

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

LUIZA GOMES DUARTE DE FARIAS

**TRAMAS DE VIDAS E SABERES:
ENTRELAÇAMENTOS DE NARRATIVAS PARA DESIGNS OUTROS EM UMA
COMUNIDADE DE ARTESÃS DE FIBRA DE BURITI**

São Luís

2025

LUIZA GOMES DUARTE DE FARIAS

**TRAMAS DE VIDAS E SABERES:
ENTRELAÇAMENTOS DE NARRATIVAS PARA DESIGNS OUTROS EM UMA
COMUNIDADE DE ARTESÃS DE FIBRA DE BURITI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal do Maranhão como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Design

Área de concentração: Design de Produtos.

Linha 1 - Design: Materiais, processos e tecnologia.

Orientadora: Profa. Dra. Raquel Gomes Noronha

São Luís

2025

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

Gomes Duarte de Farias, Luiza.

Tramas de vidas e saberes : entrelaçamentos de narrativas para designs outros em uma comunidade de artesãs de fibra de buriti / Luiza Gomes Duarte de Farias. - 2025.

194 f.

Orientador(a): Raquel Gomes Noronha.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Design/ccet, Universidade Federal do Maranhão, São Luís - Ma, 2025.

1. Narrativas. 2. Designs Outros. 3. Artesanato. 4. Correspondências. 5. Designantropologia. I. Gomes Noronha, Raquel. II. Título.

LUIZA GOMES DUARTE DE FARIAS

TRAMAS DE VIDAS E SABERES:

**ENTRELAÇAMENTOS DE NARRATIVAS PARA DESIGNS OUTROS EM UMA
COMUNIDADE DE ARTESÃS DE FIBRA DE BURITI**

Aprovada em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Raquel Gomes Noronha (UFMA)

Orientadora

Prof. Dr. Edson José Carpintero Rezende (UEMG)

Avaliador externo

Profa. Dra. Tayomara Santos dos Santos (UEAP)

Avaliadora externa

Profa. Dra. Zoy Anastassakis (UERJ)

Avaliadora externa

AGRADECIMENTOS

A princípio, agradeço às artesãs da Boa Vista por abrirem a porta de suas casas e de suas vidas. Especialmente, agradeço: à dona Toinha, a quem me acolheu em sua casa na maioria das minhas visitas ao campo e com quem descobri o entusiasmo do que está constantemente por vir; e à Luciana, de também muitos sonhos e dona da voz que perdurou na maioria das narrativas orais que aqui relatei. Obrigada, Irene, Zeneide, Odete, Sheila, Sandra, Fátima, Eliete, Andreza, Emília e Francisco, por também permitirem que eu participasse no fluxo de suas vidas e de seus saberes ao longo dessa pesquisa.

Ademais, reconheço a contribuição de toda equipe do grupo de pesquisas “NIDA - Narrativas em Inovação, Design e Antropologia” e, sobretudo, da minha orientadora Raquel, que possibilitaram que eu me tornasse a pesquisadora que sou hoje. Foi lá que, ao longo de sete anos, aprendi a educar o meu olhar e meu corpo aos caminhos possíveis que emergem na vivência do campo. Sou grata à Isabella e ao Luiz, pela parceria em várias viagens à Boa Vista. Dividir experiências torna tudo mais fácil. E agradeço, também, aos meus colegas da turma de Mestrado, pela partilha do processo e das inquietações da pesquisa.

Queria agradecer também a todas as pessoas que formam minha família. Obrigada, Daniel, pelo cuidado diário, pelo carinho e por todo apoio do mundo, principalmente, nos dias em que eu tinha que passar horas a fio escrevendo as páginas dessa dissertação. Obrigada aos meus pais, Daniela e Antônio, que, durante toda minha vida, me apoiaram, acreditaram e tornaram possível que eu pudesse chegar onde desejasse.

Além disso, agradeço aos meus irmãos, Felipe e Lara, pela cumplicidade e por serem o indício cotidiano de todas as memórias boas da infância. Aos meus avós, Denise e Gomes, pela lembrança tão terna. E aos meus falecidos avós Risolet e Nelson, que tenho certeza que estão sempre cuidando dos meus passos. Aos meus sogros, Regiana e Jorge, por todas palavras de suporte. Aos meus cunhados, Carol e André, pela parceria. E, por último, mas não menos importante, a minhas duas

sobrinhas, Heloísa e Helena, que são duas estrelinhas brilhantes no céu das nossas vidas. Amo todos vocês ao infinito!

Agradeço aos avaliadores, Edson Carpintero, Tayomara Santos e Zoy Anastassakis, por aceitarem o convite de participar da banca. Seus olhares para o que escrevi serão muito importantes para o refinamento contínuo dessa pesquisa que, sem dúvidas, não terminará com o fim dessa etapa. E, por fim, agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo custeio da bolsa de pesquisa de Mestrado e por me permitir realizar a Missão de Estudos como bolsista do PROCAD/AM (Programa Nacional de Cooperação Acadêmica na Amazônia) na Universidade do Estado de Minas Gerais.

Instruções para viver uma vida:

Presta atenção.

Espanta-te.

Fala disso.

(Mary Oliver)

RESUMO

Na comunidade de Boa Vista, localizada em Barreirinhas (MA), a prática artesanal com a fibra de buriti é um saber-fazer passado de geração a geração e é sustentado por meio de uma trama que entrelaça as linhas de vida das artesãs, das palmeiras dos buritis, das coisas e da própria comunidade. Com o crescimento do setor turístico e da especulação imobiliária na região, houve o aumento da visibilidade nacional em torno do saber-fazer. Ao mesmo tempo, estes processos afetaram diretamente as relações, modos de produção e ecologias locais, levando à precarização da produção, à devastação dos buritizais e à escassez da matéria-prima. Sendo assim, este trabalho os processos de pesquisa que tem como objetivo analisar como o designantropologia pode contribuir para a materialização, salvaguarda e transformação das narrativas que atravessam os designs outros das artesãs de fibra de buriti da comunidade de Boa Vista. Como campo de análise, orienta-se aos seguintes processos: contação de histórias, que abrange as etapas de aproximação com o campo e a encenação de um circuito turístico; e criação de narrativas, que aborda a participação em oficinas artesanais promovidas pelas artesãs e a produção de coisas de design. Essas ações evidenciam a autonomia das artesãs na produção de suas formas específicas de fazer design, o que, aqui denominamos, designs outros. Trata-se de uma pesquisa baseada nas abordagens do designantropologia e do design participativo. Através de práticas de correspondências, busca-se cultivar a atenção e a habilidade de resposta ao que emerge do encontro com as alteridades em campo. Além disso, a pesquisa debruça-se sobre o enredamento das várias narrativas que permeiam o processo investigativo: as narrativas das artesãs, do arcabouço teórico-metodológico e a narrativa construída sobre a pesquisa. Ao fim, o trabalho apresenta reflexões em torno do entrelaçamento entre narrativas em processos de correspondências. Por meio das narrativas, evidencia-se que o saber-fazer se reproduz a partir da mutualidade entre vários percursos de fazer mundo, sendo um fenômeno situado entendido como um forma de geração de trabalho e renda, de elaboração emocional, de mobilização coletiva na comunidade e como um outro modo de se relacionar com a natureza.

Palavras-chave: narrativas; designs outros; artesanato; correspondências; designantropologia

ABSTRACT

In the community of Boa Vista, located in Barreirinhas (MA), the artisanal practice with buriti fiber is a know-how passed down from generation to generation and is sustained through a web that intertwines the lifelines of the artisans, the buriti palm trees, the things and the community itself. With the growth of the tourism sector and real estate speculation in the region, there was an increase in national visibility around the know-how. At the same time, these processes directly affected the relationships, modes of production and local ecologies, leading to the precariousness of production, the devastation of buriti palm plantations and the scarcity of raw materials. Therefore, this work presents the research processes that aim to analyze how designanthropology can contribute to the materialization, safeguarding and transformation of the narratives that permeate the other designs of the buriti fiber artisans of the Boa Vista community. As a field of analysis, it is oriented towards the following processes: storytelling, which covers the stages of approaching the field and the staging of a tourist circuit; and creation of narratives, which addresses participation in craft workshops promoted by artisans and the production of design objects. These actions highlight the autonomy of artisans in the production of their specific ways of making design, which we call other designs here. This is a research based on the approaches of designanthropology and participatory design. Through correspondence practices, the aim is to cultivate attention and the ability to respond to what emerges from the encounter with otherness in the field. In addition, the research focuses on the entanglement of the various narratives that permeate the investigative process: the narratives of the artisans, the theoretical-methodological framework and the narrative constructed on the research. Finally, the work presents reflections on the intertwining between narratives in correspondence processes. Through the narratives, it is evident that know-how is reproduced from the mutuality between various paths of making the world, being a situated phenomenon understood as a form of generating work and income, of emotional elaboration, of collective mobilization in the community and as another way of relating to nature.

Keywords: narratives; other designs; craftwork; correspondence; design anthropology

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Linha do tempo das pesquisas na Boa Vista	14
Figura 2 - Luciana e dona Toinha	15
Figura 3 - Irene, Zeneide, Odete, Sheila, Sandra, Fátima, Eliete, Andreza e Emília	17
Figura 4 - Francisco fazendo trançados	18
Figura 5 - Categorias teórico-metodológicas da pesquisa	23
Figura 6 - Narrativas do saber-fazer	25
Figura 7 - Arranjo metodológico da pesquisa	26
Figura 8 - Protocolo para pesquisa em bancos de dados	28
Figura 9 - Palavras-chave utilizadas	29
Figura 10 - Identificação e seleção dos artigos	29
Figura 11 - Descrição dos processos em campo	37
Figura 12 - Margens do Rio Preguiças na Boa Vista e em povoados vizinhos	70
Figura 13 - Artigos de moda de marcas de luxo nacionais feitos com a fibra de buriti	72
Figura 14 - Localização de Barreirinhas no Maranhão, imagem panorâmica do município ..	73
Figura 15 - Lençóis Maranhenses e imagens do Centro de Artesanato local	73
Figura 16 - Obra artística sobre o artesanato em fibra de buriti	75
Figura 17 - Narrativas em campo e categorias analíticas da pesquisa	81
Figura 18 - Mesa de abertura do evento	83
Figura 19 - Estudantes experimentando o fazer com a fibra, artesãs demonstrando o processo de tingimento e artesãs extraíndo a polpa do fruto do buriti	85
Figura 20 - Textura do mamucabo, Artesã costurando peças com o mamucabo e o grupo de artesãs de Barreirinhas	86
Figura 21 - Roda de conversa sobre os desafios da produção com o buriti. Abaixo, desfile de meninas com peças de vestuário criadas com a fibra de buriti.	87
Figura 22 - Companhia Barrica	89
Figura 23 - Primeira roda de conversa com as artesãs, fruto do buriti utilizado para fabricação de doces e imagens da paisagem local	90
Figura 24 - Palmeira de buriti no terreno de um empreendimento e quintal da casa de uma das artesãs, limitado por uma propriedade privada	96
Figura 25 - Rua principal, escola municipal, igreja e campo de futebol do povoado	97
Figura 26 - Novelos de linho, chamados de “balão” pelas artesãs	99
Figura 27 - Fazendo coisas e contando histórias	100
Figura 28 - Percurso para colher o olho de buriti	102
Figura 29 - A palmeira de buriti	105
Figura 30 - Palmeiras de buriti jovens	106
Figura 31 - À esquerda, Luciana coletando o olho de buriti e, à direita, o olho de buriti após o corte.	107
Figura 32 - Conversa à porta da casa da Sheila, em frente ao campo de futebol da comunidade.	109
Figura 33 - Mapa da Boa Vista	110
Figura 34 - Colheita da salsa e o urucum para tingimento da fibra	111
Figura 35 - A fibra antes da retirada do linho e da borra, Andreza extraíndo o linho da fibra e a borra extraída da fibra (o que sobra após a extração do linho)	112
Figura 36 - À esquerda, parte de toalha de mesa e guardanapo produzidos com o linho. À direita, suportes para panela produzidos com a borra	113
Figura 37 - Cozimento e secagem do linho	115
Figura 38 - Extração das sementes do urucum	117
Figura 39 - Tingimento do linho com as sementes de urucum, lavagem e secagem ao sol ..	118
Figura 40 - Tingimento com salsa e cinzas	120
Figura 41 - Linho tingido após secagem e pronto para as próximas etapas	122

Figura 42 - Amostras de tingimento com plantas tintórias	122
Figura 43 - Irene demonstrando os processos de “rachar” o linho em dois	124
Figura 44 - À esquerda, Luciana realiza o trançado e costura de um suporte para panela com a borra. À direita, Sheila finaliza uma peça em crochê.....	124
Figura 45 - Processo produtivo de beneficiamento e tingimento da fibra de buriti.....	125
Figura 46 - Caminhada pela rua principal da Boa Vista e entrada na Trilha dos buritis	128
Figura 47 - Inserção da sinalização no percurso e caminhada no interior da Trilha dos buritis	129
Figura 48 – Contando as histórias dos buritis	132
Figura 49 - Demonstração do processo produtivo aos turistas.....	134
Figura 50 - Identidade visual criada para o projeto.	136
Figura 51 - Primeiro dia das oficinas.....	137
Figura 52 - Oficinas na igreja da comunidade.	139
Figura 53 - Segundo dia de oficina	141
Figura 54 - Terceiro dia de oficinas.....	144
Figura 55 - Oficinas de macramê	145
Figura 56 - Diário de crochê.....	147
Figura 57 - Imaginação de futuros	151
Figura 58 - Meninas lendo as cartas escritas.....	153
Figura 59 - Cenas imaginadas e do cotidiano representadas nas cartas	154
Figura 60 - Desenho do ambiente das oficinas	155
Figura 61 - Cartas para o futuro.....	156
Figura 62 - Colando narrativas no Painel de histórias.....	158
Figura 63 - Meninas com o Painel de histórias e grupo reunido.....	160
Figura 64 - Sede em construção.....	162
Figura 65 - Atividades da associação e das oficinas do Nós de fibra na sede já finalizada	162
Figura 66 - Diferença entre a forma dos pontos: à esquerda, pontos mais “apertados” e, à direita, pontos mais “folgados”	166
Figura 67 - Entrelaçamentos das narrativas das artesãs, do referencial teórico e a narrativa da pesquisa, como uma trama.....	168
Figura 68 - Trama de narrativas.....	169
Figura 69 - Oficina de precificação e de comunicação	171
Figura 70 - Peças inventariadas	172
Figura 71 - Na ordem: oficinas semanais do Nós de fibra, dona Toinha mostrando uma peça em produção e artesãs da comunidade produzindo juntas	173
Figura 72 - Fotos da sessão que serão inseridas no inventário	174

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
1.2. Chegando ao campo	12
1.3. Sobre as artesãs co-pesquisadoras	14
2 TRAMAS METODOLÓGICAS	20
2.3. Delineamento das etapas	23
2.3. Revisão de literatura	27
2.3.1. Revisão narrativa de literatura	27
2.3.2. Bibliometria	27
2.5. Contação de histórias	30
2.5.1. Aproximação com o campo	30
2.5.2. Circuito turístico	32
2.6. Criação de narrativas	33
2.6.1. Nós de fibra	33
2.5.1. Diário de campo	35
2.7. Análise das narrativas	37
2.7.1. Triangulação	37
2.8. Inventariação de narrativas	38
3 DENTRO DO COFO	40
3.1. Narratividades	41
3.2. Narrativas contentoras e as artes de notar	43
3.3. Conhecimento narrativo	46
3.4. Fabulação	47
3.5. Alegorias etnográficas	50
3.6. Alegorias têxteis	53
4 NARRATIVA NO DESIGN	57
4.1. Do design moderno aos designs outros	57
4.2. Saber-fazer tradicional	60
4.3. Modos de narrar	62
4.3.1. Interpretando narrativas	63
4.3.2. Materializando narrativas	64
4.3.3. Narrativa como registro	65

4.3.4. Narrativa como fabulação	66
4.4. Fibra de buriti como fio da história	68
4.5. Fazer designantropologia	76
4.5.1. Coisas de design	77
5 NARRATIVAS EM CAMPO	80
5.1. Seguir as linhas.....	81
5.1.1. Festival Rei Buriti	82
5.1.2.O artesanato e a vida na Boa Vista	89
5.1.3.O olho de buriti.....	102
5.1.4. Vivenciando o processo produtivo	111
5.1.5. Encenando o saber-fazer.....	127
5.2.Entrelaçar	135
5.2.1. Entre o fio e a agulha.....	137
5.2.2. Diário de crochê.....	147
5.2.3. Cartas para o futuro	150
5.3.Reflexões sobre correspondências e narrativas.....	164
6. INVENTÁRIO	171
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS	175
REFERÊNCIAS.....	178

1 INTRODUÇÃO

Esta é uma história sobre e por meio do fazer. É uma história pequena que conta sobre os tempos, as relações, os materiais que habitam o invisível cotidiano da prática. É uma história sobre como narrar esses fazeres pode fabricar outros mundos.

Da raiz latina, *texere*, texto e tecido, como duplos de um contínuo entrelaçamento de significados. Neste conto premeditado, escrever é o mesmo que tecer e se torna, por vezes, um exercício laborioso, repetitivo, artesanal, sempre inacabado. Nasce de um fio originário, matéria-mãe, matter, olho do buriti, lugar onde principia a história. O buriti é uma palmeira que cresce próxima às águas dos rios, lagos e nascentes. Por isso, desde os primórdios, contam que avistar um buriti no horizonte é sinal de que há curso d'água por perto. O que chamam de “olho” do buriti é o mais íntimo da folha, parte da palmeira da qual se colhe a fibra para o fazer artesanal¹.

Boa Vista, onde se enredam as tramas dessa história, está localizada no município de Barreirinhas (MA), a 257 km da capital do Maranhão. Na comunidade, ser mulher é ser artesã. O fazer artesanal é uma tradição passada de geração a geração e, portanto, carrega um forte vínculo com suas próprias histórias de vida. Em quase todas as casas, encontramos artesãs de fibra de buriti. Contam que aprenderam no convívio diário, observando suas mães, tias, avós, também artesãs. Mal ganhavam idade e lá já estavam traçando longas correntinhas com a fibra.

Ali, o fazer se confunde com as tarefas de cuidado doméstico. No dia-a-dia, é preciso alargar as horas para encontrar um tempo para crocheter, trançar ou fazer macramê. Na frente das casas, no ponto de cultura ou debaixo de um jambeiro, as artesãs se encontram para partilhar o fazer. Enquanto fazem juntas, suas narrativas se emaranham. Contando memórias, imaginando outras realidades, trocando segredos ou dividindo o silêncio, as artesãs formam uma comunidade.

¹ Ver figura 29, que apresenta palmeira e a localização do olho de buriti.

Até a década de 1970, o artesanato era moeda de troca. As mulheres percorriam quilômetros de estradas de areia para alcançar a mercearia mais próxima, onde ofertavam chapéus e bolsas de fibra de buriti em troca de artigos como açúcar, querosene e remédios. Com a chegada dos turistas, atraídos pelas paisagens do Lençóis Maranhenses, o cenário mudou. O artesanato da região passou a ganhar mais visibilidade nacional e agências de fomento começaram a investir em projetos para assessoria de cooperativas e associações de artesãs. Em contrapartida, as relações, os modos de fazer e as ecologias locais foram sofrendo os efeitos da implantação em um modelo de desenvolvimento exclusivamente voltado a alimentar o mercado de produção capitalista.

Atualmente, a dificuldade de comercialização, a precarização da produção, a devastação dos buritizais e a consequente escassez da matéria-prima são questões que subsistem e evidenciam a interdependência profunda entre cada uma das linhas de vida que atravessam a reprodução do fazer com a fibra de buriti. O artesanato se sustenta a partir do emaranhado desses fios: a vida das artesãs, dos buritis, das coisas e da própria comunidade. As artesãs dependem do fazer com o buriti, trabalho que, para elas, não representa apenas uma fonte de renda, mas também uma forma de elaboração emocional e artifício de mobilização coletiva. As palmeiras de buriti, do mesmo modo, regozijam-se dessa relação. A coleta dos olhos deve estar sintonizada com o ritmo de regeneração da planta, pois há um tempo ideal para o crescimento de novos olhos. Na falta desse cuidado específico, a palmeira morre.

Ao contar histórias, mesmo que, por vezes, de modo fragmentado e cheio de lacunas, as mulheres enunciam como suas linhas se entrelaçam às linhas dos outros seres e coisas que permeiam a cadeia produtiva. Prolongar o saber-fazer tradicional está precisamente no modo em que essas velhas e novas narrativas continuam a ser tecidas face às adversidades do cotidiano. Para reconhecer o particular desses conhecimentos práticos e, portanto, silenciosos, é necessário perceber, ouvir, estar atenta aos gestos e às palavras que emergem por meio do fazer. Acima de tudo, é necessário também fazer. Experimentar como o corpo e os materiais negociam um caminho pelo mundo. Em outras palavras, conhecer o mundo por meio de suas histórias, como propõe a noção de conhecimento narrativo de Tim Ingold (2011).

Nessa pesquisa, busco analisar como o designantropologia pode contribuir para a materialização, salvaguarda e transformação das narrativas que atravessam os designs outros das artesãs de fibra de buriti da comunidade de Boa Vista. Seus objetivos específicos consistem em: a) mapear o estado da arte em relação a incorporação do conceito e do uso de narrativas no design e nos saberes e fazeres artesanais; b) cocriar, em campo, as narrativas em torno do cotidiano e do processo produtivo das artesãs; c) sistematizar e dar visibilidade às narrativas dos saberes e fazeres artesanais; d) analisar a contribuição das práticas participativas na tangibilização de saberes tradicionais por meio da construção de narrativas.

Esta é uma pesquisa qualitativa, descritiva, explicativa e aplicada conduzida por meio das abordagens do designantropologia (Ingold, 2011, 2013, 2018; Izidio, Farias e Noronha, 2022; Gunn, Otto e Smith, 2013; Halse *et al.*, 2010) e do design participativo (Binder *et al.*, 2010).

Corresponder, como propõe o antropólogo britânico Tim Ingold (2016), é engajar-se em práticas atencionais em que os seres continuamente respondem uns aos outros. Nesse sentido, corresponder significa cultivar nossa atenção e a habilidade de resposta ao que emerge do encontro com a alteridade. A produção do saber se transforma em um nó que entrecruza múltiplas linhas: por meio do fazer com as coisas, situado no tempo presente e enredado aos outros, o pensamento vai ganhando corpo. Não apenas as categorias e questões de pesquisa, mas também as subjetividades envolvidas se tornam permeáveis aos afetos das relações em campo. Isto respalda a escolha pela escrita em primeira pessoa, pois me posiciono diante do que vivencio em campo, entendendo como a confluência entre as subjetividades e o teor das experiências afetam a construção do conhecimento e a forma como esse processo é narrado.

Traço o percurso dessa investigação por meio de coisas, ferramentas que denomino como coisa de design (Binder *et al.*, 2010), porém também chamadas de dispositivos de conversação (Anastassakis e Szaniecki, 2016). Tratam-se de materialidades abertas e inacabadas que elicitam a emergência das narrativas, tangibilizando discursos, antecipando futuros e negociando questões entre as visões de mundo envolvidas no processo de design.

Aqui, os caminhos foram se fazendo à medida em que me enlacei aos fluxos das coisas e das forças em torno do saber-fazer na Boa Vista. Longe de buscar um fechamento, explorei os modos em que cada visita à comunidade pôde engendrar novas direções e percepções sobre as questões de pesquisa. Ao longo de seis visitas, pude participar no cotidiano das artesãs, me envolvendo com os projetos e atividades em curso da Associação de Artesãs da Boa Vista (AABV) e do ponto de cultura Nós de fibra. Neste trabalho, analiso os processos de pesquisa em torno de dois processos: a contação de histórias, que envolveu a aproximação com o campo e a narração ao longo da prototipação de um serviço de circuito turístico; e criação de narrativas, trazendo a participação e a produção de coisas de design nas oficinas do projeto Nós de fibra.

Sendo assim, questiono-me se e como o designantropologia potencializa a autonomia das artesãs por meio da narração de seus próprios saberes e fazeres. O olhar é dedicado às formas localizadas em que as próprias comunidades produzem o design de si mesmas. Nas visões contemporâneas do design, estas são denominadas por diversos nomes: design autônomo (Escobar, 2016), designs do sul; designs dos seus; design ontológico, designs outros (Gutiérrez-Borrero, 2020), ou, simplesmente, práticas criativas.

Por meio dessas abordagens situadas, tomo o fazer design para além de suas raízes modernas, racionalistas, universalistas e produtivistas, caminhando rumo a um pluriverso de desenhos outros. Quando reparamos com atenção, entendemos que essas outras formas de fazer, ignoradas pelos mapas disciplinares, são também meios para imaginar outras formas de habitar e se relacionar com o mundo. Reconhecendo o caráter ontológico do design (Fry e Kalantidou, 2014; Willis, 2004), entendemos que, ao projetar coisas (artefatos, serviços, sistemas, modos de fazer, por exemplo), estas coisas agem de volta e também nos projetam, engendrando visões de mundos, formas de ser, saber e fazer.

Nesse sentido, a construção do passado, presente e futuro do saber-fazer com a fibra de buriti se entrelaça aos processos em que as artesãs criam as condições para sua própria autonomia. Respondendo à ameaça da insustentabilidade ambiental e à precariedade da produção, as artesãs materializam projetos de vida (e de mundo), por meio de suas formas específicas de antecipar o futuro e de fazer. A partir do

cotidiano e das condições materiais existentes, elas fazem coisas, articulam-se, ensinam, aprendem, correspondem.

Além de Tim Ingold (2011, 2018, 2022), dialogo com uma miríade de autoras e autores, entre elas: Raquel Noronha (2020), Zoy Anastassakis (2020), Ursula K. Le Guin (2019), Anne Tsing (2022), James Clifford (2016), Tania Pérez-Bustos (2016, 2021), Arturo Escobar (2016, 2020), Lila Abu-Lughod (1993).

1.2. Chegando ao campo

A escolha da Boa Vista como campo investigativo não foi por acaso. Esta decisão derivou dos resultados de um projeto de pesquisa anterior do grupo de pesquisas “Narrativas em Inovação, Design e Antropologia (NIDA/UFMA), do qual participo como pesquisadora há 7 anos. No período em que atuei como bolsista de Iniciação Científica, ainda na graduação, integrei-me às ações do projeto “Correspondências entre o fazer e o projetar: codesign e construção de conhecimento entre designers e praticantes habilitados” (2018-2022), financiado pelo edital Universal da Fundação de Amparo à Pesquisa do Maranhão (FAPEMA), que deu origem aos vários planos de ação de pesquisa em que estive envolvida.

Em 2020, participei junto a uma equipe de pesquisadores do NIDA de uma ação para o desenvolvimento de consultorias em design gráfico com empreendimentos econômicos solidários do Maranhão, através da colaboração com a Secretaria Estadual do Trabalho e Economia Solidária (SETRES/MA) e o Centro de Referência em Economia Solidária (CRESOL). Assim, os pesquisadores foram divididos em equipes que atuaram em cada uma das regiões do Maranhão. Uma das equipes, da qual não fiz parte, ficou encarregada de cocriar as identidades visuais com as artesãs da região dos Lençóis Maranhenses, que abrangeu a cidade de Barreirinhas e, por conseguinte, a Associação de Artesãs da Boa Vista

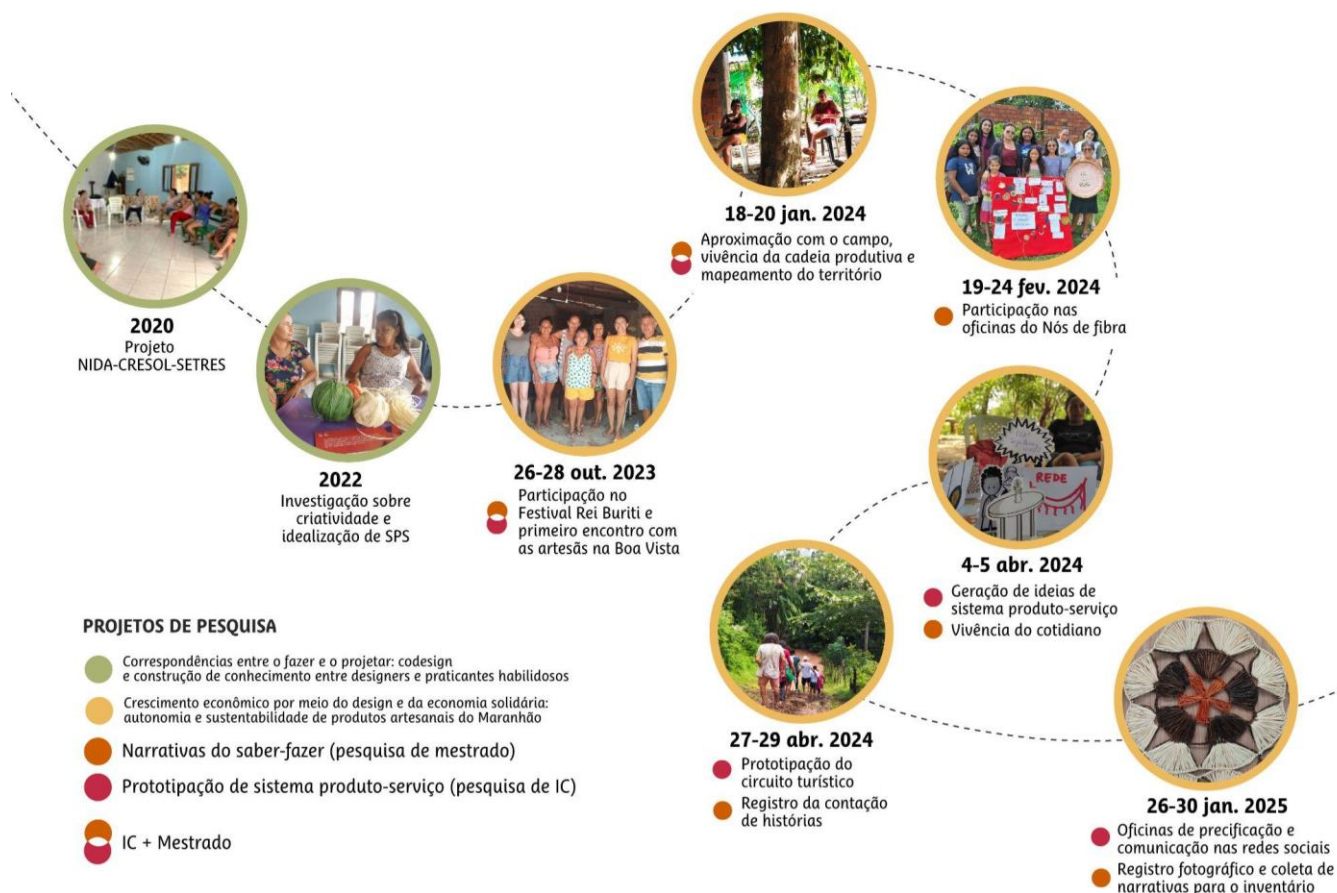
Já em 2022, a associação em questão foi escolhida como um dos seis grupos para participar de um outro projeto de pesquisa que teve como foco a construção de sistemas produto-serviço com grupos artesanais maranhenses. Durante esse período, estava realizando a pesquisa de campo para meu trabalho de conclusão de curso em colaboração com um grupo de artesãs de Paço do Lumiar, na região metropolitana de

São Luís (MA). Luiz Lagares, doutor em Design, foi o pesquisador do NIDA encarregado de ir à Boa Vista e cocriar ideias de estratégias de desmaterialização da produção com as artesãs, experiência que idealizou a proposta de circuito turístico relatada nesse trabalho.

Portanto, não conhecia as artesãs da Boa Vista antes de me deslocar ao campo em outubro de 2023 para o começo da pesquisa de campo. Porém, com base nos relatos, imagens e vídeos dos pesquisadores que me antecederam, percebi que a comunidade poderia ser um campo de investigação sobre as narrativas em torno do saber-fazer, tendo em vista a identidade do artesanato em fibra de buriti da região dos Lençóis como uma forma de conhecimento tradicional.

Este trabalho também integra um projeto de pesquisa mais amplo denominado “Crescimento econômico por meio do design e da economia solidária: autonomia e sustentabilidade de produtos artesanais do Maranhão”, executado pelo NIDA e financiado pela FAPEMA. Além disso, seus processos foram realizados em conjunto com um plano de pesquisa de Iniciação Científica voltado à cocriação e implementação do sistema produto-serviço do circuito turístico, executado pela bolsista do NIDA Isabella Martins. Em várias viagens de pesquisa, fomos à campo como uma dupla, o que justifica a alternância da primeira pessoa do singular e da primeira pessoa do plural ao longo da escrita da descrição e análise dos eventos com as artesãs.

Figura 1 - Linha do tempo das pesquisas na Boa Vista



Fonte: autora

1.3. Sobre as artesãs co-pesquisadoras

As artesãs da Boa Vista que participaram dos processos de pesquisa estão divididas entre as artesãs da Associação de Artesãs da Boa Vista (AABV) e as artesãs do ponto de cultura Nós de fibra.

Entre as artesãs, estive mais próxima de Luciana e dona Toinha. Luciana tem 40 anos e é nascida e criada no povoado da Boa Vista. Viveu por um breve tempo em São Luís (MA), mas voltou à comunidade há alguns anos, onde integra a associação como presidente, além de ter sido responsável por impulsionar sua criação. Foi a principal artesã barreirinhense à frente da organização do festival Rei Buriti, além de ser integrante do CRESOL. Ao contrário das demais produtoras da AABV, ela produz

artefatos com a borra do buriti, material geralmente descartado, utilizando as técnicas do macramê e trançado. Falante e sempre disposta a construir novos projetos, a artesã foi quem trouxe a ideia de desenvolver o circuito turístico na comunidade. Filha de pescadores e lavradores, ela conta que o fazer artesanal é um conhecimento herdado de sua mãe, avós, bisavós e tataravós, que se dedicavam exclusivamente ao trabalho doméstico e tinham o artesanato como uma forma de complemento de renda.

Antônia, mais conhecida como dona Toinha, tem 60 anos e é professora da Educação Básica aposentada. É natural de Bacabal (MA), tendo se mudado para Boa Vista em 2020. Ela contou que, ao chegar à comunidade, começou a reparar que muitas artesãs ficavam à porta de casa fazendo crochê, técnica aprendida ainda criança, o que despertou um interesse antigo pela prática. Quando ainda vivia em sua cidade natal, a artesã nos contou que participou de diversas ações em organizações filantrópicas sem fins lucrativos, bagagem que trouxe à idealização do projeto Nós de fibra. Em 2025, o projeto foi reconhecido como um ponto de cultura da cidade de Barreirinhas e tem como sede um espaço construído no terreno de sua casa. Assim como Luciana, sempre participa dos projetos, formações e demais ações das organizações de artesãs e agências de fomento ao artesanato que atuam no município e no Maranhão. Em minhas visitas ao campo, me hospedei na maioria das vezes em sua casa, o que estreitou nossos laços e me deu a oportunidade de colaborar e partilhar ideias sobre o futuro do Nós de fibra.

Figura 2 - Luciana e dona Toinha



Fonte: NIDA

Irene, 57 anos, é natural e moradora da Boa Vista, sendo a artesã tesoureira da associação. Aprendeu a fazer artesanato com sua irmã aos 12 anos. Ela conta que parou de crocheter quando morou por alguns anos no Rio de Janeiro, mas ao retornar à comunidade há 6 anos, resgatou a atividade e passou a integrar a associação. Zeneide, 67 anos, aposentada, também é natural do povoado e participante da AABV. Contadora de histórias, é uma das artesãs mais experientes da comunidade, possuindo um extenso conhecimento sobre os pontos e técnicas de crochê. Além do artesanato, também produz e comercializa doces feitos com o fruto do buriti, muito apreciado na região.

Odete, 49 anos, nasceu em Barreirinhas e, ao contrário das artesãs, vive na comunidade do Amapá, um dos bairros da cidade. Filha de pais lavradores, o artesanato não foi uma tradição familiar, mas aprendeu a fazer crochê com suas vizinhas quando ainda era criança.

Sheila, 47 anos, nasceu e vive em Boa Vista. Além de artesã, atuou durante muitos anos como cozinheira e também integrou a ARTECOOP no passado. Em nossas visitas de campo, o encontro com a associação sempre era realizado no quintal da sua casa, local onde também ocorreu a etapa de demonstração do processo produtivo do circuito turístico. Nesses eventos, era comum que ela narrasse vários acontecimentos sobre a história do artesanato na Boa Vista.

Sandra, 59 anos, nascida e criada na Boa Vista, ex-integrante da ARTECOOP (Cooperativa dos Artesãos dos Lençóis Maranhenses), outro grupo artesanal local que atualmente está mais desarticulado. É também uma das artesãs mais experientes. Fátima, 61 anos, é a artesã da associação responsável pela produção anual das vestimentas em linho do buriti para o grupo artístico de bumba-meu-boi Companhia Barrica. É também uma das artesãs mais antigas e está sempre presente no Centro de Artesanato de Barreirinhas.

Eliete (52 anos), Andreza (31 anos) e Emília (62 anos) também fazem parte da associação, produzindo diversos artefatos com a técnica de crochê. São as artesãs que menos participaram das rodas de conversas e vivências em campo, ausência justificada talvez pela necessidade de cuidado dos filhos, no caso da Andreza, ou por

serem mais retraídas, como a Eliete. Emília é irmã de Zeneide e a associada mais recente da AABV, tendo ingressado em fevereiro de 2025.

Figura 3 - Irene, Zeneide, Odete, Sheila, Sandra, Fátima, Eliete, Andreza e Emília



Fonte: Autora e equipe do NIDA

Francisco, também conhecido como seu Chico, é esposo da dona Toinha e colaborou na edificação do espaço do Nós de fibra. Com o desenrolar das oficinas semanais do projeto, ele teve a oportunidade de aprender a fazer trançados com a borra de buriti, tornando-se um habilidoso artesão. É um dos raros artesãos homens que desenvolvem esse tipo de ofício com a fibra de buriti em Barreirinhas.

Figura 4 - Francisco fazendo trançados



Fonte: autora

No segundo capítulo, elucido o percurso metodológico, apresentando a trama que entretece os métodos, técnicas e ferramentas em cada uma das etapas da pesquisa.

No terceiro e no quarto capítulo, abro o interior do meu cofo², onde guardo uma constelação de saberes. Dentro dele vou reunindo as categorias teórico-

² O cofo é um artefato utilitário tradicional do Maranhão feito de folhas de palmeiras nativas, como babaçu, buriti, carnaúba, juçara, anajá, tucum, entre outros. É utilizado para armazenar e transportar alimentos e objetos, possuindo diversas tipologias e formatos, além de ser reconhecido como um símbolo cultural e fortemente determinante da vida econômica do povo maranhense (Gonçalves, Lima e Figueiredo, 2009).

metodológicas que sinalizam os caminhos da pesquisa: coisas, palavras, modos de fazer, cosmovisões, dissidências, impulsos, hesitações.

No quinto capítulo, narro com detalhes as experiências vividas em campo, expondo os desdobramentos do processo de corresponder ao fluxo de vida das artesãs. Além disso, realizo a análise das narrativas tramadas ao longo do processo de correspondência por meio da triangulação de intersubjetividades (Noronha, no prelo), de dados (Yin, 2001) e de pessoas (Passos e Kastrup, 2013).

No sexto capítulo, relato as últimas visitas à Boa Vista e apresento o inventário das narrativas.

No sétimo capítulo, apresento as considerações finais, sintetizando como os objetivos da pesquisa foram atendidos, além de identificar os limites e possibilidades de desdobramentos futuros.

2 TRAMAS METODOLÓGICAS

Neste capítulo, apresento os métodos, técnicas e ferramentas que urdiram os caminhos da pesquisa. A ênfase está em como as escolhas metodológicas puderam materializar as narrativas do saber-fazer ao longo e após o campo de pesquisa.

O percurso metodológico foi se desenhando em meio à experiência de participar no fluxo de vida da comunidade e da ênfase na reflexividade da pesquisa, ou seja, nas trocas recíprocas entre mim, as artesãs, os materiais, o território e os demais seres. Isto significa dizer que os caminhos não foram delimitados antes da vivência em campo e se traçaram a partir do modo como o encontro intersubjetivo enveredou os passos seguintes, surgindo continuamente novos entendimentos sobre as questões de pesquisa.

Portanto, essa investigação se classifica como qualitativa, pois propõe a indissociabilidade entre o subjetivo e o objetivo, trazendo à tona as dimensões simbólicas que integram as realidades sociais. Assim, reconhecemos as narrativas e interpretações do grupo de artesãs sobre suas próprias formas de vida, como seus hábitos, costumes, conhecimentos e processos produtivos (Minayo, 2013).

Quanto à natureza, conceitua-se como aplicada, pois tem como objetivo a produção de conhecimento para a aplicação prática através dos processos de inventariação de narrativas sobre saberes e fazeres tradicionais. De acordo com Buchanan (2001), esta natureza de pesquisa se orienta aos problemas observados em uma classe geral de situações e seu foco consiste em “descobrir alguns princípios ou mesmo regras práticas que explicam uma classe de fenômenos” (Buchanan, 2001, p.18). No que diz respeito aos objetivos, trata-se de uma pesquisa explicativa, já que aborda a identificação dos fatores simbólicos-culturais e sociais que contribuem para a construção das narrativas locais sobre a produção artesanal tradicional (Gil, 2002).

O designantropologia é adotado como abordagem de pesquisa, tendo em vista seu caráter intervencionista, colaborativo e voltado à teorização do contexto social. Há uma mudança em relação às abordagens que tradicionalmente vinculam o design e a antropologia, visto que as observações e descrições etnográficas deixam de ser um mero meio de produção de *insights* para a atividade de design.

Aqui, adoto a nomenclatura designantropologia como defendida por Izidio, Farias e Noronha (2022), almejando o “acionamento de vivências, epistemologias e imaginações dos dois sistemas de conhecimentos ao mesmo tempo” (p.12). A mescla entre as duas epistemologias - design e antropologia - promove a tessitura de uma terceira, *alter*, que não viria à superfície sem esse profundo entrelaçamento.

Nesse sentido, o designantropologia se atém a como as próprias intervenções de design podem ser transformadas em questões etnográficas, adentrando o cotidiano com curiosidade, por meio de engajamentos materiais que revelam hipóteses, críticas e ideias especulativas sobre condições de vida possíveis (Halse *et al.*, 2010).

Halse *et al.* (2010) propõem o DAIM (*Design Anthropology Innovation Model*) como um processo pautado em três estratégias: investigação exploratória, que valoriza abertura de questões emergentes ao vivenciar a realidade cotidiana; participação sustentada, que promove o diálogo e o alinhamento entre a trama de sujeitos em volta do objeto de preocupação; e prototipagem generativa, em que as coisas materiais possibilitam a tangibilização de narrativas e a experimentação de cenários futuros.

Corresponder significa estar atento, aterrado no presente e engajado no cultivo da habilidade de resposta ao que nasce do encontro com o outro (Ingold, 2011, 2022, 2018). No designantropologia, essa produção da intersubjetividade, por meio de práticas atencionais, como proposta por Ingold (2011) assume lugar central, pois fazer design emerge das correspondências entre seres, coisas e territórios constituídos por visões de mundo distintas (Izidio, Noronha e Farias, 2022). O design abandona suas diretrizes modernas que se limitam à busca pela inovação, à racionalização projetual e à imposição de processos pré-determinados. Ao reconhecer e se engajar com outras formas de fazer, o design passa a ser um dispositivo para a imaginação de futuros, provocando afetos e mudanças a partir de “dentro” da comunidade copesquisadora.

Como já dissemos sobre a visão antecipada do praticante habilidoso, ele abre uma trilha, lançando-se continuamente a partir de sua ponta e traçando um caminho à medida que avança. Se o design deve ser o outro lado do desenho nesse sentido, então teria que ser sobre a antecipação do futuro. Longe de buscar finalidade e conclusão, seria em aberto, lidando com esperanças e sonhos ao invés de planos e previsões (INGOLD, 2022, p. 71).

O fazer intersubjetivo aciona a permeabilidade entre as subjetividades envolvidas e a pluriversalidade onto-cosmológica, criando alternativas às narrativas canônicas. Assim, no processo de pesquisa em questão, reflito por meio da prática concreta sobre como estas práticas não hegemônicas moldam outros modos de estar no mundo, tornando a pesquisa uma experiência de aprendizagem mútua.

Segundo Izidio, Noronha e Farias (2022), voltar-se às narrativas tecidas em vivências de pesquisa do designantropologia permite entender a subjetividade como um processo relacional entre um fora e um dentro, não de maneira dicotômica, mas como um movimento que se transforma na pulsão da vida. Portanto, por meio de um processo coletivo de produção de narrativas alternativas, esses processos investigativos buscam criar condições para reapropriação ontológica da vida, em detrimento do cerceamento das formas de ser, fazer e pensar o mundo que subjaz ao ideário racionalista do paradigma moderno-colonial. Concluem, portanto, que “a produção de narrativas no âmbito do designantropologia não é algo separado da prática. É o seu devir” (p.8), sendo o próprio fazer do designantropologia um processo narrativo.

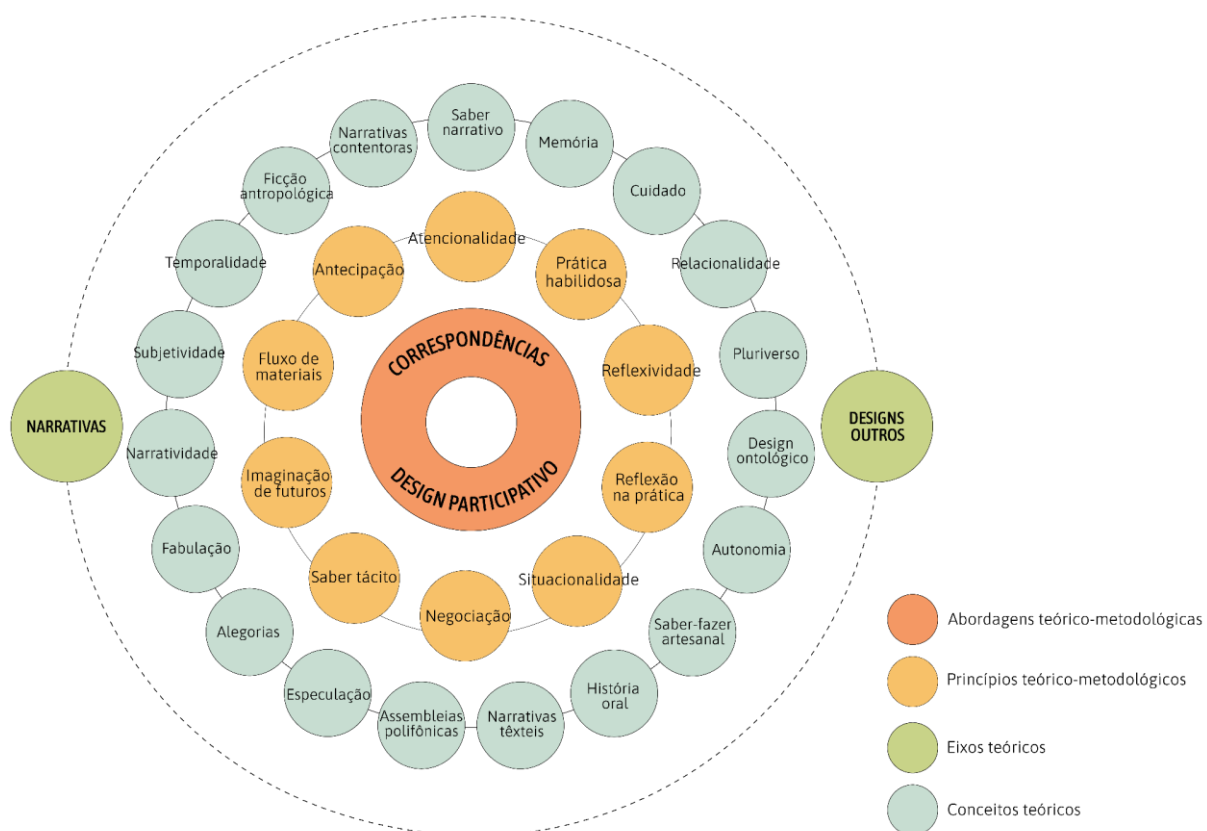
Esses encontros criativos permitem que saberes e habilidades práticas sejam entrelaçados através do que, aqui, denominamos “coisas de design” (Binder *et al.*, 2010). Tratam-se de artefatos inacabados e permeáveis, capazes de tencionar o diálogo entre visões de mundo conflitantes, tornando tangíveis as narrativas – às vezes, fragmentadas – das artesãs com as quais tecemos as linhas-guias dessa pesquisa.

Dessa forma, o caminho metodológico da pesquisa foi delineado com base na produção e no uso dessas coisas de design. A ênfase no fazer e na experimentação com os materiais conduziu a produção do conhecimento de modo colaborativo com o grupo, sendo estes advindos tanto da prática artesanal, quanto do experimento de construção de histórias situadas.

2.3. Delineamento das etapas

A primeira etapa da pesquisa abordou o mapeamento teórico sobre as unidades de análise da pesquisa, por meio da revisão narrativa de literatura (Ribeiro, 2014) e bibliometria (Araújo e Alvarenga, 2011), com o objetivo de identificar, selecionar e analisar criteriosamente estudos sobre a construção de narrativas, como fontes de conhecimento úteis aos processos de pesquisa de campo e à narração escrita sobre a pesquisa. Além disso, estendemo-nos ao levantamento teórico sobre a dimensão de caracterização dos designs outros a fim de delimitar suas afinidades conceituais e práticas com o saber-fazer artesanal. O mapeamento pode ser observado na esquematização da figura 5.

Figura 5 - Categorias teórico-metodológicas da pesquisa



Fonte: Da autora

A aproximação com a comunidade e a pesquisa de campo (Gil, 2002) foram orientadas pelas práticas de correspondências (Ingold, 2011; 2016; 2015) e observação participante (Gatt e Ingold, 2013), em que a investigação pressupõe da necessidade de assumir uma postura engajada e atencional, através da habilidade em responder ao outro no decorrer das experiências vivenciadas, no fluxo contínuo entre afetar e ser afetado. Reconhece-se, portanto, o que emerge do processo exploratório de aprendizagem mútua, em que todos os atores envolvidos atuam ativamente no processo de construção do saber (Gatt e Ingold, 2013).

Em seguida, foram realizados exercícios de contação de histórias e de criação de narrativas. O primeiro consistiu na provocação e registro das narrativas das mestras artesãs ao longo da vivência do processo produtivo e da participação em seus cotidianos e durante a prototipação de um circuito turístico no território. Já o segundo momento abordou a cocriação de coisas de design e a simultânea enunciação de narrativas situadas das aprendizes participantes das oficinas do projeto Nós de fibra.

Coisa de design é um conceito do design participativo e do designantropologia utilizado para caracterizar materialidades que buscam estimular o diálogo sobre as questões que emergem em campo, devido a sua capacidade em tornar tangível narrativas coletivas, imaginar cenários futuros e facilitar o processo de tomada de consciência (Binder *et al.*, 2010).

Assim, as coisas de design – aqui, também denominadas como ferramentas – foram prototipadas com o objetivo de provocar a reflexão sobre o saber-fazer, levando em conta as categorias teórico-metodológicas da pesquisa (figura 5). Ao orientar as dinâmicas de materialização das narrativas, as ferramentas facilitaram a manifestação de discursos, significados, representações e visões de mundo sobre os saberes e fazeres tradicionais em diálogo com as categorias elencadas (Gunn, Otto, Smith, 2013).

A etapa seguinte consiste na análise dos resultados de pesquisa, por meio da triangulação de dados (Yin, 2001) e de pessoas (Passos e Kastrup, 2013) de caráter intersubjetivo (Noronha, no prelo), considerando o entrelaçamento entre as narrativas da comunidade, o referencial teórico e as percepções da pesquisadora.

Por fim, será produzida a inventariação das narrativas produzidas ao longo da experiência de pesquisa e trianguladas na fase analítica.

Por situar-se no âmbito das Ciências Sociais Aplicadas, a pesquisa segue as proposições do Fórum de Ciências Humanas, Sociais e Sociais Aplicadas (FCHS-AS), buscando a construção da ética na pesquisa. Tal questão é entendida como um processo contínuo de construção de vínculos de confiança e parceria entre os pesquisadores e os participantes da pesquisa, sem que os últimos sejam posicionados apenas como provedores de informações (Duarte, 2017).

Figura 6 - Narrativas do saber-fazer



Fonte: Da autora

Figura 7 - Arranjo metodológico da pesquisa



Fonte: autora

2.3. Revisão de literatura

2.3.1. Revisão narrativa de literatura

A revisão narrativa de literatura consiste em uma técnica de revisão bibliográfica com base em sínteses narrativas de produções selecionadas. Caracteriza-se pela crítica ou descrição de estudos, a partir de uma perspectiva ampla sobre uma temática específica. Segundo Ribeiro (2014, p.676), “são estudos apropriados para descrever e discutir o desenvolvimento ou o ‘estado da arte’ de um determinado assunto, tanto do ponto de vista teórico como do ponto de vista contextual”.

Diferentemente da revisão sistemática, não exige um protocolo rígido a partir da definição de uma questão de pesquisa e critérios de busca em bases de dados (Cordeiro *et al.*, 2007). De acordo com Sousa *et al.*, (2018), os processos para confecção de uma revisão narrativa abrangem as seguintes etapas: seleção de um tema de revisão; pesquisa na literatura; seleção, leitura e análise do material; escrita da revisão; e referências.

A exploração da técnica contribuiu para a construção de um repositório teórico abrangente e interdisciplinar sobre a temática da construção de narrativas a fim de se propor associações possíveis com a categoria dos saberes e fazeres artesanais em processos de design colaborativos com comunidades tradicionais.

2.3.2. Bibliometria

Segundo Paul Otlet (1934), a bibliometria consiste em um meio de quantificação da ciência por meio da aplicação estatística nas fontes de informação. Como uma técnica de pesquisa, a bibliometria tem como objetivo avaliar e compreender o desempenho de produções científicas, buscando a coleta de informações a partir da sistematização de uma quantidade de dados em um período específico (Wolfram, 2017).

Para Araújo e Alvarenga (2011), esses processos bibliométricos buscam analisar as diferentes variáveis que compõem um determinado campo científico como: pesquisadores, instituições, temas, bases epistemológicas, autores, títulos clássicos, línguas, países, períodos de tempo, entre outros. Os autores ressaltam ainda a importância de complementar as informações coletadas por meio da bibliometria com reflexões de cunho interpretativo e crítico.

Na pesquisa em questão, o processo bibliométrico partiu das seguintes etapas: a) formulação da pergunta de pesquisa e palavras-chaves; b) localização e seleção dos estudos em bases de dados eletrônicas; c) filtragem prévia dos estudos com base nos critérios determinados; d) coleta de dados nos estudos selecionados; e) análise, agrupamento e apresentação dos dados; f) interpretação dos dados; e g) aprimoramento e atualização da revisão (Castro, 2001).

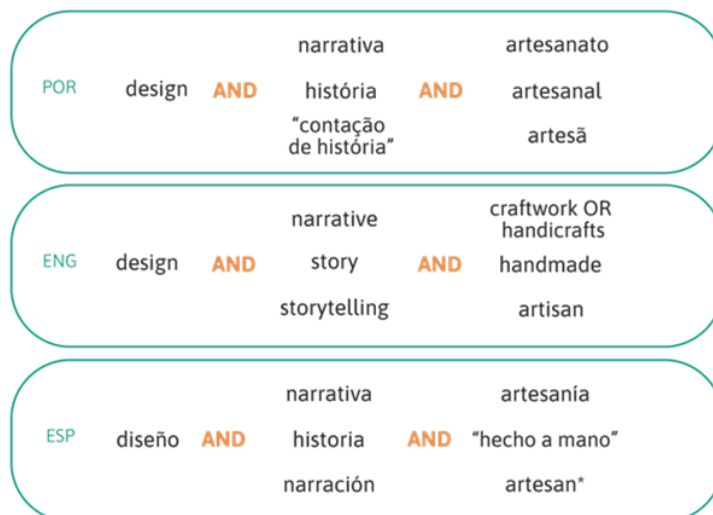
Para tanto, consideremos o seguinte protocolo:

Figura 8 - Protocolo para pesquisa em bancos de dados

a. Bases de dados	Periódicos CAPES, Blucher Proceedings, Oasisbr (Portal Brasileiro de Publicações e Dados Científicos em Acesso Aberto)
b. Tipos de documentos	Artigos científicos
c. Área de concentração	Design participativo, Design especulativo, Design Anthropology, Design colaborativo, Design e artesanato, Design e Cultura Material, Design e comunidades tradicionais
d. Idiomas	Português, Inglês e Espanhol
e. Período	2013-2023 (10 anos)
f. Critérios de Inclusão	Abordar o conceito e/ou o uso de narrativas no design e no fazer artesanal, dados sobre metodologias e casos específicos sobre cocriação de narrativas com comunidades artesanais
g. Critérios de Exclusão	Pesquisas duplicadas, artigos de acesso restrito, pesquisas que não abordem a temática da construção de narrativas na área do design e/ou da produção artesanal

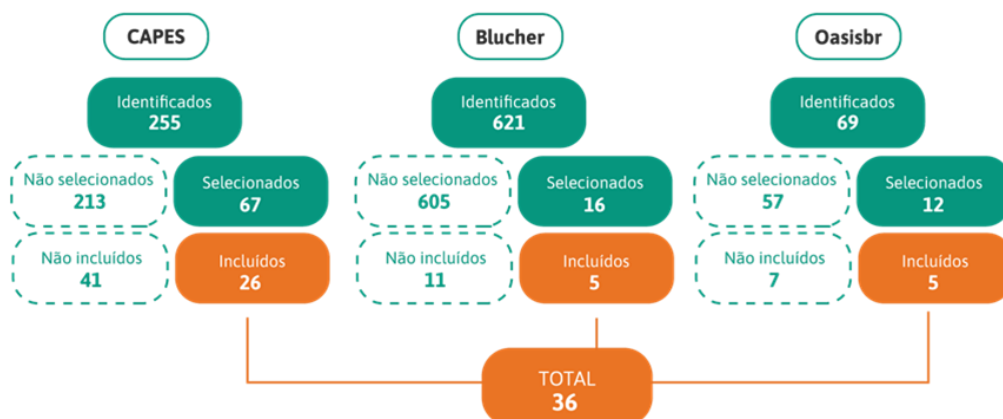
Fonte: Farias e Noronha (2024)

Figura 9 - Palavras-chave utilizadas



Fonte: Farias e Noronha (2024)

Figura 10 - Identificação e seleção dos artigos



Fonte: Farias e Noronha (2024)

Os textos identificados foram apresentados em artigo intitulado “Fazer coisas é contar histórias: mapeamento sistemático sobre o conceito de narrativa na dimensão do design e dos saberes artesanais” (Farias e Noronha, 2024). No subcapítulo

denominado “Modos de narrar”, as categorias construídas foram acionadas para a discussão dos conceitos.

2.5. Contação de histórias

Em campo, os processos de contação de histórias se deram a partir de duas abordagens: o fluxo de aproximação com o campo, experienciando seus fazeres e participando em seus cotidianos, e a vivência do processo de encenação durante a prototipação de uma iniciativa de circuito turística na comunidade.

2.5.1. Aproximação com o campo

Tendo em vista o caráter participativo, situado e intervencionista da investigação, o percurso foi desenhado ao longo dos processos de correspondências com a comunidade, reconhecendo o conhecimento como situado e relacional. A pesquisa de campo possui como foco a aproximação com o contexto de produção do saber-fazer, sendo necessária a experiência direta com a situação em um período de tempo que permita a imersão na realidade do grupo social. Este processo tem o objetivo de “entender as regras, os costumes e as convenções que regem o grupo estudado” (Gil, 2002, p. 53).

Na pesquisa em epígrafe, o estreitamento das relações com o campo se deu por meio da observação participante, uma técnica que requer a participação do pesquisador com a comunidade de modo que este venha a vivenciar as situações de modo próximo a como os integrantes do grupo vivenciam (Lakatos e Marconi, 2010). Este processo permite que o pesquisador adentre o ambiente social, observando e documentando as práticas cotidianas de maneira detalhada e ampla (Gunn, Otto e Smith, 2013).

Com base nos estudos de Malinowski (1984), que constrói as bases metodológicas em torno do conceito de observação participante, três pontos principais devem ser levados em consideração no processo de pesquisa: a) a conjunção entre a imersão na realidade e o domínio do referencial teórico, b) a vivência no contexto e abertura à realidade do grupo; e c) uso de técnicas de coleta, ordenação e apresentação das evidências coletadas em campo.

Minayo (2013) discute sobre o papel da relativização do espaço social do pesquisador, que, na pesquisa qualitativa, parte da sensibilidade e atenção à forma em que certa situação é experienciada pelo outro. A autora discerne sobre o trabalho de campo como um processo fundamental da pesquisa qualitativa e social, em que os sujeitos participantes da investigação, o tema de investigação e o pesquisador entram em uma relação intersubjetiva, originando as descobertas possíveis da pesquisa. A contextualização, nesse sentido, colabora com um entendimento mais profundo e holístico sobre os fenômenos sociais:

A idéia de que o particular não existe senão na medida em que se liga ao geral e o geral senão no particular e através dele; a idéia de que a dificuldade de apreensão está no pensamento e não na realidade, pois é o pensamento que separa e mantém a distinção de momentos de um objeto; a idéia de que a marcha do real é sempre mais verdadeira e profunda do que nossa capacidade de apreendê-lo; a idéia de que há uma relatividade entre os fatores objetivos e subjetivos, materiais e espirituais são alguns dos princípios básicos que podem orientar um trabalho de campo contextualizado (Minayo, 2013, p.294).

No designantropologia, o caráter descritivo e retrospectivo do trabalho etnográfico e da observação participante, que resulta na descrição sobre um evento passado, é substituído pela ênfase em práticas de correspondências. Assim, designers, pessoas e coisas se interrelacionam para cocriação de futuros desejáveis e facilitação de conhecimentos e práticas capazes de transformar as situações presentes (Gunn, Otto e Smith, 2013).

Ao longo do processo de contação de histórias das mestras artesãs, foi possível construir relações com as artesãs, desenhar a cadeia produtiva, mapear o território e entender seus imaginários em torno de diversas dimensões, como trabalho, memória, relação com a natureza e coletividade. Esta fase foi conduzida através da observação participante e do uso de diversos dispositivos, como o diário de campo, documentação em fotografias, vídeos e desenhos, além dos materiais e utensílios manuseados no processo produtivo, como o linho de buriti e as plantas utilizadas para tingimento.

Essas técnicas e ferramentas possibilitaram a produção de um acervo das experiências vivenciadas ao longo da observação participante, conglomerando diversos aspectos relacionados ao cotidiano, fatores intersubjetivos, as etapas

produtivas, especificidades do saber-fazer e da matéria-prima e os marcos especiais da Boa Vista.

2.5.2. Circuito turístico

Ao longo do percurso de pesquisa, pudemos acompanhar as formas de contação de narrativas no processo de codesign de uma estratégia de serviço voltado a uma circuito turística organizado pelas artesãs. É importante mencionar que nessas vivências de contação de histórias estive acompanhada em campo por outros pesquisadores do NIDA, como Isabella Martins (bolsista de Iniciação Científica) e Luiz Lagares (doutor em Design). A primeira atuou com plano de trabalho relativo à construção de um sistema produto-serviço voltado à cocriação do circuito turístico com as artesãs da Boa Vista. Já o segundo realizou parte de sua pesquisa de pós-doutorado ligada ao projeto “Crescimento econômico por meio do design e da economia solidária: autonomia e sustentabilidade de produtos artesanais do Maranhão”, financiado pela FAPEMA, dentro do qual minha pesquisa e a de Isabella também estão inseridas.

Como etapa constituinte para implementação do projeto, foi realizada uma experiência de encenação (Schleicher, Jones e Kachur, 2010), que permitiu a experimentação coletiva e em tempo real da jornada pelo território. Esta ação ocorreu em nível interno, reunindo as artesãs e as pesquisadoras, e externo, no formato de uma vivência destinada a indivíduos que interpretaram o papel de potenciais turistas.

Primeiramente, as artesãs foram convidadas a encenar o percurso apenas para nós pesquisadoras e a contar, pela primeira vez, cada uma das histórias que seriam compartilhadas. Em seguida, participamos da dinâmica de encenação com os atores externos, percorrendo cada um dos marcos espaciais elencados no processo de desenho do percurso: a casa da artesã Antônia, onde recebemos os turistas com um café da manhã; a trilha dos buritis, onde conheceram os buritizais e as ecologias situadas que os tornam possíveis; e, por fim, o quintal da artesã Sheila, onde foi realizada uma demonstração das etapas de extração, tingimento e beneficiamento da fibra.

Para nós, mais do que o processo projetual do serviço, importou o modo como cada momento da jornada pôde trazer à tona as correspondências entre os lugares (as trilhas nos buritizais, por exemplo), os materiais (a fibra, o linho, as plantas tintórias) e as narrativas das artesãs. Ao contar histórias, mesmo que, às vezes, de forma fragmentada e permeada por lacunas, as mulheres enunciaram como suas linhas de vida se entrelaçam às várias outras linhas que atravessavam nosso percurso. O saber-fazer, nesse sentido, é relacional e situado, pois reúne e sustenta várias histórias de vida multiespécie, não apenas das artesãs, como fonte de geração de renda, forma de elaboração emocional e de fortalecimento coletivo, mas também das próprias ecologias dos buritis, que dependem de um cuidado atencioso sobre seus manejos de extração para a continuidade de suas existências.

2.6. Criação de narrativas

Este ciclo de pesquisa perpassou a produção de coisas de design para criação de narrativas no ponto de cultura “Nós de fibra”, uma experiência de ensino-aprendizagem do artesanato com a fibra de buriti através da técnica do crochê, macramê e trançado, destinado às meninas e mulheres da comunidade. Também perpassou os processos de registro, análise e reflexão por meio do diário de campo sobre questões observadas ao longo da vivência nas oficinas.

2.6.1. Nós de fibra

Esta ação foi idealizada, planejada e materializada por dona Toinha, que convidou outras artesãs da AABV para atuarem como instrutoras na primeira semana do projeto, como Luciana, Zeneide e Sandra. Nesta ação, participamos desde as fases de concepção da identidade visual e planejamento de atividades, até o processo de registro fotográfico das oficinas na primeira semana, em fevereiro de 2024. A oportunidade de acompanhamento da ação permitiu o aprofundamento sobre o conhecimento artesanal em questão, já que nos integramos também como aprendizes, experimentando diretamente as relações com a corporalidade, as formas de fazer e as temporalidades particulares à técnica do crochê com a fibra de buriti.

Além disso, a atuação em colaboração com a artesã coordenadora do projeto, possibilitou a formação de vínculos e a inclusão de exercícios de imaginação de futuros no cronograma de realização das oficinas. Assim, prototipamos três dispositivos a fim de complementar o processo de aprendizagem ao estimular reflexões sobre a dimensão simbólico-cultural do saber-fazer: o diário de crochê e cartas para o futuro.

O diário de crochê consiste em uma adaptação das “sondas”, artefatos que são entregues aos sujeitos participantes a fim de serem complementadas e enviadas de volta aos pesquisadores para a interpretação (Lucero *et al.*, 2007). No contexto das oficinas do Nós de fibra, em que a maioria das aprendizes eram meninas na faixa etária de 8 a 13 anos, as sondas serviram ao intuito de auto investigação de suas próprias histórias, voltando o olhar para as tradições em torno do saber-fazer na comunidade e seus possíveis significados culturais. Materialmente, a ferramenta foi construída como um caderno que trazia uma série de questões como, por exemplo, as relações entre saber-fazer e suas próprias genealogias, as relações com objetos artesanais e os efeitos do aprendizado em nível emocional, social e corporal.

Já a coisa de design “cartas para o futuro” buscou elicitar processos de correspondência entre presente, passado e futuro por meio da escrita de cartas e da representação visual. Com o objetivo de observar processos sociais voltados ao futuro, tais ações de imaginação coletiva produzem a tangibilização de cenários possíveis a partir de indagações-centrais como “e se isso acontecesse?” ou “e se olhássemos dessa outra maneira?” (Halse, 2013). Primeiramente, convidamos as meninas a escrever cartas, tendo a seguinte pergunta como ponto de partida: como posso continuar a tradição do crochê na comunidade da Boa Vista? Em suas cartas, o destinatário foi o futuro e o corpo do texto imaginava seus sonhos e expectativas sobre a salvaguarda do saber-fazer com a fibra de buriti.

Em seguida, pedimos que elas traduzissem a realidade especulada na forma de desenhos coletivos. Para Ingold (2013), um desenho não é a manifestação de um pensamento, mas o próprio processo de pensar. Por meio da eliciação do gesto de desenho, as aprendizes são chamadas a criar narrativas visuais em correspondência aos escritos, articulando seus imaginários situados com a questão da continuidade e transformação do artesanato.

Ao fim da dinâmica, conduzimos a preparação de um painel composto por todos os materiais produzidos pelas aprendizes. Assim, pedimos que elas inserissem não somente as cartas e desenhos, mas também as peças de crochê iniciadas por elas ao longo do processo de aprendizagem e tiras de papel com uma palavra-síntese da experiência de participação nas oficinas.

É importante ressaltar que nem todas as ferramentas foram construídas de forma colaborativa. O diário de crochê, especificamente, foi elaborado pela própria pesquisadora a partir do cruzamento entre as questões locais, colhidas nos processos de observação participante nas visitas prévias à comunidade, e o arcabouço teórico-conceitual, por meio das revisões bibliográficas realizadas.

Por outro lado, as cartas para o futuro foram dispositivos que se materializaram em íntima correspondência à vivência nas oficinas de crochê. Desse modo, sua forma, conteúdo e objetivos nasceram a partir da experimentação e improvisação criativa ao longo das oficinas com as mestras artesãs e as aprendizes, imaginando os usos possíveis dos materiais e utensílios que já tínhamos em mãos. A natureza inacabada e contingencial das ferramentas permitiu que as aprendizes se sentissem à vontade para personalizar e incorporar imaginários próprios nas materialidades.

2.5.1. Diário de campo

O diário de campo é uma técnica de pesquisa qualitativa que objetiva o relato escrito a respeito do que “o investigador, ouve, vê, experencia e pensa” (Bogdan e Biklen, 1994, p. 150) ao longo da recolha e reflexão sobre os materiais de estudo. Tais notas de campo auxiliam a condução do projeto, ao permitir a observação das influências dos eventos vividos sobre o plano de investigação inicial.

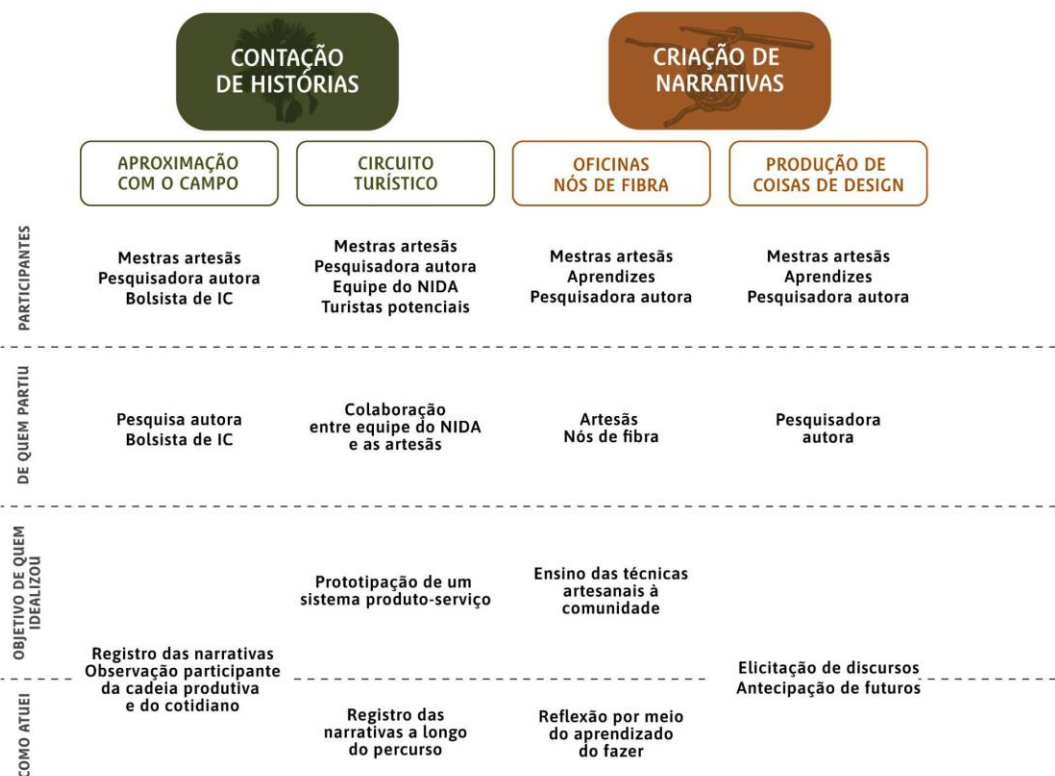
O detalhamento escrito das experiências de campo na forma de diários propicia a permeabilidade entre o caráter factual dos eventos e a subjetividade do pesquisador. De acordo com Amaro (2024), a escrita dos diários de campo concebe situações metadiscursivas de autorreflexão e organização da experiência vivida, através da “percepção das lacunas entre quem enuncia e o enunciado, uma vez que

sujeito e fenômeno se misturam, num encontro que não os diferem” (p.225). Por sua vez, escrever narrativas a partir das notas colhidas em campo é uma forma de “tornar familiar o estranho, naturalizar o evento por um indicativo gráfico”: as palavras, as fotografias, os desenhos ou os mapas que se inscrevem nos diários (Amaro, 2024, p.225)

Bogdan e Biklen (1994) apresentam um arcabouço metodológico para produção e análise das informações coletadas através desses objetos. Segundo os autores, o conteúdo das notas escritas em campo pode ser classificado conforme sua função descritiva ou reflexiva. A primeira categoria se orienta à captação dos atributos concretos, isto é, a descrição exata do local, pessoas, ações e conversas, buscando sinalizar os seguintes aspectos: 1 - Retratos dos sujeitos (aparências físicas, formas de se vestir, de falar e de agir), 2 - Reconstruções de diálogos (conversas particulares dos sujeitos com os pesquisadores e com outras pessoas), 3 - Descrição do espaço físico (desenhos e/ou fotografias do espaço e seus componentes), 4 - Relatos de acontecimentos particulares (atores envolvidos e a natureza de sua participação), 5 - Descrição de atividades (detalhamento e sequenciação dos comportamentos explícitos, como olhares e gestos), e 6 - Comportamento do observador (relato de seu comportamento, suposições e impressões, aspectos que terão influência direta sobre a coleta e análise dos materiais).

Em contrapartida, as notas reflexivas prestam-se ao registro subjetivo, ao identificar, por meio da escrita, as especulações, sentimentos, problemas, ideias, palpites e preconceitos em torno do percurso de pesquisa qualitativa. Somam-se a esse intuito a recolha de impressões que deem pistas sobre pesquisas futuras e esclareçam questões e inadequações previamente identificadas. Assim, seu conteúdo costuma apresentar os seguintes tópicos: 1 - Reflexões sobre a análise (temas, padrões, conexões e adições de pensamentos ao longo das experiências), 2 - Reflexões sobre o método (a fim de evidenciar os efeitos positivos e negativos das estratégias), 3 - Reflexões sobre conflitos e dilemas éticos (preocupações em torno das relações com os/as participantes), 4 - Reflexões sobre o ponto de vista do observador (como as percepções dos pesquisadores são transformadas), e 5 - Pontos de clarificação (esclarecem e ampliam as reflexões).

Figura 11 - Descrição dos processos em campo



Fonte: autora

2.7. Análise das narrativas

2.7.1. Triangulação

Segundo Minayo, Assis e Sousa (2005), a triangulação em suas diversas vertentes (de métodos, investigadores, teorias ou dados) consiste na técnica mais sólida de construção teórica. Desse modo, a etapa de validação da pesquisa foi produzida conforme os princípios da triangulação de intersubjetividades (Noronha, no prelo), de dados (Yin, 2001) e de pessoas (Passos e Kastrup, 2013).

A triangulação de dados busca reunir os dados de uma multiplicidade de fontes de informação, considerando a corroboração e avaliação de um mesmo fenômeno (Yin, 2001). Já a triangulação de pessoas busca entrelaçar a experiência de múltiplos atores, que participam como co-pesquisadores do conhecimento,

reconhecendo a diversidade de efeitos que a pesquisa causa àqueles que a vivenciam.

A triangulação intersubjetiva (Noronha, no prelo) reúne processos tradicionais de triangulação de dados (Yin, 2001) e de pessoas (Passos e Kastrup, 2013). No âmbito da pesquisa em designantropologia, a participação tangibiliza uma multiplicidade de dados sobre as agências de seres vivos, ambientes, materiais e subjetividades. Essa proposta se orienta ao entrelaçamento de formas de vida e de relações, criando condições para que a fala e os conhecimentos oriundos de cosmologias outras possam dialogar com os textos e as metodologias acadêmicas, questionando o paradigma científico vigente.

Assim, adoto a triangulação de intersubjetividades (Noronha, no prelo), de dados (Yin, 2001) e de pessoas (Passos e Kastrup, 2013) como um modo de analisar o entrelaçamento das narrativas das artesãs, dos materiais, da base teórica e as minhas próprias narrativas, trazendo à vista as múltiplas subjetividades e cosmologias em diálogo na construção do conhecimento.

O uso da triangulação para análise dos resultados de pesquisa compreende a articulação entre as narrativas empíricas, o referencial teórico e a análise da conjuntura. O método de análise abrange um processo interpretativo que inclui: 1 - a preparação dos dados empíricos coletados e construção de categorias de análise; 2 - a análise-síntese, que entetece as percepções dos sujeitos, a relação com o arcabouço teórico e a reflexão sobre o fenômeno na conjuntura mais ampla (Marcondes e Brizola, 2014).

Como categorias analíticas, volto-me às dimensões que se relacionam à salvaguarda e à transformação do saber-fazer com a fibra de buriti na Boa Vista: geração de trabalho e renda, relação com a natureza, mobilização coletiva e elaboração emocional-criativa de si.

2.8. Inventariação de narrativas

O processo final se desenrolou por meio da criação de um inventário, reunindo as narrativas produzidas e trianguladas nas etapas anteriores. Em minhas últimas visitas à comunidade, as artesãs levantaram a necessidade da criação de um material

gráfico que pudesse tangibilizar suas produções, na forma de um catálogo ou um livreto.

Além de impulsionar a divulgação e comunicação de sua produção, a elaboração desse material representa a localização de tal prática dentro da história e da tessitura simbólico-cultural do artesanato com a fibra de buriti na Boa Vista. A partir disso, os objetivos teórico-metodológicos da pesquisa – a inventariação das narrativas - puderam se alinhar às demandas internas do grupo, ressaltando o propósito participativo e intervencionista da pesquisa.

A construção do material se deu a partir de métodos e ferramentas do design gráfico e buscou compor, por meio da estruturação entre imagens, ilustrações e textos, uma cartografia afetiva em torno das narrativas históricas e simbólico-culturais do saber-fazer, além de ser um dispositivo de divulgação de seus produtos e processos produtivos. O arquivo em .pdf do inventário pode ser acesso através do link.³

³Link para acessar o inventário:

https://drive.google.com/drive/folders/1xjVw_MUGo8AU0pe5vKCQKorpJ2xV7ybc?usp=sharing

3 DENTRO DO COFO

Com Ursula K. Le Guin (2021), aprendo a importância das coisas dentro das quais se guardam coisas, “uma folha, uma cabaça, uma concha, uma rede, um saco, um estilingue, uma bolsa.” (Le Guin, 2021, p.19). Volto-me a esses objetos desimportantes para especular sobre outros modos de fabricar a narrativa da pesquisa. Ao invés do registro impessoal, neutro e distanciado, entrelaço-me às linhas da história, fazendo do encontro intersubjetivo o ponto fulcral do processo investigativo (Souza *et al.*, 2023).

“Cofó” é a palavra que tomo por empréstimo para nomear o contentor onde coleciono os tantos contos que encontro pelo caminho. O objeto de cestaria comum à realidade maranhense serve como um recipiente para acondicionar e transportar insumos. Dentro dele, reúno o arcabouço teórico-metodológico, as narrativas dos designs outros e a narrativa que aqui me demoro. Esta última é, antes de tudo, uma ficção inventada sobre o corpus da experiência (Clifford, 2016), pois tecida, tramada, modelada, assim como quem tece com o linho de buriti.

Persigo essas histórias implícitas como um modo de imaginar e experimentar outras formas de fazer design. Por conta disso, o que narro se desvincula das narrativas heroicas, universalizantes, produtivistas e, portanto, insustentáveis, que continuam a ser repetidas no ensino, pesquisa e prática do design, enquanto ferramenta do racionalismo moderno/colonial.

Profundamente situadas, relacionais, contínuas e intersubjetivas, penso com e como essas narrativas outras provocam a correspondência entre as linhas de vida em torno do saber-fazer com a fibra de buriti em uma comunidade. Ao olhar de perto, descubro uma trama em que seres e coisas se entrelaçam: mulheres, meninas, palmeiras, rios, fibras, vegetais, bolsas, toalhas, agulhas, romãs, cadernos, papéis, canetas. Aqui, essas histórias são contentores materiais, visuais, textuais — tangíveis e intangíveis — onde se guardam e se transformam continuamente projetos coletivos de fazer mundos (Le Guin, 2021).

Neste capítulo, esmiuço as categorias teóricas que sustentam o caminho de pesquisa, expondo seus cruzamentos e suas implicações para a disciplina do design.

Inspirada por Anna Tsing (2022) e Ursula K. Le Guin (2021), busco extrapolar as linhas do tempo desenhada sob a ótica do desenvolvimento e do progresso tecnológico. Essas linhas são permeadas por narrativas capazes de fabricar quadros sociais de memórias, que enquadram a realidade, produzindo determinados efeitos discursivos e instrumentalizando relações de poder (Benjamin, 2007; Mendoza Garcia, 2004).

A fim de explorar os modos de narrar de outras relacionalidades, temporalidades e materialidades de design, dialogo com categorias como fabulação (Anastassakis, 2020; Haraway, 2023; Hartman, 2020; McLean, 2017), alegorias etnográficas (Clifford, 2016) e do fazer têxtil (Pérez-Bustos, 2016; Pérez-Bustos e Piraquive, 2018), conhecimento narrativo (Ingold, 2011), assembleias polifônicas (Tsing, 2022), narrativas contentoras (Le Guin, 2021), design ontológico (Escobar, 2016; Fry e Kalantidou, 2014; Willis, 2002). Combinando fatos reais e elementos fictícios (Anastassakis, 2020; Haraway, 2023), ampliando as camadas de significados dos fragmentos da realidade (Clifford, 2016), ou simplesmente contando histórias, ao redor do fazer artesanal, tais narrativas são capazes de produzir e remodelar a realidade, associando múltiplas formas de fazer design no momento de sua tessitura.

3.1. Narratividades

No ano de 1936, Walter Benjamin (2007) escreveu o conhecido ensaio “O Narrador”, em que aborda as transformações das formas tradicionais de contação de narrativas e seu declínio na modernidade. Segundo o autor, a narrativa representa uma forma artesanal de comunicação, visto que possui a capacidade de entrelaçar a coisa narrada à vida do narrador, ao invés de se exprimir em um puro relato ou informação. Assim como no fazer artesanal, a narrativa não se revela por imediato, sua natureza está precisamente na continuidade do seu crescimento ao longo da experiência dos que a ouvem, prolongando a si mesma por meio da “superposição de camadas finas e translúcidas” toda vez que é recontada (p.206).

Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si

mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las (Benjamin, 2007, p. 205).

Várias décadas depois, Ursula K. Le Guin (1989), no ensaio “*Some thoughts on narrative*”, discute sobre as particularidades da linguagem narrativa, entendendo-a em sua qualidade de conexão, organização e direcionalidade temporal. “A narrativa faz uma jornada” (Le Guin, 1989, p.61), uma vez que se costura a partir do movimento de entrelaçar eventos em uma certa temporalidade – começo-meio-fim, passado-presente-futuro ou, mesmo, começo-meio-começo, como propõe Antônio Bispo dos Santos (2023).

Narrar é “saber de um modo”, pois um modo de conhecer é um modo de narrar, como defende Mendoza Garcia (2004). A narrativa funciona como um quadro social da memória, uma vez que as experiências se conformam através de quais narrativas escolhemos para contá-las. Não apenas os eventos que vivemos produzem narrativas, mas também as narrativas estão aptas a produzir os significados destes eventos.

Neste exercício de construção narrativa, o que permanece é o que a memória determina como significativo e cada memória se produz a partir de visões particulares, mas sua modelação se dá em meio a uma multiplicidade de interpretações com as quais se relaciona. Para Mendoza Garcia (2004), a forma narrativa, enquanto instrumento de construção de significados da vida coletiva, possibilita a reconstrução de experiências e a reorganização de processos sociais, dando continuidade às práticas e conhecimentos do passado na atualidade.

Todavia, narrativas são capazes de estruturar a memória através da delimitação de uma retórica específica, trazendo à tona o jogo ambíguo entre aquilo que é lembrado e esquecido nos campos sociais. Reproduzem-se, assim, retóricas que difundem a autoridade de conhecimentos hegemônicos por meio de uma suposta neutralidade, mas que favorece contextos e relações específicas. Essa seleção pouco diferenciada infere diretamente no contínuo apagamento de conhecimentos marginalizados (Mendoza García, 2004).

Localizar-se no tempo significa então selecionar quais memórias serão articuladas para contar e dar significado ao que vivemos. Nesta investigação, buscamos esmiuçar as margens do design para pensar como processos de narração e correspondências em uma comunidade de artesãs do Maranhão pode possibilitar a continuidade de práticas e conhecimentos com a fibra de buriti. Trata-se de uma tarefa de cultivo da nossa atenção sobre aquilo que se exprime sobre o saber-fazer, as vidas das artesãs e dos buritis, tanto no nível explícito, articulado, verbal, como no nível implícito, tácito, alegórico, aquilo se oculta nas lacunas, nos fragmentos, nos pequenos gestos cotidianos.

3.2. Narrativas contentoras e as artes de notar

Em sua conhecida obra “A teoria da bolsa da ficção”, a escritora estadunidense reitera a investigação sobre a natureza da narrativa. Nela, Le Guin (2021) reflete sobre a necessidade de superação das narrativas heróicas: aquela das flechas e lanças, cujo emblema é o conflito, a linearidade, o progresso, o triunfo e, acima de tudo, a centralidade da figura do Herói (Le Guin, 2021). Seu olhar volta-se, assim, para as histórias não contadas dos muitos outros personagens secundários, percorrendo os acontecimentos banais e fazeres cotidianos tão essenciais para a manutenção da vida. Tais estórias ganham forma e densidade na alegoria do contentor: a coisa dentro da qual se guardam coisas, o receptáculo para a coisa que é recebida:

Conflito, competição, tensão, luta, etc. dentro de uma narrativa concebida como sacola/barriga/caixa/casa/saco de talismãs, podem ser vistos como elementos necessários de um todo que, em si mesmo, não pode ser caracterizado simplesmente como conflito ou como harmonia, uma vez que seu propósito não é a resolução e tampouco a estase mas sim um processo contínuo (Le Guin, 2019, p.35, tradução: Mariana Bandarra).

Coletar tais estórias envolve um comprometimento em processos de sintonia e atenção às práticas de continuidade, juntando, como em uma bolsa, as histórias de vida e das relações entre seres. Com base em Haraway (2008), Adsit-Morris (2017) sugere que este exercício requer a combinação entre metáforas e descrições atentas

e detalhadas. Aqui, o conceito de metáfora assume um novo significado, não entendido como representações das coisas, mas como entrelaçamentos material-semióticos nos quais o biológico, o literário e o artístico se articulam na realidade vivida.

Dessa forma, situar a narrativa em seu território de vida significa conceber como as coisas, as ideias, os seres, os materiais criam alianças em um sistema de relações e em uma temporalidade multilinear. No âmbito do fazer científico, histórias contentoras permitem ressurgências em meio à precariedade, assim como trazem à tona as possibilidades narrativas das relações em que nos engajamos.

O pensamento sobre as narrativas contentoras ressoa nas ideias de Anna Tsing (2022) e suas especulações em torno das histórias das assembleias/paisagens multiespécies. Em sua obra “O cogumelo no fim do mundo: sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo”, a antropóloga estadunidense questiona a reprodução das fábulas do progresso no Antropoceno, um fenômeno que não só ocasiona a destruição das ecologias, como também conduz técnicas de alienação em que todos os seres são transformados em recursos.

O progresso é uma marcha para a frente, que arrasta outras modalidades de tempo para o interior de seus ritmos. Se não fôssemos conduzidos por sua pulsação, poderíamos notar outros padrões de temporalidade. Cada ser vivo refaz o mundo a partir de ritmos sazonais de crescimento, padrões reprodutivos de vida e expansões geográficas. [...] A curiosidade que defendo persegue estas temporalidades múltiplas, revitalizando a descrição e a imaginação. [...] descrentes da direção imposta pelo progresso, nós podemos olhar para o que tem sido ignorado por nunca ter se encaixado na sua linha do tempo (Tsing, 2022, p.65).

Em meio a esse cenário de extrema precariedade, que é a condição dominante do tempo contemporâneo, reorientar nossa atenção significa questionar o que sucumbiu à linha do tempo do progresso linear, tecendo formas de cultivar a percepção minuciosa de assembleias multiespécies. Este conceito identifica os agrupamentos de múltiplos padrões de temporalidades e projetos de fazer mundo, os quais tangibilizam os processos de constituição das histórias que extrapolam a temporalidade do progresso.

As assembleias são polifônicas, pois congregam ritmos e escalas temporais heterogêneas. Porém, não se reduzem a modos de reunião de indivíduos: são os efeitos dos encontros que possibilitam as formas de vida que nelas estão

emaranhadas. Tsing (2022) utiliza a noção de “design não intencional” para explorar o modo como as paisagens – enquanto assembleias - são efeitos desses padrões de coordenação não intencional entre os seres.

À vista disto, a antropóloga apresenta um conceito de história como um “registro de muitos percursos de fazer-mundo, humanos e não humanos” (Tsing, 2022, p.246). Não só os humanos, mas todos os outros seres são dotados da capacidade de fazer histórias ao desenhar traços e caminhos que testemunham as assembleias em que as espécies se entrelaçam. Nesse sentido, Tsing (2022) revela algumas pistas úteis a artes de notar e narrar tais assembleias: analisar os entrelaçamentos de modos de vida e não apenas uma unidade ou relação; seguir as sintonizações entre as espécies e atentar-se ao ritmo de cada organismo; e reconhecer que as assembleias são vulneráveis às contingências das transformações históricas.

Da mesma forma, para se apreciar uma assembleia é preciso prestar atenção nos seus modos distintos de ser, ao mesmo tempo em que se observa como estes se encontram em combinações esporádicas, mas consequentes. Além disso, em contraste com a previsibilidade de uma peça de música escrita, que pode ser repetida uma e outra vez, a polifonia da assembleia muda à medida que as condições mudam (Tsing, 2022, p.234).

Narrar tais paisagens, dessa forma, exige a convivência com as contingências. No âmbito da produção do saber, isto requer a superação das distâncias entre a categorização científica e a narração de histórias, articulando conhecimentos científicos e “vernaculares” e engajando-se ativamente com a observação participante, o trabalho de campo e artes de notar (Tsing, 2022).

No entanto, manchas de conhecimento podem surgir dos processos de tradução de saberes científicos e vernaculares, criando incoerências e incompatibilidade entre os domínios. Assim como as assembleias, Tsing (2022) afirma que essas incongruências não são “fechadas nem isoladas, elas mudam de acordo com o aparecimento de novos materiais”. Nestas manchas, “ontologias sobrepostas, inconsistentes e confusas são achatadas no interior do domínio da máquina” (2023, p.316).

3.3. Conhecimento narrativo

Tim Ingold (2011), antropólogo britânico, discute sobre as noções de conhecimento classificatório e conhecimento narrativo, em que o primeiro deriva dos modos de conhecer as coisas a partir de sua inserção em um sistema de conceituação e classificação com base em suas propriedades. Logo, a classificação – como uma espécie de conhecimento vertical, hierárquico, descontextualizado - rompe com os entrelaçamentos entre as coisas em seus movimentos de vida, interrompendo as linhas de intersubjetividade em que cada ser está imerso. Incluso neste sistema de classificação, está o conhecimento científico hegemônico de viés positivista em sua busca eterna pela universalização, escalabilidade e neutralidade de suas proposições.

Enquanto o conhecimento classificatório cria rupturas nos percursos de fazer-mundo entre os seres, o conhecimento narrativo repousa exatamente em sua antítese: em um mundo em constante transformação, cada mínima coisa que conhecemos “envolve dentro da sua constituição a história das relações que a trouxeram até aí” (p.176). Na visão do autor, uma história é constituída pelo modo como os seres, as coisas e os ambientes, correspondendo ao longo de suas linhas de vida, negociam um caminho pelo mundo

Conhecer alguém ou alguma coisa é conhecer a sua história, e ser capaz de juntar essa história à sua. No entanto, é claro, as pessoas crescem em conhecimento não somente através de encontros diretos com outras pessoas, mas também por ouvir suas histórias contadas (Ingold, 2011, p.176).

A contação de histórias, portanto, cria condições para um processo de conhecimento que excede as instituições dos processos classificatórios, como, por exemplo, o saber-fazer artesanal enquanto uma prática de aprendizado tácita baseada em histórias orais e na experimentação sensorial-corporal. De acordo com Ingold (2011, 2022), artesãs/os são praticantes habilidosas/os, conceito que representa indivíduos que detêm a capacidade de sintonizar seus movimentos com as perturbações ambientais sem que o fluxo das ações seja interrompido. Os praticantes habilidosos possuem uma maior sensibilidade para responder a tais perturbações, através da precisão da correspondência entre seus movimentos e os movimentos do mundo.

Conhecer o mundo a partir de suas histórias vincula o saber à prática de corresponder ao que é contado de forma a entrelaçar tais histórias a sua narrativa de vida e, desse modo, crescer em conhecimento relacional com o mundo.

As especificações fornecem informações sobre o especificado, sobre os materiais a serem usados, sobre as peças e suas dimensões, sobre os movimentos a serem executados. Eles definem um projeto. Mas as histórias surgem de corpos em movimento e materiais vitais, no contar. Eles traçam um itinerário. É exatamente porque seu conhecimento e sua prática têm o mesmo caráter itinerante que, na narrativa, os praticantes podem colocá-los em correspondência uns com os outros (Ingold, 2013a, p.110, tradução nossa).

Narrativas individuais – os fios subjetivos e intergeracionais – e narrativas coletivas – as costuras simbólicas no seio de uma teia sociocultural – tornam-se indissociáveis no processo de contação de histórias sobre o fazer artesanal. Por meio de sua habilidade de resposta, a/o praticante habilidosa/o improvisa percursos para lidar com as contingências cotidianas e materiais e prolongar o saber-fazer. Porém, a continuidade artesanal depende e somente se sustenta a partir do entrelaçamento em uma trama composta por múltiplos seres, coisas e ambientes, o que constitui sua natureza aglutinadora de incontáveis valores culturais, econômicos, ambientais, políticos e sociais.

3.4. Fabulação

Contar histórias demanda um engajamento com a imaginação e criação de tempos, seres, coisas, espaços. Tal ideia se encontra no conceito de fabulação, entendida como “a criação de ficções suficientemente vívidas e intensas para serem capazes de intervir e remodelar a realidade” (McLean, 2017, p.10, tradução nossa). Aqui, compreendemos a narrativa como um dispositivo para especulação de situações no passado, presente e futuro, buscando a transformação social através das materialidades e processos de design.

No âmbito da antropologia, a fabulação é um convite para ampliar o foco no estudo e interpretação de vidas humanas como objeto, buscando a aproximação com outras formas de conhecimento como as ciências naturais, a arte e a literatura. Reformulada como uma arte fabulatória, a antropologia torna-se uma prática

relacional e experimental, baseada na exploração aberta de alternativas de existência coletiva, humana e não humana (McLean, 2017).

Isso envolve não a representação de um mundo assumido como já dado, independente de sua figuração através de textos, imagens ou outros meios, mas sim o avanço participativo dos processos materiais de formação do mundo nos quais os atos humanos de criatividade estão sempre já implicados (McLean, 2017, p.x, tradução nossa).

Donna Haraway (2023), filósofa da ciência estadunidense, recorre ao conceito de fabulação especulativa como uma metodologia articuladora de saberes situados e conhecimentos científicos, artísticos e literários para provocar transformações no presente e no futuro. Diante da crise ambiental e civilizatória do Antropoceno, “ficar com o problema” significa assumir uma postura que não propõe a reconciliação ou a restauração, muito menos o solucionamento dos problemas, como prometido pelo desenvolvimento tecnológico. Habitar uma terra em crise implica comprometermos com a situacionalidade e a relacionalidade das questões, traçando modos de recuperação parcial – maneiras de viver em alianças multiespécies para cultivar a continuidade dos processos de vida em suas relações semiótico-materiais.

Segundo a autora, a fabulação especulativa é um método de rastreio dos fios das figuras de barbante, jogos em que os seres se entrelaçam e sustentam ritmos de “passar e receber, ao fazer e desfazer, ao puxar os fios e soltá-los” (p. 15), fazendo emergir falhas, mas também a possibilidade de encontrar algo valioso ao longo do processo.

Esses jogos tratam da retransmissão de conexões que importam, da narração de histórias de mão em mão, dígito sobre dígito, de um local de vínculo a outro, a fim de fabricar as condições para o florescimento finito na Terra, em terra (Haraway, 2023, p.26).

Fato científico e fabulação especulativa estão mutuamente associados e são interdependentes entre si. Assim como os fatos constituem elementos fundamentais das histórias que criamos, o processo de contação de histórias também é responsável por conceber os significados em torno dos fatos (Adsit-Morris, 2017). Logo, narrar tais histórias permite a combinação de elementos factíveis e ficcionais com o objetivo de fabricar mundos e temporalidades, trazendo materialidade para eventos que “desapareceram, que permanecem e que ainda estão por vir” (p.60). Segundo Haraway (2023),

[...] importam as histórias que contamos para contar outras histórias. Importa quais nós amarram nós, quais pensamentos pensam pensamentos, quais descrições descrevem descrições, quais laços enlaçam laços. Importa quais histórias produzem mundos, quais mundos produzem histórias (Haraway, 2023, p. 27).

Desse modo, as histórias de fim do mundo ou de salvação, que imprimem seus contornos no tempo contemporâneo, precisam ser substituídas pelas histórias que narram os movimentos de aterramento em situações, lugares e relações intrincadas, complexas e repleta de incertezas. Nestes entrelaçamentos, seres ontologicamente diversos assumem a tarefa de viver e morrer bem, isto é, engajados profundamente com o presente e a matéria de seus problemas. A partir do cultivo destas formas de sobrevivência no mundo, as narrativas podem continuar a ser contadas e, portanto, a imaginação e materialização de novos modos de habitar a crise no Antropoceno.

Uma outra face da fabulação diz respeito ao seu potencial em compor uma abordagem alternativa aos discursos hegemônicos em torno dos fatos históricos, explicitando os pontos de vistas divergentes. De acordo com Saidiya Hartman (2020), escritora norte-americana, esta prática se define como fabulação crítica, uma forma experimental de escrita arquivística que busca deslocar os relatos preestabelecidos da história oficial, imaginando o que poderia ter acontecido, dito ou feito.

Tendo em vista a “incomensurabilidade entre o discurso prevalecente e o evento” e a “instabilidade e discrepância do arquivo” (op. cit., p.30), autora rearranja os dados do tráfico de escravos no Oceano Atlântico durante o período colonial, produzindo uma contra-história sobre a vida de uma garota escravizada. A partir das lacunas de arquivos, como registros legais, livros de contabilidade e diários de bordo, Hartman (2020) constrói uma narrativa que materializa a subjetividade contida na impessoalidade dos dados, como uma tentativa de romper as táticas de apagamento e violência que são reproduzidas pela determinação de discursos universais impostos sobre indivíduos e grupos subalternizados.

No que se refere ao campo da pesquisa em design, algumas autoras, como as pesquisadoras brasileiras Zoy Anastassakis (2020) e Clara Meliande (2023), têm trazido debates em torno da prática fabulatória e seu potencial investigativo. Anastassakis (2020) reflete que as conjunções entre as fabulações especulativas e as práticas de correspondência se encontram no fato de que, ao prestar atenção aos sinais de transformação nas experiências que vivenciamos, “as fabulações

especulativas maximizam as fricções das narrativas com as experiências com o propósito de imaginar futuros possíveis para processos de transformação” (p.14). Assim, corresponder com os outros – pessoas, animais, plantas, objetos, lugares – é uma forma de cultivar a habilidade de contar histórias outras, de ressurgência em meio à crise.

Já Meliande (2023) apresenta alguns indícios conceituais e metodológicos sobre os propósitos das fabulações especulativas e críticas, tais como: I) produção de narrativas crítica-criativa a partir de documentos, narrando cenas realistas sobre as forças em disputa e a dimensão subjetiva de personagens; II) narração dos processos de pesquisar “com” por meio de cartas e diários, por exemplo, que evidenciem as questões que aparecem ao longo do ato de corresponder aos múltiplos outros; III) especulação crítica, perguntando-se o “e se?” das situações a fim de imaginar cenários possíveis no passado, presente e futuro.

3.5. Alegorias etnográficas

A fabricação da ciência ocidental de viés positivista compilou determinadas exclusões sistemáticas na produção de conhecimento: a rejeição à retórica, à ficção e à subjetividade, em defesa, respectivamente, da significação evidente e transparente, do fato inalienável e da objetividade científica. A escrita de descrições culturais não escapa a essas armadilhas. Para James Clifford (2016), antropólogo norte-americano, tendo em vista o caráter indissociável entre a dimensão poética e política, as decisões estéticas e estilísticas da escrita podem reproduzir certas relações de poder.

Na contemporaneidade, os estudos etnográficos passam a entender a ideia de cultura já não como sistemas estáticos e unificados de símbolos e significados a serem interpretados. Processos culturais são constituídos por relações e dinâmicas historicamente situadas, contestadas e emergentes (Perin, 2021).

Nesse sentido, Lila Abu-Lughod (1993), antropóloga palestino-estadunidense, faz críticas extensas às generalizações da escrita etnográfica, a qual, na busca de leis

de sociabilidade ou na interpretação de modos de vida a partir de detalhes dos universos individuais leva a tipificações, produzindo fronteiras entre o “eu” e o “outro”, o mundo representado. À vista disto, a autora escreve sobre a situacionalidade e reflexividade do trabalho de campo e escrita, expondo os problemas de discursos científicos como linguagens de poder e a produção do conceito de “culturas” como ferramenta para fabricação de um “outro” homogêneo, coerente e atemporal.

Existe uma forte contradição no ato de afirmar o movimento de contestação e emergência das culturas e a natureza retroativa da escrita cultural, uma vez que há o risco em fixar os eventos vividos em campo em um tempo distante e passado. Isto é, cria-se um retrato tipificado e fora do fluxo temporal da alteridade e seus modos de vida, práticas e conhecimentos. Em meio às dinâmicas e eventos experienciados no tempo, os grupos sociais atravessam uma série de contradições, conflitos de interesse e mudanças históricas em ação, que ressignificam e atualizam suas práticas (Abu-Lughod, 1993).

Assim, é certo afirmar que, mais do que configurar representações, a etnografia implica a invenção de ficções sobre estes processos, pois deriva de certos enquadramentos da realidade construídos por aquele que escreve. Aqui, ficções não significa o oposto de verdade, mas assume o significado de algo “feito ou modelado”, identificando a parcialidade e situacionalidade das verdades culturais e históricas (Clifford, 2016). Para além da representação de um mundo, o texto cultural passa a relatar instâncias específicas de discursos, transformando-se em um espaço de entrelaçamento de elocuções situadas. Segundo o autor (2016):

[...] o princípio da produção textual dialógica vai muito além da apresentação o mais ou menos habilidosa de encontros “reais”. Ele aloca as interpretações culturais em muitos tipos de contextos recíprocos e obriga os escritores a encontrar diversas maneiras de apresentar realidades negociadas como multissubjetivas, atravessadas pelo poder e incongruentes. Nessa visão, a “cultura” é sempre relacional, uma inscrição de processos comunicativos que existe, historicamente, entre sujeitos em relações de poder (Clifford, 2016, p. 47-48).

As relações compõem performances sociais que encenam histórias com a capacidade de fundar aspectos retóricos e simbólicos. Essas histórias trabalham de modo a entrelaçar o relato de situações reais e metáforas morais, ideológicas e cosmológicas, utilizadas para traduzir os processos sociais, tanto no nível dos discursos expressos pelos atores sociais em campo, quanto na experiência da escrita

etnográfica. Portanto, de acordo com Clifford (2016), podemos concluir que a poética da etnografia é profundamente alegórica em seu conteúdo (as histórias que conta sobre as culturas) e em sua forma (o que se expressa em sua estrutura textual).

Conceitualmente, alegorias correspondem a uma espécie de ficção narrativa que aponta a outro padrão de ideias ou acontecimentos. Indo além da ênfase na representação de algo, uma alegoria permite afirmar “não que “isso representa, ou simboliza, aquilo”, mas que “isso é uma história (com forte carga moral) sobre aquilo” (Clifford, 2016, p.154). O que está implicado na forma e conteúdo do que se escreve? Compreender os textos culturais como narrativas alegóricas significa considerar que tais enquadramentos da realidade constituem metáforas e padrões de associações que sugerem significados adicionais nos âmbitos teórico, moral, político e/ou estético. Um relato de campo, desse modo, consiste em um fragmento da realidade propulsor de uma multiplicidade de outras histórias.

Na genealogia etnográfica, a contação de histórias é um artifício que posiciona e subjetiva as experiências em campo e no relato que se faz delas. Para Abu-Lughod (1993), contar histórias é uma ferramenta para desconstruir o processo de generalização cultural, à medida que abandona a tipificação, reconhecendo o relato do particular como componente fundante da experiência. Através da narração e interpretação de indivíduos – não isolados, mas sempre em relação – sobre seus próprios modos de viver, podemos vislumbrar a cotidianidade da vida social, desfazendo certas visões generalizantes. Narrativas, assim, contestam diariamente os discursos que fixam processos sociais em panoramas homogeneizantes.

Dessa forma, considerar que não apenas os pesquisadores, mas também os próprios indivíduos e grupos com os quais pesquisamos são dotados de autonomia na leitura e escrita destas narrativas alegóricas que inventam seus mundos é uma possibilidade para reposicionar a etnografia em um plano temporal emergente e historicamente situado. A etnografia não traz um ineditismo na imposição da escrita a um mundo oral. Sobretudo, Clifford (2016), em referência a Derrida (1974), evidencia a necessidade de expansão da noção de escrita e sua distinção em relação à oralidade e outras formas de inscrição simbólica. Ao afirmar que todos os grupos textualizam significados, os autores dão ênfase ao fato de que as culturas já estão escrevendo a si mesmas, através de atos criativos em que articulam, classificam e

inscrevem suas visões de mundo em histórias orais, rituais, nos significados impressos em objetos e nos próprios gestos que reproduzem estas materialidades.

Assim como os textos escritos, essas textualidades diversas produzem alegorias que não estão apartadas de suas correspondências com a realidade. A tradução alegórica complexifica a escrita e leitura da etnografia, ao passo que se necessita ter uma atenção ampliada às narrativas e temporalidades implícitas/explicitas e como estas possibilitam a construção dos “outros” e de “nós mesmos” em sua forma e conteúdo.

A escrita sobre outros mundos sociais, portanto, deve orientar a descrição a partir dos termos de seu próprio universo conceitual. A criação de ficções persuasivas, como propõe a antropóloga Marilyn Strathern (2014), possibilita o enredamento entre experiências por meio de estratégias literárias que concebem novas ideias, costurando vínculos entre o pesquisador, os interlocutores e o leitor da pesquisa.

3.6. Alegorias têxteis

A prática artesanal, de natureza implícita e silenciosa, envolve uma relação entre o corpo e os materiais que imprimem formas específicas de conhecimento. Para facilitar o registro e transmissão desses saberes e fazeres, Claire Pajaczkowska (2015) elabora uma classificação da retórica das práticas têxteis, em que os materiais, as ferramentas e as técnicas de fazer transformam-se em metáforas para um pensamento intimamente fundado no corpo. Assim, explicar tais conhecimentos requer a escolha de palavras e conceitos que reconheçam a natureza de sua complexidade. Isto explica o motivo de expressões tão específicas para denotação de certas práticas artesanais, pois a/o artesã/o se expressa verbalmente em um diálogo profundo com o que faz. Portanto, é preciso que aquele que escreve sobre tais práticas experimente também o exercício da técnica com os materiais a fim de imergir no interior deste repertório prático-conceitual.

As práticas têxteis como a costura, a tecelagem e o crochê, por exemplo, são produzidas socialmente por meio de determinadas alegorias. Em primeiro lugar, a costura e a tecelagem, assim como em seus gestos materiais de união e sustentação, possuem o potencial de articular relações sociais dentro de grupos, da sociedade e

do indivíduo consigo mesmo, produzindo a coesão e integração coletiva (Bello-Tocancipá e Aranguren-Romero, 2020).

Alegorias do processo de costura são observados nas discussões de Pérez-Bustos e Piraquive (2018) que descrevem o processo de construção coletiva do saber por meio de oficinas de bordado entre etnógrafas. Não apenas o tecido, mas suas próprias noções sobre o fazer etnográfico também eram “perfuradas”, esmiuçadas, questionadas para, em seguida, serem unidas novamente – assim como os frutos da costura – originando uma nova perspectiva sobre suas pesquisas.

Por outro lado, há a apreensão de tais técnicas como metáforas da reflexividade, no ato contínuo de seguir e retornar para o movimento prévio para poder avançar. Segundo Pajaczkowska (2015), “quando um movimento progressivo para a frente inclui um movimento para trás dentro dele, há um espaço e tempo de pensamento reflexivo.” (p.86, tradução nossa). No crochê, o ato de dar nós, enlaçando o fio por diversas vezes, guarda uma conotação simbólica relacionada ao movimento da memória de se orientar ao passado, ao mesmo tempo em que se atualiza no presente.

Os sentidos de todo saber-fazer, portanto, são produzidos relacionalmente, não apenas à luz do prolongamento sociocultural que imprime símbolos, memórias e afetos (corporais e emocionais), mas também pelo modo em que estas práticas estendem as mesmas linhas do passado, recombina-as para contação de novas histórias. Este aspecto cíclico do fazer é ressaltado por Ingold (2022), ao observar que

Contar uma história, então, é relacionar, na narrativa, as ocorrências do passado, retrçando um caminho pelo mundo que outros, pegando recursivamente os fios das vidas passadas, podem seguir no processo de fiar as suas próprias. Contudo, assim como nas laçadas e no tricô, o fio que está sendo fiado agora e o fio tomado do passado são ambos do mesmo novelo. Não há um ponto no qual a história termina e a vida começa (Ingold, 2022, p.158).

Estudos latino-americanos têm ressaltado a importância alegórica dos têxteis como práticas dotadas de significados diversos, como sentidos ancestrais de coletividade e de cuidado entre mulheres. Andrea Bello Tocancipá e Juan Aranguren Romero (2020), investigadores colombianos, refletem sobre como nas práticas têxteis a relação com os materiais – enquanto mecanismo metafórico e literal da reflexividade

- permite a elaboração emocional, a exteriorização de si e a organização da vida cotidiana em forma de narrativas que ressignificam as realidades vivenciadas.

Os sentidos que constituem os têxteis vão além da experiência de produção, uma vez que tais narrativas se tornam indissociáveis de sua materialidade. Segundo os autores, as histórias e o conhecimento das artesãs permanecem nas peças de dois modos: explicitamente, ao inscrever elementos que comunicam um sentido particular, passando uma mensagem visível; e implicitamente, quando os materiais incorporam alegorias, que somente se tornam conhecidas mediante à elocução de discursos (Bello-Tocancipá e Aranguren-Romero, 2020).

Este pensamento ressoa nos estudos de González-Arango (2019) que discute sobre a relação entre memória e têxtil, como uma forma de escrita sem palavras. Este saber-fazer pode integrar formas pictográficas, silábicas, logosilábicas ou icônicas, inscritas em traços aditivos ou redutivos (ex.: costura e bordado) ou como a formação de superfícies (ex.: crochê e tricô). Portanto, entender os têxteis como documentos a partir do reconhecimento de epistemologias e textualidades outras demanda a apreensão destes como agentes culturais que documentam experiências e aspectos de modos de vida específicos (Arnold, 2016 apud González-Arango, 2019). Os têxteis são contêdores de histórias diversas, que proporcionam leituras constantes das experiências transformadas em narrativas.

Tânia Pérez-Bustos (2016), antropóloga colombiana, traz reflexões significativas sobre as correspondências entre prática etnográfica e o fazer têxtil. Assim como a etnografia possui a capacidade de inventar “culturas”, a prática têxtil também exercita formas diversas de criação, expressão e registro sociocultural, o que substancia o seu papel como ferramenta da reflexividade etnográfica. Nesse sentido, ao mesmo tempo que a relação com as materialidades produz a realidade estudada, o próprio fazer da pesquisa sofre os efeitos desta realidade produzida (Pérez-Bustos e Piraquive, 2018).

No exercício etnográfico, as práticas têxteis provocam efeitos específicos, pois dependem de um engajamento com as materialidades por parte do pesquisador, experimentando sensações e simultaneamente exercitando o diálogo e a atenção com a alteridade. Dessa forma, a aproximação em campo demanda a construção de um

vínculo prático com a técnica para reconhecer sua complexa dimensão expressiva (Pérez-Bustos e Piraquive, 2018).

Em um de seus estudos, a antropóloga discute amplamente sobre o conhecimento tecnocientífico como um tecido com costuras, rupturas e desordens, fruto de um trabalho laborioso, por vezes inviabilizado. Ao invés de acionar perspectivas anglo-saxônicas sobre o feminismo pós-humanista, Pérez-Bustos (2016) assume uma perspectiva situada do conhecimento, enfocando as práticas das bordadeiras do calado colombiano para pensar a incorporação, a relacionalidade e a precariedade na produção do conhecimento. Conhecer, na acepção do fazer artesanal, é uma forma de ser em relação com os outros seres e com os materiais, intimamente ancorado e tornado possível pelo corpo.

Para a autora, as costuras são o que possibilitam e sustentam o tecido, tanto no sentido metafórico de urdidura social, como na própria materialidade do tecido artesanal, quando visto de perto. Assim, “embora nem sempre seja visível, todo tecido tem – e é, num sentido ontológico – costuras, remendos e fios quebrados” (Pérez-Bustos, 2016, p.167)

Afirmar que o conhecimento é um tecido com costuras significa que este se estrutura a partir de práticas e relações de cuidado para sustentação da vida: a vida econômica-material, como fonte de renda das bordadeiras; a vida íntima, em seu papel de cura e elaboração emocional; e a vida do próprio bordado, que se dá através de uma técnica de reparação para posterior reconstrução do tecido. Assim, faz-se uma análise sobre os aspectos que propiciam a existência deste conhecimento-tecido, baseando-se em dois pontos de vista: em primeiro lugar, a partir de uma visão mais ampla (*zoom-out*), em que se observam, dentre vários aspectos, o trabalho feminino invisível e seus atravessamentos por opressões de gênero e classe e as condições de precarização da produção, levada a coexistir a um *modus operandi* capitalista; em segundo lugar, parte-se a uma visão minimizada (*zoom-in*) da materialidade do próprio bordado a fim de evidenciar suas estruturas invisíveis, por meio de análises microscópicas (Pérez-Bustos, 2016).

4 NARRATIVA NO DESIGN

4.1. Do design moderno aos designs outros

Pensar o design ontologicamente significa reconhecer que, ao projetarmos artefatos, sistemas e processos, também projetamos formas de ser. Em um nível mais profundo, o design não apenas influencia, mas inscreve as naturezas particulares de rituais, práticas e saberes, isto é, o design projeta, como defendem os teóricos do design australianos Tony Fry e Eleni Kalantidou (2014) e Anne-Marie Willis (2006), ao afirmar que “nós projetamos nosso mundo e o mundo se replica projetando-nos” (p.80, tradução nossa).

Segundo Willis (2006), o design ontológico se baseia na circularidade entre prática e pensamento, habitando três regiões contínuas e interconectadas: no design das coisas projetadas (objetos, espaços, visualidades), que se estende ao projetar da infraestrutura material e imaterial (sistemas de gestão, produção e comunicação, por exemplo) e engendra sistemas de conhecimento, associados a determinadas condições situadas de se estar no mundo.

O design, enquanto um artifício dotado de agência, como propõe Fry e Kalantidou (2014), se compõe a partir da intencionalidade, consciente ou não, que é incorporada ao processo de produção material e imaterial das coisas que trazemos à existência. Longe de significar a imposição de previsão e controle em processos pré-determinados, tal intenção se localiza em processos de antecipação de futuros, cuja direcionalidade é intrínseca à situação e se origina principalmente no modo em que os seres e as coisas respondem às circunstâncias (Ingold, 2013). Dessa forma, as coisas projetadas “são assim meios e não fins; o design nunca está completo, pois nunca deixa de ter consequências, grandes ou pequenas” (Fry e Kalantidou, 2014, p.1, tradução nossa).

Para além da ênfase no fazer projetual humano, o design ontológico interpreta o design como uma prática descentralizada do indivíduo, uma vez que não só as pessoas, mas também as coisas e todos os outros seres possuem a capacidade de projetar (Willis, 2006). Para o antropólogo colombiano Arturo Escobar (2016)

nas sociedades modernas todos somos projetados e nos projetamos, embora não nas condições de nossa escolha. Nem mesmo o conhecimento científico está livre dessas pressões de design, como revela a noção de episteme. [...] esse design produziu a ontologia do indivíduo autônomo, a verdade absoluta, a economia descontextualizada dos lugares e a ideia de um mundo único ou real (Escobar, 2016, p.136, tradução nossa).

Portanto, artefatos, infraestruturas e sistemas de design são concebidos a partir de visões de mundo específicas e, inversamente, possuem a capacidade de produzir modos de ser, saber e fazer. Nesse contexto teórico, debates contemporâneos sobre design e colonialidade partem das suas convergências com o eurocentrismo, o qual é capaz de determinar uma visão de mundo e práticas dirigidas “não apenas a como o mundo é visto, mas igualmente a como é entendido e moldado pelo design, com a ideia da modernidade, claro, incorporada a esse entendimento e moldagem” (Fry e Kalantidou, 2014, p.5, tradução nossa)

Sintomas da cosmologia ocidental capitalista como a separação entre cultura e natureza, a orientação para o progresso, a exaltação do individualismo e da racionalidade foram capazes de moldar o design como prática de saber universal voltado, acima de tudo, à resolução de problemas de tecnologia, mercado e escala, perpetuando mecanismos de dano e controle de formas de saber e fazer localizadas (Mignolo e Mignolo, 2023).

Na América Latina, o campo do design foi instrumentalizado como ferramenta de imposição colonial. Particularmente, criaram-se novas ontologias baseadas na eliminação das ontologias locais, ordenando o espaço e o tempo em torno de novas narrativas sobre o design como instrumento de desenvolvimento tecnológico e industrial.

Segundo Escobar (2014), o discurso do desenvolvimento foi amparado pela institucionalização do design como um saber especializado que seria responsável por conduzir à modernização dos elementos “subdesenvolvidos” e “atrasados” dos territórios. No contexto brasileiro, isto levou à importação de formas ensino e prática do design moderno, baseadas na racionalidade, universalização e reducionismo, aspectos que se difundiram de forma profundamente descontextualizada das complexidades das realidades locais.

Conforme Batista e Lessa (2019), a criação de hierarquias entre os saberes hegemônicos e os saberes locais tradicionais, como as práticas artesanais, por exemplo, estabeleceu formas de exclusão dentro dos âmbitos institucionais de design, que continuaram e continuam a fortalecer o cânone universal do que seria um “bom design”. Tendo em vista este fenômeno, várias discussões vêm se compondo em torno do reconhecimento de outros saberes, discursos e representações, desvinculados da ideia de desenvolvimento e do que constitui o fazer projetual moderno.

Nesse sentido, a teoria e prática decolonial visam a afirmação da existência das formas de ser, saber e fazer que foram paulatinamente negadas pelo paradigma moderno, reconhecendo o ponto de vista da subalternidade colonial (Ballestrin, 2013). Dialogando com Walter Mignolo (2003), o teórico colombiano Alfredo Gutiérrez-Borrero (2020) aponta que “a totalidade do mundo é entendida a partir de histórias e tradições locais específicas, cujo exterior constitui outras histórias e tradições totais que talvez produzam totalidades alternativas ou alternativas à totalidade” (p.270). Assim, a exportação do design de matriz europeia culminou na imposição de histórias hipertrofiadas dos países europeus, resultando na visão de um único design universal.

Desse modo, o autor evidencia a importância do ressurgimento de sabedorias e conhecimentos silenciados por tal unificação, reconhecendo uma diversidade de práticas equivalentes do design com outros nomes a partir de uma perspectiva pluriversal. Desenhos-outros ou desenhos do sul são algumas terminologias elaboradas para tratar sobre práticas de fazer coisas e formas localizadas de projetar que não estão inseridas na concepção usual do cânone.

O “sul” do design, mais do que uma indicação geográfica, representa o conjunto de saberes e práticas ignorados pelos mapas disciplinares, como artefatos e modos de fazer artesanais de comunidades indígenas, quilombolas, campesinas e urbanas periféricas, considerados não científicos e primitivos. Ao provocar a ruptura com os preceitos do design advindo das metrópoles globais, os desenhos-outros caracterizam formas locais de desenhar materialidades e imaterialidades:

Os “desenhos-outros” saíam de saberes característicos dos ressurgimentos, aplicados por indivíduos que podem reivindicar seu direito de produzir seus mapas – ou deles prescindir –, sem a estrutura cardinal habitual e tomando distância da tradição europeia. Falar de desenhos do sul ou de desenhos-

outros dependeria da situação e da ênfase: transicional (mudança gradual) ou disruptiva (ruptura brusca) frente à tradição ocidental (Gutiérrez-Borrero, 2020, p. 275).

O conceito de “pensamento de fronteira” (Mignolo, 2014) traz pistas para confrontar os fundamentos e reverberações ontológicas dos conhecimentos hegemônicos no design, especialmente, por estar direcionado ao rompimento de limites disciplinares através de um processo dúbio: a produção de um pensamento ao longo e dentro das fronteiras, porém, ao mesmo tempo, recusando a contenção, posse e fixação (Fry e Kalantidou, 2014). As fronteiras são, assim, os locais onde as práticas dissidentes ao projeto moderno/colonial podem emergir, pois, ao favorecer o encontro entre mundos diversos, também dá legitimidade aos saberes e práticas relegados às margens do design, contrapondo-se à visão unilateral e universalizante da modernidade (Batista e Carvalho, 2022).

A concepção pluriversal do design encontra reflexos no pensamento de Arturo Escobar (2016) ao articular a noção de design autônomo, entendida como a forma em que cada comunidade possui em produzir o design de si mesma. Em seu viés biológico, a ideia de autonomia tem suas raízes no conceito de autopoiesis, cunhado por Maturana e Varela (1995), que entende que o sistema autopoietico dos organismos se constituem por meio de um processo contínuo de autoprodução e autocontenção. Social e culturalmente, a autonomia está relacionada às lutas de comunidades tradicionais em defesa de seus territórios de vida, contra as influências do progresso desenvolvimentista na América Latina.

Sobretudo, comunidades que ainda possuem uma base relacional e forte ligação ao território desenham seus projetos de vida, criando as condições para sua própria autonomia através da “mudança de normas a partir de dentro ou a capacidade de mudar as tradições tradicionalmente” (Escobar, 2016, p.197, tradução nossa).

4.2. Saber-fazer tradicional

Constituindo uma forma de designs outros ou com outros nomes, o saber-fazer tradicional sinaliza conhecimentos incorporados e locais, voltados às técnicas de manejo de materiais naturais, que são passados de geração a geração e

aprendidos por meio da prática e da oralidade (Casciani e Vandi, 2022). A natureza implícita e pouco articulada desses saberes e sua íntima relação com os modos de vida de grupos subalternizados e comunidades em situação de vulnerabilidade social contribui para seu processo de apagamento diante dos conhecimentos formais.

Os saberes tradicionais são, assim, caracterizados pela experimentação por meio de unidades perceptuais, o que configura formas específicas de conhecer o mundo. Para além de elaborar categorizações conceituais, como se preza no saber científico, dá-se atenção às narrativas que ecoam das impressões subjetivas – cheiros, sabores, cores, sons, texturas – bem como aos discursos que explicitam determinado tempo histórico e uma visão de mundo particular (Cunha, 2007). Etimologicamente, o conceito de saber-fazer integra a noção de *techné* (técnicas e tecnologias manuais-mecânicas) e a *episteme* (técnicas de conhecimento, filosofias e teorias). Tal categoria evidencia a indissociabilidade entre a dimensão material e imaterial, em que a primeira se volta à elucidação da experiência prática-corporal com os materiais e o processo produtivo em si, enquanto a segunda explora especificamente a experiência simbólica-cultural e os valores plasmados no fazer (Noronha e Abreu, 2021).

A/o artesã/o tradicional incorpora em sua produção as técnicas e manejos conservados entre as gerações, que trazem conhecimentos profundos sobre o contexto em que habitam. Como aponta Reis (2023), o trabalho artesanal é testemunho tanto de heranças culturais, como do ambiente onde e por meio dos quais são reproduzidos seus saberes e fazeres. O que antes era produzido unicamente para uso interno às comunidades passa a ser prestigiado externamente como formas representantes de um passado, o que leva a sua inserção e, muitas vezes, à adaptação aos moldes mercadológicos. No entanto, é necessário desconstruir a associação do artesanato como repositório de um passado estático, pois os processos de produção e significação em torno do artesanato atravessam continuamente a renovação frente às influências históricas. Cada geração introduz saberes de seu tempo histórico, ao mesmo tempo em que conservam seus atributos simbólicos, conservando os fios de sua história (Alvim, 1983 *apud* Reis, 2023).

Ao traçar relações e dissidências entre saberes tradicionais e saberes científicos, a antropóloga brasileira Manuela Carneiro da Cunha (2007) reitera esse

pensamento, ao afirmar que ambos se equiparam pela natureza inacabada e aberta e acrescenta que este tipo de conhecimento “reside tanto ou mais nos seus processos de investigação quanto nos acervos já prontos transmitidos pelas gerações anteriores” (p.78).

Percebe-se, assim, o ato de investigar o saber-fazer como um exercício de reescrita contínua de uma tradição, em que esta não está condicionada ao resgate de um passado, mas atrelada a narrativas que reconstroem a experiência do conhecimento a todo momento (Benjamin, 2007).

Artesãs/os tradicionais são narradoras/os. Por definição, uma narradora é uma “conhecedora”, aquela que é “familiarizada com algo”, o que enfatiza a relação indissociável entre narrativa e conhecimento (Mendoza Garcia, 2004). Segundo Costa (2015), uma tradição é conduzida por um movimento lento e contínuo de repetição do “já dito”, em que o passado se preserva através da atualização do presente no encontro entre os mais jovens e os mais velhos. Narradoras tradicionais, desse modo, não apenas interpretam narrativas tradicionais entretecidas à memória coletiva, como também as recriam continuamente. Para o autor, elas habitam o centro de uma comunidade narrativa, que se define como um “grupo de indivíduos que compartilham narrativas comuns e laços de afinidade de caráter tradicionais” (p.48). Cada narração envolve elementos específicos de um contexto particular e se torna possível através do corpo que a reproduz. Por meio da palavra enunciada que articula memórias, a narradora reorganiza um sistema simbólico que produz alegorias sobre experiências individuais e coletivas.

4.3. Modos de narrar

No campo do design e do artesanato, o conceito de narrativa assume diversos significados, trazendo, primeiramente, o enfoque na interpretação dos atributos estéticos e semânticos dos artefatos (Barbosa, Cavalcanti e Noronha, 2022; Eliçabe, 2020; Larrea-Solórzano, 2021; Santos *et al.*, 2022; Vilchis-Esquivel, 2021), além das formas de apresentação de tais narrativas, no que tange aos diversos formatos

através dos quais estas podem ser tornarem tangíveis (Apaza-Panca *et al.*, 2021; Casciani e Vandí, 2022; Farias, Dantas e Noronha, 2020; Song *et al.*, 2020;). Estudos com o viés mais crítico, por outro lado, dão atenção especial ao registro de processos sociais, históricos e culturais que subjazem à produção de artefatos e processos artesanais, principalmente, no que diz respeito ao seu papel em criar condições para autonomia de sujeitos e territórios (Arantes, 2020; Buchczyk, 2020; MacDonald, 2020; Mier y Terán e Barrera, 2019).

Embora recentes no âmbito do design, práticas de pesquisa fabulativas são vivenciadas por meio de fabulações especulativas (Haraway, 2023) e fabulações críticas (Hartman, 2013). Ambas abordagens atravessam as experimentações criativas dos estudos de Rosner *et al.* (2018), De Rosa, Tassinari e Vergani (2021), Hofverberg (2020) e Jukes (2020). As análises apresentadas foram produzidas a partir de uma análise bibliométrica, publicada recentemente (Farias e Noronha, 2024).

4.3.1. Interpretando narrativas

A primeira lente de análise do conceito traz à tona estudos analíticos sobre a cultura material, discernindo os atributos formais dos objetos artesanais e seus desdobramentos simbólicos. Vilchis-Esquivel (2021) explora o caráter retórico do artesanato têxtil latino-americano, vendo-o como um signo concreto capaz de evocar o que está ausente ou intangível. Para a autora, a narrativa ligada ao artesanato se destaca por sua habilidade de estabelecer relações entre a imagem e a materialidade do têxtil, através de metáforas que representam narrativas sagradas sobre a origem do mundo entre as etnias indígenas latino-americanas. Assim, estas imagens têxteis são analisadas a partir de elementos discursivos, como metáforas, metonímias, prosopopeias, repetição e sinonímia.

Estas perspectivas se assemelham ao modo como Larrea-Solórzano (2021) reflete sobre os processos de transculturação estética e permeabilidade cultural na produção artesanal do povo Salasaca, no Equador. Através da análise dos elementos gráficos nas tapeçarias nativas, é possível perceber desde os processos de mudança na província de Tungurahua, até a transformação dos atributos simbólico-culturais Salasaca pelas interações com agentes externos. A mescla entre as estéticas

coloniais hegemônicas e as da cultura popular é contada por meio das narrativas visuais das peças, que ilustram processos de apropriação, resignificação e rejeição em resposta à transculturação vivida pelo povo.

Já Eliçabe (2020) investiga a produção têxtil de mulheres migrantes no Sul Global e sua capacidade de narrar suas histórias de vida através da associação entre a tangibilização visual e os discursos verbais. Desse modo, o exercício de interpretação busca comparar os elementos da linguagem visual nas peças e as enunciações que emergem quando as artesãs relatam os significados materializados.

No contexto brasileiro, autores como Santos *et al.* (2022) e Barbosa, Cavalcanti e Noronha (2022) tratam sobre as representações do imaginário popular e sua conexão com o design e o artesanato, investigando como os discursos e significados da cultura local são incorporados ao processo de criação artesanal. Barbosa, Cavalcanti e Noronha (2022) analisam as especificidades discursivas e semióticas intrínseca aos suvenires artesanais do Alto do Moura - PE, em que as formas antropomórficas e as cenas representadas nas peças contam histórias comuns ao cotidiano do território, criando uma conexão social entre os produtores e os consumidores.

4.3.2. Materializando narrativas

Como um decodificador de narrativas e significados implícitos, o design pode contribuir para processos de documentação, codificação e arquivamento de conhecimentos tácitos, além de atuar ativamente para tradução destes em formatos narrativos diversos (Casciani e Vandi, 2022). Nesse sentido, Song *et al.* (2020) identificam um novo gênero de narrativa que combina elementos da produção artesanal e da narrativa com o uso da tecnologia de realidade mista. Associando a criação de artefatos tangíveis, como origamis, com ferramentas digitais, elaboram-se histórias, materializando personagens e cenários virtuais fictícios.

Gestos e movimentos corporais, inerentes ao conhecimento artesanal, também podem ser documentados por sistemas digitais que permitem a coleta, reprodução e armazenamento das informações do processo artesanal. Esse processo

de tradução se delineia projetualmente nos trabalhos de Rosner e Ryokai (2008), que desenvolveram um sistema para armazenar o processo artesanal do tricô, e de Bidasaria (2019), que visa o registro gestual da estamparia manual de artesãos na Índia.

Por outro lado, as narrativas também podem ser tangibilizadas por meio da dimensão textual, como nas investigações de Apaza-Panca *et al.* (2021), que reflete sobre como a contação de histórias elicit a conexão emocional com o outro, gerando identificação e possibilitando a imaginação de situações futuras. Dessa forma, produzem-se formas experimentais de escrita sobre o fazer artesanal, que traz para cena ambientes, personagens e dinâmicas de conflito/resolução em torno dos costumes, hábitos e valores dos grupos produtores de artesanato em cerâmica de La Encantada, no Peru. A lacuna da investigação, no entanto, está na falta de participação dos artesãos na criação das narrativas, que são elaboradas pelos pesquisadores a partir de informações coletadas em entrevistas e questionários.

4.3.3. Narrativa como registro

Mier y Teran e Barrera (2019) discutem o caráter ontológico do design, analisando como as narrativas engendradas por meio da criação de ferramentas e objetos moldam linguagens, valores e as percepções de história, território e memória. Pensando junto aos materiais e artefatos artesanais – particularmente, o barro e as louças cerâmicas – os autores buscam reconhecer a multiplicidade de formas de saber e fazer e o que elas nos ensinam sobre as práticas de design hegemônicas.

Tais ideias ressoam nas reflexões trazidas por MacDonald (2020), que discute sobre as narrativas que emergem das práticas e objetos de design são exploradas por meio de uma visão histórica e crítica das dinâmicas de poder, trabalho e gênero relacionadas às histórias das ferramentas utilizadas pelo povo indígena Tla'amin, do oeste do Canadá. Para a autora, traçar as histórias das ferramentas são pistas para compreender como, ao longo dos séculos, a comunidade defendeu “a agência em suas próprias histórias, fazendo coisas em resposta às mudanças nas circunstâncias históricas e aos impactos mutáveis do colonialismo” (p.6, tradução nossa).

O fuso e o furador, ferramentas comuns ao processo de fiação artesanal, são tomados como protagonistas destas narrativas, evidenciando os movimentos constantes de negociação, adaptação e trocas com os agentes e as visões de mundo externas. Portanto, as várias materialidades que permitem os fazeres artesanais, desde os materiais e ferramentas até as peças já acabadas, tornam-se fontes históricas valiosas, pois seguir seu rastro traz à tona narrativas sobre as relações sociais, culturais e ambientais de certos modos de vida.

Debates em torno do fazer artesanal e perspectivas de gênero também apontam caminhos para a reflexão crítica sobre design e narrativas, o que se observa nos estudos de Arantes (2020) e Buchczyk (2020). Pensando sobre a temporalidade do artesanato, a primeira autora discute sobre gênero e a prática do tricô, percebendo o processo de tricotar como uma oscilação contínua entre seguir o fluxo das qualidades materiais/corporais e realizar formas guiadas por intenções. Estas intenções coabitam situações cotidianas comumente vivenciadas por mulheres, como a dupla jornada de trabalho, os trabalhos domésticos e o cuidado com os filhos. Logo, para Arantes (2020), o caráter lento e orgânico da prática artesanal é fruto de uma correspondência não só entre materiais e corpo, mas também entre diversas condições sociais generificadas, que promove a opressão e invisibilidade do trabalho feminino.

Já Buchczyk (2020) discute sobre o fazer artesanal em coletivos de mulheres refugiadas e de apoio à saúde mental feminina, entendendo como o fazer criativo representa uma narrativa comum entre mulheres que não compartilham do mesmo idioma, promovendo o cuidado coletivo, a identificação e a imaginação de expectativas para seus futuros incertos.

4.3.4. Narrativa como fabulação

Segundo Anastassakis (2020), as fabulações intensificam a fricção entre as narrativas e as experiências vividas, buscando imaginar futuros possíveis e provocar a mudança. No campo do design, pesquisas fabulatórias se voltam a especular práticas

transformadoras e situadas em torno de diversas questões como opressões de gênero, direito à cidade e mudança climática.

Rosner *et al.* (2018) investiga os processos generificados do artesanato que permaneceram implícitos na produção digital no design e engenharia da computação, desafiando a diferenciação entre trabalho digital (cognitivo, masculino, inovador) e o trabalho manual (feminino, corporal, ultrapassado). Apoiando-se na ideia de fabulação crítica (Hartman, 2013), propõe-se a recuperação histórica do trabalho invisível das mulheres que teceram à mão as memórias centrais dos computadores da NASA, utilizados na Missão Apollo durante a Guerra Fria. Metodologicamente, faz-se a reconstrução da história por meio da associação entre o design especulativo e recursos arquivísticos. Através da cocriação de um *quilt*, as autoras buscam experimentar estes conhecimentos que desapareceram, mas que trazem possibilidades de reflexão e especulação sobre a prática e pesquisa em design.

De maneira parecida, De Rosa, Tassinari e Vergani (2021) pensam a fabulação através de processos de design especulativo e participativo, discutindo sobre a visualização de futuros para o engajamento cidadão em questões urbanas. Este propósito é guiado pela produção colaborativo de um jogo, como um artefato que desencadeia a narração coletiva sobre ações atuais e futuros. O percurso metodológico seguiu etapas de coleta de histórias, construção do jogo narrativo e a experiência de jogar. Este processo permitiu a tradução das histórias reais dos participantes para o nível simbólico do jogo, por exemplo, transformando pessoas, ações e lugares reais em personagens, eventos e cenas imaginárias, o que facilitou o exercício especulativo sobre a construção de um mundo comum no contexto da cidade fictícia.

Além disso, as pesquisas fabulativas no campo do design focalizam a relação entre o fazer de coisas e a especulação sobre as histórias dos materiais, narrando os entrelaçamentos entre pessoas, coisas e lugares. Perspectivas críticas da sustentabilidade seguem estas linhas, à medida em que questionam a centralidade do humano, dando atenção à vida material das coisas e dos seres e delineando modos alternativos de responder à insustentabilidade no Antropoceno.

Este é o caso das práticas relatadas por Hofverberg (2020), que reflete sobre o encontro com os materiais na criação de artefatos, sobretudo, trazendo a necessidade de sondar os emaranhados nos quais materiais e humanos vivem e aprendem juntos. Inspirando-se nas ideias de conhecimento narrativo (Ingold, 2011), busca-se refazer os fios históricos sobre matérias descartados a fim de dar vazão à correspondência entre indivíduos e os materiais, narrando-se textualmente e graficamente o processo criativo de adaptação de materiais para criação de novos artefatos.

Semelhantemente, Juker (2020) especula sobre as histórias das coisas e o desdobramento de suas relações com os múltiplos outros. Como as histórias da sacola de Ursula K. Le Guin (2021), essas histórias entrelaçam vidas e guardam fazeres cotidianos esquecidos. Contá-las requer um tipo de narrativa que se aproxima da ficção e se distancia das histórias lineares dos heróis, isto é, as narrativas hegemônicas que continuam a ser reproduzidas como perspectivas únicas. Portanto, é necessário estar atento às histórias que emergem ao longo do fazer criativo, indagando sobre os percursos históricos trilhados pelas coisas com as quais criamos e dando direções para continuidade das relações produzidas. Sob uma perspectiva ontológica do design, tais questões provocam o pensamento sobre como nossas práticas podem colaborar para o fazer de mundos mais regenerativos.

4.4. Fibra de buriti como fio da história

No Maranhão, o artesanato em fibra de buriti (*Mauritia flexuosa*) constitui uma prática de grupos integralmente composto de mulheres. Caracterizado como uma herança tradicional da Região dos Lençóis Maranhenses, este saber-fazer concentra-se, predominantemente, nos municípios de Barreirinhas, Paulino Neves, Tutóia e Santo Amaro. Através da produção com a fibra de buriti, são fabricadas uma série de peças como bolsas, toalhas de mesa, chapéus, jogos americanos, *sousplat*, etc. Além disso, há um acervo diverso de técnicas empregadas, como o crochê, o trançado, o macramê e a tecelagem.

A Associação de Artesãs da Boa Vista (AABV) consiste em um grupo de artesãs produtoras de artesanato em fibra de buriti, situado na comunidade de Boa

Vista em Barreirinhas, município a 260 quilômetros de São Luís. A construção da associação se deu como uma forma de produzir alianças entre as artesãs em direção a uma maior valorização do saber-fazer artesanal, atuando na promoção do cuidado e bem-estar, participação na vida comunitária e possibilidade de qualificações educativas em torno da produção artesanal. Atualmente, composta por 10 artesãs, cada artesã exerce sua participação de acordo com a natureza da sua expertise. A maioria das mulheres confecciona peças artesanais a partir do crochê com o linho do buriti - material mais interno ao olho do buriti, caracterizado por maior maleabilidade, menor espessura e, portanto, mais valorizado - porém algumas poucas artesãs também utilizam a borra do buriti - material descartado após a extração do linho - para produção de peças com o macramê e o trançado.

Além da produção de objetos artesanais, as artesãs também desenvolvem processos voltados à experiência dos aspectos imateriais em torno do saber-fazer, como uma ação de circuito turística (atualmente, em fase de implantação). A vivência surgiu como uma demanda trazida pelas próprias artesãs no decorrer dos processos de pesquisa descritos neste trabalho. As mulheres perceberam o potencial de uma estratégia turística voltada à vivência do processo de produção do artesanato em fibra de buriti, em que o visitante pudesse conhecer em profundidade as histórias do saber-fazer, ao percorrer um percurso imaginado para evidenciar cada aspecto relativo não apenas às etapas produtivas, como também aos valores, significados e relações em torno do território e da tradição artesanal. A construção de um sistema produto-serviço voltado à prototipação dessa ideia foi materializada ao longo dos processos em campo que serão relatados no capítulo 5. Nessa ação, dediquei minha atenção às formas de contação de histórias do saber-fazer.

Também desenhei essa pesquisa em colaboração com o ponto de cultura “Nós de fibra”, que constitui processos de ensino-aprendizagem em torno do saber-fazer com a fibra de buriti, como a promoção de oficinas de técnicas artesanais, predominantemente o crochê e macramê, destinado às meninas e mulheres da comunidade. Iniciado em fevereiro de 2024, o projeto continua suas atividades semanalmente em um espaço construído no terreno de Antônia (Dona Toinha), uma das artesãs da comunidade. O lugar, que passou por uma reforma para construção de um espaço voltado às atividades do projeto, foi reconhecido como ponto de cultura pela Lei Aldir Blanc no início de 2025.

O processo produtivo artesanal demanda um trabalho árduo, percorrendo etapas como coleta, extração, cozimento, tingimento, lavagem, secagem, preparação dos fios para produção e, por fim, a técnica artesanal em si. Embora algumas artesãs ainda realizam esporadicamente a extração da fibra a partir do olho e o tingimento, nos dias atuais, muitas delas obtêm o material já beneficiado e tingido através da compra de fornecedores locais.

Isto se deve à emergente escassez da matéria-prima no território, ocasionada pela devastação dos buritizais localizados nas encostas do Rio Preguiças, principal rio de Barreirinhas e que corre nas margens ao norte da Boa Vista.

Figura 12 - Margens do Rio Preguiças na Boa Vista e em povoados vizinhos





Fonte: autora

Com base no relato das artesãs, vários desses terrenos eram de posse das famílias dos moradores da comunidade, porém, ao passo que o mercado turístico alcançava maiores investimentos, muitas áreas foram vendidas para construção de pousadas, hotéis e condomínios. Atualmente, os terrenos dos moradores que ainda existem compreendem uma extensão muito inferior aos lotes sob a posse de atores externos.

Em Barreirinhas, assim como em outros territórios da Região dos Lençóis, a cadeia produtiva artesanal se distingue por uma estreita relação com a crescente cadeia do turismo, gerando não só um interesse por parte dos visitantes, como também a maior visibilidade em torno do saber-fazer com a fibra de buriti nos grandes centros urbanos (Serenó e Keller, 2017).

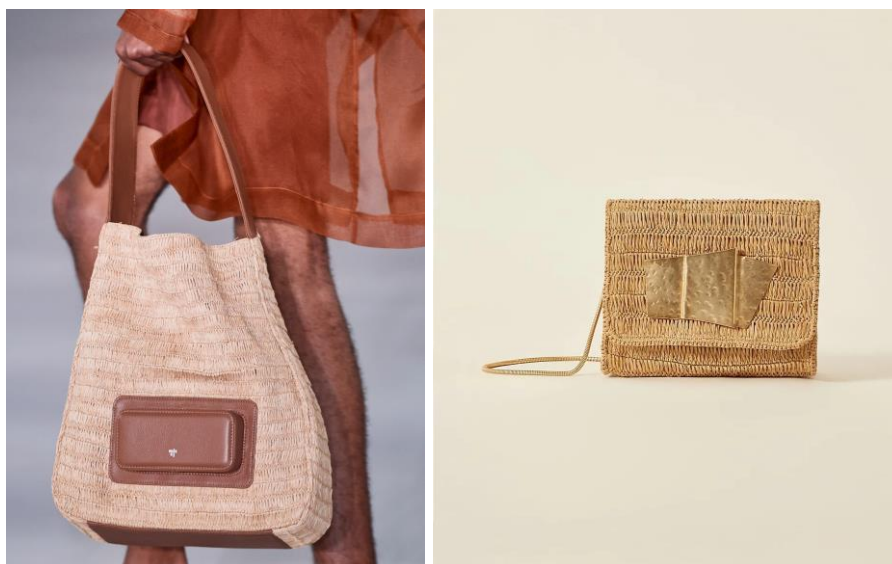
Além da associação com o turismo, a prática artesanal com a fibra de buriti vem se associando ao mercado de moda nacional⁴, por meio de parcerias entre as artesãs e designers de moda. O desenvolvimento do turismo na região dos Lençóis Maranhenses impulsionou a implementação do projeto Talentos do Brasil e foi

⁴ Parcerias entre as artesãs de Barreirinhas e marcas de moda de outros estados são comuns. No entanto, a partir dos relatos coletados em campo, percebi que há diversos casos em que a autoria das artesãs não é reconhecida. Elas atuam apenas como fornecedoras de mão de obra, enquanto, no mercado da moda, essas peças artesanais são comercializadas como artigos de luxo.

realizado em parceria entre o Ministério do Desenvolvimento Agrário e o SEBRAE-MA (Keller, 2011).

Como discute Noronha (2020), um aspecto problemático que pode se originar dessas parcerias entre artesãs, designers, marcas de moda e instituições de fomento ao artesanato diz respeito à repetição de discursos que impõem o saber especializado sobre o saber local, além de estratégias que buscam “qualificar” os artefatos artesanais para se adequarem ao gosto estético dos turistas e consumidores urbanos.

Figura 13 - Artigos de moda de marcas de luxo nacionais feitos com a fibra de buriti



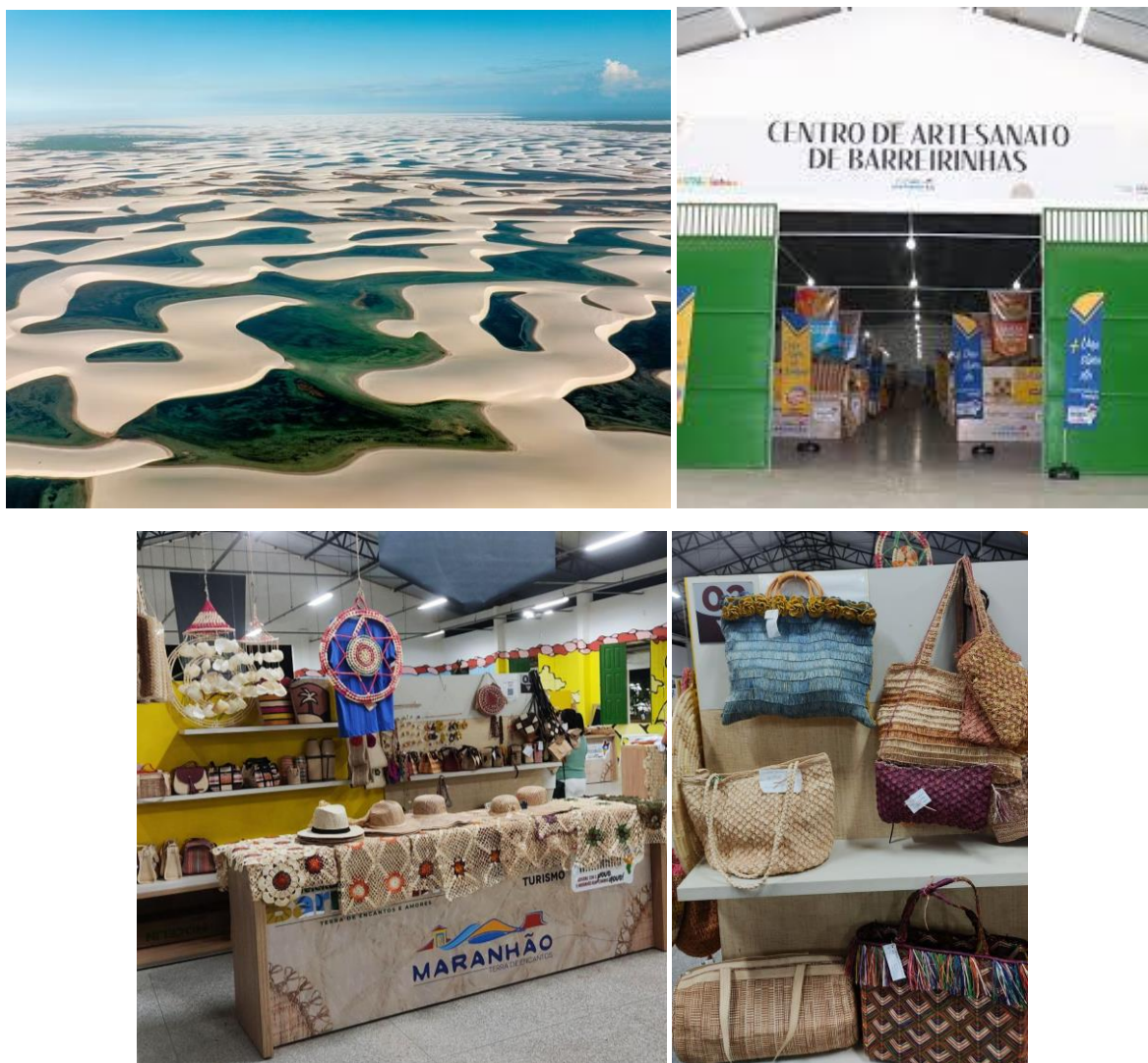
Fonte: Mundo Lenny (2015) e Lenny Niemeyer (2025)

Se por um lado a integração ao mercado de moda nacional afeta as formas localizadas de produção, socialização e representação do saber-fazer, por outro, o avanço do mercado turístico-imobiliário no Boa Vista e na cidade de Barreirinhas como um todo gera preocupação sobre a devastação descontrolada das ecologias nativas dos buritizais.

Figura 14 - Localização de Barreirinhas no Maranhão, imagem panorâmica do município



Figura 15 - Lençóis Maranhenses e imagens do Centro de Artesanato local



Fonte: Editado de Raphael Lorenzeto de Abreu (2006), Google (2025), Governo do Maranhão (2019), Governo do Maranhão (2022) e fotos autorais

Segundo Sousa (2015), há um fenômeno de diminuição crescente das áreas com cobertura vegetal em Barreirinhas. Devido ao crescimento exponencial do ramo turístico e à ampliação da comercialização de artefatos de fibra de buriti, a privatização dos buritizais e a constante demanda externa pela matéria-prima leva à devastação e retirada inapropriada dos olhos de buriti – parte da palmeira da qual é extraída a fibra (ver figura 29) – desrespeitando a margem temporal de reposição da espécie.

Assim, não apenas os buritizais sofrem as consequências da implantação de um sistema alheio aos seus próprios limites, como também as dinâmicas de produção entre as artesãs são transformadas. A intensificação da demanda externa pelo material acompanha o aumento da individualização do trabalho, que advém da precarização de suas condições socioeconômicas. Diante da necessidade financeira, muitas artesãs acabam submetidas a um ciclo de comercialização baseado na venda imediata por um valor muito abaixo do preço de custo. Em um contexto marcado pela informalidade e baixo estímulo coletivo, a competitividade e a exploração da mão-de-obra artesã, geralmente, prevalecem em associação a um fluxo de comércio injusto estimulado pela intermediação de atravessadores (Serenó e Keller, 2017). Tais sujeitos são conhecidos por realizar a compra em massa das peças artesanais a fim de comercializá-las nos grandes centros por um valor muito superior ao que foi adquirido. Em grande parte dos casos, não há qualquer repasse econômico às produtoras e cada objeto é destituído de sua autoria, tornando invisível as histórias de vida que os constituem.

Figura 16 - Obra artística sobre o artesanato em fibra de buriti



Fonte: Foto autoral, pintura de Edson Veras

Autores como Sereno e Keller (2017) e Nascimento (2018) discutem sobre o papel do trabalho associado no contexto do artesanato em fibra de buriti maranhense, no que tange à sua propulsão à autonomia e ao reconhecimento do trabalho feminino. Além de possibilitar a superação da dependência financeira, a associação permite a redefinição de suas práticas e papéis sociais ao promover novas formas de socialização e participação social. Desse modo, o fazer artesanal - quando integrado a uma coletividade - produz condições de autonomia produtiva por meio da tomada de consciência sobre os valores que compõe o trabalho, bem como através da ressignificação das desigualdades nas relações de gênero, ao atuar em circunstâncias de opressão doméstica e desemprego (Nascimento, 2018).

4.5. Fazer designantropologia

O designantropologia se tece a partir das correspondências, processo em que os seres e as coisas respondem uns aos outros ao longo do tempo (Ingold, 2016). Caracteriza-se como um estilo distinto de conhecimento, cujos conceitos e práticas se relacionam a um modo específico de entender a materialidade, a temporalidade e a relacionalidade. Neste trabalho, adoto a grafia designantropologia conforme proposto por Izidio, Farias e Noronha (2022), pois a interseção entre design e antropologia possibilita o surgimento de uma terceira epistemologia — outra, *alter* — que só se revela por meio desse entrelaçamento profundo.

Em primeiro lugar, a pesquisa assume um caráter experimental e engajado com o fazer. A reflexão e a comunicação sobre as categorias de análise se dão a partir da manipulação de materiais e das interações concretas que guiam o processo de design. Essas materialidades são tomadas não como representações de ideias, mas o fazer com as coisas torna-se o próprio ato de pensar, dialogar e especular outras realidades.

Em segundo lugar, o design abandona sua ênfase na prescrição de fins pré-determinados voltando-se ao presente, percebido como um lócus de improvisação cotidiana. A criatividade é entendida não por meio de seus resultados, mas através dos movimentos que lhe deram origem. Ao invés de prever o futuro, abrem-se caminhos. Assim, a imaginação torna-se a habilidade de perceber um mundo em formação, não a mera representação de coisas ausentes. Imaginar o futuro, nesse sentido, “é contar como serão as coisas num mundo onde tudo não é predeterminado, mas incipiente, sempre à beira do atual” (Gatt e Ingold, 2013, tradução nossa).

Já a antropologia é pensada para além da descrição e análise de fatos passados, concebendo-se como uma forma de investigação especulativa sobre as possibilidades da vida (Gatt e Ingold, 2013). As experiências vividas em campo tornam-se uma forma de seguir o fluxo dos seres e das coisas, possibilitando a antevisão de futuros (Gunn, Otto e Smith, 2013).

Durante esses eventos, “um fato social não é mais visto apenas como resultado da ação humana [...] mas como algo que carrega o potencial de mudança

em sua própria execução (Gunn, Otto e Smith, 2013, p. 13, tradução nossa). Segundo Gatt e Ingold (2013), as possibilidades trazidas por tal abordagem permitem

localizar o design nos efeitos transformacionais da observação participante, nas correspondências prospectivas em tempo real com as pessoas entre os quais trabalhamos. O design, nesse sentido, vem antes da etnografia e não depois dela. Obriga-nos a nos voltarmos mais uma vez para o mundo em busca do que ele tem a nos ensinar. E devolve o observador participante ao lugar a que pertence, no meio das coisas (Gatt e Ingold, 2013, p. 148, tradução nossa).

O terceiro ponto a ser analisado consiste na forma em que os processos de designantropologia desenham outros modos de se relacionar quando imergimos entre uma multiplicidade de atores com suas perspectivas de mundo específicas. Para Tunstall (2013), os processos e artefatos de design devem orientar a tradução de valores situados em experiências tangíveis, partindo da negociação entre os elementos pertencentes a diferentes sistemas de valores e grupos culturais. Nesse sentido, a pesquisa torna-se a produção de um plano comum, um espaço onde essas diferentes cosmologias constituem uma comunidade através da partilha do processo criativo de design (Noronha, 2018).

A necessidade de teorização e interpretação do contexto, a orientação simultânea entre passado, presente e futuro e a sensibilidade aos valores das comunidades, características inerentes à natureza da antropologia, são associadas ao campo do design. Assim, o design passa a ser entendido como uma prática para produção de futuros por meio da intervenção e colaboração entre diferentes disciplinas e atores (Gunn, Otto e Smith, 2013). Desse modo, nasce um subcampo de saber preocupado em ampliar os alcances da observação participante, dando ênfase à participação ativa do pesquisador na cocriação de coisas, que contribuem para produção intersubjetiva de conhecimentos ao longo das experiências em campo, como apontam Gatt e Ingold (2013).

4.5.1. Coisas de design

No design participativo e no designantropologia, o projeto de design é entendido para além de suas etapas de análise, concepção, construção e implementação, transformando-se em um processo de criação de espaços para

tomada de consciência coletiva, através da produção colaborativa de coisas. A ideia de prototipagem e outros conceitos oriundos do design extrapolam suas funções como entendidas dentro do cânone moderno. Materiais, artefatos e protótipos tornam-se materialidades com as quais os participantes são convidados a manifestar suas opiniões e visões, dialogando com o uso de representações materiais, como maquetes, cenários, jogos, cartões e diversos outros objetos com um maior ou menor nível de refinamento.

Estas “coisas de design” são conceituadas por Binder *et al.* (2011) como objetos incompletos, contínuos e enriquecedores que facilitam o processo de design, pois representam

constituintes materiais do objeto de design em evolução e, ao mesmo tempo, coisas públicas, apoiando a comunicação ou a participação através de jogos de design no processo de design. Eles estão potencialmente vinculando diferentes partes interessadas juntas, e há também claramente uma dimensão performativa do objeto em evolução (Binder *et al.*, 2011, p.168, tradução nossa).

Segundo Bannon e Ehn (2013), às coisas de design estão localizadas entre os processos de decisão coletiva e a cocriação de artefatos. Seus efeitos extrapolam a situação projetual e se situam também nos processos de apropriação e redesenho contínuo por parte dos atores envolvidos.

Também chamadas de “dispositivos de conversação” (Anastassakis e Szaniecki, 2016), a qualidade extremamente permeável e aberta destas coisas é capaz de provocar uma amplitude de diálogos em campo, uma vez que se valoriza sua capacidade de materializar reflexões ao passo que se experiencia os eventos emergentes.

Sendo assim, o percurso metodológico da pesquisa foi delineado com base na produção e no uso dessas coisas de design. A ênfase no fazer e na experimentação com os materiais conduziu a produção do conhecimento de modo colaborativo com o grupo de artesãs. Esses materiais partiram tanto da prática artesanal, como o linho de buriti, quanto do experimento de construção de histórias situadas, como as ferramentas cocriadas em campo.

A revisão teórica aqui apresentada possibilita um primeiro vislumbre do campo de prática da pesquisa. No entanto, ao emergir em campo, permitimos que tais

categorias sejam debatidas e tencionadas face aos seus sentidos situados, isto é, como eles são experienciados no contexto de vida e nas formas de narrar da comunidade. Os processos do designantropologia e do design participativo convocam a uma contínua construção em torno das questões de pesquisa.

5 NARRATIVAS EM CAMPO

Neste capítulo, narro, analiso e discuto com detalhes as experiências vividas ao longo do processo de participar do fluxo do cotidiano e de atividades das artesãs, tendo como fontes de conhecimento: fotografias, vídeos, transcrições de áudio, diários de campo, coisas de design e os próprios materiais locais, como a fibra de buriti e as plantas tintórias. Ao invés de uma descrição cronológica dos eventos, divido os acontecimentos com base em dois processos observados participativamente em campo: 1 - a contação de histórias, que diz respeito ao modo como as mestras artesãs contam sobre o saber-fazer; e 2 - criação de narrativas, que elucida o processo de representação dessas histórias por parte das artesãs aprendizes na forma de coisas de design e no diário de campo.

Com base nesses dois movimentos, traço uma análise e discussão triangulada (Marcondes e Brizola, 2014; Noronha, no prelo), buscando entrelaçar as narrativas da comunidade, o arcabouço teórico e as minhas próprias narrativas como pesquisadora, interpretando o fenômeno em uma perspectiva mais ampla.

Enfatizo, sobretudo, como os modos de narrar das participantes convergem em torno de determinadas categorias analíticas relacionados à salvaguarda e transformação do saber-fazer com a fibra de buriti, sendo estas: geração de trabalho e renda, relação com a natureza, mobilização coletiva e elaboração emocional-criativa de si.

Figura 17 - Narrativas em campo e categorias analíticas da pesquisa



Fonte: autora

Após desemaranhar minuciosamente os nós dos caminhos em campo, realizo uma última análise, em que reflito sobre como a intersubjetividade nos processos em designantropologia se relaciona com a construção de narrativas sobre e a partir de designs outros, identificando os principais alcances e limites metodológicos da pesquisa.

5.1. Seguir as linhas

Por meio da escuta das narrativas, foi possível compreender o que compõe ontologicamente o saber-fazer, uma prática criativa indissociável de uma visão de mundo e um sistema de conhecimento localizado. Existe uma relação íntima entre narrativa e conhecimento, pois narrar é saber algo de um modo específico (Mendoza Garcia, 2004). Nesse sentido, as artesãs não apenas interpretam narrativas da memória coletiva, como também as recriam continuamente, renovando os

conhecimentos passados através da reflexão por meio de suas próprias vivências cotidianas com o fazer (Costa, 2015).

Nessa etapa da pesquisa, debruço-me sobre a descrição e análise dos relatos de campo, considerando os encontros em que as mestras artesãs nos contaram histórias diversas sobre o sentido do artesanato em sua vida e como essas se enredam às categorias analíticas.

Especificamente, tomo como ponto de partida as experiências iniciais de aproximação com o campo (outubro a janeiro de 2024), em que busquei construir relações com as artesãs, ao ouvir suas histórias e vivenciar todas as fases do processo produtivo com a fibra de buriti. Além disso, apresento e reflito sobre as narrativas que atravessaram o processo de encenação do circuito turístico pela comunidade, que ocorreu em abril de 2024.

Nas duas primeiras visitas à Boa Vista, que serão descritas nos próximos quatro subtópicos, eu e Isabella fomos a campo como uma dupla, o que justifica a oscilação da escrita das ações na primeira pessoa do singular e na primeira pessoa do plural.

5.1.1. Festival Rei Buriti

Na primeira visita à Boa Vista, participamos do 1º Festival Rei Buriti, evento que reuniu artesã/os, associações e entidades envolvidas com a produção artesanal da fibra de buriti de Barreirinhas e dos municípios de Tutóia, Paulino Neves e Santo Amaro.

Conheci o festival ainda em São Luís, quando me encontrei pessoalmente com Luciana, uma das artesãs da Associação de Artesãs da Boa Vista (AABV). Durante uma breve conversa, a artesã contou sobre a proposta do festival, parecendo entusiasmada com a chegada do evento.

Realizado entre 26 e 28 de outubro de 2023, no Centro de Artesanato Socorro Costa, em Barreirinhas - MA, o festival trouxe em sua programação palestras, rodas de conversa, oficinas, exposições artísticas e gastronômicas e atrações culturais, que buscaram evidenciar as cadeias produtivas em torno do buriti, como o artesanato, o extrativismo, a gastronomia e o turismo. Ao longo da programação, nos inteiramos sobre vários debates e discussões sobre a importância da preservação do buriti e artesanato com a fibra de buriti para as artesãs da região. Entre os grupos participantes do evento, estava a Associação de Artesãs da Boa Vista, o que me deu a oportunidade de conhecer outras artesãs do grupo, como Antônia e Sandra.

A abertura do festival contou com apresentações dos organizadores e apoiadores do evento. Primeiramente, Vera Costa, assessora técnica da AGERP (Agência Estadual de Pesquisa Agropecuária e Extensão Rural do Maranhão) e grande incentivadora do artesanato barreirinhense, debateu sobre a história do artesanato em Barreirinhas e o papel do Centro do Artesanato no cenário atual. Ela contou que até os anos 60, a atividade artesanal era unicamente voltada ao consumo de um mercado interno. O artesanato era comercializado através de um sistema de escambo, pois funcionavam como moedas de troca. As artesãs percorriam quilômetros por estradas de areia para trocar bolsas e tapetes de fibra de buriti por artigos domésticos como querosene, arroz, açúcar e remédios.

Figura 18 - Mesa de abertura do evento



Fonte: autora

Já no fim dos anos 60, uma encomenda de peças do governo do Estado provocou mudanças em torno da percepção sobre o artesanato, que passou a ser visto como algo de valor. A partir do início dos anos 70, a SUDENE (Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste) começou a desenvolver projetos para o investimento no artesanato nordestino, através de assessorias e orientações. Houve, nesse período, um aumento da articulação da produção artesanal do município com São Luís e outras capitais, como Recife e Rio de Janeiro, culminando, em 1982, na criação da primeira cooperativa de artesãs de Barreirinhas.

Nos anos 80, o SEBRAE (Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas) iniciou sua atuação na região através de projeto para criação de inventário do artesanato na região e constituição de outras cooperativas.

Vera Costa findou sua fala afirmando que, atualmente, Barreirinhas é um grande polo exportador de artesanato de fibra de buriti. No entanto, desafios ainda estão presentes tanto na origem, no que tange a necessidade de cuidados ambientais com as ecologias dos buritizais, quanto na ponta da cadeia produtiva, como as dificuldades enfrentadas para comercialização justa das peças artesanais.

Em seguida, os principais organizadores fizeram suas falas sobre os desafios e expectativas em torno da realização do festival, que, mais do que um evento, foi um sonho por muito tempo vislumbrado e, finalmente, colocado em prática. Entre os organizadores, estava Luciana, artesã da AABV, que contou sobre a alegria em ver o projeto ser materializado e destacou seu papel representativo como artesã e principal impulsionadora do festival.

No segundo dia do festival, foram realizadas oficinas sobre as diversas etapas produtivas do artesanato em fibra de buriti, tais como, extração, cozimento, além da ênfase nas técnicas empregadas para sua produção, como macramê, crochê, tecelagem e corte e costura. Todas as oficinas foram ministradas pelas próprias artesãs de Barreirinhas, que ficaram encarregadas pela demonstração prática de seus saberes, narrando simultaneamente diversas histórias relacionadas ao processo produtivo, como o trabalho atencioso de extração do olho de buriti.

Além disso, escolas municipais foram convidadas para participar do evento, o que foi uma oportunidade de despertar a percepção das gerações mais jovens sobre

a relevância cultural, social e econômica do saber-fazer com a fibra de buriti, estimulando, ainda, a consciência ambiental sobre a devastação dos buritizais.

Figura 19 - Estudantes experimentando o fazer com a fibra, artesãs demonstrando o processo de tingimento e artesãs extraindo a polpa do fruto do buriti



Fonte: autora

Durante a oficina de corte e costura com os mamucabos de fibra de buriti (figura 20), espécies de tapetes tecidos com a fibra, várias questões emergiram das falas da artesã instrutora. Ela contou que, em sua percepção, todo artesanato de buriti que hoje percorre e se faz presente em vários cantos do país é de Barreirinhas. O mamucabo, por exemplo, é vendido em grande quantidade para comerciantes e empresas de outros estados, que transformam os tapetes em diversas peças artesanais. Há, portanto, uma espécie de comercialização em larga escala das “matérias-primas” por um preço muito inferior ao seu custo em tempo e trabalho.

Figura 20 - Textura do mamucabo, Artesã costurando peças com o mamucabo e o grupo de artesãs de Barreirinhas.



Fonte: autora

Nos intervalos das atividades do festival, nos aproximamos de algumas artesãs presentes para compreender com mais profundidade as dinâmicas do cenário artesanal local. Dona Ana, artesã de Barreirinhas, relatou que o Centro de Artesanato ainda não é muito divulgado, sendo pouco frequentado por turistas, embora o artesanato esteja presente em cada esquina da cidade. O Centro de Artesanato é gerenciado predominantemente pelas artesãs, que estão organizadas em associações. Cada grupo artesanal possui um *stand* no local e as artesãs associadas organizam-se em uma escala semanal para que cada uma assuma o trabalho em pelo menos um dia da semana.

No último dia do festival, teve destaque uma roda de conversa com a SAF (Secretaria de Estado da Agricultura Familiar), uma das várias organizações que produzem projetos de apoio aos produtores locais. Os convidados iniciaram a conversa questionando sobre as principais dificuldades para produção artesanal e preservação dos buritizais. Um dos participantes, um comerciante de Tutóia, respondeu que existe uma contradição crescente entre a alta demanda de produtos e a escassez de matéria-prima. Em sua visão, a totalidade das pessoas nativas do território é incapaz de vir a devastar a matéria-prima em grande escala. A devastação, sobretudo, surge de um processo de privatização, grilagem e especulação imobiliária das terras às margens dos rios, principal habitat das palmeiras dos buritis.

Figura 21 - Roda de conversa sobre os desafios da produção com o buriti. Abaixo, desfile de meninas com peças de vestuário criadas com a fibra de buriti.



Fonte: autora

Em contrapartida, Zildimar, artesã associada à ARTECOOP (Cooperativa dos Artesãos dos Lençóis Maranhenses), contou que sua comunidade atualmente está localizada em um assentamento da Reforma Agrária e já presenciou projetos para regeneração ambiental dos buritizais, como a plantação de 15.000 mudas de buritis. Cada artesã tem sob seu controle 30 mudas e existe um terreno comum para extração coletiva. Em sua comunidade, a agricultura de subsistência é a principal atividade econômica, mas o artesanato com a fibra de buriti consiste em um incremento na renda familiar. A artesã respondeu que a principal dificuldade enfrentada na produção é precisamente o processo de comercialização, já que a venda das peças no Centro de Artesanato em alguns meses chega a ser ínfima.

Outra artesã da ARTECOOP também contribuiu para o debate, contando que a comercialização, na verdade, segue as dinâmicas do mercado turístico, havendo temporadas altas e baixas de acordo com o fluxo de turistas na cidade. Por outro lado, existe uma distinção entre os índices de comercialização das artesãs que já estão inseridas em processos de exportação e artesãs que comercializam apenas no Centro. Destacou, ainda, a necessidade de participação nas feiras de artesanato nacionais e que devem haver mais incentivos públicos municipais e estaduais para fomentar o deslocamento e presença das artesãs nesses eventos.

Por fim, uma integrante do CRESOL (Centro de Referência Estadual de Economia Solidária do Maranhão) continuou a discussão, reiterando a necessidade de maior organização social no cenário local. Em um ambiente em que constantemente grandes empresários atuam por meio da compra da matéria-prima em larga escala, articulações em prol da regularização de associações devem ser estimuladas a fim de driblar os efeitos opressivos da inserção em um mercado capitalista, como o aumento da competitividade e exploração da mão-de-obra

O fim do festival também foi marcado por várias atrações culturais, como o desfile de meninas - algumas, filhas e netas das artesãs de Barreirinhas - com peças feitas a partir da fibra de buriti. Além disso, houve uma apresentação musical da Companhia Barrica, grupo de bumba meu boi maranhense. Uma das artesãs da associação, que se chama Fátima, é quem anualmente produz com o linho de buriti os trajes festivos dos dançarinos, músicos e cantores do grupo artístico. Todo ano, antes do período junino, a artesã em conjunto com outras artesãs de Barreirinhas (da

AABV, da ARTECOOP ou artesãs individuais) para produzir as diversas indumentárias, que se destacam pelas cores e riqueza de detalhes.

Figura 22 - Companhia Barrica



Fonte: Google (2025)

5.1.2. O artesanato e a vida na Boa Vista

A aproximação com as artesãs e o início do mapeamento das narrativas em torno da cadeia produtiva e de seus cotidianos aconteceram ao longo de dois períodos em campo, relatados a seguir.

O primeiro encontro com o grupo de artesãs da associação aconteceu em 29 de novembro de 2023, no dia seguinte ao término do festival Rei Buriti. Reunimo-nos, então, na casa de uma das artesãs, na Boa Vista, para traçar os primeiros diálogos sobre os propósitos de nossas visitas futuras.

Já o segundo encontro ocorreu entre os dias 18 e 20 de janeiro de 2024, dois meses após a primeira visita à Boa Vista. Nesse período em campo, exploramos formas de participar no fluxo de suas vidas, descobrindo as dinâmicas internas do grupo e suas narrativas implícitas. Ao chegarmos à Boa Vista, fomos recebidas pelas

artesãs que se reuniram na casa de uma delas, localizada em frente ao campo de futebol da comunidade. Primeiramente, nos reunimos em roda, debaixo de um pé de jambo, e pedimos que cada uma das mulheres também se apresentasse. Além disso, explicamos o que estávamos pensando para os próximos dois dias: acompanhar de perto seus fazeres cotidianos, experimentar cada uma das etapas do processo artesanal e, por fim, desenhar um esboço do mapa do local.

Figura 23 - Primeira roda de conversa com as artesãs, fruto do buriti utilizado para fabricação de doces e imagens da paisagem local



Fonte: autora

A princípio, foi possível reconhecer o saber-fazer como geração de trabalho e renda, aspecto que emerge quando as artesãs contam narrativas sobre os fatores sociais, econômicos e históricos que ensejaram o artesanato na comunidade.

Nesses dois primeiros períodos de pesquisa em campo com as artesãs, aproveitamos para compreender com mais detalhes os aspectos históricos do artesanato na Boa Vista. Seus discursos explicitam a forte associação da comunidade como um território de artesãs, fator que se mescla às suas histórias de vida e ancestralidades.

Luciana: Na verdade, Luiza [...] esse bairro é rico em artesãs. A maioria aqui são filhos de artesãs.

Luiza: E você sabe como começou isso aqui?

Luciana: Veio de gerações... De anos.

Sheila: Antigamente, no passado, não era muito crochê. [...] As pessoas faziam de nó. E vendiam para o moço lá na rua. Eles faziam tipo chinelo, tamanco, como se fosse a cobertura do tamanco em cima. [...] Esse era o foco antigamente. Aí, de um tempo para cá, começou mais o crochê. Porque as pessoas antigas foram ficando mais... Pararam. Foram morrendo também. Aí a gente começou mais com crochê.

[...]

Luciana: Aí fazia um produto e ia até um comércio, como chamava antigamente, uma mercearia. Aí ia lá e trocava pelo produto, mas bem distante daqui, entendeu?

*

Luciana: A minha mãe não trabalhava fora. Eu já trabalhei fora há muito tempo e até agora tava trabalhando também. Mas a minha mãe nunca trabalhou. Então, pra complementar a renda de casa, ela fazia o chapéu, fazia a rede, o artesanato. Então, isso aí ajudava e botava a gente pra vender, ir lá pro centro, vender, trocar, né?

Notamos que, embora o material tenha se mantido o mesmo, foram acontecendo diversas mudanças não apenas em torno das técnicas empregadas, mas também nas formas de comercialização e valoração do artesanato, o que traz à tona a permeabilidade histórica do conhecimento tradicional. Em uma das nossas visitas, questionamos as artesãs sobre a origem do saber-fazer e elas afirmaram ser uma herança indígena, mas a etnia ainda é desconhecida.

Luciana: Não, ninguém sabe. Já perguntei para um monte de pessoas idosas aqui, não sabem a etnia. Só sabem que foi passado de avós para os filhos, dos filhos para o neto, mas ninguém sabe. Uma coisa que eu vi é que antigamente as artesãs trabalhavam mais com rede. Não o buriti, mas a carnaúba. Fazia muitas bolsas, chapéus. Passaram a fazer rede. Eu me lembro. Esse bairro era rico de fazer rede. Eu alcancei uma etapa. Elas pararam porque rede dá muito trabalho e às vezes a pessoa acha que o cliente não dá o valor.

Como propõe Costa (2015), as artesãs são narradoras tradicionais e integrantes de comunidades narrativas, que carregam e recriam os sentidos de sua cultura a todo momento. Nesse sentido, compreendemos que o fazer artesanal com a fibra de buriti, ao invés de um conhecimento estático, se reinventa constantemente frente à atribuição de novos modos de produção e novos significados pelas gerações mais jovens.

Luciana: Hoje em dia a única renda que eu tenho fixa mesmo é o Bolsa Família e o Artesanato. São só esses dois.

Raquel: E o que você quer pra sua filha? Que ela continue no Artesanato?

Luciana: Eu quero que a minha filha não só fique... Que ela estude, né? Que ela se capacite, porque hoje em dia o artesanato, ele é uma renda extra, né? Ela é uma renda extra que ela pode lhe dar autonomia pra você ser patrão de si mesmo.

[...] Eu quero que ela estude, se forme, mas que não esqueça a essência dos pais dela, né? O quanto eles trabalharam pra poder... De onde vieram pra poder criar ela, né? [...] Mas que eles continuem com essa cultura, né? Repassem esse conhecimento. Eu quero que ela estude, se capacite, mas que não esqueça de repassar pras outras pessoas.

Em suas falas, o fazer artesanal é constantemente apontado como um trabalho árduo e que exige um nível acentuado de habilidade. Este processo atravessa desde as etapas iniciais de extração, cozimento, tingimento e secagem, até

as etapas finais de preparação do material, isto é, o processo de “rachar” o linho⁵, fazer as meadas e emendar para, enfim, produzir as peças em crochê.

Tempo, esforço, atenção, e, acima de tudo, persistência são qualidades fundamentais do fazer artesanal, que se transformam em realização ao ver as peças ganhando forma.

Sheila: Porque você vai, você compra a palha do buriti. Você vai cortar, você vai tirar todinha. Coloca uma panela com água no fogo, com limão. Depois você cozinha. Depois você lava. Várias águas. Depois você bota no sol, tira do sol. Vai riscar todinha. Faz as meadas⁶. Vai emendar, depois faz o balão. Aí que vai produzir. É muito trabalho, né?

O saber-fazer com a fibra de buriti possui uma temporalidade específica, que, além de demandar uma correspondência com o ritmo de regeneração da palmeira, está articulado ao desdobramento contínuo da experiência prática ao longo de toda uma vida, como aponta Ingold (2011), crescendo em conhecimento relacional com os materiais, as ferramentas, a historicidade, que situa as artesãs no tempo de uma tradição que influencia seu modo de ser, saber e fazer.

Zeneide: Pois é, perde muito tempo, o que a gente mais perde tempo é rachar, porque tem gente que racha de qualquer jeito, eu não, eu vou regulando aqui pra ficar mais ou menos certo. Aí depois a gente vai emendar até chegar...

A percepção sobre o tempo e habilidade técnica envolvida no fazer, que distingue a aparência das peças, povoam as expressões sobre os valores de seu trabalho, por exemplo, quando elas se recusam a vender as peças por um preço muito inferior ao justo.

Zeneide: Demorado demais. Então [...] muitas pessoas acham caro, mas o trabalho que a gente tem... Quem vai tirar o olho... É muito trabalho pra vender um caminho de mesa de 50, 80 reais. Até a gente terminar, passou muito tempo.

⁵ Significa dividir cada fio em dois para, posteriormente, fazer as “meadas”, que servem para juntar em espécies de cordões os fios já divididos. Após, os fios são emendados uns aos outros para formar os novelos. Ver figura 45.

⁶ Ver figura 45.

Elas destacam a produção associada como uma forma de evitar a apropriação do trabalho artesanal por parte dos atravessadores, figura recorrente em suas falas e elucidada na fala da Luciana.

Luciana: O que é o atravessador? O atravessador é alguém que você pega e vende o produto mais barato

Sheila: É o dono dos outros artesanatos. Por exemplo, ele comprou da gente de 30 reais. Ele cobrou de 60, 70 reais. Mesmo produto. O único trabalho que ele tem é comprar. E a gente fica só com o trabalho.

Luciana: E o lucro fica para eles, entendeu?

Nos discursos das artesãs, os atravessadores aparecem como um “outro” que se torna “dono do artesanato”. Essa ligação entre a produção do artesanato como produção de alteridades é amplamente discutida por Noronha (2020). Esses atores adquirem as peças artesanais em grande escala para revendê-las nos grandes centros por um preço significativamente superior ao que foi pago às artesãs, sem que haja qualquer retorno financeiro para elas. Com isso, cada peça perde sua autoria, tornando invisível as histórias de vida que as constituem. A promessa de autonomia, nesses casos, é substituída por regimes de subjugação instituídos por lógicas mercadológicas alheias à própria natureza do saber-fazer artesanal, como a aceleração da produção e o estímulo à competitividade.

A natureza muitas vezes informal e inconstante do trabalho artesanal demanda a associação com outras ocupações para sua continuidade, como os trabalhos domésticos e alguns pequenos serviços remunerados. No período de baixa temporada, caracterizado pela diminuição das vendas, algumas prestam serviços em estabelecimentos comerciais locais, como restaurantes e pousadas. Muitas artesãs também recebem Bolsa Família e algumas já são aposentadas.

O fazer artesanal se inscreve na tensão entre os domínios reprodutivo e produtivo, pois, frequentemente, o ambiente doméstico também se torna local de trabalho. Essa sobreposição de funções resulta em sobrecarga e na dupla jornada de trabalho, como aponta Federici (2019), em que a prática artesanal divide espaço e tempo com as tarefas de cuidado da casa e dos filhos. Em geral, o tempo dedicado à produção artesanal se restringe aos intervalos do cotidiano, e não é incomum que as

artesãs trabalhem durante a noite ou até de madrugada para dar conta das encomendas.

Zeneide: A hora do descanso que a gente tem, que é tanta coisa pra fazer, mas na hora que a gente senta. Já eu ali emendando...

Sandra: É de noite, porque tem dia...

Zeneide: É, tem dia que eu vou dormir é 1 hora, meia-noite, 1 hora. Durante o dia é muita correria.

Portanto, há uma relação entre a valoração e a percepção do trabalho como experiência de vida, uma vez que a temporalidade do fazer artesanal faz com que ele se confunda com o desenrolar de suas vidas cotidianas.

Todavia, percebi que existem diferenças em relação ao reconhecimento do valor e ao nível de autonomia entre as artesãs mais experientes, que integram associações e cooperativas e as artesãs que trabalham individualmente e de maneira esporádica. As primeiras artesãs já possuem um certo nível de noção do valor do artesanato tradicional como artefatos que tangibilizam e situam um determinado modo de viver e fazer. Já as segundas artesãs, geralmente, acabam por comercializar suas peças por um valor muito reduzido, tendo em vista a precariedade de suas condições econômicas, o que as insere em um ciclo de exploração de seu trabalho manual por parte dos atravessadores.

Além da camada socioeconômica, o saber-fazer com a fibra de buriti também envolve outras formas de se relacionar com a natureza, a partir da correspondência entre as linhas de vida (Ingold, 2011) e os percursos de fazer mundo (Tsing, 2022) das artesãs e das palmeiras de buriti. Essa relação de reciprocidade é o que constitui o gesto têxtil como sustentação das ecologias locais (Pérez-Bustos, 2016).

Em nossas visitas, as artesãs contaram sobre suas preocupações a respeito da escassez da matéria-prima no território por conta da crescente devastação dos buritizais e da privatização dos terrenos.

Zeneide: Quase tudo vendido...

Luciana: Por isso que eu falei aquela... Daqui a algum tempo...

Zeneide: Não vai ter... Porque é tipo ali no *flat* [...] desmataram tudo, tiraram tudo que era de buriti. E pra cá também, os nossos fundos, nossos quintais que ia até o rio, já tá tudo vendido. Aí então a maioria só tem até a descida da ladeira, aí tem areia, passou pra lama já não tem mais. Aí então daqui algum tempo a gente vai tá sem produção, mas a gente tira lá, manda pegar, a gente paga alguém pra tirar, porque a gente não pode subir nos pés, porque é alto. E aí a gente tira o linho e faz tudo.

Reconhecemos, dessa forma, que a retirada predatória das palmeiras acompanhou também o ritmo desenfreado de crescimento do setor mobiliário na região, principalmente voltado à construção de pousadas, hotéis, casas de veraneio e condomínios de luxo. Tsing (2022) nos desafia a pensar sobre o que acontece às margens dos modelos de desenvolvimento capitalista, nos lugares onde as relações entre múltiplos seres resistem precariamente diante da insustentabilidade de seus efeitos. Assim, o saber-fazer com a fibra de buriti na Boa Vista se reproduz em um contexto que ameaça a sua própria continuidade.

Figura 24 - Palmeira de buriti no terreno de um empreendimento e quintal da casa de uma das artesãs, limitado por uma propriedade privada.



Fonte: Isabella Martins

Figura 25 - Rua principal, escola municipal, igreja e campo de futebol do povoado.



Fonte: Autora

A única estrada asfaltada que corta o povoado (figura 25) é como uma linha que divide dois territórios contrastantes. Do lado do rio, o que antes eram os quintais das casas das artesãs deram lugar aos empreendimentos privados que atualmente dividem espaço com poucas ilhas de vegetação nativa. Do outro lado, está a maioria das casas dos moradores da Boa Vista, além de outros pontos que fazem parte do cotidiano local, como a igreja, o campo de futebol e a escola da comunidade. Os terrenos com buritizais – às margens do rio Preguiças – que ainda estão sob a posse de moradores da comunidade tornam-se cada vez mais estreitos ou acabam sendo vendidos.

As artesãs nos contaram que existem coletores locais, predominantemente homens, que realizam a extração do olho de buriti. Muitos destes ainda não possuem consciência sobre a forma de manejo correta, que deve acompanhar o tempo de reposição da espécie para que a palmeira não sofra o desgaste e venha a morrer. Além disso, esses coletores informais, em alguns casos, fazem esse serviço como

forma de sustentar seus vícios em álcool e outras drogas e acabam retirando os olhos de buriti antes do tempo necessário. Por conta dessas circunstâncias, as artesãs costumam recusar olhos de buriti que possuem o “pé amarelo”, pois estes indicam que o olho foi extraído sem considerar os ritmos de reposição da planta. Esse pequeno gesto demonstra ser uma forma comum de reagir a um modo de exploração incompatível com a sustentabilidade do saber-fazer, tendo em vista a imposição quase sempre inevitável da devastação pela iniciativa privada, o que demonstra uma forma de criar condições para suas autonomias (Escobar, 2016).

Zeneide: Porque vem, como lá é aberto, aí vem gente de qualquer canto, aí vai tirando, tirando e a gente acaba comprando fora.

Sandra: Porque nós temos aquele cuidado, “olha, se vier com o pé amarelo, nós não quer”. Quando o pé é amarelo, ele já corta a palha pra tirar o olho lá dentro, entendeu? Então, já prejudica a palha, prejudica o olho.

Além disso, os compradores, geralmente, não têm noção do quão laborioso é o fazer artesanal. Uma fala de uma das artesãs revela a falta de conhecimento sobre a complexidade da prática e a interdependência do saber-fazer com os buritizais.

Irene: Uma pessoa disse pra mim, disse assim, eu fui dar o valor de um produto. “Eita, que é muito caro, esse produto é muito caro”. Aí disse, “o que mais vocês têm aqui é buriti, você chega de barra do pé, só ia juntando assim”. Ah, meu Deus. Aí olhei assim pra ele, assim. Se fosse só assim, né? Perguntei pra ele, “mas onde é que junta assim, que eu quero ir juntar assim”. Pra chegar até esse... Se eu for começar a contar pra você desde o começo...

Considerar que a prática artesanal deve corresponder a uma cega exploração das ecologias naturais explicita uma visão extremamente predatória, que observa a natureza apenas como um recurso a ser explorado, sem atentar-se para suas próprias formas de regeneração. Basta dialogar com qualquer artesã da comunidade para perceber a preocupação constante sobre a finitude da matéria-prima. Por diversas vezes, elas discutem sobre uma produção que pense a integração e o cuidado entre suas formas de fazer e o meio ambiente.

Esse cenário de escassez combinado à demanda de trabalho necessário para extração e beneficiamento da fibra levou muitas artesãs a passarem a comprar o

material já preparado para produção, na forma do linho já beneficiado, em novelos ou não. Nasceu, assim, uma comercialização interna de matéria-prima. Os olhos de buriti costumam ser comercializados por 4 reais, o linho já extraído por 60 reais e os novelos de linho variam entre 120 e 150 reais o quilo. A anilina, adquirida em lojas de Barreirinhas, tem o valor de 5 reais (colher).

Figura 26 - Novelos de linho, chamados de “balão” pelas artesãs



Fonte: autora

De forma implícita ou não, seus discursos demonstram que o fazer artesanal, além de uma forma de geração de renda, é também um modo de fortalecer a mobilização comunitária e de articular coletivamente projetos para continuidade do saber-fazer na Boa Vista, como uma alternativa à implantação desses sistemas produtivos insustentáveis.

Antônia: [...]eu gosto de trabalhar com grupo, de estar junto com o outro né. Isso aqui é só uma desculpa pra eu sair de casa, ficar com as colegas ali, fazer crochê. Aí a gente, pra mim, isso aqui é uma terapia, eu gosto demais de fazer isso aqui, e participar com elas e o nosso sonho aqui é formalizar nossa associação. Mas só o que tá mais, é porque tudo é caro né. E a gente tá correndo atrás pra ver se a gente formaliza aí fica melhor pra conseguir mais benefícios né.

Elas contaram que as reuniões da associação acontecem semanalmente, durante os fins de semana, momento em que se desocupam de suas atividades cotidianas. Nestes encontros, as artesãs trocam saberes por meio do fazer artesanal coletivo, compartilhando narrativas e discutindo sobre planos para o futuro do grupo.

A forma de organização do grupo permite a negociação das suas formas de participação, levando em conta as condições e disponibilidade de cada uma.

Figura 27 - Fazendo coisas e contando histórias



Fonte: foto autoral e foto de Antonia Vieira

Suas narrativas evidenciam a necessidade de percepção das peças como artefatos que plasman valores não apenas econômicos, mas também simbólico-culturais, ambientais e sociais.

Antonia: Digamos lá, alguém chega aqui, eu estou querendo essa peça aqui. Estou precisando de dinheiro, ele me paga logo. Aí ele leva. Então, o

preço que ele vai vender lá, isso eu não conto não. É, a gente tem que dar valor ao nosso produto.

.A articulação em associações e cooperativas contribui para reforçar o aspecto sociopolítico do trabalho, em oposição à individualização do trabalho. O fazer artesanal torna-se um fazer político quando construído de forma coletiva, incentivando a tomada de consciência sobre o valor do trabalho, ressignificando as desigualdades das relações de gênero (Serenio e Keller, 2017) e possibilitando a autovalorização como artesãs.

Essas questões se tornaram tangíveis ao longo desses dois primeiros encontros, quando elas percebem a mobilização coletiva como o incentivo à partilha de conhecimentos entre as artesãs.

Sheila: Eu faço essa aplicação. A artesã vem aqui e já dá uma ideia. A gente já agrega. A gente já faz uma bolsa. Uma já dá uma ideia. Isso é um projeto diferente. A gente trabalhando junto é muito mais fácil.

Antonia: É mais divertido.

Sheila: É, com certeza.

Antonia: E a gente fica mais informado.

Na fala, as artesãs expressam a ideia do fazer coletivo como um “projeto diferente”, acionando sua capacidade de antecipar, isto é, de ver adiante ao longo do processo de fazer. Para Ingold (2013), a visão antecipatória da praticante habilidosa não significa projetar um estado futuro no presente, mas uma forma de abrir um caminho e improvisar uma passagem, estando sempre um passo à frente do material.

O entrelaçamento entre projetar e fazer está precisamente no modo como ambas atividades habitam a tensão entre a amplitude da imaginação e as condições materiais da existência. Assim, no processo de corresponder, fazer design pode ser um dispositivo de captura e materialização da imaginação, transformando a visão antecipatória em coisas tangíveis que articulam os sonhos, os desejos e as expectativas dos seres que cotidianamente imaginam.

Em nossa primeira reunião, enfatizamos a importância do fazer participativo no desdobramento de ações que venham a fortalecer a autonomia produtiva da associação. As artesãs imaginaram algumas ações cujos processos de construção poderiam ser explorados coletivamente, como a construção de um circuito turístico.

Luciana: Apresentar os pés de buriti para ele. E apresentar a nossa comunidade. O convívio na comunidade. [...] levar ele no campo. Que é onde as crianças vão à tarde. Brinca. Sai do celular. Está todo mundo ali. Os nossos filhos. Os filhos dos outros. Então, é isso. O turismo de base que a gente quer fazer. E também para apresentar o nosso trabalho para eles. E ter uma maior valorização.

Na fala, a artesã identifica que o saber-fazer se relaciona a um modo de viver em comunidade (“convívio na comunidade”). Há uma iniciativa de abertura à comunidade externa, pois ela entende que esse modo de viver é um aspecto imaterial plasmado no saber-fazer que poderia ser tangibilizado no formato de uma experiência turística. Segundo sua visão, ao vivenciar um fragmento dessa realidade, os atores externos passariam a valorizar mais a prática artesanal.

5.1.3. O olho de buriti

Em nossa segunda visita (18 a 20 de janeiro de 2024), as artesãs aproveitaram para nos levar para observar o processo de extração do olho de buriti em um terreno à beira do rio, que é de propriedade da família da artesã Irene. A caminho do local, passamos por duas casas de propriedade de sua família e encontramos outra artesã, parente de Irene, que havia no dia anterior realizado a extração do olho, retirado a fibra, feito o tingimento e os demais processos de preparo para o fazer. A artesã preparava a fibra e realizava um processo de macramê enquanto conversava com algumas pessoas, que estavam sentadas em cadeiras na porta de casa. Nos quintais das casas da comunidade, é comum encontrar árvores de diversas frutas, como a seringueira, jambu, manga, pitomba, abacaxi e mandioca.

Figura 28 - Percurso para colher o olho de buriti



Fonte: autora

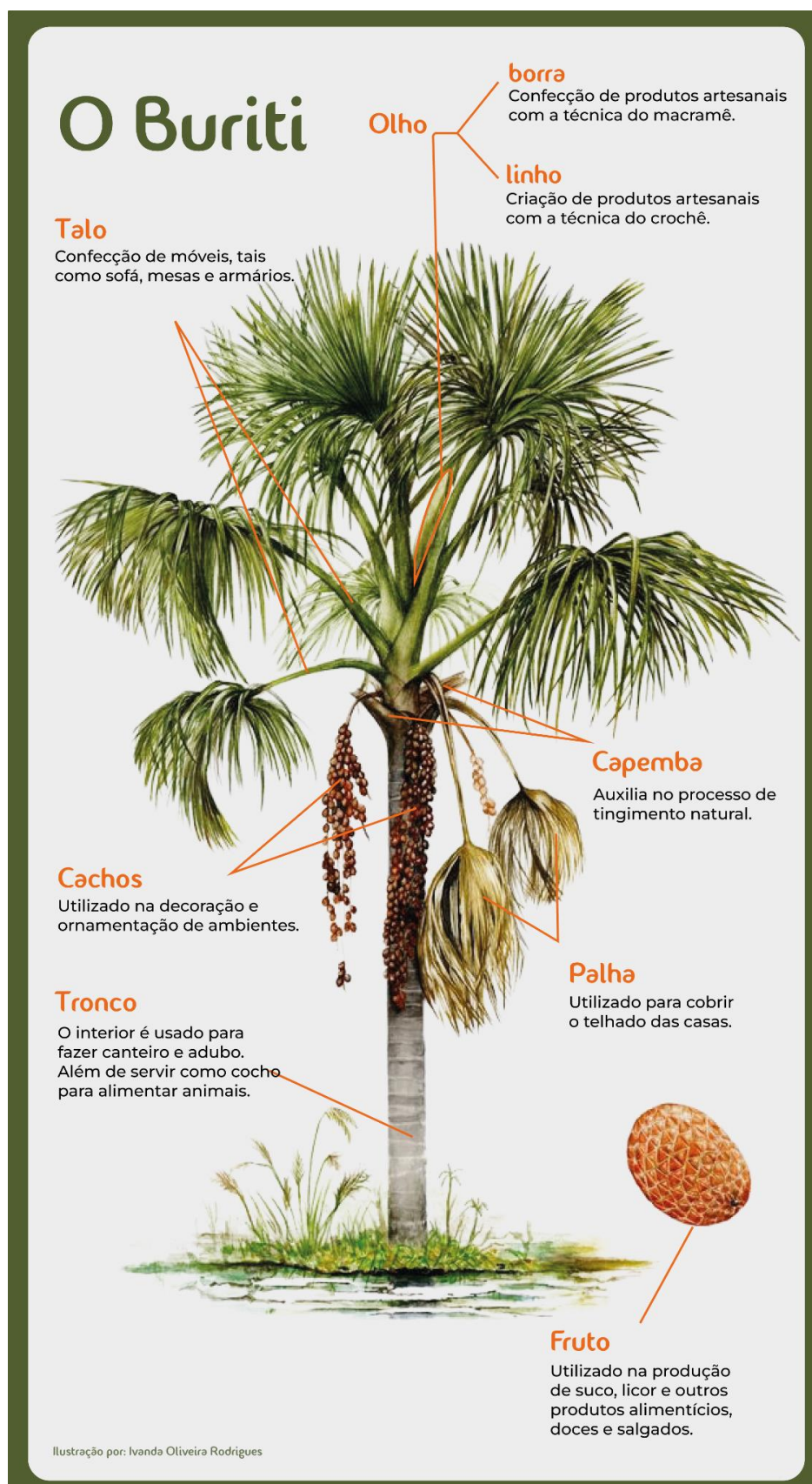
Durante a caminhada, além do buriti, também observamos algumas espécies encontradas no ecossistema da região, como a vitória-régia, carnaúba, juçara e várias outras plantas nativas. À procura da palmeira ideal para extração do olho do buriti, as artesãs iam nos explicando sobre as condições atuais dos buritizais e como isso afeta a produção artesanal. Contaram que os terrenos com buritis da comunidade foram quase todos devastados para construção de pousadas e condomínios de alto padrão,

pois o buriti é uma espécie encontrada nos terrenos alagados próximos às margens do rio Preguiças, principal rio do município.

O buriti é uma espécie de palmeira nativa de áreas alagadas. Um indício do vínculo profundo entre tais espécies e o ambiente dos rios e mangues está na existência de lendas locais como da Mãe D'água. A lenda conta que um ser metade mulher e metade peixe habita as profundezas das águas do Rio Preguiças. Segundo alguns moradores, a Mãe D'água costuma conceber seus filhos no interior das raízes aéreas do buriti, precisamente as palmeiras que ficam localizadas à beira do rio, dentro de suas águas.

O olho do buriti é uma parte da palmeira que se localiza entre as partes centrais de cada folha. Deve ser extraído quando essas partes já estiveram mais maduras, pois a retirada antes do período de 3 meses pode ocasionar a morte da palmeira.

Figura 29 - A palmeira de buriti



Enquanto caminhávamos, não era raro encontrar pés de buriti bem jovens com poucos centímetros de comprimento, cujas sementes provavelmente foram transportadas através dos processos orgânicos das palmeiras no território e encontraram ali um ambiente úmido propício para o florescimento. Como tantas outras espécies naturais, o buriti possui sua própria dinâmica de autorregulação. Mesmo diante dos processos contínuos de devastação, a palmeira apresenta, em seu fluxo de vida, a capacidade de regeneração constante. Esse movimento de nascer, morrer e nascer de novo emerge da profunda relacionalidade que a espécie possui com o ambiente e os demais seres que o habitam. Para cultivar a habilidade de notar as tramas de relações implícitas em campo, segundo Tsing (2022), é necessário seguir as sintonizações entre os seres e atentar-se ao ritmo de cada um deles. Ou, como reflete Ingold (2018) sobre a ideia de atencionalidade: sintonizar nossos movimentos e percepções para estar em ressonância com os movimentos e percepções das coisas que acompanhamos.

Figura 30 - Palmeiras de buriti jovens



Fonte: autora

Para colher o olho de buriti ideal para a retirada da fibra, a artesã Luciana subiu no tronco da palmeira e realizou o corte nas suas extremidades. Após este processo, continuamos a caminhada até a porção do terreno próximo ao rio. Um ponto importante a ser citado é a presença de um condomínio ao lado do local, cujo alto muro branco se sobressai à paisagem natural e comprime o espaço ínfimo que ainda

resta do terreno. Irene conta que muitas famílias da comunidade também possuíam terrenos com buritizais, mas quase todos já foram vendidos para construção de empreendimentos privados. Os territórios restantes, de propriedade das famílias das comunidades, costumam ser estreitos e ter poucas palmeiras. No entanto, as artesãs contaram que também costumam realizar a extração de terrenos alheios mediante a permissão dos proprietários.

Figura 31 - À esquerda, Luciana coletando o olho de buriti e, à direita, o olho de buriti após o corte.



Fonte: autora

Ao longo da trilha, elas também mencionaram a possibilidade de incluir este mesmo trajeto no desenho do circuito turístico, uma das ideias trazidas pelo grupo em nossa visita anterior. Segundo Luciana, o visitante poderia acompanhar o processo de extração do olho de buriti, além de conhecer as espécies e particularidades das ecologias locais.

Ao retornar para a casa da Sheila, contamos que tínhamos conseguido um olho de buriti e as artesãs perguntaram qual artesã poderia realizar a demonstração do processo de extração no dia seguinte. Embora sejam todas artesãs, nem todas sabem realizar este processo, pois exige um alto grau de habilidade e destreza com as mãos.

Após o fim das atividades do dia, nos sentamos à frente da casa da Sheila para conversar e observar a vida na comunidade. Enquanto lá estávamos, conhecemos uma moradora da comunidade chamada Liana, que, segundo as artesãs, é presidente da associação de moradores da Boa Vista. Ela nos disse que a comunidade possui autonomia diante de diversas questões públicas e destacou que o terreno com a quadra, o campo de futebol e o cemitério foi conquista dos próprios moradores em exigência à prefeitura.

Figura 32 - Conversa à porta da casa da Sheila, em frente ao campo de futebol da comunidade.



Fonte: autora

Figura 33 - Mapa da Boa Vista



Fonte: Autora

.1.4. Vivenciando o processo produtivo

No dia seguinte do nosso segundo período em campo, pedimos que as artesãs demonstrassem cada uma das etapas produtivas da fibra de buriti. Pela manhã, aconteceu o processo de extração do linho, de tingimento e de secagem. O urucum utilizado para tingir a fibra com a cor laranja foi coletado no terreno de um conhecido de Luciana, também morador da Boa Vista. Já a salsa, que produz um tom de verde escuro, foi encontrada em frente à casa de Sheila, próximo ao campo de futebol. Elas nos contaram que tal espécie é abundante na comunidade e em outros locais é muito utilizada em sistemas de escoamento de esgotos.

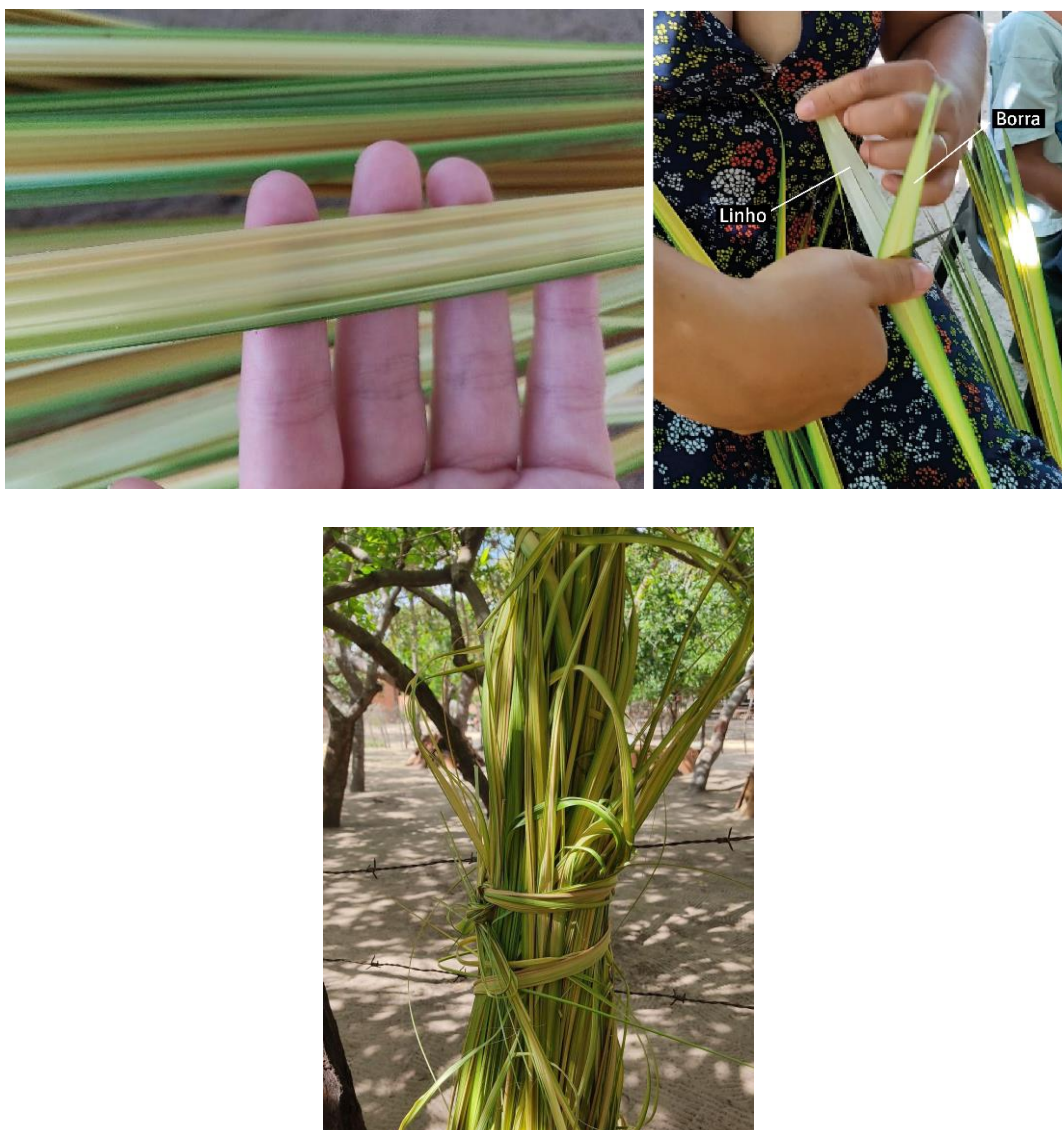
Figura 34 - Colheita da salsa e o urucum para tingimento da fibra



Fonte: autora

Cada artesã ficou responsável por uma das etapas do processo. Andreza, uma das artesãs, fez a demonstração da extração do linho a partir do olho de buriti. O linho é a parte mais interior e clara da folha do buriti, já a parte mais externa, verde e dura é chamada de borra. Durante o processo, foi possível entender o alto nível de habilidade necessária para extrair o linho de forma rápida, segura e precisa. Com o auxílio de uma faca, deve-se, cuidadosamente, retirar a camada que reveste a folha e, em seguida, realizar a divisão em duas partes.

Figura 35 - A fibra antes da retirada do linho e da borra, Andreza fazendo a extração do linho e a amontoado de borra extraída da fibra (o que sobra após a extração do linho)



Fonte: autora

Figura 36 - À esquerda, parte de toalha de mesa e guardanapo produzidos com o linho. À direita, suportes para panela produzidos com a borra.



Fonte: autora

Também tentamos realizar o processo para entender o nível de dificuldade. O fazer demanda um grau de prática e habilidade manual para atingir a perfeição, pois é preciso repetir a mesma tarefa por diversas vezes, mantendo o mesmo ritmo e precisão. As artesãs que possuem o conhecimento da extração narram que aprenderam com suas mães e avós.

Em suas falas, o caráter intergeracional do saber-fazer manifestou-se por diversas vezes. Quando questionamos se seria preciso algum material gráfico para o processo de contação da história do fazer artesanal durante o percurso turístico pela Boa Vista, elas asseguraram que não, pois o conhecimento derivado de suas práticas se externaliza facilmente em histórias:

Zeneide: Não precisa nada, precisa estar na memória. Isso aqui já está aqui, na convivência desde que a gente nasceu [...] O turista quando ele vem, ele vai querer saber... Nossa, que trabalho lindo, com quem vocês aprenderam? A maioria pergunta isso. Nós estamos ali no centro de artesanato, eles já perguntam. Isso aqui, esse trabalho que a gente faz, vem de nossos pais, é tipo nadar. Criança que mora perto do rio, ele nada sem ninguém ensinar.

A partir disso, percebemos como o processo de aprendizado do saber-fazer envolvia, e ainda envolve, uma outra forma de se relacionar com a prática criativa. Elas aprenderam o saber-fazer através da observação e da oralidade: na convivência e nas conversas do cotidiano, enquanto teciam peças com a fibra, repetindo os gestos de cortar, tingir e emendar o linho das artesãs mais experientes. Assim, o saber-fazer excede sua dimensão utilitária e econômica, pois está intrinsecamente ligado às suas identidades como indivíduos, sobretudo, como mulheres artesãs, e atinge o nível de prazer, momento de autocuidado e mesmo como terapia, como observam Mourão *et al.* (2022). Comunicar sobre as histórias do artesanato em Boa Vista é como falar de si mesmas, de suas próprias narrativas de vida.

Nesse sentido, a prática criativa com a fibra de buriti é entendida como uma forma de elaboração emocional, exteriorização de si e a organização da vida cotidiana (Bello-Tocancipá e Aranguren-Romero, 2020). Ingold (2022) nos instiga a pensar que a narrativa que emerge desse fazer têxtil é relacional, não apenas na forma como salvaguarda memórias e afetos simbólico-culturais, mas também como as linhas estendidas cotidianamente são as mesmas das linhas do passado. Porém, essas linhas se prolongam e são recombinadas para contar novas histórias frente às mudanças, às disputas e às rupturas causadas pelos modelos de produção globalizados.

No decorrer da observação do processo, percebi, novamente, questões sobre as situações de vida e trabalho das artesãs, como a dificuldade frequente em se reunir por conta dos cuidados da casa e com os filhos. Andreza, por exemplo, teve que se retirar de volta à casa logo após terminar a demonstração com a fibra para cuidar das tarefas domésticas. Em Boa Vista, ser artesã é encontrar formas de alargar as horas cotidianas – permeadas pela sobrecarga dos trabalhos domésticos – para cultivar o saber-fazer, estando sozinhas ou reunidas em grupo.

Extraída a fibra, passamos para a fase de cozimento do linho em uma panela em fogo alto. As artesãs disseram que costumam adicionar limão durante o cozimento para que o linho fique com uma coloração mais “alva” (branca). O linho deve ser fervido durante apenas dois minutos e, sem demora, deve ser retirado da água quente, pois, se o cozimento exceder o ponto ideal, o linho fica mais fraco. Após cozida, a fibra natural precisa ser lavada em água fria e, em seguida, deve ser levada ao varal para a etapa de secagem. O tempo de secagem leva, em média, três horas.

Figura 37 - Cozimento e secagem do linho



Fonte: autora

Elas também reservaram algumas porções da fibra natural para demonstrar o processo de tingimento. No caso do urucum, apenas a semente do fruto é utilizada para tingimento. Eu, Isabella e Sheila realizamos o processo de extração da semente. Nesse momento, pude experimentar sensorialmente as qualidades específicas do material: a textura espinhosa da casca do urucum que se reparte ao meio como se fosse uma embalagem perfeitamente projetada pela natureza; o interior repleto de pequenas sementes, que produzem um vermelho tão vivaz e resistente que impregna nossas mãos e lá permanecem durante horas ou mesmo dias; e o cheiro intenso, como se estivéssemos ainda tão próximos ao tronco da árvore de urucum.

Ali, notei como minha intenção de afetar o processo de preparação do pigmento também afetou minha percepção sobre o saber-fazer, o que, segundo Ingold (2016), se relaciona ao conceito de “afetar e ser afetado” (*doing undergoing*). Além disso, pude refletir sobre a prática artesanal não através de um processo retrospectivo e distanciado, mas experimentando, por meio do fazer, sua especificidade. Ao imergir dentro do fazer, sintonizei minha percepção para perceber as qualidades do material de uma forma que dominou todos os meus sentidos e estreitou meus vínculos com o conhecimento próprio das artesãs.

Em seguida, as sementes extraídas são adicionadas na panela fervente. Em um processo quase alquímico, a água ganha um tom alaranjado. A fibra é então retirada e posta para secar ao sol.

Figura 38 - Extração das sementes do urucum



Fonte: autora

Figura 39 - Tingimento do linho com as sementes de urucum, lavagem e secagem ao sol



Fonte: autora

O processo com a salsa é diferente. Primeiro, é necessário cozinhar as folhas individualmente na panela até alcançar o ponto de fervura. As artesãs contaram que não se deve ferver demais, porque corre-se o risco de a cor não aderir muito à fibra. Ao longo do processo, ouvíamos silenciosamente suas narrativas e descobrimos alguns aspectos do imaginário local e da relação com a natureza que habitam o fazer com os materiais como, por exemplo, quando narram que “quando a maré enche, a fibra pega cor na mesma hora”.

Essa fala aciona uma camada simbólica do saber-fazer, vinculada ao imaginário e às crenças locais. Assim, há uma correspondência da prática artesanal com os ritmos dos elementos naturais, como a maré e a lua, pois a maré enche nas fases de lua cheia e lua nova. Ao refletir sobre a produção artesanal tradicional, Noronha (2020) argumenta que há uma profunda ligação entre os materiais, os corpos e os ciclos da natureza. Segundo Ayca (2021), os seres e as coisas se relacionam mutuamente para gestar as matérias-primas que dão vida ao fazer criativo, por meio de uma criação mútua.

Aprender a preparar a fibra e as plantas tintórias envolve um processo cuidadoso de reunir, selecionar, controlar e fluir com esses materiais, que não são inertes, mas vivos e inconstantes. A integração de demandas trazidas por atores externos implica em contradições entre o tempo da produção e o tempo do consumo, que desconhece o intrincado processo produtivo e concentra a atribuição de valor no produto final, o artesanato (Noronha, 2020).

Figura 40 - Tingimento com salsa e cinzas



Fonte: autora

Após fervida, as folhas da salsa são passadas para uma bacia. A fibra não cozida é então misturada à água utilizada para cozer a salsa. Em seguida, é também levada para o recipiente e deixada sob o sol. As artesãs costumam adicionar cinzas

como mordente (fixador) do pigmento natural. Após um tempo sob o sol, o amontoado da fibra, salsa e cinzas é banhado com água fria e estendido no varal para secagem.

À primeira vista, a cor da salsa parece não aderir à fibra, pois o tom amarelado ainda se sobressai. Após um tempo sob o sol, o que potencializa o processo químico de tingimento, a fibra vai gradativamente ficando verde e, se esse período for mais longo, mais escura e vibrante será a cor. Portanto, ao fazer, é preciso seguir os fluxos dos materiais, pois cada material detém de uma capacidade contínua de transformação. De acordo com Ingold (2013), seguir o fluxo dos materiais significa entrar em um mundo em formação em que as coisas surgem como confluências de materiais e processo naturais que se fundiram momentaneamente em formas reconhecíveis, não como objetos delimitados e inertes.

Cada pigmento natural detém de um modo de preparo diferente, de acordo com as especificidades do material. Zeneide, uma das artesãs, relata que, antigamente, as artesãs da Boa Vista só utilizavam pigmentos naturais, o que prolongava o processo de produção por dias e dias. Atualmente, muitas artesãs já utilizam a anilina para o tingimento da fibra, mas elas compreendem as consequências negativas do seu uso para o meio ambiente. É comum que a introdução de matérias-primas sintéticas em contextos produtivos artesanais - localizados, orgânicos e em pequena escala - por parte da produção industrial de larga escala e o mercado de varejo acabe gerando transformações que implicam no equilíbrio entre as formas de tingimento da fibra e as ecologias locais, como os rios e igarapés.

As artesãs, no entanto, reconhecem que há uma preferência estética dos turistas e compradores pelo tingimento das peças com materiais naturais, aspectos também recomendados pelos consultores das agências de fomento que atuam na região, como o SEBRAE. Assim, há uma alternância entre o tingimento natural e artificial. Quando perguntava às artesãs se alguma peça havia sido tingida de modo natural, percebia constantemente um certo silêncio caso a resposta fosse negativa. Embora algumas artesãs apreciem as cores vibrantes dos colorantes artificiais, continuar a tingir a fibra com as plantas tintórias - como o urucum, a salsa e o açafrão - é necessário, pois há uma preocupação em corresponder ao gosto estético do “outro” que compra o artesanato como um símbolo de autenticidade do conhecimento tradicional (Noronha, 2020)

Figura 41 - Linho tingido após secagem e pronto para as próximas etapas



Fonte: autora

Além do urucum e da salsa, as artesãs elencaram uma diversidade de vegetais com os quais também é possível a geração de pigmentos naturais, como o gonçalo alves (marrom), raiz de murici (marrom), casca do manguê (vermelho), casca de cebola (marrom) e o pariri (lilás/rosa).

Figura 42 - Amostras de tingimento com plantas tintórias



Fonte: autora

Uma das questões também trazidas diz respeito ao excesso de desperdício da borra, parte da fibra descartada após a extração do linho. Na associação, apenas Luciana utiliza a borra para o fazer artesanal, produzindo artefatos através das técnicas do trançado e macramê. O material se caracteriza por ser mais frágil, portanto, não é possível utilizá-lo no crochê. Luciana conta que a partir de um olho de buriti é possível extrair a quantidade de borra necessária para a produção de uma semana.

À tarde, quando partimos para as etapas finais do processo artesanal, as artesãs demonstraram o processo de “rachar” o linho (dividir o fio em dois) e fazer as meadas (juntar os fios em cordões). Logo, as meadas passam pela etapa de emenda dos fios, isto é, cada um dos fios é amarrado a fim de alongar a extensão do linho e tornar possível a produção dos novelos. Em seguida, as artesãs podem, finalmente, passar para a fase de elaboração das peças com a técnica de crochê. Jogos americanos, *sousplat*, caminhos e toalhas de mesas são algumas das principais peças elaboradas por elas. Para o acabamento da peça, elas contam que costumam engomar a peça, colocando uma toalha molhada em contato com o ferro de passar.

Por fim, as peças produzidas são distribuídas para venda. As artesãs da associação empregam dois tipos de comercialização: a venda direta no Centro de Artesanato de Barreirinhas e a venda por meio de encomendas.

Figura 43 - Irene demonstrando os processos de “rachar” o linho em dois



Fonte: autora

Figura 44 - À esquerda, Luciana realiza o trançado e costura de um suporte para panela com a borra. À direita, Sheila finaliza uma peça em crochê.



Fonte: autora

Figura 45 - Processo produtivo de beneficiamento e tingimento da fibra de buriti



Tingimento

O processo de tingimento se dá após a extração da fibra do olho de buriti. A fibra pode ser tingida naturalmente ou com pigmentos artificiais. Importante destacar que, em se tratando do tingimento natural, as etapas podem variar de acordo com a matéria-prima utilizada. Confira esse processo a seguir.



Fonte: criados por Isabella Martins (2024)

5.1.5. Encenando o saber-fazer

Na quarta visita à comunidade, integrei-me aos processos em torno da prototipação de uma estratégia de circuito turístico em conjunto com as artesãs e outros pesquisadores do NIDA⁷. O processo aconteceu nos dias 27 e 28 de abril de 2024 e foi relatado integralmente em artigo publicado nos anais do Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design de 2024 (Farias *et al.*, 2024). Nesta investigação, analiso particularmente os fluxos de contação de histórias ao longo do percurso encenado. Em outras palavras, interessa-me pensar sobre como as artesãs contam sobre o saber-fazer com a fibra de buriti e como, no ato de contar, elas tangibilizam particularidades sobre suas linhas de vida, entrelaçando-as às linhas do território sobre o qual caminha.

No dia da encenação, estavam presentes as artesãs, a equipe do NIDA, três moradores de Barreirinhas e um de São Luís convidados para experimentar o serviço e assumir o papel de turistas potenciais. Entre os indivíduos, haviam dois servidores federais, uma professora do Instituto Federal do Maranhão e uma artesã que trabalha com macramê em fio de algodão.

Luciana, artesã da AABV, iniciou a narração, compondo um retrato do presente da Boa Vista, como uma comunidade reconhecida por seus grupos de artesãs que trabalham com a fibra de buriti.

Luciana: O bairro tem mais de cinquenta artesãs, né? Eu sou filha de artesã. Meu pai foi lavrador e pescador e minha mãe, artesã, me criou como artesã. Só que hoje em dia, por já ter se passado muito tempo, tem só as filhas que ainda trabalham, e também muitas das artesãs se aposentaram.

A narrativa sobre o passado emerge como uma forma de atualizar a percepção e os valores em relação à tradição artesanal da comunidade. Essa construção narrativa é um enquadramento das memórias que são escolhidas para dar significado ao vivido, tendo como base um tempo, um lugar e um sistema de relações específicas (Mendoza Garcia, 2004). A partir da fala a seguir, reitero como as mudanças ao longo do tempo contribuíram para a concepção de um saber-fazer que

⁷ Da equipe de pesquisadores do NIDA, estiveram presentes: Isabella Martins (bolsista de Iniciação Científica), Luiz Lagares (pesquisador doutor), Raquel Noronha (professora doutora coordenadora), Thaynara Gonçalves (bolsista de Iniciação Científica) e Andreyana Lima (bolsista de Iniciação Científica).

não representa um passado estático, mas que detém de uma identidade em contínua produção.

Luciana: Naquela época, o artesanato não era reconhecido. E também ele não era vendido. [...] Elas trabalhavam por necessidade. Hoje nós trabalhamos por amor mesmo. Mas na época eles trabalhavam porque era necessidade. A mulher não tinha um outro ganho, um ganho extra. O único ganho que tinha era o artesanato e eles pegavam e trocavam as peças nos outros municípios vizinhos, indo a cavalo, não sei quantos quilômetros, para poder trocar pelo alimento. Para poder trocar e ajudar o homem dentro de casa.

Figura 46 - Caminhada pela rua principal da Boa Vista e entrada na Trilha dos buritis





Fonte: autora

Figura 47 - Inserção da sinalização no percurso e caminhada no interior da Trilha dos buritis





Fonte: autora

O tempo passado é recriado como um lugar onde o saber-fazer era consequência de uma “necessidade” financeira imediata, sendo antigamente tido como uma moeda de troca (Noronha, 2020). Após a construção da rodovia de acesso à cidade no início dos anos 2000, a cidade ganha o título de porta de entrada do Parque Nacional dos Lençóis Maranhenses, um dos principais atrativos turísticos naturais do Brasil. A mudança de percepção do artesanato acompanhou o ritmo de crescimento e aumento do volume de turistas no município. O artesanato, assim, passou a ganhar mais visibilidade no mercado nacional e internacional e a ser reconhecido como parte da identidade cultural da região, alcançando o emblema de conhecimento tradicional, o que na fala se associa à ideia de um “trabalho por amor”.

O jogo entre trabalho por “necessidade” e por “amor” demonstra o caráter múltiplo das interpretações em torno do saber-fazer, que enfrenta disputas de sentido de acordo com o tempo histórico que habita. Para Mendoza Garcia (2004), narrativas estruturam a memória por meio da delimitação de uma retórica específica, instituindo aquilo que é lembrado ou esquecido nos campos sociais.

No relato da artesã, a mudança na narrativa sobre o artesanato oculta retóricas diversas. No discurso das políticas municipais e nas instituições de fomento ao artesanato da região, o artesanato é entendido como um fenômeno social que promove o “empoderamento”, a “preservação” de um saber tradicional e a relação sustentável com os buritizais. O mercado de moda e o mercado turístico também se

utilizam desses discursos, pois entendem que comunicar isso potencializa a comercialização dos produtos, mesmo que, em vários casos, a reprodução cotidiana de seus modelos produtivos esteja ainda distante de impulsionar a autonomia e a sustentabilidade local.

É certo afirmar que a disseminação dessas narrativas pôde transformar a percepção das artesãs sobre o valor do seu trabalho. No entanto, subjazem a essas retóricas as histórias pequenas do trabalho feminino cotidiano. Como discute Le Guin (2021), é preciso voltar o olhar para as narrativas não contadas de todos os outros personagens que foram obliterados pelas histórias do Herói, isto é, as narrativas hegemônicas difundidas pelo paradigma desenvolvimentista do modelo de produção capitalista. Contar histórias menores é reconhecer que esses fazeres criativos invisibilizados, precarizados e que permitem a manutenção da vida são gestos que sobrevivem sob o tenso entrelaçamento das linhas de vida que os tornam possível.

Luciana: Hoje em dia não, graças a Deus nosso artesanato já é muito... já está sendo valorizado. Precisa melhorar mais. Nosso trabalho precisa ser mais reconhecido. Mas é nosso pouco mesmo aqui. [...] A gente se considera que já faz parte da cultura do nosso município, porque dependemos da palmeira.

Segundo Clifford (2016), a cultura é um fenômeno relacional que se reproduz em um campo de relações dinâmicas e em disputa. Escrever descrições etnográficas, desse modo, é relatar contradições e transformações em curso. Quando a artesã representa a “cultura” a partir do entendimento de que há uma interdependência entre a natureza (“palmeira”) e a produção artesanal, compreendo a relacionalidade que habita a reprodução do saber-fazer. Nesse sentido, as narrativas explicitam a mutualidade do buriti e do artesanato com a fibra de buriti na região dos Lençóis, correspondência que engendra o imaginário do buriti como um símbolo cultural.

Figura 48 – Contando as histórias dos buritis



Fonte: autora

Como reflete Pérez-Bustos (2016), o conhecimento artesanal se situa em uma teia de cuidado entre seres vivos que se vinculam para sustentação da vida e, geralmente, habita um contexto precário e feminizado, invisibilizando seus atores. As vidas dos buritis, das artesãs e da comunidade estão entrelaçadas, pois cuidar da preservação dos buritizais e evitar sua devastação permite não somente a permanência da produção e a geração de renda, como também a ação comunitária coletiva e o prolongamento cultural da tradição artesanal.

Sendo assim, a preocupação sobre a continuidade da tradição é uma questão que persiste em suas narrativas. Por vezes, surge associada ao repasse do conhecimento às novas gerações, como uma forma de sustentar sua sobrevivência e impedir sua extinção com o falecimento das artesãs mais velhas.

Luciana: E aí a gente sentiu uma necessidade de criar um projeto desse na comunidade para repassar o conhecimento, não deixar morrer o conhecimento que a gente sabe. Também para dar mais valorização à palmeira do buriti, que, na verdade, dela não se estraga nada, né?

[...] Porque é importantíssimo para o futuro das nossas crianças, para o futuro dos nossos visitantes. Por que aí ele vai chegar lá e vai dizer: olha, hoje em dia eu sei o que é a palmeira, eu sei a importância da preservação [...] Até [mesmo] repassando esse conhecimento.

A autonomia emerge das formas de antecipar e projetar o futuro do saber-fazer na comunidade (Escobar, 2016). Por meio das diversas iniciativas das artesãs da AABV e do ponto de cultura Nós de fibra, vislumbram-se formas de incentivar a continuidade do saber-fazer, tanto por meio de estratégias de desmaterialização da prática produtiva, como através da educação das gerações mais jovens. Essas experiências são capazes de tangibilizar e transformar narrativas relacionadas aos seus modos de fazer, técnicas, imaginários e valores.

Nesse processo simulatório, pude observar como se repetiam as narrativas que haviam sido contadas em conversas anteriores com as artesãs. Por exemplo, a representação do passado que alterou as formas de comercialização e valoração do artesanato e a preocupação com a salvaguarda do conhecimento foram questões sempre trazidas em seu modo de contar.

Figura 49 - Demonstração do processo produtivo aos turistas



Fonte: autora

5.2. Entrelaçar

Para Rueda (2022), investigar sobre e por meio de narrativas implica uma realocação performática: os narradores - as comunidades participantes - tornam-se os conhecedores, aqueles que detêm o saber, enquanto o pesquisador torna-se um narrador, ao contar o vivenciado a partir de um determinado ponto de vista. Logo, uma narrativa deve preservar seu vínculo territorial e simbólico, isto é, “instalar-se em um espaço que a valorize e a delimite, a faça falar mais do que fala” (Rueda, 2022, p.21, tradução nossa).

A terceira visita foi marcada pela participação no projeto “Nós de fibra”, uma ação voltada à educação de meninas e mulheres da Boa Vista por meio da produção de oficinas artesanais. Esse período em campo aconteceu entre os dias 19 e 24 de fevereiro de 2024. Ao contrário dos encontros anteriores, fui ao campo sozinha, participando das oficinas e do cotidiano das artesãs ao longo de cinco dias.

Nessa etapa, dediquei-me a refletir por meio da ação sobre formas de criação de narrativas. Esse processo remete especialmente aos modos como os diversos aspectos explicitados nas narrativas orais das artesãs podem ser tangibilizados em coisas materiais. A forma como isso aconteceria não contou com um planejamento prévio, mas seguiu o fluxo dos acontecimentos em campo. Através do uso de coisas de design, como sondas e exercícios de imaginação de futuros, foi possível trazer à superfície questões implícitas à experiência de aprender o fazer artesanal com a fibra de buriti.

Além disso, ao decorrer da vivência nas oficinas, mantive a tarefa contínua da escrita dos diários de campo, como um movimento de autorreflexão e organização da experiência vivida (Amaro, 2024). Nessas notas, reflito sobre as linhas de vida que me atravessaram em campo, tornando familiar o processo de aprendizado com a fibra de buriti. Segundo Pérez-Bustos e Piraquive (2018), o fazer têxtil é uma ferramenta de reflexividade etnográfica, pois, ao mesmo tempo, que esse fazer produz a realidade estudada, o fazer da pesquisa também sofre os efeitos dessa realidade produzida.

Logo, o ato de escrever também foi um mecanismo de estar atenta ao desdobramento das relações com as artesãs, as aprendizes, os materiais e o território. A descrição e análise sobre as vivências diárias permitiram compreender aspectos

específicos a respeito da vida em comunidade, dos problemas cotidianos e dos anseios para o futuro.

Estive envolvida desde as etapas iniciais do projeto Nós de fibra, contribuindo no processo de escolha do nome e construção da identidade visual (criada em conjunto com Isabella Martins), até as etapas finais, em que acompanhei a primeira semana de oficinas. A ação foi planejada para ocorrer apenas em uma semana de fevereiro de 2024, porém foi continuada de forma voluntária pelos meses seguintes.

Antônia: E eu comecei a observar, e também sempre via pessoas mais idosas fazendo isso. Eu não via jovem fazendo, criança. Aí veio a ideia de fazer esse projeto com criança, para não deixar a cultura morrer, né? Para a gente continuar, e esse projeto a gente vai continuar também. Esse aqui é só o pontapé inicial [...] Então, terminando aqui, vocês vão aperfeiçoar o trabalho de vocês. Eu vou estar sempre aqui [...] Futuramente, vocês vão ser multiplicadores, vão ensinar outras crianças.

Figura 50 - Identidade visual criada para o projeto.



Fonte: autora

A seguir, trago excertos do meu diário de campo, em que narrei pensamentos, situações e impressões que me atravessaram ao longo de cinco dias de oficinas.

5.2.1. Entre o fio e a agulha

Boa Vista, 19 de fevereiro de 2024

Pela manhã, aconteceu a primeira oficina de crochê. No total, compareceram oito inscritas, as quais eram em sua maioria meninas entre 10 e 13 anos. As instrutoras eram dona Toinha e Luciana, que iniciaram a oficina contando um pouco sobre o objetivo do projeto. Primeiramente, dona Toinha instruiu sobre o modo de fazer correntinhas/trancinhas de crochê. Algumas alunas já demonstravam ter alguma noção e fizeram as correntinhas rapidamente. Já outras, tiveram maiores dificuldades, mas foram firmes e perseverantes em aprender a técnica.

Figura 51 - Primeiro dia das oficinas



Fonte: autora

Durante muito tempo, o silêncio dominou o ambiente. Algo que me chamou muita atenção, pois todas pareciam muito concentradas no fazer. Em alguns momentos, falavam umas com as outras para ajudar no aprendizado dos pontos.

Eu mesma, detive-me durante um longo tempo em silêncio. Até tentei aprender as correntinhas, mas apresentei muita dificuldade de início e, logo, pus-me à disposição para fazer os registros em fotografias e dar apoio às instrutoras. Nas imagens, rostos, mãos, corpo inteiro em profunda atenção em resposta aos materiais e aos outros seres: linha, agulha e a presença constante das artesãs com suas palavras que mais pareciam gestos inseparáveis do corpo. Do lado de fora, a chuva que não parava de cair, ora leve, ora forte. Ressalto, sobretudo, a cena singela que tecia o silêncio do crochê em aprendizado, o barulho musical da chuva, o cheiro da água sobre a terra, caindo sobre as diversas plantas do jardim de dona Toinha.

Novamente, retomo o que Ingold (2013) diz sobre seguir o fluxo dos materiais. Aprender a crochetar com a fibra de buriti é aprender a fluir com o fio, a agulha, as mestras artesãs que demonstram como se movimentam as mãos. Segundo ele, adquirir um grau de habilidade significa ter sensibilidade para responder continuamente às perturbações ambientais e materiais que poderiam desviar nossa atenção. Em outras palavras, é preciso educar não apenas o pensamento, mas o corpo e os sentidos, criando uma forma de sensibilidade muito afinada com o fluir das substâncias que são manuseadas.

À tarde, houve a segunda oficina sob a orientação das artesãs Sandra e Zeneide. A oficina aconteceu na igreja da comunidade e contou com seis alunas, eu inclusa. Tomei esta segunda oficina como uma oportunidade para aprender finalmente a técnica.

Assim, consegui fazer algumas correntinhas desajeitadas e o ponto baixo. A minha maior dificuldade foi o domínio da minha mão esquerda para segurar firme a linha e manter o ritmo do fazer. Notei que algumas alunas, embora também fosse sua primeira vez, demonstravam uma habilidade fácil em aprender novos gestos, o que me fazia questionar o motivo da minha inaptidão: haveria em mim uma resistência maior em fluir com os materiais? É como se por mais que tentasse, minha mão esquerda não pudesse sintonizar com minha mão direita.

Figura 52 - Oficinas na igreja da comunidade.



Fonte: autora

Aqui, o questionamento sobre a minha dificuldade reafirma a noção de que o fazer criativo nasce de uma correspondência entre o fluxo de materiais e a consciência sensorial. Por eu já estar tão envolvida com a reflexão, talvez esse processo tenha se tornado mais árduo. O que não significa que, ao longo do fazer, as artesãs não pensem, mas que esse processo de reflexão acontece em correspondência profunda com o ato de fazer com as coisas. As artesãs são praticantes habilidosas, pois dominam a capacidade de sintonizar seus movimentos com os movimentos do mundo, sem nunca interromper o fluxo da ação-pensamento (Ingold, 2011; 2013).

Assim, percebi que o crochê, mais do que se basear no controle da agulha e do fio, envolve um nível de percepção corporal e coordenação motora muito afinado, apurado, como tocar um instrumento. Nas mãos, dançam a linha e agulha em coreografias ritmadas que dão origem a formas, padrões e texturas perfeitamente tramadas. São vestígios de uma música tecida em silêncio e atenção: a aparência das “carreiras” de fio é o retrato de movimentos ora coordenados, ora cambaleantes (como os meus). Apesar de tudo, guardei com carinho minhas tramas tortas e folgadas, pois nelas repousam minhas pegadas.

Ao identificar que há uma ligação entre o resultado final do artefato e o processo de produzi-los, compreendo como as materialidades são vestígios de seus

atos de crescimento. Cada artesã da Boa Vista possui um modo de fazer distinto, o que se observa na diferença das aparências dos pontos de crochê na peça. Mesmo que elas tenham utilizado os mesmos pontos de crochê, algumas produzem de modo que os pontos fiquem mais unidos e “apertados”, já outras fazem pontos mais largos e “folgados”.

Essa diferença visual constata que o fazer criativo é também um modo de produzir alegorias sobre si mesma (Pajackowska, 2015). As peças, por mais que à primeira vista possam parecer iguais, guardam relações com as formas de fazer de cada artesã, pois nelas imprimem suas subjetividades e suas visões de mundo específicas. Através das narrativas que contam sobre si mesmas e sobre o que fazem, essas particularidades subjetivas e cosmológicas se tornam explícitas (Bello-Tocancipá e Aranguren-Romero, 2020).

Boa Vista, 20 de fevereiro de 2024

Horas a fio, ali se dava o encontro entre o corpo atencioso e a dimensão dos fios: o ir e vir da linha, a comunhão entre futuro e passado em cada palavra que se antecipa entre a repetição das voltas. Procurei respeitar o tempo de cada uma. Enraizar-me no instante, a completa ausência que permite o gesto cuidadoso. O que delas espero? O que de mim esperam?

O fio que sigo é a presença atenciosa, o estar no mais fundo dos dias até ser casa. Eu envio uma pergunta: a carta que recebo é um livro implícito, cheio de grãos de poeira, linhas emaranhadas, pontos disformes. Das meninas, a descoberta de uma curiosidade antiga. O que subsiste às linhas de suas vidas é o emaranhado de tantas outras vidas antepassadas, mulheres tecendo peças e seus dias, na dura labuta da possibilidade. Das artesãs, um sussurro ainda pequeno. Com exceção de dona Toinha e Luciana, ainda me parecem inconclusas suas intenções e expectativas em torno do meu papel. Mas penso que, ao passar do tempo, isto deve se tornar mais claro.

Figura 53 - Segundo dia de oficina





Fonte: autora

No decorrer do dia, enquanto conversava com dona Toinha, descobri que ela compartilha meu interesse pela construção de narrativas e sinalizou o desejo de produzir oficinas de produção textual com as meninas. Logo, falei sobre os próximos passos da pesquisa, que envolve a inventariação de narrativas. Uma possibilidade trazida por ela é uma dinâmica em que as alunas assumiriam o papel de entrevistar

artesãs mais velhas da comunidade e, em seguida, transformariam tais histórias orais em narrativas escritas.

O movimento de avançar e retornar do crochê é como o caminho da memória, no ato de se lembrar de algo. A abertura e fechamento, o lançar-se e recolher-se. A escuta dos mais velhos para entender o caminho adiante – entrelaçando passado-presente-futuro. A projeção de algo no futuro: o antecipar de si mesmas em suas narrativas sobre o fazer. O que farão, o que faremos do saber continuado? Quem sabe, empresto minhas linhas para se confundir com seus contos e, assim, tecermos juntas as várias vozes da trama.

Segundo Pajackowska (2015), a técnica do crochê é uma metáfora da reflexividade, pois há um processo contínuo de prosseguir e retornar para o ponto de partida para, em seguida, poder avançar. Esse movimento de avançar e retornar é o que permitiu um espaço e tempo para a reflexão sobre a prática ao longo da minha participação nas oficinas. Sobretudo, a reflexividade da técnica é o que lhe assemelha ao próprio movimento da memória, pois voltar-se ao passado é, ao mesmo tempo, atualizá-lo nas condições do presente.

Além disso, a própria experiência das oficinas é uma alegoria desse processo reflexivo e de criação de condições de autonomia produtiva, ao promover o encontro produtivo entre mestras artesãs e jovens aprendizes para permanência e transformação do conhecimento tradicional na comunidade. Trata-se de um modo de imaginar futuros a partir do aterramento no presente e no diálogo com o passado, mudando as tradições tradicionalmente (Escobar, 2016).

Figura 54 - Terceiro dia de oficinas



Fonte: autora

Boa Vista, 22 de fevereiro de 2024

Observei por um tempo o modo muito gestual como as artesãs ensinam. É bem mais fácil fazer demonstrações com as mãos, indicando o movimento necessário, principalmente, a forma de segurar o fio para dar sustentação à mão que segura a agulha. Zeneide evidenciou que a maior dificuldade é de fato esta. Eu, por exemplo, falhei incontáveis vezes em segurar a linha na mão esquerda. Minha mão abre

involuntariamente, esticando ou afrouxando a linha demais, deixando a mão cansada rapidamente.

Impressiona-me a facilidade de aprender crochê da maioria das meninas. Safira, de apenas 7 anos, já realiza pontos tão perfeitos, como de qualquer aprendiz adulta. Camila, de 11 anos, chegou sem saber tecer um só ponto e hoje já entrelaça belíssimos pontos, sem falar de sua aptidão para o desenho.

As meninas se entusiasmam com a novidade que é ver o resultado de seu esforço em poucos instantes na materialidade de uma peça de crochê. Tateando com as mãos a continuidade do buriti, aprendem um fazer com o qual se escreve a história de tantas mulheres.

Figura 55 - Oficinas de macramê





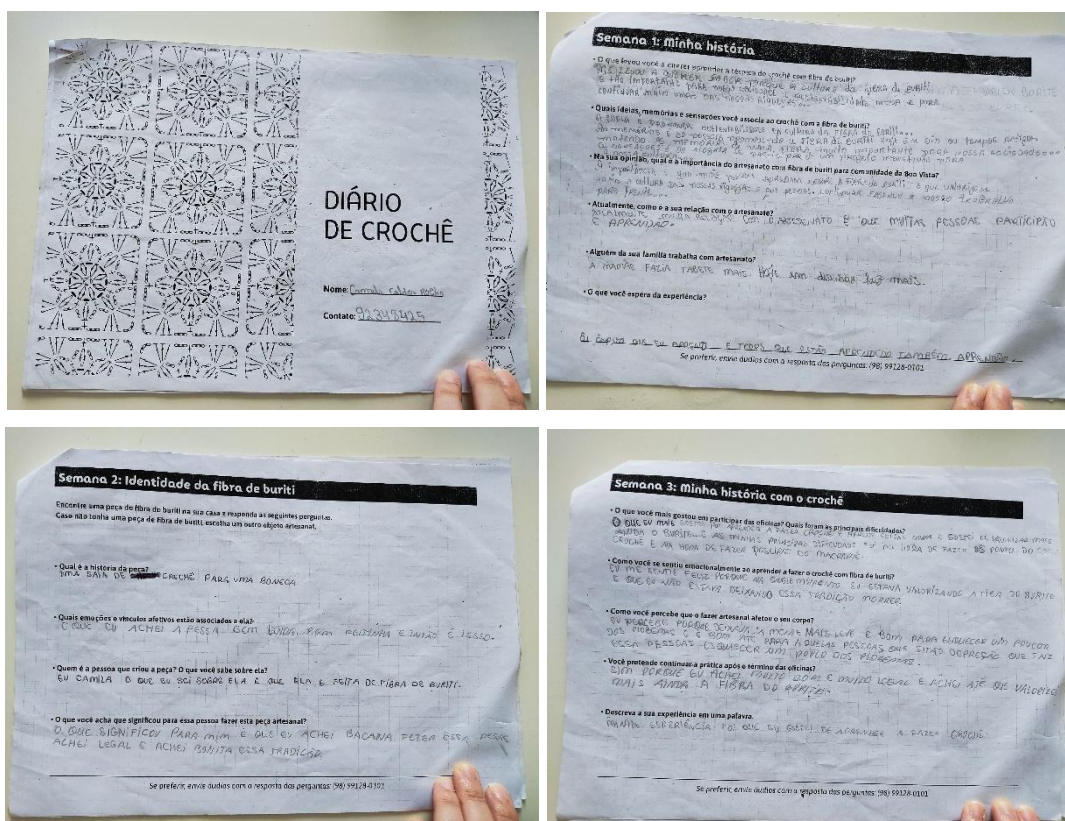
Fonte: autora

5.2.2. Diário de crochê

Boa Vista, 20 de fevereiro de 2024

Para tentar desemaranhar os nós das tantas questões que surgiam, criei e entreguei às meninas um diário de crochê. Trata-se de uma espécie de sonda, uma ferramenta de pesquisa que serviu para eliciar suas histórias em um pequeno caderno de questões (Lucero *et al.*, 2007). A denominação de diário não é por acaso. Mais do que um instrumento, foi também uma forma de construir um registro do percurso de aprendizagem, buscando palavras para explicitar seus gestos de fazer. A elaboração das questões teve como referência os materiais metodológicos oriundos das investigações do Artesanal Tecnológica (2018)⁸, laboratório de pesquisa colombiano que pensa os têxteis em sua dimensão tecnológica, epistemológica e política, por meio de uma perspectiva feminista.

Figura 56 - Diário de crochê



Fonte: Autora

⁸ Disponível em: <https://www.artesanaltecnologica.org/cuando-el-hacer-textil-documenta>

Tabela 1 - Questões do diário de crochê

Minha história	• O que levou você a querer aprender a técnica do crochê com fibra de buriti? • Quais ideias, memórias e sensações você associa ao crochê com a fibra de buriti? • Na sua opinião, qual é a importância do artesanato com fibra de buriti para comunidade da Boa Vista? • Atualmente, como é a sua relação com o artesanato? • Alguém da sua família trabalha com artesanato? • O que você espera da experiência?
Identidade da fibra de buriti	Encontre uma peça de fibra de buriti na sua casa e responda as seguintes perguntas. Caso não tenha uma peça de fibra de buriti, escolha um outro objeto artesanal. • Qual é a história da peça? • Quais emoções e afetos estão associados a ela? • Quem é a pessoa que criou a peça? O que você sabe sobre ela? • O que você acha que significou para essa pessoa fazer esta peça artesanal?
Minha história com o crochê	O que você mais gostou em participar das oficinas? Quais foram as principais dificuldades? • Como você se sentiu emocionalmente ao aprender a fazer o crochê com fibra de buriti? • Como você percebe que o fazer artesanal afetou o seu corpo? • Você pretende continuar a prática após o término das oficinas? • Descreva a sua experiência em uma palavra.

A princípio, o diário de crochê buscou investigar a dimensão subjetiva associada ao crochê, entendendo-o como uma forma de elaboração emocional e exteriorização de si. Muitas delas narraram memórias sobre a relação de sua própria genealogia com o fazer, o que lhes despertou o interesse pela continuação da prática.

Ana Vitória: O que vem na minha mente, né? Quando falam que eu não sabia fazer o crochê, mas agora estou sabendo e eu não quero parar, eu quero continuar. Porque eu lembro também muito da minha família, antigamente, porque eles faziam muito. E por causa da minha mãe também, que ela gosta

muito de fazer. E eu queria também ajudar mais ela a aprender a mais, entendeu? Eu queria me aprofundar mais no crochê, porque é uma cultura bem antiga.

Antonia: É uma cultura antiga e atual, porque ela está sempre se renovando.

É possível perceber que há também a iniciativa das meninas em aprender novas técnicas como forma de colaborar com suas mães que já realizam trabalhos artesanais, mesmo que apenas de maneira informal. Quando perguntei sobre as narrativas e vínculos afetivos que atravessam objetos artesanais tão presentes em seu cotidiano, o que ouvi foram novamente escavações em sua ancestralidade. Reconheceram, em suas falas, os caminhos das mulheres de sua família que, nas horas vagas do trabalho doméstico, crochetaavam, trançavam, teciam com a fibra de buriti.

Elinara: Essa peça é da minha avó, ela disse que aprendeu com a mãe dela que é minha bisavó, ela está junto com Deus. Não sei bem, mas acho que veio de geração para geração. Os pais da minha bisavó também faziam artesanato. Acho que tem muita importância para ela, porque aprendeu com a família dela e esses foram os ensinamentos deles.

Thalia: É uma peça que foi feita com muito carinho porque foi minha mãe quem fez. [...] o artesanato é uma forma de sustento [para ela].

Já em relação à importância do artesanato para a Boa Vista, percebi que a representação do território se mescla à identidade simbólico-cultural do saber-fazer. Em suas palavras, a narrativa do local como uma comunidade de artesãs é comumente costurada a concepção da geração de autonomia feminina.

Kayla Vitória: É a maior fonte de renda aqui da comunidade, né? A maioria das casas aqui tem artesãs que se sustentam com isso.

Outras perguntas estimularam a autorreflexão em torno da experiência de aprendizado. Sem demora, elas enfatizaram os afetos que vivenciaram em seu corpo e em sua mente ao longo da descoberta do fazer. Em meus encontros anteriores com o grupo de mestras artesãs, notei que, de forma implícita ou não, seus discursos demonstram que o fazer artesanal, além de uma forma de geração de renda, é também um modo de sustentação da vida íntima, uma atividade prazerosa ou uma terapia.

Elinara: Estou amando fazer crochê. E também é uma terapia para mim [...]. É um trabalho que é acalma, né? Que é quase... Que você fica repetindo a mesma atividade, né? É uma atividade, quase uma meditação, né?

5.2.3. Cartas para o futuro

Boa Vista, 21 de fevereiro de 2024

Hoje pela manhã, realizei uma atividade voltada à imaginação de futuros em torno do crochê com a fibra de buriti na comunidade da Boa Vista. Pedi que as meninas escrevessem cartas sobre como imaginam o crochê do futuro na comunidade e propus que representassem em desenhos esse futuro imaginado.

Sei que são questões de extrema importância, mas ainda não havia encontrado uma forma de elicitar isto nos discursos delas. Percebi a dificuldade das meninas de se expressarem em palavras. Talvez seja esta a maior diferença que percebi em relação aos processos em campo com as artesãs: o silêncio feminino no período do fim da infância e início da adolescência. Um período tão difícil para tantas, de tantas mudanças da identidade. Ao mesmo tempo, observei o entusiasmo tão terno na disposição delas em aprender uma das tradições do lugar em que vivem. Mal chega o horário da oficina e lá estão no terraço da casa à espera do próximo ponto a ser aprendido.

Precisei, no entanto, encontrar uma forma de elicitar suas falas para que elas se sentissem seguras e confiantes do pensamento construído e a ser manifestado. Talvez até mesmo prestar mais atenção no não dito, nos gestos implícitos, no que fica subentendido em uma resposta supostamente neutra. Entender as lacunas: o que habita e de qual lugar surge o ato criativo na condição de ser menina em Boa Vista? E o que farão do conhecimento aprendido?

Figura 57 - Imaginação de futuros





Fonte: autora

A escolha pela escrita das cartas e a representação em desenhos como ferramentas de pesquisa surgiu precisamente da percepção deste silêncio. Aqui, o ato de escrever cartas buscou possibilitar uma maior intimidade com a palavra. Como sugere Ingold (2022), as linhas que se escrevem no papel são sensíveis, não apenas na escolha das palavras, como também na forma em que os gestos manuais de escrita deixam traços daquele que redige a carta. Assim como nas práticas de correspondência, as cartas enredam momentos de atenção, tanto no ato de sua produção, em que o autor externaliza seus pensamentos em sintonia com os materiais de escrita, como no instante posterior, em que o destinatário reencontra com o remetente por meio das linhas de suas palavras.

A cocriação da coisa de design emerge aqui como uma tentativa de elicitar o que está implícito. Por meio da improvisação e adaptação dos materiais que tínhamos em mãos, pude, com a colaboração de dona Toinha, dar materialidade ao dispositivo. Dessa forma, ao mesmo tempo em que as meninas aprendiam uma postura atencional com a fibra e agulha, o uso das cartas pôde provocar a abertura de diálogos sobre os sentidos mais amplos dessa prática (Anastassakis e Szaniecki, 2016; Binder *et al.*, 2011).

Boa Vista, 23 de fevereiro de 2024

No último dia em que estive participando das oficinas, reservei um tempo especial para ouvir o que as meninas haviam imaginado em suas cartas e desenhos. Quando lhes questionei sobre como prolongar este saber-fazer, suas respostas teciam temporalidades que apontavam ora para um futuro inventado, ora para o presente habitado.

Figura 58 - Meninas lendo as cartas escritas



Fonte: autora

A criação das cartas escritas e visuais se aproximam de formas de fabular, entendida como a criação ativa de ficções capazes de remodelar a realidade (McLean, 2017). Essas coisas elaboram narrativas que entrecruzam fato e ficção com o intuito de especular sobre outros mundos e tempos, como aponta Haraway (2023).

De suas linhas, emergiram personagens, espaços, coisas, que retratavam realidades sonhadas, como um desfile de moda com as peças criadas, ou cenas comuns do cotidiano, como acompanhar sua mãe artesã ao centro de artesanato. A

oscilação entre a imaginação de cenários inventados e a representação de uma situação real é um indício da fricção entre narrativa e experiência vivida. Dessa forma, as meninas elaboraram narrativas visuais que representam seu ideário em torno do artesanato, mesmo que algumas tenham maior e outras menor correlação com a realidade imediata (Anastassakis, 2020).

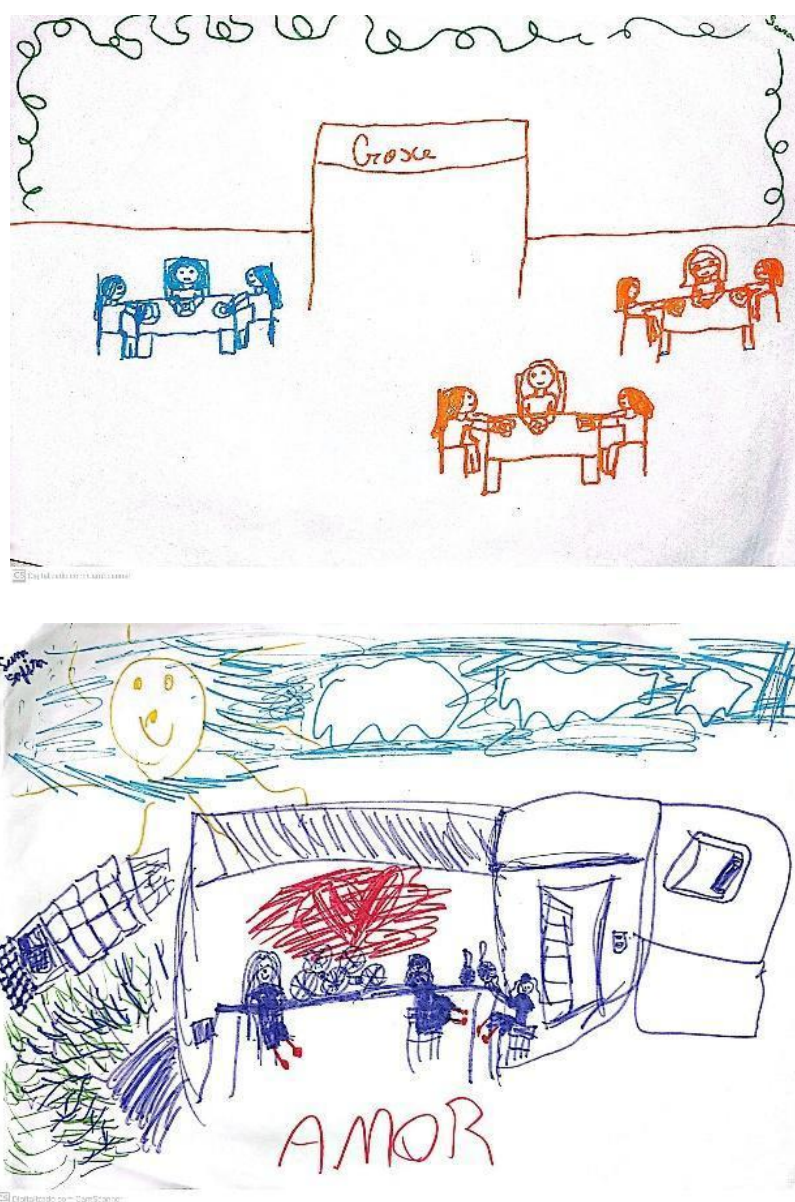
Figura 59 - Cenas imaginadas e do cotidiano representadas nas cartas



Fonte: autora

A representação das próprias oficinas como um lócus de fazer coletivo tornou-se, ao mesmo tempo, registro do momento vivenciado e o desejo por sua continuidade. No desenho de uma das meninas, o instante percebido é ampliado sob a forma de novos círculos de aprendizagem do crochê, o que enfatiza implicitamente o papel da educação como socialização dos sentidos a respeito do conhecimento tradicional e da mobilização coletiva.

Figura 60 - Desenho do ambiente das oficinas



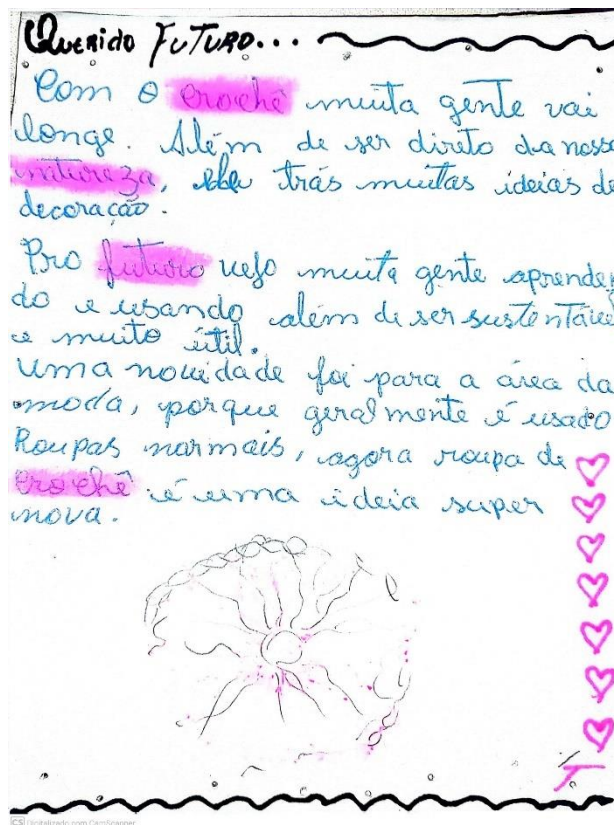
Fonte: autora

Em suas cartas, elas refletiram sobre seus papéis como multiplicadoras do saber-fazer. Mais do que o conteúdo, o que chamou minha atenção foi o gesto cuidadoso de sua escrita. Cada carta se tornou também uma representação visual do afeto e atenção ali empreendidos, revelando linhas, cores e pequenos desenhos nas margens e espaços vazios das folhas.

As narrativas que ecoam do fazer criativo são indissociáveis da materialidade criada (Bello-Tocancipá e Aranguren-Romero, 2020). Ou seja, as cartas produzidas são alegorias de seu processo de aprendizagem, incorporando narrativas que se tornam explícitas quando falam sobre a experiência de participar, como, por exemplo, os relatos que surgiram a partir do diário do crochê ou quando buscaram de algum modo palavras que elucidassem os desenhos das cartas.

Por fim, pedi que elas escolhessem uma palavra para sintetizar a experiência de participar das oficinas. Alegria, orgulho, superação, aprendizado foram algumas palavras que surgiram.

Figura 61 - Cartas para o futuro



no ne: Kaylla vitória
 com o croche ajudar muita gente
 e muita pessoa que vive disser suantes
 sua família croche e uma arte em
 uma cultura ne e tem muitas pessoas
 que vivem disso com o croche quase todo
 tipo de coisa feito com croche...



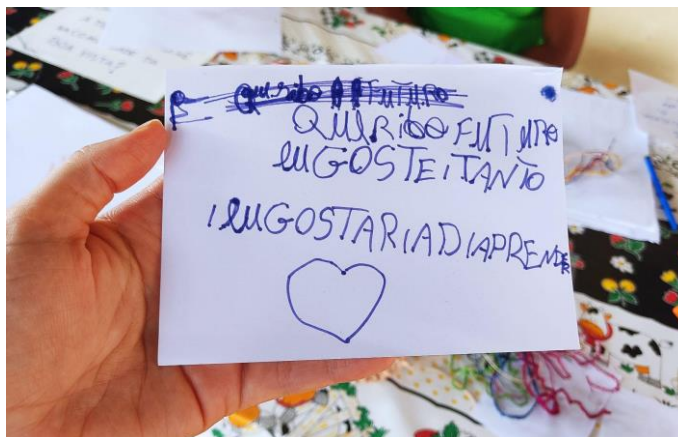
Kaylla vitória da silva ...

Nome: Gabrieli Polder Azeite...

📌 **OLÓS DE FIBRA** 📌

No nome futuro a croche eu espero
 que continue sendo promissora a gra-
 ças e graças que entra riqueza
 cheio de fibra continue crescendo
 dando maior beleza e brilho a
 o marie de pra de muitas pessoas
 Que a croche continue sendo a cul-
 tura nome continua
 cada vez mais a susten-
 tabilidade e riqueza que
 muitas pessoas precisam
 que não seja em dia por
 menos fazer outras per-
 sonas trabalhar menos
 menos trabalhar

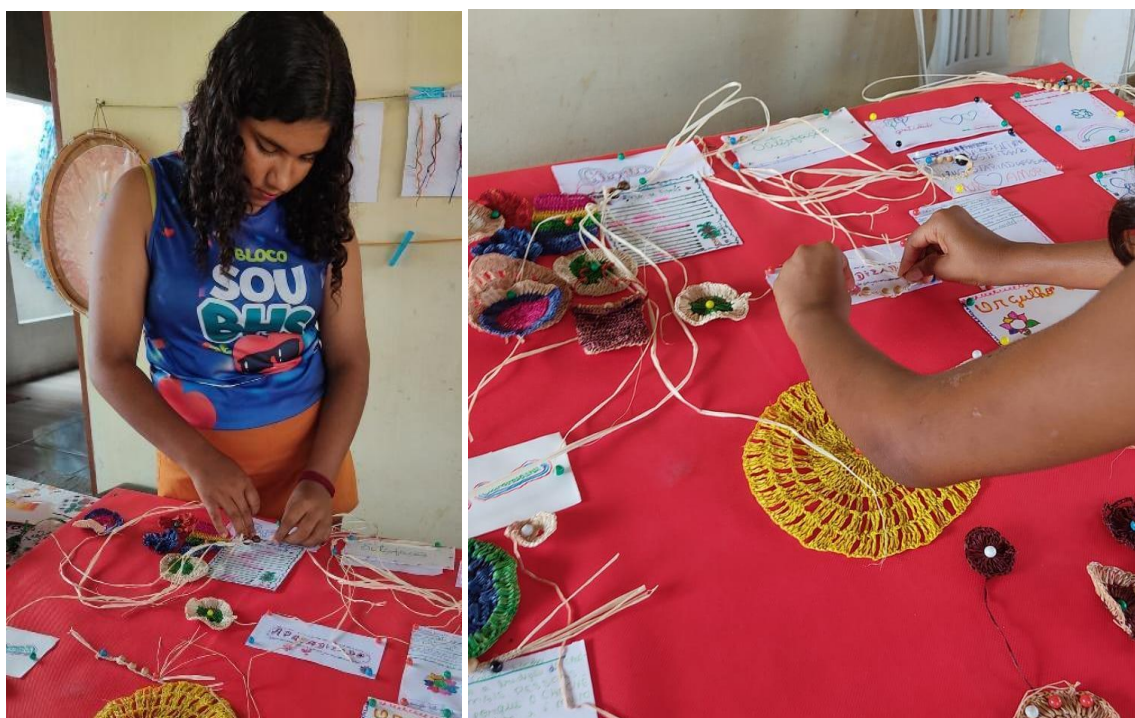
🌴 **Pé de Guri...**



Fonte: autora

Após a leitura das cartas, propus que elas combinassem cada uma das peças criadas – o crochê, as cartas, as palavras – em uma placa de isopor revestido com tecido vermelho, que intitulei “Painel de histórias”. Cada uma das meninas escolheu um lugar no painel para inserir os materiais, dando origem a uma composição visual que reuniu as narrativas tecidas ao longo do aprendizado do saber-fazer.

Figura 62 - Colando narrativas no Painel de histórias





Fonte: autora

Como uma alegoria da experiência de corresponder, o painel de histórias emergiu da confluência destas narrativas. Dia após dia, estas foram se tornando conhecidas através de múltiplas linhas: o fio do buriti, as rodas de crochê, as tranças do macramê, os traços das palavras, os nós dos encontros, os emaranhados entre tradição e futuro.

Figura 63 - Meninas com o Painel de histórias e grupo reunido





Fonte: autora

Ao longo de todo o processo de pesquisa, mantive a comunicação com as artesãs de forma virtual. Algumas semanas após o processo de prototipação do serviço, soube que dona Toinha havia iniciado a construção de um espaço para as atividades do Nós de fibra no terreno externo à sua casa (Figuras 154 e 155). Isto evidencia a autonomia das artesãs para corresponder às situações vivenciadas e elaborarem realidades mais desejáveis, fazendo emergir ações situadas a partir de suas próprias formas de fazer.

Portanto, as reverberações do designantropologia não se limitam a um caminho linear a ser seguido em direção ao seu arremate em um produto-final, como se observa na prática projetual moderna. Fazer designantropologia é orientar-se à produção de um plano comum entre os seres e coisas com as quais participamos. É uma prática que não busca a redução ou o fechamento, mas continuamente abre os caminhos do fazer projetual, cultivando as relações e provocando a mudança a partir dos saberes e fazeres da própria comunidade.

Figura 64 - Sede em construção



Fonte: Antônia Vieira (AABV)

Figura 65 - Atividades da associação e das oficinas do Nós de fibra na sede já finalizada





Fonte: Antônia Vieira (AABV)

Algo importante a ser mencionado diz respeito ao desmembramento da associação. Desde o início de 2025, o projeto “Nós de fibra” foi reconhecido com um ponto de cultura do município de Barreirinhas pela Lei Aldir Blanc. Como exigência normativa, era exigido que o projeto estivesse integrado a uma associação formalizada, isto é, uma associação juridicamente reconhecida por meio de um CNPJ. Devido a diversos atrasos, erros na documentação e questões pessoais das artesãs, o processo de reconhecimento da formalização da associação demorou mais do que o previsto, o que inviabilizou que o ponto de cultura estivesse ligado formalmente à Associação de Artesãs da Boa Vista. Assim, dona Toinha decidiu por sair da AABV e criar uma nova associação com o nome Ponto de Cultura Nós de fibra, buscando atender aos requisitos do edital público ao qual concorreu.

No âmbito dessa pesquisa, decidi, portanto, delimitar as artesãs que participaram como “artesãs da Boa Vista”, buscando abranger tanto as artesãs da “Associação de Artesãs da Boa Vista” e o ponto de cultura “Nós de fibra”. Um outro acontecimento foi a venda do terreno onde ocorreria a trilha aos buritis, uma das etapas do circuito turístico prototipado. Diante da expansão do mercado imobiliário, são poucos os buritizais ainda sob propriedade de moradores da comunidade. Essas situações demonstram a permeabilidade e a natureza complexa do processo qualitativo de pesquisa de campo, que se insere no contexto e nas relações reais da comunidade, sendo, portanto, constantemente atravessada por mudanças, incertezas, adaptações, começos e recomeços como bem se tece o próprio fluxo da vida.

5.3. Reflexões sobre correspondências e narrativas

A análise das narrativas permitiu entender de que forma a relação com os materiais e a produção de artefatos artesanais constituem formas de conhecer o mundo, perpassando as diversas dimensões da vida das artesãs, como o trabalho, a vida em comunidade, a relação simbiótica com a natureza, a criatividade, a educação e a memória afetiva.

Afirmar que o saber-fazer se compõe ontológica e cosmologicamente é entender que o entrelaçamento desses diversos aspectos produz visões de mundo específicas. Estas, em contrapartida, moldam as práticas de conhecimento das artesãs. Portanto, foi possível reconhecer que a comunidade possui suas formas particulares de fazer design e são estas práticas criativas tradicionais que prefiguram o modo como entendem sua própria realidade, configurando um sistema de investigação e aprendizagem sobre si própria (Escobar, 2016).

Sendo assim, a intergeracionalidade do saber-fazer com a fibra de buriti está no modo como as artesãs continuam as mesmas linhas que foram tecidas por suas antecessoras (Ingold, 2011). A continuidade dessas linhas de conhecimento em seus cotidianos de vida é o que permite salvaguardar a memória individual e coletiva sobre

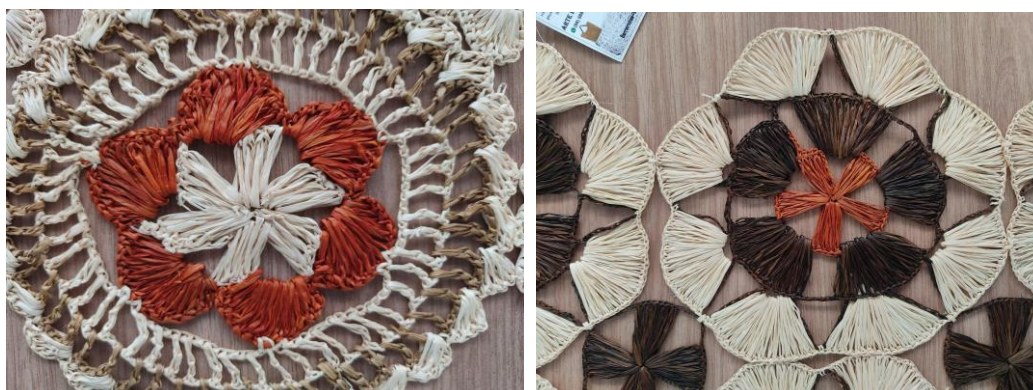
o artesanato. Narrar sobre seu fazer é como narrar sobre si mesmas, pois existe uma relação intrínseca entre o saber-fazer e suas próprias histórias de vida.

O que não indica, contudo, que essas narrativas sejam estáticas e imunes às encruzilhadas epistemológicas, que produzem disputas entre sentidos (Mendoza Garcia, 2004; Noronha, 2020). As linhas são recombinadas para criar novas narrativas. O conhecimento tradicional detém de permeabilidade histórica e cada geração imprime os sentidos de seu tempo presente, o que se observa nas mudanças no uso das matérias-primas, no aprendizado de novas técnicas e na expansão do reconhecimento do artesanato de Barreirinhas no cenário municipal, estadual, nacional e internacional.

Todavia, narrativas são construídas com base em retóricas específicas que instituem regimes do que deve ou não ser conhecido. Valorizar narrativas menores significa contar essas histórias sobre práticas femininas inviabilizadas e precárias, mas que sustentam a vida apesar das pressões e cooptações do modelo produtivo capitalista (Izidio, Farias e Noronha, 2022)

A diferença da feitura dos pontos das peças e suas habilidades atencionais com os materiais explicita como a intersubjetividade constitui seus processos criativos, sendo, portanto, alegorias de si mesmas. O aprendizado e reprodução dessas práticas ao longo de suas vidas envolve uma outra forma de se relacionar com a criatividade, que se tece por meio da oralidade, da experiência prática, da correspondência com todos os outros seres vivos com os quais se relaciona no fazer. Há um relacionamento recíproco com a natureza, pois a gestação das matérias-primas se sintoniza, intimamente, aos ritmos da palmeira. O olho de buriti ideal para produção depende dessa sintonização e as artesãs, em seus gestos diários de cuidado, atuam de modo a sustentar a trama de vidas da qual dependem

Figura 66 - Diferença entre a forma dos pontos: à esquerda, pontos mais “apertados” e, à direita, pontos mais “folgados”



Fonte: autora

O fazer artesanal, quando feito em coletividade, é também um fazer político que orienta a tomada de consciência e a ação transformadora das desigualdades de gênero e da sua autovalorização como artesãs. Esse espaço coletivo gerado tanto na partilha entre as artesãs da associação, como no processo de educação do Nós de fibra possibilita uma imaginação antecipatória de seus planos e aspirações para o futuro. O ato de antecipar, que se desenrola através da fricção entre imaginação e as condições materiais cotidianas manifesta a autonomia da comunidade em responder – localmente e colaborativamente – às preocupações em torno da continuidade do saber-fazer (Ingold, 2013).

O enfoque nas suas construções narrativas do saber-fazer, sobre as quais me debrucei nos dois métodos de análise (contação e criação de narrativas) traz à tona significados que foram organizados intencionalmente na forma de palavras, gestos e desenhos. Como argumenta Noronha (2020), essas narrativas são construídas a partir de escolhas do que elas consideram significativo e situam as artesãs em espaços de relação com a alteridade de suas práticas. Os atravessadores são interpretados como aqueles que pretendem se tornar “donos do artesanato”, os turistas, aqueles que apreciam os artefatos como indícios de autenticidade e os consultores e designers, aqueles que orientam sobre como criar produtos mais atrativos aos compradores.

Nós pesquisadoras também somos construídas como um “outro”. A nossa posição na relação foi se tecendo ao longo das vivências em campo, por meio de correspondências: as trocas, as vivências, a atencionalidade, as indagações. Suas

ações, mais do que seus discursos, demonstram os alcances de um processo de colaboração através do designantropologia, como a continuação de colaborações - mesmo que à distância - com o ponto de cultura Nós de fibra, a realização do circuito turístico com turistas reais após a prototipação e a criação de uma nova coleção de produtos para o inventário da associação.

No âmbito metodológico da pesquisa, corresponder com suas práticas criativas possibilitou também uma forma de aprendizado de como fluir com as relações e os materiais. O projeto Nós de fibra foi uma iniciativa trazida pelas próprias artesãs, especialmente, dona Toinha, que tomou a educação das gerações mais jovens como um estímulo à continuidade e transformação da tradição artesanal. O circuito turístico, embora tenha sido prototipado em uma dinâmica colaborativa, foi um desejo das artesãs que emergiu como uma potencialidade dos resultados de um projeto de pesquisa anterior do NIDA. Assim, o exercício projetual aqui descrito buscou sintonizar a fluidez das ideias e sonhos futuros às circunstâncias materiais possibilitada pela encenação de como esse percurso poderia acontecer futuramente. Em campo, minha tarefa e a de todos os outros pesquisadores foi captar e colocar em prática os processos de antecipação de futuros reproduzidos na forma como narram e exercem seus conhecimentos.

Além disso, corresponder com os materiais locais possibilitou uma maior familiaridade com os seus mundos, o que se observa, por exemplo, a partir da afetação na etapa de tingimento e da escuta sensível do linho e da agulha, enquanto tentava educar meu corpo e meus sentidos no aprendizado do crochê. Esse último processo pôde evidenciar como o processo de crocheter funciona como uma alegoria da reflexividade da pesquisa, que continuamente avança e retorna ao lugar de início para, de algum modo, entrecruzar o ponto de partida e o incessante aparecimento de novas questões no campo investigativo.

Figura 67 - Entrelaçamentos das narrativas das artesãs, do referencial teórico e a narrativa da pesquisa, como uma trama



Fonte: autora

Além dos materiais locais, as coisas de design tangibilizadas durante as oficinas do Nós de fibra foram uma forma de provocar a tradução de narrativas orais em formas materiais. Sem que houvesse um plano prévio de como elas se desenrolariam em campo, essas coisas buscaram trazer à tona percepções implícitas ao processo de aprendizado das meninas aprendizes. A cocriação das cartas para o futuro promoveu a abertura de sentidos e a fabulação de realidades possíveis. Os desenhos e cartas escritas tensionaram a invenção e o cotidiano, pois foram capazes

de mesclar a representação de cenas comuns e a imaginação de realidades desejáveis, o que revela o desejo e as histórias de vida das aprendizes.

Clifford (2016) e Perin (2021) discutem sobre a escrita etnográfica como criação de ficções situadas, que não apenas representam, mas inventam ficções a partir de enquadramentos parciais. À vista disso, me questiono: de que modo os processos de correspondência em campo com as artesãs, as aprendizes e as materialidades envolvidas afetaram a tessitura da narrativa de pesquisa? Primeiramente, penso que o exercício de contar e perscrutar a relacionalidade dessas histórias é uma posição contra generalizações e tipificações culturais sobre as formas de fazer design. Sob a égide da modernidade, as formas de design e da ciência foram concebidas com base em um paradigma racionalista que estabelece a neutralidade e a reprodução de uma concepção hierárquica com base em oposições entre cultura e natureza, artesanato e design, corpo e mente, privado e público.

Figura 68 - Trama de narrativas



Fonte: autora

A construção narrativa da comunidade sobre seus fazeres cotidianos contesta os discursos que ocultam e fixam fenômenos sociais, como práticas de design, em panoramas homogeneizantes e reprodutores de hierarquias de saber (Abu-Lughod, 1993). Afirmar essas sabedorias e saberes silenciados é se relacionar com uma diversidade de práticas equivalentes ao design, mas que são autodefinidas com outros nomes pelas comunidades, o que levanta a reflexão sobre a natureza, os alcances e limites do que concebemos tradicionalmente como design (Gutiérrez-Borrero 2020).

Ademais, a reflexão por meio das notas em campo pôde materializar como o processo artesanal – especificamente, as práticas têxteis – consiste em uma forma de conhecimento que transforma a pesquisa e, simultaneamente, a pesquisa é transformada pelo engajamento com esses fazeres (Pérez-Bustos e Piraquive, 2018). Isso significa dizer que a narrativa de pesquisa é escrita por muitas mãos e percursos de fazer mundos: das artesãs, das aprendizes, do buriti e de nós pesquisadoras, enquanto redijo este parágrafo. Para entender a natureza do fazer desses mundos, é preciso olhar de perto e com atenção os entrelaçamentos de modos de vida diversos, reconhecendo que essas relações são vulneráveis às contingências das transformações históricas (Tsing, 2022).

Da palmeira, nasce o olho de buriti que se transforma em matéria-prima. Da matéria-prima, as artesãs reproduzem um modo de fazer que sustenta a vida econômica, social e cultural da comunidade. Da complexidade do fazer, emergem movimentos de antecipação de futuros que articulam a educação das novas gerações. Das aprendizes, a transformação do saber-fazer em seus atos de experimentação e reflexão material. E, da vivência dessas experiências, se escreve a narrativa de pesquisa, prolongando o fio da narrativa do buriti.

Como escrevi em umas das notas de campo: quem sabe, empresto minhas linhas para se confundir com seus contos e, assim, tecermos juntas as várias vozes da trama.

6. INVENTÁRIO

A última visita à comunidade se deu nos dias 26 e 30 de janeiro de 2025. Na ocasião, me acompanharam Luiz Lagares e Raquel Noronha. Foi realizada uma oficina de precificação do circuito turístico e de comunicação nas redes sociais, como parte do projeto de pesquisa mais amplo, do qual a pesquisa aqui descrita faz parte.

Figura 69 - Oficina de precificação e de comunicação



Fonte: NIDA

No encontro, percebemos o desejo das artesãs pela construção de, em suas palavras, um “portfólio”. No entanto, a partir de um exemplo trazido pelas artesãs, identificamos que esse material estaria mais próximo de um catálogo ou um livreto, pois, além da coleção de produtos, elas manifestaram o interesse de apresentar também informações sobre a história do povoado, das artesãs, dos materiais e do processo produtivo. Assim, definimos em conjunto que a ideia de criar um inventário das narrativas poderia assumir a forma do material imaginado por elas, visto que, além de coadunar com os propósitos teórico-metodológicos da pesquisa, era uma demanda interna das artesãs com o objetivo de impulsionar a divulgação e a marcação identitária do grupo, ao tangibilizar as especificidades em torno de seus saberes e fazeres.

Portanto, durante os cinco dias na comunidade, voltei-me especificamente a iniciar o processo de coletar imagens das artesãs, dos materiais, produtos, do

território, bem como de registrar algumas informações técnicas sobre o saber-fazer com a fibra de buriti.

Figura 70 - Peças inventariadas



Fonte: autora

Figura 71 - Na ordem: oficinas semanais do Nós de fibra, dona Toinha mostrando uma peça em produção e artesãs da comunidade produzindo juntas



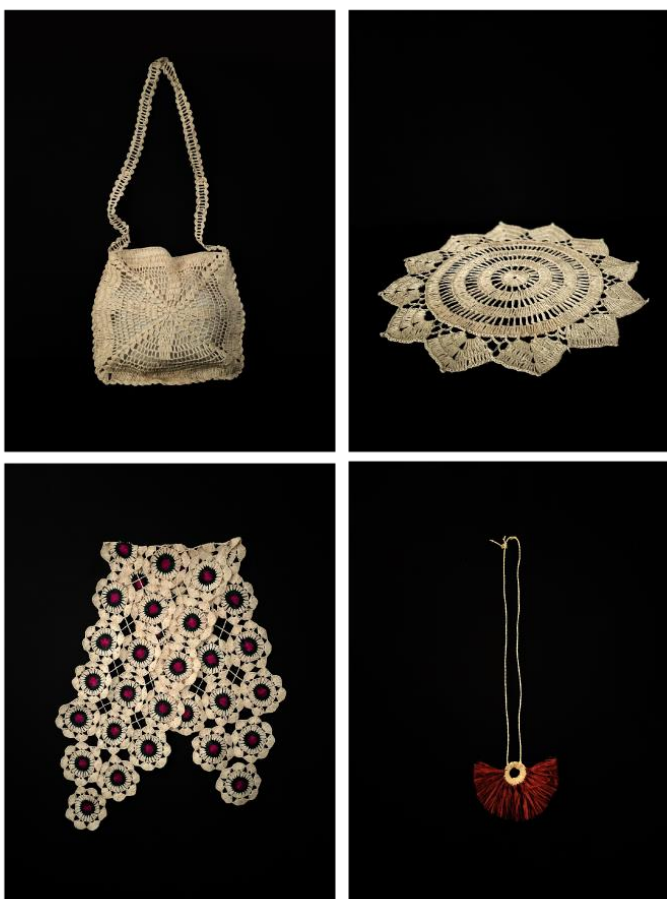
Fonte: autora

Além disso, combinamos de organizar um ensaio fotográfico dos produtos da associação para serem exibidos no projeto gráfico do inventário. Para isso,

convidamos as artesãs para irem até o NIDA, em São Luís, onde seria montado um pequeno estúdio para o registro das imagens. As artesãs, assim, se empenharam em preparar uma nova coleção de produtos.

A sessão de fotos aconteceu no dia 3 de abril de 2025 estiveram presentes Luciana e Irene, artesãs da associação. A princípio, elas apresentaram suas peças já conhecidas, como bolsas, caminhos e toalhas de mesa, jogos americanos, além de novas peças, como colares e adereços feitos com a fibra de buriti. Nesse processo de registro fotográfico, fui auxiliada por outros integrantes do NIDA, como Luiz, Bruno (bolsista de Iniciação científica) e Raquel. O arquivo final em .pdf do inventário pode ser acesso através do link.⁹

Figura 72 - Fotos da sessão que serão inseridas no inventário



Fonte: autora e equipe do NIDA

⁹Link para acessar o inventário:

https://drive.google.com/drive/folders/1xjVw_MUGo8AU0pe5vKCQKorpJ2xV7ybc?usp=sharing

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa pesquisa teve como objetivo analisar como o designantropologia pode colaborar para materialização de narrativas sobre designs outros da comunidade da Boa Vista, orientando-se à salvaguarda e à transformação dos sentidos do saber-fazer.

Para tanto, os processos aqui descritos voltaram-se, primeiramente, a produzir um sólido mapeamento das categorias teóricas em torno das narrativas no âmbito do design, da antropologia e do conhecimento artesanal. A princípio, busquei aprofundar o entendimento sobre as narrativas tanto como dispositivo alegórico do cotidiano, quanto em sua dimensão especulativa a partir da combinação entre fato e ficção. Em seguida, a discussão foi orientada ao campo do design, apresentando discussões contemporâneas em torno da superação do design hegemônico a partir do reconhecimento de designs outros e como estes se aproximam dos denominados saberes e fazeres tradicionais.

Além disso, foram identificados os modos como o design e os estudos em artesanato compreendem teoricamente e empiricamente o conceito de narrativa. Apresentei o fenômeno e o contexto de pesquisa, evidenciando brevemente as principais questões sociais, econômicas, culturais e ambientais que caracterizam sua reprodução como um tipo de conhecimento artesanal tradicional. Por fim, reiterei a análise dos princípios do designantropologia e das coisas de design, entendendo como estas podem criar condições para a construção do diálogo em campo.

Em campo, pudemos provocar e cocriar as narrativas em colaboração com a comunidade, por meio de dois processos: a contação de histórias e criação de narrativas. A primeira se teceu em meio à observação participante do processo produtivo e do cotidiano das mestras artesãs, além do registro e vivência das narrações ao longo da encenação de um percurso turístico pelo território. Já o segundo processo se deu a partir da participação nas oficinas do Nós de fibra e a produção de coisas de design com as aprendizes.

Em um primeiro momento, explorei a forma como a construção de relações, a escuta de suas histórias e a vivência do fazer possibilitou a emergência de narrativas que tangibilizaram os sentidos situados em torno do artesanato. Em seguida, engajei-me na reflexão por meio da criação de narrativas através da participação como aprendiz nas oficinas do Nós de fibra e da produção do “Diário de crochê” e das “Cartas para o futuro”, materialidades que puderam elicitare discursos sobre a dimensão simbólica e a antecipação de futuros sobre o saber-fazer, respectivamente. Ademais, a escrita dos diários de campo foi uma técnica capaz de possibilitar a reflexividade da pesquisa, em que investiguei como a pesquisa e o engajamento com os materiais são mutuamente transformados ao longo dos eventos em campo.

A partir das vivências em campo, o conhecimento sobre as narrativas foi sendo gradativamente coproduzido. A sistematização dessas narrativas por meio do inventário será uma forma de atender às demandas trazidas pelo próprio grupo, com o objetivo de impulsionar a comunicação do saber-fazer e situar a prática dentro da tessitura histórica e simbólico-cultural do artesanato com fibra de buriti na comunidade.

O conjunto de narrativas colhidas foi, por fim, descritas, analisadas e discutidas por meio da triangulação de intersubjetividades (Noronha, no prelo), de dados (Yin, 2001) e de pessoas (Passos e Kastrup, 2013), levando em consideração as percepções sobre o artesanato como uma forma de trabalho, de relação com a natureza, de mobilização comunitária, de elaboração criativa e emocional de si. Além disso, foram investigados seus enredamentos com a memória, a intergeracionalidade, a educação e o imaginário local.

Portanto, as práticas intersubjetivas de designantropologia potencializam a autonomia da comunidade à medida que promovem a participação, a atencionalidade, o fluxo com os materiais e a antecipação de futuros em campo. Contar a relacionalidade de suas histórias é também um ato de reconhecimento das narrativas menores que subjazem ao modo de produção do design hegemônico e generalizado. Os saberes e fazeres artesanais são práticas femininas constantemente inviabilizadas e precarizadas, mas que sustentam suas vidas apesar das pressões do capitalismo (Izidio, Farias e Noronha, 2022)

A modernidade estruturou o design e a ciência sob um modelo racionalista que impôs dicotomias hierárquicas como cultura versus natureza e artesanato versus design. Em contrapartida, as narrativas construídas pelas artesãs desafiam essas visões reducionistas ao evidenciar outras formas de conhecimento.

Reconhecer esses saberes é valorizar práticas que, embora equivalentes ao design, são nomeadas de outras maneiras pelas próprias comunidades (Gutiérrez-Borrero 2020). Estas constituem também modos de imaginar outras formas de habitar e se relacionar com o mundo, entendendo a dimensão ontológica e cosmológica do design que estabelece a interrelação entre produção de materialidades e a fabricação de visões de mundo.

Como limitação da pesquisa, percebemos a ameaça da individualização do trabalho, a desarticulação coletiva e a crescente privatização dos buritizais. Ao longo da pesquisa, refleti que a continuidade do saber-fazer é derivada da mutualidade entre múltiplas vidas. Desse modo, uma potencialidade de ação está na produção de iniciativas que venham fomentar a tomada de consciência sobre o saber-fazer como um ato político, incentivando a ampliação do fazer coletivo a fim de barrar as armadilhas da precarização das condições de trabalho e impulsionar a defesa dos buritizais como territórios comuns. Isto também vai ao encontro da necessidade de articular formas de comercialização que diminuam a interferência de intermediários, como atravessadores, através da criação de plataformas de venda gerenciadas pela própria comunidade e que possibilite a compra diretamente das artesãs.

Como aludido pelas artesãs em nossos encontros, a estratégia de produção de um documentário também sinaliza um modo de potencializar as narrativas inventariadas. A natureza da narrativa cinematográfica tem a capacidade de articular formas de representar o entrelaçamento das vidas e a dualidade entre vida e trabalho, combinando, por exemplo, imagens, sons e texturas do cotidiano, do lugar e da própria materialidade do processo artesanal. No contexto do Nós de fibra, enfatizo a iniciativa trazida pelas artesãs de criar ações voltadas ao diálogo das aprendizes com as mestras artesãs por meio da escuta das narrativas ouvidas e sua representação em composições escritas, visuais ou audiovisuais.

Sendo assim, o processo de pesquisa descrito, analisado e discutido pôde trazer não apenas respostas, mas múltiplas questões para o fenômeno da salvaguarda e transformação do saber-fazer tradicional na comunidade de Boa Vista, que tem um nível de similitude com tantas outras comunidades artesanais do Maranhão, do Nordeste ou mesmo do Brasil. Portanto, a qualidade situada, participativa, reflexiva e engajada materialmente da pesquisa delineou modos de atuar em correspondência com as especificidades das relações locais, cultivando as práticas e relações de pesquisa ao longo de seu desdobramento e narrando histórias alternativas como um modo de antecipar os fios que tecem os caminhos para designs outros.

REFERÊNCIAS

ABU-LUGHOD, L. **Writing women's words: bedouin stories**. Berkeley: University of California Press, 1993.

ADSIT-MORRIS, C. Bag-lady Storytelling: The Carrier-bag Theory of Fiction as Research Praxis. *In*: ADSIT-MORRIS, C. **Restorying Environmental Education: Figurations, Fictions, and Feral Subjectivities**. Santa Cruz, California, USA: Palgrave Macmillan, 2017, p. 43-54.

ALVIM, M. R. B. Artesanato, tradição e mudança social: um estudo a partir da arte do ouro de Juazeiro do Norte. *In*: RIBEIRO, B. G.; ALVIM, M. R. B.; HEYE, A. M.; VIVES, V (orgs.). **O artesão tradicional e seu papel na sociedade contemporânea**. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional do Folclore, 1983

AMARO, F. R. O diário de campo como relato de si: por uma geoantropologia poética na obra de Carlos Rodrigues Brandão. **Revista Campo-Território**, Uberlândia, v. 19, n. 53, p. 218–236, 2024. DOI: 10.14393/RCT195371447. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/campoterritorio/article/view/71447>. Acesso em: 20 out. 2024.

ANASTASSAKIS, Z. Confluências e entremeios no fazer design com antropologia. **Estudos em Design**, [S.L.], v. 32, n. 2, p. 33-44, 29 ago. 2024. Estudos em Design. <http://dx.doi.org/10.35522/eed.v32i2.1974>. Disponível em: <https://estudosemdesign.emnuvens.com.br/design/article/view/1974>. Acesso em 20 out. 2024.

ANASTASSAKIS, Z. **Refazendo tudo**: confabulações em meio aos cupins na universidade. Copenhagen/Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2020

ANASTASSAKIS, Z.; SZANIECKI, B. Conversation Dispositifs: Towards a Transdisciplinary Design Anthropological Approach. *In*: SMITH, R.; VANGKILDE, K.; KJAERGAARD, M.; HALSE, J.; BINDER, T. (eds.). **Design Anthropological Futures**. London, New York: Bloomsbury, 2016, p. 121-138

APAZA-PANCA, C. M.; MORENO-QUISPE, L. A.; SANTA-CRUZ ARÉVALO, J. E.; MARTÍNEZ-NOLE, I. V. Emprendimientos locales en la encantada, Chulucanas, Perú: representaciones desde los storytelling. **Revista Venezolana de Gerencia**, v. 26, n. 96, p. 1307-1320, 2021. Disponível em: <https://produccioncientificaluz.org/index.php/rvg/article/view/36899>. Acesso em 20 out. 2024.

ARANTES, L. M. Unraveling Knitting: Form Creation, Relationality, and the Temporality of Materials. **Journal of American Folklore**, Bloomington, v. 133, n. 528, p. 193-204, 2020. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/pub/25/article/752757/pdf>. Acesso em: 20 out. 2024.

ARAÚJO, R. F.; ALVARENGA, L. A bibliometria na pesquisa científica da pós-graduação brasileira de 1987 a 2007. **Encontros Bibli: revista eletrônica de biblioteconomia e ciência da informação**, [S. l.], v. 16, n. 31, p. 51-70, 2011. DOI: 10.5007/1518-2924.2011v16n31p51. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/eb/article/view/1518-2924.2011v16n31p51>. Acesso em: 2 nov. 2024.

ARNOLD, D. Los textiles comparados con los khipus: hacia un lenguaje tejido en común de documentación en los Andes surcentrales. *In*: **Bolivia: Lenguajes gráficos**, tomo I. La Paz: Fundación Simón I. Patiño, 2016, p. 282-320.

ARTESANAL TECNOLÓGICA (org.). **Cuando el hacer textil documenta**, 2018. Disponível em: <https://www.artesanaltecnologica.org/cuando-el-hacer-textil-documenta/>. Acesso em: 17 set. 2024.

AYCA, Elvira Espejo. A dolorosa divisão da arte nos hierarquizou e colonizou por meio da ideia de educação universal, in: **MASP Afterall**, 2021.

BALLESTRIN, L. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília, n. 11, p. 89-117, ago. 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcpol/a/DxkN3kQ3XdYYPbwwXH55jhv/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 20 out. 2024.

BANNON, L.; EHN, P. Design: design matters in Participatory Design. *In*: SIMONSEN, J.; ROBERTSON, T. (eds.), **Routledge International Handbook of Participatory Design**. New York: Routledge, 2013, p.37-63

BARBOSA, A. C. M.; CAVALCANTI, V. P.; NORONHA, R. G. A Estética de Vitalino: um estudo sobre os suvenires artesanais do Alto do Moura através da dimensão semiótica do design. *In*: 14º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design. **Anais [...]**. São Paulo: Blucher, 2022, p. 1-17. Disponível em: <https://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/a-esttica-de-vitalino-um->

estudo-sobre-os-suvenires-artesanais-do-alto-do-moura-atravs-da-dimenso-semitica-do-design-37888.+ Acesso em 20 out. 2024.

BATISTA, S.; CARVALHO; R. A. P. Design e decolonialidade: fundamentos, debates e rupturas. **Arcos Design**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 2, pp. 6-25, ago.2020. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/arcosdesign>. Acesso em: 20 out. 2024.

BATISTA, S.; Lessa, W. D. Modernização, progresso e desenvolvimento: desafios para o design na construção de perspectivas locais contra-hegemônicas. p. 561-569 . In: 7º Simpósio de Design Sustentável (Recife). **Anais [...]**, São Paulo: Blucher, 2019. ISSN 2318-6968, DOI 10.5151/7dsd-3.2.051. Disponível em: <https://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/modernizacao-progresso-e-desenvolvimento-desafios-para-o-design-na-construo-de-perspectivas-locais-contr-hegemnicas-33528>. Acesso em: 20 out. 2024.

BELLO TOCANCIPÁ, A. C.; ARANGUREN ROMERO, J. P. Voces de hilo y aguja: construcciones de sentido y gestión emocional por medio de prácticas textiles en el conflicto armado colombiano. **H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte**, [S. l.], v. 1, n. 6, p. 181–204, 2020. Disponível em: <https://revistas.uniandes.edu.co/index.php/hart/article/view/3543>. Acesso em: 21 oct. 2024.

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskof. In: **Magia e técnica, arte e política**. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 2007.

BINDER, T., DE MICHELIS, G., EHN, P., JACUGGI, G., LINDE, P.; WAGNER I. **Design Things**. Cambridge, MA: The MIT Press, 2011

BOGDAN, R. C.; BIKLEN, S. K. **Investigação qualitativa em educação**. Tradução Maria J. Alvarez, Sara Bahia dos Santos e Telmo M. Baptista. Porto, Portugal: Porto Editora, LDA, 1994.

BUCHANAN, R. Design research and the new learning. **Design Issues**, v.17, n.4, p.3-23, 2001.

BUCHCZYK, M. Making certainty and dwelling through craft. **Journal of American Folklore**, Bloomington, v. 133, n.528, p.178-192, 2020. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/pub/25/article/752756>. Acesso em 20 out. 2024.

CASCIANI, D.; VANDI, A. Hyper-Sensing Creative Acts The Role of Design in Transmitting Intangible Cultural Heritage through Digital Tools. In: FERRARA, M. (org.). **PAD. Pages on Arts and Design: digital memories**. 23. ed. Italy: Aiap Edizioni, 2022. p. 238-263.

CASTRO, A. A. **Revisão sistemática e Meta-Análise**. p. 2-11, 2001. Disponível em: <https://www.usinadepesquisa.com/metodologia/wp-content/uploads/2010/08/meta1.pdf>. Acesso em: 28 maio 2017.

CLIFFORD, J. Sobre a alegoria etnográfica. In: CLIFFORD, J.; MARCUS, G. E. (orgs.). **A escrita da cultura: poética e política da etnografia**. Rio de Janeiro: EDUERJ; Papéis Selvagens, 2016, p. 151-181.

COSTA, E. S. O contador de histórias tradicionais: velhas e novas formas de narrar *In: MEDEIROS, F.H.N.; MORAES, T.M.R. **Contação de histórias: tradição, poéticas e interfaces**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015, p. 155-188.*

CUNHA, M. C. Relações e dissensões entre saberes tradicionais e saber científico. **Revista USP**, São Paulo, n. 75, p. 76-84, set./nov., 2007. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13623>. Acesso em: 20 out. 2024.

DE ROSA, A.; TASSINARI, V.; VERGANI, F. Envisioning in participatory design processes for civic sense-making: A temporal collective articulation of a resilient counter-narrative through the development of provotyping fictional worlds. **Convergences - Journal of Research and Arts Education**, [S. l.], v. 14, n. 28, p. 13-24, 2021. Disponível em: <https://convergencias.ipcb.pt/index.php/convergences/article/view/87>. Acesso em: 20 out. 2024.

DERRIDA, J. **Of Grammatology**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974.

DUARTE, L. F. D. Cronologia da luta pela regulação específica para as Ciências Humanas e Sociais da avaliação da ética em pesquisa no Brasil. **Práxis Educativa**, Ponta Grossa, v. 12, n. 1, pp. 267-286, 2017. Disponível em: https://pesquisa.ufflch.usp.br/sites/pesquisa.ufflch.usp.br/files/inline-files/Duarte_2017_praxis_educativa.pdf. Acesso em: 20 out. 2024.

ELIÇABE, X. Discursos de la resistencia. La enunciación a través de la producción textil artesanal de mujeres migrantes. **Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación**, Buenos Aires, v. 111, p. 141-154, 2021. Disponível em: <https://dspace.palermo.edu/ojs/index.php/cdc/article/view/4238>. Acesso em: 20 out. 2024.

ESCOBAR, A. Contra o terricídio. *In: Participatory Design Conference, 2020, Colômbia. **Palestra participações “outras”**. Tradução Maria Cristina Ibarra Hernandez. Disponível em: <https://n-1edicoes.org/pandemia-critica-145-contra-o-terricidio/> Acesso em: 06 maio 202*

ESCOBAR, A. **Autonomía y Diseño**: la realización de lo comunal. Popayán, Universidad del Cauca: Sello Editorial, 2016

ESCOBAR, A. **Sentipensar con la tierra**: nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia. Medellín, Colombia: UNAULA, 2014.

FARIAS, L. G. D.; NORONHA, R. G. Fazer coisas é contar histórias: mapeamento sistemático sobre as narrativas na dimensão do design e dos saberes artesanais. **Arcos Design**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 1, pp. 102-122, jan.2023. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/arcosdesign>. Acesso em: 21 out. 2024

FARIAS, L. G. D.; DANTAS, L. B.; NORONHA, R. G. Materiais, saberes artesanais e práticas pluriversais na construção de uma MATerioteca virtual, p. 1074-1087 . *In: Colóquio Internacional de Design 2020. **Anais** [...]. São Paulo: Blucher, 2020. Disponível em: <https://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/materiais-saberes-artesanais-e-prticas-pluriversais-na-construo-de-uma-materioteca-virtual-35906>. Acesso em: 20 out. 2024.*

FRY, T.; KALANTIDOU, E. **Design in the Borderlands**. London and New York: Routledge, 2015. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315778891>

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. - São Paulo: Atlas, 2002.

GONÇALVES, J.; LIMA, W.; FIGUEIREDO, W. **Cofo: tramas e segredos**. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2009

GONZÁLEZ-ARANGO, I. **Repositorio digital para la documentación de textiles testimoniales del conflicto armado en Colombia**. [Tesis de maestría]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia, 2019. Disponível em: https://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/16377/1/GonzálezIsabel_2019_RepositorioTextilesTestimoniales.pdf. Acesso em: 20 out. 2024.

GUNN, W.; OTTO, T.; SMITH, R. C. (eds.). **Design Anthropology: Theory and Practice**, Bloomsbury: London, New York, 2013.

GUTIÉRREZ-BORRERO, A. Ressurgimentos: suis como desenhos e desenhos-outros. **Redobra**, n. 15, ano 6, p. 265-288, 2020. Disponível em: <https://www.aacademica.org/alfredo.gutierrez.borrero/15.pdf>. Acesso em: 20 out. 2024.

HALSE, J. Ethnographies of the Possible. In: GUNN, W.; OTTO, T.; SMITH, R. C. (Ed.). **Design Anthropology: Theory and Practice**, Bloomsbury: London, New York, 2013, p.180-196.

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

HARAWAY, D. **Ficar com o problema: fazer parentes no chthluceno**. Rio de Janeiro: N1-edições, 2023.

HARAWAY, D. **When Species Meet**. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2008

HARTMAN, S. Vênus em dois atos. **Revista Eco-Pós**, [S. l.], v. 23, n. 3, p. 12–33, 2020. DOI: 10.29146/eco-pos.v23i3.27640. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27640. Acesso em: 3 jul. 2024

HOFVERBERG, H. Entangled threads and crafted meanings – students' learning for sustainability in remake activities. **Environmental Education Research**, [S. l.], v. 26, n. 9-10, p. 1281-1293, 2020 DOI: [10.1080/13504622.2019.1664414](https://doi.org/10.1080/13504622.2019.1664414). Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13504622.2019.1664414>. Acesso em: 20 out. 2024.

INGOLD, T. **Fazer: antropologia, arqueologia, arte e arquitetura**. Petrópolis: Vozes, 2022.

INGOLD, T. **Anthropology and/as Education**. 1ed. Routledge: London, 2018

INGOLD, T. **Being Alive: Essays on movement, knowledge and description**. Routledge, London: 2011. 279p.

INGOLD, T. Making, Growing, Learning: Two Lectures Presented at UFMG, **Educação Em Revista**, Belo Horizonte, v. 29, n.3, p. 297-324, set. 2013

INGOLD, T. On human correspondence. **Journal of the Royal Anthropological Institute** (N.S.), v. 23, n. 1, p. 9-27, 2016

INGOLD, T.; GATT, C. From description to correspondence: Anthropology in real time. *In*: GUNN, W.; OTTO, T.; SMITH, R. C. (eds.). **Design Anthropology: Theory and Practice**, London: Bloomsbury, 2013, pp. 139-158,

IZÍDIO, L. L.; FARIAS, L. G. D de; NORONHA, R. G. Reapropriação ontológica por meio de designantropologia: produção de narrativas e subjetividades com as artesãs de Paço do Lumiar, Maranhão. **RChD: creación y pensamiento**, Santiago, v. 7, n.12, p.5-22, jul. 2022. Disponível em:

https://www.researchgate.net/publication/361668302_Reapropriacao_ontologica_por_meio_de_designantropologia_producao_de_narrativas_e_subjetividades_com_as_artesas_de_Paco_do_Lumiar_Maranhao. Acesso em 20 out. 2024.

JUKES, S. Thinking through making: junk paddles, distant forests and pedagogical possibilities, **Environmental Education Research**, [S.l.], v. 26, n.12, p. 1746-1763, 2020. DOI: 10.1080/13504622.2020.1806991. Disponível em:

<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13504622.2020.1806991>. Acesso em: 20 out. 2024.

KELLER, P. F. TRABALHO ARTESANAL EM FIBRA DE BURITI NO MARANHÃO. **Cadernos de Pesquisa**, São Luís, v. 18, n. 3, 23, nov. 2011 Disponível em:

<https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/view/647>. Acesso em: 24 jun 2024

KINDON, S. L.; PAIN, R.; KESBY, M. **Participatory Action Research Approaches and Methods: Connecting People, Participation and Place**. London: Routledge, 2007

LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. A. **Fundamentos de metodologia científica**. 7 ed. São Paulo: Atlas, 2010

LARREA SOLÓRZANO, D. La artesanía salasaca y sus procesos de transculturación estética. **Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación**, Buenos Aires, n. 90, p. 161-179, jan. 2021. Disponível em:

<https://dspace.palermo.edu/ojs/index.php/cdc/article/view/3834>. Acesso em: 20 out. 2024.

LE GUIN, U. K. **A teoria da bolsa da ficção**. São Paulo: N-1, 2021.

LE GUIN, U. K. Some Thoughts on Narrative. *In*: **Dancing at the edge of the world**. New York: Grove Press, [1980] 1989, p. 37-45.

LUCERO, A.; LASHINA, T.; DIEDERIKS, E; MATTELMÄKI, T. How probes inform and influence the design process. *In*: 2007 Conference on Designing pleasurable products and interfaces, **Proceedings** [...], ago. 2007, p.377-391. Disponível em: <https://dl.acm.org/doi/10.1145/1314161.1314195>. Acesso em: 20 out. 2024.

MACDONALD, K. A Spindle, an Awl, and the Construction Tools of Tla'amin Histories in the Twentieth Century. **Native American and Indigenous Studies**, [S.l.], v. 7, n.1, p. 3-35, 2020. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/761811>. Acesso em: 20 out. 2024.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico Ocidental**. São Paulo: Editora Abril, 1984.

MANZINI, E.; VEZZOLI, C. **Product-Service Systems and Sustainability. Opportunities for sustainable solutions**. Milano: Interdepartmental Research Centre Innovation for the Environmental Sustainability, 2002.

MARCONDES, N. A. V.; BRISOLA, E. M. A. Análise por triangulação de métodos: um referencial para pesquisas qualitativas. **Revista Univap**, São José dos Campos-SP-Brasil, v.20, n.35, jul. 2014. Disponível em: <https://revista.univap.br/index.php/revistaunivap/article/view/228>. Acesso em: 20 out. 2024.

MASCÊNE, D. C.; TEDESHI, M. **Termo de Referência**: atuação do SEBRAE no artesanato. Brasília: SEBRAE, 2010

MATURANA, H. R.; VARELA, F. **A árvore do conhecimento**: as bases biológicas do entendimento humano. Campinas, SP: Psy II, 1995

MCLEAN, S. **Fictionalizing Anthropology**: Encounters and Fabulations at the Edge of the Human. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017

MELIANDE, C. Pesquisas fabulativas em design: história, ficção e especulação crítica. In: SZANIECKI, B.; BIZ, P.; ANASTASSAKIS, Z. (orgs.). **Imaginação, participação e correspondência**: experiências do laboratório de design e antropologia. Rio de Janeiro: PPDESDI, 2023. p. 276-300.

MENDOZA GARCÍA, J. Las formas del recuerdo. La memoria narrativa. **Athenea Digital**: Revista de Pensamiento e Investigación Social, Barcelona, n. 6, p. 1-16, 2004. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/537/53700616.pdf>. Acesso em: 21 out. 2024.

MIER Y TERÁN GIMÉNEZ CACHO, D.; BARRERA SUÁREZ, K. Diseño, territorio y narrativa. Nuevos futuros a través del barro. **RChD: creación y pensamiento**, Santiago, v. 4, n. 7, 2019. DOI: 10.5354/0719- 837X.2019.53823. Disponível em: <https://rchd.uchile.cl/index.php/RChDCP/article/view/53823>. Acesso em: 3 ago. 2023.

MIGNOLO, A. W.; MIGNOLO, W. D. Preface. In: MIETTINEN, S.; MIKKONEN, E.; SANTOS, M. C. L.; SARANTOU, M. **Artistic cartography and design explorations towards the pluriverse**. New York and London: Routledge, 2022.

MIGNOLO, W.D. The North of the South and the West of the East. A provocation to the question. **Ibraaz Contemporary Visual Culture in North Africa and the Middle East**, [S.l.], v. 8, [S.p.], 2014. Disponível em: <https://www.ibraaz.org/essays/108>. Acesso em: 20 out. 2024.

MIGNOLO, W.D. **Historias locales/ diseños globales**: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo. Madrid: Akal, 2003

MINAYO, M.C.S. **O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde** (13ª Ed). São Paulo, SP: Editora Hucitec, 2013.

MINAYO, M.; ASSIS, S.; SOUZA, E. (orgs.) **Avaliação por triangulação de métodos: abordagem de programas sociais**. Salvador: EDUFBA; Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2005, 244 p.

MOURÃO, N. M.; NORONHA, R. G.; FARIAS, L. G. D.; RODRIGUES, J. A. R. Fazer para o bem viver: notas sobre cuidado e felicidade em práticas criativas de mulheres no Maranhão. In: NORONHA, R.; CAMPOS, L.; PÊGO, K.; SANTOS, A. (orgs.). **Comunidades Criativas e Saberes Locais: experiências do PROCAD-AM (UFMA-UEMG-UFPR)**. Editora Insight: Curitiba, 2022, p. 163-182.

NASCIMENTO, A. B. Unidas pela fibra: trabalho associado, solidário e artesanal de mulheres em São Luís, Maranhão, Brasil. **Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo**, [S.l.], v. 3, p. 1-27, jan. 2018. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=668072606018>. Acesso em: 20 out. 2024.

NORONHA, R. **Triangulação de intersubjetividades: caminhos analíticos que contemplem a pluriversidade**, no prelo.

NORONHA, R. **Dos quintais às prateleiras: as imagens quilombolas e a produção da louça em Itamatatua - Alcântara – Maranhão**. São Luís: EDUFMA, 2020.

NORONHA, R. The Collaborative Turn: Challenges and Limits on the Construction of a Common Plan and on Autonomía in Design. **Strategic Design Research Journal**. Porto Alegre, v. 11, n.2, p.125-135. 2018. Disponível em: <https://revistas.unisinos.br/index.php/sdrj/article/view/sdrj.2018.112.08>. Acesso em: 20 out. 2024.

NORONHA, R; ABREU, M. Conter e contar: autonomia e autopoiesis entre mulheres, materiais e narrativas por meio de Design Anthropology. **Pensamentos em Design**. Belo Horizonte, v. 11, n. 1, p. 60-75, 2021. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/353339065_Conter_e_contar_autonomia_e_autopoiesis_entre_mulheres_materiais_e_narrativas_por_meio_de_Design_Anthropology. Acesso em: 20 out. 2024.

OTLET, P. **Traité de documentation: le livre sur le livre: théorie et pratique**. Bruxelles: Mundaneum, 1934

PAJACZKOWSKA, C. Making Known: The Textiles Toolbox - Psychoanalysis of Nine Types of Textile Thinking. In: JEFFERIES, J; CONROY, D. W.; CLARK, H. (eds.), **The Handbook of Textile Culture**. Londres e Nova York: Bloomsbury, 2016, p. 79-94.

PASSOS, E.; KATRUP, V. Sobre a validação da pesquisa cartográfica: acesso à experiência, consistência e produção de efeitos. **Fractal, Rev. Psicol.**, Rio de Janeiro, 25 (2), p. 391-413, 2013

PÉREZ-BUSTOS, T. **Gestos textiles: un acercamiento material a las etnografías, los cuerpos y los tiempos**. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas: Fuera de Serie, 2021.

PEREZ-BUSTOS, T. El tejido como conocimiento, el conocimiento como tejido: reflexiones feministas en torno a la agencia de las materialidades. **Rev. colomb. soc. [online]**. v.39, n.2, p.163-182, 2016. Disponível em: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/recs/article/view/58970/html>. Acesso em: 20 out. 2024.

PÉREZ-BUSTOS, T.; PIRAQUIVE, A. C. Bordando una etnografía: sobre como el bordar colectivo afecta la intimidad etnográfica. **Debate Feminista**, Coyoacán, v. 56, p. 1-25, 2018. Disponível em: https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2594-066X2018000200001. Acesso em 20 out. 2024.

PERIN, V. P. Sobre histórias, fragmentos e silêncios em narrativas engajadas. **Anuário Antropológico**, [S. l.], v. 46, n. 1, p. 298–314, 2021. DOI: 10.4000/aa.7711. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/anuarioantropologico/article/view/35993>. Acesso em: 20 out. 2024.

RAMOS, C. B. **A AÇÃO DO TURISMO NOS LENÇÓIS MARANHENSES: a Comunidade São Domingos entre a tradição e a modernidade**. 2012. 112 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Socioespacial e Regional, Universidade Estadual do Maranhão, São Luís, 2012. Disponível em: <https://repositorio.uema.br/handle/123456789/447>. Acesso em: 20 out. 2024.

REIS, E. L. **Entrelaçando Saberes: diálogos entre mestras/es do artesanato tradicional do Quilombo da Fazenda e a educação escolar**. 2023. 161 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023. Disponível em: https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/USP_a3ab71d6fed1a5aaa946eeefc4365e6d. Acesso em: 20 out. 2024.

ROSNER, D. K.; SHOREY, S.; CRAFT, B. R.; REMICK, H. Making Core Memory: Design Inquiry into Gendered Legacies of Engineering and Craftwork. *In*: 2018 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems (CHI '18). **Proceedings [...]**. New York, NY, USA: Association for Computing Machinery, 2018. Paper 531, p.1-13. Disponível em: <https://dl.acm.org/doi/10.1145/3173574.3174105>. Acesso em: 20 out. 2024.

SANTOS, A. B. dos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora, PISEAGRAMA, 2023.

SANTOS, C. M.; SANTOS, J. R.; FERNANDEZ, K. V.; MONTEIRO, M. G. V. Análise da presença e do uso de um imaginário amazônico em produtos artesanais de mercados colaborativos locais, *In*: III Jornada de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Design - UFMA. **Anais [...]**. São Paulo: Blucher, 2022, p. 287-298. Disponível em: <https://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/anlise-da-presena-e-do-uso-de-um-imaginrio-amaznico-em-produtos-artesanais-de-mercados-colaborativos-locais-37432>. Acesso em: 20 out. 2024.

SCHLEICHER, D. J.; JONES, P. H.; KACHUR, O. Bodystorming as embodied designing. **Interactions**, New York, v. 17, p. 47-51, nov./dez., 2010. Disponível em:

https://www.researchgate.net/publication/220382250_Bodystorming_as_embodied_designing. Acesso em: 20 out. 2024.

SERENO, L. F.; KELLER, P. F. ARTESÃS E COOPERATIVAS: A CONSTRUÇÃO SOCIAL DO INTERESSE NA AÇÃO COOPERADA NA ECONOMIA DO ARTESANATO NO MARANHÃO. **Rev. Cadernos de Campo**, Araraquara, n. 22, p. 11-32, jan./jul.2017. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/cadernos/article/view/10287>. Acesso em: 20 out. 2024.

SONG, Y.; YANG, C.; GAI, W.; BIAN, Y.; LIU, J. A new storytelling genre: combining handicraft elements and storytelling via mixed reality technology. **The Visual Computer**. [S.l.], v. 36, p. 2079-2090, 2020. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/343277270_A_new_storytelling_genre_combining_handicraft_elements_and_storytelling_via_mixed_reality_technology. Acesso em: 20 out. 2024.

SOUSA, K. R. **Economia extrativa da fibra de buriti (*Mauritia flexuosa*) para o Desenvolvimento sustentável da Microrregião dos Lençóis Maranhenses, MA na atualidade**. Dissertação (Mestrado em Design) - Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Socioeconômico – UFMA, Universidade Federal do Maranhão, 2015. Disponível em: <https://tedebc.ufma.br/jspui/handle/tede/619>. Acesso em: 20 out. 2024.

SOUSA, L. M. M.; FIRMINO, C. F.; MARQUES-VIEIRA, C. M. A.; SEVERINO, S. P. S.; PESTANA, H. C. F. C. Revisões da literatura científica: tipos, métodos e aplicações em enfermagem. **Revista Portuguesa de Enfermagem de Reabilitação**, Silvalde (Portugal), v. 1, n.1 ,45-54, 2018. Disponível em: <https://rper.aper.pt/index.php/rper/article/view/20>. Acesso em: 20 out. 2024.

SOUZA, P. V. A.; FARIAS, L. G. D.; FERREIRA, G. R.; IZIDIO, L. C. L.; NORONHA, R. G. Cofo de histórias: produzindo narrativas por meio de design situado sobre os parâmetros da lacuna de gênero com as mulheres de Monge Belo – MA. **In: SDS 2023 - IX SIMPÓSIO DE DESIGN SUSTENTÁVEL**. Anais [...]. Florianópolis, 2023. p. 75-86. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/376535079_Cofos_de_historias_producing_narratives_by_means_of_situated_design_on_the_parameters_of_the_gender_gap_with_the_women_of_Monge_Belo_-_MA. Acesso em: 10 mai. 2025

STRATHERN, M. Fora de contexto: as ficções persuasivas da antropologia. **In: STRATHERN, Marilyn. O Efeito Etnográfico e outros ensaios**. São Paulo: UBU, 2017b. p. 159-210.

TSING, A. L. **O cogumelo no fim do mundo**: Sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo. Tradução de Jorge Menna Barreto e Yudi Rafael. São Paulo: n-1 edições. 2022, 412 p.

TUNSTALL, E. Decolonizing Design Innovation: Design Anthropology, Critical Anthropology, and Indigenous Knowledge. **In: GUNN, W.; OTTO, T.; SMITH, R. C. (eds.). Design Anthropology: Theory and Practice**, London, New York: Bloomsbury, 2013, p.232-263.

VILCHIS ESQUIVEL, L. C. Del símbolo a la trama. **Cuad. Cent. Estud. Diseñ. Comun., Ensayos**, Ciudad Autónoma de Buenos Aires , n. 90, p. 20-34, jan. 2021 . Disponível em: https://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-35232021000100020&lng=es&nrm=iso. Acesso em: 21 out. 2024.

WILLIS, A. M. Ontological designing. **Design philosophy papers**, [S.l.], v.4, n.2, p.69-92, 2006. Disponível em: https://www.academia.edu/888457/Ontological_designing. Acesso em: 20 out. 2024.

WOLFRAM, D. A pesquisa bibliométrica na Era do big data: desafios e oportunidades. In: MUGNAINI, R; FUJINO, A.; YUMIKO, N. **Bibliometria e Cientometria no Brasil: infraestrutura para avaliação da pesquisa científica na Era do Big Data**, São Paulo: ECA-USP, 2017, p. 91-101. Disponível em: https://www.researchgate.net/profile/AsaFujino/publication/315654590_Bibliometria_e_cientometria_no_Brasil_infraestrutura_para_avaliacao_da_pesquisa_cientifica_na_era_do_Big_Data_BIBLIOMETRICS_AND_SCIENTOMETRICS_IN_BRAZIL_SCIENTIFIC_RESEARCH_ASSESSMENT_INFRASTRUCTURE_/links/638751d3fee13e4fe52e5ac0/Bibliometria-e-cientometria-no-Brasil-infraestrutura-para-avaliacao-da-pesquisa-cientifica-na-era-do-Big-Data-BIBLIOMETRICS-AND-SCIENTOMETRICS-IN-BRAZIL-SCIENTIFIC-RESEARCH-ASSESSMENT-INFRASTRUCTURE.pdf#page=101. Acesso em: 02 nov. 2024.

YIN, Robert K. **Estudo de Caso, planejamento e métodos**. 2.ed. São Paulo: Bookman, 2001.