

Conter e contar: *autonomía e autopoiesis* entre mulheres, materiais e narrativas por meio de Design Anthropology

Containing and telling: autonomía and autopoiesis among women, materials and narratives through Design Anthropology

Raquel Gomes Noronha
Marcella Abreu

Resumo: Buscamos contribuir teoricamente, a partir de experiências empíricas, na construção de práticas de correspondências entre designers e artesãs de uma comunidade remanescente de quilombo, Itamatatua, localizada no município de Alcântara, Maranhão. Tais práticas são aludidas pelos antropólogos Tim Ingold e Caroline Gatt, que defendem o fazer da antropologia por meio do design. Em resposta, propomos pensar e fazer design por meio da antropologia, e assim apresentamos parâmetros que ajudam a constituir esta proposta. Acionamos o subcampo do conhecimento *Design Anthropology* para refletir sobre a aproximação de design e antropologia, e como podemos, por meio de práticas de correspondência, galgar patamares de autonomia, seguindo as reflexões do antropólogo Arturo Escobar, como forma de se estabelecer relações não hierárquicas, reconhecendo as habilidades diversas dos diferentes atores sociais que atuam em um processo colaborativo, assim como tomar consciência sobre as barreiras epistemológicas destas relações, buscando o estado de *autopoiesis*, por meio das correspondências entre pessoas, materiais e ambiente.

Palavras-chave: *design anthropology*, correspondências, *autonomía*, materiais.

Abstract: *We seek to contribute theoretically, from empirical experiences, in the construction of correspondence practices between designers and artisans from a remaining quilombo community, Itamatatiua, located in the municipality of Alcântara, Maranhão. Such practices are allude by the anthropologists Tim Ingold and Caroline Gatt who advocate the making of anthropology through design. In response, we propose to think and design through anthropology, and thus we present parameters that help to constitute this proposal. We have used the subfield of Design Anthropology knowledge to reflect on the approximation of design and anthropology, and how we can, through correspondence practices, reach levels of autonomy, following the reflections of the anthropologist Arturo Escobar, as a way of establishing non hierarchical relationships, recognizing the several skills of the different social actors that act in a collaborative process, as well as to become aware of the epistemological barriers of these relations, seeking the state of autopoiesis, through the correspondences between people, materials and environment.*

Keywords: *design anthropology, correspondence, autonomía, materials.*

Introdução

Pensar sobre formas autônomas de se fazer e pensar design com comunidades artesanais é o que propomos neste artigo. Pautadas¹ nas reflexões sobre design propostas por Arturo Escobar (2016; 2018), Elizabeth Tunstall (2013) e Tim Ingold (2011; 2012; 2016; 2018) – antropólogos que vêm acionando o campo do design como uma possível forma de trazer a antropologia para além de uma prática descritiva – trazemos experiências empíricas sobre processos colaborativos em uma comunidade quilombola do município de Alcântara, no Maranhão. O objetivo é apresentar caminhos conceituais e princípios práticos para contribuir nas discussões contemporâneas sobre a abordagem de Design Anthropology (DA), no qual ambos os campos – o design e a antropologia – se relacionam em torno de uma proposta de imaginar e construir futuros possíveis, a partir da construção intersubjetiva entre os seres vivos e o ambiente, por meio de tramas tecidas ao longo das vidas dos próprios seres e das 'coisas', as quais são aludidas por Ingold (2012) a partir da seu transbordamento para além de sua materialidade, que não consegue conter o fluxo dos materiais.

¹ Seguindo as reflexões pós-coloniais que visam a *autonomía*, optamos pelo feminino plural em nossa escrita, já que a maioria de nós, em campo, éramos mulheres. O conceito de *autonomía* foi mantido em espanhol, assim como *design anthropology* em inglês, para enfatizarmos o aspecto situacional das discussões que os embasam.

Por meio de 'práticas de correspondência', que Ingold (2018) define como uma forma de estar no mundo de forma engajada e atencional, em um processo de *responsability*, que é a habilidade em respondermos ao outro, sendo afetados mutuamente por cada passo dado na direção do outro, seja por palavras, por sentimentos ou pela possibilidade de fazermos coisas juntos, buscamos borrar as fronteiras estabelecidas por uma forma específica de projetar em design, apoiada em um paradigma moderno, cuja característica que identificamos como o maior entrave à constituição da autonomia é a separação dos saberes em nichos específicos e a hierarquização entre o conhecimento tácito e o acadêmico, entre as formas autóctones e orgânicas de se fazer 'coisas' e os rigores metodológicos, desfuturizantes e insustentáveis, apoiados na ideia de desenvolvimento².

² Sobre este debate, temos como base as reflexões de Buchanan (2001) sobre a constituição do campo do design como uma ciência 'do fazer' e não 'do pensar'; as de Souza Leite (2007) sobre a constituição do ensino do design 'de costas para o Brasil', pautadas em dogmas alheios aos anseios locais e à própria natureza da modernidade que aqui se constituiu; as de Anastassakis (2014) em sua mirada sobre as biografias de Aloisio Magalhães e Lina Bo Bardi, que trabalharam para constituir uma modernidade diversa da aludida acima; e finalmente nas reflexões de Patrocínio (2015) sobre desenvolvimento, a partir das visões de Gui Bonsiepe e Victor Papanek, em que o autor estabelece um framework para se pensar o grau de autonomia e dependência na prática do design em países então chamados de terceiro mundo, hoje denominados países em desenvolvimento, além dos autores decoloniais já aludidos em nosso texto.

Nossa finalidade é fortalecer e extrapolar as reflexões sobre um possível caminho para se pensar design por meio da antropologia – nossa resposta à proposta de Caroline Gatt e Tim Ingold (2013) de se fazer 'antropologia por meio do design'. DA constitui-se, ao nosso ver, como um plano comum (NORONHA, 2018a), no qual os envolvidos nas práticas do fazer – indo além da concepção moderna de projeto – compartilham seus saberes e fazeres, seguindo alguns princípios construídos colaborativamente entre os campos da antropologia e do design. Este plano comum não é necessariamente uma instância de consenso, mas onde as diferenças se estabelecem e constituem a comunidade, a partir da diversidade de cosmologias a partir do compartilhamento e da abertura do processo criativo em design, promovendo alianças entre diferentes, como observamos nas reflexões sobre as diversas práticas colaborativas em Gatt e Ingold (2013), em Joachim Halse (2013), em Wendy Gunn, Tom Otto e Rachel Charlotte Smith (2013), em Pelle Ehn (2017), e outros autores.

Tais discussões nos levam à ideia de *autonomía*, trazida por Escobar, que nos auxilia a pensar sobre praticar uma certa forma de fazer coisas, visando ao comunal. A partir da pesquisa de campo realizada em Itamatatuiua, entre os anos de 2010 e 2018, discutiremos princípios de DA que aqui nomeio a partir de dois verbos: conter e contar, que significam o próprio processo de *autonomía* descrito por Escobar, que se caracteriza a partir das reflexões de Maturana e Varela sobre a *autopoiesis*.

Observamos, em campo, que ao se relacionarem com quem vem de fora, constantemente aludidos pelas mulheres de Itamatatuiua como 'os outros', elas, as louceiras, desdobram-se em duplo movimento de fechamento e abertura, na suas relações com os materiais com os quais lidam em sua prática artesanal e com os próprios atores externos de sua cadeia produtiva da louça, como os próprios 'outros' – os turistas –, os designers que lá atuam, pesquisadores de outros campos do saber, e também com os ciclos da natureza, como as estações do ano; os períodos de maior atenção com a roça etc.

No próximo item, faremos um breve histórico do conceito de DA e das práticas de correspondência, e discutiremos como se relacionam com as abordagens filosóficas de fazer design com os diferentes, a partir do conceito de design

colaborativo. Em seguida, abordaremos os conceitos de *autonomía* e *autopoiesis* e, no terceiro item, apresentaremos princípios que consideramos fundamentais para se dialogar com DA e como os observamos em campo, não como uma forma de confirmar uma teoria ou enquadrar o contexto empírico em uma determinada teoria ou metodologia, mas de forma responsiva, em que um conhecimento alimenta o outro, o tácito e o acadêmico, no âmbito daquilo que entendemos por correspondência.

Finalmente, traremos a discussão sobre o conter e o contar como as bases empíricas para um fazer autônomo, com o qual designers e antropólogos podem reaprender formas de engajamento na vida, há muito tempo perdidas entre estruturas de poder que balizam os campos de conhecimento.

1 Design Anthropology e práticas de correspondência

1.1 Breve histórico

No fim do século XIX e início do século XX, com o desenvolvimento dos sistemas fabris na Europa e nos Estados Unidos e o aumento da oferta de bens de consumo, houve a necessidade de se adaptar o processo projetual à indústria, o que acarretou a adoção de métodos e processos sistematizados que pretendiam reduzir formas e sistemas complexos, no intuito de padronizar e facilitar uma produção em larga escala. Esses processos perduraram por muitos anos, tendo em vista que até aquele momento não se pensava em responsabilidade social e, a partir da década de 1950 começaram a ser questionados, conforme argumenta o historiador do design Rafael Cardoso (2012).

Em 1953, o antropólogo Gordon W. Hewes, "interessado por aspectos culturais e antropológicos das posições corporais" (SOUZA *apud* ANASTASSAKIS, 2012, p. 7), iniciou estudos a respeito do tema a partir da aplicação da ergonomia. Ao fazê-lo, Hewes chama a atenção de designers para a necessidade de considerar a diversidade dos hábitos corporais nos projetos de produtos, pensando e discutindo a significância cultural nos hábitos posturais. Mais adiante, o designer austríaco Victor Papanek refletiu em seu livro *Design for the real world* sobre como era necessário humanizar o design e, nesse contexto, a

antropologia surge como um possível caminho para essa humanização. Para Patrocínio (2015, p. 55-73), apesar de defender a ideia de se fazer design para as necessidades das pessoas, Papanek excluía o “usuário” do processo, sendo o designer o responsável por determinar quais seriam as necessidades desse “usuário”. O autor ressalta que em 1973, o designer Gui Bonsiepe já fazia críticas à abordagem de se fazer design para e não fazer com os países periféricos e que, ainda que intervencionista, o modelo de desenvolvimento vislumbrado por Bonsiepe era mais comprometido com mudanças sociais e fazia isso por meio de uma abordagem colaborativa que pretendia desenvolver conhecimento e promover a transferência de tecnologias para o coparticipante.

Outro importante passo na aproximação entre os campos do design e da antropologia se dá com as experiências escandinavas de design participativo ainda na década de 1970, nas quais colaborações entre pesquisadores, designers e trabalhadores sindicalizados induziram a adoção de métodos e perspectivas etnográficas para as práticas de design, em meados dos anos 80 (EHN, 2017). A aproximação de ambos os campos passa então a ser explorada pelo Centro de Pesquisa da XEROX, em Palo Alto, Estados Unidos. São reunidos no centro designers, antropólogos e engenheiros que passam então a se utilizarem de abordagens etnográficas para o desenvolvimento de softwares, conforme discute Anastassakis (2012).

Otto e Smith (2013) relatam que em 1993, Blomberg *et al.* publicaram um guia com os princípios básicos da etnografia para o design. Os autores comentam que, no guia, Blomberg e colegas sugerem o uso de cenários, perfis de usuários, mapa de oportunidades e modelos de experiência como forma de criar uma ponte entre o entendimento do presente e o projetar para o futuro. Para os autores, esses princípios foram melhor articulados no campo do design participativo que emergiu nos Estados Unidos e na Europa, especialmente na Escandinávia, onde, desde os anos 1970, buscavam um ideal de local de trabalho democrático que focava “na inclusão e participação ativa de seus trabalhadores em formatar suas próprias condições de trabalho” (*apud* OTTO; SMITH, 2013, p. 7), culminando numa forma de pesquisa ativa, politicamente significativa e interdisciplinar sobre os

recursos e controle nos processos de design, conforme discute Pelle Ehn (2017), pioneiro do design participativo na Escandinávia.

A publicação pioneira de Clarke, em 2011, lança as bases do DA e constrói o seu livro *Design Anthropology: object culture in the 21st century*, que Otto e Smith (2013) consideram estar fortemente enraizado no design, tornando-se o primeiro material a cunhar o termo para esse novo subcampo do conhecimento. O livro trazia “estudos antropológicos da materialidade e do consumo e os processos culturais que formam experiências e produtos” (*Ibidem*). Em 2012, Wendy Gunn e Jared Donovan lançam o livro *Design and Anthropology*, onde “focam na relação entre projetar, produzir e usar, enfatizando os aspectos sociais da criatividade em design e do dar forma às coisas” (*Ibidem*). Na sequência, outras coletâneas são produzidas sobre o tema. Dentre elas, ressaltamos *Design Anthropology: theory and practice*, organizado por Wendy Gunn, Tom Otto e Rachel Charlotte Smith, em 2013, e *Design anthropological futures*, em 2016, organizado por Rachel Charlotte Smith e outros autores.

Redes de pesquisa são organizadas em torno deste subcampo, envolvendo principalmente os autores já citados aqui, incluindo Zoy Anastassakis e Barbara Szaniecki (2016), que a partir de um projeto de cooperação entre o CODE – Codesign research center da Royal Danish School of Arts e a ESDI-UERJ, por meio do LaDA – Laboratório de Design e Antropologia, por ela coordenado, iniciaram as primeiras experiências em projetos orientados por DA no Brasil com bibliotecas da cidade do Rio de Janeiro³.

1.2 Design por meio da antropologia

Em resumo, o DA trabalha com grupos interdisciplinares e atividades coanalíticas para fins de intervenção com o engajamento nos contextos sociais por meio da imaginação de futuros. Fazer antropologia por meio do design implica dizer que o ‘fazer coisas’ e produzir materialidade, acontecem no processo intersubjetivo que se desenrola na ação prática e não mais como objetivo final ou resultado. Em consonância com Gatt e Ingold, ao

³ Como parte deste esforço de sistematizar as experiências em DA no Brasil, especialmente no âmbito das pesquisas egressas dow019).

proporem um design por meio da antropologia “[...] o nosso objetivo é localizar o design nos efeitos transformadores da observação participante, nas correspondências prospectivas em tempo real com as pessoas entre as quais trabalhamos” (GATT; INGOLD, 2013, p. 148).

Para Otto e Smith (2013, p. 11), o DA é composto por várias formas de colaboração interdisciplinares que podem ocorrer dentro e fora do estúdio de design, com o intuito de produzir conceitos e protótipos, estruturando uma colaboração entre os atores envolvidos e um foco intencional em facilitar e contribuir para a mudança.

Elizabeth (Dori) Tunstall (2013, p. 238) vai além e afirma que o DA tem um grande potencial para reformular tanto a antropologia quanto o design como práticas decolonizadoras de engajamento em questões sociais, porque apresenta um sistema de métodos, regras e princípios que a autora entende como livres dos últimos séculos de colonização e imperialismo.

Gatt e Ingold (2013, p. 139-158) adicionam que o desafio teórico e prático está em se fazer antropologia por meio do design e não mais por meio da etnografia. Argumentam ainda que esse processo não deve acontecer por uma antropologia para o design ou do design, mas ‘by-means-of-design’. Para os autores, anthropology-by-means-of-design deve ser entendida como uma prática de correspondência, e entendem que a participação observante tem um papel central nesse processo. Por meio dessa abordagem, o DA corresponde com as vidas envolvidas nos projetos, com as circunstâncias e os emaranhamentos de pessoas, coisas e ambientes em constante mudança, em vez de somente descrevê-las. Os autores sugerem ainda que design não é sobre inovação, mas sobre improvisação.

Não se entende por isso um alinhamento preciso nem um simulacro daquilo que se encontra nos acontecimentos à volta. Não tem nada a ver com representação ou descrição. Trata-se, pelo contrário, de responder a esses acontecimentos por meio das próprias intervenções, questões e respostas – em outras palavras, viver atencionalmente com outros. A observação participante é uma prática de correspondência nesse sentido (INGOLD, 2016, p. 408).

A observação participante não é, de forma alguma, isolada. Nela, a designer/pesquisadora é coparticipante e, juntamente com os demais atores sociais, contribui ativamente nos processos.

No livro *Rehearsing the future* (HALSE *et al.*, 2010, p. 182-189), esta aproximação é proposta por meio de jogos e técnicas cênicas desenvolvidos pelos pesquisadores para que permitam aos participantes revisitar o passado, refletir sobre o seu presente para a partir daí extrapolar futuros. Halse e Boffi denominam essas técnicas de intervenções de design e acreditam que essas intervenções “podem ser vistas como uma forma de pesquisa relevante para investigar fenômenos que não são muito coerentes, pouco prováveis, quase impensáveis, e consistentemente subespecificados, porque ainda estão no processo de serem conceitualmente e fisicamente articulados.” (HALSE; BOFFI, 2016, p. 89).

Desta forma, estabelecer práticas de correspondência significa um processo de engajamento no fluxo da vida das pessoas, o envolvimento com o passado e com as possibilidades de futuros, especialmente tendo nos materiais que nos envolvem o meio pelo qual se constrói o conhecimento empírico com as comunidades artesãs com as quais estamos pesquisando, para além da descrição, mas por meio do fazer, constituindo o plano comum que consideramos como uma instância de divergências e coexistência de diversos mundos, em estado de equilíbrio dinâmico.

2 Autonomía e autopoiesis: processos de abertura e fechamento

Estabelecidos o escopo da abordagem de DA e das práticas de correspondência, forma pela qual constituímos a relação com as mulheres de Itamatatua, abordaremos aqui os conceitos de *autonomía* e *autopoiesis* para pensar tais práticas e o processo de rupturas hierárquicas entre os conhecimentos compartilhados em campo.

Para Escobar, a *autonomía* se estabelece a partir da criação de práticas que permitam a autorregulação de determinado organismo. O estado de *autonomía* de uma sociedade se refere à possibilidade de se reinventar e recriar as

normas pelas quais ela se estrutura – 'mudar a tradição tradicionalmente' (ESCOBAR, 2016, p. 197) – fazendo com que as próprias relações internas articuladas às externas atinjam um grau de equilíbrio, mesmo a partir do movimento e da mudança.

Essa possibilidade de se criar 'a partir de dentro' está presente na discussão apresentada anteriormente sobre seguir os fluxos dos materiais, em um processo de correspondência, no sentido de que as relações intersubjetivas se estabelecem a partir de respostas mútuas e processos atencionais como nos indica Ingold (2018). Seres vivos, materiais e ambiente seguem fluxos de expansão e retração, de incorporações mútuas e simbioses, que propomos aqui associar ao processo de *autopoiesis*.

Nos estudos de Maturana e Varela em torno da biologia cognitiva que trata os organismos vivos como sistemas que se mantém em equilíbrio a partir das relações de abertura e fechamento, mantendo um tempo específico para que estes movimentos aconteçam, levam a um processo de *autonomía* dos organismos, no âmbito biológico, mas também social e cultural. A este processo denomina-se 'closures operativa' (MATURANA; VARELA, 1980 *apud* ESCOBAR, 2016).

Este conceito nos interessa no sentido de que Escobar articula tais reflexões ao estabelecimento de um design autônomo em comunidades (quilombolas, indígenas ou mesmo urbanas) que possibilita a autorregulação e autogestão, a partir de princípios internos, mas articulados com o seu exterior. A situação encontrada em campo, durante pesquisa para a tese de uma das autoras deste artigo (NORONHA, 2015) exemplifica e ao mesmo tempo constitui-se como inspiração para os parâmetros que apresentaremos adiante no próximo item, sobre práticas de correspondência entre designers e artesãos.

Para se pensar uma forma de design por meio da antropologia, propomos que estes processos de abertura e fechamento se estabeleçam entre seres vivos, materiais e ambiente. Por um lado, para que a produção de louça aconteça, é necessário que os fluxos dos materiais sejam acompanhados a partir de dentro, pelas qualidades dos materiais utilizados, pela forma como são coletados do campo ou da mata, em se tratando do barro para

modelagem ou da madeira para a queima. Esse é um processo de *closures*, que aqui caracterizamos como a contenção da força dos fluxos naturais dos materiais, que precisam sempre ser contidos, se não, tendem ao caos, na visão de Ingold (2011).

Por outro lado, na relação com os 'outros', precisam comunicar sua história, seu saber-fazer, as relações com a ancestralidade, acentuando seus traços diacríticos que as diferenciam do exterior – dos chamados 'outros' – sistematizando suas narrativas como forma de promover o próprio reconhecimento, deixando-se permeáveis e abertas ao exterior.

Neste processo de fechamento e abertura – em conter e contar – limites e alcances são estabelecidos para as relações em torno da produção da louça como veremos adiante. Os princípios que identificamos como norteadores da abordagem de DA e do conceito de *autopoiesis*, que estabelece a *autonomía*, serão articulados com nossas observações, anotações em diários de campo e imagens produzidas para o documentário que produzimos entre 2013 e 2014, denominado '*À mão e fogo*'.

No item a seguir, articularemos a teoria e a prática para se pensar o design por meio da antropologia, em uma prática de correspondência que (1) atende à temporalidade e ao ritmo dos ciclos da natureza; (2) segue os fluxos dos materiais, operando pelo princípio da antecipação e (3) se estabelece a partir do conhecimento narrativo, em direção à *autonomía* e à *autopoiesis*.

3 Conter e contar: aprendendo a corresponder com o mundo

Conter e contar são ações que identificamos a partir da observação participante na produção de louça de Itamatatua, e que tangibilizam os três aspectos delineados acima, como proposta para estabelecermos correspondências em campo, estabelecendo bases que buscam a *autonomía* na relação entre designers e artesãos. Neste item, trataremos aspectos da história desse quilombo que há quase trezentos anos produz louça praticamente da mesma forma e que, após a Constituição Federal Brasileira de 1988, assume, como outras tantas comunidades no país,

a identidade política de ‘comunidade remanescente de quilombo’⁴. Esta discussão e o processo de sistematização da identidade étnica em traços tangíveis é fruto de diversas discussões que extrapolam os limites deste artigo, mas podem ser encontradas em Almeida (1983; 2002) Paula Andrade (2003), Paula Andrade e Souza Filho (2009) e Noronha (2015) especificamente sobre o caso de Alcântara e Itamatatua.

Neste sentido, apresentamos nossa visão sobre a forma como as artesãs do povoado, considerado ‘terra comum’ – categoria territorial camponesa que estabelece regras para a sua utilização, cujo sistema de propriedade é hereditário e as terras não podem ser comercializadas, extrapolando os limites familiares – lidam com o seu saber-fazer e mostramos como esta experiência empírica, em um processo de correspondência, nos ajudou constituir um escopo metodológico para se pensar um design por meio da antropologia e identificarmos práticas autônomas que nos inspiram a pensar para além de metodologias projetuais.

3.1 Da temporalidade

Falar em feitura da louça e no trabalho com o barro é remeter ao processo produtivo que envolve o saber, o fazer e o material em processo de elaboração: as qualidades do barro, a umidade do ambiente, o acondicionamento das peças na caixa d’água para evitar a evaporação e ganhar tempo para que o acabamento da peça continue com normalidade, de acordo com a disponibilidade e o ritmo de trabalho das mulheres. Remete também à extração da matéria-prima, respeitando-se os lugares que produzem o melhor barro e os períodos do ano em que o clima é favorável à atividade. Relaciona-se ainda ao cotidiano das famílias, cujo tempo é dividido entre o trabalho na roça, o extrativismo e a produção de louça – questões cosmológicas que ligam as mulheres, o seu saber-fazer e o território.

⁴ O Artigo 68 dos Atos das Disposições Constitucionais Transitórias (68-ADCT) reza que "Aos remanescentes das comunidades dos quilombos que estejam ocupando suas terras é reconhecida a propriedade definitiva, devendo o Estado lhes emitir os títulos respectivos". (BRASIL, 1988). Sua leitura e interpretação no âmbito jurídico têm sido extremamente conturbadas pela presença da condição da ocupação das terras e pela necessidade de continuidade da ocupação, desde os tempos de escravidão até 1988, quando foi promulgada a constituição.

A região na qual se localiza o povoado é regida pelo clima amazônico, com duas estações bem definidas: o período de estiagem e o período das chuvas. São denominados localmente por verão e inverno. A grande variação de umidade tem impacto no cotidiano do povoado e é decisiva para a produção da cerâmica. No período do verão, é possível fazer as peças com maior rapidez, já que elas secam rapidamente e, assim, é possível iniciar o processo de acabamento em um ou dois dias. No inverno, as peças maiores precisam até de dez dias de secagem para estarem no ponto certo para receberem o acabamento.

A primeira etapa da produção da louça consiste em retirar o barro do campo. A extração da matéria-prima é atualmente realizada apenas durante o verão, quando as chuvas cessam e o campo seca, tornando possível o acesso das artesãs ao campo. Em dezembro, como descreve a artesã Eloísa, o barro é retirado para o ano todo e colocado no barreiro que elas possuem no galpão de aproximadamente 6m³. Na época chuvosa, que vai de janeiro a julho, o campo torna-se alagado e a argila torna-se imprópria – muito suja – para ser trabalhada.

A temporalidade e a relação com os fluxos da natureza são elementos cruciais da produção artesanal que faz com que aquelas peças adquiram as características de coloração após a queima que é causada pela quantidade de sal no barro, já que é retirado de área de encontro com as águas do mar.

Em diversas situações, observamos relações estabelecerem-se entre louceiras e empresas. Essas, solicitando encomendas dentro de prazos que contrariavam tais temporalidades, acionando aquilo que Escobar (2016) e Canclini (1983) descrevem como uma adequação das culturas populares ao ritmo do mercado. Dessa forma, quando as artesãs negociam tais prazos ou simplesmente negam a produção para não se adequarem a estes padrões, observamos um passo rumo à *autonomía*, no sentido em que o fator tempo da natureza é priorizado em relação ao tempo do mercado.

Outras formas de negociação entre tempo e produção podem ser colaborativamente construídas. Um exemplo disso é a própria construção do barreiro interno ao Centro de Produção Cerâmica, que viabiliza armazenar o barro

durante o período chuvoso e assim ampliar a temporada de produção da louça. Outra forma é a negociação direta com os possíveis clientes que demandam encomendas de louças e, por meio da apresentação das características específicas da natureza dos materiais e do saber-fazer da louça, possa-se chegar em prazos de entregas compatíveis com as peculiaridades da relação de correspondência entre o saber-fazer, os materiais e o ambiente.

Assim como as práticas de correspondência são pautadas em relações de atencionalidade e respostas mútuas, a relação entre as louceiras e o barro também obedecem a essas correspondências, dentro daquilo que Ingold (2018) aciona como o processo *doing-undergoing*, que traduzimos como o afetar e ser afetado de volta. Essa característica do corresponder pode ser pensada em relação aos ciclos da natureza e na produção artesanal, assim como na própria negociação com os atores externos da cadeia de valor, estabelecendo práticas autopoieticas de abertura e fechamento do processo produtivo.

3.2 Do fluxo dos materiais e o processo de contenção

O lugar específico do campo onde há o 'barro bom' para ser trabalhado passa a ser denominado 'barreiro'. Quando no local, as artesãs descartam a argila da superfície e preferem a mais profunda, alegando ser essa, além de mais úmida, ser livre de excrementos de animais, gravetos e pedras que podem acarretar rachaduras quando as peças passam pelo processo de queima.

As artesãs relatam que uma produção bem-sucedida, na qual as peças saem do forno sem trincar, é fruto de um bom trabalho de limpeza, amassamento e mistura de areia ao barro, para se chegar à consistência ótima para a modelagem e evitar que a cerâmica rache no processo da queima. A quantidade de areia é medida 'no olho', como dizem as artesãs, sem utilizar instrumento de precisão.

O trabalho de amassar o barro com os pés demanda muita força. Hoje, as artesãs já não trabalham mais assim, porque conseguiram comprar uma maromba para realizar esse trabalho. Foi adquirida por sugestão do SEBRAE, há cerca de dez anos, com o recurso de um projeto de financiamento do Banco do Nordeste, pelo Programa BNB de Cultura.

Uma característica que percebi durante a pesquisa é que as artesãs são muito abertas às informações e técnicas que chegam por meio de pesquisadores e gestores. Acolhem com facilidade as sugestões e inovações em sua produção, e isso pode ser identificado como o processo de abertura da autocriação, como reflete Escobar (2016), caracterizado como um momento em que dialogam com as novas tecnologias para manterem viável a sua produção, ainda que isso modifique a 'tradição'⁵.

Eloísa, artesã do povoado, contou que na época da compra da maromba o SEBRAE estava com um projeto de 'qualificação da produção' em Itamatatua e, nas conversas e nos diagnósticos realizados, perguntaram sobre as dificuldades para manter a produção e elas mencionaram o cansaço e o trabalho exaustivo que era 'pisar o barro'. Eles sugeriram então, a introdução da maromba e elas aceitaram. As artesãs em atividade incorporaram a tecnologia de forma muito pragmática, reconhecendo que já estão idosas e que a ajuda da máquina é fundamental para a manutenção da produção.

As artesãs já estão habituadas ao manuseio da máquina. Sempre trabalham em duplas: uma para colocar os pedaços de barro, já amassado manualmente e misturado com areia; e outra para pilar o barro adicionado dentro da máquina. As impurezas, como narra Eloísa, saem todas, e o barro fica limpo e fino. Bem amassado, a massa resultante do trabalho da maromba é bastante homogênea, não ficando visível a mistura do barro com a areia.

Com o intuito de aprofundar a discussão sobre o que consideram tradicional em sua produção e também perceber a diferença e o processo de enraizamento e dispersão dos discursos dos atores da cadeia produtiva, aproveitamos uma situação em campo para discutir os impactos do uso da máquina.

⁵ Depois da publicação do livro *Identidade é valor* (NORONHA, 2011), tivemos a oportunidade de participar de alguns eventos e mesas-redondas sobre a produção artesanal e diversas vezes a presença da maromba causou discussões acaloradas no meio acadêmico sobre a modificação da cadeia produtiva, o que é tradicional, o que "deturpa" o tradicional, como este tipo de interferência de um ator externo pode comprometer o caráter tradicional da produção da cerâmica local. Ouvimos de pessoas que conhecem há bastante tempo a cerâmica de Itamatatua – pesquisadores e consultores – que a louça proveniente do barro amassado na maromba era mais fina, diferente da louça tradicional. Várias discussões em torno disso foram percebidas com a presença de outros pesquisadores, enquanto estávamos por lá.

Estávamos no galpão e algumas artesãs modelavam alguidares, outras passavam o barro na maromba. Perguntei se elas consideravam a introdução da maromba como algo que mudasse aquele saber-fazer, e falei em tradição, se elas achavam que o artesanato não era mais tradicional pela incorporação da maromba. Com muita tranquilidade, Neide, a presidente da associação que organiza a produção da louça, disse-me que a cerâmica de lá é tradicional porque é herança dos escravos. Que aprenderam o trabalho com o barro com suas mães, com seus antepassados, e por isso as pessoas ‘de fora’ se interessavam pela cerâmica de Itamatatiua. “Isso de colocar a maromba e não ser mais tradicional é uma besteira, eles querem saber é que a cerâmica é do quilombo!”, disse Neide, encerrando a discussão.

A inserção da máquina, de fato, altera a textura do barro que se torna mais fino ao ser tratado pela maromba. Há uma questão estética, da visualidade da peça que se altera pela alteração da forma de amassar o barro. Contudo, com o barro mais fino, sem pedras e sem gravetos, a possibilidade de haver rachaduras durante a queima diminui, como reparam as artesãs, e a consequência é um aproveitamento melhor da fornada e a otimização da produção.

Outra fase em que se destaca as relações entre o saber-fazer e os materiais é a chamada queima. Esta etapa, desde os tempos antigos, é trabalho masculino: pais, maridos e irmãos cuidavam do processo de queima. Agora as artesãs contratam João, 64 anos, conhecido como Joti, um dos poucos homens que detém o saber-fazer da queima da cerâmica, que fora aprendido com um tio.

O trabalho inicia-se, então, com a arrumação do forno. As peças cruas são posicionadas em ordem decrescente: primeiro as peças maiores, emborcadas, e depois as peças menores, por cima, arrumadas de forma a não deixar espaços vazios. Em paralelo ao trabalho de enfornar, realizado pelas mulheres, Joti inicia o seu, arrumando a lenha que irá alimentar o fogo por tipos: um molho de lenha fina e verde, um molho de lenha mais grossa e ainda verde e um terceiro grupo de lenha grossa e seca. A lenha é posicionada na ‘boca do forno’, e serão queimadas somente após as mulheres colocarem as peças na parte de dentro, fecharem com placas de metal (peças de fogão) e finalmente terem assegurado a vedação com os cacos de cerâmica que farão

contrapeso sobre as placas. Este cuidado com a arrumação representa a necessidade de controlar a instabilidade dos materiais nos processos de transformação.

Joti narra o processo da queima, e nele é possível perceber o conhecimento que controla a temperatura do forno para um tempo adequado de cozimento. A experiência mais uma vez, é a base do aprendizado. O fogo provoca a mudança entre a matéria crua – escura como a pele das artesãs – para a peça cozida, vermelha. É preciso contê-lo para garantir o ponto de cozimento correto para as peças. A temperatura do forno é gradativamente aumentada e, dependendo da quantidade de peças enforadas, pode durar até quatro dias, entre o esquentar, a queima, e o esfriamento do forno, para a posterior abertura e retirada das peças. É comum, ainda que haja o cuidado com o processo de aquecimento e resfriamento, que muitas peças saiam rachadas. Em geral, as artesãs atribuem o fato à retirada precoce das peças do forno e à possibilidade de terem adicionado pouca areia ao barro.

O cuidado das artesãs no momento de enfornar, o receio de Joti entrar no forno, para não quebrar as peças, o processo gradual de colocar a lenha no forno e o tempo de espera para abrir o forno revelam o que estamos chamando de contenção do material. A quebra, o não cozimento, a rachadura são as provas materiais desse contato entre a matéria e as forças que a modificam. Ingold (2012) associa o fazer do cozinheiro, do alquimista, do pintor e também o do ceramista como atividades que mais se definem por reunir, combinar e redirecionar fluxos tentando antecipar aquilo que irá emergir, em um exercício de controle de tais fluxos, ou seja um saber-fazer que segue a matéria bruta.

A característica da antecipação do resultado é muito valiosa para pensar e discutir o processo criativo e o direcionamento da produção cerâmica para o gosto do turista. Este movimento de pensar à frente é o que caracteriza a atividade projetual. Quando designers chegam a Itamatatiua, já encontram uma forma de produzir baseada nesta antecipação do resultado, do que é esperado pelo outro.

A contenção do material é fator preponderante em todas as etapas. A umidade do barro é controlada durante toda a feitura da louça: na escolha do lugar de onde se retira o

barro; no molhar o barro, ao chegar no barreiro do galpão; na adição da areia, na passagem pela maromba; e no descanso de cinco dias. Depois da modelagem, até receberem o acabamento, dependendo do clima, são acondicionadas na caixa d'água para conter a evaporação; e, finalmente, no processo da queima, no qual a temperatura é controlada para atingir-se a fase mais radical de transformação da matéria.

A umidade, a força da gravidade, o fogo, o impacto do transporte e a manipulação das peças são partes do processo produtivo. Nesse é possível perceber o exercício do controle sobre o material e, conseqüentemente, o aprendizado do saber-fazer também é um exercício de controle, sobre os próprios corpos e sobre o material. A umidade, a força da gravidade, o fogo, o impacto do transporte e a manipulação das peças são partes do processo produtivo. “Deixados ao léu, os materiais fogem do controle. Potes se quebram, corpos desintegram. Esforço e vigilância são necessários para manter as coisas intactas, sejam elas pots ou pessoas.” (INGOLD, 2012, p.36).

Há uma expectativa contemporânea de controle do ambiente e contenção do caos, pela criação de objetos discretos e bem ordenados e da frustração humana em não poder resolver de forma eficaz esta situação.

Na produção da louça de Itamatatua, o barro é limpo e misturado com a areia, a peça é desbastada durante a fase do acabamento, pode endurecer demais a ponto de não poder ser raspada, pode estilhaçar-se durante a queima, quebrar no transporte. Todas as partes, restos, fragmentos são reintegrados à produção de forma intuitiva pelas artesãs. O que aqui denominei por medidas de contenção do material são o reflexo desse processo de antecipação, de estar à frente dos materiais, buscando nos próprios comportamentos dos materiais e na experiência vivida, as formas de corresponder a eles.

3.3 Contar a própria história, por meio do saber-fazer

Dentre as diversas formas de se autorreconhecerem e ao seu ofício, ‘artesã’ e ‘artesanato’ são as formas menos percebidas no cotidiano de Itamatatua. Escuta-se muito mais nas palavras dos guias e dos pesquisadores do que nas narrativas locais. O que significa localmente, entre as

mulheres que trabalham com o barro, serem denominadas artesãs? Em que posição discursiva são colocadas, com esta denominação? A quem interessa que sejam artesãs?

Entre as denominações de ‘trabalho artesanal’ e ‘trabalho com o barro’ existe um saber-fazer que precisa ser considerado como método, incluindo a habilidade e a experiência de vida dessas mulheres, e acionado no processo de comunicação do produto quando este chega à estante da loja, para ser comercializado, em diálogo com o processo de legitimação da identidade étnica empreendido por Itamatatua, como em outras comunidades remanescentes de quilombos, para se chegar à titulação definitiva do território.

Neste processo, trazer à tona o discurso sobre a origem do território e as expressões da cultura local é uma estratégia de visibilidade que foi possível analisar e conceituar como a construção da imagem quilombola, na tese de uma das autoras (NORONHA, 2015). Percebemos que sistematizar a narrativa sobre o fazer-saber da louça confunde-se com o mito de origem do quilombo, e observamos como se dá o processo de construção dessa narrativa.

A cerâmica traz na sua materialidade as marcas das mãos das mulheres que a produziram, a prova de um saber-fazer passado de geração para geração. Além disso, também estão encerrados nesses artefatos uma forma de se trabalhar com o barro e um saber que se constitui sobre o corpo, como debatemos em outro texto (NORONHA, 2016), que mesmo sendo apreendidos no cotidiano familiar, encerram estratégias de manutenção de poder sobre as comunidades remanescentes de quilombos.

O saber-fazer, denominação corrente nas políticas públicas contemporâneas para se referir ao artesanato, enfatiza dois conceitos representados pelos verbos que compõem o termo: o saber, acumulado através dos tempos, materializado no que é aludido como a tradição na produção artesanal; e o fazer, habilidade manual adquirida ao longo da experiência de vida do artesão, o que é considerado como sendo a principal característica do artesanato e a que o distingue de outros tipos de trabalho, pelas definições acadêmicas e políticas.

A louça moldada com o barro que se mistura ao corpo das mulheres, cozida à lenha e fogo, é convertida em artesanato. A experiência temporal da produção não é apreendida por quem adquire um ‘objeto artesanal’. A experiência de vida e a relação com os materiais que o compõe, são vivenciadas de forma efêmera no ato da compra do artesanato contemporâneo.

O lugar do pote deixa de ser a cozinha ou a sintina e passa a ser o jardim ou a sala de estar. O alguidar deixa de acondicionar os doces e passa a ser vaso de planta. O produto sólido, útil e único não deixa de sê-lo. Contudo, destacado de sua narrativa – o saber-fazer e a experiência de vida – é encerrado em sua objetividade e materialidade, a forma, o objeto artesanal.

Em Itamatatiua, a louça não é mais utilizada pelos moradores do povoado, que relatam um processo de descontinuidade do uso dos artefatos desde a década de 1980. O uso da cerâmica era uma prática na própria comunidade e nos povoados mais próximos. Itamatatiua era fornecedora de potes para Alcântara e outros municípios da Baixada Maranhense. Como a água não era encanada, havia necessidade do armazenamento da água retirada de poços nos grandes potes de cerâmica que lá eram produzidos, secularmente.

A substituição do pote pelo balde de plástico pode ser observada no próprio Centro de Produção Cerâmica, onde as mulheres se reúnem para produzir, no qual se utiliza o utensílio industrializado para armazenar o barro amassado. A opção pelo produto industrializado não é apenas de ordem funcional. Existe um processo importante de atribuição de valor e de construção identitária, que não pode ser deixado de lado na reflexão sobre a descontinuidade no uso da louça em Itamatatiua. O uso da cerâmica localmente é uma imagem de ‘outro tempo’, no próprio povoado onde é produzido. Ao falarem do uso dos produtos artesanais, as artesãs se remetem a um tempo passado.

A louça é ressignificada como artesanato do quilombo, as artesãs idealizam o gosto dos turistas e também aprendem suas preferências no ato da compra. Ajustam, estrategicamente, a forma do que produzem para agradar ao gosto do outro, de quem vem de fora. Posicionam-se

simbolicamente em um patamar abaixo ao deles, já que também concebem a feitura da louça como um prolongamento do próprio corpo. Constantemente conversamos sobre a desvalorização do uso de pratos e copos de cerâmica no povoado, por não considerarem a louça bonita ou limpa. Ao desqualificarem a produção cerâmica – feia e suja – fazem o mesmo a si próprias, submetendo-se aos discursos dos gestores dos projetos de “qualificação e resgate do artesanato”, lembrando que existe uma ligação simbólica entre o barro e os corpos das artesãs.

Segundo o mito de fundação de Itamatatiua, nove famílias de escravos receberam as terras de Santa Tereza D’Ávilla (Santa Tereza de Jesus). Na condição de seus protegidos, todos tornaram-se uma só família simbólica. Todos em Itamatatiua são “de Jesus”. Outra versão desse mito trata do aquilombamento dos negros fugitivos, que trouxeram consigo o saber-fazer, e encontraram as condições naturais para produzir a cerâmica, devido à disponibilidade da matéria-prima necessária.

As duas versões da fundação do povoado misturam-se e isso se reflete também nas narrativas da origem da cerâmica, gerando narrativas diversas sobre o início e o aprendizado do trabalho com a louça. Percebemos, contudo, que as versões não são excludentes, e que uma versão não prevalece sobre a outra. Nada impede que haja uma continuidade entre elas: o quilombo paulatinamente vai se construindo naquele espaço inexplorado de Alcântara e percebendo isso, a Ordem Carmelita se instala, por meio da Fazenda Tamatatiua, para controlar o processo, trazendo para seu jugo os negros fugitivos, conforme relata Almeida (2002).

O saber-fazer cerâmico era transmitido como uma estratégia de submissão pelo trabalho. Adquirir o saber, por meio da submissão corporal, retirava-os do trabalho mais pesado da lavoura. Essa imagem de um tratamento menos sacrificado dos escravos pertencentes às ordens religiosas, ajudam a construir a religiosidade manifestada pelos moradores de Itamatatiua.

Quando Pirixi, louceira do lugar, diz que são todos “de Jesus”, uma estratégia discursiva é revelada em sua narrativa: é o discurso religioso e o contrato simbólico com Santa Tereza que submetem os corpos descontrolados,

aquilombados, à ordem disciplinadora da religião. O trabalho e o ensino do ofício aos escravos insubordinados colocam-nos em uma nova posição. O saber-fazer atribui aos escravos um status diferente – superior – aos que não o detêm. Enraizada na história e na memória, a imagem de uma hierarquia pela aquisição do saber-fazer se faz presente nas práticas do lugar.

O saber-fazer cerâmico passou então de geração para geração, e as meninas, de oito a dez anos, já participavam da produção. Em 2005, com a construção da sede do Centro de Produção Cerâmica com o forno, fruto da organização política das mulheres em torno da Associação de Mulheres de Itamatatua, em 1999, a produção passou novamente a ser coletiva. Na produção da louça, até a década de 1980, os homens participavam da queima, da venda e do transporte dos potes prontos. O contato com quem é de fora era atribuição masculina. O lugar das mulheres era o quintal. Os homens exerciam um papel de mediação. Mesmo que não fossem pais ou maridos, o contato com o mundo exterior era realizado por vizinhos, parentes ou compadres.

Com o passar dos anos e a descontinuidade no uso dos potes, a venda caiu drasticamente e os homens deixaram, pouco a pouco, de participar do trabalho com a louça. Enquanto o trabalho era lucrativo, os homens permaneceram no controle da comercialização. Com a queda das vendas, partiram para outros negócios e as mulheres continuaram a fazer o que sabiam, mesmo com o baixíssimo retorno financeiro.

Atualmente, a participação masculina acontece em dois momentos: na extração do barro e na queima da cerâmica. As artesãs consideram estas duas atividades como sendo muito pesadas, principalmente as mais idosas, e por isso costumam alugar homens para fazer estes serviços. Na medida em que as mulheres assumem, na contemporaneidade, o papel de mediadoras, sua posição simbólica na comunidade muda, e o poder econômico e político que adquirem com a organização da Associação de Mães de Itamatatua as colocam num posicionamento antes considerado masculino. Contudo, isso não quer dizer que houve de fato uma emancipação feminina.

As mulheres ocupam hoje os dois polos de complementaridade do espaço: o central, ligado ao material com que trabalham – o barro –, que por sua vez materializa as forças da natureza, representando o saber-fazer da louça; e o outro espaço, o da mediação com os “outros”, com “os de fora”, os pesquisadores, gestores e turistas. Esse contato, por sua vez, posiciona-as no tempo do presente, o da produção do artesanato do quilombo.

A forma como essas narrativas se organizam ou são dispersadas pelos diversos discursos que se articulam em torno da legitimação do quilombo e da participação política das mulheres neste espaço e não em outro. Desta forma, a ação de narrar, ou como aqui preferimos –contar– traz a experiência como instância privilegiada da construção do conhecimento e no seu bojo temos a discussão mais ampla sobre como tais modos de saber e fazer implicam uma forma diferente de construção de conhecimento, pautada na relação entre todos os atores envolvidos na pesquisa, aquilo que Ingold denomina por conhecimento narrativo (*storied knowledge*), – aquele conhecimento que é desta forma porque a ele subjaz histórias de vida que o fazem ser assim, deste jeito e não de outro (INGOLD, 2011, p.168). Essa forma de se pensar a construção do conhecimento tem implicações práticas no âmbito de DA: autores em campo e autores do campo – pesquisadores e sujeitos da pesquisa, em um padrão tradicional – têm a oportunidade de compartilhar narrativas e formas de escritas diferentes, e até mesmo inusitadas no campo do design.

4 Considerações finais

Ao percorrermos as experiências das práticas de correspondência estabelecidas entre nós e as louceiras de Itamatatua, é possível, retomando a introdução do artigo, contribuímos com caminhos conceituais e princípios práticos para se fazer design por meio da antropologia.

Nas situações narradas no item anterior, por meio da articulação entre teoria e prática se estabelecer parâmetros para seguir os fluxos dos materiais, caminhando lado a lado com o conhecimento narrativo das artesãs, rumo ao estado de *autonomia*. Fazer design na contemporaneidade dialoga com tais vivências em campo, que nos mostram outras formas de fazer coisas, considerando os lugares de falas de cada um dos afetados, os diálogos com o tempo da natureza, a curiosidade e a observação do comportamento dos materiais, antecipando-o e contendo seu transbordamento para além daquilo que se pretende construir como artefato.

Esse aprendizado só foi possível ser estabelecido porque nos propomos a entrar em um estado de improvisação, outra característica do corresponder, que se opõe à ideia de metodologia, em sua origem etimológica – meta, objetivo / hódos, caminho. Como designers, naquele momento, estávamos à disposição daquele aprendizado sobre o saber-fazer da louça mas, durante a observação participante, tínhamos um documentário, uma tese e

três monografias a serem realizadas. Objetivos bastante concretos com prazos bastante definidos. Foi necessário tempo e distanciamento para que pudéssemos estranhar este processo de correspondência e entender como fomos afetados e ao mesmo tempo afetamos aquela realidade.

De lá pra cá, vimos a comunidade de Itamatatua ser contemplada com políticas públicas de acesso à saúde no âmbito federal e conquistar um prêmio de reconhecimento de Neide de Jesus, a artesã mais velha ainda trabalhando, como Mestre da Cultura Popular do Estado do Maranhão, na categoria Artesanato, com a divulgação deste saber-fazer na forma de imagens, que construímos coletivamente e em correspondência. Quando nos propomos a realizar o documentário '*À mão e fogo*', não sabíamos que isso aconteceria, nem tampouco tínhamos o roteiro de como seria o filme. Essa situação remete às reflexões de Ingold sobre a improvisação como forma de estarmos no mundo atencionalmente. O documentário só chegou ao formato e à narrativa em que se apresenta porque nos dispusemos a construí-lo por meio da intersubjetividade – nossas, a das louceiras, a dos materiais, a do clima e assim por diante.

Na Figura 1, apresentamos uma síntese do processo de *autopoiesis* por meio das práticas de correspondência que estabelecemos durante esses percursos de pesquisa.

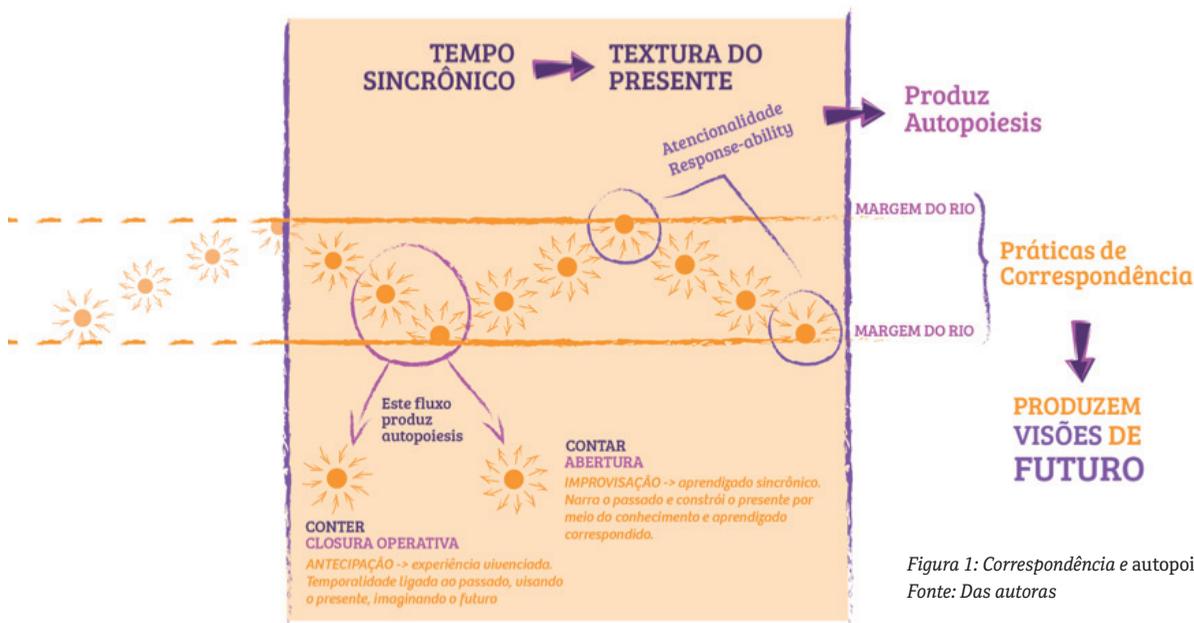


Figura 1: Correspondência e autopoiesis.
Fonte: Das autoras

O desenho parte de uma ilustração de Tim Ingold, realizada para explicar o processo de correspondência, durante nossa estada na Universidade de Aberdeen (UK), em 2018, em missão de pesquisa. O autor estabelece a imagem de um rio e suas margens para demonstrar o processo de “response-ability”, trocadilho utilizado para falar da atencionalidade e a responsabilidade em responder – em corresponder – ao outro. Assim, pensamos o processo de clausura e abertura associados aos acontecimentos empíricos em Itamatatua, para se pensar como a relação com os fluxos de materiais na contenção, e a abertura aos atores externos, e o processo de contar a história do povoado. As questões da temporalidade que oscilam entre a experiência adquirida no tempo passado ajudam, no presente, a imaginar futuros possíveis.

Longe de ser uma receita para praticar a correspondência o diagrama acima apresenta-se como mapa conceitual, trazendo o fazer design para o âmbito de processos de decolonização do conhecimento, reconhecendo como propõe Tungstall (2013), a dinamicidade dos sistemas de valores dos nossos outros e os nossos próprios, as desigualdades que precisam ser rompidas na ação projetual – e até mesmo abrir mão dos seus princípios básicos, arriscamo-nos a dizer, pensando outras formas de se fazer e pensar design.

Referências

ALMEIDA, Alfredo W. B. **A ideologia da decadência: leitura antropológica a uma história da agricultura no Maranhão.** São Luís: IPES, 1983.

ALMEIDA, Alfredo W. B. **Lauda antropológico de identificação das comunidades remanescentes de quilombos de Alcântara (MA).** [S.l.]: Mimeo, 2002. 2 v.

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

ANASTASSAKIS, Z. **Triunfos e impasses: Lina Bo Bardi, Aloísio Magalhães, e o design no Brasil.** Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

ANASTASSAKIS, Z. **A antropologia do design: observações sobre as apropriações da prática antropológica pelo design hoje.** In: Anais da 28ª Reunião Brasileira de Antropologia. São Paulo, 2012.

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil. 1988.

BUCHANAN, R. Design Research and the New Learning. In: **Design Issues.** Massachusetts, v. 17, n. 4, p. 3-23. 2001b.

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

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

CLARKE, A. (Ed.). **Design anthropology. Object culture in the 21st Century**. Wien: Springer-Verlag, 2011.

EHN, P. Learning in Participatory Design as I found it. In: DISALVO, B.; YIP, J.; BONSIGNORE, E.; DISALVO, C. (Ed.). **Participatory design for learning: perspectives from practice and research**. New York: Routledge, p. 7-21, 2017.

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

ESCOBAR, Arturo. **Designs for the pluriverse: Radical Interdependences, Autonomy, and the Making of Worlds**. Durham and London: Duke University Press, 2018. 290p.

GATT, C.; INGOLD, T. From Description to Correspondence: Anthropology in Real Time. In: GUNN, W.; OTTO, T.; SMITH, R. C. (Ed.). **Design Anthropology: theory and practice**. London, New York: Bloomsbury, 2013. p. 139-157.

GUNN, W.; DONOVAN, J. (Eds.). **Design and anthropology**. Surrey and Burlington: Ashgate, 2012.

GUNN, W.; OTTO, T.; SMITH, R. C. (Eds.). **Design anthropology: theory and practice**. London, New York: Bloomsbury, 2013.

HALSE, J. Improvised design performances: a facilitator's reflections on 1:1 lived scenarios. In: HALSE, J.; BRANDT, E.; CLARK, B.; BINDER, T. **Rehearsing the future**. The Danish Design School Copenhagen Press: p. 182-189, 2010.

HALSE, J. ; BOFFI, L. Design Interventions as a Form of Inquiry. In: SMITH, R.; Vangkilde, K.; Kjærsgaard, M.; Otto, T.; Halse, J.; Binder, T. **Design anthropological futures**. London : Bloomsbury, 2016.

INGOLD, T. **Anthropology and/as Education**. London: Routledge, 2018. 94p.

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

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

INGOLD, T. **Being alive: essays on movement, knowledge and description**. New York: Routledge, 2011. 270p.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

NORONHA, R. The collaborative turn: challenges and limits on the construction of common plan and on *autonomía* in design. In: **Strategic Design Research Journal**. v. 11, n. 2, p. 125-135, maio-ago 2018.

- NORONHA, R. Corpo e saber-fazer: da cosmologia à política. In: SANTOS, D.; NORONHA, R.; CARACAS, L.; CESTARI, G. (Org.). **Artesanato no Maranhão**. práticas e sentidos. São Luís: EDUFMA, 2016. 270p.
- NORONHA, R. **Dos quintais às prateleiras**: as imagens quilombolas e a produção da louça em Itamatatua – Alcântara – Maranhão. 289f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.
- NORONHA, R. (Org.). **Identidade é valor**: as cadeias produtivas do artesanato de Alcântara. São Luís: EDUFMA, 2011. 130p.
- PAPANÉK, Victor. **Design for the Real World: Human Ecology and Social Change**. New York, Pantheon Books, 1971. 60p.
- PATROCÍNIO, G. Design e os países em desenvolvimento: a dialética entre o design para a necessidade e o design para o desenvolvimento. In: PATROCÍNIO, G.; NUNES, J.M. (Org.). **Design e desenvolvimento: 40 anos depois**. São Paulo: Blucher, 2015. p. 55-73.
- PAULA ANDRADE, Maristela. De pretos, negros, quilombos e quilombolas: notas sobre a ação judicial junto a grupos classificados como remanescentes de quilombo. In: **Boletim Rede Amazônica**, ano 2, n. 1. Rio de Janeiro: IRD. p. 37-43, 2003.
- PAULA ANDRADE, Maristela; SOUZA FILHO, Benedito. A base de lançamento e seus impactos sobre as populações tradicionais de Alcântara. In: CARNEIRO, M. S.; COSTA, W.C. **A terceira margem do rio**: ensaios sobre a realidade do Maranhão no novo milênio. São Luís: EDUFMA, 2009.
- SMITH, R. C.; VANGKILDE, K. T.; KJAERGAARD, M. G.; OTTO, T.; HALSE, J.; BINDER, T. (Org.). **Design Anthropological Futures**. London, New York: Bloomsbury, 2016. 288p.
- SOUZA LEITE, João de. De costas para o Brasil: o ensino de um design internacionalista. In: Homem de Melo, C. (Org.). **O design gráfico brasileiro: anos 60**. In: São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- TUNSTALL, E. Decolonizing design innovation: Design Anthropology, Critical Anthropology, Indigenous Knowledge. In: GUNN, W.; OTTO, T.; SMITH, R. C. (Ed.). **Design Anthropology: theory and practice**. London, New York: Bloomsbury, 2013. p. 232-246.

Raquel Gomes Noronha é designer (ESDI-2002), mestre (PPGCSoc-UFMA-2008) e doutora (PPCIS-UERJ-2015) em Ciências Sociais. Pesquisa, com comunidades artesanais, as relações entre design, antropologia e processos colaborativos, e coordena o NIDA – Núcleo de Pesquisas em Inovação, Design e Antropologia. É professora adjunta da Universidade Federal do Maranhão, atuando no Programa de Pós-Graduação em Design e, atualmente, é chefe do Departamento de Desenho e Tecnologia.

Marcella Abreu é designer (UFMA, 2018), pesquisadora voluntária no NIDA – Núcleo de Pesquisas em Inovação, Design e Antropologia. Participou da produção do documentário *À mão e fogo* (2014), e é coautora do livro *Identidade é valor: as cadeias produtivas do artesanato de Alcântara-MA* (2011), no âmbito do projeto Iconografias do Maranhão.