar suas vivências e histórias, e respondendo a suas necessidades-. Isso mostra que o espaço que apontam os autores Anastassakis e Szaniecki (2016), Binder (2016), Ehn (2017), Noronha (2018), e Escobar (2016) é materializado pelas artesãs, a designer e a tradutora, cumprindo assim com uma das características do design autônomo: “Cria espaços favoráveis

140 Entrevista concedida por Victoria Santiz, Catalina Santiz, Rosa Santiz e Rosa Sanchez à Zita Carolina González Guzmán em 18/02/2019

para os projetos de vida das comunidades e para a criação de sociedades comunitárias” (ESCOBAR, 2016, p. 213).

No momento que estava se discutindo sobre remédios tradicionais na saúde da mulher, entraram no lar de Angelina, Martha e Paty seus cônjuges e os companheiros dos senhores. Nesse instante, a conversa parou e o ambiente íntimo foi interrompido, o qual afetou a forma na que esse encontro aconteceria.

Nesse momento, o espaço de criação foi marcado por esse acontecimento, mudando o ambiente construído. Escusado será dizer que, quando se alcança um ambiente de confiança e cuidado, este é o momento ideal em que coisas mais íntimas podem surgir e no qual a criatividade pode saltar sobre barreiras construídas pela falta de confiança. Mas, ao haver uma ruptura nessa confiança, a atencionalidade entre todas é afetada e voltada a outros integrantes dentro do ambiente. A evidência disso se mostra na intenção que a tradutora dá à sua fala:

Rossy: já, elas falam que assim está bem, Zita¹⁴¹

Devido à interrupção dos homens no laboratório, decidiu-se trocar de atividade assim que se voltasse a ter privacidade. A seguinte atividade foi como um resumo de tudo que foi aprendido no laboratório, fazer as roupas que se criaram no espaço de design (blusas, *mañanitas*, vestidos, decotes, etc.) por meio do uso de bonecas para realizar miniaturas das peças construídas até esse momento mostrando personalidades, gostos, representações de ideias e as afinidades, assim como o uso de técnicas e sua autorrepresentação.

Para abrir caminho, foi preciso improvisar a próxima atividade já que não estava planejado mudar de oficina, nem haver uma interrupção. Mas, ao mudar sem planejar e ao seguir os modos do mundo, à medida que se desenrolam permitem que o espaço ou laboratório seja flexível. Isso ajuda a que possa mudar, já que os integrantes do espaço não são estruturas fixas – e lembremos que o espaço é formado também pelas pessoas que estão nele. Mas, além disso, esse é um espaço criado por meio do

141 Entrevista concedida por Rosa Sanchez à Zita Carolina González Guzmán em 18/02/2019

design, o qual resulta inerentemente experimental, logo, a improvisação é algo esperado dentro do espaço.

A continuação mostra-se o diálogo que deu início à oficina improvisada:

Zita: Bem, com o tópico anterior, dissemos que íamos fazer em tamanho real, mas no momento não vamos fazê-lo. Então, a proposta para fazer agora é criar tudo o que já vimos nas oficinas, mas em pequenas dimensões, como a blusa com um decote diferente, e, assim, para colocá-las nestas bonequinhas.

Vamos vesti-las e, no final, vamos terminar seu vestido com o que estávamos vendo há um tempo e também terminaremos o que estávamos falando. O que acham?

Rosy: Dzem que o que seja é bom, só que o tema anterior, não.

Zita: Tá bom, vamos esperar¹⁴².

Uma vez que os homens saíram do espaço, conseguimos continuar fazendo a oficina de roupa interior íntima. Nesta segunda parte, as artesãs focaram a oficina para a prática, na qual o seguinte passo era a realização do sutiã.

Zita: Olha, vamos ver agora se o tópico que planejavamos ver e não podíamos, bem, vamos esperar um pouco.

Zita: Como vamos fazer isso? Olha, podem fazer assim ... Não quero fazê-lo porque podem ficar sem ideias ... Bem, vamos ver, vocês podem melhorar as que vou fazer ou fazer novas. Por exemplo, pode ser assim, e usar assim¹⁴³.

142 Entrevista concedida por Rosa Sanchez à Zita Carolina González Guzmán em 18/02/2019

143 Entrevista concedida à Zita Carolina González Guzmán em 18/02/2019

Figura 46: Desenvolvendo o sutiã



Fonte: Capturada pela autora

Já que o tempo foi curto, não se conseguiu realizar a calcinha na oficina, no entanto, focou-se o tempo para terminar o sutiã e a indumentária miniatura improvisada depois de compartilhar o espaço com os homens.

Depois de ter terminado as oficinas e a modo de fechamento, decidiu-se fazer a última dádiva, retomada com o compartilhamento de pão e chocolate, na qual a designer cozinhou para elas. Essa última dádiva foi uma forma de fechar o laboratório com uma última roda de conversas de feedback sobre as experiências e experimentações enquanto elas comiam pão com chocolate quente. Desta forma, terminamos nossas atividades entre a designer e as artesãs coprojetando e criando juntas.

Figura 47: Chocolate e pão



Fonte: Capturada e elaborada pela autora

Nesse feedback, se falaram das coisas que gostaram mais dos encontros, assim como as coisas que não gostaram. Essa conversa ajudou a planejar os futuros encontros entre designer e artesãs, mas também serviu para constatar que ainda existem vestígios que a colonização tirou de suas tradições, as quais ainda perduram até hoje. Um exemplo disso é o uso do cacau, o qual é um fruto da região, usado pelas comunidades indígenas no tempo pré-colonial. Entretanto, com a colônia, o cacau foi proibido e retirado dos usos tradicionais de algumas comunidades, deixando assim seu uso exclusivo para os espanhóis e mestiços (Gil, 2015, p.39). Esse acontecimento histórico teve ênfase neste encontro, já que as artesãs nunca experimentaram com anterioridade o cacau e o chocolate com água ou leite. Esse evento poderia significar a evidência de que o laboratório como espaço de criação também foi um espaço de crescimento para resgatar, valorizar e respeitar os alimentos que eram consumidos.

Além disso, esta última dádiva foi a forma material gastronômica na qual se reconheciam e retribuía as contribuições de todas as artesãs junto a suas famílias (filhos), assim como da tradutora e a designer durante o tempo de laboratório. Lembremos que no quinto princípio de *Design Anthropology* que Tunstall (2013) propõe é necessário que “...todos possam contribuir com seus conhecimentos igualmente para o processo de design e essas contribuições sejam devidamente reconhecidas e remuneradas” (Ibid, p. 408). Essas contribuições no processo de design foram conseguidas nos encontros anteriores, como ocorreu quarto encontro, na oficina de Dona Rosa; no sexto encontro, na oficina de vestidos; e no sétimo encontro, na oficina de Catalina, por exemplo. Mas, além de que seu reconhecimento foi dado nesse mesmo dia, foi de extrema importância retribuir todas as criadoras ao mesmo tempo no último dia, para, além de fechar, reconhecer – sem palavras e sim com ações – sua presença nos encontros.

A continuação, mostra-se o feedback que foi vivenciado neste último dia de laboratório:

Zita: Para terminar, trouxe algo para compartilhar antes de ir embora, estes bolos e temos aqui chocolate quente, mas faltam xícaras.

Cristina: Oh, que delícia.

Martha: Aqui estão mais xícaras.

Zita: Enquanto comemos, gostaria que me digam o que acharam de nossas oficinas. O que vocês teriam acrescentado e o que seria retirado.

Zita: O que vocês gostaram mais? De tudo o que vimos, do que vocês mais gostaram?

Rossy: Victoria gostou de tudo, mas há dias em que não conseguiu assistir.

Zita: Tá, não tem problema, e as outras?

Rossy: Bora ver com Paty o que você mais gostou e o que você menos gostou?

Paty: Não sei, não sei, gostei quando vimos os decotes com o tear de Dona Rosa e Dona Catalina

Zita: E do que você menos gostou?

Paty: Eu não gostei de hoje porque não consegui fazer.

Zita: Tá, depois a gente termina, e você Dona Rosa, do que você mais gostou?

Dona Rosa: Gostei de tudo, simplesmente não consegui terminar o último.

Zita: Mas você pode terminar, sim.

Dona Rosa: Mas não terminei.

Isabel: Espero que você volte logo, porque se você voltar, podemos nos ensinar outras coisas.

Cristina: Sim, e se você vier, traga algo para comer.

Zita: Da próxima vez que nos encontrarmos vamos fazer uma carne assada.

Dona Rosa: Eu nunca experimentei carne assada, então agora poderei prová-la antes de morrer, meu sonho se tornará realidade (todas riem).

Dona Rosa: Também se você voltar, você primeiro pergunta se eu ainda estou viva, porque senão, não haverá carne assada.

Zita: Bem, não tem problema, eu pergunto. Catalina, do que você mais gostou e do que você menos gostou?

Catalina: Gostei de tudo, e daqueles que puderam participar do curso porque aprenderam; também como é individual, cada um aprende à sua maneira e cada uma pode ter interesse como desejar.

Rossy: Bem, quem estava seguindo, Isabel?

Isabel: Não gostei da torre, porque perdi, e quando caiu fiquei assustada.

Zita: Você ficou com medo? Ficou estressada, né?

Martha: Gostei de tudo, mas justo hoje, falhei, não sabia como fazê-lo.

Zita: Mas a coisa da boneca saiu bem.

Zita: E Cristina, quero dizer, você veio pouco, mas veio?

Zita: Dona Rosa ensinou a Cristina o que vimos?

Dona Rosa: Mais ou menos¹⁴⁴.

Esta atividade permitiu colocar uma ideia no futuro para novos encontros entre o grupo de artesãs dentro da comunidade junto a uma designer. Essa ideia pode ser entendida como um compromisso que ambas partes acordam sobre as ações que uma parte tem com a outra, que compromisso é em si a responsabilidade que se formou entre as partes ao criar um hábito de criar juntas, no qual a atenção entre ambas ocorreu devido ao cuidado que surgiu e que precedeu para o compromisso existente até agora. Ao tirar uma vontade ou desejo ao futuro, no qual se marca um compromisso e, portanto, uma responsabilidade, está se imaginando, e com isso

144 Entrevista concedida por Martha Gomes, Patricia Gomes, Isabel Santiz, Catalina Santiz, Rosa Santiz, Cristina Santiz e Rosa Sanchez à Zita Carolina González Guzmán em 18/02/2019

respondendo ao presente com as narrativas e histórias do passado. É assim que esse compromisso existente entre todas pode acontecer ao longo do tempo.

3.10 Décimo encontro: Visitando o *Temazcal* uma forma de corresponder na vida dos outros.

Antes de começar esse último encontro, é importante esclarecer que a escrita e formas de expressão nesse texto foram redigidos em primeira pessoa, já que a experiência vivencial entre a designer e artesãs foi íntima, e para mostrar essa intimidade ao leitor, decidiu-se modificar a escrita narrativa em primeira pessoa do singular e assim conseguir uma relação mais próxima entre o leitor e a experiência vivida. Dessa forma, convida-se o leitor a submergir neste encontro junto à pesquisadora e assim preencher as lacunas deste dia narrado com a imaginação e a intersubjetividade, com o objetivo de enriquecer a leitura e conectar com a vivência no *Temazcal*, uma forma de corresponder à leitura.

Tivemos uma última reunião onde se atendeu ao convite de uma das artesãs. Este convite foi expressado por Victoria no oitavo encontro. Naquele dia, combinamos a hora para nos vermos, que foi às 8 h no dia 19 de fevereiro de 2019. O local em que estávamos era a loja mais famosa e bem abastecida da comunidade, que fica ao lado da estrada, o que facilita seu acesso. Esta loja fica muito perto da casa de Angelina, Paty e Martha.

Quando cheguei a esse ponto, Victoria já estava me esperando, ela apertou minha mão e fomos para a casa de sua tia. Andamos por quase um quilômetro, entre matas e pequenos caminhos, feitos para andar (trilha) ou a cavalo. Quando chegamos, Isabel (sua irmã) já estava em casa, consertando o *Temazcal* e já havia começado a fazer café.

Ela me convidou para sentar, tomei assento e me passou uma xícara de café quente estilo Yochib com mais água que café, açúcar mascavo e uma textura suave e fresca, quase como se você estivesse bebendo suco, mas de café. Enquanto bebia meu café, Victoria preparou um ensopado de frango com folhas cozidas e esmagadas de *Ashenté* - uma erva que cresce na região *Tzeltal* - e misturada com massa de milho crua. Enquanto ela explicava como cozinhar o ensopado, sua tia entrou na casa; era

uma senhora de 73 anos chamada Maria. Ela não falava nada em espanhol e, embora fosse difícil entender o que estava dizendo, Victoria e Isabel me ajudaram a traduzir. Sua tia ficou feliz que alguém da comunidade veio visitá-la.

Maria: Ninguém de fora me visita para tomar um banho *temazcal*, espero que você goste.

Zita: Obrigada, muito obrigada por me emprestar o seu *temazcal*, eu nunca entrei.

Maria: Ah bem, você vai saber o que é.

Zita: Sim, finalmente vou tomar um banho.

[Victoria ri]

Zita: O que aconteceu?

Victoria: Parecia que você nunca toma banho.

Zita: Ah hahahaha, não, quero dizer do *temazcal*.

Zita: Ei, Victoria, e vocês tomam banho no *temazcal* com frequência? Ou com que frequência?

Victoria: Eu quase não, porque não tenho *temazcal*, às vezes chegamos a tomar banho com minha tia, como hoje, mas quase não, como uma ou duas vezes por mês.

Zita: E sua tia toma banho no *temazcal* com frequência?

[Victoria pergunta em *Tzeltal*]

Victoria: Sim, ela diz que sim, toma regularmente, a cada dois ou três dias.

Zita: Oh, que prazer

Victoria: Sim, ela diz que gosta muito e que, como o marido não está aqui, pode fazê-lo com mais frequência.

[a Tia María se despede e vai para outro lote fora de casa]

Victoria: E que o marido a deixou, mas ela nunca se casou novamente e ficou assim, ela costumava dizer para ele voltar, mas ele não queria, e então ela no final não quis, e preferiu ficar sozinha.

Zita: Ah, e ela tem filhos?

Victoria: Não, ela não tem, é por isso que minha irmã e eu a visitamos com frequência e a ajudamos com o milho e o café.

Zita: Oh, que bom, vocês são boas por ajudá-la, assim todas vocês se cuidam.

Victoria: Sim, é por isso que ela nos permite usar o *temazcal*, mas não o usamos todos os dias¹⁴⁵.

Depois de beber o café e o ensopado que Victoria preparou, percebi que elas já estavam colocando as toras de madeira em chamas para aquecer as pedras que já estavam dentro do *temazcal*. Esperamos cerca de 15 minutos para que esquentassem até a temperatura em que queriam, para depois remover as toras do *temazcal* - as toras precisam ser removidas para que, quando a água for colocada em cima das pedras, não soltem fumaça, pois, se o fizessem, teriam de começar tudo de novo, porque dentro do *temazcal* só pode haver vapor de água. Enquanto isso, um balde de água e um jarro foram colocados dentro do *temazcal*, bem como as folhas de palmeira

145 Entrevista concedida por Maria e Victoria Santiz à Zita Carolina González Guzmán em 19/02/2019

que mais tarde serviriam para distribuir o vapor. A imagem a seguir mostra o *temazcal* dentro.

Figura 48: Dentro do temazcal



Fonte: Capturada pela autora

Depois que as toras de madeira foram removidas, elas me pediram que eu trocasse minhas roupas para entrar no banho, fui sozinha a um canto da casa para trocar de roupa e vestir um short e uma blusa. Quando me viram com outra roupa, disseram que também iriam se preparar; foi lá que eu soube que estaríamos no *temazcal* juntas.

Quando estávamos todas prontas para entrar, Victoria foi na frente para entrar no *temazcal* e pediu a Isabel para aquecer a água no fogão da casa, para que ela pudesse ter mais tempo de uso no *temazcal*. Enquanto Isabel esquentava a água, Victoria começou a colocar a água (que já tinha dentro do banho) em cima das pedras para umedecer a atmosfera do *temazcal*. Depois de conseguir isso, ela me convidou para entrar. Uma vez lá dentro, ele me disse que era necessário tirar minhas roupas, pois isso poderia me queimar. Prestei atenção no comentário e tirei minha blusa, depois ela insistiu para que eu tirasse todas as minhas roupas, porque a atmosfera geralmente está muito quente depois de alguns minutos; naquele momento, percebi que já estava suando e decidi tirar todas as minhas roupas.

Um momento depois, Isabel apareceu com um balde de água quente, abriu o *temazcal* e passou a água para Victoria, que a colocou dentro. No final, Isabel acabou se juntando ao *temazcal*. Uma vez que estávamos todas lá dentro, elas me explicaram a posição que devo tomar, caso eu me sentisse mal dentro do *temazcal*.

Victoria: Zita, se você está com muito calor aqui, se deita, porque aqui embaixo não vai sentir muito. Você já está com calor?

Zita: Sim, estou começando a sentir, estou suando.

Victoria: Se você não aguenta o calor mesmo deitada, pode abrir o *temazcal*.

Zita: Sim, bem, mas agora consigo aguentar.

Victoria: aproveite para tirar toda a sujeira da pele, coçando mesmo, porque agora que você está suando é quando toda a sujeira grudada sai.

Zita: Coçar-me como?

Victoria: Assim, com as unhas na pele, olha, assim.

[ela coça minhas costas]

Zita: Eu não sinto que está saindo a sujeira.

Isabel: Então é preciso mais vapor, deite-se¹⁴⁶.

Nesse momento, nos deitamos no chão de madeira, de cabeça para baixo, e Isabel colocou água nas pedras quentes, que evaporaram imediatamente e elevaram a temperatura do *temazcal*. Depois, com uma folha de palmeira, ela a mergulhou na água fria para coletar pequenas quantidades de líquido e, assim, borrifou nos nossos corpos as gotas de água que em contato com o vapor elevavam sua temperatura. No final, com a folha de palmeira sem água, bateu no ar, fazendo com que o vapor se movesse e se distribuísse na parte inferior do *temazcal*, sentindo o calor com maior intensidade.

Depois de alguns minutos, decidimos mudar de posição e nos sentamos, para que pudéssemos tomar um pouco de água e nos molhar. Isso tornou mais fácil coçar a pele. Enquanto coçava a pele, perguntei-lhes sobre os usos do *temazcal*.

Zita: E para o que mais vocês usam o *temazcal*, além de limpar a pele?

Victoria: Sim, é para limpar a pele e para que fique mais macia, também a usamos para curar, se a gente sente dor ou se sente muito cansada depois de trabalhar no milharal, vamos e tomamos um banho e assim ficamos melhor.

Zita: Mas lhe colocam algo ou como curam, apenas com o vapor?

Victoria: Sim, com o vapor, se você já se sente mal ou sente uma dor na perna ou nas costas, coloca uma erva nas pedras quentes e continua normal, derramando água nela.

Zita: Ah sim, e é assim que o vapor sai com a infusão da erva, e que ervas são?

146 Entrevista concedida por Victoria Santiz e Isabel Santiz à Zita Carolina González Guzmán em 19/02/2019

Victoria: Bem, existem de todo tipo, dependendo do que você tem, se é apenas uma dor por carregar alguma coisa, você coloca uma erva nela, mas se é outra coisa você coloca outra, mas pode encontrá-las todas aqui.

Zita: Oh bem, eu lembro que Catalina também disse que vocês usam o *temazcal* no parto

Victoria: Ah sim, é para que você não fique fria ou que o bebê não esfrie muito rápido, porque depois eles podem pegar gripe. Também ajuda para que recuperação seja mais rápida, se você tem seu bebê no *temazcal*, você o tem e pronto, numa hora você já está andando como se nada tivesse acontecido, mas se você não o tem dentro do *temazcal*, leva mais tempo recuperar-se, e às vezes até o próximo dia para poder andar¹⁴⁷.

Quando a conversa surgia, continuamos coçando a pele e depois coçamos nossas costas; Victoria estava coçando minhas costas, eu estava coçando as costas de Isabel e Isabel coçando as costas de Victoria, e enquanto nós estávamos coçando e derramando mais água, perguntei a elas quem usava mais o *temazcal*. Se eram as mulheres ou era familiar:

Zita: E então, quem usa mais o *temazcal*, homens ou mulheres?

Isabel: Os dois.

Victoria: Bem, nós dois usamos, embora sejam os homens que pedem com maior frequência, às vezes eles se banham mais em *temazcal* do que nós, pois só fazemos um banho rápido assim, mas eles, às vezes, toda vez que terminam de trabalhar no milharal pedem seu banho *temazcal*, porque acabam muito cansados.

Zita: Ah, isso os relaxa.

Victoria: Sim, os relaxa e tira a dor nas mãos ou nas costas¹⁴⁸.

Uma vez que terminamos de coçar a pele, Isabel nos trouxe um sabão e um xampu delas, para começar a ensaboar e enxaguar com água fria que estava em um dos baldes não utilizados. Quando terminamos de remover o sabão, deitamos de novo com a cara no chão para iniciar uma segunda sessão de geração de vapor, colocando mais água nas pedras para obter mais vapor e elevar a temperatura do *temazcal*. Quando o vapor começou a se dissipar, Isabel e Victoria chamaram os filhos delas para banhá-los, as crianças entraram no *temazcal* e iniciaram o mesmo processo, coçando a pele e umedecendo a pele e depois coçando novamente. Enquanto isso acontecia, perguntei o seguinte:

Zita: E as crianças aguentam o *temazcal*, não faz muito calor para elas?

Isabel: Não, eles se acostumam bem, mas os pequeninos não duram muito.

Zita: Mas vocês colocam o mesmo vapor neles ou esperam que desça o calor?

147 Entrevista concedida por Victoria Santiz à Zita Carolina González Guzmán em 19/02/2019

148 Entrevista concedida por Victoria Santiz e Isabel Santiz à Zita Carolina González Guzmán em 19/02/2019

Isabel: É o mesmo vapor, só que não ficam por muito tempo.

Zita: Sim? Você gosta de tomar banho aqui?

[A filha de Victoria ri e assente]

Victoria: Ela gosta, e se eu for tomar banho e não toma banho também, ela chora.

Zita: Eu pensei que era apenas para adultos, mas é para toda a família.

Victoria: Sim, é para toda a família, desde que eram crianças os acostumei, quando eu a tive, quando de bebê, eu a levei para tomar banho comigo com 2 dias de idade.

Zita: O quê? Mas você a deixou o mesmo tempo?

Victoria: sim, eu a coloquei comigo, mas a deixei pouco tempo¹⁴⁹.

Depois de falar sobre o hábito de tomar banho no *temazcal* desde criança, comecei a colocar mais água em mim, pois a temperatura subia constantemente. Depois de alguns minutos, decidi sair do *temazcal*, pois estava um pouco enjoada. No final do banho, decidi me vestir e esperar que elas deixassem o *temazcal*, para depois nos hidratar e finalmente me despedir delas para retornar à cidade.

Minha visita ao *temazcal* significou a aproximação da vida íntima de Isabel e Victoria, artesãs que vivenciaram os diálogos e experimentações nas oficinas de nosso laboratório de design autônomo, bem como a quebra da barreira designer-artesã em direção a um relacionamento próximo de companheiras e início de uma amizade, correspondendo na vida delas e vice-versa por meio do cuidado.

O cuidado foi observado neste encontro, e foi vivenciado no *temazcal* como prática (cuidado com seu corpo, suas tradições, suas famílias) e dentro da relação entre designer e artesãs (ao compartilhar o banho e suas experiências).

Neste espaço de criação, de vivências juntas, viveram-se outros papéis que a designer pode assumir; lembremos que o papel da designer não é apenas projetar coisas, mas também abre a possibilidade de ajudar a criar espaços. Para criar espaços em que os mundos (referindo-se às diferentes práticas e não apenas ao design) compartilhem é necessário que seja a partir de atitudes e posições de cuidado e atenção de ambas partes. Devido ao fato de que essa é uma implicação ética, gerada pela preocupação que sentimos pelo outro, por meio da resposta precedida da responsabilidade, estamos como designer e artesãs vivendo experiências com essas respostas.

149 Entrevista concedida por Victoria Santiz e Isabel Santiz à Zita Carolina González Guzmán em 19/02/2019

Esse cuidado pode formar-se com ajuda das práticas de correspondência, que promovem paulatinamente a formação de confiança dentro do espaço de compartilhamento. Em nosso caso, o início deu-se no laboratório de criação, e depois foi trasladado para outros espaços, como no caso do *temazcal*, onde não só se projetava para um design em conjunto, mas também se viviam experiências juntas.

Além disso, este encontro nos remete às formas nas que as artesãs mostram sua autonomia, ensinando suas práticas ancestrais de cuidado para elas mesmas e suas famílias. Lembremos que a autonomia é “viver como gostamos e não como é imposto a nós; é levar a vida para onde queremos e não onde diz um padrão” (ESCOBAR, 2016, p. 225).

Essa autonomia pode ser praticada em todos os contextos que a comunidade vive. Quando as artesãs convivem com a designer, entrando e saindo de sua rotina e formas de fazer, além de estarem trabalhando uma *autopoiésis*, estão fazendo que a prática de *temazcal* seja parte de uma autonomia cultural, já que os momentos de convívio com os outros e com suas práticas são formas de exercício dessa autonomia, respeitando sua prática de *temazcal* ao mostrá-la com cuidado e atenção para o outro e para a prática em si.

Escobar (2016) menciona os mundos em movimento como aqueles momentos nos que a autonomia é exercida, estes mundos em movimento referem-se às comunidades (como Yochib) que constantemente estão movimentando-se para recuperar espaços, criando novos para “mudar as maneiras de mudar para mudar de forma autônoma” (Ibid, p. 199). Isso poderia incluir a forma das artesãs se relacionarem com seus colaboradores (incluindo designers e artistas), ONG’s, compradores, lojas, grupos fora da comunidade, etc.

Além disso, lembremos que Escobar (2016) nos ensina que temos de manter um modo de existência relacional com os outros incluindo: pessoas; a terra; o mundo sobrenatural; as formas de produção, conhecimento e práticas de criação de plantas; animais; práticas de cura. Nesse caso, a prática de *temazcal* como parte dos rituais de beleza das artesãs, as práticas de cura para dores musculares e de outro tipo; o *temazcal* como ferramenta para a assistência de parto natural na comunidade, assim como forma de encontro familiar e banho de relaxamento para elas são

conhecimentos e formas de vida que não assumem a preexistência de entidades separadas e distintas.

Isso ocorre devido a que estamos todas entrelaçadas, assim, aceitar essas diferenças e formas de viver nos aproxima da nossa autonomia e da autonomia delas. Em outras palavras, os mundos que nos separam também são aqueles que nos unem, aceitando as diferenças e abrindo-nos a conhecê-las – isso poderia ser também o plano comum que menciona Noronha (2018), o qual já introduzimos no encontro passado.

Por outro lado, durante todas as reuniões, a observação participante foi praticada como parte importante do processo da correspondência. Segundo Gatt e Ingold (2013), o observador se une à vida daqueles a quem segue, “unindo seus movimentos de consciência ou atenção com os deles” (GATT, INGOLD, 2013, p. 256, tradução nossa¹⁵⁰). O trabalho de campo é importante para que a observação participante se realize. Nessa fase, quando o pesquisador entra no trabalho de campo, ao mesmo tempo entra em uma ‘aula magistral’, na qual, por meio da correspondência, o pesquisador aprende a ver coisas, ouvi-las e senti-las. Isso é “submeter-se a uma educação de atenção” (Ibid, p.256, Tradução nossa¹⁵¹). E ao submeter-se a essa educação, também transforma seus efeitos sobre o pesquisador que agora é aprendiz.

Podemos pontuar que o campo transforma as pessoas; quando se corresponde, ele molda a maneira como se pensa e sente, fazendo da pessoa alguém diferente, já que ao praticar a observação participante obtém-se intercâmbios, trocas, nas quais às vezes os pesquisadores só observam e outras são parte do ambiente, fazendo parte das atividades com a comunidade, e, neste caso, as artesãs.

Ao falar que a educação de atenção transforma, refere-se ao que Ingold (2017) propõe nos conceitos “doing” e “undergoing” pelos quais a designer, ao realizar alguma ação dentro do campo (a qual poderia ser no laboratório ou, como neste encontro, a visita ao *temazcal*), afeta as artesãs, e a designer se modifica por essa ação (ação que a designer realizou) e ao mesmo tempo é afetada pelo resultado da ação, modificando também as artesãs. Isso é um exemplo de como Ingold (2017)

150 “coupling his or her movements of awareness or attention with theirs”

151 “It is, in short, to undergo an education of attention”

refere-se às formas que o conhecimento é criado: ele vem de dentro, dentro de sua própria ação; a designer não é afetada só pelo que vem de fora que outras fazem. Entretanto, do que as outras fazem, a designer recebe e realiza outra ação, e ela mesma se modifica a partir daquilo que a designer também está fazendo. É assim que sabemos que todo conhecimento é intrinsecamente social, já que para ter continuidade do conhecimento, exige-se que todo ser faça sua parte para criá-lo, posto que ao produzir conhecimento, as envolvidas estão se produzindo como pessoas que sabem.

Ademais, podemos concluir que ao término deste encontro, o relacionamento entre designer e artesãs não era mais fechado a um encontro formal como no início do laboratório, mas sim um encontro entre seres que compartilhavam tempo e espaço juntas, onde fluíam entre as margens do rio. Já não se tratava do que elas faziam ou o que as definia, não eram mais designer e artesãs, eram Victoria, Isabel e Zita, alinhadas ao fluxo das vidas umas das outras. O relacionamento transformou-se ao mesmo tempo que os conhecimentos e ações delas se transformaram, resultando numa transformação delas mesmas pela própria transformação que elas desencadearam.

Elas corresponderam nas vidas das outras por meio do cuidado entre elas, escutando, observando e respondendo às tradições, hábitos e à intimidade que estava se experimentando no momento e transformando-se o tempo todo. Num estado de improvisação contínua, na qual a atenção teve seu auge na habilidade de responder ao presente de intimidade de Victoria e Isabel, despindo minhas roupas do meu corpo, onde, ao entrar no *temazcal*, deixava-as entrarem na minha intimidade, respondendo e correspondendo.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS: UMA METACORRESPONDÊNCIA COMO FORMA DE CONCLUSÃO

Iniciamos esta pesquisa a partir da contextualização do local, sob uma perspectiva histórica e geográfica, a fim de conhecer a comunidade e, com ela, o grupo de artesãs. A partir daí, entendemos o processo de criação e venda dos tecidos das artesãs. Com isso, encerramos a introdução sobre os modos de vida das artesãs e continuamos com outra parte importante da pesquisa, a designer. Dessa forma, aprendemos sobre nosso papel como designers em práticas de correspondências com artesãs. A contar desse momento, abordamos o trabalho conjunto feito entre designers e artesãs na prática de campo, realizado devido à invenção de um laboratório de design. Nesse laboratório, experimentos e ferramentas foram criados para a prática do *Design Anthropology* e, assim, o processo de correspondência era praticado.

Segundo Ingold (2018), existem três princípios que sustentam a correspondência, e são esses princípios que usamos para analisar nossas práticas. O primeiro princípio é o hábito, segundo o autor, de se relacionar com o habitar do mundo; refere-se a ser afetado pelo que as pessoas fazem e pelas consequências de suas repetidas ações pelos outros e por nós mesmos, no qual estamos todos no meio, fazendo e vivendo as consequências de nossos atos, bem como os de outras pessoas. O segundo princípio é o agenciamento, ou como o autor o define em inglês “*agencement*”. Esse princípio se refere a ações externas que não podem ser controladas pela nossa vontade de seres humanos. Seriam as vivências, experiências e surpresas que a vida nos traz, como algo que não podemos mudar, só temos de aceitá-las e conviver com as consequências do que não está sob nosso controle. O terceiro e último princípio é atenção, ou como Ingold (2018) a define “atencionalidade”, que está ligada à responsabilidade e à sensibilidade, ou o que o autor consideraria como “*responsiveness*”. Em outras palavras, o estado de resposta ao outro, a “responderabilidade”, ou melhor, “responder-habilidade” (essa capacidade de responder) é a que o autor se refere. Para responder o outro, precisamos cuidar das coisas à medida que avançamos no fluxo da vida, “unindo ou participando com elas em seus próprios movimentos” (Ibid, p. 25).

Esses três princípios estiveram presentes em nossos encontros. O hábito estava em perfeita sincronia com os outros dois princípios, pois envolve ambos. Em outras palavras, agenciamento e atenção são o que dão sentido ao hábito. Se focamos nossas práticas de correspondência, podemos localizá-lo nos modos de vida da comunidade em que as artesãs vivem, seus tempos de criação e seus tempos para as outras atividades nas quais seus outros papéis estão envolvidos. São nessas diferentes atividades e modos de vida afetados por sua região, sua linguagem e sua vizinhança que o segundo princípio é dado, que esses modos de vida existem e os horários e modos de fazer das designers, no momento de se encontrar com o de as artesãs, o agenciamento começa. Como não podemos controlar essas atividades (da perspectiva de um designer), não podemos alterá-las, portanto o que aconteceu no campo afetar-nos-á e viveremos com as consequências disso. Um exemplo claro seria quando, em uma reunião, todas chegamos atrasadas, devido ao baixo número de transportes naquela manhã ou à chuva que bloqueou a rua principal da comunidade. Ou, em outros casos, a baixa adaptação do corpo a temperaturas especiais dentro de um *temazcal* que faz com que o corpo termine com baixas defesas e energias. Formas de vida e eventos não humanos fazem parte das práticas de correspondência. Por outro lado, atenção é o princípio que atende ao princípio anterior (além de cuidar de outros seres) ou seja, aquelas coisas que aparecem e não podem estar sob nosso controle. Essas coisas fazem parte do nosso fluxo de vida, de nossas linhas de vida, na qual, quando se apresentam para nós, devemos atendê-las, fazendo-as do seu e do nosso movimento. Assim, todos os eventos em nossa vida serão recebidos e aceitos com atenção.

Este último parágrafo nos mostra dois outros aspectos da atenção. O primeiro é o cuidado e carinho que dedicamos aos outros, agindo de acordo com suas necessidades. Por outro lado, o segundo aspecto é o conceito que o autor utiliza em inglês: "*longing*", traduzido como saudade ou nostalgia, que reúne as atividades de lembrar e imaginar. Ambas são formas de presença: a lembrança precede o passado; imaginando o futuro (INGOLD, 2018, p.28). Dessa forma, o desejo é responsável por trazer de volta memórias de memórias passadas que se referem à imaginação do futuro. "O passado não acabou, mas está ativo no presente. Lembrar, na prática, é reentrar como correspondente no processo de desenvolvimento próprio e alheio. É pegar os fios de vidas passadas e se juntar a eles para encontrar um caminho a seguir"

(Ibidem, p.28). Assim, tentar fazer uma análise de nossos encontros faz com que seja uma maneira de lembrar, outra forma de corresponder ao que já aconteceu. Essa autorreflexão pode ser uma correspondência com a correspondência praticada; como uma meta-correspondência, retornaremos a esse tópico alguns parágrafos depois.

Voltando aos dois princípios mencionados acima, agora podemos falar sobre o hábito. Toda ação e todo diálogo em nossas reuniões afetavam nossa vida dia após dia. Se não fosse por esse hábito, a confiança e a intimidade alcançadas não existiriam. O resultado desse hábito seria as diferentes respostas que as artesãs enviaram e às quais eu também respondi. Um exemplo seria a ocasião em que o início de uma reunião foi afetado pela tomada de liderança por uma das artesãs (alcançada após estabelecer confiança e intimidade entre todas), que alterou as outras decisões e formas de trabalho dentro do laboratório, usando a língua materna para orientar a direção do laboratório em certas ocasiões. Isso fez com que a resposta da designer fosse improvisada, sem nenhum planejamento para o que aconteceria, usando táticas como o uso de alimentos, diálogos, atitudes etc. para gerar outras respostas. Assim, faz parte do fluxo da vida, movendo-se com elas.

Por outro lado, podemos saber por que a autorreflexão faz parte desta pesquisa, uma vez que qualifica o conhecimento que se tem da prática e gera conhecimento a partir do processo da mesma. Contribui também para a reflexão teórica (e, em geral, para a construção da teoria) do conhecimento decorrente das práticas de campo com o uso de ferramentas e dispositivos de conversação, e ao mesmo tempo qualifica a própria prática, enquanto a reforma nos permite experimentá-la melhor e questionar seus resultados. Dessa forma, podemos dizer que também serve como feedback na medida em que oferece informações ou dados sobre a prática, permitindo uma compreensão mais profunda das experiências realizadas, a fim de melhorar nosso papel no campo.

Assim, a correspondência se apresenta também nesta parte da pesquisa ao escrever este documento, e não só no trabalho de campo, já que é uma forma de me responder a mim mesma e às mulheres artesãs sobre aquilo que vivemos juntas. Escrever esta pesquisa implicou refletir sobre toda a experiência com as artesãs, além da análise destas com as teorias abordadas e as falas das artesãs. Esta reflexão desenvolvida nesta pesquisa de mestrado é, ao mesmo tempo, uma forma de dar

atenção ao grupo de mulheres, com as que estabelecemos uma relação desde o ano de 2017, e a qual se fortaleceu com o trabalho de campo para esta pesquisa no ano de 2019.

Segundo Karasti (2018), a reflexividade pode se manifestar como sensibilidade e atenção (entre outras manifestações) de acordo com as relações no campo. Esta sensibilidade que Karasti menciona poderia se interpretar nas mudanças que a minha mediação como pesquisadora e designer trouxeram durante o campo, que determinou outras formas de convivência com as artesãs: mais humana, como companheira e amiga delas. Estas mudanças ocorreram não só no campo, mas também na minha vida, fazendo da reflexividade um recurso para corresponder dentro de mim mesma (sem fazer a divisão de minha vida acadêmica com minha vida pessoal) e não só aos acontecimentos externos.

Continuando com a ideia de corresponder à correspondência, poderíamos dizer que o objetivo de se refletir e analisar as práticas de design é aprender com elas. Uma vez que procuramos reconhecer o que foi feito, recuperamos a memória do que foi posto em movimento (*longing*), analisamos e reconhecemos as fraquezas de nosso papel e o progresso que alcançamos, bem como os pontos críticos encontrados. Também o usamos para analisar novos processos, aprender com a prática, e aprender dela a fim de adicionar conhecimento no trabalho do campo de design.

Essa análise do processo de pesquisa possui as seguintes características fundamentais: É um processo de desenvolvimento próprio e alheio, em constante construção, aberto a contribuições, razão pela qual nossas práticas de campo estavam sob os princípios da correspondência. Em outras palavras, implicava ter um plano geral do tipo de práticas a serem testadas no processo, mas com a liberdade de mudanças feitas por todos os envolvidos, desde que as atividades, projetos e ferramentas estavam sendo construídos com as artesãs, o processo e o produto (tecidos) eram importantes. Isso nos ajuda a descobrir a memória com a qual o processo de correspondência, bem como as atividades dentro do processo em análise, foram realizados (fatores, relacionamentos, conceitos, etc).

Sendo um processo com práticas de correspondência, que vai além da participação, torna-se uma metodologia além da participação. Portanto, envolveu a

criação de um espaço de trabalho, que se tornou um laboratório de design, onde conseguiu compartilhar, confrontar e discutir opiniões baseadas na confiança entre as artesãs e a designer. Apesar da prática ser experimental, pode parecer que ela não seguiu nenhuma ordem – um caos em seu processo –, no entanto, isso ocorre porque ela não segue uma ordem de processo padrão para o mercado, sua forma é baseada também em outros valores. Assim, é uma maneira de “ordenar” – mudar o nome para organizar ou equilibrar – que permite realizar a autorreflexão crítica da experiência de campo com as artesãs. Em nossas práticas, equilíbrio ou disposição podem ser vistos na cronografia revisada no início do capítulo anterior. Esse exercício nos permite recuperar a memória histórica da experiência de correspondência e sua preservação, entendendo as práticas como processos sincrônicos e dinâmicos. Como parte desse arranjo, o tempo de criação no laboratório entre diferentes colaboradores pode ser assimilado como o processo de criação de um objeto dentro de um complexo de valores. Como mencionado por Aboud (2019), que re-imagina outra maneira da cadeia de valor para dar espaço à entrada e saída de outros valores que fazem parte do processo artesanal; como valores emocionais, simbólicos, ambientais, sociais, etc.

No nosso caso, o processo de correspondência poderia passar por outras formas e épocas, sendo intermitente, espiral e com ciclos diferentes. Isso significa que não havia linearidade nessas etapas, especialmente se fosse síncrona. Em outras palavras, ocorreu ao mesmo tempo que outros eventos, fenômenos ou circunstâncias, em perfeita correspondência temporal, com os mesmos intervalos, velocidade ou período de outro evento, fenômeno, movimento, artefato, tática ou artifício. Ou seja, nosso processo correspondeu a outros processos.

Por último, a correspondência também está presente nos planos futuros que compartilharam as artesãs comigo, já que ao encontrar-me novamente com as artesãs de Yochib e ter outro tipo de abordagem com elas e sua atividade têxtil (lembramos que eu conheci e trabalhei com o grupo de artesãs um ano antes de entrar neste mestrado), permitiu que no final dos encontros colocássemos uma ideia no futuro para novos encontros entre o grupo de artesãs dentro da comunidade junto a mim como designer e também como pessoa próxima. Esta ideia pode ser entendida como um compromisso que ambas partes acordam sobre as ações que uma parte tem com a outra.

Este compromisso é em si a responsabilidade que se formou entre as partes ao criar um hábito – o hábito de criar juntas –, no qual a atenção entre ambas ocorreu devido ao cuidado que surgiu e que precedeu para o compromisso existente até agora. Ao tirar uma vontade ou desejo ao futuro, que se marca um compromisso -e, portanto, uma responsabilidade-, está se imaginando, e, com isso, respondendo ao presente com as narrativas e histórias do passado. É assim que a responsabilidade entre todas pode acontecer, mesmo se o tempo continua avançando e existe uma distância entre ambas as partes, é uma forma de corresponder à correspondência que tivemos.

Por outro lado, o design autônomo abordado nesta pesquisa foi desenvolvido a partir dos experimentos durante as reuniões. Elas foram a “comensalidade”, rodadas de conversas, fotoelicitções, jogos mediativos, novos papéis para a designer, entre outros; o que permitiu que, durante a presença da designer, as artesãs começassem a mostrar atitudes que se cruzavam com as características e os princípios do design autônomo.

Um exemplo disso pode ser visto claramente no primeiro e no segundo encontro em que ocorreu a primeira comensalidade (repetida em todas as reuniões) e na elicitção fotográfica, bem como na análise dessa elicitção como um todo. Isso levou a uma atitude diferente no quinto dia de laboratório, ao mudar uma rotina presente nos dias dos nossos encontros, nos quais a comensalidade foi modificada por elas, assumindo o controle dessa atividade e interpretados por elas mesmas, com a comida que existe no hábito das artesãs. Dessa maneira, o terceiro princípio do design autônomo foi observado.

Por outro lado, analisando a elicitção fotográfica, pudemos conhecer alguns hábitos das artesãs, bem como as diferenças entre seus hábitos e os meus – como o *temazcal* –, que ajudaram na oitava reunião (o dia em que nos encontramos fora da comunidade). Nesse dia, uma das artesãs me convidou para experimentar o banho *temazcal* em sua casa, realizada na décima reunião. Dessa forma, observou-se uma das características do design autônomo, uma vez que pensar e criar espaços para “fortalecer a conexão entre a realização da comunidade e da terra” (ESCOBAR, 2016, p.214) é uma das maneiras para permitir que os humanos “reaprendam a habitar o planeta” (Ibid, p. 214)

Em outro exemplo, podemos observar que, com o uso de jogos nos primeiros encontros (especificamente no segundo e o terceiro encontros), elas ajudaram a criar um ambiente descontraído, aberto ao jogo e a mudanças de papéis. Esse ambiente foi aproveitado por uma das artesãs, conhecida como Dona Rosa, que, na quarta reunião, assumiu a liderança daquele dia, adotando um papel diferente do apresentado em reuniões anteriores, passando de uma atitude mais passiva para uma completamente ativa. Ao ver a mudança no papel de Dona Rosa, as outras artesãs pediram (no quinto encontro) que Catalina lhes ensinasse uma nova técnica na qual elas estavam interessadas. Assim, o meio que elas usaram para pedir foi a mediação da designer - sendo a própria designer um dispositivo de conversação com Catalina. Catalina acabou mostrando a técnica de 15 cores na sétima reunião, tendo mais uma vez uma mudança de papéis entre artesã e designer. Dessa maneira, foi observado o primeiro princípio do design autônomo, que nos diz que “toda comunidade pratica o design de si mesma” (Ibid, p. 2010), fazendo com que a mudança de papéis ajude as artesãs a experimentar a liderança e assim eles tomaram em suas mãos a criação de seus tecidos.

Finalmente, a sexta e a nona reunião foram iniciadas com rodadas de conversas, nas quais certas definições que correspondiam ao que estávamos desenvolvendo naquele dia começaram a ser questionadas. No sexto encontro, foram desenvolvidos os vestidos com processos conhecidos por todas as artesãs e, do mesmo modo, no nono encontro, foram criados os sutiãs. Nesses encontros, foi observado o segundo princípio do design autônomo, que nos diz que “cada atividade de design deve começar com a premissa de que cada pessoa ou grupo é um praticante de seu próprio conhecimento e, a partir daí, examinar como as pessoas entendem sua realidade” (Escobar, 2016, p. 210). Assim, tomar como base os conhecimentos das artesãs para criar, a partir deles, algo novo é uma forma de autonomia do projeto partindo de sua técnica e tradição.

O design autônomo foi acionado durante os encontros de laboratório. Podemos apreciar isso com mais evidência ao ver a relação das práticas de correspondência materializada e imaterializada nos experimentos com a autonomia experimentada no laboratório, materializada nas criações dentro e fora do indivíduo, bem como no comportamento de grupo das artesãs na presença da designer.

Essa relação é evidente em diferentes dias do laboratório, como quando a comensalidade foi determinada como uma maneira de estar e conviver no laboratório. Esse experimento foi ativado em todos os dias de reunião no laboratório, entretanto, somente no dia em que esse aspecto foi retirado da rotina do dia a autonomia apareceu, fazendo com que a contraditória fosse ativada naquele momento.

Outro exemplo é o uso de rodadas de conversa entre todos, um experimento imaterial de conversa usado para que todas possamos conhecer nossas diferenças e dialogar entre elas. Esse dispositivo, ao ser suspenso, causou eminentemente conversas alternativas onde a designer não estava dentro, pois o uso da linguagem *tzeltal* como requisito para a conversa estava impedindo seu desempenho. Assim, a autonomia foi, mais uma vez, vista na reunião. Essas situações, entre outras já mencionadas nos parágrafos anteriores, mostram a relação entre os experimentos e ferramentas com a autonomia.

Para fechar este documento, gostaria de mencionar os desdobramentos que esta pesquisa trouxe para as artesãs. Um deles foi referente à produção de diferentes peças de tecidos, ao padronizar as medidas pequena, média e grande para as demandas de seus clientes, com a singularidade de fazer este processo por meio dos saberes que elas conheciam. Além disso, também se pensou na produção de novas coisas desde o olhar delas, como o vestido feito desde as concepções de como fazer o huipil, voltado para o mercado fora da comunidade, sem colocar conhecimentos externos delas e valorizando seus processos na elaboração de coisas novas. Da mesma forma, a elaboração do sutiã foi pensada, valorizando os usos, hábitos e significados que elas têm com esse elemento íntimo de vestimenta, para assim criar um que conseguisse atingir esses valores.

Por outro lado, os desdobramentos que esta pesquisa trouxe para mim foram as mudanças de minha mediação como pesquisadora e designer com elas durante o campo, ajudando a conhecer outras formas de convivência com as artesãs, sendo mais humana, atuando como amiga delas e parceira de vivências com suas técnicas e experiências pessoais.

Finalmente, esta pesquisa permitiu abrir um canal onde as artesãs mesmas pudessem compartilhar conhecimentos, vivências e experiências entre elas, deixando de lado a competitividade e substituindo-a pela colaboração. Assim, esta pesquisa deixa aberta

a possibilidade de aderir novas pesquisas para complementar a atual em temas de gênero nas comunidades originárias e temas de decolonialidade, além das áreas de design, que se trataram nesta pesquisa, assim como pesquisas focadas no espaço de criação.

REFERÊNCIAS

ABOUD, Camila. **Colaboração e correspondências: o design participativo no complexo de valores da renda de bilro na Raposa – MA.** 155f. Dissertação (Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design) Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2019.

ANASTASSAKIS, Z; NORONHA, R. Apresentação correspondências entre Design e Antropologia. Em: ANASTASSAKIS, Zoy; NORONHA, Raquel. (Org). **ARCOS Design, Correspondências entre design e antropologia.** Rio de Janeiro, V.12, n.1, p.1-4, 2019.

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

ANASTASSAKIS, Z. **Triunfos e Impasses:** Lina Bo Bardi, Aloísio Magalhães, e o design no Brasil. 1 ed. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2014.

ANASTASSAKIS, Z. **A antropologia do design: observações sobre as apropriações da prática antropológica pelo design hoje.** 28a Reunião Brasileira de Antropologia. São Paulo, 2012.

ANAYA, F. Tres nudos en tres tiempos. La jornada San Luis, Agosto, 4, 2018. Disponível em: <http://lajornadasanluis.com.mx/opinion/tres-nudos-en-tres-tiempos/>. Consulta 19 janeiro, 2019.

BARBOSA, A. **Cada lugar na sua coisa:** Um estudo sobre os suvenires do Alto do Moura através da cultura turística. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Design, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019.

BANG, A; ERISEN, M. Experiments all the Way in Programmatic Design Research. In: **Artifact**, Vol. III Issue 2. p. 4.1-4.14, 2014

BAUHAUS, The co-op principle- Hannes Meyer and the Concept of Collective Design. Werner Moller, Bauhaus 48, 2015.

BINDER, T. The things we do: Encountering the possible. In: SMITH, Rachel; OTTO, Tom; VANGKILDE, Kasper; HALSE, Joachim (Org). **Design anthropological futures: exploring emergence, intervention and formation.** 1ed London, New York: Bloomsbury, 2016, v.1, p. 267-281.

BLOMBERG, J; GIACOMI, J; MOSHER, A; and SWENTON-WALL, P. Ethnographic Field Methods and Their Relation to Design, Em SCHULER, Douglas e NAMIOKA, Aki. (eds.). **Participatory Design: Principles and Practices**, Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, p. 123-155, 1993.

- BOLTON, S; PARK, C. Unlocking hidden innovation through user-centred design research: a framework for managing uncertainty. [Artigo não publicado] Hong Kong: Tshinghua- DMI International Design Management Symposium, 3-5 dez. 2011.
- COMAROFF, J.L.; COMAROFF, J. *Ethnicity*, Inc. University of Chicago Press, Chicago: London, 234 p. 2009.
- BONSIEPE, G. Piruetas del neo-colonialismo. **Revista Summa**. 67 (1), 69-71, 1973.
- BORGES, Adélia. **Design + Artesanato**. O caminho brasileiro. São Paulo: Terceiro Nome, 2011
- BOTERO, A. Expanding design space(s): design in comunal endeveavours. Helsinki: Aalto Art Books., 2013.
- BRANDT, E. Playing Design Games. In: HALSE, J; BRANDT, E; CLARK, B; BINDER, T. **Rehearsing the future**. The Danish Design School Press. Copenhagen: 2010, p.131-133.
- BUCHANAN, R. Design Research and the New Learning. *Design Issues*, 17(4):3-23. 2001. <https://doi.org/10.1162/07479360152681056>
- CANCLINI, Néstor Garcia. As culturas populares no capitalismo. São Paulo: Editora Brasiliense. 1983. COHEN, Erik. Authenticity and commoditization in tourism. *Annals of Tourism Research*, v. 15, p.371-386. 1983.
- CAPRANZANO, V. *Imaginative Horizons*, London: University of Chicago Press, 2004.
- CARDOSO, R. *Design para um mundo complexo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- CLIKISALUD.NET, ¿Por qué sentimos felicidad al comer?. Retirado o 27 de junho de 2019, de <https://www.clikisalud.net/por-que-sentimos-felicidad-comer/>
- COHEN, Erik. Authenticity and commoditization in tourism. **Annals of Tourism Research**, v. 15, p.371-386. 1988.
- CUENTAME INEGI, *Diversidad*. 2010. Disponível em: <http://cuentame.inegi.org.mx/monografias/informacion/chis/poblacion/diversidad.aspx?tema=me&e=07>. Consulta 5 julho, 2019.
- EHN, P. Learning in participatory Design as I found it (1970-2015) from Participatory desing for learning, 2017. 7-21p
- ESCOBAR, A. **Autonomía y diseño**. La realización de lo comunal. Popayán: Universidad del Cauca. Sello Editorial, 2016.
- ESCOBAR, José. Vestidos de ladinos e indígenas. 2017. 1 fotografia composta. Disponível em: <https://www.prensalibre.com/revista-d/mengalas-el-vestido-antao-de-las-mestizas/>. Acesso em: 15 ago. 2019.
- ESTEVA, G. The hour of autonomy. **Latin American and Caribbean Ethnic Studies**. 10 (1), 2015, p. 134-145.
- FÁBREGAS, A. El textil como resistencia cultural. **Revista: Artes de México. Nueva época**, 19 (2), 24-217. 1998.

FORBES MEXICO, Los 10 estados con más pobres en México. Dezembro, 30, 2017. Disponível em: <https://www.forbes.com.mx/los-10-estados-con-mas-pobres-en-mexico/>. Consulta 5 julho, 2019.

FOUCAULT, M. Dits et Écrits, Paris: Gallimard. 1994.

GARCIA, M. La noción de dispositivo en la reflexión histórico-filosófica de Michel Foucault. In: ANDION, Eduardo (Org). **Dispositivos en transito**. Disposiciones y potencialidades en comunidades de creación. México, DF: CONACULTA, CENART, 2014, p. 19-34.

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

GHOSE, R. Design, development, culture and cultural legacies in Asia. En: HABERMAS, J. Technology and science as “ideology”.En: _____. **Toward a rational society: student protest, science, and politics**. Boston: Beacon Press, 2000.

GIL, Corredor, C. *El arte textil maya en los Altos de Chiapas, Devenir de una práctica cultural*. Tesis doctoral, Centro de cultura casa Lamm, D.F. 2015.

GIL, Claudia. Blusa masculina y femenina de Oxchuc. 2015. 1 fotografia. Disponível em: <https://docplayer.es/13191699-Tesis-el-arte-textil-maya-en-los-altos-de-chiapas-devenir-de-una-practica-cultural-centro-de-cultura-casa-lamm-doctora-en-historia-del-arte.html>>. Acesso em: 14 ago. 2019.

GOFFMAN, Erving. A representação do eu na vida cotidiana. Petrópolis: Ed. Vozes, 2011.

GUTIERREZ, R. Pistas reflexivas para orientarnos en una turbulenta época de peligro. En: R. Gutiérrez et al., **Palabras para tejernos, resistir y transformar en la época que estamos viviendo**. Oaxaca: Pez en el árbol, 2012.

HALSE, J. A reality check of the landscape game. In: HALSE, J; BRANDT, E; CLARK, B; BINDER, T. **Rehearsing the future**. The Danish Design School Press. Copenhagen: 2010, p. 136-139.

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

HAMDI, N. **Small change**: about the art of practice and the limits of planning in cities. London: Earthscan, 2004.

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

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

INGOLD, T. On human Correspondence. **Journal of the Royal Anthropological Institute**.23 (1), 9-27. 2016.

INGOLD, Tim. Chega de etnografia! A educação da atenção como propósito da antropologia. Educação. Revista Quadrimestral. v. 39, n.3, p. 404 – 411. Set – Dez 2016b.

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

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta a vida: Emaranhados criativos num mundode materiais. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, Ano 18, n. 37, p. 25-44, jan/jun. 2012.

INGOLD, T. **Beign alive**. London: Routledge, 2011. 799p.

JURADO, G. **Autonomía artesanal**: creaciones y resistencias del pueblo Kamsa. Bogotá, D.C.: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2015.

KARASTI, Helena; PIHKALA, Suvi. Reflexive engagement: enacting reflexivity in design and for 'participation in plural'. 2016. 21-30p.

KELLER, Paulo. Trabalho e Vida Econômica: Trabalhadores na Cadeia de Valor do Artesanato no Maranhão. In: **Anais do XV Congresso Brasileiro de Sociologia**, Curitiba, 2011.

KRUCKEN, L. **Design e território**: valorização de identidades e produtos locais. São Paulo: Nobel, 2009.

LADA, Sobre. Disponível em: <<http://ladaesdi.com.br/sobre/>>. Acesso em 30 Jun, 2020.

LANERA POROTA. **Coleta da matéria prima**. 1 fotografia. Disponível em: <<https://www.laneraporota.com.ar/hilados-de-verano/hilo-macrame/hilo-macrame-combo-10-madejas/>>. Acesso em: 16 ago. 2019.

LÉVI-STRAUSS, C. **Tristes Tropiques**. J. and D. Weightman. London: Jonathan Cape. 1955.

LIMA, M. **O Averso**: alcances e limites da consultoria em design na Associação de Mulheres da Agulha Criativa, em São João dos Patos - MA. 2018.161f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Design, Universidade Federal do Maranhão, São Luís. 2018

LIMA, Ricardo Gomes. **Objetos**: percursos e escritas culturais. São José dos Campos: Centro de Estudos de Cultura Popular; Fundação Cultural Cassiano Ricardo. 2010.

MACCANNELL, Dean. **Staged Aunthenticity**. In: *The tourist: a new theory of the leisure class*. New York: Schocken Books Inc. 1989.

MANZINI, E. **Design, when everybody designs**. An introduction to design for social innovation. London; Cambridge: The MIT Press, 2015. 241 p.

MANZINI, E. **Design, ethics and sustainability**, [www.dis.polimi.it/manzinipapers/06.08.28 Design ethics sustainability.doc](http://www.dis.polimi.it/manzinipapers/06.08.28%20Design%20ethics%20sustainability.doc), 2006.

MARCONI, M; LAKATOS, E. **Fundamentos de metodologia científica**, São Paulo, 2016.

MARINA, Elizabeth. Vestidos de ladinos e indígenas. 2017. 1 fotografia composta. Disponível em: <<http://aquinoticias.mx/arte-color-e-identidad-los-trajes-tipicos-de-chiapas/>>. Acesso em: 15 ago. 2019.

MARTINS, P. A sociologia de Marcel Mauss: Dádiva, simbolismo e associação. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, 73 (12), 45-66. 2005.

MATURANA, H; VARELA, F. **Autopoiesis and cognition**: the realization of the living. Boston: Reidel Publishing Company. 1980.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: **Sociologia e Antropologia**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo. COSACNAIF. 2003.

MELLO, C. Quatro ecologías afroindígenas. **Revista de antropología da UFSCar**, 9 (2), 29-41. 2017.

MINAYO, M; ASSIS, S; SOUZA, E. **Avaliação por Triangulação de Métodos. Abordagem de Programas Sociais**. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 2006. 220p.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Tradução Eliane Lisboa. 5ª Ed. Porto Alegre: Sulina, 2015. 120p.

NORONHA, R; ABOUD, C; PORTELA, R. Design by means of anthropology towards participation practices: designers and craftswomen making Things in Maranhão (BR). **PDC'20: Proceedings of the 16th Participatory Design Conference 2020-Participation(s) Online**, V.1, p. 203–211 June 2020.

NORONHA, R.; ABREU, M. **Conter e contar**: autonomia e autopoiesis entre mulheres, materiais e narrativas por meio de Design Anthropology. 2019. p.1-17.

NORONHA, R. The collaborative turn: Challenges and limits on the construction of a common plan and on autonomia in design. **Strategic Design Research Journal** 11 (2), 125-135, 2018.

NORONHA, Raquel; GUIMARÃES, Márcio. Craft production and design as women's emancipation instruments. **Strategic Design Research Journal**, v. 10, n.3, p. 215-218 Set-Dez, 2017.

NORONHA, R; CARACAS, L; FARIAS, B; RIBEIRO, I; PASSOS DE AS, L; GUIMARÃES, M. Design em jogo: cocriação, prototipagem e tangibilização de futuros possíveis. **12º P&D: Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design**. Belo Horizonte: Minas Gerais, V. 9, n. 2, 2016.

NORONHA, Raquel; GUIMARÃES, Marcio; ARAÚJO, Mariana; DOUDEMANT, Marina; SILVA, Alice; SOUZA, Frank; BATALHA, Leandro. Ciranda de saberes: O diálogo entre saberes tradicionais e especializados, no âmbito da produção artesanal. 12 P&D 2016: Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design. **Blucher Design Proceedings**, v. 9, n.2, Out 2016.

NORONHA, R. Era uma vez no quilombo: narrativas sobre turismo, autenticidade e tradição entre artesãs de Alcântara (MA). **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v.12, n.1, p. 43-60, mai. 2015.

NORONHA, R.; PORTELA, I. **Entre-olhares**: Quando a imagem nasce híbrida. Anais da 29ª Reunião Brasileira de Antropologia. Natal, 2014.

NORONHA, R. G. Sobre a louça, o linho e a rede: processos contemporâneos de construção de valor entre artesãs de Alcântara (MA). In: **REPOCS**. v. 9, n.17, jan/jun. 2012.

NUSSBAUM, B. Is humanitarian design the new imperialism? Co. Design, julho 7, 2010. Disponível em: www.fastcodesign.com/1661859/is-humanitarian-design-the-new-imperialism. Consulta 27 abril, 2019.

OTTO, T; SMITH, R. **Design Anthropology**: A distinct style of knowing. In: GUNN, Wendy; OTTO, Ton; SMITH, Rachel Charlotte (eds). Design Anthropology: theory and practice. London, New York: Bloomsbury, 2013.

PATROCÍNIO, G. Design e desenvolvimento: 40 anos depois, G. Patrocínio. **Design e os países em desenvolvimento: a dialética entre o design para a necessidade e o design para o desenvolvimento**. (55-74). São Paulo: Blucher. 2015.

PATZI, F. **Sistema comunal**: una propuesta alternativa al sistema liberal: una discusión teórica para salir de la colonialidad y del liberalismo. La Paz, Bolivia: CEA. 2004.

PINK, S. **Doing sensory ethnography**. Sage. London: 2015

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

PORTELA, R. **Correspondência por meio de ferramentas de design**: Artesanato e Empoderamento (ou Aprisionamento?). 2018. 128f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós Graduação em Design, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2018.

PRATT, M. **Arts of the Contact Zone**. JSTOR 25595469, 1991, p. 33

RAMOS, J; PLA, R. ¿Cómo realizar la sistematización de la práctica educativa? Instituto Pedagógico Latinoamericano y Caribeño, Instituto Superior Pedagógico José Martí. **Docencia e Investigación**, v. 26, 2016. 53-76 p.

SEREMETAKIS, L. **The memory of the senses**: historical perception, comensal Exchange, and modernity. Em L. Taylor (ed.), Visualizing Theory, London: Routledge, 1994.

SILVEIRA, D. T.; CORDOVA, F. P. A Pesquisa Científica. In: GERHARDT, T. E.; SILVEIRA, D. T. (Orgs.). **Métodos de Pesquisa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009. p. 31-42.

SPERSCHNIEDER, W; KJAERGAARD, M; PETERSEN, G. **Design Anthropology** —When Opposites Attract. First Danish HCI Research Symposium, “Action Anthropology,” Current Anthropology, PB-555, University of Aarhus, SIGCHI Denmark and Human Machine Interaction. Recuperado o 16 de Junho do 2019, disponível em: www.daimi.au.dk/PB/555/PB-555.pdf, 2001, 16(4): 514–517.

TUNSTALL, E. **Decolonizing Design Innovation**: Design Anthropology, Critical Anthropology, and Indigenous Knowledge. In: W. Gunn, T. Otto and R. Smith (Eds.) Design Anthropology: theory and practice. London, Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury, 2013, p. 393-425.

VAAJAKALLIO, K. **Design Games as a tool, a mindset and a structure**. Tese Aalto publicações, Universidade de Aalto, Helsinki. 2012.

VAN DEN BERGUE, P. **The quest for the other**: ethnic tourism in San Cristóbal, Mexico. Seattle/London: University of Washington Press, 1994.

VICTOR; JENY; JESSY; FER; PEDRO. **Terras altas de Chiapas, localização de etnias maias**. 2013. Disponível em: <http://marijenyperez.blogspot.com/2013/02/cultura.html> >. Acesso em: 14 ago. 2019.

APÊNDICES

Perguntas para o jogo-entrevista

Ser Mulher

Quais são as cores que as mulheres usam?

Que atividades a mulher de Yochib faz que os homens não fazem?

Que atividade a mulher de Yochib igual que os homens?

Que atividades a mulher Yochib faz que os homens também fazem, mas as mulheres fazem melhor?

O que te faz bonita, linda?

Quais são os seus rituais de beleza?

Em que lugares / espaços a mulher está na comunidade?

Você é diferente de outras mulheres de Yochib? Você é especial? Por quê?

Espaço / Território

Onde você prefere tecer?

Quais lugares / espaços / grupos você pertence à comunidade?

Como as pessoas de Yochib são comparadas com outras que não são da comunidade?

O que Yochib tem que nenhuma outra comunidade tem? O que o torna especial?

Além do seu tear, que outros objetos você precisa para trabalhar?

Descreva seu local de trabalho, como é? O que está lá? O que está no chão, nas paredes penduradas? Que cor?

Você gosta de onde você mora? Por quê? Onde ele está localizado na comunidade?

Qual é a sua palavra *Tzeltal* favorita? Se você não tem, como você gosta de ser chamado?

Autonomia

O que você gasta seu dinheiro em seu trabalho?

O que você ganha de dinheiro dá a um membro de sua família para apoiá-lo?

Se há um problema entre vizinhos ou entre famílias de terras, quem resolve e como se resolve se houvesse um roubo na comunidade?

Que atividades você faz por prazer, porque gosta de fazer, porque te faz feliz?

Como deve ser o amor ideal (casado), você quer se casar? Por quê?

Você ainda joga? Por quê?

Para que você salva seu dinheiro?

O que sua família disse quando você começou a ganhar dinheiro com seus tecidos?
(Marido, filhos, pais)

Design

O que você gostaria de fazer / criar nesta oficina?

O que você espera de mim nesta oficina?

Você prefere trabalhar sozinho ou com outras pessoas na criação de algo? Por quê?

Quais roupas você veste melhor?

Qual é o seu objetivo daqui a alguns anos?

Você gostaria de ensinar outra pessoa a tecer como você?

O que é viver bem para você?

O que é pobreza?

Tecidos/ prática artesanal

O que você acha / sente quando vê uma pessoa usando as roupas que você faz?

Como você se sente quando vê seu trabalho terminado?

Você já gostou tanto de uma peça de roupa que lhe deu trabalho sair para vender?
Por quê?

Você já usou algo que você mesma fez? Que tecido foi?

Se você não fosse tecelã, o que você gostaria de ser e por quê?

Qual peça de roupa você prefere fazer? Qual técnica / roupa é mais fácil para você fazer?

