The background of the cover is a complex, abstract pattern of thin red lines that form a dense, organic shape resembling a brain or a network of connections. The lines are more concentrated in the upper right and lower right areas, with some extending towards the left. A solid red vertical bar runs along the left edge of the cover.

_organizadoras:

Barbara Szaniecki

Pedro Biz

Zoy Anastassakis

Imaginação, participação e correspondência

Experiências do Laboratório
de Design e Antropologia

coleção
LABORATÓRIOS



LQDA

Imaginação,
participação e
correspondência

UERJ – UNIVERSIDADE DO ESTADO
DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
REITOR Mario Sergio Elves Carneiro

PR2 – SUB-REITORIA DE PÓS-
GRADUAÇÃO E PESQUISA
PRÓ-REITOR Luis Antonio Campinho P. da Mota

CTC – CENTRO DE TECNOLOGIA E CIÊNCIAS
DIRETORA Nádia Pimenta Lima

ESDI – ESCOLA SUPERIOR DE
DESENHO INDUSTRIAL
DIRETORA Lígia Maria Sampaio de Medeiros
VICE-DIRETOR André Luiz Carvalho Cardoso

PPDESDI – PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN
COORDENADORA Barbara Szaniecki
COORDENADOR ADJUNTO Ricardo Artur P. Carvalho

COORDENAÇÃO EDITORIAL
Barbara Szaniecki
Pedro Biz

COMITÊ EDITORIAL
CURA Grupo de Pesquisa Cultura Urbanismo
Resistência Arquitetura
DEMO Laboratório de Design-Ficção
DESEDUCA Laboratório de Design e Educação
LADA Laboratório de Design e Antropologia

PROJETO GRÁFICO
Tarcísio Bezerra Martins Filho

REVISÃO
Aline Canejo
Laura Loyola

CONSELHO EDITORIAL
Cristina Portugal **PUC-RIO**
Beatriz Sancovschi **UFRJ**
Marcos Beccari **UFPR**
Carlo Franzato **PUC-RIO**
Anders Michelsen **UNIVERSIDADE DE COPENHAGEN**
Raquel Noronha **UFMA**



PPDESDI
Programa de Pós-Graduação em Design

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Imaginação, participação e correspondência [livro eletrônico]: experiências
do laboratório de design e antropologia / organizadores Barbara
Szaniecki, Pedro Biz, Zoy Anastassakis. – Rio de Janeiro : PPDESDI, 2023.
(Coleção Laboratórios)
PDF

Vários autores.
Bibliografia.
ISBN 978-65-996515-2-6

1. Antropologia 2. Artigos - Coletâneas 3. Desenho industrial 4. Design 5.
Pesquisa antropológica 6. Reflexão (Filosofia) I. Szaniecki, Barbara. II. Biz,
Pedro. III. Anastassakis, Zoy. IV. Série.

23-165001

CDD-301

Índices para catálogo sistemático: 1. Antropologia : Sociologia 301
Tábata Alves da Silva - Bibliotecária - CRB-8/9253

coleção

LABORATÓRIOS

Imaginação, participação e correspondência

Experiências do Laboratório
de Design e Antropologia

organizadores:

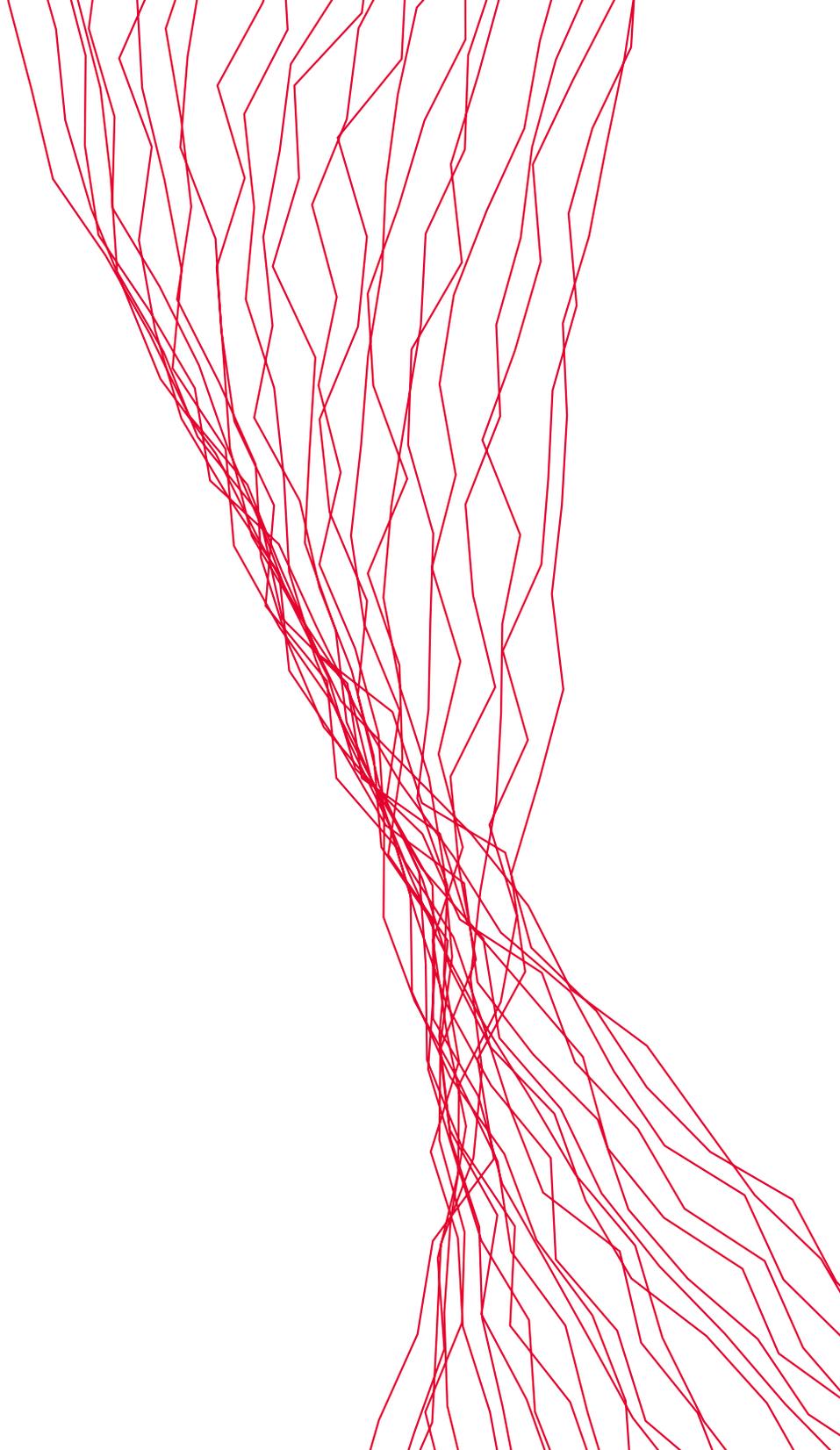
Barbara Szaniecki

Pedro Biz

Zoy Anastassakis

- 9** Introdução
- 18** Dispositivos de conversação: por uma abordagem transdisciplinar e antropológica do design
Zoy Anastassakis & Barbara Szaniecki
- 46** Design, participação e movimento: considerações a partir do Laboratório de Design e Antropologia
Barbara Szaniecki & Zoy Anastassakis
- 68** Universo cartonero: uma prática de encantamento
Marina Sirito & Carolina Noury
- 96** Imaginando práticas e pesquisas sentipensantes em design
María Cristina (Cris) Ibarra
- 116** Design como modo de pesquisa coletiva no território: experimentos, correspondências e cartografias
Mariana Costard
- 140** O chão na ESDI
Caio Calafate
- 156** Carta a Tim Ingold
Ilana Paterman Brasil

- 170** Gestos, entre os facões e os vestidos das mulheres
Mebêngôkre
Julia Sá Earp
- 192** Entre design, saúde e devir-abacate: o fazer com o
Laboratório de Design e Antropologia
Camille Moraes
- 222** Arranjo Local Penha: compostando uma comunidade
agroecológica na Serra da Misericórdia
Pedro Biz
- 246** Tramando tempos, atravessamentos, design,
antropologia
Paula de Oliveira Camargo (poc)
- 276** Pesquisas fabulativas em design: história, ficção e
especulação crítica
Clara Meliande
- 303** Sobre as autoras
- 310** Sobre a Coleção Laboratórios
- 314** Índice remissivo



Introdução

ESTE LIVRO É a realização de um desejo antigo de reunir nossos debates e inquietações sobre o modo como pesquisamos no Laboratório de Design e Antropologia (LaDA) da Escola Superior de Desenho Industrial da UERJ (ESDI/UERJ). Trata-se de uma coletânea de reflexões sobre as primeiras teses defendidas pelas pesquisadoras do LaDA, e que compartilharam o mesmo período e ambiente acadêmico, discutindo leituras, escritas e experimentando suas pesquisas a partir de oficinas, seminários e jogos. Ainda que oriundas de um mesmo tempo e lugar, as pesquisas aqui reunidas são muito distintas em termos de temas e abordagens, convergindo em torno de um referencial teórico compartilhado, assim como no engajamento comum na busca de modos de fazer pesquisa em design envolvendo mais pessoas, coisas e territórios.

Coordenado pelas professoras e pesquisadoras Barbara Szaniecki e Zoy Anastassakis, o LaDA investiga modos alternativos para a prática de projeto em design, enfatizando questões sociais, políticas e públicas. Com atenção especial às abordagens “participativas” e “colaborativas”, as pesquisadoras do

LaDA entendem que design também é uma ciência social e, por isso, investem no entrelaçamento com as demais ciências sociais. Entre elas, mais especificamente, com a antropologia.

O laboratório teve início em 2013. Duas experiências, realizadas naquele ano, antecedem a criação do LaDA: uma parceria com a ONG Agência Redes para Juventude para o desenvolvimento de cartografias e identidades visuais para 18 projetos em 6 favelas “pacificadas”; e um acordo com o Sebrae para desenvolvimento de projetos de design no Morro dos Prazeres. Entre 2013 e 2015, o projeto de pesquisa “Laboratório de Design e Antropologia: etnografia, desenho, cartografia e projeto da/cidade” recebeu o apoio da FAPERJ por meio do Edital de Pesquisas em Humanidades. Com isso, pôde-se criar, na ESDI, a infraestrutura básica para a instalação do laboratório.

No LaDA, os estudos mais recentes em *Design Anthropology*, campo em formação entre o design e a antropologia, têm inspirado as pesquisadoras a seguir fluxos e movimentos para raspear pistas nos mais diversos territórios, como comunidades, bairros, instituições, terreiros e comunidades indígenas, entre outros. Esta ação pode levar a trabalhar com movimentos sociais, mas é, sobretudo, um movimento em si, um movimento nosso como pesquisadoras.

A questão da participação conformou um dos nossos principais eixos de investigação desde os primeiros momentos. Contudo, mais do que investigar o campo dos processos participativos em design, tal como vinham sendo praticados naquele momento, interessava-nos seguir os caminhos que cunhavam a noção de participação popular, ou cidadã, como uma arena política.

Ao longo dos anos buscamos parcerias a partir de eventos e cooperações, projetos sociais e com pesquisadores de outras instituições. Em 2015, estabelecemos uma cooperação internacional entre o LaDA e o Code/KADK (Codesign Research Center, Royal Danish Academy of Fine Arts, School of Design) por meio de encontros com os professores e estudantes, palestras, *workshops* e exposições articuladas entre Rio de Janeiro e

Copenhague. Foi um momento importante de cooperação e fortalecimento das pesquisas do LaDA, situando-nos no cenário de pesquisa internacional.

No mesmo sentido de pensar e fazer em conjunto, organizamos seminários, como o Entremeios, no Centro Carioca de Design, entre 2014 e 2018, e o seminário Design.com, entre 2016 e 2018, fomentando trocas entre diferentes instituições, expondo e experimentando práticas e métodos de pesquisa em design. O curso de extensão “Mapa-Praça-Máquina”, em parceria com o Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, em 2016, foi um importante evento para pensar o fazer cidade nas ruas do Rio de Janeiro.

Outra realização significativa foi a parceria com o Museu do Índio, entre 2017 e 2018, para o desenvolvimento de pesquisas e projetos de design junto ao acervo e às equipes do museu. Nesse movimento, também se articulou a realização da série de encontros e oficinas “Múltiplos”, com artistas e pesquisadores indígenas, que foi mote para a criação de projeto de extensão “Correspondências”, que tinha por objetivo aproximar estudantes de design e artistas e pesquisadores indígenas para a troca de saberes relacionados a design, arte, arquitetura e urbanismo.

No LaDA, compomos um coletivo em que lemos, escrevemos e experimentamos juntas quase sempre, e onde trocamos inquietações e conhecimentos, compartilhamos questões e debates, produzimos, e nos transformamos. Além de todo o conhecimento teórico a que pudemos ter acesso e descobrir juntas, dos textos que criamos, dos experimentos que desenvolvemos para testar esses modos de fazer que nos inspiraram, as relações cultivadas, os laços e afetos foram também de extrema importância para que tudo isso fosse possível coletivamente.

Para compor o livro, reunimos textos em que as doutoras formadas no LaDA comentam questões e abordagens que emergiram de suas pesquisas. Além desses capítulos, trazemos dois textos das coordenadoras do laboratório que dão conta da trajetória de nossas questões e abordagens de pesquisa.

O primeiro desses textos, escrito em 2016, *Dispositivos de conversação: por uma abordagem transdisciplinar e antropológica do design* discute as possibilidades de combinar design e antropologia por meio de experimentos de pesquisa especulativos para abrir conversas e provocar o engajamento entre pesquisadoras, estudantes e habitantes do ambiente urbano. No texto, o conceito de “dispositivos de conversação”, formulado por nós a partir da elaboração de diferentes jogos aplicados em oficinas e eventos, é apresentado e comentado, em suas aplicações práticas.

O segundo desses textos, escrito em 2022, *Design, participação e movimento: considerações a partir do Laboratório de Design e Antropologia*, se aprofunda no contexto em que o laboratório se formou para pensar o design como movimento. Este movimento no fazer design ocorre, nas práticas de pesquisa, por associações, alianças e por correspondência. As alianças requerem um movimento em direção aos outros, e com outros, e as correspondências implicam relações em que os participantes se constituam e se transformam ao longo do próprio processo.

O próximo capítulo vem de escrita coletiva, tão cara ao nosso laboratório. Carolina Noury e Marina Sirito pensam a partir do engajamento de uma delas com o coletivo de cartoneras a partir da visão do encantamento da produção de mundo cuja vivência não seja de escassez, mas de abundância pelo fazer junto. Assumindo-se herdeiras de um pensamento moderno colonizador, as autoras expressam sua angústia pelo modo como fazemos design contribui para o acirramento das crises sociais, ambientais e políticas em uma escala global. Em resposta a esse dilema, elas propõem um design como prática de encantamento, entendendo a importância do fazer coletivo na construção de uma ontologia projetual que busca escapar à lógica capitalista.

Na construção de um pensamento menos colonizado e mais consciente das questões que vivenciamos no contexto latino-americano, driblamos, de certa forma, o design participativo europeu ao encontrarmos raízes em pensadores como o brasileiro Paulo Freire e colombiano Orlando Fals Borda. Maria Cristina Ibarra foi a primeira pesquisadora a concluir o doutorado pelo

laboratório, em 2018. O seu capítulo traz uma análise de suas pesquisas de mestrado e doutorado a partir do trabalho do sociólogo colombiano. Pensando com esse autor, Maria Cristina explora práticas e abordagens de pesquisa participativas e decoloniais em design, distanciando-se do pensamento projetual europeu para agir a partir das questões desenvolvidas pelas pessoas que aprenderam a viver em conformação com seus territórios.

Para investigar como as pessoas contribuem na formação dos seus territórios a partir de redes de relações, memórias, afetos e desejos pessoais, Mariana Costard revisita o bairro onde nasceu e cresceu. A pesquisa parte de métodos participativos interdisciplinares para construir lugares a partir dos sentidos produzidos pelas relações entre as pessoas e sua vinculação com o espaço. A partir de uma imersão com moradores e jogos de design, Mariana analisa como o envolvimento com o território influencia o fazer design e como o design influencia na produção de territórios.

Assim como o território se faz pelas relações de seus habitantes e vice-versa, o chão também provoca relações e dá suporte para instituições e disciplinas. O capítulo *O chão na ESDI*, de Caio Calafate, é uma investigação sobre as múltiplas camadas de significados que se desdobram sob nossos pés e sua influência nos modos com que arquitetura e design se constituem. Caio se propõe a pensar o chão como atlas, tensionando as bases constitutivas da formação em arquitetura e urbanismo (essencialmente modernas) com territórios-narrativas-epistemes estranhos, transformando, assim, os modos de perceber o campo e a prática disciplinar.

O chão suporta a dança e a dança traça relações entre o corpo, a transpiração, o fazer e suas representações. Entre movimentos e desenhos, Ilana Paterman Brasil escreve uma carta para um dos antropólogos que mais inspirou e embasou as pesquisas do LaDA. Em *Carta a Tim Ingold*, encontramos uma pesquisadora conversando com um daqueles pensadores que, em geral, conhecemos somente pelos livros, desprovidos de carne e

sentidos, filtrado por palavras mortas. Aqui não. Ilana escreve a carta, em tom intimista, ponderando sobre seus pensamentos e inquietações em torno da sua própria pesquisa e da leitura das obras de Ingold, comentando, também, a pergunta que ela pôde fazer ao antropólogo em um seminário *on-line*, bem como a resposta dele a ela. O capítulo é um retrato de uma relação viva de pensamentos sobre design, desenho, dança e corpo, compostos pelos dois correspondentes.

Tão importante para as nossas pesquisas quanto termos intelectuais da academia como interlocutores, é conversarmos, aprendermos, trocarmos, nos inspirarmos com interlocutores do campo onde pesquisamos. Colocamos suas vivências em pé de igualdade com aqueles que fazem teoria. A designer e antropóloga Julia Sá Earp se inspira no crescente movimento das mulheres indígenas na política e na sociedade, sobretudo da liderança Tuíra Kayapó, do povo Mebêngôkre. A investigação percorre as camadas semânticas que as materialidades expressam, suas motivações, desejos e ações. Do desejo de Tuíra de fazer um ateliê de costura, até a análise de como as vestimentas confeccionadas pelas mulheres são concebidas como um projeto político e identitário.

Acompanhando outro grupo de mulheres em um território entre o morro e o asfalto do Rio de Janeiro, Camille Moraes se debruça sobre a sua experiência na roda de mulheres da Clínica da Família, no bairro da Penha, Rio de Janeiro, experimentando aproximações entre design e saúde. Para a autora, o papel das designers está em reunir aquilo que não está ainda vinculado, ou seja, aproximar as pessoas e instituições públicas de saúde e trabalhar em parceria as questões locais de saúde, tanto na sua garantia como um direito social quanto na manutenção das instituições públicas de saúde; nesse caso, o SUS. Assim, as práticas de designers se apresentam como ferramentas que podem servir ao reforço da democracia, trazendo novas possibilidades de inclusão para a população que está à margem da sociedade. Assim, a autora propõe um “nutrir com” que, pelas práticas

simpoiéticas de design, tece redes de afetos, nutrindo autonomia, democracia, saúde e autocuidado.

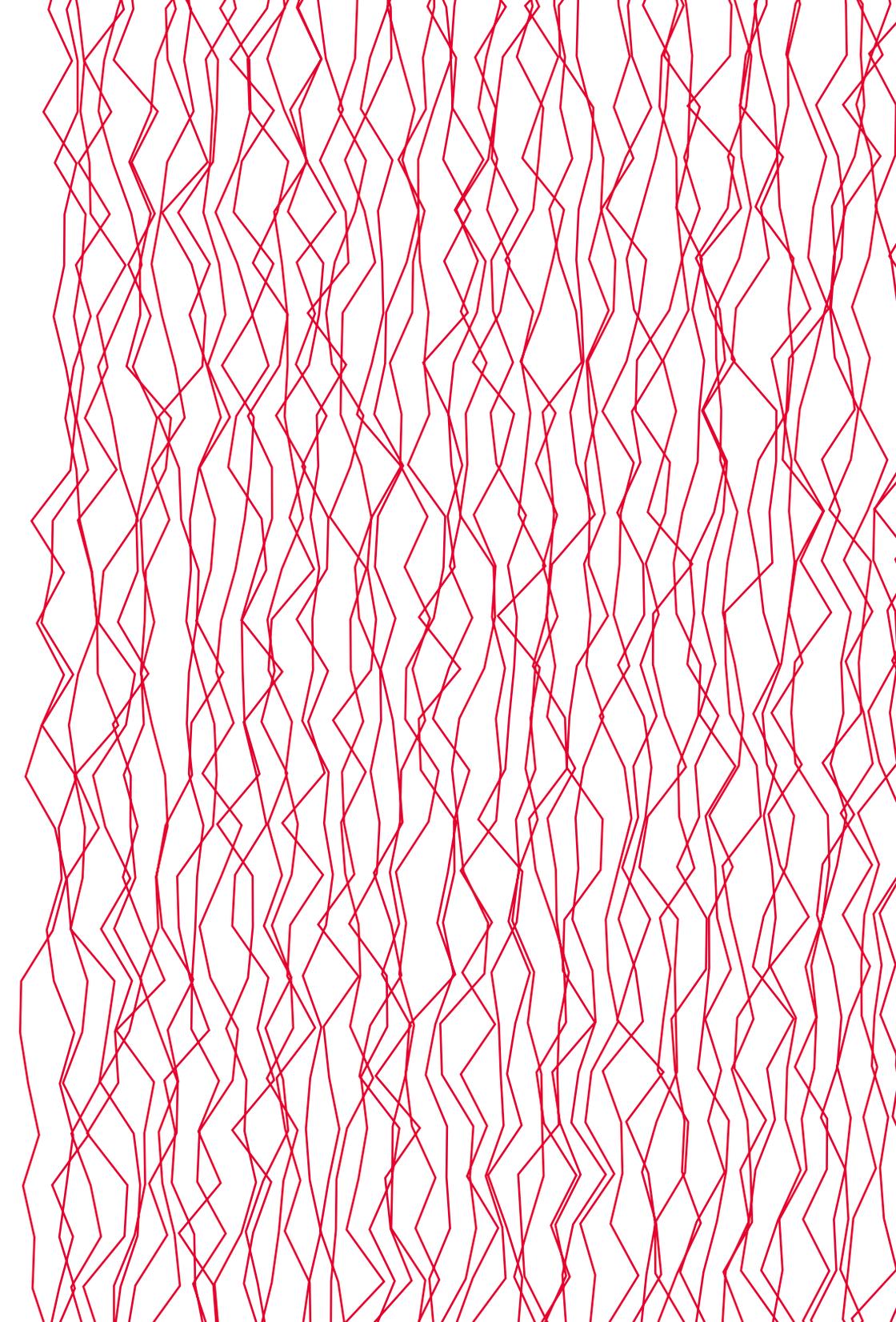
Não muito longe da Clínica da Família do bairro da Penha, Pedro Biz vai analisar o seu envolvimento como designer na formação de uma comunidade agroecológica. No capítulo *Arranjo Local Penha: compostando uma comunidade agroecológica na Serra da Misericórdia*, Pedro Biz defende que o corpo é uma importante ferramenta de design para processos sociais participativos que envolvem agricultura urbana. O autor apresenta experiências de um design que chama de “compostado”, sobre a formação de uma rede de agricultores na Serra da Misericórdia, Zona Norte do Rio de Janeiro, chamada “Arranjo Local Penha”, como ela se projeta em mundos alternativos agroecológicos e a maneira como designers atuaram em sua formação. A partir desse percurso, Pedro discute como a ação do tempo de envolvimento e a possibilidade de assumir papéis que ajudem a formar o tecido comunitário são características de um fazer de design no contexto socioambiental.

Do tempo de envolvimento em comunidades e territórios, podemos pensar também no tempo da pesquisa. Em geral, os dois se encontram como resultado da tese. E é isso que Paula de Oliveira Camargo vai questionar no capítulo *Tramando tempos, atravessamentos, design, antropologia*. Para ela, uma tese é o resultado de muitas experiências vivenciadas em percursos temporais que misturam relações profissionais, pessoais e acadêmicas. O capítulo é uma metarreflexão sobre a pesquisa a partir da tese, ou o inverso, avaliando que o documento é o resultado de um esforço de pesquisa na duração da sua incursão no doutorado. Uma teia de artigos, reflexões, conversas e experimentos que formam tecidos em um tempo que não é linear, mas tentacular. E a escrita não acontece nem *a priori* nem *a posteriori*, mas no caminho, pois não existe antes e depois quando a escrita da tese é a conjunção do processo, da vivência do período de pesquisa. A tese não é escrita apenas no documento, mas, sobretudo, é escrita no tempo e no espaço, inspirando abordagens alternativas para esse fazer tão “canonizado” que é a escrita acadêmica.

E tem um tempo maior, o tempo da história que costura todas as narrativas. Um dia, todas as nossas pesquisas estarão armazenadas em um arquivo ganhando poeira e o que vai ficar é o que está escrito. Tudo que vivemos, compartilhamos e experimentamos durante nosso período de doutorado escapa à história, tornando o passado um fragmento plano e incapaz de reproduzir toda a riqueza que envolveu o fazer de nossas pesquisas. Entre os acervos históricos, vamos encontrar vazios muito ricos, e é isso que Clara Meliande propõe fazer a partir do design.

O capítulo *Pesquisas fabulativas em design: história, ficção e especulação crítica* traz uma problematização sobre os arquivos como fonte de pesquisa. Entre fatos e ficções, a narrativa percorre os acervos da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), que faz 60 anos em 2023, do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio) e do Instituto Bardí inaugurado em 1948, para investigar a história da institucionalização da educação em design no Brasil, na década de 1960. Entre os indícios nos arquivos, existem os vazios; e aí que Clara acredita que o design pode intervir a partir de fabulações e especulações ao propor possibilidades, criar cenários densos e vívidos, facilitando a visualização das forças em jogo. Assim como ao fazer contato com pessoas, objetos ou lugares, emergindo questões a partir da afetação mútua entre pesquisados e a pesquisadora. Ou ainda imaginando possíveis passados alternativos que mudariam o curso da história.

Enfim, o livro é um retrato de pesquisas do LaDA de uma turma de pesquisadoras que compartilhou o mesmo período de pesquisa. Aqui, é apresentada uma parte do que o laboratório fez e continua fazendo com o ingresso de novas pesquisadoras. E como acreditamos que mais importante do que o resultado em design, assim como na pesquisa, é o processo e todas as relações que se desvendam a partir, esperamos que esses capítulos possam inspirar outros estudos e entendimentos sobre o que é fazer pesquisa em design.



Dispositivos de conversação

por uma abordagem transdisciplinar
e antropológica do design

Zoy Anastassakis
Barbara Szaniecki

Este artigo foi escrito originalmente para o livro *Design Anthropological Futures*, organizado por Mette Gislev Kjaersgaard, Joachim Halse, Rachel Charlotte Smith, Kasper Tang Vangkilde e Thomas Binder, e publicado pela editora Routledge em 2016. Originalmente publicado em inglês, foi traduzido e atualizado.

Gestando um ambiente de pesquisa

Este artigo discute as possibilidades de combinar design e antropologia por meio da noção de dispositivos de conversação: experimentos de pesquisa especulativos e intervencionistas desenvolvidos para abrir conversas e o engajamento entre pesquisadores, estudantes e habitantes no ambiente urbano. Com esse conceito, discutimos as possibilidades de organizar uma prática de pesquisa experimental que resulte tanto em uma antropologia por meio do design quanto em uma prática de design antropológicamente orientada.

Mais especificamente, como pesquisadoras e cidadãs, buscamos uma agenda de correspondência¹ com os habitantes da cidade do Rio de Janeiro a fim de tratar de questões emergentes e modos alternativos de considerar e visualizar² o ambiente urbano em que nós trabalhamos e vivemos, criando novos modos de engajamento participativo.³ Acreditamos que as qualidades indutoras de conversas dos dispositivos de conversação, entendidos como uma espécie de conceito e ferramenta antropológica de um design transdisciplinar, podem nos ajudar a atingir este fim.

Nas experiências aqui descritas, o Centro da cidade do Rio de Janeiro foi tratado simultaneamente como tema e contexto de pesquisa. Recentemente, a área foi fortemente afetada por uma agenda de desenvolvimento urbano projetada pelos governos em parceria com o setor privado sem a necessária participação cidadã. Portanto, parecia o terreno ideal para que estabelecêssemos, ali, uma agenda de pesquisa experimental reunindo

1 Gatt, C.; Ingold, T. 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, p. 139-58.

2 Ingold, T. *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. London: Routledge, 2000; Ingold, T.; Hallam, E. *Creativity and Cultural Improvisation*. Oxford: Berg, 2007

3 Halse, J. et al. *Rehearsing the Future*. Copenhagen: The Danish Design School Press, 2010.

design e antropologia a fim de nos correspondermos com os demais cidadãos nos desafios que enfrentamos ao tentar estabelecer diálogo e participação com o governo.

Por meio dos dispositivos de conversação, vislumbramos a possibilidade de abrir espaço para a imaginação coletiva de possibilidades alternativas⁴ na e para a cidade, desafiando as forças dominantes e estabelecendo novos modos de debate ou conversas públicas que contribuam, a partir de uma perspectiva antropológica das práticas de design, para a construção de uma ponte transdisciplinar que reaproxime as ciências sociais e a sociedade.

Dispositivos de conversação: um conceito emergente

O conceito de dispositivos de conversação emerge de uma agenda de pesquisa experimental inicialmente formulada para explorar as possíveis combinações entre modos de produção de conhecimento em design e antropologia.⁵ Por meio dos primeiros encontros de pesquisa, percebemos que combinar design e antropologia, partindo de um de trabalho de campo, nos levou a desenvolver uma série de experimentos nos quais meios e métodos de design foram detonadores para a abertura de questões, a partir de uma perspectiva transdisciplinar e antropológica.

Inicialmente, estávamos interessadas em investigar o que significa atuar em uma instituição de ensino, pública, na área de design, localizada no Centro da cidade do Rio de Janeiro.

- 4 Hunt, J. Prototyping the Social: Temporality and Speculative Futures at the Intersection of Design and Culture. In: Clarke, A. (Ed.). *Design Anthropology. Object Culture in the 21st Century*. Vienna and New York: Springer, 2011, p. 33-44.
- 5 Anastassakis, Z. Design and Anthropology: an Interdisciplinary Proposition. In: *Diversity: Design/Humanities, Proceedings of Fourth International Forum of Design as a Process*. Belo Horizonte: EdUEMG, 2012, p. 240-8; Anastassakis, Z. Laboratório de Design e Antropologia: preâmbulos teóricos e práticos. *Arcos Design*, v. 7, n. 1, p. 178-93, 2013; Szaniecki, B.; Anastassakis, Z. Entremeios: Ways of Living and Creative Practices in Rio de Janeiro. *Transnational Dialogues Journal* 2014, European Union, p. 34-7, 2014.

Também nos interessava desenvolver uma prática de pesquisa em design voltada para o intenso processo de reconfiguração urbana que se dava na cidade, considerando que todos nós, professoras e alunos, somos também habitantes, cidadãos, e, portanto, afetados como todos os demais. A partir daí, nos engajamos em pesquisas nas quais não apenas assumimos nosso compromisso profissional, mas também nos posicionamos como cidadãos-designers. Para investigar o que isso implica, perguntamos o que questões como essas podem trazer às práticas de design em si e, também, a uma antropologia feita por meio do design, estabelecendo, assim, uma série de “conversas” entre esses campos.

Iniciamos uma pesquisa de campo nos entornos do nosso ambiente acadêmico, procurando identificar os possíveis impactos que as obras de reconfiguração urbana teriam sobre ele. Com nossas alunas e alunos, trabalhamos em grupos caminhando juntos para frente e para trás, observando, desenhando e discutindo. Isto abriu espaço para as primeiras experiências de imaginação coletiva sobre possíveis alternativas, que se mostraram bastante distintas daquelas que vinham sendo postas em andamento a partir das decisões governamentais quanto ao que dizia respeito à remodelação da infraestrutura urbana no contexto de preparo da cidade para grandes eventos esportivos, que ali teriam lugar.

Essas primeiras experiências foram feitas como visualizações do que tínhamos encontrado em campo. As imagens foram elaboradas a fim de estabelecer conversas com as pessoas que encontramos, desenhando juntas⁶ possíveis visões alternativas para a vida na cidade, considerando a participação dos habitantes. Neste processo aberto, os movimentos repetidos e as especulações entre domínios serviram, principalmente, para

6 Latour, B. A Cautious Prometheus? A Few Steps Toward a Philosophy of Design (With Special Attention to Peter Sloterdijk). Keynote lecture, Networks of Design meeting of the Design History Society, Falmouth, Cornwall, 2008. Disponível em: <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/112-DESIGN-CORNWALL-GB.pdf>. Acesso em: 5 jan. 2016.

produzir engajamento e trazer à tona questões, aproximando pesquisadores, estudantes, cidadãos e o próprio ambiente urbano, como mostrarão as experiências que serão descritas aqui.

Enquanto continuamos a produzir imagens que levaram a novas visões alternativas conformadas a partir dessas primeiras conversas nas ruas, decidimos concentrar nossa atenção de pesquisa precisamente nos materiais gráficos que nos serviam como meios pelos quais nos engajávamos no trabalho de campo. Buscamos, então, o seu potencial para atuar como dispositivos de conversação pública no ambiente urbano. Nesse processo, fomos percebendo que emergia isso que viemos a denominar de dispositivos de conversação.

Sobre dispositivos e conversas

O conceito de dispositivos de conversação emergiu, primeiramente, a partir da nossa percepção ao nos encontrarmos, como designers, mas também como cidadãs, atuando em meio a relações de poder muito complexas. Naquele momento, nos parecia que, mesmo naquela situação tensa, poderíamos contribuir para o debate público com nossas ferramentas profissionais específicas.

Para Michel Foucault (1994),⁷ o dispositivo é, em primeiro lugar, um conjunto heterogêneo de discursos, organizações e decisões, às vezes declaradas, às vezes não. É a rede que pode ser estabelecida entre todos esses elementos. Em segundo lugar, entre todos esses elementos, discursivos ou não, ele considera que pode haver mudanças de posição ou modificações de função de diferentes tipos. Finalmente, Foucault afirma que o dispositivo tem uma função estratégica dominante que implica em alguma manipulação da relação de poder – por intervenção organizada a fim de desenvolvê-los, estabilizá-los ou mesmo bloqueá-los. Em resumo, “o dispositivo é isso: estratégias de relações de força que dão suporte a tipos de conhecimento ao mesmo tempo em

⁷ Foucault, M. *Dits et Écrits*, 1954–88. Paris: Gallimard, 2001.

que são sustentados por eles”, mas ainda aberto a mudanças de posição.⁸

Mais tarde, no curso *Segurança, território, população*, Foucault (1997) define os conceitos que constituem a nova governabilidade.⁹ O mecanismo disciplinar não poderia mais lidar com a gestão das cidades. O conceito de “segurança” nasceu para complementá-lo. As cidades exigiam modulações da subsistência por meio de dispositivos de segurança que atuassem sobre a “população”, concebida como um ambiente modulável nem totalmente natural nem totalmente cultural, e em seus “territórios”, concebidos como espaços de circulação.

O dispositivo de segurança estava em pleno funcionamento no Rio no momento em que nos reunimos para pesquisar juntas. A área que se estende desde a ESDI, a escola de design onde atuamos, até a Zona Portuária, era particularmente visada. Mas a segurança não é a única função do dispositivo. Para Foucault, a “população” pode ser modulada pelo uso de leis, bem como por conscientização social, publicidade comercial e propaganda política. Mas, apesar da grande escala em que é projetado e implementado, o conceito de dispositivo não suporta a análise macro do poder. Pelo contrário, este conceito está localizado em uma microfísica de poderes. Os processos de renovação urbana eram formulados pela Prefeitura e legitimados pela comunicação oficial em procedimentos unilaterais. Sentimos que fazíamos parte de um dispositivo foucaultiano, não uma espécie de estrutura vazia, mas algo que constituímos e que, portanto, pode ser modificado, também, por nós.

Ao contrário da comunicação, a conversação é baseada em outras concepções de sociedade e, possivelmente, de cidade. A comunicação foi, e ainda é, concebida pelas ciências sociais e humanas, particularmente pela sociologia e pela história com seus grandes temas (sociedade, Estado, classe trabalhadora e

8 Foucault, M. *Dits et Écrits*, 1954-88. Paris: Gallimard, 2001, tradução nossa.

9 Foucault, M. *Sécurité, territoire, population. Cours au Collège de France, 1975-6*, Paris: Gallimard/Seuil, 1997.

capital). Já a conversação é entendida por Gabriel Tarde como um construtivismo infinitesimal, sem distinção entre natureza e sociedade, humana e não humana. Para Tarde, a conversação é a causa infinitesimal de todas as formações e transformações sociais, não apenas linguísticas, mas também religiosas, políticas, econômicas, estéticas e morais.¹⁰

Mikhail Bakhtin (2003) chama de conversação os processos subjetivos entendidos como constituição “uns dos outros” através de palavras.¹¹ Essas considerações de Tarde e Bakhtin são atualizadas por autores como Bruno Latour (2006), que concebe o social como uma forma singular de associação por meio da “rede de atores” (ANT),¹² e como Maurizio Lazzarato (2006), que observa que, na cooperação entre “cérebros” característica do modo de produção atual, “outros” não são receptores passivos, mas cocriadores de nosso discurso e cocriadores de outros mundos.¹³

Por sua persistente continuidade, a conversação pode formar novos mundos, “mundos possíveis” reais ou virtuais e, em nosso caso, “cidades possíveis”. Por sua escala variável e dinâmica molecular, os “espaços de conversação” abertos pelos dispositivos que buscávamos desenvolver diferem dos “espaços de opinião pública” formados pela comunicação. Os dispositivos são um conjunto aberto de elementos e relações heterogêneas e, portanto, não devemos considerar que os “dispositivos de conversação” estão dentro de um conjunto maior e urbano. Os dispositivos de conversação e os ambientes urbanos (também entendidos como dispositivos) são apenas diferentes e estabelecem relações de composição e correspondência entre si ao invés de estruturas hierárquicas.

10 Tarde, G. *Monadologia e sociologia. E outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

11 Bakhtin, M. *A estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

12 Latour, B. *Changer de Société – Refaire de la Sociologie*. Paris: La Découverte, 2006.

13 Lazzarato, M. *As revoluções do capitalismo*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

Se os governos utilizam os dispositivos de comunicação para legitimar e até mesmo impor projetos urbanos como sendo orientados de cima para baixo, nós apostamos nos dispositivos de conversação para sugerir processos multilaterais e horizontais (entre poderes públicos e privados e entre habitantes com projetistas), e, especialmente, processos transversais sem distinção entre natureza e sociedade, humanos e não humanos. Assim, com o conceito de dispositivos de conversação entramos na dimensão da transversalidade entre agentes heterogêneos com seus diferentes conhecimentos e práticas que levam, por sua vez, a abordagens transversais e transdisciplinares.

Materiais para uma abordagem transdisciplinar e antropológica de design

Em *Design Anthropology: Theory and Practice*, Gunn, Otto e Smith (2013) definem *design anthropology* como um campo acadêmico que combina elementos de design e de antropologia,¹⁴ levando adiante um debate lançado por antropólogos proeminentes como Tim Ingold (2011, 2013),¹⁵ e George Marcus e Paul Rabinow (2008).¹⁶ Entretanto, segundo Otto e Smith (2013), *design anthropology* tem o potencial de criar um novo paradigma para a produção de conhecimento não apenas em antropologia, mas também em design, abrindo um terceiro espaço, com suas próprias práticas de pesquisa e formação.¹⁷ Promover a correspondência e a colaboração entre designers, antropólogos e outros habitantes implica que todos nós somos cocriadores de práticas

14 Gunn, W.; Otto, T.; Smith, R. C. (Eds.). *Design Anthropology: Theory and Practice*. London: Bloomsbury, 2013.

15 Ingold, T. *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*. London: Routledge, 2011; Ingold, T. *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. London: Routledge, 2013.

16 Marcus, G.; Rabinow, P. *Designs for an Anthropology of the Contemporary*. Durham: Duke University Press, 2008.

17 Gunn, W.; Otto, T.; Smith, R. C. (Eds.). *Design Anthropology*.

significativas que podem transformar o presente e, ao mesmo tempo, criar alternativas para o futuro.

Gatt e Ingold (2013)¹⁸ consideram modos de pensar a antropologia além da mera descrição e análise de contextos, propondo uma restauração da dimensão *designerly* na prática da pesquisa antropológica. Um conceito aberto de design cria espaço para dinâmicas de improvisação na vida cotidiana e, portanto, uma antropologia constituída por meio do design torna-se intrinsecamente experimental. A partir dessa posição, a chave para a produção de uma combinação entre design e antropologia reside no conceito de correspondência.

Segundo esses autores, corresponder com o mundo não é descrevê-lo ou representá-lo, mas responder a ele, em colaboração. Assim, enquanto a antropologia por meio da etnografia é uma prática descritiva, a antropologia por meio do design é uma prática de correspondência, que, no entanto, não deve se limitar à previsão, como fazem os designers tradicionalmente. Para passar da predição à correspondência, a ênfase deve ir da própria forma para os processos de conformação.

Nessa perspectiva, a criatividade do design não reside na novidade de soluções pré-configuradas, mas na capacidade dos habitantes do mundo de responder às circunstâncias mutáveis da vida. A correspondência está relacionada à noção de previdência, que difere significativamente da previsão. Mais do que projetar a partir de uma extrapolação do presente, a previsão está relacionada à imaginação de alternativas em meio a processos coletivos de imaginação social. Kjærsgaard e Otto (2012)¹⁹ também discutem o papel da antropologia e do trabalho de campo etnográfico nos processos de design. Concentrando-se nas intervenções materiais desenvolvidas em pesquisas de campo e processos de desenvolvimento de projetos, os autores observam

18 Gatt, C.; Ingold, T. From Description to Correspondence.

19 Kjærsgaard, M.; Otto, T. Anthropological Fieldwork and Designing Potentials. In: Gunn W.; Donovan, J. (Eds.). *Design and Anthropology*. Farnham: Ashgate, 2012, p. 177-91.

o uso de artefatos de design como “adereços”, “maquetes” e protótipos dentro de contextos reais.

Aqui reside a principal contribuição do campo de *design anthropology*: os antropólogos não apenas codesenham e participam da criação das intervenções materiais, mas também estudam os processos de design como um todo, a fim de identificar suas suposições subjacentes. Ao fazer isso, é possível deslocar as atividades de design e sensibilizá-las para a habilidade dos “usuários”, ou melhor, os habitantes do mundo. Esta proposta desafia as formas pelas quais a prática etnográfica tem sido historicamente apropriada pelo design.²⁰ Ela defende uma abordagem antropológica das práticas de design que opera na interseção entre as práticas e contextos de uso e projeto por meio de um envolvimento mais amplo, que é tanto crítico quanto material, e ocorre entre o campo e o estúdio de design.

Kjærsgaard e Otto reformulam o design como uma forma de trabalho de campo, o que não é apenas uma crítica aos métodos e prescrições do design participativo para desenvolver soluções de design significativas, mas, acima de tudo, um desafio ao clássico trabalho de campo etnográfico que se tornou o caráter definidor da prática da pesquisa antropológica. Nesse sentido, a combinação prática entre design e antropologia desafia ambas as áreas e reconfigura seus modos organizados de produção de conhecimento.

Enquanto Rabinow e Marcus (2008)²¹ abordam o design como uma metáfora ou modelo para ter um vislumbre de uma maneira diferente de fazer pesquisa em antropologia, Kjærsgaard e Otto (2012)²² estão interessados no design como um modo de fazer antropologia e na antropologia como um modo de fazer design. Segundo eles, design e antropologia não somente

20 Wasson, Christina. “Ethnography in the field of design”. In: *Human Organization*, v. 59, n. 4, 2000.

21 Marcus, G.; Rabinow, P. *Designs for an Anthropology of the Contemporary*.

22 Kjærsgaard, M.; Otto, T. *Anthropological Fieldwork and Designing Potentials*.

refletem a si mesmos, mas, de forma complementar, eles se engajam ativamente uns com os outros, por meio de suas práticas e perspectivas em correspondência.

O trabalho de campo em *design anthropology* é um esforço colaborativo entre designers e antropólogos, a fim de estudar, conceituar e experimentar potenciais relações com pessoas, práticas e coisas. Não se trata apenas de fornecer descrições detalhadas, mas, também, de explorar conceitos e reenquadrar relações, a fim de destacar o potencial criativo comum entre antropólogos, seus “interlocutores”, designers e os “usuários”, todos eles entendidos, antes de mais nada, como habitantes do mundo.

Protótipos, provótipos e outras coisas de design

Para fazer essa experimentação em torno desses conceitos e relações, alguns artefatos de design vêm a desempenhar um papel especial. Autores como Halse et al. (2010)²³ e Gunn e Donovan (2012)²⁴ desafiam o papel dos protótipos nos processos de design, transformando-os de meros esboços de produtos futuros a suportes para a participação dos “usuários” na imaginação de cenários futuros.

Essa ampliação na compreensão dos protótipos os transfere do fim para o meio dos processos de design. Ao contrário dos protótipos entendidos como soluções em design, estes artefatos de design estabelecem relações entre práticas passadas e presentes com possibilidades futuras, provocando debates sobre questões latentes ou alternativas emergentes.²⁵ Esta requalificação conceitual leva a repensar os protótipos como provótipos²⁶

23 Halse, J. et al. *Rehearsing the Future*.

24 Halse, J. et al. *Rehearsing the Future*.

25 Gunn, W.; Donovan, J. (Eds.). *Design and Anthropology*. Farnham: Ashgate, 2012.

26 Mogensen, P. Towards a Provotyping Approach in Systems Development. *Scandinavian Journal of Information Systems*, v. 3, p. 31-53, 1991.

ou coisas de design,²⁷ ou seja, como materiais envolvidos em meio às práticas de design colaborativo.

Na mesma linha, Lenskjold (2011) propõe enfatizar o design como uma prática de fazer perguntas em vez de apresentar soluções.²⁸ Seguindo Heidegger, Binder et al. (2011) propõem falar sobre o trabalho de design de forma crítica, sugerindo um deslocamento do designer individual e dos objetos de design pela noção de coisas de design.²⁹ Isto também implica uma mudança no papel atribuído aos designers, pois as coisas de design podem abrir espaço para as conversas entre as mais diversas pessoas durante as próprias produção e circulação delas. Isto contribuiria para o reenquadramento das relações sociais entre os envolvidos nos processos participativos de design, tais como “usuários” ou clientes. Enquanto isso, os designers se tornam apanhadores de sonhos e facilitadores de improvisação,³⁰ em vez de especialistas em fornecer soluções.

Para realizar plenamente suas características especulativas, esses provótipos ou coisas deveriam estar abertos a significações fora do controle dos designers (ou antropólogos), a fim de apoiar, por meio de conversas, uma produção mais coletiva de significados e conhecimentos. Dessa forma, os artefatos ou coisas de design criam a possibilidade de aproximar o domínio dos “usuários” aos processos de design, incluindo neles todas as controvérsias, desafios e implicações que ocorrem quando artefatos são engajados por pessoas em situações reais. Menos prescritivo, o design se torna, assim, uma atividade crítica.

Design e as questões públicas

Com isso, é importante considerar as implicações das questões públicas para as práticas de projeto em design. Em *Design and*

²⁷ Binder, T. et al. *Design Things*. Cambridge: The MIT Press, 2011.

²⁸ Lenskjold, T. U. *Accounts for a Critical Artifacts Approach to Design Anthropology*. *Nordes 4*, Helsinki, Finland, 2011

²⁹ Binder, T. et al. *Design Things*.

³⁰ Ingold, T.; Hallam, E. *Creativity and Cultural Improvisation*.

the Construction of Publics (2009), Carl DiSalvo se refere ao texto de John Dewey, *The Public and its Problems* (1927), em que Dewey afirma que sua investigação filosófica não pode ser resolvida à parte da vida cotidiana.³¹ Assim, a abordagem de Dewey às questões públicas como um tema filosófico se apoia em situações concretas, experiências e materialidades. Para Dewey, assim como para DiSalvo, o público é um domínio amplo, inclusivo e múltiplo que é, acima de tudo, construído. Isso leva DiSalvo a discutir os meios para tal construção e, especialmente, as possíveis contribuições do design nestes processos.

Referindo-se a De Certeau (1994), DiSalvo formula a ideia de táticas de design. Enquanto as estratégias são atos de poder exercidos por instituições que procuram prescrever comportamentos e modos de vida, as táticas são desenvolvidas pelas pessoas a fim de negociar estratégias que se encaixem em seus próprios objetivos e desejos. DiSalvo argumenta que os meios de design são tanto estratégicos quanto táticos. Entretanto, ele sugere enfatizar táticas de design para construir o público, ampliando sua participação. As táticas podem ser utilizadas em projetos de design que se constituem além do que é comumente considerado design e com a participação de pessoas que não são designers profissionais.

O autor destaca dois tipos de táticas de design – projeção e rastreamento – e como elas se comportam em relação à temporalidade. Enquanto a projeção começa no presente e é dirigida ao futuro, o rastreamento se lança no passado, forçando o seu conhecimento no presente. Nenhuma das táticas de design considera passado, presente e futuro como instâncias cristalizadas de um tempo linear, mas como um contínuo referenciado dialeticamente. As táticas de projeto identificam e articulam questões e assim podem permitir a formação de um campo público comum ao seu redor.

31 DiSalvo, C. Design and the Construction of Publics. *Design Issues*, v. 25, n. 1, p. 48-63, 2009.

Além de projetar e rastrear, Lenskjold (2011) destaca a tática de mapeamento como outro modo de engajamento crítico. O mapeamento articula questões relevantes ao compor uma representação indiscriminada de objetos, pessoas e eventos que influenciam uma questão ao longo do tempo.³² A partir de Latour, ele comenta sobre o potencial no investimento do mapeamento de controvérsias em meio ao campo do design. Mapeamentos podem mostrar questões relevantes que tenham sido esclarecidas em uma determinada situação e abrir novas perspectivas sobre questões-chave.

Provótipos, coisas de design, artefatos críticos e táticas de design podem apoiar uma atividade de design engajada criticamente, abrindo espaço para um redirecionamento do papel da pesquisa e da prática de projeto em design. Podem também facilitar um novo modo de integrar questões etnográficas e conhecimentos antropológicos em meio a processos de design. Este tipo de design crítico pode permitir a transgressão da linearidade com a qual os tradicionais materiais etnográficos têm sido usados apenas como inspiração inicial para os processos de projeto em design.

É importante ressaltar que discutir os modos pelos quais as práticas de design podem participar da complexidade contemporânea reforça a validade de uma abordagem combinada entre design e antropologia. Entendendo design como um campo de mediação, propomos que, combinadas com a antropologia, as práticas de design contribuam para uma renovação dos meios, métodos e objetivos do projeto, ao mesmo tempo que possam atualizar a produção do conhecimento junto às ciências sociais, como a antropologia. Estamos falando de antropologia com design e design com antropologia, uma reunião ou abordagem transdisciplinar que acumula trocas mútuas entre teorias,

32 Lenskjold, T. U. Accounts for a Critical Artifacts Approach to Design Anthropology.

metodologias e ferramentas a fim de lidar com os desafios para a prática do debate público.

Primeiro conjunto de experimentos: estabelecendo debates públicos por meio de design e antropologia

Partindo das origens conceituais da noção de dispositivos de conversação, voltaremos ao nosso primeiro conjunto de experiências: nos primeiros momentos, propusemos aos alunos uma série de passeios pela escola para descobrir o que se passava ali. Durante o trabalho de campo, os estudantes perceberam que seus desenhos tinham facilitado as interações com as pessoas que se aproximavam deles.

Juntos, percebemos que os artefatos (cadernos e lápis) usados para desenhar, assim como as imagens produzidas, diminuíram a distância entre eles e os transeuntes, abrindo espaços para conversas. Assim, decidimos investir mais profundamente em experimentos em torno do conceito de dispositivos de conversação, artefatos experimentais e peças gráficas que pudessem facilitar as conversas e o envolvimento com os transeuntes.

Voltando desse trabalho em campo, os estudantes criaram um novo conjunto de peças gráficas, dessa vez na forma de cenários e visões.³³ Finalmente, cartazes apresentando as projeções visuais foram mostrados na parede externa da escola. Os cartazes foram expostos com os resultados de uma oficina em torno do tema: “E se essa rua fosse minha?”. Com esta pergunta, nós especulamos mais especificamente sobre as possibilidades da rua onde nossa escola está localizada. Um dia, investimos tempo no trabalho de campo, registrando o que tínhamos notado e conversando com quem passava pela rua. Depois imprimimos imagens do *Google Street View* e criamos painéis para que aqueles que passavam pudessem interagir conosco não apenas

33 Hunt, J. Prototyping the Social; Lenskjold, T. U. Accounts for a Critical Artifacts Approach to Design Anthropology; Reyes, P. Construção de cenários em design: o papel da imagem e do tempo. *9º P&D Design*, São Paulo, 2010.



FIGURA 1. Primeiro conjunto de experimentos: experiência *E se essa rua fosse minha?*, realizada no LaDA/ESDI/ UERJ: especulando sobre as possibilidades da rua onde a escola está localizada © Zoy Anastassakis.

falando, mas também desenhando e escrevendo, contribuindo para a imaginação coletiva sobre as diversas possibilidades alternativas para a rua.

Mostrar os resultados desse trabalho foi importante para entender como as interações com as pessoas poderiam ser mediadas pelos materiais gráficos, e para refinar nossa compreensão do que estava em jogo naquele ambiente urbano, não apenas de acordo com nossas próprias perspectivas, mas como resultado de uma conversa pública estabelecida entre todos os participantes daquela atividade. A exposição interativa na rua acabou funcionando como uma espécie de tática de design. Mais do que simplesmente apresentar nosso trabalho de pesquisa, a exposição nos deu a oportunidade de interagir com pessoas que normalmente passam pelo portão da escola e com as quais nunca nos envolvemos em conversas. Elas também tinham propostas sobre a rua, tão repetidamente frustradas pelos gestores do processo de renovação urbana que continua a afetar toda a cidade, e essa rua também. Assim, a exposição interativa foi mais um passo na imaginação de possibilidades para o futuro da área.

No entanto, essas conversas eram rápidas demais. A exposição não abriu espaço suficiente para a expansão e o aprofundamento das interações. Pareceu-nos necessário, então, experimentar modos de estar em campo tornando-nos parte dos dispositivos de conversação, que fossem, então, além das interações instantâneas e permitissem trocas mais longas que pudessem se transformar em processos mais estáveis de engajamento colaborativo e codesign.

Segundo conjunto de experimentos: encenando parcerias locais mútuas

Pouco depois das primeiras experiências, o LaDA foi convidado por uma ONG (Agência de Redes para Juventude) a colaborar em um programa em comunidades que eram, até recentemente, ocupadas pelos poderes paralelos do tráfico de drogas e agora estavam sob controle de uma “polícia pacificadora”. Neste projeto da Agência, os jovens que lá viviam eram incentivados a



FIGURA 2. Segundo conjunto de experimentos: resultados da parceria entre a LaDA/ESDI/ UERJ e a ONG Agência Redes para Juventude: cartografias do impacto do projeto na vizinhança e da metodologia dos próprios projetos. © Carolina Menezes e Joyce Pires para o projeto *Boca da lixeira*.

desenvolver iniciativas sociais, culturais ou comerciais nas suas comunidades. Ao final do desenvolvimento de seus projetos, eles perceberam a necessidade de materiais gráficos para estabelecer conversas com possíveis parceiros e apoiadores, a fim de reunir recursos para a implementação das propostas de cada um dos jovens. Assim, a Agência nos convidou a desenvolver a comunicação visual desses projetos em parceria.

Durante mais de quatro semanas, dezoito estudantes do curso de design trabalharam em pares com dezoito jovens da Agência no desenvolvimento de identidades visuais e sua aplicação em duas cartografias: “impacto no território” e “percurso metodológico”. Uma tinha como objetivo ilustrar o impacto do projeto na vizinhança e a outra explicar a metodologia do próprio projeto. Não se tratava de uma mera diagramação de informações já organizadas. Como primeira tarefa, a dupla tinha que sistematizar informações sobre o projeto e selecionar o que deveria ser comunicado graficamente.

As duas peças gráficas estimulariam os potenciais parceiros e patrocinadores a se engajarem nos processos. Durante as reuniões, os pares codesenharam visualizações de informação, negociando o que seria essencial mostrar. Simultaneamente, eles criaram identidades visuais. Assim, o processo de comunicação visual foi em si mesmo um catalisador para o estabelecimento de parcerias entre estudantes da ESDI e líderes juvenis em seus projetos nas comunidades.

Percebemos que o processo de design era um meio de criar conversas e engajamento não apenas com futuros parceiros ou patrocinadores, que era o objetivo maior da Agência naquele momento, mas, mais ainda, entre jovens líderes comunitários e estudantes de design, em um nível micro. O codesign era um meio de fomentar relações sociais necessariamente mediadas pela sensibilidade antropológica dos estudantes de design que, por meio de ferramentas de design, procuravam se corresponder com outros jovens.

O grande desafio dessa colaboração era permitir relações além das modalidades tradicionais dos serviços de design e na

direção de processos criativos e colaborativos alternativos, pois a própria noção de desenvolvimento (e as práticas de segurança que lhe são inerentes) estava em questão. Essas experiências atuaram em diferentes níveis e conjuntos: entre os estudantes da ESDI e os jovens da Agência, mas também entre eles e o conjunto de relações de forças que apoiam e se apoiam no conhecimento em que elas acontecem, ou seja, na cidade do Rio de Janeiro em um momento de preparação da infraestrutura para eventos como a Copa do Mundo de Futebol (2014) e os Jogos Olímpicos (2016). Ao fim, alguns estudantes até se juntaram aos projetos dos jovens, levando adiante suas parcerias por seus próprios meios e de acordo com seus próprios interesses.

Terceiro conjunto de experimentos: negociando questões de design

Depois dessa experiência, o LaDA foi convidado pelo Sebrae, que iniciava um programa de apoio à cultura e ao turismo utilizando ferramentas de design no Morro dos Prazeres, uma comunidade localizada perto da ESDI. Durante quinze semanas, desenvolvemos mapeamentos e experimentos de design em colaboração com moradores e empresários locais.

O Sebrae havia solicitado o desenvolvimento de projetos de design relacionados a iniciativas comunitárias existentes ou emergentes envolvendo turismo, comércio e serviços, gerenciamento de resíduos e/ou preservação ambiental, questões consideradas centrais para as iniciativas de microempreendedorismo nessas áreas. Para nós, o principal objetivo era fazer contato com os moradores da comunidade pelos processos de design para entender suas próprias práticas, necessidades e desejos, de modo que, em parceria, pudéssemos imaginar oportunidades para seus negócios, bem como outras atividades.

Mapear os modos de vida e as práticas criativas nas quais os habitantes da comunidade estavam envolvidos era mais do que utilizar material gráfico para corresponder aos desafios mais

amplos que enfrentavam, como na primeira experiência.³⁴ Ao invés disso, procuramos despertar nos estudantes uma sensibilidade engajada levando-os a campo – neste caso, espaços segregados da cidade – e incentivando-os a se relacionar com outras pessoas em sua vida cotidiana através de processos de design.³⁵

As experiências de projeto foram o meio pelo qual nos colocamos nesse contexto e o modo que entendemos as possíveis relações que poderíamos desenvolver com nossos parceiros. Para nós, trazer à tona novos modos de entender e praticar design no tempo presente foi mais importante do que satisfazer as expectativas do Sebrae. Assim, direcionamos a ênfase das atividades de design para o próprio processo, abordando alternativas informadas pelas práticas e questões que correspondiam ao contexto.

Em alguns casos, como muitas das atividades realizadas por esses microempreendedores passaram despercebidas pela própria comunidade e pelas instituições relacionadas a eles, torná-las visíveis foi muito importante. Ao movimentar economias formais e informais, essas empresas conquistaram o interesse do Sebrae em expor suas atividades para alterar seu valor socioeconômico. Mas, por meio de conversas, percebemos que as intenções do Sebrae e os desejos da comunidade nem sempre coincidiam.

A própria ideia que nos foi apresentada – o desenvolvimento da “cadeia produtiva do turismo” – não parecia ter sido suficientemente discutida. Para a comunidade, a promoção do turismo era menos importante do que soluções para questões urgentes como o lixo excessivo ou a ausência de correio. Uma dupla de estudantes desenvolveu uma relação de amizade com o carteiro voluntário da comunidade, Sr. Orlando, o que levou os alunos à formulação de um mapeamento visual da metodologia relacional de distribuição de cartas na comunidade criada pelo carteiro.

³⁴ Gatt, C.; Ingold, T. *From Description to Correspondence*

³⁵ Ingold, T. *The Perception of the Environment*; Ingold, T. *Being Alive*.



FIGURA 3. Terceiro conjunto de experimentos: resultados da parceria entre LaDA/ESDI/ UERJ e o Sebrae: desenvolvimento de mapas e experimentos de projeto em colaboração com moradores e empresários locais. Fotografias © Barbara Szaniecki. Ilustrações © Daniel Rocha e Thiago Dias.

Nesses conjuntos particulares de experimentos, nossos dispositivos de conversação se basearam fortemente na visualidade por meio do desenvolvimento de diferentes mapeamentos: cartografias (processos no território, com seus espaços e participantes), cronografias (processos em tempo cronológico ou metodologias) e infografias de diferentes objetivos (informações e narrativas). Nesse caso, os dispositivos de conversação se revelaram mais profícuos do que o desenvolvimento de projetos de design.

Os aspectos ou elementos turísticos e os microempreendedores – declarados ou não – do cenário urbano foram parcialmente remodelados por essas experiências em suas dimensões imateriais e materiais (discursivas e não discursivas, para usar os termos de Foucault). Por exemplo, o sistema relacional para a distribuição de cartas, desenvolvido pelo carteiro e tornado visível pelos estudantes de design, aponta para uma forte agência local e, portanto, para a possibilidade que a comunidade tem de impor suas perspectivas sobre os processos de integração, pelo turismo, na cidade formal e globalizada.

Quarto conjunto de experimentos: ensaioando novas formas de debate público

Por fim, nos perguntamos: como podemos voltar ao trabalho de campo de forma interativa e estimulante, ao mesmo tempo em que especulamos sobre os protestos que tomaram as redes e as ruas do Brasil, considerando os limites e as potencialidades do uso frequentemente inexplorado do espaço público e da esfera política? Como poderíamos extrair novas possibilidades em meio a essas intervenções a fim de corresponder, aproximando aqueles que vivem os desafios da reconfiguração urbana e da governança de uma cidade?³⁶

Tendo já explorado algumas contribuições do uso de experimentos de design como meio de engajamento e mobilização em

³⁶ Latour, 2008.

torno de temas emergentes, quisemos aprofundar seu potencial de utilização do próprio território em que estas questões e controvérsias surgiram.³⁷ Consequentemente, procuramos ir mais longe, na direção de especulações de design relativas a modos alternativos de vida e de interação com a cidade, formulando conceitos de design por meio da observação participante e de intervenções especulativas em campo.

Nesse processo, a mediação de artefatos de design produzidos pelos estudantes ganhou um foco central, pois eles poderiam facilitar a interação com residentes e transeuntes, bem como encorajar experimentos de imaginação coletiva sobre modos de vida alternativos no Centro da cidade. Longe de serem protótipos, tais materiais deveriam principalmente mediar conversas e estimular a imaginação.

Ao mesmo tempo, percebemos a necessidade de expandir as conversas críticas além de nosso laboratório de pesquisa, dentro do ambiente universitário. Assim, respondemos a uma chamada aberta da cidade do Rio de Janeiro e obtivemos a verba necessária para a realização de um seminário no Centro de Design Carioca (CCD), que também está localizado no Centro da cidade. Mais do que apenas um seminário, foi tanto um evento de pesquisa quanto uma intervenção ativista. Fez parte do dispositivo de conversação que pretendemos montar.

Naquele momento, procurávamos abordar a gestão pública, visando construir, de forma colaborativa, planos de design de futuros desejáveis para esta cidade e seus habitantes. Esperávamos cooperar a fim de criar uma maior articulação entre conhecimento engajado, modos de vida e atividades criativas dos cidadãos; e práticas de planejamento e gestão da vida urbana empreendidas por representantes políticos e administrações públicas.

Além de oficinas, discursos, mesas-redondas e apresentações em painéis, criamos um laboratório temporário de *design*

37 Latour, 2006.

anthropology onde os participantes foram estimulados a propor intervenções especulativas ao redor do bairro. Ao contrário das outras atividades do seminário, não tínhamos ideia do que seria produzido e os participantes aproveitaram a situação para criar livremente na Praça Tiradentes, em frente ao CCD, uma série de provocações criativas e críticas aos processos de reconfiguração urbana em andamento naquele momento na cidade.

Realizar o seminário em um espaço do município significava adotar uma tática de conversação a fim de agir na disposição de nos assumirmos – pesquisadoras e habitantes – como parte desse conjunto de relações de poder heterogêneas e, assim, investir na possibilidade de subverter o atual jogo da renovação urbana.

Abrindo espaços para a prática da cidadania

Com esses conjuntos de experimentos, procurávamos elaborar uma série de intervenções de design conceitualizadas como formas de investigação,³⁸ explorando, por meio delas, as possibilidades alternativas de vida na cidade a partir de uma agenda baseada em pesquisa experimental organizada pelo encontro entre design e antropologia.

Sem dúvida, a transição entre cada um dos experimentos orientou nossa prática de pesquisa experimental e reestruturou o programa inicial ao mesmo tempo em que qualificou nossos questionamentos subsequentes.³⁹ O segundo conjunto de experimentos (com a ONG), por exemplo, reforçou nosso compromisso em exercer uma atitude antropológica de design como mais do que mera prática de design intervencionista. Do terceiro conjunto de experimentos (com o Sebrae) resultou a percepção de que, mesmo dentro da estrutura de uma demanda

38 Halse e Boffi, 2016. “Design interventions as a form of inquiry”. In: Rachel Charlotte Smith, Kasper Tang Vangkilde, Mette Gislev Kjaersgaard, Ton Otto, Joachim Halse, Thomas Binder (Eds.) *Design Anthropological Futures*. London: Routledge, 2016, p. 89-103.

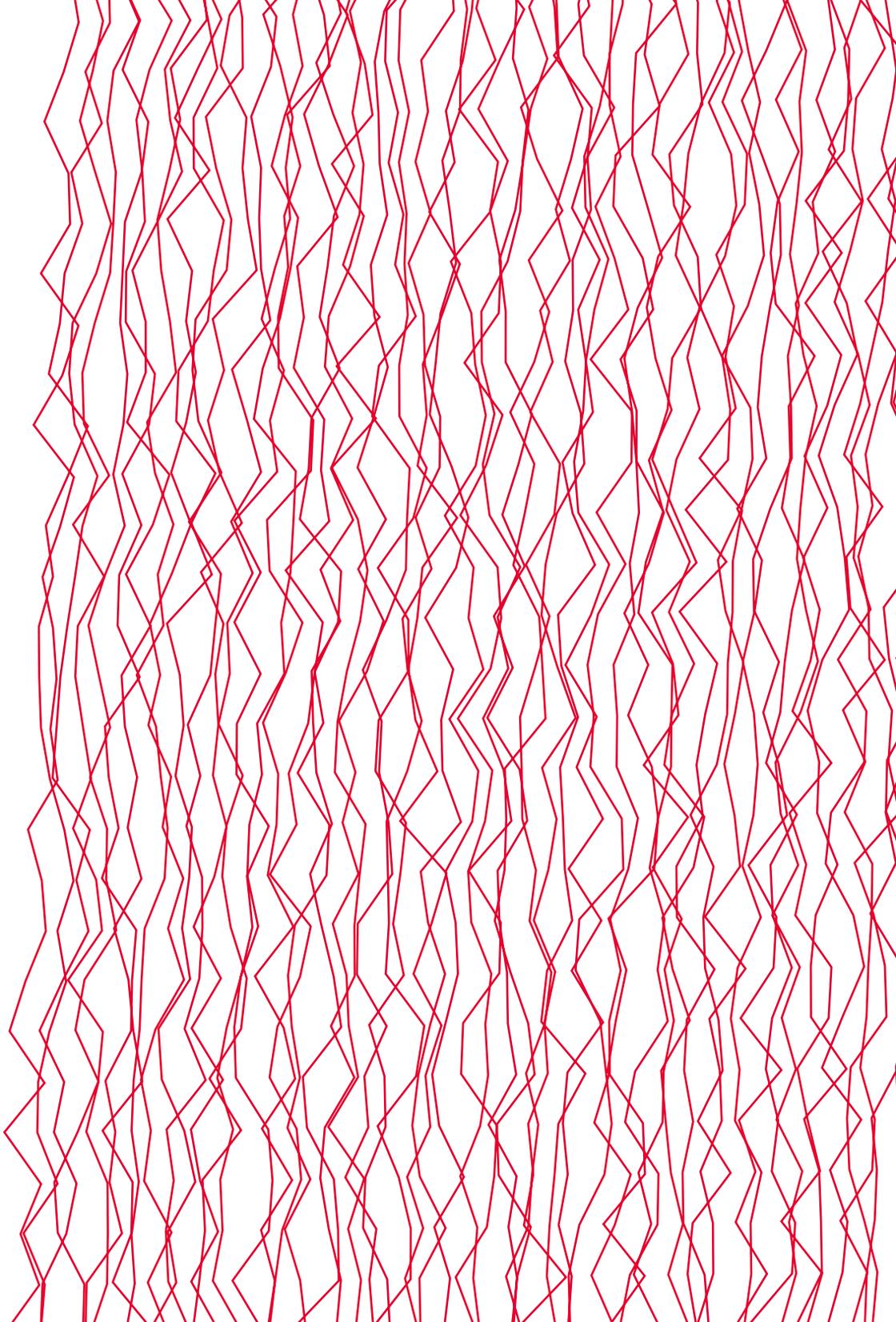
39 Brandt, E. et al. *XLAB*. Copenhagen: The Danish Design School Press, 2011.

instrumental, é possível explorar e fortalecer as associações locais. E com o quarto conjunto de experimentos percebemos que também, no contexto urbano mais amplo, existem oportunidades para mudanças críticas de posição.

O conceito de dispositivos de conversação colocou em movimento a proposta de combinar modos de produção de conhecimento em design e antropologia, a fim de corresponder às pessoas e às questões emergentes no espaço urbano que nos cerca, não apenas como professores, pesquisadores e estudantes de design, mas como designers-cidadãos. A este respeito, formulamos a noção de dispositivos de conversação com base em sua abertura conceitual e prática. Abertura no pensamento e no fazer político: não mais uma concepção de poder localizado e determinado, mas entendido como relações de potência e possibilidade em um jogo contínuo (mesmo que muitas vezes violento).

Essa abertura não significa ignorar as relações entre conhecimento e poder dos dispositivos de conversação, mas assumi-los sempre que a democracia parece exigí-lo. Como, quando os governos ignoram os murmúrios dos habitantes, mas podem ouvir a voz da universidade. E a abertura traz o tipo de envolvimento que os designers, entre outros “criativos”, podem ter neste dispositivo: uma atuação ou performance que estimula as conversas contínuas por meio de experimentos de design, mais do que reificar modos de comunicação que reforcem o encerramento de projetos de cidade determinados a portas fechadas.

Assim, a cidade deixa de ser percebida como mera área urbana com características totalmente voltadas para a eficiência da produção. Ela pode recuperar sua dimensão de esfera política pública com processos decisórios coletivos nos quais os designers participam plenamente junto com todos os habitantes. Os dispositivos de conversação não são apenas uma boa alternativa ao planejamento de cima para baixo, mas um possível modo de contribuir para a democratização da democracia por meio do design.



Design, participação e movimento

considerações a partir do Laboratório
de Design e Antropologia

*Barbara Szaniecki
Zoy Anastassakis*

Caminhando enquanto pesquisamos: além das metodologias, em movimento

Nossa jornada de pesquisa no Laboratório de Design e Antropologia (LaDA) começou na cidade do Rio de Janeiro, que vinha sofrendo transformações violentas. Vários megaeventos, como a Copa do Mundo e os Jogos Olímpicos, tiveram sede na cidade, estendendo-se de 2010 a 2016. Também foram realizadas grandes obras de infraestrutura, assim como a construção de estádios e outros equipamentos esportivos: os benefícios e perdas de tais empreendimentos ainda estão em debate. Em termos econômicos, a realização desses grandes equipamentos e infraestruturas urbanas exigiu investimentos internacionais, mas principalmente locais. No Brasil, embora, particularmente no Rio de Janeiro, a crise econômica já estivesse em curso, sua coincidência com uma crise política gerou efeitos sociais dramáticos.

O que chamou nossa atenção enquanto pesquisadoras, na época, foi, sobretudo, a falta de debate dos governos com os cidadãos, movimentos sociais e comunidades acadêmicas e profissionais nos processos de tomada de decisão. A participação cidadã não fazia parte do jogo, estava presente apenas como um “dispositivo”, ou seja, em termos foucaultianos, um conjunto heterogêneo de políticas, instituições, discursos, assim como diversas materialidades que, neste caso, apenas em termos teóricos, ou virtuais, colocariam governo e movimentos sociais em uma relação mais próxima tão somente com o propósito de legitimar os poderes, mas não no sentido de uma participação efetiva.

Observando esse cenário, a ausência de participação popular ou cidadã nos processos de cuidado com a cidade foi tomando a nossa atenção e, conseqüentemente, parte de nossos esforços de pesquisa. Quando pensamos a participação a partir do campo do design, não podemos deixar de mencionar o campo de estudos denominado de design participativo. Então, a questão da participação conformou um dos nossos eixos de investigação, desde os primeiros momentos do laboratório, ainda em 2013.

Contudo, mais do que investigar o campo dos processos participativos em design, tal como vinham sendo praticados naquele momento, interessava-nos seguir os caminhos que conformavam a noção de participação popular, ou cidadã, como uma arena política.

Afinal, diante de sinais preocupantes de uma crise na democracia em nível global, a questão da participação ganha cada vez mais relevância. No chamado Sul Global, ela se torna ainda mais pungente. A participação popular foi decisiva nos processos de (re)democratização na América Latina, e no Brasil em particular, seja de um ponto de vista político ou de um ponto de vista sociocultural. A participação dos movimentos sociais foi vital para a formulação da Constituição de 1988, e esse processo democrático tornou o Orçamento Participativo, embora muito restrito, um instrumento importante.

Além disso, a participação pública também foi fundamental em atividades culturais, como o *Teatro do oprimido*, de Augusto Boal,¹ e em áreas como a educação, com a *Pedagogia do oprimido*, de Paulo Freire.² A abordagem opressora *versus* oprimida permanece atual, mas eventualmente se abre para outras epistemologias relacionais e cosmologias. Muitas dessas experiências foram levadas adiante separadamente e se encontraram novamente nos Fóruns Sociais Mundiais. Um contraponto ao Fórum Econômico de Davos, o primeiro FSM foi realizado em 2001, em Porto Alegre, sob o lema *Um outro mundo é possível*, e reativou imaginários poéticos e políticos ao redor do mundo. Esses imaginários evidentemente impactaram as atividades do projeto e, em particular, o pensamento e as práticas de design.

Em 2020, a Conferência de Design Participativo foi realizada pela primeira vez na América Latina, mais precisamente na Colômbia, embora em modo remoto devido à pandemia do coronavírus. Com o tema *Participação(ões) de outra forma*, a

1 Boal, A. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

2 Freire, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. Petrópolis: Paz e Terra, 1974.

conferência teve grande potência epistemológica. Um dos palestrantes, o antropólogo colombiano Arturo Escobar, trouxe a noção de pluriverso e, ao fazê-lo, abriu possibilidades de diálogo entre o Sul e o Norte.³

Neste artigo – mais do que retomar o debate sobre design participativo, ou seguir a discussão sobre a participação de projetos ou pensamentos projetuais em um campo projetual elaborado pelo Norte Global, a proposta de investigação quanto a um projeto do Sul avança no sentido de colocar em movimento as próprias noções de projeto e design. Além de um campo estabelecido de práticas de design, imaginamos designs nômades que, ao invés de dividir o planeta entre Norte e Sul, procuram rastrear e redesenhar associações, alianças e correspondências ao redor do mundo. Para isso, não hesitam em se distanciar das metodologias do campo e passar, e até deslizar, de assuntos para subjetividades, em um processo contínuo de transformação em relação, com ou sem um destino.

Entendemos que a noção de “participação”, mesmo que qualificada como “relacional”, mantém a ideia de que, na origem, existe um dado ser ou essência, quando o que nos interessa, mais do que “o que é”, é o que “está sendo” ou o que “pode se tornar” no movimento da vida. Nem o Norte, que impôs suas epistemologias, nem o Sul, que se lhe oporia com suas próprias ontologias, mas um “sul” no sentido de “seguir”, algo que flui por meio de práticas e táticas de projeto, em movimento: esta é uma abordagem que nos anima. Não se trata, portanto, de uma relação entre dois hemisférios globais ou uma inter-relação entre uma escala local e global, pois ainda estaria pensando e projetando com base em entidades supostamente preexistentes, e sim, uma projeção no sentido de sentir e seguir o que pulsa, e assim desenhar caminhos existenciais e de projeto no mundo. Este é o caminho que pretendemos percorrer para explorar e abrir possibilidades de “participação(ões) de outra forma” por

3 Escobar, A. *Contra o terricídio*. São Paulo: n-1 edições, 2020.

meio do design. O que nos leva a pensar a participação, e também as práticas de design, em movimento e como movimento.

O interesse de pesquisadores de diferentes áreas em uma ciência em movimento não é novo. Latour critica a sociologia como uma ciência do “social” para favorecer um acompanhamento das associações, e atribui a origem de suas reflexões à diferença entre Émile Durkheim e Gabriel Tarde, no século XIX. Ele critica o uso do adjetivo “social” pelos cientistas sociais por meio de um conjunto de perguntas: o que é uma sociedade? O que significa a palavra “social”? Então, ele distingue duas abordagens sociológicas: a primeira afirma que existem domínios diferentes (economia, geografia, psicologia etc.) com algumas características sendo explicadas como “sociais”; a segunda considera “que não há nada específico sobre a ordem social; que não há dimensão social, nenhum “contexto social”, nenhuma esfera distinta da realidade à qual o rótulo social pode ser atribuído [...]”.⁴ Para a primeira abordagem, o social é uma coisa homogênea, enquanto para a segunda, é uma série de associações entre elementos heterogêneos. Latour distingue, assim, a sociologia como ciência do “social” de uma sociologia que rastreia e delinea associações, levando ao desenvolvimento de sua Teoria da Rede de Atores (ANT⁵).

Seguindo os conceitos de Deleuze e Guattari, podemos ir um pouco além, avançando na direção de pensar em um design nômade. Como seria esse conjunto de práticas de design e uma pesquisa em design que não pertencesse a lugar algum, que está sempre em movimento, em trânsito, ou mesmo em transe? Em Deleuze e Guattari (1980), a distinção entre ciência estatal e ciência nômade é exemplificada pelo corte de pedras utilizadas na construção de catedrais góticas no século XII: elas diferenciam a planta desenhada diretamente no chão daquela desenhada no

⁴ Latour, B. *Changer de société, refaire de la sociologie*. Paris: La Découverte, 2006, p. 21.

⁵ Actor Network Theory.

papel pelo arquiteto, fora do canteiro de obras.⁶ O primeiro é um plano de consistência ou composição, situado e único, enquanto o segundo é um plano de organização e formação, propenso a ser replicado como modelo. O primeiro tipo de ciência é baseado na relação estática forma-matéria com equações, superfícies e volumes; o segundo tipo desenvolve uma relação material-força dinâmica em que as equações são geradas como se pelo impulso dos materiais. A ciência de estado corresponde ao modelo hilemórfico que favorece a organização de um conteúdo-matéria por uma expressão de forma, e a ciência nômade favorece a relação entre conteúdo e expressão, ambos jogando entre forma e matéria.

E, então, continuamos com Ingold, que segue pistas de arqueologia, arte, arquitetura e design, para repensar, também, a antropologia. Para Ingold (2018), mais do que interdisciplinar, multidisciplinar ou transdisciplinar, se quisermos reanimar a antropologia ou as ciências sociais, devemos assumir uma abordagem antidisciplinar, que avance em direção à produção de conhecimento resistindo às pressões de uma institucionalização plena.⁷ Assim, pensando essas práticas de produção de conhecimento “com gente dentro”, restituiríamos às práticas de pesquisa e projeto, trazendo a antropologia, e as demais ciências sociais e humanas como ela, e, também, o design, a arquitetura ou a arte, “de volta à vida”.

Uma outra “pegada”: nomadizando a pesquisa em design, participando como sul

Para demonstrar como esses movimentos ocorrem em um nível concreto, aqui recuperamos algumas das nossas contribuições ao campo dos estudos em design a partir de experimentos de pesquisa realizados por pesquisadoras do LaDA. A aproximação

⁶ Deleuze, G.; Guattari, F. *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.

⁷ Ingold, Tim. *Anthropology and/as Education*. London: Routledge, 2018.

do laboratório com o campo de estudos em design participativo teve início com uma cooperação bilateral, entre 2014 e 2015, com o CODE, um laboratório de codesign na Dinamarca (CoDesign Research Centre, School of Architecture, Design and Conservation – KADK/Royal Danish Academy of Fine Arts) e, mais especificamente, com pesquisadores como Thomas Binder, Eva Brandt, Joachim Halse e Sissel Olander. O CODE já vinha se dedicando a uma reavaliação crítica do design participativo, no sentido de ter encontrado seus limites em certos âmbitos e experimentos: quem é convidado a participar? Como são concebidos os convites para participar? Quem participa de fato? Como ocorre essa participação? Quando essa participação se torna uma mera legitimação de processos já decididos?

Na perspectiva dos pesquisadores do CODE, o design participativo é problemático no sentido de que ao invés de avançar soluções, ele valoriza os problemas que se colocam a todos os participantes. A partir destas reflexões, surgiu o codesign como pensamento e prática destes pesquisadores dinamarqueses com os quais o LaDA estabeleceu a cooperação: um codesign que considera não apenas as ações dos seres humanos, mas, também, as associações de não humanos, dentre eles, também, os considerados não vivos; que se estende da produção de coisas a processos cujos objetivos são indefinidos a priori, mas que ganham definição ao longo do processo (*thinging-as-process*); que valoriza a questão da elaboração do convite para participar; que é fundamental para a proposta de oficinas e laboratórios de design; e um codesign que abrange jogos de design e, também, uma verve especulativa sempre atenta à abertura de possibilidades por meio de perguntas “e se”.

Nossa proposta em torno dos “dispositivos de conversação”⁸ foi inspirada por essas trocas, mas foi um pouco expandida e adaptada. Quanto às perguntas “e se?”, por exemplo,

8 Anastassakis, Z.; Szaniecki, B. Conversation Dispositifs: Towards a Transdisciplinary Design Anthropological Approach. In: Smith, R. C. et al. (Eds.). *Design Anthropological Futures*. London: Routledge, 2016, p. 121-138.

consideramos que elas não apenas abrem possibilidades, ou seja, alternativas que são metodologicamente avaliadas e depois aceitas ou descartadas, mas, acima de tudo, abrem outras perspectivas, ativando o movimento. Nossa abordagem dialoga com diferentes culturas e cosmologias, e considera a criação de perspectivas concomitantes, ainda que conflitantes, no processo de concepção de códigos.

Além desta inspiração, nossa proposta também foi provocada por outras trocas. Além da cooperação com os pesquisadores do CODE, também nos envolvemos com Wendy Gunn (Universidade do Sul da Dinamarca) e com Eeva Berglund (Universidade Aalto, na Finlândia) no Seminário Entremeios, que organizamos no Centro Carioca de Design. Da mesma forma, na Escócia, estabelecemos intercâmbios com pesquisadores do projeto *Knowing From the Inside: Anthropology, Art, Architecture and Design*, coordenado por Tim Ingold na Universidade de Aberdeen. No contexto brasileiro, destacou-se a parceria com o Núcleo de Pesquisas em Inovação, Design e Antropologia (NIDA), coordenado por Raquel Noronha, da Universidade Federal do Maranhão.⁹

No Rio de Janeiro, como designers, mas também simplesmente como habitantes da cidade, percebemos que estávamos enredadas em relações de poder muito assimétricas, mas continuamos a apostar na possibilidade de sacudi-las por meio de múltiplas conversas. A fim de questionar os modos de participação nos processos de transformação da cidade naquele período, realizamos experimentos de design que foram fundamentais para promover conversas por meio do design que, portanto, devem ser considerados além dos artefatos em si, pois estes são apenas alguns dos elementos que constituem os “dispositivos de conversação”. Desde então, continuamos pesquisando e experimentando. Não necessariamente codensando com

9 Ingold, T. *Being alive. Essays on movement, knowledge and description*. Londres: Routledge, 2011.

movimentos sociais ou por uma causa social, embora o façamos ocasionalmente.

De certa forma, suspeitamos de uma postura militante, pois ela se mantém dentro de um modelo hilemórfico em relação à dinâmica entre forma e matéria, seja nas práticas de design ou na ação política dos designers. Inspiradas pelo intercâmbio com nossos colegas do Brasil e da Europa, e observando criticamente o que estava acontecendo em nossa cidade, experimentamos praticar design em movimento. Ao invés de continuarmos a pensar em design como uma prática participativa, escolhemos, acima de tudo, entender nossas práticas de design e pesquisa como movimento. Este movimento no fazer design ocorre, na prática e na pesquisa, por associações e alianças, e por correspondência. As alianças requerem um movimento em direção aos outros, e com outros, e a correspondência requer uma relação em que os participantes se constituam ao longo do próprio processo.

Experimentos entre design e agroecologia: em movimento, por alianças

Comentamos anteriormente que Latour propõe uma “ciência das associações” além da “ciência do social”, o que nos inspira a pensar em uma associação contínua por meios de design, ou melhor, por meio de um redesenho também do que entendemos por design. Esta possibilidade é relevante se considerarmos nossas próprias condições de pesquisa: no Brasil, pesquisamos dentro de instituições que são frágeis e efêmeras. Essa situação problemática pode provocar, por um lado, a descontinuidade das pesquisas e, até mesmo, no âmbito político, a desdemocratização do país. Por outro lado, pode criar oportunidades para organizar outras instituições, ou, melhor ainda, institucionalidades que não se fundem em narrativas modernistas e que não aspirem a soluções universais. Aqui retomamos, então, algumas experiências de associações e alianças, entre muitas composições possíveis envolvendo pesquisadores de design e “outros”.

Em 2016, um pequeno grupo de estudantes da Escola Superior de Desenho Industrial da Universidade do Estado do

Rio de Janeiro (ESDI/UERJ) iniciou uma horta que logo se transformou em um laboratório de design para o desenvolvimento de artefatos, sistemas e serviços que promovessem o renascimento de espaços verdes no ambiente urbano e que estivessem alinhados com conceitos de sustentabilidade: o Laboratório Espaços Verdes. Assim nasceu um laboratório de design para agricultura urbana e sustentabilidade. Pouco tempo depois, alguns dos estudantes que conduziam essa iniciativa iniciaram pesquisas de mestrado e doutorado no Programa de Pós-graduação da ESDI/UERJ e, mais especificamente, em nosso laboratório: em um primeiro momento, Diego Costa, Pedro Biz e Pedro Themoteo.

Pedro Themoteo iniciou seu mestrado com um projeto de pesquisa sobre a produção de próteses utilizando impressoras 3D. Entretanto, à medida que foi se envolvendo mais na horta da escola, ele redirecionou sua pesquisa para experimentar produzir móveis em “crescimento”, como uma cadeira e uma lâmpada, que cresciam em árvores. Seu trabalho consistia em compor as peças entre os galhos de uma goiabeira ao lado da horta. Enquanto acompanhava o lento trabalho de moldagem dos galhos, Pedro se dedicou a trabalhar com outros colegas na horta. No entanto, a duração do mestrado foi menor do que o tempo necessário para o “cultivo”, ou amadurecimento, dos primeiros protótipos. Desta experiência de aprendizagem, surgiram algumas perguntas: qual é o tempo necessário para se estabelecer relações com outros seres, tais como as árvores? Como conformar artefatos com a matéria viva? Como cultivar relações éticas e de cuidado com seres vivos que metabolizam a matéria (e os “materiais”) com os quais nos relacionamos para possibilitar formas de habitar o mundo? E como fazer coisas não como projeto (ou projeção), mas, sim, como uma prática em movimento que, ao mesmo tempo, deve acompanhar outros movimentos, que implicam em temporalidades diferentes?

Quanto aos doutorandos, Diego Costa teve a iniciativa de levar Pedro Biz e, mais tarde, Camille Moraes, ao Complexo da

Penha.¹ Lá eles conheceram Ana Santos, coordenadora da ONG Centro de Integração na Serra da Misericórdia (CEM) e, mais do que isso, uma líder comunitária. Complexo da Penha é o nome oficial de um conjunto de 11 favelas no Rio de Janeiro que sofrem de vários tipos de problemas de infraestrutura. Entretanto, focado na agroecologia, o CEM prefere chamar seu território de Serra da Misericórdia. Assim, ao invés de considerar tal território como um lugar de ausência (em relação, por exemplo, à falta de infraestrutura), o CEM o valoriza como um lugar de potencial (relacionado, à proximidade e à vitalidade da floresta remanescente). É onde, mais do que realizar suas pesquisas de campo, Diego, Pedro e Camille procuraram vivenciar suas pesquisas.

Este é um aspecto importante a ser observado: estando já familiarizados com a prática da pesquisa de campo que envolvia observação participante, entrevistas semiestruturadas e *workshops*, estes pesquisadores buscavam outras experiências: “Eu, então, tomei uma decisão: viver minha pesquisa. Comecei a frequentar o CEM quase diariamente, me envolvi em tudo o que podia”, comenta Diego, que escolheu como sua base a Escola Municipal Bernardo de Vasconcelos, localizada no Complexo da Penha. Sua pesquisa entrelaçava agroecologia e design, buscando não apenas a soberania alimentar da comunidade, ou seja, produzir alimentos de qualidade, mas, também, reativar as memórias e os afetos relacionados a eles. Esta experiência envolveu uma mudança da cidade para a comunidade, refeições coletivas, trabalho na terra e plantio de mudas e muitas conversas. A alimentação não é apenas um fim, mas, também, um meio e, acima de tudo, uma memória afetiva. As próprias mudas, transportadas de um lugar para outro da comunidade, sempre provocavam conversas e trocas ao longo do caminho. Esta experiência levou Diego a abrir espaço para conversas durante as atividades

1 Costa, D. S. et al. Sementes urbanas: aprendizados em um Laboratório de Design para inovação social. In: *Anais do Simpósio de Design Sustentável*. São Paulo: Blucher, 2019, p. 673-684.

– como comer juntos, trabalhar a terra e plantar mudas – como uma abordagem sensível para sua pesquisa.

A pesquisa de Camille coloca em relação saúde e design.² Ela apresenta a história do Sistema Único de Saúde (SUS) – sistema público de saúde brasileiro – como “a materialização da saúde como um direito social e tendo a participação popular como uma de suas diretrizes”. Mas também seguia as pistas de uma saúde territorial e tentacular inspirada pelo pensamento tentacular de Donna Haraway (2016) e por encontros com usuárias da Clínica da Família Felipe Cardoso.³ A demissão da única nutricionista da Clínica da Família fez com que as mulheres repensassem sua saúde e, é claro, seus hábitos alimentares. Foi esse momento de crise que levou Camille a estimular conversas por meio de oficinas de design, inclusive na cozinha. Para além da preocupação com a saúde, as mulheres encontraram, nas conversas, um meio prazeroso de trocar receitas e decidiram produzir um livro sobre a cozinha local. Livros de receita têm longa tradição, mas, neste caso, o diferencial estava no próprio processo de design. Por meio das conversas, o grupo de mulheres se tornou mais consciente da relação entre comida e saúde. E, acima de tudo, elas aprenderam a importância das alianças – entre elas, mas também com outras, neste caso, com a pesquisadora Camille – para enfrentar as instabilidades infraestruturais e institucionais. O SUS é muito valioso para a saúde da população brasileira. Mostrou resiliência durante a pandemia de covid-19, mas, como muitas instituições brasileiras, é afetado por instabilidades que somente alianças potentes como as das mulheres da Clínica da Família podem enfrentar.

2 Moraes, C. “Nutrir com”: uma experiência degustativa sobre design & saúde. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UERJ, 2022.

3 Haraway, D. Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene. *E-flux Journal*, v. 75, 2016. Disponível em: e-flux.com/journal/75/67125/tentacular-thinking-anthropocene-capitalocene-chthulucene/.

Finalmente, a pesquisa de Pedro Biz⁴ visou, inicialmente, a inter-relação entre compostagem e design ou, em outras palavras, entre humusidades⁵ e humanidades. Sua porta de entrada para a comunidade foi a Escola de Desenvolvimento Infantil Maria de Lourdes, uma creche administrada pela Prefeitura, onde ele iniciou uma horta com as crianças. Enquanto cada pesquisa individual avançava, eram realizadas atividades de agricultura urbana no território da Penha. Todo esse movimento levou à elaboração de um projeto que foi aprovado pela FAPERJ (Fundação de Amparo à Pesquisa no Estado do Rio de Janeiro), no qual foi estabelecida uma parceria entre o CEM (Centro de Integração da Serra da Misericórdia), INT (Instituto Nacional de Tecnologia), ESDI e AS-PTA (Agricultura Familiar e Agroecologia). É notável, no entanto, que, embora a formalização contemplasse estas partes interessadas, o Arranjo Local Penha é muito mais tentacular: além deles e daqueles já mencionados (escolas e a Clínica da Família), outros se juntaram, ampliando as correspondências.⁶

No campo do design, e particularmente no campo do design participativo e do codesign, há algumas reflexões sobre institucionalização e processos de infraestrutura, e algumas delas foram apresentadas nas edições da Conferência de Design Participativo. Em seu livro *Concurrent Urbanities: Designing Infrastructures of Inclusion* (2015), Miodrag Mitrasinovic traz muitos estudos de caso e análises em termos de governança, estratégia do terceiro setor, bem como ativismo, demonstrando, assim, a relevância que estes conceitos adquiriram no campo do design.⁷ Entretanto, o que vem acontecendo na Serra da Misericórdia, com seus pontos fracos e fortes, merece uma reflexão diferente. Projetar com o Arranjo Local Penha é tão tático quanto

4 Biz, P. *Codesign como compostagem com uma comunidade agroeco-lógica na Serra da Misericórdia*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UERJ; 2022.

5 Haraway, D. *Tentacular Thinking*.

6 Haraway, D. *Tentacular Thinking*.

7 Mitrasinovic, M. *Concurrent Urbanities: Designing Infrastructures of Inclusion*. Londres: Routledge, 2015.

estratégico. Obviamente, há objetivos claros para se atender às demandas, ao cronograma dos editais e financiamentos públicos, mas, ao mesmo tempo, é preciso haver uma plasticidade que acolha as urgências, os eventos do território e sua gente.

Sendo um processo de associações, alianças e correspondências, o Arranjo Local Penha é simpoiético.⁸ As instituições e a infraestrutura são importantes, mas fiquemos com os problemas e concentremo-nos nos processos. Ao considerar a possibilidade de reabilitação e sustentabilidade do mundo, Haraway aposta na *simpoiesis*, ou seja, em fazer mundos – complexos, dinâmicos, responsivos, situados e históricos – entre diferentes, com todos os seres da terra e da Terra, sejam eles húmus ou humanos, sempre em companhia. Para este fim, Haraway conta com uma série de SFs: ficção científica, fabulação especulativa, figuras de cordel, feminismo especulativo, fato científico. Haraway afirma que ela segue as cordas de SF para ficar com os problemas em lugares e épocas reais e particulares. Nesse sentido, o SF é tanto um método de rastreamento quanto o próprio rastreamento. É uma prática e um processo de pesquisa que, em nosso caso, podemos chamar de design, desdesign e redesign, entendido como uma persistência no traçado na serra de uma misericórdia chthulucênica.

A pesquisa em design em territórios como a Serra da Misericórdia requer, então, um envolvimento com todo nosso corpo físico, com suas inteligências e sensibilidades distribuídas e tentaculares, a fim de continuar tentando e Tateando. E sempre lutando: essas pesquisas se relacionam, por sua vez, com a pesquisa em curso de Nilmar Figueiredo (previsão de defesa 2023) sobre resistências afro-brasileiras e, mais em geral,

8 Haraway, D. *Staying with the trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press, 2016.

sobre aquelas contra o racismo ambiental;⁹ e se vinculam também com a pesquisa de Marina Sirito (2022) sobre articulações possíveis entre artefatos da cultura popular, ou melhor, objetos de memória acumulados seja em museus seja nos espaços urbanos como o Cais do Valongo, no Rio de Janeiro, em sua luta por manter viva uma memória continuamente recoberta por projetos de “revitalização” da cidade.¹⁰

Experimentos entre design e antropologia

Com os corpos, aprendemos a responder e a corresponder com o mundo. Aqui é necessário enfatizar a questão colocada pelo próprio campo do design: por que design e antropologia? A aproximação entre estes dois campos data dos anos 1980 e visa tanto uma antropologia feita por meio do design quanto um design feito por meio da antropologia. Historicamente, a antropologia tem se dedicado à observação participante e a uma densa descrição dos mais diversos aspectos da vida em sociedade, baseada em uma atenção engajada – e ao mesmo tempo cuidadosa – no que tange às relações em jogo. Tradicionalmente, o campo do design tem se preocupado em desenvolver projetos para intervir e contribuir para a vida em sociedade, particularmente em ambientes urbanos e industriais.

Entendemos que a aproximação entre antropologia e design pode resultar em uma proveitosa complementaridade teórica, metodológica e prática. Nas últimas décadas, o campo do design tem incorporado o conhecimento antropológico e as abordagens etnográficas como parte dos processos de pesquisa. A antropologia, por sua vez, tem abordado design seja como um

- 9 Figueiredo, N. *Indumentárias de pretes e sociedade eurocentrada: a resistência da estética afrodiáspórica e o ato político ao se vestir* (título provisório). Tese de doutorado (em desenvolvimento). Rio de Janeiro: UERJ, 2023 (previsão de defesa).
- 10 Sirito, M. V. C. *Pensando com bandeira e máscara, pedras e coisas extraordinárias: caminhos para encantar as teorias e práticas do design*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UERJ, 2022.

tópico de análise, mas, também, como um meio de lidar com os desafios encontrados em meio ao trabalho de campo etnográfico, em direção a abordagens mais colaborativas do que meramente documentais. A combinação de meios para produzir conhecimento entre design e antropologia é um empreendimento recente e sempre experimental, que não está consolidado e não pretende ser consolidado no sentido de constituir um novo campo. Mais do que um campo, *design anthropology* é uma reunião de teorias, práticas e metodologias abertas, com o desejo de melhor responder às questões contemporâneas sem a preocupação ou intenção de, no entanto, apresentar resultados sistematizados.

Os autores que têm se dedicado a pensar essas confluências que chamamos de *design anthropology* propõem que as práticas e pesquisas devem ser realizadas em correspondência com a vida. Aqui, nos referimos mais especificamente ao conceito como formulado por Gatt e Ingold (2013): com este conceito, estes autores propõem reconceitualizar o que entendemos por design como uma prática de correspondência às circunstâncias e envolvimento de pessoas, artefatos e ambientes.¹¹ Neste sentido, designers, assim como os demais pesquisadores, se veem no meio de processos que também são fluidos em sua capacidade de responder inesperadamente a questões emergentes, avançando com as pessoas à medida que elas prosseguem. É um processo de improvisação, e não de inovação, no qual se reconhecer como fluido não significa, no entanto, se deixar levar pela correnteza. Segundo Ingold, a busca do conhecimento irrompe em meio a um processo de reflexão ativa e, em movimento, como um processo crítico que aponta e abre certos caminhos e não outros, correspondendo à dinâmica de crescimento e transformação envolvida.¹²

11 Gatt, C.; Ingold, T. From Description to Correspondence: Anthropology in Real Time. In: Gunn, W.; Otto, T.; Smith, R. C. (Eds.). *Design Anthropology: Theory and Practice*. London: Routledge, 2013, p. 139-158.

12 Ingold, T. *Making: Anthropology, Archeology, Art and Architecture*. London: Routledge, 2013.

Na LaDA, os estudos mais recentes em *design anthropology* têm nos inspirado a seguir fluxos e movimentos para rastrear pisadas nos mais diversos territórios – seja em comunidades, como a Serra da Misericórdia descrita anteriormente, ou em bairros, como nas pesquisas de María Cristina Ibarra (2018)¹³ e Mariana Costard (2022);¹⁴ com instituições públicas, como no caso das pesquisas de Cássia Mota (2019)¹⁵ e Paula de Oliveira Camargo (2022);¹⁶ em terreiros de Candomblé, como no caso da pesquisa de Ilana Paterman Brasil (2022);¹⁷ em territórios indígenas, como na investigação de Julia Sá Earp;¹⁸ nas hortas urbanas, como na pesquisa de Fernanda Gusmão Pernes;¹⁹ no pensar o chão em que pisamos, como fez Caio Calafate (2022);²⁰ e, como não poderia deixar de ser, também no campo do design e nas histórias de projetos de escola de design que não chegaram a se consolidar,

- 13 Ibarra, M. C. *Entrelaçando design com antropologia: engajamentos com um coletivo de moradores do bairro de Santa Teresa no Rio de Janeiro*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UERJ, 2018.
- 14 Costard, M. B. *Design como modo de pesquisa coletiva no território: experimentos, correspondências e cartografias*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UERJ, 2022.
- 15 Mota, C. *Conjeturando futuras relações entre design e propriedade intelectual*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UERJ, 2019.
- 16 Camargo, P. O. *Tempos e atravessamentos: tramando linhas a partir do Centro Carioca de Design*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UERJ, 2022.
- 17 Brasil, I. P. *A vida que dança: tecnologias de encantamento para outros desenhos*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UERJ; 2022.
- 18 Sá Earp, J. *Fações, casas e vestidos: uma perspectiva sobre as transformações das mulheres mēbêngôkre através dos gestos (título provisório)*. Tese de doutorado (em desenvolvimento). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2023 (previsão de defesa).
- 19 Pernes, F. G. *Design para inovação social e sustentabilidade: um estudo sobre as hortas comunitárias do Rio de Janeiro (título provisório)*. Tese de doutorado (em desenvolvimento). Rio de Janeiro: UERJ, 2025 (previsão de defesa).
- 20 Calafate, C. C. *Pensar o chão como atlas*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UERJ, 2022.

como na busca de Clara Meliande.²¹ Já Carolina Noury vem realizando no LaDA sua pesquisa de pós-doutorado com catadoras de materiais recicláveis, aproximando, desse modo, territórios urbanos e territórios existenciais.²² Esse movimento pode levar a trabalhar com movimentos sociais, mas é, acima de tudo, um movimento em si, dos próprios pesquisadores.

No caso dos movimentos sociais, podemos citar a pesquisa de Bibiana Oliveira Serpa (2022),²³ que começou a sua pesquisa junto ao LaDA para em seguida se associar, também, ao DesEduca, laboratório de design e educação da ESDI. Com base em suas experiências de design com foco em inovação social, práticas de educação popular, representação estudantil e militância no movimento social, particularmente no movimento feminista, Bibiana se propôs a investigar os processos de politização das mulheres e o papel das coisas de design nestes processos de aprendizagem. Para isso, ela propôs à Universidade Livre Feminista, uma rede de produção e intercâmbio de conhecimentos no âmbito do feminismo, um curso composto de uma série de caminhos. Esta escolha aponta para a intenção experimental da pesquisadora, baseada em sua compreensão do que seria uma “formação” política feminista por meio do design. Esta formação não se enquadra em uma concepção hilemórfica da relação pedagógica ou política, ou seja, em uma concepção que distingue hierarquicamente quem forma e quem é formado, restringindo estas complexas relações a um determinado formato ou fórmula.

21 Meliande, C. S. R. *Projetos de escola em disputa: resistências pedagógicas à implementação do design moderno no Brasil na década de 1960* (título provisório). Tese de doutorado (em desenvolvimento). Rio de Janeiro: UERJ, 2023 (previsão de defesa).

22 Noury, C. *A feralidade do universo cartonero e suas práticas simpoiéticas, de urgência e reexistência. Criando outras formas de habitar o mundo em tempos de urgência*. Pesquisa de pós-doutorado realizada no PPDES/SDI/UERJ com financiamento via bolsa PNP/DCAPES, 2019-2024.

23 Serpa, B. O. *Por uma politização do design: caminhos entre o feminismo e a educação popular*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UERJ, 2022.

Os caminhos abertos por Bibiana questionam para quem e para que serve o feminismo. Eles apresentam um trecho da história das lutas das mulheres, perguntam sobre as diferentes opressões que se sobrepõem na vida cotidiana e, finalmente, especulam sobre as possibilidades de auto-organização das mulheres. São trilhas, ou seja, caminhos literalmente não pavimentados, muitas vezes sinuosos. Elas são tentáculos no sentido de que começam a tatear em torno de uma autorreflexão e se estendem aos territórios ontológicos das lutas por justiça, equidade, liberdade e autonomia. Ao longo desse curso, em colaboração com Clara Juliano, à época estudante de graduação em design na ESDI, Bibiana experimentou alguns artefatos e metodologias como os “dispositivos de conversação”,²⁴ o que, por sua vez, gerou diferentes movimentos: diferentes associações, para além da relação entre o que é individual e o que é coletivo; uma linha do tempo adquiriu curvas surpreendentes ao se articular com histórias locais, situadas e singulares; alguns jogos de tabuleiro não só desestabilizaram os sistemas binários de gênero, raça e classe, mas também abriram outras possibilidades de alianças; e, finalmente, os jogos de cartas desorganizaram e reorganizaram as organizações mais tradicionais que lutam por outros arranjos, especialmente entre produção e reprodução.

No LaDA, outros movimentos estão em jogo. É o caso da pesquisa que deu origem à tese de doutorado de Ilana Paterman Brasil sobre a correspondência entre mulheres, terreiros e universidades.²⁵ Ilana partiu de seu encontro com Maria Eni Moreira, que está engajada em um terreiro de Candomblé na

24 Anastassakis, Z.; Juliano, C.; Serpa, B. Design Anthropology e design ativismo: investigando métodos situados. In: *Anais do 13º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design*. Joinville, Santa Catarina, 2018, p. 1580-1596. Disponível em: <<https://www.proceedings.blucher.com.br/article-list/ped2018-314/list#articles>>. Acesso em: 12 maio 2023.

25 Brasil, I. P. *A vida que dança*; Anastassakis, Z.; Brasil, I. P. *Il faut danser, en dansant*. Essai de fabulation speculative. *Multitudes*, v. 70. Paris, Printemps, 2018. Disponível em: <<https://www.multitudes.net/il-faut-danser-en-dansant/>>. Acesso em: 12 maio 2023.

Baixada Fluminense, Região Metropolitana do Rio de Janeiro. Eni dançava com os orixás. Ilana observava participativamente, produzindo filmes, pinturas com aquarelas, desenhando com carvão, digitalizando os materiais e remontando tudo, reanimando, assim, as danças do Candomblé.

Sobre esse processo, Ilana percebeu que, ao filmar as danças dos mais velhos e depois desenhar no papel as linhas de seus movimentos para reanimá-los imagem por imagem em um novo filme, ela mesma dançava por meio do filme. Inicialmente, ela dançava com os olhos, depois com as mãos, acompanhada de pincéis e lápis, e finalmente, as histórias dos orixás dançados por Eni moviam todo o corpo de Ilana. Era através deste corpo em movimento que Ilana apreendia a sabedoria de Eni e respondia a ela. Eles passavam, assim, a existir como seres em movimento, compartilhando momentos além da participação, ou seja, em estreita colaboração e correspondência. De volta à universidade, Ilana reelaborava estas reflexões. Foi por meio de todas estas linhas de dança, filmes animados e pesquisas em *design anthropology* que, neste caso, novas alianças foram sendo desenhadas entre mulheres, terreiros e a universidade.

Considerações finais

Neste artigo, levantamos a hipótese de um design em movimento: em movimento por alianças, por meio de experimentos em design e agroecologia; e em movimento por correspondência, por meio de experimentos em design e antropologia. Com Deleuze e Guattari, podemos aprender e apresentar ainda melhor o que entendemos como movimento. Uma ciência nômade é uma teoria de fluxos ao invés de sólidos; um processo de devir e heterogeneidade ao invés de identidade e homogeneidade; um procedimento de turbilhão em seu modo de organização; e, finalmente, um pensamento que coloca problemas ao invés de soluções. Deleuze e Guattari sugerem que a ciência estatal – uma forma de interioridade – elimina todas as noções dinâmicas e nômades, como devir, heterogeneidade e variação contínua, e apenas retém da ciência nômade o que pode ser

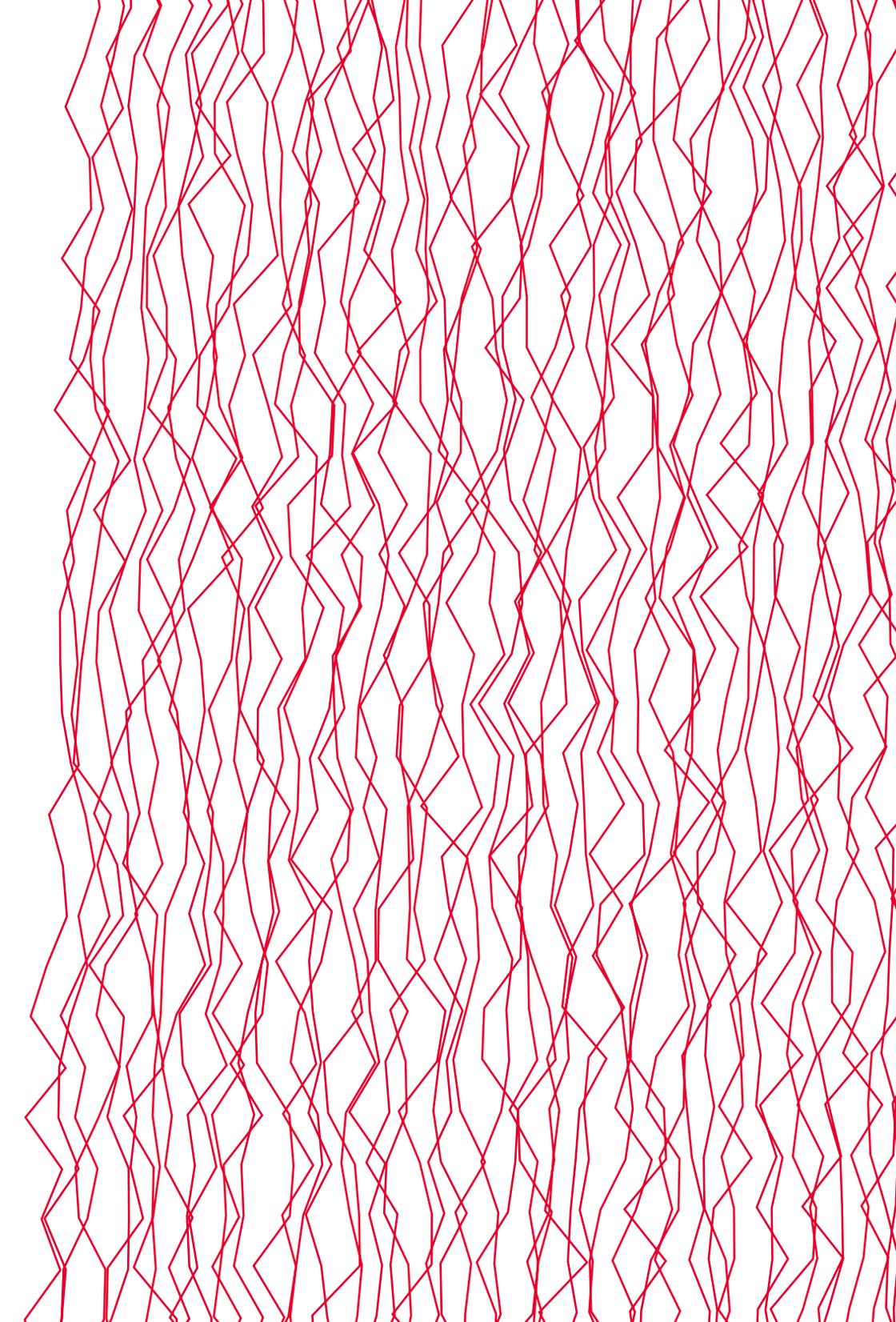
reapropriado dentro de limites bem delimitados e ser reduzido a meras receitas.²⁶

Designs nômades, designs de associações e designs em movimento não pertencem nem ao Norte nem ao Sul: além de qualquer pertencimento, sem interioridade ou exterioridade, é um design em movimento. Perguntamo-nos se é válido insistir no conceito de “participação”. Qualificá-lo como “relacional” ou como “outro” nos parece tão instigante quanto insuficiente, mesmo como uma contribuição mais do que necessária do “Sul”.

Se o Sul existe, ele é o nome de uma rajada de vento que se transforma, sem que as formas que ele sopra voltem ao seu estado original. Mas, seguindo as pistas lançadas por Paul B. Preciado, podemos pensar que “[...] o Sul não existe”. O Sul é uma ficção política construída pelo preconceito colonial. O Sul é uma invenção da cartografia colonial moderna: os efeitos combinados do comércio transatlântico de escravos e o crescimento do capitalismo industrial, ainda em busca de novos territórios para utilizar na extração de matéria-prima. A consequência direta da invenção do Sul foi a construção de uma moderna ficção ocidental do Norte.²⁷ Assim, se o Sul não existe, “o Norte também não existe” (idem). Para o sul do mundo, então, como propomos aqui, é urgente nomadizar a ciência e, no nosso caso, a pesquisa em design. Seguimos algumas pistas deixadas por esses autores, mas segui-las-emos sempre pesquisando e perguntando...

26 Deleuze, G.; Guattari, F. *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1997.

27 Preciado, P. B. *An apartment on Uranus. Chronicles of the Crossing*. Pasadena: Semiotext(e), 2019, p. 231.



Universo cartonero

uma prática de encantamento

*Marina Srito
Carolina Noury*

SOMOS HERDEIRAS E herdeiros de um design moderno dominante do Norte global, uma imposição cultural consolidada por uma violência epistemológica de apagamento de vidas e histórias. Esse design, que se encontra aliado ao pensamento moderno universal de construção de um único mundo centrado no discurso falacioso do desenvolvimento e do progresso, em consonância ao modo de produção capitalista, é um design desanimado. A armadilha desse discurso de um destino comum e de um único ideal de desenvolvimento para toda humanidade, uma imposição colonial que estabeleceu uma estrutura de dominação, é o achatamento de toda a pluralidade de vidas, narrativas e possibilidades de outras existências, a “homogeneização de desejos e sonhos”, como destaca Alberto Acosta.¹

Esse design vem contribuindo para o acirramento das crises que vivemos – política, ambiental, social, econômica. Diante desse cenário em que a vida humana e outras que humanas² se tornam insustentáveis e ameaçadas, se faz urgente e necessário elaborar outras formas de pensar e praticar maneiras diferentes de fazer design. Esse texto reflete nossa angústia diante desse cenário e propõe pensar o design como uma prática de encantamento. Esse modo de pensar o design se alinha também com a maneira pela qual elaboramos esse texto. A partir de uma percepção comum dos interesses individuais de pesquisa, aproximamos nossos temas nessa escrita coletiva. Acreditamos que o pensar e o fazer pesquisa é atravessado por essa prática coletiva.

1 Acosta, A. *O bem viver: uma oportunidade para imaginar outros mundos*. São Paulo: Autonomia Literária, 2016, p. 81.

2 A fim de refletir sobre a centralidade que a vida dos seres humanos assume diante de outras vidas, como sendo mais importante do que outras, diversos autores utilizam outros termos para incluir e valorizar outras vidas, além da vida humana. “Mais que humanos”, conforme Donna Haraway e Anna Tsing, “além de humanos”, “muito além de humanos”, “não humanos”. Porém, todas elas mantêm a categoria do humano como parâmetro de referência. Pensar em “outras [vidas] humanas”, apesar de ainda utilizar o termo humano como referência, é ensaiar a possibilidade de equipar a importância da vida, seja ela qual for.

Assim, ensaiamos um outro modo de construção do pensamento, e também de pesquisar, entendendo que o fazer coletivo também nos direciona para outros modos de fazer e pensar design. Escrevendo esse texto a quatro mãos, buscamos nas interseções entre nossas pesquisas alcançarmos lugares que possivelmente não alcançaríamos sozinhas.

Influenciadas por Donna Haraway, por sua vez afetada por Marilyn Strathern, entendemos que “importa pensar sobre o que pensamos para pensar; importa quais histórias contamos para contar outras histórias; que pensamentos pensam pensamentos. Importa que histórias fazem mundos e que mundos fazem histórias”. Nesse sentido, olhar para outras práticas, outros modos de viver e de projetar é fundamental em busca de um mundo mais encantado.

O universo cartonero, formado por diversas editoras que utilizam o papelão coletado do lixo para produzir seus livros, nos encaminha para uma outra forma de vida ao romper com a lógica de produção capitalista do mercado editorial hegemônico, esse sistema que “vive de sufocar a vida e o mundo da vida”³ possibilitando o florescimento de outros mundos, construindo um espaço de comprometimento com outras vozes e histórias. Pensar o universo cartonero como uma prática de encantamento é possibilitar a produção de ciências comprometidas com vidas e sonhos. Este artigo tem como objetivo abrir caminhos para práticas encantadas no âmbito do design.

Catar, coletar e contar outras histórias

“A utopia está lá no horizonte” – disse Fernando Birri –. Me aproximo dois passos, ela se afasta dois passos. Caminho dez passos e o horizonte corre dez passos. Por mais que eu caminhe, jamais alcançarei. Para que serve a utopia? Serve para isso: para que eu não deixe de caminhar.⁴

3 Acosta, A. *O bem viver: uma oportunidade para imaginar outros mundos*, p. 73.

4 Galeano, E. H. *Las palabras andantes*. Coyoacán: Siglo XXI, 1993, p. 230.

Começamos este texto com um convite a uma caminhada, que pretendemos percorrer a partir de pequenos passos, sem nos preocupar em alcançar prontamente um destino. As convidamos a caminhar justamente para seguirmos fazendo e pensando juntas, perseguindo utopias que podem gerar alterações, ainda que sutis, nos caminhos que estamos trilhando. Seguimos inspiradas por Galeano, entendendo que perseguimos o horizonte em uma constante: ao caminharmos, deslocamos o horizonte adiante. O que vale é o simples fato de caminhar, e no caminho olhar para o horizonte, a fim de não nos perdermos das utopias, mas também é preciso que olhemos para o chão onde firmamos os passos, dando atenção para o caminho e as pequenas coisas que o faz. Talvez esteja no caminhar o remédio para o desencantamento do mundo, nesse jogo entre olhar o horizonte e mirar as utopias e dar atenção ao chão que suporta o peso dos nossos passos e guarda tantas outras histórias vividas.

Buscando pequenas pistas que nos ajudam a encontrar novos e a resgatar antigos modos de fazer e pensar, em especial aqueles que podem nos direcionar para outros entendimentos e a gerar proposições que contribuam para o nosso campo de interesse, o design, encontramos um caminho comum entre nossas pesquisas que, por meio da reflexão sobre uma prática – a prática cartonera, e de uma investigação mais teórica sobre o encantamento, procuram dar pequenos passos em uma trilha já aberta por outras autoras e autores para repensar as teorias e as práticas do design. Marina Sirito, em sua pesquisa de doutorado, investiga a vida das coisas nas manifestações culturais, intencionando encontrar pistas sobre encantamento a partir delas e entender o que os encontros entre coisas e pessoas podem nos dizer sobre ele, como elas, nesses encontros, podem nos dar pistas para encantarmos um mundo carregado da pretensa universalidade dos valores e medidas ocidentais. A autora persegue questões relativas às culturas ditas populares, aos espaços de memória, às relações entre sagrado e profano na intenção de encontrar pistas para encantarmos o design e suas práticas. Carolina Noury, em sua pesquisa de pós-doutorado, investiga o universo cartonero

a fim de compreender como essa prática, que rompe com as regras impostas pelo modelo hegemônico do mercado editorial, traz a possibilidade de encantamento. Apresentando outra forma de projetar, coletiva, a partir de um material descartado no lixo, valorizando o fazer-com, ouvindo outras vozes e contando outras histórias, a prática cartonera pode ser entendida como uma prática que se aproxima de um design encantado, mais comprometido com a vida.

O que nos leva a investigar outros caminhos para fazer e pensar design é o fato de acreditarmos que a humanidade perdeu a capacidade do sonho, do desejo e da imaginação. Enquanto humanos, nos mantemos presos em um universo pasteurizado que herdamos, juntamente à ilusão de um só mundo, também uma única fórmula de habitá-lo e perseguimos um sonho pré-formatado sem nos questionarmos verdadeiramente sobre ele. A sensação é a de que não dá tempo de pensar em utopias – elas passam a ser vontades adolescentes que nos fazem desvirtuar do sentido obrigatório da produção da vida mecanizada. Compramos ideias e ideais que prometem substituir as utopias e, assim, nos mantemos presos na engrenagem.

Participamos de um mundo que é resultado de um desenvolvimento econômico industrial rápido e violento, que provocou um progresso técnico-científico inesperado e determinou um processo irreversível que separa os seres humanos da natureza,⁵ encaminhando-os para a busca de um acúmulo de capital, transformando radicalmente os modos de vida das pessoas, gerando “importante precarização em termos materiais e imateriais, em suma, existenciais”.⁶ Alteramos nossas relações de trabalho e passamos a habitar um mundo “desenhado por redes de

5 Borrero, A. G. Resurgimientos: sures como diseños y diseños otros. *Nómadas*, n. 43, p. 113-129, 2015.

6 Szaniecki, B.; Cocco, G. *O making da metrópole: rios, ritmos e algoritmos*. Rio de Janeiro: Rio Books: 2021, p. 73-74.

territórios e comunicação”⁷ e o espaço-tempo passa a ser o das metrópoles e sua circulação.⁸ Nesse caminho, que percorremos sem pestanejar, projetamos uma forma única de vida que é imposta a todos os outros seres habitantes do mundo. Junto a ela, recebemos de bandeja também uma epistemologia dominante que veio acompanhada de uma só verdade moderna e euro-ocidental,⁹ que nos é contada todos os dias. Verdade essa que nos coopta com facilidade para dentro da engrenagem, por mais que acreditemos caminhar fora dela.

Isso porque, possivelmente, estamos escolhendo dar voz a certos tipos de histórias que nos encaminham novamente para dentro dessa lógica que projeta incessantemente nosso modo de habitar a terra. Escolher olhar para uma narrativa específica é, necessariamente, deixar de lado todas as outras pequenas narrativas que podem nos encaminhar para outros modos de habitar o mundo. Os livros cartoneros contam outras histórias, são uma espécie de sacola que carregam palavras e narram estórias.

O termo estória, apesar de não ser utilizado nem recomendado pelo próprio dicionário *Aurélio*, teria a finalidade de diferenciar a história real da estória ficcional. Estamos optando pela utilização da grafia “estórias” no lugar de “histórias” para reforçar as contranarrativas que circulam nos livros cartoneros que buscam se afastar das histórias hegemônicas colonialistas dando voz e vez às narrativas que foram marginalizadas por esse sistema. Ursula K. Le Guin, no livro *A teoria da bolsa da ficção*, utiliza o termo estórias para se referir às estórias da vida em oposição às histórias do herói. De acordo com a autora, a permanência da vida foi garantida graças às coletoras de sementes, e não

7 Cocco, G. Hélio Oiticica depois de junho de 2013: na Trama da Terra que Treme. *Hélio Oiticica, para além dos mitos*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio e R&L, 2016. p. 1.

8 Cocco, G. Hélio Oiticica depois de junho de 2013: na Trama da Terra que Treme. *Hélio Oiticica, para além dos mitos*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio e R&L, 2016. p. 1.

9 Borrero, A. G. *Resurgimientos*.

aos caçadores de mamute. Porém, foram essas histórias, repletas de emoções e aventuras, que se tornaram hegemônicas, sufofocando e apagando outras narrativas.

A história do herói é contada pelos caçadores de mamute da Pré-história que saíam em busca de carne, com seus objetos pontudos e afiados, usados para matar. Ao retornar da caça, traziam não só a carne, mas também outras partes do animal, como marfim e pele. Entretanto, Le Guin destaca que o mais importante que os caçadores traziam não era a carne em si, mas as estórias cheias de aventura e ação que narravam sobre a luta pela sobrevivência. São essas estórias que ocupam nossas mentes e narrativas ainda nos dias atuais. A reprodução do mito do herói e suas estórias sobre matar, esmagar, estuprar com suas lanças, paus e espadas colocam o Homem no centro do mundo e na construção das narrativas do Antropoceno.¹⁰

A história do herói que faz uso da violência, que é uma estória de morte, é a história da colonização que suprime a diversidade e nega a pluralidade. Mas o que a jornada do herói nos revela é que, para sobreviver, não precisamos de carne, mas de estórias. A autora nos chama a atenção de que a vida humana, nesse período, dependia muito mais dos alimentos que eram coletados, como grãos, sementes, aveia, raízes, brotos, frutos, pequenos animais e insetos, do que da proteína da carne do animal abatido. Porém, as estórias dessas coletoras eram ordinárias e desprovidas de emoção diante daquelas espetaculares que narravam a luta travada entre um homem e um mamute e outros animais em busca da sobrevivência. Com isso, Le Guin nos convida a evocar as estórias das sacolas, das bolsas que carregavam

10 Antropoceno foi o termo utilizado por Paul Crutzen e Eugene Stoermer para designar uma nova época geológica marcada pela interferência do ser humano (*anthropos*) na Terra. O impacto e as consequências do papel central da atividade humana na geologia e na ecologia têm causado profundas transformações na superfície terrestre que marcam o novo regime climático (Crutzen, P. J.; Stoermer, E. F. O Antropoceno. *Piseagrama*, Belo Horizonte, 6 nov. 2015).

e guardavam o alimento que nos possibilitou permanecer vivos. Estórias que foram silenciadas para que o herói recebesse suas glórias.

Na apresentação do livro, Juliana Fausto percebe que “sua literatura bolsreira não adere ao paradigma da História como conquista e teleologia, mas à estória em tom menor”, ou seja, “a estória que não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História”.¹¹ Escolhemos contar as estórias das coletoras de sementes. Escolhemos olhar para a prática cartonera, para as coletoras de material reciclável – as catadoras – como uma possibilidade de pensar um design que possa ser mais encantado, que se afaste do modelo hegemônico do mercado editorial, nos dando pistas para pensar caminhos para o encantamento do design de forma mais ampla.

O encantamento aqui proposto passa pelo desenfeitiçamento do capitalismo, tal qual proposto por Isabelle Stengers, que desarticula os saberes marginais a fim de fazer valer a lógica moderna, suas práticas e teorias. Para desenfeitiçá-lo entendemos que é necessário produzir sincronicamente o encantamento do mundo, construindo outras possibilidades narrativas. Simas e Rufino, nos dizem que o termo encantamento “vem do latim *incantare*, o canto que enfeitiça, inebria, cria outros sentidos para o mundo”.¹² Encantando o cotidiano, abrimos espaços para a invenção da vida em sua pluralidade, reintegrando o que nos foi confiscado não como uma reapropriação nostálgica, mas nos abrindo a possibilidades de pensar e fazer de outras maneiras.¹³

Desse modo, acreditamos que o encantamento pode surgir a partir da abertura a outras possibilidades narrativas, outros

11 Fausto, J.. In: Le Guin, U. K. *A teoria da bolsa da ficção*. São Paulo: n-1 edições, 2021, p. 7.

12 Simas, L. A.; Rufino, L. *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2018; Simas, L. A.; Rufino, L. *Flecha no tempo*. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

13 Sztutman, R. Reativar a feitiçaria e outras receitas de resistência – pensando com Isabelle Stengers. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 69, p. 338-360, abr. 2018.

modos de contar histórias e estórias. No posfácio do livro, Luciana Chieregati diz que, contrapor a estória do Herói à estória das coletoras é possibilitar a “reescrita do passado e das relações que este passado pode propor com o presente e com o futuro”.¹⁴ Sidarta Ribeiro destaca que “contar e perenizar histórias é algo que quase sempre coube aos vencedores na luta da vida”.¹⁵ Os vencedores na luta da vida são as coletoras, não os caçadores. Foi também todo o alimento coletado na sacola que possibilitou a permanência da vida, não somente a carne do mamute abatido. Precisamos lembrar dessas estórias.

Contar estórias é “um modo de evocar mundos possíveis e mundos já desaparecidos [...] para re-imaginar e re-encantar o mundo e, quem sabe, sermos capazes de ‘escutar os sussurros dos despossuídos, os ecos dos contos das vovós, o que já sabemos no lugar profundo, escuro, de onde nasce a intuição; o porão da história, o saco das estrelas. O feitiço, o sonho, a encruzilhada do nosso despertar”.¹⁶

O filósofo e ambientalista Ailton Krenak nos convida a contar histórias para adiar o fim do mundo. “Pregam o fim do mundo como uma possibilidade de fazer a gente desistir dos nossos próprios sonhos. E a minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história”.¹⁷ Se o futuro é ancestral porque está sendo produzido agora e tudo que existe é o passado, precisamos recuperar algumas capacidades ancestrais para garantir a existência desse futuro: a capacidade de sonhar e a de contar e imaginar histórias.¹⁸ No mundo capitalista a capacidade de sonhar foi atrofiada, é preciso que despertemos do sonho egoico (ou pesadelo) do homem, para curarmos

14 Le Guin, U. K. *A teoria da bolsa da ficção*. São Paulo: N-1 Edições, 2021, p. 29.

15 Ribeiro, S. *Sonho manifesto: dez exercícios urgentes de otimismo apocalíptico*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, p. 131.

16 Le Guin, U. K. *A teoria da bolsa da ficção*, p. 35.

17 Krenak, A. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020, p. 27.

18 Ribeiro, S. *Sonho manifesto*.

nossa ancestralidade e, assim, recuperarmos nossa capacidade de sonhar, imaginar e perseguir utopias, dando pequenos passos, coletando no caminho outros mundos possíveis.

Nesse sentido, se olharmos para as catadoras de material reciclável, ao coletar o papelão pelas ruas da cidade guardando em suas grandes sacolas – as carroças – elas coletam não só o material que nutre e alimenta a prática cartonera. Elas coletam outros mundos possíveis. Como nos lembra Chierigati (2021) no posfácio do livro *A teoria da bolsa da ficção*, “um livro guarda palavras. Palavras guardam coisas. Carregam sentidos. Um romance é um patuá guardando coisas em uma relação particular e poderosa umas com as outras e conosco”.¹⁹

Esperamos contribuir com uma teoria do design que seja também uma teoria da bolsa da ficção, ou seja, em que outras histórias possam ser contadas, em que narrativas silenciadas, esquecidas e aquelas que não possuem espaço no mundo moderno desencantado possam ser ouvidas e publicadas.

O universo cartonero

O universo cartonero é formado por centenas de editoras espalhadas pelo mundo que utilizam o papelão (ou *cartón*) para construir as capas de seus livros. O papelão é comprado das cooperativas de material reciclado e cada capa se torna única, pois são pintadas à mão, utilizando diversas técnicas de acordo com a habilidade de quem a está produzindo.

Porém, definir as editoras cartoneras pela utilização do papelão na elaboração de suas capas únicas seria demasiadamente simplista. Essa característica é a que percebemos de imediato, seu fenômeno. Porém, como sugere o *slogan* da primeira cartonera, a argentina Eloisa Cartonera, “muito mais que livros” é a essência da prática cartonera.

No início dos anos 2000, a Argentina sofria o acirramento de uma recessão econômica. O governo do país adotou

¹⁹ Le Guin, U. K. *A teoria da bolsa da ficção*, p. 32.

medidas de austeridade, congelando depósitos, limitando saques e aumentando os impostos a fim de evitar a quebra de bancos. O país vivia uma crise política, econômica, social e institucional que gerou uma grande insatisfação popular, levando a uma série de protestos e manifestações no espaço urbano da cidade de Buenos Aires.²⁰

Esse cenário de crises levou a um aumento exponencial do número de desempregados, da fome e da miséria, fazendo emergir e fortalecer movimentos coletivos e organizações de cooperativas. Diante das incertezas, muitas pessoas começaram a catar lixo reciclável, como o papelão (ou *cartón*) nas ruas do centro de Buenos Aires como forma de garantir uma renda. Foi assim que surgiu a primeira cartonera em 2003, Eloisa Cartonera, formada por um grupo de jovens: o escritor Washington Cucurto, pseudônimo de Santiago Veja, e pelos artistas plásticos Javier Barilaro e Fernanda Laguna.

Essa prática rapidamente se espalhou para outros países, não só na América Latina, mas no mundo todo. No último levantamento realizado por Mariana Costa Mendes, da Malha Fina Cartonera, em 2016 existiam 110 cartoneras ativas espalhadas pelos continentes da África, da América, da Ásia e da Europa, sendo 20 delas no Brasil, distribuídas entre os estados de Minas Gerais, Paraná, Pernambuco, Rio de Janeiro, Rio Grande do Norte, Rio Grande do Sul, Santa Catarina e São Paulo.²¹

Os autores do livro *Taking Form, Making Worlds*, Lucy Bell, Alex Flynn e Patrick O'Hare, buscam compreender como que uma iniciativa experimental, realizada por um pequeno grupo de jovens

20 Noury, C. A prática cartonera, uma expressão do comum. In: *Anais do 10º CIDI | Congresso Internacional de Design da Informação, 2021 e 10º CONGIC | Congresso Nacional de Iniciação Científica em Design da Informação*. São Paulo: Blucher, 2021a. Disponível em: <<https://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/a-prtica-cartonera-uma-expresso-do-comum-36516>>. Acesso em 20 de dez. 2022.

21 Mendes, M. C. *As cartoneras pelo mundo*. Disponível em: http://www.bibliotecasdobrasil.com/2016/09/conheca-lista-de-editoras-cartoneras-do_31.html. Acesso em: 20 dez. 2022.

na Argentina, pôde se espalhar rapidamente pelo mundo.²² Para compreender esse fenômeno, eles afirmam que é preciso olhar para os que exercem a prática cartonera e entender essa prática como um processo de pesquisa. Como nosso contato com os praticantes cartoneros ainda é inicial, pensamos o universo cartonero a partir de pequenos encontros e conversas realizadas alinhadas com o pensamento de autores como Ailton Krenak, Alberto Acosta, Donna Haraway, Isabelle Stengers, Luiz Antônio Simas, Luiz Rufino e Ursula K. Le Guin. Nessa pequena e breve aproximação, já foi possível perceber o potencial de contaminação dos núcleos cartoneros.

O potencial de contaminação da prática cartonera não se dá somente pelo estímulo e pelo incentivo à formação de novos núcleos cartoneros ao redor do mundo, mas principalmente pela capacidade de reativar outras formas de vida. Reativar significa a capacidade de contaminação do meio. “Reativar significa reativar aquilo de que fomos separados, mas não no sentido de que possamos simplesmente reavê-lo. Recuperar significa recuperar a partir da própria separação, regenerando o que a separação em si envenenou”.²³ “Reativemos, quem sabe, a potência do sonho, da experimentação, do cuidado, da fabulação, da alegria, da recusa e da insurreição, para constituir refúgios antigos e criar novos, multiplicar as saídas, inventar juntos outras maneiras de existir. Rexistir”.²⁴

A primeira aproximação foi com o coletivo Dulcinéia Catadora, primeira cartonera brasileira, localizada na cidade de São Paulo. A editora, fundada em 2007, funciona em uma pequena sala dentro da cooperativa de materiais reciclados, a Cooper Glicério, que fica localizada embaixo de um dos maiores anéis rodoviários da cidade de São Paulo, o viaduto do Glicério.

22 Bell, L.; Flynn, A. U.; O'Hare, P. *Taking Form, Making Worlds: Cartonera Publishers in Latin America*. Austin: University of Texas Press, 2022.

23 Stengers, I. Reativar o animismo. *Cadernos de Leitura*, v. 62, p. 8, 2017.

24 Costa, A. *Cosmopolíticas da terra: modos de existência e resistência no Antropoceno*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2019, p. 271.

A primeira visita realizada ao coletivo foi em março de 2020, às vésperas de ser decretado o período de isolamento físico em decorrência da pandemia de Covid-19. Em artigo publicado na revista *ClimaCom*, Noury (2021b) relata sua visita à cooperativa e percebe que os núcleos cartoneros são espaços de regeneração, da vida e do ambiente.²⁵ Por funcionar dentro de uma cooperativa de materiais reciclados, o cheiro que exala é o de chorume. O cheiro, em um primeiro momento, desagradável, do líquido resultante da decomposição de matéria orgânica presente no lixo, ganha outro significado quando buscamos o conceito de chorume. O termo também é sinônimo de abundância, de opulência. “Chor”, em sua etimologia, significa “flor” em português arcaico. O chorume vindo exclusivamente da decomposição de matéria orgânica é um fertilizante natural. O adubo gerado a partir do descarte do lixo e do trabalho das minhocas é o que dá força para pensar outras práticas.

Após o encontro com as integrantes do coletivo Dulcinéia Catadora, procurei outros núcleos cartoneros a fim de conhecer mais sobre essa prática. Por conta da pandemia, alguns encontros foram realizados de forma remota. Assim foi a troca de e-mails com Ninfa Parreiras, da Cartonera Carioca, que não possui uma sede física. Outro contato estabelecido foi com Gaudêncio Gaudério, da Vento Norte Cartonero (RS), que me convidou a participar dos encontros da Confederação Mundial Cartonera. Nesses encontros foi possível conhecer a história de outras cartoneras da América Latina e da Europa.

Com a flexibilização das normas de segurança, foi a vez de conhecer a Ganesha Cartonera, editora fundada por Ary Pimentel, em 2018, no Morro da Babilônia, no bairro do Leme, Rio de Janeiro. Inicialmente localizada na favela da Maré, a

²⁵ Noury, C. A resistência das editoras cartoneras: criando outras formas de habitar o mundo. *ClimaCom – Coexistências e Cocriações [on-line]*, Campinas, ano 8, n. 20, abr. 2021b. Disponível em: <<http://climacom.mudancas-climaticas.net.br/a-resistencia-das-editoras-cartoneras>>. Acesso em: 20 dez. 2022.

editora surgiu com a intenção de publicar um livro específico, o *Cartografias afetivas da Maré*, de Ary Pimentel, Edson Diniz Nóbrega Júnior e Caiett Genial. Porém, o desejo do professor da Faculdade de Letras da UFRJ era o de criar uma cartonera dentro da instituição de ensino, mas, como não houve interesse, ele mesmo deu continuidade ao projeto “que funciona como ponte entre a academia e a periferia, meus dois territórios”, conforme afirmou em conversa à pesquisadora. A Ganesha Cartonera é uma editora multiespécie composta por Ary Pimentel, sua gata Yeshe e uma gangue de gatos favelados, como ele mesmo conta. Em agosto de 2020, tive a oportunidade de passar uma tarde na Ladeira Ary Barroso conhecendo o barraco, Ary, Yeshe e os livros coloridos com capa de papelão.

É possível perceber que no centro do processo estão as catadoras, conhecidas também como puxadoras de carroça, invisibilizadas socialmente. Optei aqui pela escrita no feminino, pois nessa breve ida a campo conheci apenas mulheres catadoras, as integrantes do coletivo Dulcinéia Catadora: Andreia Ribeiro Emboava, Eminéia Silva Santos, Lucia Rosa e Maria Aparecida Dias da Costa. O feminino e a centralidade da catadora no processo nem sempre estão presentes nos núcleos cartoneros, mas na maior parte está presente no nome dos coletivos que une ambas as características, como é o caso de Eloisa Cartonera ou Dulcinéia Catadora.

Após o surgimento de Eloisa Cartonera, muitas outras cartoneras se formaram pelo mundo, sobretudo na América Latina, cada uma com suas características. Em sua maioria, a formação dos coletivos se dá impulsionado por uma crise – econômica, financeira, social, ambiental –, mas cada uma mantém suas particularidades. Em comum, os núcleos cartoneros apresentam:

Espírito de trabalhar com materiais descartáveis, resistir à exclusão social e abraçar a ação coletiva. Essa insistente autonomia ajuda a explicar como, em cinco anos, Eloísa já havia inspirado a criação de sete cartoneras pela América Latina, cada coletivo sendo livre para

reinventar o modelo em seu próprio contexto enquanto criava suas próprias genealogias.²⁶

Apesar desses encontros terem sido pequenos e breves, já foi possível compreender a dimensão da potência cartonera e entender a questão colocada pelos autores do livro *Taking Form, Making Worlds* (2022).²⁷ Entendemos que a prática cartonera se dá no pensar e agir coletivamente criando outras formas de vida que confrontam a dinâmica e a lógica imposta pelo modelo hegemônico capitalista colonial, sobretudo para essas comunidades que são cotidianamente marginalizadas e silenciadas.

O teórico de design inglês John Wood (2008)²⁸ utiliza o termo micro-utopia²⁹ para se referir a novas práticas utópicas que são, geralmente, em pequena escala, mais efêmeras e pluralizadas. Enquanto que a utopia é algo inatingível, que se afasta a cada passo caminhado, uma rede mais independente de micro-utopias – breves ou locais – pode ser mais possível e viável. Para o autor, é imprescindível pensar em alternativas para o futuro, mesmo que pareçam irrealizáveis ou impossíveis, pois é a partir

26 Bell, L.; Flynn, A. U.; O'Hare, P. *Taking Form, Making Worlds*, p. 53.

27 Bell, L.; Flynn, A. U.; O'Hare, P. *Taking Form, Making Worlds*.

28 Wood, J. *Design for Micro-utopias: Making the Unthinkable Possible*. London: Routledge, 2016.

29 Originalmente o conceito foi proposto por Nicolas Bourriaud para “descrever projetos de arte que criam momentos de convívio temporários e em pequena escala e experimentos em relações interpessoais. Bourriaud estava interessado na utopia como um “dispositivo” para se afastar do abstrato e localizar o componente político concreto da microdimensão da vida social, as estruturas e os fluxos de poder que conformam nossa vida cotidiana (Blanes et al., 2016, p. 15). O conceito de micro-utopia constrói uma abordagem para fazer arte chamada “estética relacional”, que Bourriaud define como “um conjunto de práticas artísticas que tomam como ponto de partida teórico e prático toda a relação humana e seu contexto social” (Bourriaud, 2002, p. 113). Essa abordagem posiciona o artista como “facilitador” ou “catalisador” e visa oferecer um critério para analisar os trabalhos muitas vezes opacos e abertos associados à arte participativa (Finkelpearl, 2015, p. 1). Disponível em: <<https://participedia.net/method/4862>>. Acesso em: 20 dez. 2022.

do compartilhamento dessas micro-utopias que podem surgir a sinergia necessária para que possam se tornar utopias realizáveis. Silva (2014) destaca:

Como algumas práticas artísticas e culturais da atualidade buscam instaurar micro-utopias geradoras de novos espaços de convivência, utopias que recriam laços sociais e potencializam o vínculo entre os participantes, a fim de transformar um quadro social dominado pela lógica neoliberal. Se, em sua origem conceitual, as utopias se relacionam, sobretudo a espaços e sistemas sociais (ilhas em mares distantes, mundos subterrâneos, outros planetas, outros lugares distantes e imaginários), as micro-utopias se manifestam em pequenos e efêmeros territórios de resistência: instalações artísticas, narrativas, exposições etc.³⁰

Nesse sentido, podemos compreender a prática cartonera como uma micro-utopia, uma prática e narrativa outra, diferente daquela que herdamos do modelo hegemônico colonialista capitalista, que permite que vozes silenciadas e histórias apagadas sejam ouvidas e (re)escritas, que mostra outra forma de produzir e de habitar esse mundo, sempre em relação com outras pessoas e outras vidas. É, portanto, uma prática relacional, simpoiética, coletiva, de compartilhamento e de amor.

Pensar a prática cartonera como uma prática de amor é “pensar no amor como uma experiência compartilhada de se tornar com, de prestar atenção, de gerar vínculos interessantes, de exercer a responsabilidade com quem nos faz ser”.³¹ Podemos também entender o amor a partir da elaboração de Hardt e Negri (2016), como um ato material, político.³²

30 Silva, D. F. *Utopias e micro-utopias: abordagens e práticas criativas para a arquitetura no campo expandido*. Dissertação de mestrado. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2014, p. 86.

31 Torres, H. *El llamado del chthulu*. Artes de los afectos y políticas cotidianas. In: PTQK, M. *Especies del chthuluceno: panorama de prácticas para um planeta herido*. Madrid: Sycorax, 2019, p. 11.

32 Hardt, M.; Negri, A. *Bem-estar comum*. Rio de Janeiro: Record, 2016.

O fazer cartonero unindo a pobreza – não no sentido da falta, mas da possibilidade nas formas de vida, de linguagens, e produtividade – e o amor, que oferece o poder de se tornar definido pela diferença, reúne os elementos essenciais na produção do comum. O pobre não está relacionado à falta e à carência material, mas ao poder que surge a partir da solidariedade, da cooperação, do cuidado com o outro e da criação de comunidade. “Quando nos juntamos, quando formamos um corpo social mais poderoso que qualquer de nossos corpos individuais separadamente, estamos construindo uma subjetividade nova e comum”.³³

Os livros cartoneros não reproduzem uma estética da miséria tampouco são produtos da crise, como são frequentemente associados, conforme aponta Joana Bértholo. “As pessoas juntam-se para estarem umas com as outras, para aprender umas com as outras, para ganhar a vida. Como valor acrescido, sempre é referido o prazer de produzir e pintar livros e de conhecer pessoas novas, frequentemente de culturas distantes”.³⁴ É pela aliança construída entre os diferentes atores envolvidos no processo simbiótico de fazer-com que possibilita a criação de novos territórios e novas formas de projetar e viver.

Por meio da imersão no universo cartonero, os autores Bell, Flynn e O’Hare (2022) puderam perceber “a multiplicidade de ecologias que a cartonera oferece, compreendendo os processos, pessoas, materiais, ambientes e textos”.³⁵ Se herdamos a prática e o pensamento de uma teoria do design moderno que representou a hegemonia e imposição de uma cultura do Norte global, uma violência cultural e epistemológica que impossibilita e apaga outras formas de existência, o universo cartonero nos mostra outras formas de estar no mundo e de fazer mundos dando voz

33 Hardt, M.; Negri, A. *Bem-estar comum*, p. 204.

34 Bértholo, J. *Os livros únicos de Eloísa Cartonera*. 2009. Disponível em: <https://www.magazineim.com/home/index.php/unique-books-eloisa-cartonera/?lang=pt>. Acesso em: 20 dez. 2022.

35 Bell, L.; Flynn, A. U.; O’Hare, P. *Taking Form, Making Worlds*, p. 14.



FIGURA 1 A artista Lúcia Rosa e a catadora Andreia Ribeiro Emboava, integrantes do coletivo Dulcinéia Catadora. *Frame* do documentário *Cartoneras: A Documentary on Cardboard Publishing in Latin America*, de Isadora Brant. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fzZESHygabl&t=743s>. Acesso em: 20 dez. 2022.

a narrativas que permanecem de fora desse projeto moderno de desenvolvimento. A prática cartonera nos possibilita contar histórias diferentes de formas diferentes.³⁶

Ao dar vez a essas vozes silenciadas, as cartoneras afirmam uma multiplicidade de mundos, indo de encontro ao projeto moderno neoliberal de construção de transformação dos muitos mundos existentes em um único. Assim, as cartoneras avançam e contribuem para as lutas ontológicas, pelas lutas em defesa do pluriverso.

Prática cartonera: (re)encantando o design

Caminhando com as mulheres coletoras de Le Guin e também com as catadoras, coletoras de lixo reciclável, percebemos que é preciso contar outras histórias e histórias. Parece que tudo pode

³⁶ Bell, L.; Flynn, A. U.; O'Hare, P. *Taking Form, Making Worlds*.

ser visto por uma questão narrativa, pelo modo que escolhemos narrar nossas histórias que nos constroem enquanto humanidade. Ailton Krenak nos atenta para o fato de que não se trata de continuarmos sonhando com resoluções para o mundo que conhecemos, mas de produzirmos outros mundos diferentes do que habitamos. Com ele, compreendemos que a possibilidade de construir outras narrativas requer uma mobilização de imaginários mais abertos que possam nos dar possibilidades de futuro que não nos parecem claros agora. Trata-se de sonharmos, pensarmos e produzirmos outros mundos possíveis. O autor ainda nos diz que inventamos a maneira que nos identificamos como humanos, bem como inventamos uma permanência humana na Terra e sua superioridade, projetando-nos em matéria para além do corpo, como um vício na modernidade.³⁷ Presos na mesma história, perpetuamos o desencantamento do mundo causado pelo capitalismo feiticeiro como proporia Stengers.

O antropólogo Renato Sztutman, ao expor o pensamento de Stengers e Pignarre, sugere que os feiticeiros é que foram extintos pelo capitalismo, não a própria feitiçaria. Esta foi cooptada pelo capitalismo que se tornou “um ‘sistema feiticeiro sem feiticeiros’”.³⁸ É como se o capitalismo houvesse capturado – ao modo de Deleuze e Guattari³⁹ – a feitiçaria, entorpecendo as pessoas e tirando proveito das oportunidades que podem gerar algum retorno financeiro, produzindo impotência nas pessoas. Seguindo essa ideia, é importante que reclamemos o desenfeitiçamento do mundo. Na mesma medida, é necessário que reclamemos o seu enfeitiçamento, a magia, o animismo e seu encantamento. Ao passo que devemos desenfeitiçar o capitalismo,

37 Krenak, A. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

38 Sztutman, R. Reativar a feitiçaria e outras receitas de resistência, p. 348.

39 Sztutman, Pignarre e Stengers apresentam o conceito de “captura” de Deleuze e Guattari, sendo captura a “subsunção de uma força ou fluxo a um aparelho centralizador, sobrecodificador” (Deleuze, G.; Guattari, F. *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997; Sztutman, R. *Reativar a feitiçaria e outras receitas de resistência*, p. 348).

devemos enfeitiçar as práticas para fazê-lo. Podemos entender as catadoras e os praticantes cartoneros como feiticeiros que, ao projetarem livros a partir do lixo, trazendo narrativas marginalizadas e vendendo a preços acessíveis não com o objetivo de obter lucro, mas de divulgar essas vozes, promovem um desenfeitiçamento do mundo capitalista a partir de sua magia. Assim, os núcleos cartoneros têm, em certa medida, a potência de (re)encantar o mundo. Olhar para os coletivos cartoneros nos possibilita experimentar outras formas de fazer para transformar a prática projetual em uma prática de encantamento.

Pensando nosso campo de conhecimento, o design, podemos refazer os passos que nos encaminharam até aqui: perseguindo a ideia de desenvolvimento, adotamos uma epistemologia dominante que nos faz crer em um design único, global. Presos ao modernismo, nos acostumamos a reproduzir um discurso positivista que nos faz acreditar no design enquanto o grande solucionador de problemas, tendo a figura do designer como um salvador. Fomos levados e levados a acreditar que esse *modus operandi* poderia solucionar as questões complexas que nos são impostas em nosso tempo, como se a solução para a crise – sanitária, política e econômica – global que enfrentamos tivesse sua resposta no desenvolvimento de produtos – aqui tratando de “produtos amplamente – produtos em si, design gráfico, design de serviço e qualquer outra forma de resultado do processo de design”.⁴⁰

Alberto Acosta nos alerta sobre um fantasma que ronda o mundo: o do desenvolvimento, que nos persegue desde o início do século passado. Se aqui tudo parece que era ainda construção e já é ruína⁴¹, é essa ideia de desenvolvimento único que revela um caminho em direção única que toda humanidade deve seguir e almejar. A armadilha desse discurso de um destino comum e

⁴⁰ Noronha, R. The Collaborative Turn: Challenges and Limits on the Construction of a Common Plan and on Autonomia in Design. *Strategic Design Research Journal*, v. 11, n. 2, p. 125-135, 2018, tradução nossa.

⁴¹ Veloso, C. *Fora da ordem*. 1991.

de um único ideal de desenvolvimento para toda humanidade, provocou uma imposição colonial que estabeleceu uma estrutura de dominação e achatou toda a pluralidade de vidas, narrativas e possibilidades de outras existências. Mas o que fazemos senão gerarmos mais combustível para a crise? Estamos a serviço do capitalismo, em larga medida, e por mais que acreditemos operar fora de sua lógica, alimentamos suas estruturas. O arquiteto e professor Wellington Cançado diz que o design é por si só uma máquina desanimadora de mundos, apresentando uma oposição entre design e encantamento.⁴² Seria possível desvincular o design do capitalismo feiticeiro e encantá-lo a fim de construir outras perspectivas de mundo?

O questionamento aqui passa a ser o de como podemos fugir dessa lógica se a disciplina que nos é cara, o design, nasceu em plena revolução industrial, o que faz com que nós, designers, carreguemos o fantasma do desenvolvimento e da produtividade como herança de um design moderno. Para Barbara Szaniecki e Giuseppe Cocco, precisamos alterar radicalmente o modo como atuamos no mundo, que é cada vez mais um tecido urbano infinito e disforme.⁴³ Porém, os autores acreditam que para alterarmos nossa atuação devemos alterar a forma como entendemos os conceitos de ação, e também de humano, tendo a capacidade de abandonar nossas velhas e conhecidas oposições – como cultura *versus* natureza, sujeito *versus* objeto, que fazem do humano o centro e a medida do mundo.⁴⁴

Para isso, parece necessário, agora, que possamos expandir as noções de design – e também de projeto, ou que façamos o que a designer e antropóloga Raquel Noronha, apoiada em Buchanan, aponta como uma “especulação sistemática sobre a natureza do

42 Siritto, M. V. C. *Pensando com bandeira e máscara, pedras e coisas extraordinárias: caminhos para encantar o design*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UERJ, 2022, p. 41.

43 Szaniecki, B.; Cocco, G. *O making da metrópole*, p. 107.

44 Szaniecki, B.; Cocco, G. *O making da metrópole*.

design”,⁴⁵ a fim de questionar e investigar a epistemologia desse campo de conhecimento.⁴⁶ Parece-nos urgente que possamos pensar no design enquanto aliado das necessárias transformações de mundos, para que enfrentemos as graves crises que se formam diante de nossos corpos. Se até o momento olhamos para um horizonte que nos encaminha para a própria origem da disciplina, o mundo industrial, no qual estamos mais preocupados com os resultados daquilo que projetamos, ou seja, os produtos de design, agora podemos pensar em um horizonte que nos direcione para um caminho no qual poderemos atuar por meio do design.

Acosta nos coloca diante da questão: “Será possível escaparmos do fantasma do desenvolvimento? A grande tarefa, sem dúvida, é construir não apenas novas utopias, mas também a possibilidade de imaginá-las”.⁴⁷ Que alianças poderíamos fazer para resgatarmos a capacidade de imaginar, de sonhar e perseguir utopias?

Fazer alianças é reimaginar o mundo com a habilidade de cultivar mutuamente a capacidade de dar respostas. Fazer alianças com núcleos cartoneros e pensar-com esses coletivos é uma maneira de contar outras histórias para habitar e permanecer no mundo, sobretudo em tempos de turbulência. Por meio dos núcleos cartoneros, é possível reativar o poder do coletivo e imaginar outros mundos possíveis contando outras histórias, diferentes daquela do herói ou do desenvolvimento, do progresso, da modernidade.

É preciso resgatarmos nossa capacidade de contar histórias, porque é dando atenção a outras narrativas de mundo que driblaremos os fantasmas que nós mesmos criamos. Acreditamos que estão em outras formas narrativas, para além da história que repetimos todos os dias, a capacidade de encantamento do mundo. O encantamento aqui se daria como reação ao processo de

⁴⁵ Noronha, R. *The Collaborative Turn*, p. 127.

⁴⁶ Noronha, R. *The Collaborative Turn*.

⁴⁷ Acosta, A. *O bem viver: uma oportunidade para imaginar outros mundos*, p. 64.

“desencantamento do mundo”, como expõe Thamara Rodrigues citando Weber.⁴⁸ Para Rodrigues, o “desencanto [é] a redução e a morte da pluralidade da vida, dos seus mistérios, dos seus detalhes, dos seus caminhos múltiplos”.⁴⁹ Propor um reencantamento do mundo passaria por reativar⁵⁰ a possibilidade de afetar e ser afetado, de confiarmos nos sentidos, no corpo, no invisível e indizível, na natureza e na ancestralidade.⁵¹ Para a autora, estariam na disponibilidade afetiva outras possibilidades de construção poética da vida.

Vivemos em uma realidade achatada, simplificamos as narrativas lógico-formais a conceitos e enunciados que se esgotam em si mesmos,⁵² tomamos como verdade apenas o que nos está disponível e, assim, o que podemos vislumbrar como futuro é temível e terrível. Como nos diz Acosta, homogeneizamos nossos desejos e sonhos e nos tornamos impotentes diante da assustadora realidade que nos assombra.⁵³

O encantamento estaria na possibilidade de darmos voz exatamente aos sentidos mais plurais do mundo, mesmo que em um primeiro momento sejamos questionados em relação à

48 Rodrigues, T. O. Humanidades encantadas: sobre vida, futuro e sonho. HH Magazine: Humanidades em Rede, p. 2. Disponível em: <https://hhmagazine.com.br/humanidades-encantadas-sobre-vidafuturo-e-sonho/>. Acesso em: 1 nov. 2021.

49 Rodrigues, T. O. Humanidades encantadas, p. 2.

50 Entendemos o reativar no sentido de *reclaim* proposto por Isabelle Stengers: “Reativar significa reativar aquilo de que fomos separados, mas não no sentido de que possamos simplesmente reavê-lo. Recuperar significa recuperar a partir da própria separação, regenerando o que a separação em si envenenou. Assim, a necessidade de lutar e a necessidade de curar, de modo a evitar que nos assemelhemos àqueles contra os quais temos de lutar, tornam-se irremediavelmente aliadas. Deve-se regenerar os meios envenenados, assim como muitas de nossas palavras, aquelas que – como “animismo” e “magia” – trazem com elas o poder de nos tornar reféns: você realmente acredita em...?” (Stengers, I. Reativar o animismo, p. 2.)

51 Stengers, I. Reativar o animismo.

52 Stengers, I. Reativar o animismo.

53 Acosta, A. *O bem viver: uma oportunidade para imaginar outros mundos*, p. 81.

sua veracidade ou realidade. Para encantarmos o mundo, precisamos nos afastar, ainda que não totalmente, do caráter exclusivamente técnico e também pragmático das ciências, nos abrindo a demandas mais existenciais e acolhendo, a fim de integrar, aquilo que nos circunda, mas que, por estarmos entorpecidos por uma narrativa dominante, julgamos como menor – como os sonhos, nossos e de outros, os afetos, outras filosofias e modos de vida. Dando voz a essas outras histórias e possibilidades narrativas, podemos reintegrar passados que foram silenciados violentamente, como nos diria Rodrigues.⁵⁴ Para a historiadora, encantar e reencantar as humanidades seria estabelecer um compromisso com o entusiasmo, com o qual produziremos ciências preenchidas por sonhos e vidas e, portanto, entusiasmadas.⁵⁵

Seguindo Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino, podemos entender que encantado é aquele ou aquilo que se coloca disponível para a transformação da experiência, com a capacidade de encontrar a vida por múltiplas formas em oposição à morte. Assim, podemos entender que encantar seria a promoção de outras formas de viver no e com os mundos, a partir da experiência, que presume que coloquemos nossos corpos no jogo. Mas não precisamos ir muito longe: para Simas e Rufino, é na simplicidade da vida comum que os saberes são encantados e se dinamizam, e assim “são reinventados os sentidos do mundo”.⁵⁶

O que está em jogo é a nossa capacidade de construirmos alianças, de apreendermos, da vida cotidiana, outras narrativas possíveis. Abrindo a possibilidade de diálogo com outros saberes, podemos encontrar caminhos que transformem as oposições que criamos em contrastes ativos com poder de nos afetar e se deixarem afetar por sentimentos e pensamentos outros.⁵⁷ Se o desencanto é a desarticulação de saberes considera-

54 Rodrigues, T. O. *Humanidades encantadas*, p. 3.

55 Rodrigues, T. O. *Humanidades encantadas*, p. 3.

56 Siritto, M. V. C. *Pensando com bandeira e máscara, pedras e coisas extraordinárias*.

57 Stengers, I. *Reativar o animismo*, p. 2.

dos menores, “marginais”, que nos direcionam para a lógica do pensamento moderno, como proposto por Thamara Rodrigues, como reintegrá-los, na intenção de fazer com que eles nos des- pertem outras formas de ver e estar no mundo, gerando embates com aquilo que julgamos conhecer, a fim de promover fricções e agenciamentos capazes de alterar nossos modos de vida?⁵⁸ Ou ainda, como proporia Stengers, como reativar esses saberes no sentido de “tornar-se capaz de restaurar a vida onde ela se encontra envenenada”?

Parece, pois, que não basta reconhecermos que os saberes silenciados por anos, décadas, séculos – e contando – podem nos apresentar outras formas de vida. De nada adiantaria esse reconhecimento se mantivermos os mesmos modos de operá-los. É preciso que estejamos abertas e abertos a trilhar outros caminhos, a dar outros passos, mesmo que o solo nos pareça pouco estável ou seguro. Não basta reintegrarmos práticas e conhecimentos “marginais” se estivermos contando histórias a partir da mesma narrativa que nos acostumamos a contar, o que Ursula K. Le Guin nos apresenta como a história dos heróis, o que poderíamos chamar de história de morte. É preciso que estejamos, de fato, abertos ao encantamento, a magia, a feitiçaria e ao animismo.

Ao passo que entendemos que é preciso construirmos nossas teorias e práticas percorrendo outros caminhos, é preciso que estejamos sempre atentas para não sermos novamente cooptadas para uma construção conhecida de ciência, portanto mais confortável. Entretanto, não se trata de abandonar e desqualificar as ciências, como nos diz Marina Sposito, “porque inclusive para refutar essa ideia de ‘ciência moderna’ precisamos ter dado todos os passos que demos na construção do pensamento científico em suas mais diversas áreas de conhecimento”.⁵⁹ O que nos interessa é fazer conviver as formas de conhecimento

58 Rodrigues, T. O. *Humanidades encantadas*.

59 Sposito, M. V. C. *Pensando com bandeira e máscara, pedras e coisas extraordinárias*, p. 254.

já estabelecidas com outras possibilidades de conhecimento alternativas e silenciadas. Sirito expõe a proposição cosmopolítica de Stengers, que nos diz que é necessário trazer as ciências para o campo da política, com o objetivo de trazer outros sentidos para o campo da experiência e da especulação, envolvendo as ciências e todas as outras formas de pensamento.⁶⁰

Sirito ainda nos apresenta que não caberia uma ordenação desses conhecimentos, mas, sim, uma desordenação ou bagunça, permitindo que “novas expressões surjam sem controle, de maneira dinâmica e multiforme. É justamente desfazer o medo do que não conhecemos e estarmos dispostos a encontrar avessos imperfeitos e inacabados das nossas próprias práticas”. Na desordenação do conhecimento, estaríamos tateando novas histórias, narrativas e novos modos de contá-las, abrindo-nos, assim, para a possibilidade de imaginação de outras utopias e sonhos.

Para a autora, não se trata novamente de dividirmos dicotomicamente a ordem e aquilo que a transgride; para transgredirmos algo é inclusive necessário que haja um ordenamento anterior à transgressão. Citando Simas e Rufino, Sirito apresenta a transgressão como “potência assentada no princípio da imprevisibilidade [que] tensiona os limites das razões totalitárias”.⁶¹ Para os autores, quem produz ciência deve sempre se equilibrar entre as reivindicações de caminhos que se apresentam alternativos ao que conhecemos e as desconfianças daquilo que julgamos como certo. Assim, teríamos uma prática de um “saber cis-mado”, aliado da dúvida.⁶²

A prática cartonera está comprometida com a pluralidade de vozes e de narrativas que “desafiam o modo hegemônico de ser, saber e pensar”.⁶³ Ao romperem com a lógica de produção capitalista do mercado editorial hegemônico, esse sistema que “vive de

60 Sirito, M. V. C. *Pensando com bandeira e máscara, pedras e coisas extraordinárias*.

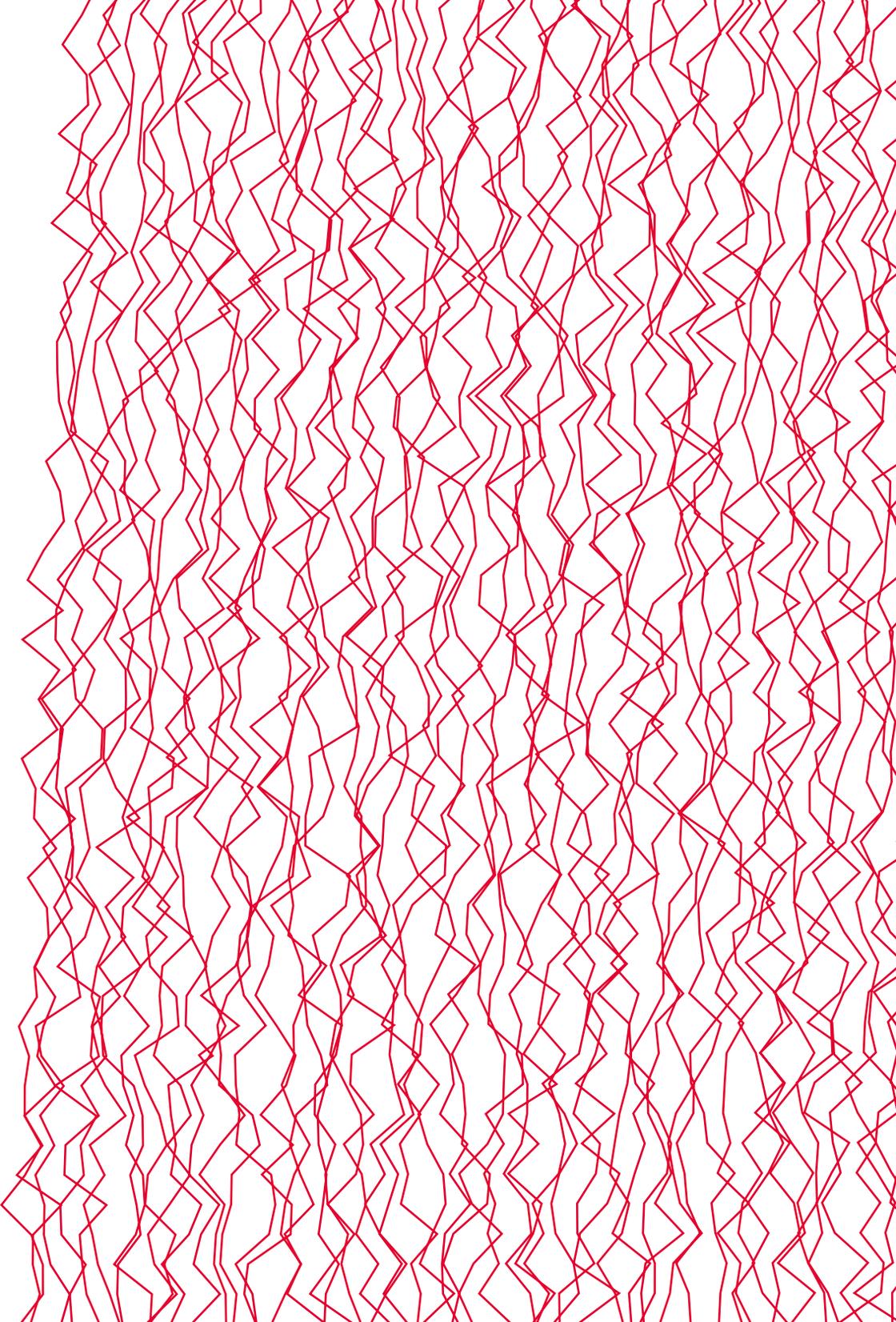
61 Sirito, M. V. C. *Pensando com bandeira e máscara, pedras e coisas extraordinárias*.

62 Sirito, M. V. C. *Pensando com bandeira e máscara, pedras e coisas extraordinárias*.

63 Bell, L.; Flynn, A. U.; O'Hare, P. *Taking Form, Making Worlds*, p. 16-17.

sufocar a vida e o mundo da vida”,⁶⁴ as cartoneras possibilitam o florescimento de outros mundos, menos desanimados e mais encantados. Desse modo, vemos nas cartoneras e em muitas outras práticas marginais, a possibilidade de outras formas de fazer que permitem outras construções narrativas e, de mundos e assim, outros futuros possíveis. Pensamos com elas caminhos para o encantamento do design e, em consequência, pretendemos, com este texto, dar pequenos passos nessa trilha já aberta por outras e outros autores para diferentes formas de fazer e pensar design, conectando-nos com sonhos e utopias.

⁶⁴ Acosta, A. *O bem viver: uma oportunidade para imaginar outros mundos*, p. 73.



Sentipensar e corresponder em design

María Cristina (Cris) Ibarra

NESTE CAPÍTULO, REFLITO sobre o conceito de Sentipensar trazido para a pesquisa sociológica pelo pensador colombiano Orlando Fals Borda, um dos pioneiros da Investigação-Ação Participativa (IAP). Relaciono esse conceito ao de correspondência proposto pelo antropólogo Tim Ingold. A partir de algumas experiências como designer e pesquisadora, pergunto-me como esses conceitos podem se nutrir mutuamente e como podem nos ajudar a repensar nossas próprias práticas em design.

Durante a graduação em design, realizei alguns projetos que pretendiam buscar inspiração nas configurações físicas de objetos encontrados nas ruas da cidade. O processo consistia em fotografar o Centro de Barranquilla,¹ seus habitantes e prédios e os objetos que compõem a paisagem urbana e, a partir de fotografias, projetar artefatos com conceitos e formas que surgissem da sua análise. Muitos designers, não apenas de produto, têm realizado processos similares para projetar artefatos. Um exemplo bastante conhecido é a Cadeira Favela, dos designers brasileiros Irmãos Campana. O conceito de sobreposição dos barracos da favela é levado para a poltrona, configurada a partir de blocos de madeira colocados um em cima do outro. Ao conceito somam-se as cores, as texturas e as proporções, entre outras características que são típicas das favelas brasileiras e que serviram de inspiração para criar a poltrona.

Eu achava fascinante a prática de fotografar a cidade e aprendi que as ruas eram um lugar instigante para a inspiração. Foram exercícios que me tiraram das paredes da universidade e me levaram a percorrer a cidade com estranhamento. Algo importante para tomar consciência do lugar onde morava. O Centro de Barranquilla é muito parecido com o Centro de outras cidades latino-americanas: um lugar caótico, com vendedores ambulantes, compradores, muitos objetos improvisados, gambiarras, barracas de vendas na calçada, barulho etc. Nesses objetos

1 Barranquilla é uma cidade colombiana que se localiza no norte do país e faz parte da região do Caribe. Tem cerca de 2 milhões de habitantes, sendo atualmente uma das cidades mais populosas da Colômbia.

improvisados e em seus criadores, eu encontrava dúvidas. Uma delas era: como eu, enquanto designer, poderia contribuir para a melhoria do processo de criação desses artefatos? Hoje em dia, vejo como essa pergunta pode ter um contexto colonizador. No sentido de que eu queria levar meu conhecimento para o aprimoramento de um sistema de produção, o que é algo válido. Havia boas intenções. Porém, eu não tinha consciência de que esses métodos extra-acadêmicos de produzir artefatos podiam enriquecer os meus próprios, e que essa podia ser uma oportunidade para conjugar conhecimentos.

Estava entrando em um labirinto. Durante a pesquisa de mestrado em design, caminhei pelas ruas de Belo Horizonte fotografando os artefatos improvisados que encontrava (Figura 1). Foram vários os tipos de artefatos que registrei, e me perguntava sobre o que o design poderia aprender deles. Cheguei a várias conclusões, e foi um momento importante para pensar sobre essas questões, a partir de experiências, colocando meu corpo nas ruas da cidade.² Porém, ainda que eu quisesse aprender e abrir as portas para outros tipos de conhecimento, eu não conseguia ultrapassar a barreira de olhar para essas práticas como um objeto de estudo. Eu não me envolvi em processos imersivos, de aprendizagem conjunta, em processos participativos. Poderíamos dizer que minha abordagem daquele momento era um processo mais de interação do que de correspondência.³ O antropólogo britânico Tim Ingold faz essa diferença, afirmando que a interação é um processo de conexão, de criação de pontes. A correspondência está mais relacionada a pegar na mão e caminhar juntos.

Na pesquisa acadêmica, em termos gerais, a objetificação de comunidades é questionada por vários autores, entre eles,

- 2 Ibarra, M. C. *O design por não-designers (DND): as ruas de Belo Horizonte como inspiração para o design*. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: Universidade do Estado de Minas Gerais, 2014.
- 3 Ingold, T. *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. New York: Routledge, 2013.



FIGURA 1 Artefatos encontrados nas ruas de Belo Horizonte. Da esquerda para a direita: aquecedor elaborado com um caixote de frutas e lata de tinta; lata para carregar, expor, esquentar e vender amendoim nas ruas; banquinho feito de um caixote de frutas; e restos de um guarda-chuva. Fonte: Maria Cristina Ibarra.

Fals Borda. Criticando a sociologia baseada nas ciências exatas, ele afirma que colocar as comunidades no papel de amostras de laboratório pode ser perigoso, pois geralmente, nessas abordagens, prevalecem os interesses dos pesquisadores, e não os interesses daqueles que estão sendo “pesquisados”. Por isso, e por outras razões, ele propõe a participação em processos de pesquisa. Ele afirma que os processos de pesquisa tradicionais são tautológicos,⁴ ou seja, são processos em que o pesquisador cria círculos viciosos de explicação em que só quem pode dizer o que é “certo” e “errado” é o mesmo que fez o círculo, não dando espaço para que a sociedade possa trazer questões para a ciência e para as universidades.

No doutorado, realizado no LaDA – Laboratório de Design e Antropologia – da ESDI/UERJ, influenciada por autores da antropologia e do design participativo, considerei outras maneiras de fazer pesquisa em design. Nesse momento, passei a me relacionar com a comunidade com que me dispunha a trabalhar de outra maneira. Já não eram suficientes as deambulações, as entrevistas e os registros fotográficos: eu buscava um processo mais imersivo que me permitisse mais trocas. Dessa forma, fui trabalhar com o Coletivo Santa sem Violência (CSSV), um grupo de moradores que explorava formas de lutar contra uma onda de violência que avançava pelo bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro. Trabalhei com eles durante um ano e, dentre minhas frustrações e meus acertos, aprendi sobre como participar da criação de um bairro a partir dos desejos, sonhos e experiências das pessoas que o habitavam. A experiência com o CSSV me permitiu refletir sobre métodos de pesquisa e prática de design menos racionalistas, em que a presença e o corpo são importantes. Neste processo, foi fundamental o conceito de correspondência de Ingold, que detalharei mais adiante. Fazer parte do LaDA permitiu me aproximar da antropologia e perceber a

4 Fals Borda, O.; Brandão, C. *Investigación participativa*. 3. ed. Uruguai: Instituto del Hombre/Ediciones de la Banda Oriental, 1991.

pesquisa em design como um processo que pode ser enriquecido por meio de imersões e afetos.

Depois do doutorado, continuei explorando essas ideias com teorias e experiências latino-americanas. Já tinha estudado o trabalho do antropólogo colombiano Arturo Escobar,⁵ que foi fundamental para a tese e que me ajudou a compreender os processos de design em nossos contextos. Ele me apresentou o conceito de Sentipensar no livro *Sentipensar con la Tierra* e foi uma porta de entrada para o trabalho de Fals Borda. Os dois autores têm me levado por caminhos que me aproximam de um lado mais político da pesquisa em design na América Latina. A participação, e tudo o que ela implica, levanta questões como a opressão, o apagamento de histórias, de conhecimentos, de ontologias, de mundos. Como criar universidades e como fazer design a partir de diversas maneiras de perceber a vida?

Correspondendo com o mundo: práticas e experiências

A correspondência foi um conceito fundamental para meu trabalho de campo com o CSSV em Santa Teresa, no Rio de Janeiro. O que é corresponder? Parafraseando Ingold (2013),⁶ corresponder é responder com nossos corpos e mentes, em colaboração com o mundo. Para poder responder ao que percebemos, precisamos estar atentos(as). Quando prestamos atenção aos seres e

⁵ Escobar, A. *Sentipensar con la tierra: nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*. Medellín: Unaula, 2014; Escobar, A. *Autonomía y Diseño: la realización de lo Comunal*. Popayán: Universidad del Cauca/Sello Editorial, 2016; Escobar, A. *Contra o terricídio*. São Paulo: N-1 Edições, 2020. Disponível em: <https://www.n1medicoes.org/textos/190>. Acesso em: 15 maio 2021.

⁶ Ingold, T. *Making*.

coisas,⁷ diz Ingold (2020),⁸ eles nos atenderão e responderão às nossas aberturas. Por isso, a correspondência é, ao mesmo tempo, uma prática (algo que fazemos) e uma experiência (algo que acontece conosco).

Correspondência é uma relação que nos coloca no meio entre fazer e experimentar. É isso que Ingold (2016) chama de princípio do hábito.⁹ Nesse lugar, somos sujeitos que fazemos, mas também somos objetos que vivemos a experiência. Isso cria uma concepção do pensamento não como algo que apenas acontece nas nossas cabeças, mas como algo que acontece no corpo todo. Ou seja, pensar não é necessariamente algo *a priori* à ação, pois pensamos também fazendo. A correspondência cria uma relação estreita e complementar entre fazer e experimentar, entre realizar e ser afetado. A partir dessa relação, percebo os métodos de pesquisa em design não como algo que precisa ser elaborado completamente antes de ser executado, mas como algo que pode ser construído na medida em que me relaciono com as coisas. Os métodos de pesquisa e prática em design podem ser construídos no encontro com o mundo, não necessariamente antes ou depois.

A correspondência exige que abramos nossa percepção para o mundo, para o que está acontecendo, de tal maneira que possamos responder a ele. Para mim, essa relação de correspondência implica movimento e flexibilidade. Podemos pensar nessa flexibilidade fazendo uma analogia com uma bola rígida e uma

7 O conceito de “coisa”, utilizado neste capítulo, está atrelado ao trabalho de Ingold (2012). Para ele, o mundo em que habitamos é composto por coisas, não por objetos. As coisas vazam, são lugares onde vários acontecimentos se entrelaçam (Ingold, T. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 18, n. 37, p. 25-44, jun. 2012).

8 Ingold, T. *Antropologia e/como educação*. Trad. V. E. S. Lima; L. R. dos Reis. Petrópolis: Vozes, 2020.

9 Ingold, T. *On Human Correspondence*. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, v. 23, p. 9-27, 2016.

bola macia.¹⁰ A bola rígida, quando entra em contato com as coisas, pode quebrá-las. Em contrapartida, a bola macia, quando toca outras coisas, deforma-se e toma algumas das suas características para si, enquanto as coisas se dobram sob sua pressão de acordo com suas próprias inclinações e disposições. Compreendo essa flexibilidade como uma troca em que aguçamos nossa percepção para responder ao que percebemos, de tal maneira que aquilo com o qual nos relacionamos também responda a nossas respostas.

Ingold, juntamente à antropóloga Caroline Gatt,¹¹ propôs uma *antropologia-por-meio-do-design*, ou seja, uma antropologia em tempo real na qual o(a) pesquisador(a) participa ativamente com suas habilidades na criação de relações e coisas. Ao contrário de uma *antropologia-por-meio-da-etnografia*, nessa abordagem, não são realizadas descrições, retrospectivamente. Em vez disso, o design contribui para as transformações que ocorrem durante o trabalho de campo, “avançando com as pessoas em conjunto com seus desejos e aspirações, em vez de olhar para trás no tempo passado”.¹²

A correspondência, nesse sentido, é um movimento no qual, junto às outras coisas do mundo, caminhamos e respondemos uns aos outros. Assim, a pesquisa não é um plano rígido e imutável, criado *a priori*. Em vez disso, é um tipo de conversa, um tipo de dança, na qual os métodos e conhecimentos dos pesquisadores encontram os métodos e conhecimentos daqueles que estão sendo “pesquisados”. Em outras palavras, é um encontro em que, como pesquisadores, estamos sempre emergindo e nos transformando, junto com outras coisas. Somos afetados

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

11 Gatt, C.; Ingold, T. From Description to Correspondence: Anthropology in Real Time. In: Gunn, W.; Otto, T.; Smith, R. C. *Design Anthropology: Theory and Practice*. Londres: Bloomsbury, 2013, p. 242-274.

12 Gatt, C.; Ingold, T. *From Description to Correspondence* p. 141.

e afetamos nesse processo. Gatt e Ingold afirmam que “corresponder ao mundo, em suma, não é descrevê-lo, ou representá-lo, mas responder a ele”.¹³

O Coletivo Santa sem Violência (ssvc) foi formado em 2016 no bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro. Ele buscava abordagens colaborativas para lutar contra a violência generalizada na área. Eu morava nesse bairro de classe média, situado próximo ao Centro da cidade, também formado por algumas favelas localizadas em sua periferia. O Coletivo era constituído por moradores do bairro que criaram espaços de discussão e diálogo e realizaram atividades nas praças e ruas para ativar a comunidade e pressionar o poder público (Figura 2).¹⁴

Trabalhei com o grupo por um ano como designer, pesquisadora e moradora, desenvolvendo materiais para ajudar na divulgação de suas atividades e estimular a criação coletiva de táticas para denunciar e refletir sobre o problema da violência no bairro. Uma das atividades que desenvolvi com eles foi a idealização e a realização de um processo de cocriação em que refletimos sobre a situação de violência e elaboramos materiais gráficos que foram espalhados pelo bairro. Este processo foi o ponto de partida para futuros encontros e intervenções (Figura 3).

Durante minha participação no CSSV, busquei construir uma relação de correspondência com seus membros e com o bairro. Estar junto ao grupo e imergir naquele território me permitiu ouvir, observar e sentir a situação com suas próprias complexidades. Isso significou que o processo foi desenvolvido na medida em que membros do CSSV e eu íamos experimentando-o, participando de várias atividades e interagindo com outras pessoas. Eu tinha poucos planos. Em várias ocasiões, adotei uma atitude de abertura que me permitiu seguir o fluxo do Coletivo, mas sem deixar de fazer proposições. Fomos criando o caminho, conforme caminhávamos, nos relacionávamos com as pessoas

¹³ Gatt, C.; Ingold, T. *From Description to Correspondence* p. 144.

¹⁴ Ibarra, M. C. *Design como correspondência: antropologia e participação na cidade*. Recife: Editora UFPE, 2021a.



FIGURA 2 Da esquerda para a direita: manifestação realizada pelo CSSV no Largo dos Guimarães em Santa Teresa (Rio de Janeiro); encontro realizado pela CSSV com moradores no Parque das Ruínas em 2016. Fonte: María Cristina Ibarra.



FIGURA 3 Da esquerda para a direita: (A) estêncil com o hashtag #SantaSemViolência cocriado em diversos encontros realizados entre o CSSV e moradores do bairro. (B) Estêncil sendo elaborado por uma das integrantes do CSSV antes da manifestação no Largo dos Guimarães. (C) Estêncil sendo aplicado em uma camiseta no dia da manifestação. Fonte: Maria Cristina Ibarra.

e com o bairro. Segundo Ingold (2015), para conhecer as coisas desde dentro (*from the inside*), devemos deixá-las amadurecer dentro de nós para que se tornem parte de quem somos. No CSSV, todas as nossas vivências e ações no bairro nos transformaram, assim como nós contribuimos para a transformação do local. Participamos da *bairrificação* de um bairro que nos estava, e continua, *bairrificando*.

Corresponder também implica que as pessoas com quem trabalhamos sejam nossos mestres. Ingold (2015) afirma que a antropologia tem um propósito educacional.¹⁵ Eu passei um tempo com o Coletivo para aprender com eles e sobre eles. Observei, escutei e vivi suas dinâmicas cotidianas, pratiquei como trazer ideias para discussão e negociação com um grupo, fui corrigida, aprendi sobre como uma designer pode trabalhar com moradores de um bairro a partir das suas próprias questões e experiências, como fazer parte de processos colaborativos, aprendi sobre

15 Ingold, T. *Conociendo desde Dentro*.

Santa Teresa e cada um dos membros do Coletivo. Esta experiência me abriu caminhos para imaginar outras possibilidades para o design e transformou minha forma de pensar e de sentir.

Ingold (2015) menciona que, enquanto a antropologia se encontra entre modos de conhecer desde dentro (a observação participante) e modos de conhecer desde fora (a análise retrospectiva do material etnográfico), outras ciências não têm estas dificuldades e estão inscritas “no modelo acadêmico de produção de conhecimento”.¹⁶ O autor explica que a legitimidade desse modelo se radica “na sua pretensão de dar um informe autorizado de como funciona o mundo, baseado em fatos empíricos e argumentos racionais, não contaminados pela intuição, o sentimento e a experiência pessoal”.¹⁷ Ou seja, para conhecer corretamente, explica Ingold (2015), os cientistas não podem se envolver afetivamente com o objeto de seu interesse.¹⁸ Coletar dados significa ver sem observar, tocar sem sentir, ouvir sem escutar. Para o autor, isso é impossível na prática, especialmente nas ciências de campo para as quais o espaço aberto é o laboratório. Essa impossibilidade é algo lamentável para muitos. Sob este modelo acadêmico de produção de conhecimento, a essência do praticante não é *sine qua non* à aprendizagem, mas uma fonte de distorção do observador que deveria ser reduzida a todo custo. Ingold (2015) afirma que a ciência que cai nisto é considerada “branda”. Assim, seguindo este critério, a antropologia que ele propõe seria positivamente “esponjosa”.¹⁹

Sociologia Sentipensante

Orlando Fals Borda foi um proeminente sociólogo colombiano e um pioneiro da Investigação-Ação Participativa (IAP), abordagem que surgiu na Colômbia na década de 1970. Concluiu o mestrado (1953) e o doutorado (1957) nos Estados Unidos, mas

¹⁶ Ingold, T. *Conociendo desde Dentro*, p. 227.

¹⁷ Ingold, T. *Conociendo desde Dentro*, p. 227.

¹⁸ Ingold, T. *Conociendo desde Dentro*.

¹⁹ Ingold, T. *Conociendo desde Dentro*.

sua maior contribuição à sociologia foi feita por meio de seu trabalho com organizações rurais na Colômbia. Ele definiu a IAP não apenas como uma metodologia de pesquisa, mas como uma filosofia de vida que transforma seus praticantes em *sentipensantes*.²⁰ Este foi um neologismo que Fals Borda ouviu em uma conversa com um pescador da Depressão de Momposina,²¹ que se definia como *sentipensante* — alguém “que age com o coração, mas também usa a cabeça”.²²

O pescador *sentipensante* da Depressão de Momposina faz parte do que Fals Borda (2002) chamou de cultura anfíbia.²³ Nessa parte da Colômbia, muitas pessoas vivem entre a cultura do rio e a da terra. Quando as águas baixam, explicou Fals Borda,²⁴ os camponeses cultivam nas planícies ou alimentam o gado com as pastagens que ali brotam. Quando as águas sobem, levam o gado para os pastos mais altos e retiram as plantas. Nesse mesmo território, agora coberto de água, começam a pescar. Os agricultores tornam-se pescadores. Criam uma dança entre eles e o rio. Como afirmou a pesquisadora Patricia Botero-Gómez (2019a), *sentipensar* é uma das palavras que encarna a resistência ontológica dos afrodescendentes com suas filosofias

20 Este termo também foi utilizado pelo escritor uruguaio Eduardo Galeano (1991) em *O livro dos abraços*, referindo-se ao termo “sentipensar” como a linguagem que diz a verdade (Galeano, E. *O livro dos abraços*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1991; Fals Borda, O. Orígenes universales y retos actuales de la IAP. *Análisis Político*, v. 38, p. 82, 1999. Disponível em: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/anpol/article/view/79283.82>).

21 A Depressão Momposina é uma área de baixa altitude localizada no Caribe colombiano, caracterizada por grandes inundações no inverno. É uma bacia hidrográfica que inclui rios como o San Jorge, Cauca, Cesar e Magdalena. Essa área está localizada nos estados colombianos de Cesar, Magdalena, Sucre, Santander e Bolívar.

22 Bassi, R.; Barros, J.; Reyes, R. Orlando Fals Borda – Sentipensante. [Vídeo]. 2007. Disponível em: <https://youtu.be/LbJWqetRuMo>. Acesso em: 13 out. 2021.

23 Fals Borda, O. *Historia Doble de la Costa: Mompos y Loba*. Bogotá: El Áncora Editores, 2002.

24 Fals Borda, O. *Historia Doble de la Costa*, p. 23.

do rio.²⁵ As pessoas sobrevivem adotando essas formas anfíbias de vida. Elas estão preparadas para esse ritmo de existência, com uma série de ferramentas e técnicas que foram transmitidas de geração em geração.

No artigo *La superación del eurocentrismo*, Fals Borda e Mora-Osejo (2004) reafirmaram a importância de contextualizar o conhecimento nas complexas realidades da América Latina.²⁶ Eles explicaram que o conhecimento de outros lugares, como Europa e Estados Unidos, muitas vezes é insuficiente para conceber soluções ou entender o contexto latino-americano. Pelo contrário, a supervalorização dos saberes e dos paradigmas desta parte do mundo tende a gerar situações caóticas e a reduzir a urgência da necessidade de trabalhar dentro das nossas realidades e dos nossos problemas, conduzindo ao colonialismo intelectual e a uma deterioração das relações entre humanos e a natureza. Dos paradigmas dos Estados Unidos e da Europa, vêm recomendações para o desenvolvimento econômico, que têm sido descritas como suficientes ou definitivas. Esses paradigmas descontextualizados são incapazes de acomodar a sabedoria indígena ou camponesa, que inclui formas de viver congruentes com o território, como as dos camponeses na cultura anfíbia. Formas que, hoje, poderiam ser chamadas de sustentáveis.

A sociologia que Fals Borda propôs em sua obra busca uma somatória de conhecimentos, exige compromisso e um forte componente ético. Segundo ele, a IAP, entre outros aspectos, visa incorporar o conhecimento das pessoas ao âmbito científico.²⁷ Fals Borda nos incentivou a aprender, com as formas de criação e defesa cultural dos grupos de base e suas táticas seculares

25 Botero-Gómez, P. *Sentipensar*. Dicionário ALICE. 2019a. Disponível em: https://alice.ces.uc.pt/dictionary/?id=23838&pag=23918&id_lingua=4&entry=24540. Acesso em: 13 out. 2021.

26 Fals Borda, O.; Mora-Osejo, L. *La superación del eurocentrismo*. *POLIS, Revista Latinoamericana*, 2004. Disponível em: <http://journals.openedition.org/polis/6210>. Acesso em: 13 out. 2021.

27 Fals Borda, O. *El problema de cómo investigar la realidad para transformarla por la praxis*. Bogotá: Tercer Mundo, 1979.

de resistência, e a incluir suas expressões culturais e científicas, que academias e governos tradicionalmente desprezaram, reprimiram ou relegaram às margens.²⁸ Afirmava que do encontro entre a “ciência popular” e o conhecimento científico-tecnológico pode, efetivamente, surgir um novo caminho.²⁹ Assim, para enfrentar o eurocentrismo, é necessário estudar os nossos problemas de forma mais autônoma e defender a vida e a cooperação com a natureza.³⁰ Segundo Fals Borda, o(a) cientista comprometido(a) se pergunta: “De que tipo de conhecimento queremos ou precisamos? Para quem é o conhecimento científico e a quem ele beneficiará?”³¹ Esta última pergunta é importantíssima para repensar as práticas e pesquisas em design. Para quem é o conhecimento que geramos nos grupos de pesquisa? Beneficiará principalmente a nós mesmos, a outros designers ou a proprietários de grandes companhias? Ou está direcionado para comunidades oprimidas e esquecidas?

A IAP se caracteriza por uma desconstrução científica. Fals Borda (1999) defendeu que a neutralidade e a objetividade impedem transformações sociais e políticas.³² Para ele, o(a) observador(a) faz parte do universo a ser observado. Técnicas de observação neutras deixam as comunidades estudadas como vítimas de exploração científica. Para contrariar esta condição, o(a) pesquisador(a) deve identificar-se com os grupos com os quais trabalha, não só para obter informação fidedigna, mas também para contribuir para as mudanças que esses grupos desejam. A IAP também evita a distinção positivista entre sujeito e objeto. O autor afirmou que ele e seu grupo de trabalho queriam “ver os dois como *sentipensantes* cujos diversos pontos de vista comuns

28 Fals Borda, O. Por un conocimiento vivencial. In: Guerra, J. M. R. (Ed.). *Antología Orlando Fals Borda*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1987/2010.

29 Fals Borda, O.; Brandão, C. *Investigación Participativa*.

30 Fals Borda, O. *Por un Conocimiento Vivencial*.

31 Fals Borda, O. *El Problema de Cómo Investigar la Realidad para Transformarla por la Praxis*, p. 93.

32 Fals Borda, O. *Orígenes Universales y Retos Actuales de la IAP*.

devem ser levados em consideração juntos”.³³ A partir da resolução dessa tensão entre sujeito e objeto, definiu-se o que constituía uma autêntica participação.

De acordo com Arturo Escobar (2014), *sentipensar* implica aproveitar conhecimentos que surgem de uma ligação forte com os territórios, e não da imposição de ontologias que vêm de fora. No livro *Sentipensar con la Tierra*, ele faz um chamado a *sentipensar* com os nossos territórios, e não com “o saber descontextualizado que fundamenta as noções de ‘desenvolvimento’, ‘crescimento’ e até mesmo ‘economia’”.³⁴

Joanne Rappaport, antropóloga norte-americana e autora do livro *Cowards Don't Make History*, define o(a) pesquisador(a) *sentipensante* como “alguém que não apenas analisa e tem empatia, mas age”.³⁵ No livro *Pluriverse: A Post-development Dictionary*, a pesquisadora Patricia Botero-gomez (2019b) caracteriza *sentipensar* como uma visão e prática radical do mundo, que questiona a separação dicotômica da modernidade capitalista entre mente e corpo, razão e emoção, humano e natureza, entre outros.³⁶

Sentipensar evidentemente combina o “sentir” do corpo e o “pensar” da mente, da razão e da emoção, considerando-os esferas complementares, e não dicotômicas. Assim, como indicou Mota Neto (2016), a ação do intelectual *sentipensante* é pautada pela convergência de uma razão crítica rigorosa e de um vínculo afetivo participativo com as comunidades populares.³⁷ O(a) pesquisador(a) *sentipensante* não ignora sua indignação com

33 Fals Borda, O. *Orígenes Universales y Retos Atuales de la IAP*, p. 80.

34 Escobar, A. *Sentipensar con la Tierra*, p. 16, tradução nossa

35 Rappaport, J. *Cowards Don't Make History: Orlando Fals Borda and the Origins of Participatory Action Research*. Durham and London: Duke University Press, 2020, p. 230.

36 Botero-Gómez, P. *Sentipensar*. In: Kothari, A. et al. *Pluriverse: A Post-Development Dictionary*. Nova Deli: Tulika Books, 2019b, p. 302-305.

37 Mota Neto, J. *Por uma pedagogia decolonial na América Latina*. Curitiba: CRV, 2016.

a opressão; antes, transformam-na em semente para uma prática emancipatória e de cuidado.

Sentipensar e corresponder: práticas e experiências

As minhas caminhadas pelo Centro de Barranquilla e por Belo Horizonte me permitiram abrir espaço para alocar a colaboração, a participação e o conhecimento extra-acadêmico em meus processos de design. Não é coincidência que relacionamos tão facilmente o pensar do caminhar. Dessas deambulações surgiram dúvidas que fizeram me conectar ainda mais com o lugar onde estava. A imersão, os afetos, a participação e as ações em Santa Teresa me mostraram maneiras de corresponder e sentipensar. Para compreender esses conceitos e levá-los adiante, não basta estudar textos. É necessário viver a experiência, sentir como os caminhos se desdobram embaixo dos pés.

Percebo que corresponder e sentipensar nos mostram que para fazer design é fundamental estabelecer uma relação com o mundo. Isso implica aceitar que o mundo e a vida não são, muitas vezes, como pensamos e que não temos o poder de dominar completamente a realidade. É no encontro com os materiais, as pessoas, as coisas, que podemos construir mundos. O encontro implica viver a experiência. Isso nos abre caminhos menos racionalistas para fazer design e nos mostra a importância do deslocamento, de ir além dos muros dos escritórios e das escolas.

A palavra corresponder está composta pelo prefixo *co-*, que significa companhia, mostrando como a relação com as coisas é fundamental nessa dinâmica. É uma resposta em companhia que implica estar no mundo e ser suscetível de ser afetado(a). A palavra sentipensar salienta algo parecido. Ela sugere que não podemos pensar sem sentir, sem estar no mundo, sem viver a experiência, sem ser também guiados pelas emoções ou pela intuição. Sentir implica estarmos sendo afetados por algo, ou seja, não apenas pensamos, mas também essa experiência influencia nossos pensamentos, revelando que não estamos sozinhos(as). Levando esses conceitos a outro patamar, podemos perceber a pesquisa e a prática de design como algo que surge

em relação com os lugares e as coisas onde estamos. Sentipensar e corresponder em design nos contextualizam e nos entrelaçam a nossos territórios, da mesma forma que os camponeses anfíbios da Depressão de Momposina, mencionados anteriormente. Entender, com a mente e o corpo, o território, suas relações, os humanos e mais-que-humanos que o habitam, é indispensável para fazer propostas de design cuidadosas com o tempo e o lugar.

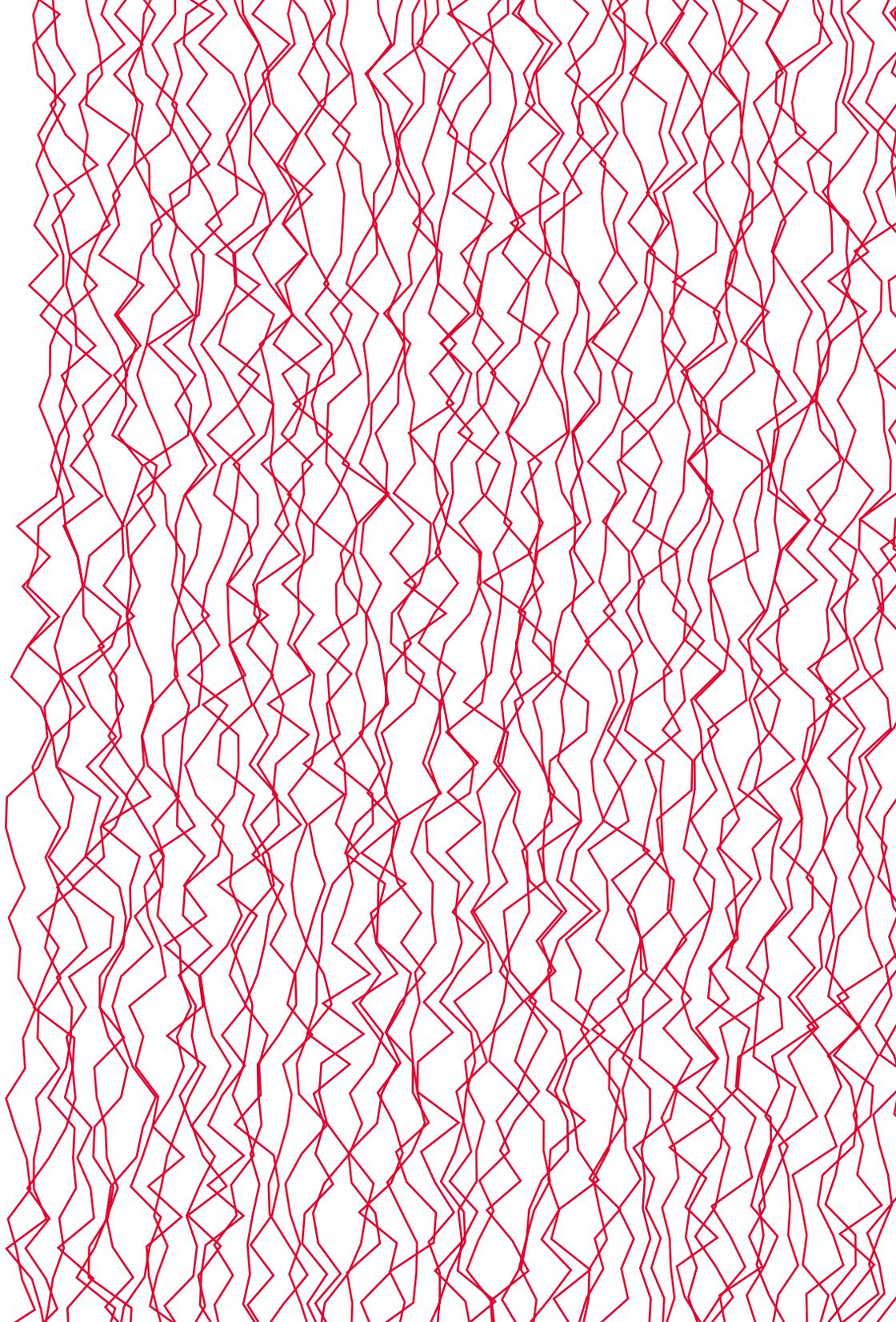
Sentipensar é uma palavra que Fals Borda usou em sua obra para se referir aos camponeses da Depressão de Momposina, como eles mesmos se definiram, e para propor novos métodos e prioridades para a sociologia. A partir das definições aqui apresentadas, percebo o conceito de *sentipensar* como uma forma de reflexão-ação que incita a perguntarmos “para quem?”. Ele está imbuído de um componente político forte que é menos palpável no conceito de correspondência, pois nos obriga a nos posicionar e a tomar consciência sobre as pessoas que se beneficiam do nosso trabalho, colocando em pauta questões éticas. A pesquisa não é um lugar neutro. A neutralidade pode esconder posicionamentos opressores. Essa seria a contribuição de uma postura sentipensante para a correspondência.

Sentipensar nos convida a ter uma atitude de aprendizagem e respeito pela experiência de vida dos grupos com os quais trabalhamos. Enquanto educadora, pergunto-me como fazer uma sala de aula ou configurar cursos de design que valorizem a experiência de vida dos(as) estudantes. Muitas vezes o ensino de design desconecta os estudantes das suas identidades. Como podemos criar estratégias e abordagens de ensino em que as memórias, as ancestralidades e os seus conhecimentos sejam a base para construir futuros? É importante aprender a ser designers que não necessariamente desprezam o gosto das nossas avós, por exemplo. Dessa maneira, seremos designers contextualizados, que fazem parte de um lugar e um tempo. Assim, poderemos dialogar com o resto do mundo.

Sentipensar e corresponder reúnem vários aspectos que utilizo para propor uma mitigação do racionalismo no design,

sobre a qual tenho trabalhado e refletido ao longo dos últimos anos.³⁸ Ingold (2013) afirma que o verbo projetar (*to design*) deve ser considerado como um verbo intransitivo, como morar ou crescer, uma vez que denota processos que não começam aqui e terminam ali, mas continuam.³⁹ Dessa maneira, penso nestas palavras. Ambas são verbos vivos buscando também novos significados. São conceitos em construção, que sugerem ação, movimento e transformação. Não são fórmulas dadas e prontas para serem aplicadas em algum lugar.

- 38** Andrade, D.; Ibarra, M. C. Aproximações em design para além do racionalismo: tecendo caminhos para o pluriverso. *Estudos em Design*, v. 29, n. 1, p. 155-169, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.35522/eed.v29i1.1155>; Ibarra, M. C. Aproximaciones a un Diseño Participativo Sentipensante: Correspondencias con un Colectivo de Residentes en Río de Janeiro. *Full Papers/Proceedings of the 16th Bienal Participatory Design Conference*, v. 3, 2020; Ibarra, M. C. Por um design sentipensante: aproximações a perspectivas latino-americanas para praticar e experimentar design. In: II Colóquio de Pesquisa e Design. Fortaleza, 3 a 6 de novembro de 2020. *Anais do II Colóquio de Pesquisa e Design: De(s)colonizando o Design*. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará (UFC)/Universidade Federal do Cariri (UFCA), 2021. E-book de resumos expandidos. 2021.
- 39** Ingold, T. Making.



Design como modo de pesquisa coletiva no território

experimentos, correspondências e cartografias

Mariana Costard

ESTA PESQUISA NASCEU de uma relação pessoal profunda com um território e foi se transformando ao longo do tempo, dos experimentos, das leituras, das trocas e das descobertas. Do bairro em que nasci e fui criada, afastei-me para observá-lo de outras perspectivas e retornei, envolvi-me novamente; foi também onde me isolei em quarentena e onde já não vivo mais. Nesse emaranhado de coisas e linhas entrelaçadas, de memórias, vivências, estórias, foram se misturando outros territórios, pessoas e coletivos, criando nós e conexões, trazendo novas questões e reflexões. Este artigo é um resumo da trajetória de pesquisa de doutorado e tese com o mesmo nome, desenvolvida no Programa de Pós-graduação em Design da ESDI/UERJ e traz um apanhado sobre os diferentes assuntos tratados, que poderão ser aprofundados com outros artigos e a própria tese.

O encontro com o Laboratório de Design e Antropologia (LaDA ESDI/UERJ), um coletivo em que lemos, escrevemos e experimentamos juntos, onde trocamos inquietações e conhecimentos, compartilhamos questões e reflexões, produzimos e nos transformamos, foi essencial para o desenvolvimento desta pesquisa. Além de todo o conhecimento teórico a que pudemos ter acesso e descobrimos juntos, dos textos que criamos, dos experimentos que desenvolvemos para testar esses modos de fazer que nos inspiraram, as relações pessoais construídas, os laços e afetos foram também de extrema importância para que tudo aquilo fosse possível coletivamente. Assumo, portanto, um sujeito coletivo que acaba por misturar os pronomes pessoais entre o “eu”, os “nós” e os outros tantos que participaram da construção desta pesquisa.

Territórios e cartografias

Entre a ação local e o planejamento urbano, entre o espaço público e as questões de interesse locais, que nome dar a isso com que me proponho a lidar? A pesquisa aborda o território urbano como um “dispositivo” com diferentes dimensões em interação e disputa, diversidade de representações e identidades heterogêneas, produzido pelas práticas sociais, mas também resultado

de um processo histórico desigual em termos de acesso e participação. Transita entre diferentes escalas e perspectivas, desde os praticantes dos lugares que habitam aos espectadores distantes, que observam o conjunto de longe e o projetam. Com interesse na participação no processo de produção dos territórios, a investigação aborda práticas interdisciplinares que pretendem construir lugares a partir do sentido produzido pelas relações entre as pessoas e sua conexão com o espaço; pelas questões, interesses, desejos e sentimentos das comunidades que o habitam.

Encontramos abrigo no conceito de território e territorialidade de Arturo Escobar (2020), enquanto “linguagem para sentipensar as lutas contra o modelo global de expropriação”, cuja abordagem extrativista destrói ontologicamente territórios, vidas e experiências.¹ Os territórios-mundos a que se refere são mundos-vida com suas próprias culturas e cosmovisões, são tecidos de resistência e reexistência. Para ele, um “design participativo relacional” deve se inserir nessa rede de inter-relações que é a vida e atuar como práxis de cura e cuidado a partir da perspectiva tripla de participação, comunalidade e relacionalidade para construir mundos em que caibam muitos outros mundos. A ideia de bairro, cidade ou metrópole, trabalhada nesta pesquisa, tem a ver com esses territórios existenciais, construídos na inter-relação entre pessoas, coisas e fluxos de vida que existem e resistem nesses locais; não está interessada em uma concepção escalar ou hierárquica do território, mas nos agenciamentos, relações de força e modos de habitar que produzem os lugares.

A abordagem cartográfica atravessou todo o percurso da pesquisa, tanto como modo de ler os territórios quanto como método processual que se construiu ao longo do caminho, alimentando a pesquisa colaborativa, problematizando as questões levantadas, dando visualidade e expressão às diferenças e

1 Escobar, A. *Contra o terricídio*. Trad. M. C. Ibarra. São Paulo: N-1 Edições, 2020.

borrando as fronteiras entre pesquisadores e pesquisados. O experimento realizado no Rio Comprido, bairro do Rio de Janeiro, durante o mestrado foi propulsor de uma série de outras experiências práticas envolvendo design e participação em territórios, expandindo-se para diferentes escalas e dimensões, desde a abordagem de bairro mais individual, até o acompanhamento de um plano estratégico metropolitano, que serão abordadas mais adiante. Em todos os casos, a cartografia foi adotada como prática coletiva para reconhecer os territórios, mas também como modo de guiar o percurso da pesquisa, sempre em movimento entre as leituras e escritas acadêmicas e o trabalho de campo, um estimulando e tensionando o outro a todo momento.

Para os autores de *Pistas do método da cartografia*, a cartografia reverte o sentido tradicional de método, de “caminhar para alcançar metas prefixadas”, para um caminho que vai sendo traçado sem prescrições, cujas metas se constituem ao longo do percurso.² A cartografia acompanha esses processos de produção e conexão de redes; ela caminha junto com o “objeto”, imergindo no plano da experiência. Dessa forma, conhecer é fazer junto, pesquisar é intervir. Esse método cartográfico de pesquisa não apenas conhece e reconhece o território pela história oficial, mas também cria o próprio lugar à medida que o investiga. De acordo com Ana Clara Torres Ribeiro (2012), a cartografia da ação “se faz fazendo”, praticada e incompleta, portadora de sentidos e visões de mundo, que tenta compreender e representar o movimento da sociedade, das lutas e dos desejos, como ferramenta analítica, mas também de sustento da memória, da construção do espaço pelo sujeito e por seus gestos.³

Esse modo de fazer pesquisa não se enquadra no modelo normativo da *ciência moderna*, cujo pensamento racional e dualista

2 Passos, E.; Kastrup, V.; Escóssia, L. (Orgs.). *Pistas do método cartográfico: pesquisa, intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

3 Ribeiro, A. C. T.; et al. Pensamento vivo de Ana Clara Torres Ribeiro: compreendendo contextos, abordagens, conceitos e proposta metodológica da Cartografia da Ação. *Revista ReDobra*, v. 9, p. 22-29, 2012.

tem o poder de validar ou não os conhecimentos que podem existir, a que Isabelle Stengers (2017) se refere no singular e com C maiúsculo para sinalizar uma verdade hegemônica voltada à conquista do mundo por meio da colonização; e que confronta com as ciências aventureiras, baseadas em experimentos que questionem as próprias perguntas e possibilitem a criação de novas, que se coloquem em risco ao posicionar também seu modo hegemônico de pensamento, que conecte práticas e modos heterogêneos de vida.⁴

É essa postura aventureira e improvisatória que buscamos trazer para a prática de projeto e pesquisa em design, posicionando o design como modo de investigação entre coisas, pessoas e territórios, atuando transversalmente na reunião e no debate para imaginar, discutir e analisar ideias coletivamente, a partir da dissonância entre posições diversas. São “questões de interesse” controversas, em oposição à ideia de “questões de fato” como realidade única a ser alcançada; com que podemos trabalhar sem interromper o fluxo social, explorando a multiplicidade de interpretações e incertezas discutíveis, para que a “diversidade não seja prematuramente fechada por uma visão hegemônica”.⁵

As experiências desta pesquisa trazem reflexões e aprendizados sobre como o envolvimento com os territórios afeta o modo de projetar e fazer design; sobre a contribuição do design para pensar e produzir territórios com as pessoas que os habitam; e sobre o próprio design como modo de pesquisa e investigação sobre o lugar em que se insere e com as pessoas que o vivem. Foram exploradas as potencialidades e limitações do design na mediação de processos de ensino-aprendizagem através de ferramentas de visualização e dispositivos de conversação, trabalhando diferentes conteúdos enquanto se constituía uma

4 Stengers, I. Reativar o animismo. *Caderno de Leituras*, n. 62, 2012. Trad. J. P. Dias. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2017.

5 Latour, B. *Reagregando o social: uma introdução à teoria do ator-rede*. Salvador: Edufba, 2012.



FIGURA 1 Algumas cartografias da pesquisa: *caosgrafia* em oficina do SIIT8; cartografia coletiva em oficina do SIIT8. Fonte: arquivo da autora, 2017-2022.

formação de cidadania para o espaço urbano – o pensamento crítico sobre a produção do território, buscando questões no passado para entender seu presente e pensar em possibilidades futuras. A pesquisa se debruça, portanto, sobre a relação do design com a educação para a formação de uma cidadania crítica e política, que pode ocorrer no próprio ensino de design, no trabalho com as escolas ou por meio do potencial pedagógico e político dos processos participativos em diferentes níveis de produção e projeto de territórios.

Experimentos

Os experimentos realizados ao longo desta pesquisa constituem estrutura fundamental da tese. Eles têm diferentes pesos, contextos, dimensões e escalas de territórios e trazem reflexões que se complementam e se entrelaçam, sempre em movimento e articulação com as questões práticas e teóricas. A seguir, apresento brevemente cada um a partir do esquema que chamei de *linhas de tempo*, por ser difícil traçar uma linha única em que as atividades ocorreram, pois muitas vezes aconteceram de forma simultânea, uma puxou outra e assim o percurso foi se construindo.



FIGURA 2 Experimentos em linhas de tempo. Fonte: arquivo da autora, 2022.

Em 2014, motivada pelo meu bairro de origem, o Rio Comprido, eu me envolvi com as questões dos territórios e fui buscar no design caminhos para pensar a melhoria desse espaço urbano, o que me levou a fazer o mestrado em Arte e Design para o Espaço Público (Universidade do Porto, Portugal) – e o experimento chamado *Rio Comprido em nós*. O mestrado terminou em 2016 (com coorientação de Zoy Anastassakis), eu já participava de disciplinas e atividades do LaDA e também já comecei a acompanhar a elaboração do Plano Estratégico Metropolitano do Rio, que se desdobrou em vários encontros e atividades até 2018.

Em 2017, eu entrei no doutorado como uma continuação e um aprofundamento da pesquisa do mestrado, e com o desafio de colocar o design entre essas diferentes escalas de território, desde iniciativas locais ao planejamento estratégico das cidades. Naquele mesmo ano, surgiu o coletivo Baixo Rio, com atuação no Rio Comprido, que eu acompanhei todas as atividades que duraram até 2019. Também recebi um convite para fazer uma apresentação no CAP-UERJ sobre a minha pesquisa sobre o bairro, que acabou se desdobrando em várias atividades

ao longo de todo um ano letivo. E ainda, em paralelo, participei do curso Mapa-Praça-Máquina, em que foi criado o jogo dos verbetes e que teve outros desdobramentos de pesquisa coletiva no LaDA: ainda em 2017, reformulamos o jogo para aplicação no Complexo da Maré e também para o Simpósio de Imagem, Identidade e Território (SIIT).

Em 2018, fiz estágio de docência na disciplina de Design de Comunicação, que teve também como pano de fundo o território urbano e trouxe experimentações e reflexões importantes para a pesquisa. E, ao longo desse ano, ainda estava em andamento o trabalho no CAP-UERJ, no Baixo Rio e no Plano Metropolitan.

Em 2019, eu participei como professora da disciplina de Design de serviços. Junto a Talita Tibola e Liana Ventura, desenvolvemos uma oficina no Centro Carioca de Design (CCD), no evento Reativar Territórios, com aquele mesmo jogo dos verbetes, mas em formato tridimensional; e eu levei ainda outra versão do jogo como oficina para o Seminário Sentipensantes, na UFPE, a partir do convite da professora María Cristina Ibarra. Nesse mesmo ano, participei do projeto de extensão Práticas para Cidades Possíveis, coordenado pelo professor Gabriel Schvarsberg, em parceria com Paula Camargo, do CCD, e realizei ainda uma oficina de cartografia participativa na Rocinha com parceria da colega Flavia Secioso.

Em 2020, fiz a qualificação e veio a pandemia, trazendo um período difícil de suspensão de muitas das atividades, durante o qual segui desenvolvendo a tese e me preparando para a defesa, que aconteceu em março de 2022.

Questões de pesquisa

As questões de pesquisa da tese são diversas e foram se transformando ao longo da sua construção, justamente como questões que pretendiam abrir novas questões e problematizar a teoria através da prática e vice-versa. Portanto, não apresento respostas conclusivas, mas caminhos possíveis que foram experimentados e que seguem em aberto para novas experimentações a partir deles, com eles e contra eles, permanecendo com

os problemas, mas respondendo sempre em movimento, com atenção, cuidado e responsabilidade.

Qual a importância e qual o papel do designer no projeto de territórios? Que contribuições pode oferecer? Quais os conflitos e complementaridades com outras disciplinas projetuais dos estudos urbanos? Como transitar entre as diferentes escalas e perspectivas desses espaços, desde os bairros aos grandes planos urbanos? Podem as metodologias participativas de algumas abordagens do design contemporâneo contribuir para projetos de territórios mais democráticos e pluriversais? E para a construção de uma educação cidadã? Que tipo de design é esse? Quais são seus métodos e ferramentas, suas limitações? Como ele pode ser incorporado no ensino de design e mesmo no ensino básico?

Correspondências e cartografias para muitos mundos possíveis

Nesta primeira parte, foram agrupadas e articuladas temáticas que tratam sobre as abordagens frente às questões de pesquisa, em campo, com as pessoas e os territórios, no sentido de mudança para uma perspectiva crítica e de atenção imanente para projetos que abarquem diferentes modos de vida. O projeto de mestrado deu início a toda essa pesquisa, então fez sentido começar a narrativa pelas motivações e inquietações iniciais.

Rio Comprido em nós: da memória afetiva à imaginação coletiva por meio do design surgiu com foco no espaço público do bairro do Rio Comprido, se estendeu para as questões de interesse e buscou modos de atuar no território para identificar questões e refletir, junto aos atores locais, para a transformação de uma realidade compartilhada.⁶

6 Costard, M. *Rio Comprido em nós: da memória afetiva à imaginação coletiva. Metaprojeto para a construção do público por meio do design*. Dissertação de mestrado. Porto: Universidade do Porto, 2016; Costard, M. *Rio Comprido em nós: do espaço público à construção do público por meio do design*. *Arcos Design*, Rio de Janeiro, edição especial Seminário Design.Com, out. 2017, p. 147-162. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/arcosdesign>.

nossas ações e de outros grupos do bairro; entre os professores e alunos do CAP e os moradores do Rio Comprido. Nossas linhas se entrelaçaram, os encontros provocaram alterações em cada um de nós, trocas que ativaram a potência um do outro e depois seguiram seus caminhos, continuaram suas próprias vidas com outros tantos desdobramentos.

Design e antropologia como modos de produzir e habitar articula a relação do Design com a Antropologia como modos de produzir e habitar, no sentido de praticar um design reflexivo e crítico, engajado com os contextos e as pessoas com que atua.⁹ Sugere uma mudança de perspectiva a partir do design relacional, autônomo e ontológico de Escobar (2017), entendendo que criamos mundos por meio dos nossos ofícios.¹⁰ A abordagem antropológica de design contribui para essa alternância de lugares e perspectivas, para a relação com os outros e uma postura sempre atenta e cuidadosa.

Dessa forma, a abordagem de *Design Anthropology* conjuga os dois campos de conhecimento com práticas próprias de pesquisa, experimentais e improvisatórias, além de posicionamento crítico e intervencionista, na busca de um engajamento dialógico entre profissionais e cidadãos para a cocriação de alternativas possíveis para o presente e o futuro.¹¹ Atua em correspondência¹² aos fluxos e relações, em um processo aberto de investigação colaborativa, com potencial descolonizador para o engajamento

- 9 Serpa, B.; Costard, M. Design Anthropology para muitos mundos possíveis. *Arcos Design*, v. 11, n. 2, p. 7-25, dez. 2018. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/arcosdesign>.
- 10 Escobar, A. *Autonomia y diseño – la realización del comunal*. Buenos Aires: Tinta Limon, 2017.
- 11 Gunn, W.; Otto, T.; Smith, R. C. (Eds.). *Design Anthropology: Theory and Practice*. London: Bloomsbury, 2013; Tunstall, Elizabeth. Decolonizing design innovation: design anthropology, critical anthropology, and indigenous knowledge. In: *Design anthropology: theory and practice*, p. 232-250, 2013.
- 12 Gatt, C.; Ingold, T. 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, p. 175-198.



FIGURA 4 Fios, nós e malhas ao longo do caminho – evento Rio Comprido; eventos realizados pelo Baixo Rio no bairro do Rio Comprido. Fonte: fotos da autora, 2018.

com questões sociais, no sentido de um entendimento profundo da natureza humana e das relações, com atenção imanente para conectar modos heterogêneos de vida de saberes e de mundos, a partir da escuta, do fazer-com e da contação de outras narrativas possíveis.¹³

13 Haraway, D. J. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press, 2016.

Território, projeto e participação

Nesta seção, são exploradas as temáticas de “território, projeto e participação”, entrando um pouco nos estudos urbanos para uma aproximação com um campo pesquisado por diversas disciplinas, mas que é pouco abordado por meio do design e que se mostrou uma temática transversal à toda pesquisa.

*A crise do projeto de cidade*¹⁴ discute outras escalas de entendimento dos territórios urbanos, saindo do microcosmo do bairro para transitar por teorias que sugerem uma crise do projeto moderno de cidade pelas vias do planejamento urbano, que está ligado à ideia de desenvolvimento que reforça a produção capitalista dos territórios.¹⁵ Passa por algumas experiências e análises sobre a participação, cidadã, que representam um avanço no aprimoramento da democracia, mas com muitas falhas que restringem a participação e acaba por reforçar as forças hegemônicas.¹⁶ O projeto de extensão *Práticas para cidades possíveis* agrega, como experimento crítico, esse modelo de projeto de cidade, trazendo como contraposição as cidades que são produzidas pelos seus praticantes e habitantes.

A experiência do Plano Metropolitano e os desafios da participação apresenta o processo de elaboração do Plano Estratégico da Região Metropolitana do Rio (PEDUI/RMRJ, 2018), que tive a oportunidade de acompanhar desde o início de sua formulação. Analiso os desafios da participação em escala mais macro, sistêmica e estratégica da produção e do projeto de território, a partir dessa experiência prática; trazendo também um breve experimento na Rocinha, uma oficina de projeto com cartografia

14 Szaniecki, B.; Costard M. Da crise do projeto ao co-design na cidade: a pluri-versidade como sustentabilidade? *Simpósio Design Sustentável – 7º SDS*. Recife, 2019.

15 Harvey, D. *Cidades rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

16 Arantes, O. et al. *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. Petrópolis: Vozes, 2000.



FIGURA 5 Oficina Cidades Possíveis, realizada no evento UERJ sem Muros.
Fonte: fotos da autora, 2019.

participativa para exemplificar questões semelhantes.¹⁷ As duas experiências trazem como semelhança estarem associadas a projetos de território a partir de instituições do poder público, além de buscar algum tipo de participação popular no processo. As ferramentas utilizadas para mediação dos encontros foram diversas e buscaram: levantar questões de interesse e tensões; promover diálogo; gerar ideias para a formulação de propostas que subsidiassem decisões governamentais; identificar problemas e definir prioridades por meio de classificações; pensar coletivamente em soluções ou respostas possíveis; simular cenários para testar as ideias. A visualidade das ferramentas se mostrou um ponto relevante, pois as dinâmicas conseguiram envolver as pessoas de forma interativa, gerar conversas e resultados visuais que tornaram mais tangíveis às questões abordadas e ideias levantadas. Dessa forma, o design assume um papel de ferramenta mediadora para gerar consensos compartilhados e validar a formulação do projeto. Entretanto, observa-se uma

17 Iconoclastas, C. *Manual de mapeo colectivo. Recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa*. Buenos Aires: Editorial Tinta y Limón, 2013.

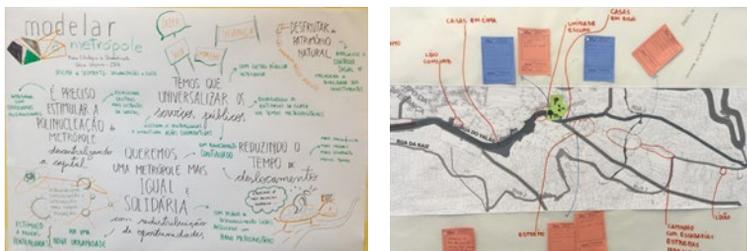


FIGURA 6 Oficinas do Plano Metropolitano; oficina de cartografia coletiva na Rocinha. Fonte: arquivo da autora, 2017-2018.

limitação quanto ao nível de aprofundamento das questões e ao enfrentamento de controvérsias que esbarrariam em diversos e complexos interesses políticos, além da restrição da participação a grupos reduzidos e a possível manutenção de interesses dominantes.

Codesign e dispositivos de conversação apresenta o codesign como alternativa para um engajamento político nos territórios, analisando ferramentas e métodos chamados de “dispositivos de conversação”¹⁸ e “*Design Things*”.¹⁹ Apresentamos jogos elaborados pelo LaDA e aplicados em diferentes contextos como exemplos desses modos de atuação, ao construir espaços de encontro que provocam reflexões, criam narrativas e estimulam um debate em um ambiente de aprendizado coletivo.²⁰

Codesign e design participativo²¹ trazem um caráter político, assumem como objetivo a participação e a democracia por meio

18 Anastassakis, Z.; Szaniecki, B. *Conversation Dispositifs: Towards a Transdisciplinary Design Anthropological Approach in Design Anthropological Futures*. London: Bloomsbury Academic, 2016.

19 Binder, T. et al. *Design Things*. Cambridge: The MIT Press, 2011.

20 Costard, M. et al. Experimentos de design para uma democracia em jogo. In: *Anais do 13º Congresso Pesquisa e Desenvolvimento em Design*. São Paulo: Blucher, 2019, p. 1710-1720.

21 Simonsen, J.; Robertson, T. *Routledge International Handbook of Participatory Design*. New York: Taylor & Francis Books, 2013.



FIGURA 7 Jogo aplicado na Maré, 2017. Oficina no Centro Carioca de Design, 2019. Fonte: arquivo da autora.

de um processo investigativo de engajamento e imaginação coletiva que evidencia as relações de força envolvidas por meio da criação de espaços sociomateriais que tentam abarcar e amplificar perspectivas heterogêneas.²² Trabalha ainda para ampliar o entendimento da ação política do design para questões de interesse público, através de processos de institucionalização e infraestruturação,²³ que norteiam a coprodução, na medida em que as instituições e estruturas existentes afetam diretamente as possibilidades e restrições do trabalho do design participativo e que este deve, portanto, trabalhar também no sentido de modificá-las com um esforço de longo prazo.

Ensino de design e design no ensino

Por fim, foram explorados experimentos que abordam as relações do design com os territórios pela perspectiva da educação.

CAP-UERJ resiste: educação para a cidadania relata o projeto desenvolvido no Colégio de Aplicação da UERJ, que adotou uma abordagem cartográfica transdisciplinar e combinou diferentes

22 DiSalvo, C. Design, Democracy and Agonistic Pluralism. *Proceedings of the Design Research Society Conference*, 2010.

23 Seravalli, A.; Agger E. M.; Hillgren, P. A. Co-Design in co-production processes: jointly articulating and appropriating infrastructuring and communing with civil servants. *CoDesign*, v. 13, n. 3, p. 187-201, 2017.

linguagens e campos do conhecimento ao estudar o bairro do Rio Comprido, onde a escola fica localizada. As atividades foram mediadas e articuladas por meio do design, em uma prática pedagógica dialógica que colocou as crianças no papel de pesquisadoras e coautoras do projeto, estimulando a ação e a reflexão sobre assuntos da vida – no caso, a escola, o bairro e as cidades.²⁴

Design como modo de investigação no território: experimentos e pistas metodológicas se divide em duas partes: “Territorialidades e narrativas visuais” e “Redes, serviços e ações no território”. Referem-se a experiências em disciplinas de projeto da ESDI, uma de Design de Comunicação, outra de Design de Serviços,

- 24** Costard, M.; Dos Santos M.; Rabelo, F. Educação cartográfica-práxis transdisciplinar no Colégio de Aplicação da UERJ. *Arcos Design*, v. 11, n. 1, p. 85-105, 2018.



FIGURA 8 Atividades no CAP-UERJ. Fonte: fotos da autora, 2017.

que, portanto, tiveram focos projetuais diferentes. Mas, nos dois casos, o cenário urbano foi tema das aulas de projeto, estimulando os alunos a explorar o design para propor reflexões, intervenções ou soluções para as questões observadas, sempre de modo engajado com o campo e as pessoas. Essas experiências trazem aprendizados sobre como o envolvimento com os territórios afetam os modos de fazer design; sobre a contribuição do design para pensar e produzir territórios com as pessoas; e sobre o próprio design como modo de pesquisa sobre o lugar; além de estimular a todo momento o exercício de cidadania.

Design e/como educação: diálogos e conversações é uma reflexão a partir da pedagogia crítica de Paulo Freire²⁵ e da Antropologia e/como Educação de Tim Ingold.²⁶ É uma perspectiva pedagógica dialógica reflexiva de ensinar-aprender por meio da construção coletiva de conhecimentos relacionados aos assuntos da vida e do mundo, nesse caso a partir da pesquisa e do projeto sobre/em/com territórios. Aqui, o ensino de design e o design no ensino se deram pela aproximação com os lugares e seus habitantes, estimulando a reflexão e o posicionamento crítico sobre a produção dos territórios, assim como um pensamento projetual ao buscar questões no passado para entender as situações presentes e imaginar possibilidades futuras para sua transformação por meio da práxis. Esse “design menor” se situa entre as coisas, precisa de tempo e experimentação paciente; pensa em problemas reais que não possuem soluções fechadas neles mesmos, mas uma abertura para abrir novos caminhos também através da intuição, da improvisação, do afeto e da especulação. Esses espaços de aprendizagem coletiva permitem o engajamento crítico acerca de questões de interesse comuns, visando à transformação de contextos situados e à formação de sujeitos ativos, críticos e reflexivos para a cidadania.

²⁵ Freire, P. *Pedagogia do oprimido*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

²⁶ Tim Ingold (2020)



FIGURA 9 Algumas atividades das aulas da graduação. Fonte: arquivo da autora, 2019.

Reflexões finais

A partir de todos esses experimentos, correspondências e cartografias, eu faço a proposição de um “design como modo de pesquisa coletiva no território”. Nesta pesquisa, o design é também modo de análise, um processo investigativo contínuo de observação, especulação e intervenção. O importante aqui é o processo, os modos de fazer projeto e pesquisa simultaneamente, de estar em campo, de se relacionar com as pessoas, de conduzir as ações; é sobre o design como modo de investigar, aquele que está entre ou transversal às coisas; é uma pesquisa por meio do design, mas sempre em articulação com outros campos, combinando diferentes saberes e práticas, como um espaço de encontro.

Um dos desafios assumidos no início do estudo foi o de colocar o design entre diferentes escalas de entendimento do território, de buscar articulações entre iniciativas locais e o planejamento estratégico das cidades, partindo do trabalho no bairro do Rio Comprido para a experiência com o Plano Metropolitan do Rio de Janeiro. Foi possível transitar entre essas dimensões e perspectivas, buscando brechas e oportunidades para atuação junto aos praticantes dos lugares, como em nível sistêmico, e ainda no âmbito escolar e universitário. As abordagens de design trabalhadas demonstram esses encontros que se articulam e potencializam, formando redes e malhas entrelaçadas.

Essas tramas foram costuradas também pela própria abordagem cartográfica que inspirou os modos de fazer pesquisa e permitiu uma abertura ao percurso, um método que não se fecha nas suas questões iniciais, mas que vai sendo traçado ao longo do caminho, acompanha movimentos e conexões, caminha junto das experiências e se transforma com elas.

Esses modos de fazer design foram construídos, elaborados e explorados por meio da prática e também da leitura e da escrita acadêmica, sempre em movimento e articulação. Todos os experimentos analisados na tese demonstram como os territórios afetam o fazer projeto, assumindo territórios como mundos-vida que englobam seus habitantes, culturas e experiências, para muito além do espaço físico. Os lugares e pessoas reais estão em relação e colocam em relação a pesquisa e o projeto a todo momento, levantando questões, questionando verdades, mudando o caminho previamente definido; exigem habilidade de improvisação, cuidado e atenção para estar no fluxo dos acontecimentos, são um projeto sempre em movimento. Para isso, não é possível adotar uma metodologia fechada com etapas previamente estabelecidas, mas arcabouços metodológicos flexíveis que podemos experimentar e modificar ao longo do caminho.

Adotando a postura de coinvestigadores em comunidades que já criam suas próprias realidades, os designers assumem posicionamentos e fazem escolhas projetuais que contribuem para a construção de mundos, narrativas e formas de ser. Essas escolhas não são nunca neutras ou imparciais, por isso a importância de se perceberem sujeitos críticos e cidadãos com papel político no mundo e responsabilidade em seus projetos.

No caso das disciplinas da graduação, havia um objetivo de desenvolver um projeto de programação visual e de serviço, sendo o território o campo em que deveriam levantar e explorar suas questões. Nas demais situações relatadas, o design é assumido como processo para pensar, pesquisar e entender o próprio território, suas questões são caminhos possíveis. Uma das indagações que me acompanhou desde o início da pesquisa,

quando quis transitar entre as diferentes escalas de territórios, era sobre o papel do designer nesses projetos. As respostas possíveis são muitas e vão mais para um caminho inter e mesmo transdisciplinar, que nessa pesquisa desenvolvo a partir das aproximações com *Design Anthropology*, Design Participativo ou Codesign e “Design e/como Educação”, desenvolvidos ao longo do documento.

Essas abordagens colocam o design como modo de pesquisa a partir de uma perspectiva transdisciplinar e dialógica que pretende identificar questões, articular saberes, construir pontes e estimular o debate para a transformação coletiva. Assumindo o papel de copesquisador, o designer deve desenvolver uma “educação da atenção” e habilidades de improvisação, atenção, cuidado e escuta ativa, para se expor ao mundo em constante formação e se corresponder com ele para transformá-lo e ser transformado.

Nessa perspectiva, adotamos ferramentas e métodos próprios, que chamamos aqui “*design things*” e “dispositivos de conversação”: espaços de encontro que reúnem agentes heterogêneos com diferentes conhecimentos e práticas para investigar questões de interesse e alternativas futuras em um processo dialógico e especulativo. Esses modos de fazer pretendem materializar o intangível, posicionando dispositivos – objetos, imagens, sistemas e dinâmicas – como facilitadores de reflexões e engajamento, sem propor soluções para questões de pesquisa, mas, pelo contrário, encontrando formas de estar junto à questão e enxergá-la de novas maneiras. Esse tipo de atuação diferenciaria aquele design para a política, que apoia estruturas dominantes e valida consensos compartilhados, de um possível design político que questiona tais estruturas e busca a construção de novas por meio do dissenso e das controvérsias.

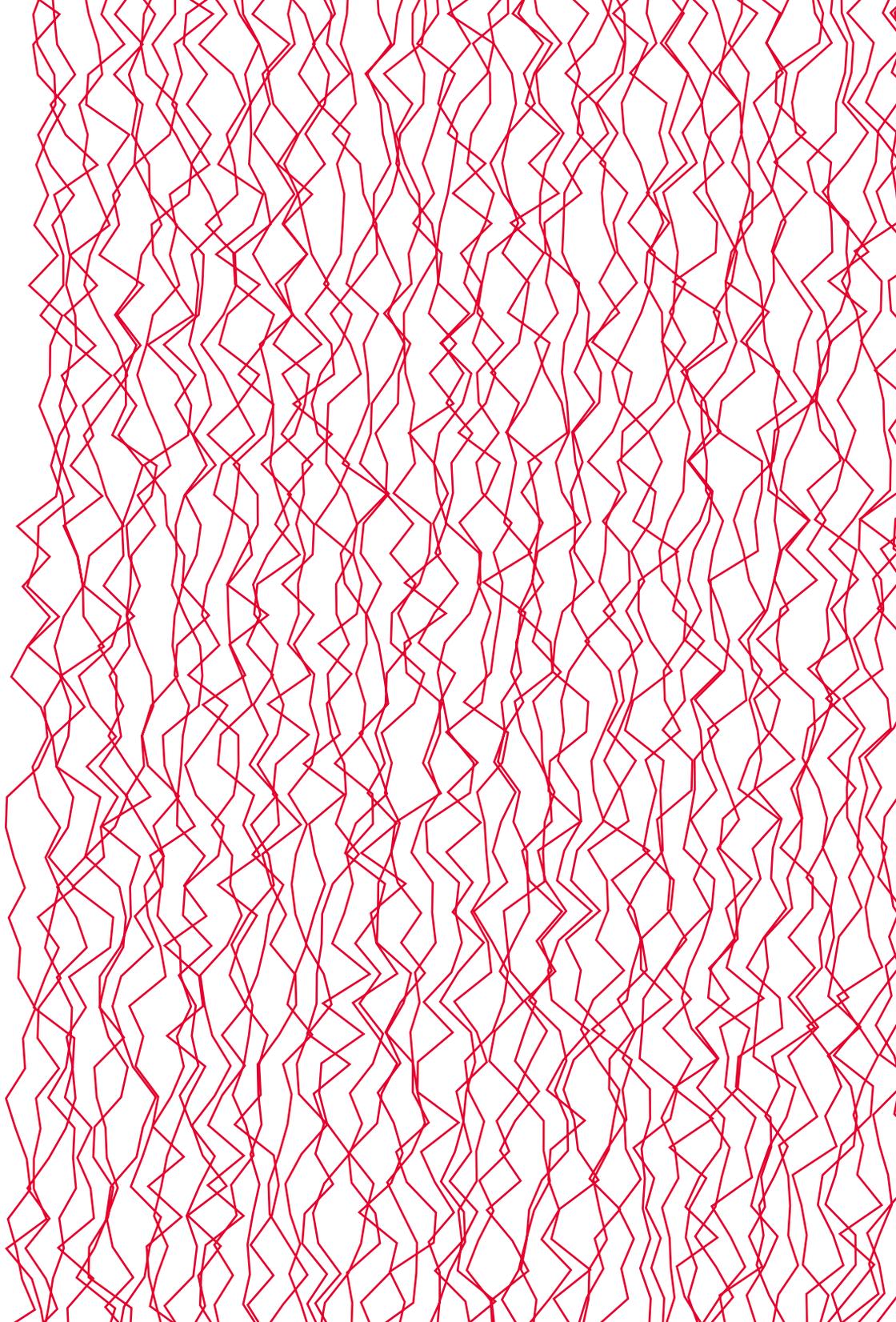
Com isso, pretende-se ultrapassar a limitação do design como ferramenta mediadora ou recurso visual pretensamente neutro, como alguns exemplos de *design thinking* utilizados para a mediação de encontros e resultados visuais facilitadores para formulação e validação de projetos e políticas públicas.

Como explorado na pesquisa, esse tipo de participação é limitado quanto ao aprofundamento das questões e ao enfrentamento de controvérsias, o que acaba por gerar consensos compartilhados para a manutenção de interesses dominantes. Assumindo as restrições institucionais, políticas e de infraestrutura que encaramos em nosso contexto, buscamos uma atuação mais de dentro, encarando abordagens de design e participação como processo de construção de modificação das próprias estruturas, instituições e relações.

Outro ponto relevante é a capacidade efetiva de transformação dos lugares e das vidas das pessoas por meio desses projetos participativos, não apenas em referência aos meus experimentos práticos, mas também em relação a outros tantos observados – de ocupação de espaços públicos, envolvimento da comunidade em ações colaborativas, *placemaking*. Observamos que há dificuldade de promover participação e engajamento, assim como restrições institucionais e estruturais que limitam a ação efetiva dos projetos de design. Alguns caminhos possíveis seriam na direção das perspectivas de institucionalização e infraestruturação, assim como em trabalhos com comunidades auto-organizadas pela perspectiva dos comuns, o que permitiria um acompanhamento dos processos e resultados, enfrentando, em conjunto, as dificuldades para construir saídas coletivas de longo prazo.

Muitas eram as possibilidades de trabalhar em campo com assuntos entre design, participação, pessoas e territórios, e eu imaginei fazer coisas de formas diferentes, aprofundar em questões que acabaram por se tornar menos relevantes que outras. Como já afirmado, o percurso dessa pesquisa se fez ao longo do caminhar e meus movimentos se desenvolveram através das oportunidades que surgiram e das que fui construindo ao longo da jornada, sempre dentro das temáticas de interesse. Foram vários os experimentos desenvolvidos coletivamente, por afeto ou desejo, com tempos e necessidades diferentes, que se somaram e se complementaram para as reflexões aqui propostas. De todo modo, não se pretende assumir essa abordagem

como conclusiva e solucionadora, mas como um tensionamento necessário nos modos de fazer design, buscando contribuir para ampliar a participação em projetos de territórios de diferentes escalas, com atenção e cuidado aos envolvidos, na busca por cidades pluriversais e democráticas. São caminhos possíveis que abrem novas questões e possibilidades de experimentação, permanecendo com os problemas e respondendo a eles, sempre em movimento, em correspondência, com atenção, cuidado e responsabilidade.



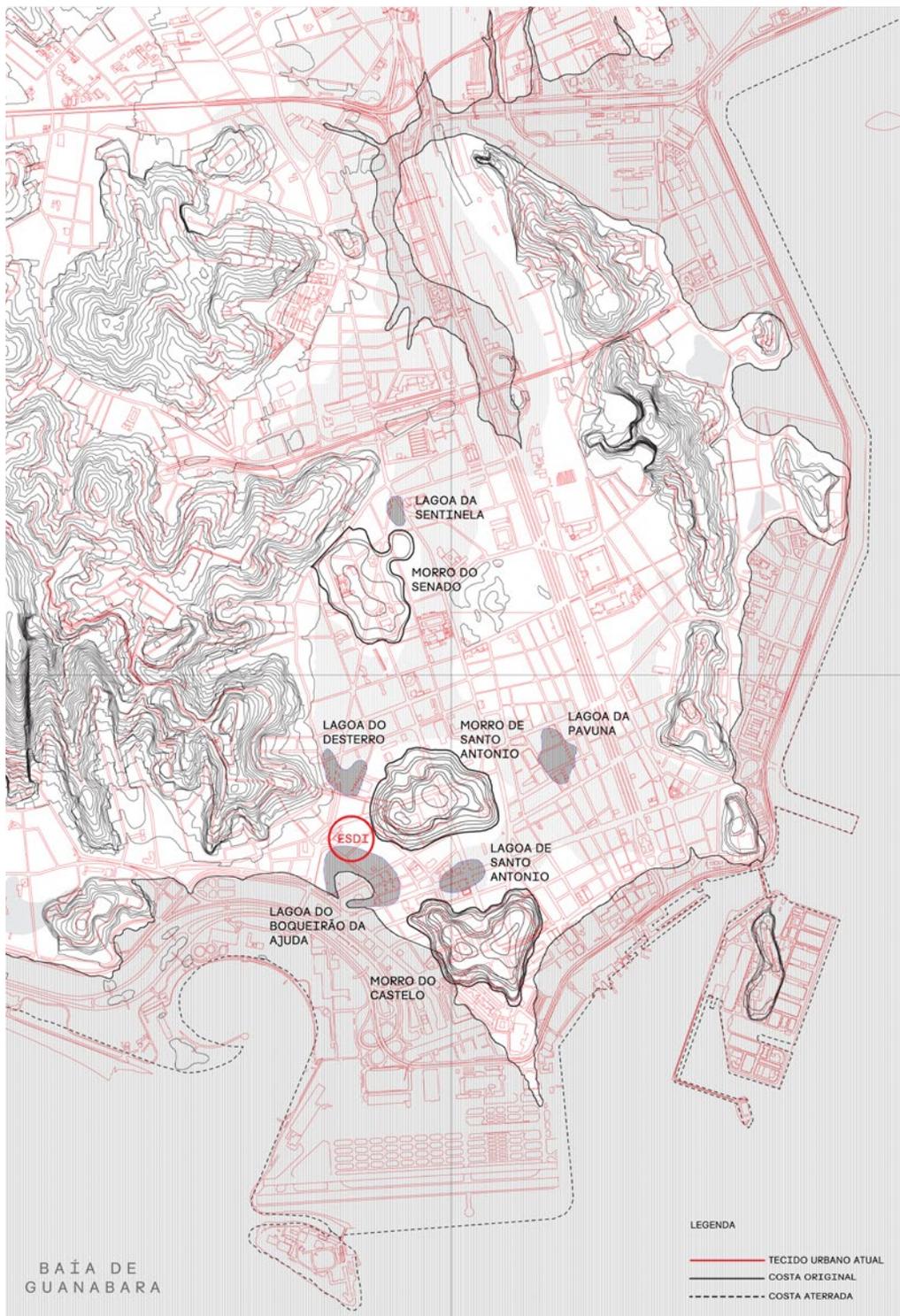
O chãõ na ESDI

Cairo Calafate

NAS PRÓXIMAS PÁGINAS apresento o retrato do trabalho iniciado após o meu encontro, em 2018, com a professora Zoy Anastassakis, diretora da ESDI na época. Zoy andava fabulando sobre aquela antiga Escola de Desenho Industrial, sobre a Lagoa do Boqueirão da Ajuda, sob ela soterrada, sobre os cupins que habitavam vivamente suas paredes, seu mobiliário, sobre a crise financeira do Estado que solapava os recursos da Escola, mas, sobretudo, sobre como permanecer com aqueles problemas. Zoy também andava próxima do antropólogo Tim Ingold, que, até o momento, eu não conhecia. Conteí a ela sobre o meu desejo de ingressar no doutorado, em pesquisar o *chão*. Zoy, do outro lado da linha, me contou todas essas histórias. O chão vinha me interessando desde a graduação em Arquitetura e Urbanismo na PUC-Rio e também, sobretudo, no mestrado, cursado na mesma instituição. Pois Zoy acolheu o *chão* na ESDI, aceitando generosamente orientar o trabalho. Com a colaboração do professor Gabriel Schvarsberg, que se juntou a nós como coorientador, pesquisamos ideias de *chão* nos quatro anos seguintes.

Na ESDI, assentada sobre a terra que soterrou a referida Lagoa, essa pesquisa começou e caminhou. O chão da escola está assentado sobre o seu solo molhado (Figura 1). Na ESDI, o chão é um ensino. O que ele de fato nos ensina? Nessa porção da cidade, estão amalgamadas histórias que remontam não apenas à formação do campo do design no Brasil, mas, escavando-se um pouco, encontra-se soterrada uma memória da história da cidade do Rio de Janeiro, e até mesmo do Brasil.

Chão vaza, transborda. Parece ser essa sua maior potência: atravessar os mundos, fazer rachar as superfícies. É um tecido denso, onde a vida acontece. Nele coabitam os seres humanos e os não humanos, que trocam intensidades entre si, além de outros estratos e materiais de variadas espessuras. Muitas ciências estudam o chão: geologia, biologia, botânica, mineralogia, arquitetura, urbanismo, engenharia geotécnica, paisagismo, antropologia social, sociologia, ecologia e filosofia, entre outras. Mas o chão é também onde algumas ciências sem nome se desenrolam: o caminhar, a ludicidade, o tabuleiro, o jogo de bola



entre outras. No sentido de adicionar mais uma contribuição, o trabalho se junta a um grupo de textos que vem buscando expandir seu imaginário.

A topografia da tese intitulada *Pensar o chão como atlas*, defendida em junho de 2022, se definiu a partir do próprio objeto do qual se aproximou. Pensar o *chão* implica considerar o seu relevo. A tese divide-se em três seções que configuraram seus platôs: chão-atlas; chão-projeto; chão-menor. A arquitetura da tese foi desenhada por meio dessas três camadas que se atravessam: não há introdução, não há conclusão. Tudo nela é desenvolvimento. Por isso mesmo, aceita expansões e retrações, fragmentações e agrupamentos.

Na primeira, apresentei uma proposta de leitura conceitual da ideia de chão. Na segunda, especulei sobre a fundação das suas bases na modernidade ocidental – um chão oficial, disciplinar, institucional – cujas fraturas procurei enunciar. Por último, busquei encontrar chãos disruptivos, extraoficiais, não disciplinares, marginais, contra-hegemônicos.

Não pretendi dar conta da totalidade do *chão*, muito menos defini-lo de maneira definitiva. A intenção da pesquisa foi fomentar algum debate a partir dele: esgarçando, torcendo, fissurando, escavando o campo de possíveis que parece abrir. Mais do que oferecer respostas e enquadramentos totalizantes, procurei deslindar ideias de *chão*, reveladas através da análise de um conjunto polissêmico de materiais – obras de arquitetura, artes visuais, cidades, territórios, objetos, infraestruturas, paisagens – que reforçassem seu lugar intervalar, ativador de forças e velocidades vazadas nas relações entre domínios distintos.

Nos platôs, busquei fazer o debate teórico-conceitual. Estes foram atravessados por ensaios textuais-visuais, denominados *intervalos*, em que coloquei lado a lado imagens que, à primeira vista, não se aproximam por recorte temporal ou afinidade estilística. Neles desconfeiei poder encontrar, em suas lacunas, coisas que não estava procurando. Oferecem uma pausa, mas também derivas, e abrem trilhas para onde outras ideias apontam, ramificando os entendimentos sobre os chãos que apresentam.

Os *intervalos* rasgam a narrativa em momentos específicos do texto, em que parece oportuno expandir o debate, promovendo-estimulando (ou, ao menos, buscando) certa tentacularidade. Isso é, cada imagem, ou dupla de imagens, abrem para muitas outras. Poderiam, ainda, amarrar/enlaçar outras que não me ocorreram, mas certamente se prestariam a ser esticadas a partir delas. Muito embora sua forma/leitura fosse díptica – o que me abriu a possibilidade de apresentar e confrontar algumas histórias nas suas contradições e tensões internas –, conformam juntas (e juntas com todas as imagens que apresento nos platôs) um emaranhado, cujas conexões entre imagens seriam infinitas. Escolhi realizar algumas dessas conexões como experimento metodológico.

Algumas das narrativas apresentadas confrontam mundos. Tensionam, discutem, esgarçam e problematizam a modernidade arquitetônica, seu estatuto e sua história.

O pensador quilombola Antônio Bispo dos Santos diz que “nem tudo o que se ajunta se mistura”.¹ Isto é, os encontros, assim como aqueles que faço na tese, não pretendem buscar consenso e acordos, responder aos problemas, resolvê-los. Por outro lado, permitem alguma confluência, ressoando as palavras de Davi Kopenawa:

Sozinhos, não temos força. Vocês, pessoas da cidade, vocês que estão se preparando, que estão aprendendo a cuidar da natureza: podem se aliar para enfrentarmos juntos o homem grande. Para enfrentar o homem grande e minimizar a destruição do patrimônio da terra e da água.²

O exercício envolveu, portanto, o tensionamento das bases constitutivas da minha própria formação enquanto arquiteto

1 Santos, A. B. Somos da terra. *Piseagrama*, Belo Horizonte, n. 12, p. 44-51, 2018.

2 Kopenawa, D. *Hutukara: o grito da terra*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2021, p. 12.

e urbanista (essencialmente moderna) com territórios-narrativas-epistemes estranhas a ela, implicando a transformação do modo como vinha enxergando o campo e a prática disciplinar. Entendo que esse percurso formativo é representativo de uma travessia coletiva/geracional, compartilhada também entre integrantes do LaDA, e minhas inquietações ressoam questões coletivas de muitos de meus contemporâneos. Vai ao encontro, ainda, de pensadores que enxergam a impossibilidade da purificação do pensamento, central na epistemologia da modernidade. É encorajado por autores que vêm buscando aproximar-se/aliar-se a culturas extramodernas. Esse deslocamento, que é também contaminação, infiltração, exige não apenas associações mútuas, mas, sem dúvida, antes de mais nada, disposição para refluir, dar um passo para trás.

*

A pesquisa com as imagens foi provocada pelo *Atlas Mnemosyne*, concebido por Aby Warburg por volta de 1905, uma referência fundamental para o trabalho. As pranchas, montadas sob fundo preto, não apresentavam qualquer texto, apenas imagens tensionadas entre si. O que estava em jogo no Atlas de Warburg era a apresentação de visualidades dessemelhantes, entre as quais se esperava verem reveladas correspondências ocultas. O *Atlas Mnemosyne* era um sem-fim de possibilidades interpretativas, jogos relacionais nos quais não interessava a imagem em si, mas a tessitura que se criava na sua zona de fronteira.

Na mitologia grega, Atlas, titã filho de Jápeto e Clímene, lutou junto a seu irmão Menoetes contra os olímpianos Zeus, Poseidon, Hades, Hera, Deméter e Héstiá. Derrotado, foi condenado por Zeus a carregar o mundo sobre seus ombros. Assim, passamos a nomear o dispositivo no qual arranjamos as imagens de um determinado assunto no mesmo conjunto, quais sejam, por exemplo: cartografias, fotografias e pinturas, com objetivos os mais diversos, como o catalográfico, o enciclopédico.

A despeito do caráter universalista que o Atlas mitológico supunha, na proposta de Warburg importavam mais as relações entre as partes do que a gigante responsabilidade de dar conta da História das Artes, seu recorte temático. Nela, a noção do tempo sincrônico de matriz positivista rarefazia-se na medida em que as imagens, colocadas lado a lado, não se aproximavam por consequência ou causalidade, mas por suas contradições, brechas. Isto é, colocava-se ali um modo de fazer História das Artes distanciado da lógica linear, alinhado a uma multiplicidade de tempos implicados.

Georges Didi-Huberman, filósofo e historiador da arte francês, vê em *Mnemosyne* o alicerce das concepções contemporâneas do hipertexto e da imagem em rede. Ali, para ele, “o caráter sempre mutável das configurações das imagens assinala sozinho a fecundidade heurística e a desrazão intrínseca de tal projeto”.³ Ainda para ele, “Warburg tinha compreendido que o pensamento é assunto, não de formas encontradas, mas de formas transformadoras, assunto de migrações perpétuas... Nem desordem louca, nem ordenamento muito inteligente, o *Atlas Mnemosyne* delega à montagem a capacidade de produzir, pelo encontro de imagens, um conhecimento dialético da cultura ocidental, essa tragédia sempre renovada – logo, sem síntese – entre razão e desrazão”.⁴

A partir das possibilidades exploratórias abertas por Warburg em sua “ciência sem nome”,⁵ a ideia de Atlas foi tomada como método de trabalho por muitas/os artistas, arquitetas/os, isto é, como dispositivo de investigação. São disciplinas que lidam com imensos repertórios visuais: desenhos, fotografias, cartografias. Mais: não apenas mobilizam, manipulam e produzem novos desenhos, novas fotografias, novas cartografias.

3 Didi-Huberman, G. *Atlas ou o gaio saber inquieto*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 28.

4 Didi-Huberman, G. *Atlas ou o gaio saber inquieto*, p. 29.

5 Agamben, G. *Aby Warburg e a ciência sem nome*. *Arte Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 137, 2009.

Um *Atlas de chãos* está fragmentado pelos platôs da tese, atravessando-os. Coloquei lado a lado (Figura 2):

- Os chãos rachados/fissurados de Giuseppe Penone e Gilson Plano;
- A tensão em forma de equilíbrio entre arquitetura e natureza na obra de Álvaro Siza Vieira para as piscinas de Leça da Palmeira; e o desequilíbrio em forma de fracionamento/engolimento do material em relação a arquitetura, na obra de Robert Smithson;
- Os caminhos desenhados para todo lado no solo árido e avermelhado do cerrado, à revelia do gesto planejador, na obra de Lucio Costa, em processo; e as linhas do movimento do corpo no espaço revelada na reta marcada por cima da relva, do trabalho de Richard Long;
- O chão poroso de Lina Bo Bardi na rua de paralelepípedos do Sesc Pompeia, por onde brota vida continuamente; e a plantação de Denilson Baniwa no estacionamento da Pinacoteca do Estado, resultado das fissuras que provocou entre uma pedra e outra, fazendo o chão respirar;
- A armação metálica de um dos pilares do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de Reidy, que arranca em diagonal em direção ao cosmos, a partir do solo criado no Parque do Flamengo; e o trabalho de Chris Burden, guiando a queda de vigas, rasgando o chão com o peso da gravidade, como quem solta pipas com linha e carretel;
- O enorme vazio aberto na primeira laje do MAM para dar lugar à escada que desponta em direção ascendente; e o picotamento dos chãos de um edifício, onde Gordon Matta-Clark promove grandes cortes semicirculares sobrepostos;
- O chão de terra da casa projetada pelo arquiteto japonês Kazuo Shinohara em Nagano, Japão, compactado e preservado, sem pavimentação; e o material entalado na sala de Terra de Walter de Maria, em Nova York;
- O desenho circular, cíclico e dinâmico, de comunhão e coletividade, deixado pela roda de dança e canto Xukuru na Praça



Project: [unreadable]
[unreadable]
[unreadable]



Project: [unreadable]
[unreadable]
[unreadable]



Project: [unreadable]
[unreadable]
[unreadable]



Project: [unreadable]
[unreadable]
[unreadable]



Project: [unreadable]
[unreadable]
[unreadable]



Project: [unreadable]
[unreadable]
[unreadable]



Project: [unreadable]
[unreadable]
[unreadable]



Project: [unreadable]
[unreadable]
[unreadable]



Project: [unreadable]
[unreadable]
[unreadable]



Project: [unreadable]
[unreadable]
[unreadable]



Project: [unreadable]
[unreadable]
[unreadable]



Figure 1
Aerial view of the field
2010
Photo: [unreadable]



Figure 2
Aerial view of the construction site
2010
Photo: [unreadable]



Figure 3
View of the construction site
2010
Photo: [unreadable]



Figure 4
View of the construction site
2010
Photo: [unreadable]



Figure 5
View of the circular structure
2010
Photo: [unreadable]



Figure 6
View of the circular structure
2010
Photo: [unreadable]



Figure 7
View of the circular structure
2010
Photo: [unreadable]



Figure 8
View of the person
2010
Photo: [unreadable]



Figure 9
View of the street
2010
Photo: [unreadable]



Figure 10
View of the street
2010
Photo: [unreadable]



Figure 11
View of the person
2010
Photo: [unreadable]

- dos Três Poderes, em Brasília; e a encruzilhada onde se ergueu a cidade, sob o gesto da cruz;
- Os jatos d'água de alta pressão que esfarelaram pouco a pouco a matéria do Morro do Castelo que, ressignificada, veio a fundar novos chãos na orla mais próxima; e o despejo de um caminhão de asfalto quente sobre um aterro nas proximidades de Roma, provocado por Robert Smithson;
 - A artificialidade e a potência do gesto talhador que nos permitem habitar o interior das fendas cravadas na Rua Pinheiro Machado, no Rio de Janeiro; e as fendas cravadas por Michael Heizer no Deserto de Nevada, nos Estados Unidos;
 - E, por fim, o chão de folhas de Lina Bo Bardi na Exposição Bahia de 1958, e o chão de folhas das árvores plantadas por Carmen Portinho nos anos 1960 e acumuladas no chão da ESDI.

Podemos pensar o chão como atlas? Parece-me que sim. Percebo ser próprio do chão localizar-se entre domínios, mediando-os. O chão e o Atlas podem se aproximar na medida em que ambos configuram “uma forma de pensar em movimento, que atua pelas diferenças, pelas multiplicidades, um pensamento em transformação permanente, que recusa qualquer síntese conclusiva assumindo a incompletude como princípio”.⁶ O chão, como atlas, pode ensejar pensamentos em descontinuidade, a despeito da continuidade de sua extensão, multiplicando os seus sentidos e expondo as suas cicatrizes.

Sobre o chão, há também muitas histórias não escritas à espera de serem lidas, e outras muitas não escritas, que jamais serão redigidas. Aquelas que escolhi ou me ocorreram contar na tese são, portanto, um fragmento minúsculo e parcial da textura desse corpo múltiplo e complexo. Isto é, formam, através das imagens e palavras, um atlas incompleto de chãos.

⁶ Jacques, P. B. *Fantasma modernos: montagem de uma outra herança*. Salvador: EDUFBA, 2020, p. 219.

Essa foi a minha proposta. Também uma aposta. Se, por um lado, lugar, paisagem, território – noções próximas do chão – são categorias cujas inúmeras teorias amarram significados no campo da arquitetura, por outro, o chão e as explorações teóricas que o envolvem não são tão extensos e definidores, por isso mesmo estão em jogo.

A ideia de chão figura no campo do projeto, mas, também, em muitos outros campos. Chão, como aponta John Rajchman,⁷ é uma palavra nodal. A partir dela, podemos mobilizar inúmeras conexões de um lugar ao outro. Chão é uma categoria polissêmica. Não seria viável nem desejável esgotar seus sentidos. Ao contrário de permitir fixações, chão é uma ideia vacilante, uma ponte movente.

*

O chão da cidade de onde escrevi a tese, o Rio de Janeiro, em que piso cotidianamente, é um território de sobrevivências, resultado de um processo contínuo de confrontação da natureza por parte dos europeus, das inúmeras operações de modificação da geomorfologia original: desmontes de morros na região central, aterramento de lagoas, entre outras violências territoriais que expulsaram populações humanas e não humanas que aqui habitavam antes de sua chegada. Se nessa cidade há um chão oficial, institucionalizado, maior, penso que há um chão extraoficial. Um chão que inaugura potências de habitação e vida. Não aquele que apazigue as tensões – um chão de pureza, normatizador –, mas que evidencie as rachaduras do tecido social e que abrigue as práticas cotidianas.

Refiro-me a um devir-menor, que ocupa o chão da praça, do campo de terra batida, da sarjeta da rua do bairro periférico, da estação de trem metropolitana, da universidade. Um chão-político onde, na cidade, surgem movimentos por sua ocupação,

7 Rajchman, John. *Constructions*. Massachusetts: MIT Press, 1998.

revoltas populares, insurgências, assembleias, práticas de sobrevivência. “Menor” não assume, nesta leitura, valor dimensional, obrigatoriamente. Trata-se mais de uma condição contínua de luta – não resignada – infiltrada nas estruturas dominantes. Isto é, ao contrário do que “menor” possa indicar como ideia, oscila entre diferentes escalas e nuances das lutas políticas.

A ESDI, escola que abrigou a pesquisa, está situada no coração da história dessa cidade. O *campus* ocupa um conjunto de casas geminadas em tipologia de vila no centro da cidade do Rio de Janeiro, que antes dava lugar ao Laboratório Chimico Pharmaceutico, confinada em uma quadra entre as Ruas do Passeio, das Marrecas, Evaristo da Veiga e a Avenida República do Paraguai.

O chão da escola está assentado sobre o solo molhado de uma lagoa aterrada. Na ESDI, o chão é um ensinamento, como nos lembra Manoel de Barros.⁸ O que ele de fato nos ensina? O chão da ESDI é um chão-menor, um palimpsesto onde, em comunhão, estudantes se sentam e deitam para debater, convergir, divergir. É um chão formador, pois a partir dele podemos aprender sobre todo um território.

Trazendo para o presente, no calor desta pesquisa que se inicia em 2018, acontece um evento transformador, que mobiliza a insurgência de muitas histórias apagadas, mas também ativa questões aqui colocadas. No ano de 2017, uma violenta crise afeta o Governo do Estado, mantenedor da Escola, afetando diretamente o seu funcionamento. Ao contrário de esvaziar o chão da escola, muitas pessoas resistiram e o ocuparam, no que ficou conhecido como ESDI Aberta. Essa é uma longa história, que aqui não caberá contar em toda sua complexidade. No entanto, cabe registrar algumas ações que reivindicaram esse chão.

Zoy Anastassakis, codiretora da escola na ocasião, ao lado de Marcos Martins, conta que, “em meio àquela situação, que terminou por inviabilizar a manutenção das atividades acadêmicas

8 Barros, M. Arranjos para assobio. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

na UERJ, na ESDI foram ensaiados modos de ocupação e abertura que caminhavam junto ao cultivo de cuidado e comunidade entre os que habitavam aquele ambiente escolar”.⁹ (Por debaixo do concreto do seu chão pavimentado, havia muitas histórias apagadas – além de solo fértil –, as quais o movimento que ali se desencadeou iria escavar. Sobre o chão-maior, duro, impermeabilizado, foram expostas frestas, revelando potências de criação, um chão-menor, inventado por muitas mãos.

Muitos modos de ocupação brotaram desse chão. Um deles envolveu a criação de uma horta comunitária, ocupando um trecho do estacionamento. Estudantes, professores e funcionários transformaram o chão asfaltado em um projeto que veio a se tornar parte importante das experiências e ensaios de alunos da pós-graduação. Dessa ação, resultou o “Espaços Verdes”, coletivo/laboratório interessado no desenvolvimento de artefatos, sistemas e serviços, orientado para a agricultura urbana.

Nesse mesmo movimento de permeabilização do chão, outra importante ação buscou fazê-lo respirar ainda mais. No contexto da abertura de um novo portão para a Rua do Passeio – onde havia um muro –, foi pleiteada a troca da pavimentação em concreto por elementos de cobertura vegetal e pisos drenantes. Esse trecho de lote voltou a ser – por meio da obra – o seu principal acesso, reinaugurando um novo chão por onde pisar. Minha vivência na ESDI ao longo dos anos em que desenvolvi essa pesquisa se deu a partir dessa travessia, facilitada pela remoção de áreas de piso impermeável.

*

O chão continua; não é algo que se acabe. Transborda para os lados, levanta, vira parede. É uma travessia de fluxo contínuo, impermanente. Talvez essa seja a sua mais potente condição.

⁹ Anastassakis, Z. *Refazendo tudo: confabulações em meio aos cupins na universidade*. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2020, p. 9.

Pesquisar o chão, por sua vez, também não é algo que se acabe. Por isso mesmo, o trabalho não pretendeu gerar conclusões, buscar resultados, fechar questão. Pelo contrário, adotou a incompletude e estimulou a abertura dos possíveis que se abriram a partir dele.

Na ausência de respostas concretas para algumas perguntas que formulei, permanecem os impasses. Ou melhor, seguindo Haraway (2016), eu permaneço com os problemas.¹⁰ Não me parece necessário, ou mesmo desejável, resolvê-los. Pretendi, no entanto, sempre que possível, esticar as questões: a partir delas abrir outras mais, e assim por diante.

Sobre o chão, tentei colocar que, quanto mais buscamos defini-lo, mais nos escapa, afinal, o campo do projeto (e do chão), que é repleto de armadilhas. Desconfio de jamais podermos alcançá-lo verdadeiramente, pois não é algo que se mede com fita métrica, retomando Manoel de Barros.

Sugeri, na tese, que o chão amalgama uma série de problemas pelos quais a arquitetura contemporânea terá de acolher, definitivamente, daqui para a frente. Passam pelo chão agendas/ações urgentes e necessárias como a gestão de resíduos sólidos; dos recursos hídricos, alimentares; o controle da pavimentação extensiva e da extração desenfreada de matérias-primas, entre outras. Por ele, também passam questões fundamentais, pertinentes aos códigos internos da disciplina, como a problematização do estatuto das fundações, algo que busquei qualificar em alguma medida no texto.

Se, por um lado, os desafios são gigantescos e parecem nos aprisionar no lugar onde todas as alternativas são infernais, quando somos envolvidos por “um conjunto de situações formuladas e agenciadas de modo que elas não deixam outra escolha senão a resignação”,¹¹ por outro, busquei apresentar algum caminho por onde resistem e se multiplicam chãos-menores de

10 Haraway, D. *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press, 2016.

11 Stengers, I. O preço do progresso. *Revista DR*, v. 4, 2017.

culturas urbanas, afrodiaspóricas e ameríndias que, por vezes, se encontram e se atravessam.

O chão segue: denso, espesso, perfurado, rachado, ambulante, itinerante, múltiplo, intermediário, intervalar, multilinear, disruptivo, tentacular, vacilante, complexo, associativo, rizomático, impuro, instável, interativo, performativo, ramificado, dobrado, vago, ubíquo, atravessado, fértil, encantado, vazado, regenerado, raspado, dilatado, impreciso, incompleto, permeável, dinâmico, eclodido, heterogêneo, aderente, mole, torcido, multivetorial, intensivo, aberto, polivalente, contínuo, flexível, rugoso...

Carta a Tim Ingold

Ilana Paterman Brasil

AS PESSOAS NEM sempre concordam sobre o que é vivo e o que não é, segundo afirma o antropólogo Tim Ingold.¹ Para muitas, a vida não é um atributo das coisas, mas um processo contínuo, dinâmico e transformador de todo um campo de relações. Vida é movimento: Ingold busca restaurar as coisas à vida e, assim, recuperar uma abertura para o mundo no qual as pessoas que chamamos de “animistas” encontram o sentido da vida.²

Alguns anos de experiências transcorridas em terreiros de candomblés na Baixada Fluminense transformaram o meu modo de fazer design. Práticas manuais e em contato direto com elementos naturais me levaram a desenvolver projetos de animação em aquarela e a questionar a crença no progresso tecnológico que parece prevalecer nos meios de criação do campo. Nos terreiros, percebe-se a vida como movimento contínuo entre humanos, animais, plantas, pedras, águas, carvão, cigarro, alho, máquina de lavar, e os corpos dançam, ao som dos tambores, em festas que celebram divindades. Tais corpos também criam gestos ao preparar comidas, ao lavar roupas à mão, ao fabricar xequerês e ao macerar folhas para banhos, cantando. As palavras têm poder: o sopro também é vivo.

O texto a seguir é parte da introdução da minha tese de doutorado intitulada *A vida que dança: tecnologias de encantamento para outros desenhos*.³ Considerando as tecnologias modernas como não neutras, a tese problematiza a relação entre a imposição destas e os modelos coloniais e patriarcais, que prevalecem na sociedade contemporânea.

A palavra, nas culturas de terreiro, parece ser direcionada e cuidadosamente compartilhada, considerando quem, quando, onde e como ela é dita. Enquanto isso, na cultura dominante,

- 1 Ingold, T. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis: Vozes, 2011, p. 116.
- 2 Ingold, T. *Estar vivo*, p. 117.
- 3 Tese defendida em julho de 2022 pelo PPDESDI-UERJ (Brasil, I. P. *A vida que dança: tecnologias de encantamento para outros desenhos*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UERJ, 2022.)

escrevemos para todos – e para ninguém, ao mesmo tempo. Dessa comparação, surgiu a ideia de escrever no formato de carta, direto e pessoal, para uma das grandes referências que acompanharam a feitura da tese.

No livro *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture* (2013), o antropólogo britânico Tim Ingold aborda o fazer enquanto engajamento com o mundo, por meio de matérias vivas, em contínua transformação.⁴ Seus apontamentos me motivaram a ingressar no doutorado, tamanha a ressonância com o que eu vivenciava em terreiros de candomblé e na criação de desenhos de movimento. Ingold, por incentivo da orientadora deste trabalho, Prof. Zoy Anastassakis, me introduziu na leitura e na escrita de um fazer acadêmico, de tradição europeia, que, no entanto, busca se reinventar traçando pontes com outras possibilidades de viver.

A antropologia, para uma pesquisadora em design, se apresentou como um manancial de contribuições sensíveis para a construção de tais pontes e o apontamento de contrastes. As referências desse campo encontram-se não somente em sintonia com as práticas de um fazer artesanal em meio a uma homogênea cultura digital, mas, também, com as práticas que inspiraram este fazer, vivenciadas em terreiros.

No final, de 2020, durante a pandemia, em uma aula mediada por câmeras e telas, recebi a notícia da Prof. Zoy sobre a realização de um encontro virtual com Ingold, no qual teríamos a possibilidade de fazer uma pergunta diretamente a ele. A pesquisa estava em andamento, naquele momento, como um emaranhado de linhas, cruzamentos e muitos nós. Empolguei-me com a ideia de encontrar um caminho possível ali, nas palavras de Tim; ademais, eu poderia aproveitar a oportunidade para comunicar meus questionamentos e, assim, subverter a lógica padrão unilateral de relação com um escritor.

4 Ingold, T. *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. London: Routledge, 2013.

Logo na primeira tentativa de formulação, deparei-me com um obstáculo: como perguntar algo sem contar uma história? Como permitir o entendimento suficiente de uma indagação para que a resposta seja instigante, tanto para quem profere como para quem escuta?

Tais interrogações geraram a carta a seguir, escrita como um caminho de ideias e lembranças, que culminou na pergunta proferida no encontro virtual. Adiciono, em seguida, as palavras transcritas de Tim Ingold e, por fim, uma criação textual decorrente das contribuições que o antropólogo, generosamente, compartilhou naquela tarde de dezembro.

∞

Querido Tim,

Primeiramente, gostaria de lhe agradecer. Seus textos têm sido um grande apoio à minha pesquisa. Engraçado lembrar como os conheci. Eu estava começando um projeto artístico financiado pela FAPERJ, fundação que apoia a pesquisa no Estado do Rio de Janeiro, com a orientação da Prof. Zoy Anastassakis – ter uma orientadora era uma obrigatoriedade solicitada aos ganhadores da bolsa. Zoy me sugeriu assistir, como ouvinte, às aulas que ela ministrava na pós-graduação em Design da ESDI. Lemos você. A partir daquele momento, percebi que eu poderia desenvolver uma faceta acadêmica no meu processo criativo e optei por fazer esta pesquisa de doutorado. Porém, alguns dos questionamentos que ela aborda surgiram há muito mais tempo.

Estudei Design entre 2001 e 2006. Acompanhei, de corpo presente, a transformação dos meios de criação, de analógicos para digitais. Vi laboratórios de fotografia fecharem; em 2003, vi a primeira câmera digital chegar à escola. A imagem fotográfica se juntava à régua e ao lápis, todos convertidos em algoritmos. Porém, nos primeiros anos de formação, encantei-me com erros e tropeços dos processos de aprendizagem com os materiais:



FIGURA 1 *Stills* dos vídeos e desenhos feitos a partir deles, pela técnica de rotoscopia (uso de imagem projetada sobre papel). Fotos, desenhos e montagem de Ilana Paterman Brasil.

aquarelas, grafites, madeira e metal eram seres com os quais, penosa e vagarosamente, aprendíamos a dialogar. Senti a perda desses diálogos, causados pela algoritmização dos fazeres, de forma tão impactante, que meu projeto de graduação foi sobre esse tema:⁵ por meio de vídeos e desenhos, criei visualizações do movimento e do tempo necessárias para a realização de atividades, comparativamente, analógicas e digitais, na tentativa de revelar um certo desaparecimento da riqueza da experiência, em termos sensoriais e corporais.

Passados mais de dez anos, o projeto artístico que mencionei no início desta carta é fruto dessa semente. *Acolhimento*⁶ é um trabalho em animação artesanal que conta um pouco da história de Makota Arrungindala, uma mulher de tradição religiosa afro-brasileira, cuja fé nos deuses e deusas da natureza – os orixás – a ajudou a superar duros desafios em sua trajetória. Nas cenas, vemos Arrungindala preparando um banho de folhas e vestindo camadas de roupas e fios de conta, a fim de adequar seu corpo para o contato com seu orixá através da dança. A animação foi feita pela técnica chamada rotoscopia, em que os

- 5 Brasil, I. P. *Shortcuts: aperte o botão que nós faremos o resto*. Trabalho de conclusão de curso. Rio de Janeiro: UERJ, 2006.
- 6 Brasil, I. P. *Acolhimento*. 2018. Disponível em: <<https://www.ilanapatermanbrasil.com/acolhimento>>.

frames de um vídeo são transformados, um a um, em desenho. Optei por fazê-los em aquarela e, após milhares de papéis e muita negociação com a água – que pode ser bem imprevisível –, obtive como resultado não somente a animação, mas, também, o desenvolvimento de uma habilidade corporal.

Assim, no decorrer de *Acolhimento*, e com o incentivo da minha orientadora, decidi compartilhar seu processo e suas origens por meio da escrita. Neste trabalho acadêmico, conto experiências vividas em terreiros (locais onde ocorrem as atividades da religiosidade afro-brasileira), descrevo a criação, decorrente dessas vivências, de animações artesanais de danças e gestos praticados nesses espaços e, por fim, relaciono esses fazeres a ideias, conceitos e questionamentos descobertos em leituras dos campos da antropologia e do design.

Encontrei nos terreiros uma forma de viver e interagir com o mundo, que difere do modelo dominante, e que resiste a este, apesar do projeto epistemicida da colonização. Lá, voltei a dialogar com materiais e com os mais diversos elementos da natureza, considerados deuses e deusas. O cuidado é tanto que não se pode nem ao menos retirar uma folha de uma planta, salvo para fins objetivos, como o preparo de chás e banhos. Se for o caso, pedimos antes para a planta. “Licença, obrigada”: nos terreiros, usamos inclusive palavras nesses diálogos. E há curiosas relações entre as coisas: a deusa da água também está nas galinhas, no ouro, nos espelhos e na beleza. O deus do metal herdou as técnicas, as tecnologias e as estradas.

No início do livro *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição* (2011), você instrui o leitor a pegar uma pedra do lado de fora, a deixá-la imersa na água, retirá-la e, enfim, observar o processo de secagem.⁷ Um gesto simples que revela algo bastante profundo: as coisas estão vivas e em contínua transformação. A pedra, inclusive, aparece novamente no livro *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture* (2013): elas existem,

7 Ingold, T. *Estar vivo*.

de tantas formas e texturas, que é impossível definir propriedades comuns a todas elas.⁸ Nenhuma pedra é igual a outra. Pois bem, nos terreiros, também existe uma pedra. Uma única pedra no mundo é a sua pedra, da qual você precisa cuidar. Ela ficará, normalmente, imersa na água, e, diferentemente do seu exemplo, o ideal é nunca a deixar secar. Os mais velhos saberiam ouvi-la: se secar, ou se estiver com limo, ou se cair – qualquer ação é ela falando. Viva e em contínua transformação.

Dançamos descalços, para entrarmos em contato direto com o solo e, assim, com os deuses. Batemos o pé no chão três vezes ao entrarmos e ao sairmos de um terreiro. Erguemos o pé e deixamos a chama de uma vela, posta no chão, aquecê-lo: dizem que esse fogo limpa qualquer mal que tenham feito contra nós. Os pés estão bastante presentes no dia a dia, como você pode perceber. Os pés humanos – ou melhor, de um grupo de humanos – foram deformados pelo uso de sapatos, denominados por você como “tecnologias restritivas”. Tal expressão me remeteu aos questionamentos de outrora: seriam os dispositivos digitais também restritivos, e deformáveis?

Arrisco dizer que as tecnologias digitais limitam a percepção sensorial, os movimentos físicos, a comunicação em sua totalidade e a correspondência com os materiais. Você atenta o leitor para um corpo dividido: da cintura para cima, a primazia da razão, do cérebro humano expandido e das mãos enquanto ferramentas deste cérebro; e, da cintura para baixo, a parte menos nobre, ligada à natureza e aos instintos. Tal divisão parece, hoje, mais forte do que nunca: sentados por longas horas em frente a telas luminosas, a metade “nobre” dos corpos é registrada por microcâmeras; a outra metade pode, inclusive, estar de pijamas e chinelos em uma reunião profissional.

Há dois autores brasileiros que dialogam bastante com tais ideias, criticando também essa divisão e, ainda, adentrando o universo das práticas afro-brasileiras. Luiz Antonio Simas é

8 Ingold, T. *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*.

historiador, e Luiz Rufino, além de pedagogo, é exímio praticante de capoeira angola. Eu o conheci este último nos rodopios e rasteiras das rodas de rua; compartilho com ele o mesmo diálogo com tambores e berimbaus. Eles se assumem “herdeiros de mentalidades decapitadas”,⁹ em que cabeças se deslocaram dos seus corpos e tomaram caminhos distintos. A cabeça iria para um lado – no caso, o lado “de fora” da natureza, o pensamento puro, racional e imaterial, e o corpo para outro. Aproveitando sua contribuição, eu diria que há ainda uma bifurcação neste segundo caminho: o corpo de cima, operacional, e o de baixo, disciplinado.

Um modelo baseado em uma cabeça sem corpo que cria, em sua vasta imaginação, formas para uma matéria-prima inerte, abundante e disponível, o chamado modelo hilemórfico, está enraizado, como você aborda, na ideia de um ser humano separado da natureza: talvez essa estranha crença possa ser a própria causa de muitos dos problemas que enfrentamos hoje em dia.

Você também traz a crítica ao modelo hilemórfico em um exercício comparativo entre pintura e desenho: para pintar, projeta-se, mentalmente, a totalidade do que vai ser feito sobre uma área disponível. Já o desenho é livre e improvisado: a área do papel é um campo de possibilidades, não de condicionamentos. Certamente se pensa para desenhar; porém, não se trata de uma projeção mental, mas, sim, de um diálogo constante entre pensamento, corpo, linha e papel. Gosto dessa comparação, mas, curiosamente, não sei onde a minha prática se encaixa. Eu desenho a partir de uma imagem, literalmente, projetada. Um miniprojetor de baixa qualidade, que me permite ver uma imagem borrada da posição do corpo naquele instante do vídeo, para, no conjunto, comunicar o movimento da dança. Desenho limitadamente entre os contornos do corpo borrado; porém, a água adora se espalhar pelo papel. O ofício torna-se, então, em

9 Rufino, L.; Simas, L. A. *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2018, p. 93.

boa parte do tempo, uma contenção de água. Às vezes, deixo livre; negociamos – busco um equilíbrio entre comunicação e experimentação.

Desenhar é uma jornada a pé, você diz, que cria um caminho que se abre em encontros e descobertas. A partir dessas práticas, desenhar me parece menos uma caminhada do que uma dança: passo a passo, às vezes repetidos –, mas sempre de forma distinta, talvez na pertinente diferença entre rítmico e metronômico que você menciona –, às vezes improvisados e tortos em traços, manchas e muita água; em variados gestos de um corpo que se move inteiro, que dança com os materiais e, ainda, com o corpo que aparece dançando, quadro a quadro, na projeção borrada sobre a mesa. Com o desenho/dança, saímos da linha reta: deixamos de lado a mecanicidade do corpo para adentrar possibilidades infinitas.

Você ressalta que, em diversas línguas europeias, “design” e “desenho” possuem o mesmo significado. Em português, o termo design foi traduzido como “desenho industrial”. Como estudante de graduação da Escola Superior de Desenho Industrial, admito que sentia certa vergonha. As pessoas não entendiam; achavam que era uma escola onde se desenhavam peças industriais. O hábito era emendar a descrição da sigla com “é design, foi uma tradução malfeita”, o que não ajudava muito, pois tampouco entendiam o que era design. Talvez a vergonha também se explique porque, como você menciona, o desenho acabou sendo associado à escola primária e, conseqüentemente, à infância; a algo menor.

No entanto, hoje, ao buscar modos de criar que, de alguma forma, escapem de modelos dominantes, fico satisfeita com a palavra *desenho*. Sim, eu desenho, mão e ferramenta sobre papel, isso é um fato. Mas também desenho a ideia, o uso do tempo e dos materiais, as mudanças ao longo do processo; ajusto, experimento, improviso. O fazer, ao invés de objetivar um fechamento a partir de uma ideia em mente, é desenhado continuamente, e não tem fim: assim como tudo que é vivo, as cores das aquarelas ainda se modificam, após anos habitando uma superfície

também viva, que, para o meu espanto, volta e meia torna-se lar de pequenos seres moventes. O Rio de Janeiro é muito úmido.

O termo design é melhor traduzido como projeto. E “projeto” parece sugerir uma prática hilemórfica, resultado de uma projeção mental – ainda mais ao utilizarmos meios puramente digitais de criação; não lhe parece uma tecnologia muito bem-sucedida para cabeças sem corpos? O termo desenho, à luz das suas considerações, sugere uma prática mais equilibrada entre a cabeça e o restante do corpo; mais distribuída e mais diversa, além de contar com a participação de diferentes materiais. Portanto, estou considerando adotar a palavra “desenho” no lugar de design, para sugerir tal mudança e, ainda, brincar com a tradução original em português, ressignificando o constrangimento do passado. Pensando agora, teria sido também motivo de vergonha o fato de o desenho ser, ao contrário dos padrões normativos que valorizam o mental, um ato demasiadamente corporal?

∞

No dia 18 de dezembro de 2020,¹⁰ tive a oportunidade de fazer uma pergunta diretamente a você, Tim, em um encontro promovido pelas professoras Zoy Anastassakis e Raquel Noronha. Agora, posso confessar que esta carta surgiu como uma preparação para este evento: ao encarar a possibilidade de lhe encontrar, face a face (apesar de virtual), fiquei nervosa. Eram tantas as linhas que seus textos entremeavam na minha pesquisa...

Em um exercício de criar uma indagação que pudesse abrir possibilidades para novos questionamentos, busquei reunir o desenho, o corpo, as culturas animistas, a colonialidade e o modelo hilemórfico em um mesmo parágrafo, elaborando a

10 Evento *on-line* provido pelo LaDA/PPDESDI. *Correspondências: um encontro com Tim Ingold*. 18 dez. 2020. Tradução livre. Vídeo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=r-xouhvAVks&ab_channel=LaDAESDI.

pergunta a seguir, lida por mim durante o evento. Transcrevo, em seguida, sua resposta.

“Considerando o modelo hilemórfico a ideia de uma imposição da mente sobre a matéria, você o relacionaria à colonialidade? Além disso, poderia o “desenho” (como um significado alternativo para “design”, brincando com a tradução) ser um escape a isso, inspirado por culturas animistas que dialogam com os materiais e que criam com o corpo todo?”

“Muito obrigado, Ilana; vou responder muito brevemente. Sim, acho que existe uma conexão entre a lógica do hilemorfismo e o colonialismo. No entanto, o hilemorfismo é muito mais antigo que o colonialismo, ou, pelo menos, que o projeto colonial europeu.

O hilemorfismo remonta a Aristóteles. Mas a visão de Aristóteles do hilemorfismo era, na verdade, muito equilibrada: ele separou forma e matéria e disse que, quando um artefato é feito, coloca-se forma e matéria juntas. Mas ele não disse que todas as atividades relacionadas à forma e à matéria são totalmente passivas. Foi um relato muito mais equilibrado. E acho que o que interessa é que, com a modernidade, com o projeto colonial, a partir do século 16, o modelo hilemórfico começou a se desequilibrar: na forma, em que estava toda a força da atividade, e no material, apenas passivo, submisso e conquistado. Então, o modelo hilemórfico em si não é intrinsecamente desequilibrado, mas foi cooptado pelo projeto colonial e, então, se desequilibrou.

E, novamente, concordo com você, acho que há algo particularmente animista no desenho, é uma atividade muito viva, é uma atividade de devir, de movimento... Mas há uma coisa que eu acrescentaria: não é tudo sobre o corpo. Em culturas animistas, a ênfase costuma ser colocada na respiração. Então não haveria, realmente, uma forte distinção entre a mente e o corpo – de novo, esta é uma distinção bastante moderna. E, por essa razão, tenho algumas preocupações sobre a aplicação excessiva em muitos textos hoje sobre a noção de incorporação. Porque a incorporação significa, de alguma forma, que o corpo está

absorvendo as coisas, que as coisas se acomodam e sedimentam no corpo. E isso talvez funcione para inspirar. Quando você inspira, o que você respira é ingerido pelo corpo, absorvido. Mas o que acontece quando você expira? Parece estranho pensar em expirar, quando você está se entregando ao ambiente, ao invés de estar absorvendo. Parece estranho pensar nisso como um processo de incorporação. Acho que seria uma boa ideia conectar o desenho muito mais intimamente à respiração e ao respirar. E também à fala, porque, você sabe, falamos na nossa respiração, na expiração, e tomamos o mundo novamente na inspiração.

Eu acho que, se você quiser ir além da lógica um tanto estática do hilemorfismo, e chegar a uma explicação mais viva e vital, então eu sugeriria que ligássemos o desenho, em primeiro lugar, à atividade de respiração, que é, afinal, essencial para a vida. Sempre fiquei intrigado com o modo como a respiração foi de alguma forma esquecida com a obsessão de se escrever sobre o corpo.

Então, eu acho que é o máximo que posso responder à sua pergunta no tempo disponível. Muito obrigado.”

∞

Oxalá moldou os homens a partir de um barro primordial; para isso, pediu a autorização de Nanã, a venerável senhora que tomava conta daquele barro. Os seres humanos, depois de moldados, recebiam o emi – sopro de vida – e vinham para a terra.¹¹

Emi olojá ninu ara, a respiração é a rainha do corpo.¹²

∞

11 Simas, L. A. *Pedrinhas miudinhas: ensaios sobre ruas, aldeias e terreiros*. Rio de Janeiro: Mórula, 2013, p. 63.

12 Sodré, M. *Pensar nagô*. Petrópolis: Vozes, 2017, p. 117.

Um pouco antes do período que marca o início da Revolução Industrial, em 1738, uma loja em Paris exibiu uma máquina construída por Jacques de Vaucanson, inventor mecânico de formação jesuítica. O *flautista* era uma figura em tamanho natural: em sua base, Vaucanson criou um complicado sistema de nove rugidos que passavam para o peito do robô através de três tubos, que lhe forneciam o fôlego. O sopro. Voltaire referiu-se ao inventor como “o Prometeu moderno”. Maravilhado com o respiro mecânico criado por Vaucanson que, como Oxalá, deu vida à sua obra, o rei da França, Luís XV, em 1741, incumbiu ao inventor a criação de uma máquina para a manufatura de seda, com o objetivo de diminuir os “erros” advindos da ação humana direta no ofício. Vaucanson, então, transpôs o conhecimento da tensão respiratória do *Flautista* para as máquinas de tecelagem, aumentando consideravelmente a quantidade de fios tensionados até então manuseáveis por um ser humano. O inventor começou a ser atacado pelos tecelões nas ruas de Lyon, enraivecidos. Começava, assim, a clássica história da substituição do artífice pela máquina.¹³

∞

À luz da sua resposta, Tim, trago os textos anteriores: um trecho do mito de criação do ser humano pela cosmogonia iorubá; e o mito de criação (por que não?) da primeira máquina nos prelúdios do que se tornaria a Revolução Industrial europeia. Em uma malha de entrelaçamentos e encruzilhadas, a respiração é protagonista na concepção de vida nos candomblés e, ainda, participa ativamente do momento que marcaria a transformação dos processos do fazer na Europa e, conseqüentemente, o surgimento do ofício de desenhista industrial.

13 Sennett, R. *O artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2009, p. 102-103.

Deixo a porta aberta para que o ar entre e se renove, deixando a questão, provocada por você, aqui pairando: qual seria a relação entre o desenho e a respiração? Esse caminho que se sugere, acompanhado por Oxalá e Vaucanson, precursores, respectivamente, de seres humanos e de máquinas desumanizadoras, poderia trazer novas perspectivas para outros desenhos?

Que seja menos um caminho em linha reta, e mais uma dança, miúda e cuidadosa, mirando o chão como Oxalá, ao som da flauta mágica que encantou parisienses, cadenciada pelo tambor sincopado das brasilidades que ritmizam nosso fôlego.

Obrigada, Tim, por toda a dedicação a uma escrita mágica em suas miudezas. Seus textos são um sopro de vida para um mundo que precisa de ar.

Com carinho,
Ilana

Gestos, entre os
facões e os vestidos
das mulheres
Мebênqôkre

Julia Sá Earp

Se não existe caminho aberto, comece fazendo uma picada; se já existe a picada, abra um carreiro; se já existe carreiro, alargue-o, torne-o uma estrada.¹

Caminhos, picadas, carreiros, estradas, inspiram este texto enquanto gestos do crescente movimento das mulheres indígenas na política, na sociedade, em atos, manifestações e falas. Embora não seja o assunto central, busco situar esta análise etnográfica em uma conjuntura política, pensando no contexto da crescente mobilização das mulheres indígenas enquanto uma terra preta e rica de nutrientes que pode contribuir para a reconstrução da terra arrasada e seca deixada pelo governo do ex-presidente Bolsonaro. É na mesma toada que elaboro esta pesquisa, ainda em construção, trazendo a transformação estética e política das mulheres Mebêngôkre a partir dos gestos que interrompem, ativam e transformam mundos e corpos desde o gesto do facão de Tuíra.

O percurso desta investigação se dá na interseção dos campos da antropologia, da arquitetura e do design, partindo de objetos, processos, imagens e pessoas que atuam na produção de corpos *mejkuwerek*, ou seja, belos e corretos, noção central para o povo Mebêngôkre Kayapó. Gestos estes que se materializam em determinados artefatos que agem e acionam visões e transformações de mundo – o *facão*, a *casa*, os *vestidos* –, todos acionados por mulheres.

A política e a estética das mulheres mebêngôkre, através dos gestos e gestuais de construção de seus corpos e de seus parentes, invadem minhas experiências individuais em projetos de que participei nos territórios Kayapó, Menkragnoti e Capoto Jarina como designer, e durante o mestrado em arquitetura na PUC-RIO. O que me levou a buscar no programa de Antropologia

1 Célia Xakriabá, primeira deputada federal indígena eleita por Minas Gerais (Xakriabá, C. Amansar o giz. *Piseagrama*, Belo Horizonte, n. 14, p. 110-117, 2020).

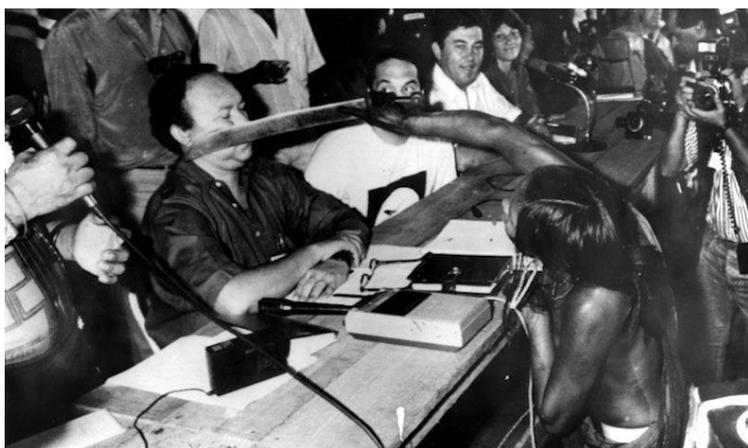
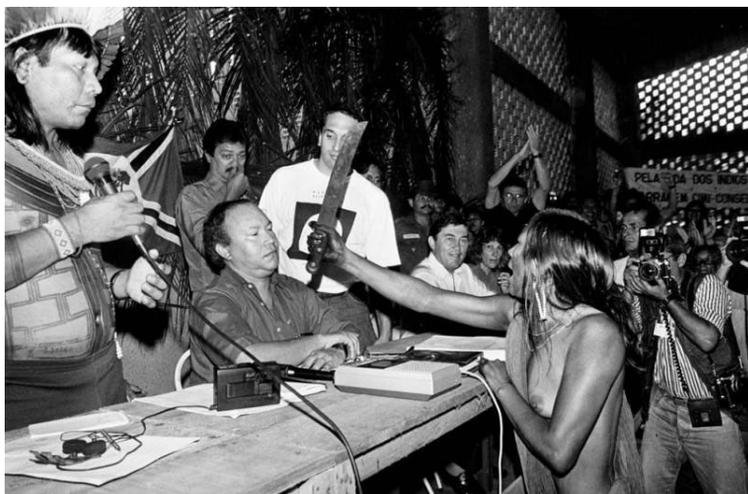


Foto: Protásio Nenê/*Estadão Conteúdo* – 1989.

no IFCS-UFRJ o aprofundamento das questões que surgiram em campo. Nesse sentido, este é o lugar da minha reflexão na antropologia com o design. Onde o fazer do/da designer em campo também está sendo criticado e analisado, em um desafio de pensar e repensar os passos entre mundos. Tanto entre áreas quanto entre territórios. E é nesse sentido que no LaDA compreendi que o gesto de ruminar ativa a digestão de fatos em um ritmo que refuga o tempo massacrante do capitaloceno. Ruminar os trabalhos de design que realizei nessas aldeias com mulheres, caciques, artesãos e artesãs, agora em um corpo e em gesto de pesquisadora – no limite da distância e da proximidade com o tema – me deu a oportunidade de pensar por outros caminhos, investigar outras situações, me soltar do *modus operandi* da realização de um projeto de design e enxergá-los enquanto nós, em que se encontram desejos, demandas e possibilidades de realizações. Fatos que arrastam histórias para além do tempo vivido nas aldeias.

Assim, não abordarei neste texto exatamente os trabalhos que foram realizados, mas, sim, o que os atravessa e como fui atravessada. Nesse sentido, inicio esta pesquisa a partir do momento em que fui afetada pelas mulheres Mebêngôkre, iniciando a narrativa pelo meu encontro com Tuíre Kayapó, contando os caminhos e picadas abertas para as minhas correspondências com as mulheres Mebêngôkre e suas aliadas.

Tuíre é mãe e avó. Mas é também uma figura histórica, um ícone para a população Mebêngôkre e fonte de inspiração do movimento indígena, sobretudo para as mulheres, contra os avanços desenvolvimentistas e as ofensivas aos territórios indígenas. Para compreender isso, é necessário dar um salto no tempo para 1989 e reativar um gesto e uma imagem realizados no 1º Encontro dos Povos Indígenas em Altamira, em que o projeto da hidrelétrica de Kararaô seria apresentado para os povos indígenas e ribeirinhos impactados pela obra. Tuíre tinha apenas 19 anos quando ficou conhecida como Tuíra, ao escutar que a barragem da hidrelétrica receberia o nome de “Kararaô”, e abriu uma picada atravessando o espaço da reunião com sua

voz e facão em punho, em direção ao rosto do então diretor da Eletronorte, José Muniz Lopes. O emblemático gesto foi registrado e eternizado em uma fotografia mundialmente famosa em que Tuíre encosta e esfrega seu facão no rosto do diretor, enquanto um gesto de *interrupção*, *adiamento* e *transformação*.

Walter Benjamin discorre sobre a interrupção no fluxo histórico enquanto resistência contra a marcha catastrófica do capitalismo e o projeto de progresso e desenvolvimento. Benjamin sugere memória e interrupção como condições da mudança e da revolução.² A ideia segundo a qual a história é sempre escrita pelos vencedores é de “catástrofe” como continuidade da história: “A continuidade da história”, diz Benjamin, “é a dos opressores” e “a história dos oprimidos é uma descontinuidade”.³ Então podemos pensar nessa descontinuidade da história dos opressores levando a sério a provocação de Ailton Krenak sobre “adiar o fim do mundo”, na proposta do adiamento de um encontro frente a ideia de impossibilidade de realização dos nossos sonhos. Para Krenak, algo imposto como o “fim” é anunciado por uma humanidade zumbi, a qual o autor sugere que estamos sendo convocados a integrar.⁴ Adiar o fim do mundo seria uma prática contínua dos povos indígenas, ao longo dos séculos de encontro com os colonizadores, articulada por pessoas que, segundo o autor, “não são indivíduos, mas ‘pessoas coletivas’, células que conseguem transmitir através do tempo suas visões sobre o mundo”,⁵ por meio das estórias, da criatividade e da poesia.

O facão interrompe o que estava sendo realizado: uma enunciação de uma ideia de progresso e de uma ideia de desenvolvimento anunciada por uma das maiores empresas de energia

2 Benjamin, W. Experiência e pobreza. In: *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 115.

3 Matos, O. *Os arcanos do inteiramente outro: a escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução*. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 31-32.

4 Krenak, A. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 27.

5 Krenak, A. *Ideias para adiar o fim do mundo*, p. 28.

da América do Sul, a Eletronorte. O gesto que interrompe revela a potência e a presença feminina no mundo indígena para o mundo dos não indígenas, com nome e história para além dos comuns adjetivos pejorativos e nomenclaturas generalistas vistas com frequência nos jornais da época. O gesto obriga a mídia a noticiar e a falar sobre uma mulher Kayapó que ousou afrontar um homem não indígena no meio da 1ª Reunião dos Povos Indígenas em Altamira. Tuíre se transforma em Tuíra.

Como Silvia Cusicanqui nos inspira a pensar: “As imagens são a forma alegórica de compreender uma sociedade de silêncios e meias-verdades”.⁶ O gesto como enclave que adia o projeto de Belo Monte, ao mesmo tempo que transforma e reposiciona corpos femininos e territórios indígenas frente a sociedade não indígenas, abre espaço para pensarmos a imagem como “intercessora”,⁷ instigando-nos a pensar com os efeitos produzidos em outros em seu devir imagético. As imagens proliferadas desse momento fazem do gesto a transformação de um contexto em que fins de mundos eram anunciados, e a então Usina de Kararaô é rebatizada; seu nome passa a ser Belo Monte. Com o gesto, sua construção é adiada por mais de dez anos, mas não é evitada. Belo Monte é construída. As comunidades afetadas recebem verbas de mitigação, como verdadeiros “calabocas”, fazendo tudo parecer normal na capitalização de recursos naturais.

E é nesse momento que chego ao encontro com essa história. Fui apresentada a Tuíre em 2017, no contexto de um trabalho de assessoria técnica em arquitetura. Seu projeto em sua antiga aldeia, Kapran Krere, no Território de Las Casas (PA), era a construção da primeira Casa de Costura para as mulheres Mebêngôkre em seu território. Os vestidos, os *kubê-kà-kumrenx*, ou as “peles de branco verdadeiras” (como é traduzido literalmente), são

6 Cusicanqui, Silvia. Clausurar el pasado para inaugurar el futuro. Desandando por una calle paceña. La Paz, 2016

7 Gonçalves, M. A.; Head, S. *Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

vestimentas fabricadas com tecidos industrializados estampados, com decote fechado, com dois bolsinhos e vieses que complementam o estilo da vestimenta. Segundo Tuíre, a vontade de produzir seus próprios vestidos estaria relacionada à intenção de troca e comercialização dentro de seus territórios para outras parentes, tornando desnecessários o gasto de dinheiro e o pagamento para as *kubẽ nire* (brancas) da cidade.⁸ Seu desejo era a produção de suas próprias “peles de branco”.

Tuíre e esse encontro me fizeram pensar sobre essa casa, sobre os característicos vestidos Kayapó, me fizeram olhar para seu facão, sempre em punho, me levaram a comparar a liderança feminina em contraponto com outras lideranças masculinas e questionar quais seriam as diferenças e as semelhanças desses gestos e como isso afetaria a própria organização social de um grupo e de uma aldeia. Qual a importância dessa casa? O que se tornou esse facão? O que se tornaram esses vestidos? O que é ser uma liderança feminina?

A Casa de Costura é um dos projetos viabilizado por meio das verbas de mitigação e compensação pela construção de Belo Monte, a mesma⁹ usina que impulsionou o gesto do facão, a qual Tuíre desenrola no modo de construir seus mundos. O facão de Tuíre e seu corpo em gesto contra um projeto de desenvolvimento energético e de invisibilização dos direitos indígenas, prolongam nosso encontro para além do previsto, e para além do projeto da Casa de Costura, levando-me a olhar para o mundo feminino Mebêngôkre. Pois, de alguma maneira, o facão e seu gesto reverberam de modo atemporal nos adornos, vestimentas, vozes e espaços das mulheres Kayapó como barreiras e interrupções, capazes de desafiar a lógica colonial e eurocêntrica, sobretudo no ato de transformar. Assim, este estudo de caso é a

8 Atualmente, há um movimento crescente de projetos e construção de novas casas de costuras incentivados pelas associações dos territórios Kayapó como uma possibilidade de produção de um produto que possa dar retorno financeiro para as famílias.

9 Com algumas poucas adequações do projeto original de Kararaô.

força motriz para o meu interesse na temática de gênero entre o povo Mebêngôkre e reúne a profusão de questões as quais busco adentrar com cuidado. Pois ele não é apenas um projeto de arquitetura a ser executado, mas o desejo de Tuíre por um espaço feminino de produção de vestidos Kayapó.

Desse ponto, minha intenção é puxar as linhas emaranhadas nesse desejo enquanto possibilidade de projeção de futuros, em que materiais urbanos – a exemplo do próprio facão, dos tecidos dos vestidos e de elementos urbanos incorporados às casas – são manipulados, transformados e traduzidos para comporem seus corpos em transformação e atuação perante uma sociedade não indígena, patriarcal e desenvolvimentista. Ao assumir que esta é uma pesquisa interdisciplinar, tenho a intenção de trazer a área do design e da arquitetura para dentro de uma relação contínua e fluida com a antropologia, pensando de maneira situada os encontros, os contextos e, não obstante, o momento histórico em que nos encontramos na crise do Antropoceno. Enquanto a arquitetura me auxilia a perceber o espaço e processos coletivos da Casa de Costura das mulheres em contraponto à casa dos homens das aldeias Jê, o design oferece a possibilidade de compor, construindo pontes perceptivas dos materiais e dos processos de fabricação, vinculados às pessoas e a suas ontologias pela estética, materialidades e suas aplicações. Enquanto isso, a antropologia me orienta a adentrar as casas e olhar os materiais e processos com as mulheres Mebêngôkre por meio das pesquisas etnográficas sobre estes espaços e as relações sociais entre gênero, idade e comensalidade.

Segundo Gonçalves a “semelhança” enquanto processo de cognição e percepção é tão importante quanto a diferença, pois é na busca de pontos de correspondência entre mundos conceituais distintos que estaria uma das questões centrais da etnografia.¹⁰ Uma concepção que dá ao encontro o contorno da

10 Gonçalves, M. A. *Traduzir o outro: etnografia e semelhança*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010, p. 8.

relação estética e cognitiva para as situações de comparação, articulações e correspondências, construindo possibilidades de leituras de um mundo em que o antropólogo não é nativo. Não apenas a característica do fazer junto, mas também o aspecto da busca por “correspondências”, indicado por Gonçalves,¹¹ me leva a ler, em Tim Ingold, possibilidades de uma pesquisa entre design e antropologia que não está em busca de abrir mão de uma nem da outra, mas, sim, usar a prática de ambas em uma construção de relações verdadeiras, de afeto e confiança em campo. Assim sigo o caminho de notar as semelhanças e acionar as diferenças constituídas pelo contexto, pois nem o facão é apenas um instrumento de trabalho nem o vestido é apenas uma peça de roupa, ou é? Com esse questionamento levo em conta não apenas minha afetação pelo encontro e o histórico de Tuíra, mas as questões antropológicas atribuídas à construção dos corpos Mebêngôkre pelas mãos das mulheres deste povo.

Realizar esse recorte de gênero na bibliografia Mebêngôkre me impulsiona a acionar uma já conhecida disputa no campo da etnologia Jê, em que o espaço e, conseqüentemente, a arquitetura, são de alta relevância: a oposição entre centro e periferia, masculino e feminino. Inspirados pela análise de Lévi-Strauss sobre as aldeias Bororo,¹² autores como Terence Turner e Gustaaf Verswijver¹³ realizaram leituras sobre a sociedade Kayapó privilegiando a casa dos homens e as atividades masculinas, dando às mulheres um lugar periférico, segmentando e destacando os espaços por meio de uma lógica simétrica a suas próprias origens ocidentais. A casa dos homens, construída ao centro de toda aldeia Jê (tronco ao qual os Mebêngôkre pertencem) é, nesta linha de pesquisa, o grande objeto de análise,

11 Gonçalves, M. A. Traduzir o outro: etnografia e semelhança.

12 Lévi-Strauss, C. The Structural Study of Myth. *The Journal of American Folklore*, v. 68, n. 270, p. 428-444, 1955.

13 Verswijver, G. *The Club-Fighters of the Amazon: Warfare Among the Kayapo Indians of Central Brazil*. Prefácio. C. Fausto. Almeria: Turuti Books, 2018.

enquanto as casas construídas ao redor do pátio central recebem menos importância.

No entanto, a importância da mulher nas sociedades Jê foi sublinhada a partir da análise de nomeação e parentesco realizada por Maria Elisa Ladeira, quando identificou que a decisão dos nomes era estabelecida pelas mulheres nos núcleos domésticos, nas casas, e no centro, na casa dos homens, apenas a confirmação e a ritualização do nome eram dadas.¹⁴ Nessa mesma direção, Vanessa Lea, percebe uma lógica inversa ao que Terence Turner teria sugerido.¹⁵ Nota, por meio de sua aproximação relacional com as mulheres e com as casas, o papel central das mulheres priorizando a *fabricação* e o *fazer*. As relações entre parentes, casas, artefatos e modos de fabricação desses corpos entram como uma lente que percebe essa sociedade por seus vínculos cotidianos, que invertem a lógica centro-periferia proposta por Turner e seus antecessores, fazendo das mulheres as principais agentes na *construção da pessoa* nessa sociedade.

A importância das casas e das mulheres é, então, alinhada à conexão relacional entre parentes e casas¹⁶ dessa sociedade matrilinear. Pois os acontecimentos internos às casas, domésticos, estão intrinsecamente vinculados aos acontecimentos do pátio, transformando a atuação “periférica” em algo fundamental para que exista uma atuação “central”. São construídos, adornados, desenhados e projetados segundo a ordem particular das casas.¹⁷

14 Ladeira, M. E. M.; Vidal, L. B. *Troca de nomes e a troca de cônjuges: uma contribuição ao estudo do parentesco timbira*. Tese de doutorado. São Paulo: USP, 1982, p. 43.

15 Lea, V. Casas e casas Mebêngôkre (Jê). *Amazônia: etnologia e história indígena*, p. 265-282, 1993.

16 Identificadas como matricasas e *sujeitos de direitos*.

17 Lea, V. The houses of the Mebengokre (Kayapó) of Central Brazil: a new door to their social organization. *About the house: Lévi-Strauss and beyond* (1995): 206-225.



Com isso, ao levar a sério as Casas,¹⁸ seus *kikrés*,¹⁹ como lugares de proteção, gestação e manipulação desses corpos no processo cotidiano e temporal de pintura corporal, ingestão de alimentos próprios e cuidado, podemos pensar na Casa de Costura como um espaço coletivo para as mulheres. Uma casa das mulheres, que tem como objetivo a costura e a produção de vestidos que recobrem seus corpos como “peles de branco”, seus *kuben-kà*.

Tuíra, cacica e proponente do projeto da Casa de Costura em sua aldeia, na ocasião do enfrentamento ao então diretor da Eletronorte, estava vestida para festa e para guerra, sem vestido,

18 Segundo Lea, “a sociedade Mebengokre é uma sociedade de casas no sentido lévi-straussiano. As pessoas pertencem à Casa, cada qual ocupando uma porção fixa no círculo da aldeia. Em suma, as Casas, que implicam uma ideologia uterina, foram ignoradas por outros antropólogos. Reconhecidas como o traço fundamental da organização social, transformam nossa visão das mulheres Mebengokre” (Lea, V. Gênero feminino Mebêngôkre (Kayapó): desvelando representações desgastadas. *Cadernos Pagu*, n. 3, p. 45, 1994). Assim, o termo “Casa” é utilizado em letra maiúscula como conceito próprio dessa autora para a sociedade Mebêngôkre.

19 Traduzido como “buraco do fogo”.

com adornos de miçanga e pintura corporal. Mantendo seu braço rigorosamente esticado, sustentava o facão a esmagar a bochecha do cidadão. No entanto, em outras fotos dessa mesma época, que podem ser facilmente encontradas na internet, Tuíra se apresenta com um vestido Kayapó, uma versão um pouco mais antiga, com menos “fitinhas” coloridas no arremate do viés, mas evidentemente é um vestido Kayapó daquela época. Em um braço, está seu filho e, na outra mão, seu facão.

O facão é, antes de mais nada, um instrumento de trabalho, da roça, do cultivo de alimentos e da coleta de materiais para a construção de artefatos, servindo de instrumento para o cuidado e a construção de corpos fortes. A atividade da roça é uma atividade prioritariamente feminina, como Vanessa Lea, Clarice Cohn e Thais Mantovanelli tecem em seus trabalhos de campo com as mulheres Mebêngôkre. Mas a partir da foto de Tuíra, durante o embate com o diretor da Eletronorte em 1989, ele se torna um símbolo de luta das mulheres indígenas.

Ao longo dos anos, Tuíra segue com seu facão, repetindo o gesto de interrupção e adiamento. Em 2008, Tuíra está com seu facão em punho liderando manifestantes indígenas, e Paulo Fernando Rezende, então diretor da Eletrobras, é ferido em ato contra suas falas. Em 2009, a audiência pública sobre o Estudo de Impacto Ambiental (EIA) da usina de Belo Monte promovida pela Comissão de Direitos Humanos e Legislação Participativa, é marcada por manifestações dos povos indígenas e das populações ribeirinhas contrárias à construção da hidrelétrica e por críticas à Fundação Nacional do Índio (Funai),²⁰ e Tuíra esfrega sua mão, negra de jenipapo, no rosto do presidente substituído da Funai, Aloysio Guapindaia, defendendo a interrupção do projeto.

Em 2016, inauguram Belo Monte. Em 2019, com Belo Monte construída, armas são impedidas de entrar na audiência da

20 Fonte: *Agência Senado*. em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2009/12/02/protestos-marcam-debate-sobre-usina-de-belo-monte>



Foto: Márci Kaiumê.
Agência Senado (2008).



Foto: Everaldo
Nascimento/*Diário do Pará. Gazeta do Povo* (2008).



Foto: *Print de tela do vídeo* feito por por Marcelo Nassif, especial para o *Viomundo*.

Câmara, durante o Acampamento Terra Livre,²¹ e Tuíra coloca seu dedo no rosto do deputado José Medeiros (Pode-MT), que defendia a abertura das Terras Indígenas ao garimpo e aos grandes projetos extrativistas. Suas sobrinhas Maia e Oé, filhas de Paiakã (vítima da covid-19), traduzem e propagam suas falas. Tuíra segue sendo o alvo de câmeras, mas sua imagem com o facão em punho é atualizada por registros de filas de mulheres Mebêngokrê, pintadas, adornadas e vestidas com seus vestidos liderando manifestações.

Algo se transforma nas fotos; os vestidos começam a entrar em cena, principalmente quando o local da foto é um lugar de brancos, um lugar de poder, ou um lugar de palanque, como no caso da Câmara dos Deputados. Os vestidos produzem uma imagem de coletivo, em que diferentes corpos são cobertos com vestimentas do mesmo padrão, as mesmas cores e os mesmos formatos, possibilitando aos outros a identificação de que quem veste esse tipo de vestido são mulheres Kayapó, herdeiras de Tuíra, diretamente vinculadas ao facão e ao gesto de combatividade.

De maneira distinta de outros povos indígenas da América, como os Arawete, os Ashaninka, os Tzeltal, os Huni-kuin, e outros, as mulheres Mebêngokre não costumam produzir tradicionalmente seus vestidos. Elas os adquirem em lojas nas cidades próximas a seus territórios como em Redenção (PA), Tucumã (PA), Peixoto de Azevedo (MT), Novo Progresso (MT) e outras. A Casa de Costura de Tuíre seria uma das primeiras casas de costura da região e a primeira do território de Las Casas.

Os vestidos são utilizados pela maior parte das mulheres nos territórios habitados pelo povo Kayapó (TI Mekragnoti, Kayapó, Bedjankore, Baú, Capoto/Jarina, Las Casas) e Xikrin. Sobrepostos a seus grafismos, as cobrem durante o cotidiano da roça, protegendo do sol, e em reuniões e assembleias as

21 O Acampamento Terra Livre (ATL) é um evento de mobilização dos povos indígenas do Brasil em torno de seus direitos constitucionais que acontece, anualmente, desde o ano de 2004.

protegem de olhares dos brancos, assim como a freira/enfermeira mítica²² desejava, mas também atraem os olhares e as câmeras. As fotos continuam sendo realizadas, e as mulheres Mebêngôkre seguem sendo capas de jornais. Os tecidos enfeitam, padronizam e as vinculam como coletivo, mundo e devires, capturando atenções. A imagem do facão é atualizada por registros de filas de mulheres Mebêngokrê liderando manifestações. Seja nas ruas com seus grafismos, miçangas e adornos coloridos ou dentro das plenárias e congressos com seus vestidos kayapó, simétricos e coloridos, demarcando a presença coletiva que reverbera muitas estórias de adiamento de mundo.

Se em nossa sociedade os vestidos marcam um gênero, entre as Mebêngôkre não podemos concluir isso tão rapidamente, mas entre fotos, campo e especulações tento aqui elaborar o gesto de vestir os *kubê-kâ-kumrenx* como um gesto contínuo do facão. Um gesto capaz de interromper estereótipos e, ao mesmo tempo, demarcar a partir de um padrão que compõem corpos em coletivo.

É importante situar o leitor em um recorte bem específico da cultura Mebêngôkre presente em alguns estudos de etnógrafos que se dedicaram às práticas corporais desse povo, já que a noção “pele” está em evidência não apenas no nome dado ao vestido, mas em processos de construção de pessoa para os ameríndios.

22 A história mais recorrente do surgimento dessa vestimenta é na cidade de Redenção, onde os vestidos são mais bonitos (segundo diversas mulheres). Fora uma freira/enfermeira que, ao receber no hospital uma mulher Mebêngôkre, teria sentido pena e costurado para ela um vestido. Ao retornar à aldeia, essa peça atraía a atenção de todas as mulheres e homens e então teriam demandado que a freira/enfermeira costurasse outros mais. E assim para tantos, as mulheres ou os homens de alguma aldeia, talvez Gorotire, os teriam criado e ensinado a costureiras da cidade como costurar para que eles pudessem comprar. Os diversos mitos de origem dos vestidos Kayapó se misturam e se confundem com outros tantos fatos históricos, como as aulas de costuras dadas por missionárias e as missões americanas e italianas na região, que deixam a criação desta vestimenta em aberto e, ao mesmo tempo, vinculada às variadas respostas afirmativas vindas das mulheres Mebêngôkre de que o vestido seria uma criação delas.

Segundo Clarice Cohn²³ e Lux Vidal,²⁴ a pintura e a ornamentação corporal são práticas que fabricam e constroem um corpo de acordo com uma ética e uma moral na qual essa sociedade deve ser fabricada no modo coletivo.²⁵ Liderados principalmente pelas mulheres desde a gestação, o fazer e o refazer das pinturas corporais compõem informações relevantes sobre as pessoas como gênero, idade e relações que a constituem, como matrimônio e família.

Segundo Terence Turner, os grafismos são como uma segunda pele social, uma fronteira comum a toda a sociedade que visa à socialização dos poderes naturais presentes no interior do corpo. Seria, assim, uma pele social sobre uma pele biológica que expressaria simbolicamente a socialização deste corpo em sua “subordinação dos aspectos físicos da existência individual aos valores e comportamentos sociais comuns”.²⁶ Els Lagrou, em sua extensa pesquisa sobre o Huni Kuin, nota os usos da pintura de jenipapo “como um tecido ou um trançado: a pele como um lugar de contato e de passagem entre o interior e o exterior, entre conteúdo e continente. É a pele que possibilita a criação de um “corpo” suscetível de esconder uma interioridade”.²⁷

Servindo-me desse debate para pensar os vestidos, penso com André Demarchi²⁸ na direção de olhar para as agências²⁹ das materialidades sobrepostas aos corpos, como um gesto de

23 Cohn, C. *Antropologia da criança*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

24 Vidal, L. B. A pintura corporal entre índios brasileiros. *Revista de Antropologia*, p. 87-93, 1978.

25 Cohn, C. *Antropologia da criança*, p. 179.

26 Turner, T. S. The Social Skin. *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, v. 2, n. 2, p. 34, 2012.

27 Lagrou, E.; Van Velthem, L. H. As artes indígenas: olhares cruzados. *BIB-Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais*, n. 87, p. 133-156, 2018.

28 Demarchi, A. Artes da cura: pinturas corporais em alguns grupos Jê. *Revista de Antropologia da UFSCar*, v. 11, n. 2, p. 142-166, 2019.

29 Gell, A. *Art and Agency: an Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.

construção/fabricação de pessoas. Segundo Demarchi, no contexto das pinturas realizadas nos rituais, o jenipapo age de maneira profilática, bloqueando os espíritos e evitando o contágio por meio do contato corporal com certos elementos animais.³⁰ As peles tornam-se mais fortes, mais duras, mais resistentes, as pessoas ficam mais fortes e belas.³¹ Assim, enquanto Vidal e Turner vão elaborar essa prática como códigos sociais, Demarchi olha para essas substâncias enquanto matérias que promovem a transformação em si do corpo, endurecendo suas peles e as deixando fortes em um processo simultâneo de fazer parentesco, preparando e protegendo os corpos para receber nomes e adornos próprios à cada linha parental, ou cada Casa.³²

Os grafismos, em sua maioria, possuem nomes de animais, mimetizam peles e padrões a partir de traduções em linhas e geometrias que cobrem seus corpos inteiros. Há relatos em que as mulheres aprenderam os grafismos com os animais, mas eu particularmente escutei em Kawatum, em 2019, que foram os animais que copiaram os grafismos Mebêngôkre das mulheres. Pintar seus corpos os diferenciam dos não humanos, suas peles fabricadas por elas próprias as inserem em uma lógica cultural Mebêngôkre, sendo assim, uma prática de humanização. A temática da apreensão, assim como sugere Eduardo Viveiros de Castro situa a relação com um exterior atravessando fronteiras sociopolíticas, cosmológicas e ontológicas, desempenhando um papel constitutivo na definição de identidades coletivas.³³

30 Demarchi, A. Artes da cura: pinturas corporais em alguns grupos Jê, p. 263.

31 Ou como falam: *meykumerex*, conceito Mebêngokre o qual todos os indivíduos buscam no modo de viver suas vidas e construir seus corpos, o modo “belo e correto de ser”.

32 Assim como Lea irá elaborar sobre os *Nekretx*.

33 De Castro, E. V. Atualização e contra-efetuação do virtual na socialidade amazônica: o processo de parentesco. *Ilha Revista de Antropologia*, v. 2, n. 1, p. 335-337, 2000.

No entanto, há modos e práticas distintos de travarem relações.³⁴ A diferenciação está no ato de incorporação de tais elementos; diferenciar está atrelado ao ato de transformar coisas e materiais em objetos próprios dos Mebêngôkre. Gesto que André Demarchi nomeia como o ato de “mebengokretizar”, um movimento de transformação das matérias, por meio da torção do que parece, para o que é para elas próprias, como no caso das miçangas. Enquanto gestos que constroem pessoas, corpos e coletivos, as sobreposições e aquisições de materiais as diferenciam e as afirmam enquanto um coletivo de pessoas constituídas e construídas por meio da incessante construção de novas peles e da agregação de novos materiais sobrepostos, compondo corpos que falam sobre um processo ativo de constituição estética e relacional.

A transformação, assim como o roubo, se consolida entre humanos e seres díspares em um jogo que possibilita uma narrativa de relações e de uma construção mútua desses seres ao longo do tempo, pondo suas peles em evidência como constituidoras de superfícies de interesse, de diferenciação e, sobretudo, de relação. Assim, sob uma perspectiva multinaturalista de Viveiros de Castro,³⁵ as “roupas de branco” são analisadas na sociedade Piro, por Peter Gow,³⁶ comparando a apropriação das peles de jaguar e seus poderes de bruxaria com o uso da roupa dos brancos pelo povo Piro e pelo Yine. Segundo o autor, para além de adquirir características de “civilizados”, querer vesti-las está no

34 A busca pela variedade de mercadoria é debatida extensamente por Cohn, *Antropologia da criança*, Gordon, C. Nossas utopias não são as deles: os Mebengokrê (Kayapó) e o mundo dos brancos. *Sexta-feira: antropologia, artes e humanidades*. São Paulo, v.6, n.1, 2001, p. 123-36., e Turner, *The Social Skin*, como um tema central para a compreensão das riquezas que diferenciam e alimentam a beleza e a cultura Mebêngôkre por outros. Assim, instrumentos, armas, ferramentas de metal, rádios e aviões são considerados valiosos no sistema de relações com a sociedade não indígena.

35 De Castro, E. V. O nativo relativo. *Mana*, v. 8, p. 113-148, 2002.

36 Gow, P. et al. La ropa como aculturación en la Amazonía peruana. *Amazonía Peruana*, n. 30, p. 283-304, 2007.

próprio sentido de afirmar as relações entre os Yine e os brancos, e adquirir o “afecto-blanco” é um instrumento de intimidação, pois, “assim como os jaguares, os brancos também são violentos, perigosos e temíveis, de tal maneira que um afecto-gente branca pode realizar as mesmas funções que o afecto-jaguar da ‘roupa dos antigos’.³⁷ Fazendo com que os Yine denominassem suas vestimentas como “roupas de branco”, no entanto, não o eram, pois nenhuma pessoa que se reconhece como branca nestes povoados veste as roupas que os Yine vestem. São roupas industrializadas, porém apenas usadas por este povo.

Ao olhar para o povo Yine e suas roupas, ajuda-me a pensar comparativamente as roupas das mulheres Mebêngôkre, pois nos assinala como o uso de vestimentas entre os povos indígenas amazônicos revela uma característica significativa para explorar as implicações e as potências inesperadas do perspectivismo ao usurparem um símbolo desta dita “modernidade” colonizadora. Assim, se antes eram apenas os grafismos que traziam de outros seres as características requisitadas para se transformarem em pessoas fortes e bonitas, agora, diante de outros seres tão violentos ou mais perigosos quanto as onças e jaguares, compreendem outras necessidades para suas superfícies relacionais. Por meio de um verdadeiro jogo de fronteiras, exacerbam limites e intersecções na medida em que demarcam a presença coletiva Mebêngokrê construída por camadas e materiais agentivos.

De maneira similar, ainda que diferente dos Yine, as mulheres Mebêngôkre não utilizam roupas de branco “comuns”, se assim podemos dizer. Elas utilizam vestidos Kayapó, *kuben-kà*, “peles de branco”, que são apenas usados por elas. Uma vestimenta que, ao ser utilizada, comunica, sem dúvida, aos presentes e entre elas, a quem esta roupa pertence, sendo recorrentes respostas ásperas aos meus tolos primeiros questionamentos sobre a roupa ser de branco ou sobre a origem da vestimenta.

37 Gow, P. et al. *La ropa como aculturación en la Amazonía peruana*, p. 295.



Reunião na Funai em 2019 – fotografia de Luís Carlos Sampaio.



Mulheres Kayapó na Aldeia Multiétnica – fotografia de Júlio César Abreu.

Pensar os vestidos como expressão e como gesto estético é também sublinhar as formas de inscrição do sentido da comunidade,³⁸ pois refletem estruturas e movimentos sociais. Algo que nos leva a observar a estética como ferramenta política, refutando a imagem da “aculturação”, através de suas próprias perspectivas e modos de reexistir. O vestido, assim como o facão, interrompe os pensamentos demasiadamente rápidos que caem nas armadilhas do olhar não indígena, viram símbolos de luta e de coletividade por meio de corpos e gestos.

A imagem de Tuíra encostando o facão no rosto do diretor da Eletronorte, em 1989, com torso pintado de jenipapo, assim como a imagem de Tuíra em 2019, na audiência da Câmara durante o Acampamento Terra Livre, encostando seu dedo no rosto do deputado José Medeiros (Pode-MT), vestida com *kuben-kâ*, refuta a abertura das Terras Indígenas aos grandes projetos de exploração de recursos naturais. Em 2019, Maial Paiakã, sua sobrinha, também vestida como mulher Mebêngôkre, traduziu para a plateia, em português, a voz de sua tia. Essas cenas e gestos, conectam e reverberam contextos e tempos diferentes que me inspiram a pensar o *gesto facão*, o *gesto casa*, e o *gesto vestido* como movimentos de construção de corpos prontos para um diálogo com os brancos, ou, ainda, como gestos elaborados para uma devoluta aos “antigos” colonizadores. Como objetos que são me-bengokretizados para afirmar a força das mulheres e o direito do povo Mebêngôkre.

Esse texto, como exercício de escala, reativa um gesto para compreender outros, refletindo e pensando sua reverberação de forma macro na transformação dos corpos femininos Mebêngôkre na esfera política e estética, desde a 1ª Reunião dos Povos Indígenas em Altamira até os dias atuais da retomada de um estado democrático com as cicatrizes dilacerantes de um governo genocida. Nas grandes mobilizações e marchas, as

38 Rancière, Jacques. *A Partilha do sensível*. Estética e Política. São Paulo: Editora 34, 2005.

mulheres indígenas se tornaram protagonistas, experimentando e construindo juntas novos lugares de atuação. Levam suas casas em suas peles, em suas roupas, reiterando o coletivo, um povo e uma luta. Por direitos, assegurados em casas de homens, e nesse caso, homens brancos, mostrando ao nosso mundo a real façanha em viver nas ruínas e fazer dos resíduos do capitalismo ferramentas estético-políticas. Gestos de mulheres-facão, que abrem picadas, alargam carreiros e constroem verdadeiras estradas.

Entre design, saúde e devir-abacate

o fazer com o Laboratório de
Design e Antropologia

Camille Moraes

Introdução

O termo “saúde” ganhou bastante destaque após 2020, com enfrentamento da pandemia de covid-19. No entanto, o tema me acompanha como uma questão para pesquisa desde 2012. A principal influência foi o contato, ainda na graduação em Comunicação Visual Design, curso oferecido pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, com o design sustentável, principalmente pela ótica “social”, que compõe o tripé da sustentabilidade.

Quando pensávamos em saúde e design, há 10 anos, estávamos falando de desenvolver produtos, estando os designers alocados ao final de processos lineares, isto é, na produção final dos materiais. Assim, por minha inquietação social, percebi que o trabalho com a saúde, pelo modo que gostaria de me dedicar, seria um caso para estudos acadêmicos, pois teria mais oportunidades de aprofundar as relações, ou mesmo criar novas, com o campo do design.

Este artigo tem o intuito de contar como foi *escrever com o* Laboratório de Design e Antropologia (LaDA) a tese *‘Nutrir-com’: uma experiência degustativa*. Para isso, inicio o texto resgatando os gatilhos surgidos, ainda como aluna de graduação, que me levaram a trabalhar com a saúde. Nesse primeiro momento, narro também, de forma breve, a experiência do mestrado em uma grande instituição de saúde, a Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz), fundamental não apenas para conhecer o campo da saúde brasileira, como para entender que havia espaço para o design nessa temática. Após contar as experiências prévias ao LaDA, sigo para a vivência enquanto doutoranda no Programa Pós-graduação em Design, da Escola Superior de Desenho Industrial (PPDESDI/UERJ), entendendo que a escrita da tese foi um constante *fazer com o* LaDA, tanto para construir um arcabouço de teórico que desse conta da complexidade do encontro entre o design e saúde quanto para desenvolver relações que possibilitaram desenvolver o trabalho de campo.

A saúde como uma questão de interesse: as experiências prévias ao LaDA

Minha trajetória acadêmica foi iniciada ao cursar a graduação em Comunicação Visual Design, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Em 2010, já nos períodos finais, por ter interesse na área de design sustentável, fui convidada a participar de um projeto de extensão que tinha como objetivo auxiliar na recuperação da cidade de Nova Friburgo, que havia sofrido uma grande tragédia por causa de fortes chuvas ocorridas no início daquele ano. O projeto consistia na aplicação de oficinas, conduzidas por alunos da graduação, nas escolas municipais da região. Essa experiência me colocou, enquanto uma aspirante a designer, em contato com a sociedade, indo além dos produtos ou comunicações visuais voltadas para o consumo.

Durante a graduação também tive contato com o livro de Brian Dougherty, *Design gráfico sustentável*, por meio de uma disciplina de Projeto de Ecodesign. O designer americano, em seu texto publicado em 2011, aborda a metáfora do “design abacate” para discutir o design gráfico sustentável, por uma ótica pautada em três camadas: o manipulador de materiais, o criador de mensagens e aquele que seria um agente de mudanças.¹

Dougherty (2011) observa essas camadas como se constituíssem um abacate grande e maduro. A casca seria o mundo dos materiais, referindo-se às escolhas de papéis e as formas de impressão; a polpa representaria o campo das mensagens voltadas para o desenvolvimento de produtos, marcas e serviços; enquanto o caroço, parte mais interna do abacate, equivaleria ao desafio da mudança, somando-se os materiais da casca, as mensagens e as demais produções da polpa.²

O resultado do contato com a sociedade e a temática dos desastres naturais, frutos da experiência vivida no projeto de extensão, em Nova Friburgo, e a leitura do livro *Design gráfico*

¹ Dougherty, B. *Design gráfico sustentável*. São Paulo: Edições Rosari, 2011.

² Dougherty, B. *Design gráfico sustentável*.

sustentável, fizeram emergir a saúde como uma questão de interesse, enquanto potencial pesquisa acadêmica. Entendi que trazer a saúde para a agenda do designer poderia nos fazer atingir a camada mais profunda do design abacate.

Em 2013, iniciei a saga pela busca de ser uma “designer carçoço do abacate”, ingressando no curso de mestrado do Programa de Pós-graduação em Informação e Comunicação em Saúde, vinculado à Fiocruz. Por meio das disciplinas oferecidas, comecei a refletir que, para atuarmos como carçoço do abacate, seria necessário um pensamento crítico sobre em qual lugar do processo de design encontraríamos a saúde e em que lugar dos processos produtivos relacionados à saúde estaria o design.

Cabe destacar duas disciplinas que foram fundamentais para o desenvolvimento tanto da pesquisa de mestrado, como também de doutorado. Uma falava sobre Sistema Único de Saúde (SUS), apresentando o histórico de lutas para a criação de um sistema de saúde público universal; sua implementação, por meio das Leis nº 8.080 e 8.142, ambas de 1990, bem como o seu funcionamento e seus princípios. Conhecer o SUS mais profundamente me trouxe um sentimento de respeito, orgulho e engajamento em sua defesa.³

A outra disciplina apresentava referências utilizadas pelo campo da comunicação e da informação em saúde. Fui apresentada, assim, a Paulo Freire, por meio de seu livro *Extensão ou comunicação* em que o educador problematiza o uso do termo “extensão” para tratar da relação profissional entre o agrônomo extensionista e o camponês, entendendo a dinâmica por meio da ação de estender o conhecimento ao trabalhador rural. O autor descarta a ideia de extensão para privilegiar o diálogo, isto é, o “ser dialógico”, considerando que este não manipula, invade ou “slogaliza”, mas vivencia o diálogo e empenha-se

3 Brasil. Lei nº 8.080, de 19 de setembro de 1990. Dispõe sobre a criação do Sistema Único de Saúde brasileiro. Brasília: Senado Federal, 1990a. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8080.htm. Acesso em: 20 out. 2019.

constantemente na transformação da realidade. Afirma Freire (1983): “O diálogo é o encontro amoroso dos homens que, mediados pelo mundo, o ‘pronunciam’, isto é, o transformam, e, transformando-o, o humanizam para a humanização de todos”. O autor também fala em “reconhecer-se como o agente de mudanças”. Freire (1983) afirmou que esse reconhecimento, se embasado por um real empenho educativo libertador, não poderia colocar os homens com quem trabalhamos no papel de objetos de nossa ação, mas, sim, percebê-los também como agentes de mudança.⁴

Ler Paulo Freire e conhecer o SUS geraram a reflexão sobre o papel do design como aliado ao princípio da participação popular, ficando evidente no resultado de uma atividade voltada para a elaboração do artigo final de disciplina, em que deveríamos montar um pequeno texto contendo algumas palavras-chave, destacadas em cada aula, relacionando-as com nossos interesses de pesquisa. Escrevi o seguinte texto:

Adotar oficinas de design na gestão de políticas de saúde é uma luta contra a exclusão através do acesso à participação, auxiliando o controle social a fim de defender seus interesses, tornando-o sujeito com poder de ação, ampliando a atuação para além de mero usuário contaminado pela ideia de que é apenas um cliente do SUS. Tendo o SUS como diretriz a Universalidade, podemos relacioná-la ao Direito à Comunicação, reforçando a cidadania, chave da democracia, agindo o design como interface para inclusão social. Esta interface pode vir a ser uma das alternativas para vencer desafios quanto à fragmentação ou a distorções de sentidos que podem resultar das disputas presentes no Mercado Simbólico, lutando-se para diminuir os conflitos de interesses mais subjetivos que vão além de questões de institucionalização, normas ou regulação para o que envolve os processos de doenças, pensando como possibilidade de mudança à atuação da população através do design.

4 Freire, P. *Extensão ou comunicação?* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

Mesmo com algumas mudanças, como referencial teórico e a temática da saúde abordado, o trecho escrito em 2013 se assemelha ao trabalho desenvolvido durante o doutorado junto ao LaDA.

Apesar de toda a inspiração obtida nas disciplinas do primeiro semestre do mestrado, acabei optando por desenvolver uma pesquisa bastante diferente do que havia idealizado, considerando, principalmente, o curto período de tempo de um mestrado (dois anos) para tamanho trabalho, entendendo que seria necessário conciliar a escrita com os momentos de criação de relações e desenvolvimento de oficinas. Guardei essa ideia para o doutorado, confiando que durante os quatro anos teria tempo para me dedicar melhor e desenvolver um bom trabalho. Defendi a dissertação em 2015 e, em 2016, decidi avançar para o doutorado.

A percepção da importância da criação das relações me faz pensar na metáfora do abacate. Trazer a saúde como um tema de interesse para o campo design pode até nos tornar agentes de mudanças, nos fazer caroco, mas com a leitura de Freire e tendo o SUS valorizado a participação popular como diretriz, é fundamental que se considerarem todos os sujeitos. Desse modo, podemos refletir que, ao ser caroco, sozinho, estaríamos desconsiderando sujeitos, com um designer que é agente de mudanças, mas que apenas estende conhecimento, tal como a relação dos agrônomos com trabalhadores rurais, abordada por Freire (1983).⁵ Entendo, então, que existe uma camada ainda profunda que devemos e podemos acessar, que não se fecha em si, mas cria relações, preenche espaços e permite trocas: a muda do abacate. Assim, entendi que nossa atuação deve ser nutrida por participação e diálogo entre sujeitos, tornando-nos um “designer muda do abacate”.

5 Freire, P. *Extensão ou comunicação?*

Design e saúde: fazendo com o LaDA

Um ano após a conclusão do mestrado na Fundação Oswaldo Cruz, segui com o desejo de desenvolver uma pesquisa que abordasse as relações entre design, saúde e participação. Escolhi fazer o processo seletivo para o doutorado na ESDI, porque gostaria de que o design permeasse toda a pesquisa. Eu me preocupava com que o design acabasse restrito ao final de processos lineares. Encontrei no Laboratório de Design e Antropologia um espaço acolhedor para desenvolver a pesquisa, em que tive a oportunidade de *construir com* o referencial teórico da pesquisa, *desenvolver com* o trabalho de campo, e assim seguir em meu devir-muda do abacate.

Escrevendo com

O Programa de Pós-graduação em Design da ESDI permite que pessoas que não estejam inscritas em programas de pós-graduação cursarem disciplinas em uma modalidade denominada “aluno especial”. Caso o aluno seja aprovado no processo seletivo, tornando-se oficialmente aluno do programa, é possível aproveitar os créditos dessas disciplinas. Foi a partir dessa oportunidade que conheci o LaDA, iniciando a relação com a ESDI.

Cursei duas disciplinas como aluna especial: *Design e condição de teoria: práticas criativas colaborativas – desafios para o design*, conduzida pelas professoras Barbara Szaniecki e Talita Tibola, no primeiro semestre de 2016, e *Por meio do design: educação, participação e sociedade*, coordenada pelas pesquisadoras Zoy Anastassakis e Roberta Portas, no segundo semestre. As bibliografias dessas disciplinas foram fundamentais para desenvolver o anteprojeto de pesquisa no qual era possível conciliar design e saúde por meio da participação popular, diretriz do sus. Fui apresentada a alguns conceitos como design participativo, dispositivos de conversação e pesquisa-intervenção, essenciais para pensar as práticas em campo. Foi também como aluna especial que iniciei o trabalho em parceria com Barbara Szaniecki e Talita Tibola, minhas orientadoras de doutorado.

No ano seguinte, 2017, tornei-me aluna oficialmente matriculada no PPDESDI. Durante o primeiro semestre, Szaniecki e Tibola conduziram a disciplina *Mundos máquinas e maquinismos: making/designing no século XXI*, na qual tive a oportunidade de conhecer autores como Tim Ingold, Bruno Latour, Félix Guattari, Gilles Deleuze e Donna Haraway. Em 2018, cursei mais uma disciplina com minhas orientadoras, *Tópicos especiais em teoria do design: o design e o político*, em que me apresentaram a autores como Alberto Acosta e Arturo Escobar.

Pensando com

Cheguei ao doutorado com alguns elementos da saúde na bagagem, colecionados durante o mestrado da Fiocruz. Em um breve resumo, destaco:

- O conceito ampliado de saúde: considerado pela Organização Mundial da Saúde (OMS) o “estado do mais completo bem-estar físico, mental e social,” extrapolando a ideia de que saúde é “não estar doente”;⁶
- A promoção da saúde: refere-se às estratégias ligadas às políticas públicas, ações e intervenções que possam garantir a qualidade de vida, atuando sobre os condicionantes e determinantes sociais de saúde, considerando que o desenvolvimento das habilidades pessoais é fundamental para que a saúde seja promovida verdadeiramente;
- A saúde como direito social previsto na Constituição Federal de 1988: além de ser considerada um direito social, no artigo 60, Capítulo II – Dos Direitos Sociais, possui um capítulo especial na Carta Magna, afirmando-se que é o resultado das condições de alimentação, educação, habitação, meio ambiente, renda, trabalho, transporte, liberdade, lazer, emprego, acesso aos serviços de saúde e posse da terra;⁷

6 Organización Mundial de La Salud. *Documentos básicos*. 26. ed. Genebra: OMS, 1976.

7 Brasil. *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília: Senado Federal, 1988.

- O funcionamento do SUS: embasado por princípios e diretrizes tais como acesso universal, preservação da autonomia das pessoas para que possam defender sua integridade física e moral e participação popular.

Ao olhar para esses elementos, algumas questões inquietam. É possível observarmos que a saúde no Brasil teria, em sua essência, zelo pela autonomia e, por consequência, pela participação popular, considerando que tanto a conformação como o direito social quanto a criação do SUS embasam-se pelo conceito ampliado e na promoção da saúde. Entretanto, podemos fazer alguns questionamentos: de que formas o Estado promove a participação popular e preserva a autonomia da população? Quando falamos de saúde no Brasil, nos atendo apenas ao SUS, institucionalizado, e aos direitos sociais, não estaríamos restringindo-a a uma questão apenas estatal? A partir do entendimento de que a saúde é uma conjunção de fatores, como poderíamos repensá-la para seguirmos por um caminho mais autônomo e pautado pela ciência? E, por fim, enquanto designers, como poderíamos contribuir nesses processos?

O ponto de partida para responder a essas perguntas seria pensar a saúde por uma perspectiva relacional, expandindo-a para uma questão além do Estado. Para isso, as disciplinas cursadas em 2017 e 2018 foram essenciais, permitindo uma *escrita com* diversos autores, dos quais destaco, para este artigo, Donna Haraway e Arturo Escobar.

Vivemos em um contexto complexo. Crises econômicas, ambientais e sociais, agravadas ainda mais pela pandemia de covid-19, marcam um período bastante conturbado. Recorro à Donna Haraway para fazer uma reflexão sobre esse nosso momento. Haraway (2016) utiliza o termo “turbulência” como definição para complexidade atual, resultado dos processos devastadores da inconsequente ação humana sobre o planeta Terra.⁸

8 Haraway, D. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Carolina do Norte: Duke University Press, 2016.

Superar os resultados catastróficos dessas ações, afirma a autora, compreende as dinâmicas da era denominada *Chthuluceno*, cuja característica é formação de arranjos, ou parentescos, entre humanos, não humanos, mais que humanos. Assim, emerge o pensamento tentacular caracterizado por complexos e problemáticos tentáculos, os quais se embolam em temporalidades e espacialidades, criando-se, também, novas relações.⁹

O pensamento tentacular, discorrido por Haraway, indica a importância de “ficarmos com os problemas” (*staying with the trouble*). Compreendendo que é composto por um emaranhado de temporalidade, em que há a articulação entre o passado, consideramos o presente e pensamos o futuro.¹⁰ É do pensamento tentacular que emerge a visão de um mundo que se configura por *string figures*, ou figuras de corda, afirmadas por Donna Haraway. Essa configuração entende a necessidade de práticas embasadas pelo o que a autora chama de *simpoiesis*, caminhos interessantes e com possibilidades efetivas para a reflexão sobre alternativas em nosso contexto de turbulências.

Simpoiesis, termo abordado por Donna Haraway (2016), é um conceito de Beth Dempster que se refere a um sistema de produção coletivo, no qual não existe definição de limites espaciais e temporais, estando as informações e o controle distribuídos para todos os componentes. Haraway (2016) entende que são sistemas evolutivos que possibilitam emergir a reabilitação e a sustentabilidade dos sistemas vivos, tão desgastados pelas ações humanas.¹¹

Podemos complementar a ideia da *simpoiesis* por meio do que Arturo Escobar entende como relacional. O antropólogo considera como um princípio útil da ontologia relacional a ideia de que nada preexiste às relações, sendo a vida inter-relação e interdependência em toda sua extensão. O autor destaca a importância da produção de interações, já que não é possível

9 Haraway, D. *Staying with the Trouble*.

10 Haraway, D. *Staying with the Trouble*.

11 Haraway, D. *Staying with the Trouble*.

produzirmos de forma separada se estamos falando sobre “nós”. Nesse contexto, Escobar (2018) traz a ideia da autonomia como a teoria e a prática da interexistência, requerendo diálogo com outras pessoas e alianças com outros grupos.¹²

Acerca da autonomia, Arturo Escobar afirma: é um processo cultural, ecológico e político que engloba formas autônomas de viver e de tomada de decisão; ocorre em uma dimensão de base local, resultado da (re)construção dos territórios da diferença e da resistência; conta com a tomada de decisão de mulheres, pois, historicamente, de acordo com o autor, as mulheres possuem maior capacidade de resistir a pressões em seus territórios e recursos, defendendo, também, caminhos de “ser” coletivos.¹³

Para essa discussão, é importante destacar o que Escobar fala sobre a autonomia e o Estado, ajudando-nos a refletir sobre a questão da visão predominantemente estatal para a saúde. O autor entende que autonomia não significa “capturar o Estado”, mas, sim, “pegar de volta” as chaves de áreas da vida social que estão colonizadas, com o objetivo de se criar esferas de ação autônomas com relação ao Estado e a novos arranjos institucionais para essa finalidade.¹⁴

Contudo, como pegar de volta essas chaves? Respondendo à questão sobre o nosso papel enquanto designers, Escobar entende que o design tem papel na autonomia. Para o autor, o design autônomo vem como uma resposta para a urgência pela inovação e pela criação de novas formas de vida que resultam das lutas, formas de contrapoder e de projetos de ontologias relacionais ativadas de forma política. O design para a transição compreende o *design com* as comunidades e movimentos sociais, lutando pela defesa do território, sendo fundamentais o reforço

12 Escobar, A. *Designs for the Pluriverse: Radical Interdependence, Autonomy, and the Making of Worlds*. Durham: Duke University Press, 2018.

13 Escobar, A. *Designs for the Pluriverse*.

14 Escobar, A. *Designs for the Pluriverse*.

da autonomia da comunidade e a realização da sua continuidade.¹⁵

A partir da leitura de Donna Haraway¹⁶ e Arturo Escobar,¹⁷ propomos a visão de que a saúde é relacional. O conceito ampliado de saúde nos permite desenvolver algumas reflexões com base nos dois autores. É interessante pensarmos que a saúde se assemelha a uma figura de cordas, considerando todas as inter-relações que definem o “estar saudável”. É possível, também, olharmos para os direitos sociais presentes na constituição por meio da mesma figura de corda.

O bem-estar social e psíquico também nos remete ao que Haraway considera “ficar com os problemas”, pois entendendo a dinâmica e a não estabilidade da saúde, visto que não é uma finalidade a ser alcançada, estamos ficando com nossos “problemas”.

Pensar por meio da autonomia também aproxima Escobar da saúde, já que tanto o SUS quanto o conceito de promoção da saúde dão destaque à preservação da autonomia. Tornar-nos autônomos pode ser um caminho para retomar as chaves da vida social, questão colocada pelo antropólogo colombiano, tirando das mãos do Estado o domínio sobre a responsabilidade por nossa saúde, exercendo o *design com* os outros um papel fundamental.

A leitura de Haraway e Escobar dialoga com o devir-muda do abacate. A imagem da muda do abacate, com suas



FIGURA 1 Muda do abacate com suas raízes emaranhadas. Disponível em: <https://jardimdiscreto.files.wordpress.com/2016/05/sistema-todo.jpg>.

15 Escobar, A. *Designs for the Pluriverse*.

16 Haraway, D. *Staying With the Trouble*.

17 Escobar, A. *Designs for the Pluriverse*.

raízes emaranhadas, é também uma figura de corda, é sim-poiética, e caracteriza-se pelo *design com*, fazendo do designer também um agente de mudanças. Ser agente e mudanças *fazendo com* outros contribui para a autonomia e assemelha o design para as transições à imagem da muda do abacate.

Pesquisando com

A contribuição do Laboratório de Design e Antropologia não se restringiu apenas ao referencial teórico sobre a saúde. A princípio, estava inclinada a trabalhar com a pesquisa-ação, porém, durante a disciplina *Práticas Criativas*, cursada em 2016, conheci o livro *Pistas do método cartográfico: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*, de Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escóssia, e entendi que a pesquisa-intervenção seria ainda mais adequada. Afinal buscava intervenções mútuas. Busquei então referências sobre o tema.

Rocha e Aguiar entendem a pesquisa-intervenção como um tipo de pesquisa participativa, ampliando as bases teórico-metodológicas desse tipo de estudo, partindo da proposta de uma intervenção de ordem micropolítica na experiência social, atuando de forma transformadora da realidade sóciopolítica. Para as autoras, é uma forma de pesquisar que possibilita a construção de espaços de problematização coletiva somada às práticas de formação que potencializam um novo “pensar/fazer educação”.¹⁸ Nesse sentido, afirmam Rocha e Aguiar, a pesquisa-intervenção modifica o enunciado clássico da pesquisa-ação: “conhecer para anunciar” por “transformar para conhecer”; posicionando o pesquisador como produtor de novos sentidos e interseções.

A pesquisa-intervenção não muda de imediato a ação instituída, já que, afirmam Rocha e Aguiar: “a mudança é consequência da produção de uma outra relação, entre teoria e prática, assim

18 Rocha, M; Aguiar, K. Pesquisa-intervenção e a produção de novas análises. *Psicologia: Ciência e Profissão*, Brasília, v. 23, n. 4, p. 64-73, dez. 2003.

como entre sujeito e objeto”. Desse modo, a pesquisa-intervenção se relaciona mais a uma expectativa que está voltada à multiplicação de questões que permitem os pesquisadores explorarem outros caminhos junto à comunidade implicada.¹⁹

Na pesquisa-intervenção, a relação pesquisador-pesquisado não é vertical, trazendo uma fórmula pronta para o cenário pesquisado. Rocha e Aguiar destacam que a relação é dinâmica e determina os caminhos da pesquisa, tendo como base a produção do grupo envolvido. A intervenção, então, torna nítida que o pesquisador e o pesquisado fazem parte do mesmo processo.²⁰

Rocha e Aguiar propõem o uso de metodologias coletivas visando favorecer as discussões e a produção coletiva, fragilizando as hierarquias burocráticas e as delimitações das especialidades que separam o cotidiano e segregam os profissionais.²¹ As condições para desenvolver um trabalho compartilhado são ampliadas por meio da ação crítica e implicativa da pesquisa-intervenção. Assim, a pesquisa-intervenção parte de dispositivos mobilizadores, sendo imprescindível a participação ativa da comunidade comprometida na análise micropolítica ali produzida.

Como articular, então, o design à prática da pesquisa-intervenção? No livro *Design Anthropological Futures*, editado por Smith et al., o qual conheci durante lançamento no Seminário Entremeios, de 2016, organizado pela LaDA, Joachin Halse e Laura Boffi, pesquisadores da área do *Design Anthropology*, apresentam um artigo cujo tema são as intervenções de design.²²

Os pesquisadores argumentam que a palavra intervenção, aplicada cotidianamente, se refere a uma interferência em eventos para atingir um objetivo, como um estado esperado, partindo de uma força externa. Já na pesquisa experimental, intervenção

19 Rocha, M; Aguiar, K. Pesquisa-intervenção e a produção de novas análises.

20 Rocha, M; Aguiar, K. Pesquisa-intervenção e a produção de novas análises.

21 Rocha, M; Aguiar, K. Pesquisa-intervenção e a produção de novas análises.

22 Halse, J.; Boffi, L. Design Interventions as a Form of Inquiry. In: *Design Anthropological Futures Conference*. Copenhagen: RDKA, 2014.

não se relacionaria diretamente à resolução ou correção de conflitos e, quando realizada por meio do design, seria um método de pesquisa com o objetivo de possibilitar novas formas de experiência, diálogo e conscientização acerca de uma problemática que surge do campo, não havendo uma solução pré-configurada para um problema já definido.²³

Halse e Boffi enfatizam que as intervenções de design seriam um modo de investigar relevante para pesquisar fenômenos vistos como não muito coerentes, quase impossíveis (ou impensáveis) e subespecificados em sua totalidade, por ainda estarem em processo de conceitualização ou fisicamente articulados. Seriam intervenções que agregam aos métodos de pesquisa já existentes, favorecem e exploram instabilidades e imaginações possíveis por meio do emprego das virtudes empiristas de empatia, personificação e formas de documentação.²⁴

Não se pretende, segundo os autores, chegar a um fechamento, e sim instigar reflexões sobre determinada questão em contextos discursivos. Por meio dos métodos básicos de design, essas intervenções seriam lúdicas, experimentais e abertas à criação de um cenário em que se permite explorar um tópico sob uma nova luz.

Entendo, assim como Talita Tibola,²⁵ que existe um diálogo entre as intervenções de design e a pesquisa-intervenção, já que ambas estão abertas e com expectativas direcionadas às questões que emergem do processo de investigação. As intervenções de design, definidas por Halse e Boffi, funcionam como importantes aliadas para preservar a horizontalidade dos processos de pesquisa-intervenção.²⁶

23 Halse, J.; Boffi, L. Design Interventions as a Form of Inquiry.

24 Halse, J.; Boffi, L. Design Interventions as a Form of Inquiry.

25 Tibola, T. Futuros impossíveis: uma aproximação de dispositivos de conversa com a pesquisa-intervenção. In: Rozestraten, A; Beccari, M; Almeida, R (Orgs.). *Imaginários intempestivos: Arquitetura, Design, Arte e Educação*. São Paulo: FEUSP, 2019, p. 144-161.

26 Halse, J.; Boffi, L. Design Interventions as a Form of Inquiry.

Pensando no campo da saúde, observei as intervenções de design como práticas interessantes para a pesquisa-intervenção, pois, a partir da ludicidade favorecida pelas práticas do campo do design, os encontros entre os envolvidos na investigação poderiam se tornar ainda mais afetuosos, deixando os participantes mais à vontade, criando-se relações.

Para somar à pesquisa-intervenção e deixá-la ainda mais completa, trabalhei em campo com outros dois conceitos, os quais conheci enquanto ainda era aluna especial: os dispositivos de conversação e os provótipos.

Anastassakis e Szaniecki definem dispositivos de conversação como “experimentos especulativos e intervencionistas de pesquisa para abrir diálogo e engajamento entre pesquisadores, estudantes e moradores dos espaços urbanos”. As autoras partiram da discussão de possibilidades de desenvolvimento de uma prática de pesquisa experimental, em que o resultado seria uma antropologia por meio do design e um design orientado pela antropologia. Desse modo, os dispositivos carregam camadas antropológicas e de design transdisciplinar, produzindo qualidades, provocando conversas e auxiliando a criação de novas formas de participação e engajamento.²⁷

Utilizar os dispositivos de conversação torna visíveis as oportunidades de criação de espaços de imaginário coletivo de possibilidades alternativas para a cidade. Essas criações desafiam forças dominantes além de estabelecer novas formas de diálogo público ou conversações, contribuindo para a construção de uma ponte transdisciplinar, que reconecta pesquisa e sociedade.²⁸

As autoras destacam que, quando utilizamos dispositivos de conversação, nós, designers, nos engajamos em investigações em que também somos cidadãos, tornando-nos cidadãos-designers. De acordo com Anastassakis e Szaniecki, o designer

27 Anastassakis, Z.; Szaniecki, B. Conversation dispositifs: towards a trans-disciplinary design anthropological approach. In: Smith, R. C. et al. *Design Anthropological Futures*. London: Routledge, 2016.

28 Anastassakis, Z.; Szaniecki, B. Conversation Dispositifs.

também é capaz de contribuir em contextos de complexidades por meio de suas ferramentas profissionais.²⁹

O desenvolvimento do conceito de dispositivos de conversação coloca o designer como cidadão por meio de experimentos realizados como visualizações, englobando o que se encontrou em campo. As experiências teriam sido inspiradas pelo conceito *drawing things together*, de Bruno Latour, que propõe agrupar coisas, agregando elementos díspares, partindo do desenho, formando um conjunto coerente. Assim, criaram-se imagens para estabelecer conversas com as pessoas conhecidas em campo, desenhando juntos possíveis visões alternativas de vida na cidade, prezando pela participação cidadã.³⁰

Anastassakis e Szaniecki destacam a importância de se marcar a diferença entre dispositivos de comunicação e de conversação. O primeiro seria utilizado pelo governo – ou de outro tipo de fonte uníssona e hierárquica –, tendo um caráter verticalizado, sem participação cidadã e unilateral. Já o segundo é multilateral e horizontal, com uma dimensão transversal entre agentes heterogêneos com diferentes conhecimentos e práticas, criando aproximações transdisciplinares. Essa diferença é essencial para o campo da saúde, por estarmos experimentando formas alternativas de promover saúde, valorizando o diálogo com o cidadão, e afastando-nos da forma verticalizada do governo e de seus dispositivos comunicacionais.³¹

Anastassakis e Szaniecki compreendem os dispositivos de conversação como alternativas aos processos *top-down*, criando caminhos para democratizar a democracia, por meio do design. Assim, considerando que a saúde é um direito previsto na constituição, quando a levamos para a agenda do designer,

29 Anastassakis, Z.; Szaniecki, B. Conversation Dispositifs.

30 Latour, B. Um Prometeu cauteloso?: alguns passos rumo a uma filosofia do design (com especial atenção a Peter Sloterdijk). *Agitprop: revista brasileira de design*, São Paulo, v. 6, n. 58, jul./ago. 2014; Anastassakis, Z.; Szaniecki, B. Conversation dispositifs.

31 Anastassakis, Z.; Szaniecki, B. Conversation Dispositifs.

estamos atuando como designers-cidadãos; logo, os dispositivos de conversação agregariam aos processos de pesquisa, contribuindo para a democratização da saúde.³²

Outra ferramenta que conheci pelo LaDA denomina-se Provótipo que, de acordo com Wendy Gunn e Jared Donovan, é utilizada por uma linha do *Design Anthropology* e tem relação direta com os processos de Codesign.³³ É possível observar os provótipos como o reposicionamento dos protótipos, que, em geral são mais fechados e estão ao final do processo de design, levando-os para o meio da produção com uma característica mais aberta, produzindo reflexões críticas antes da conclusão de determinado projeto.

Os provótipos são artefatos direcionados à visualização e ao debate sobre práticas já existentes e possibilidades futuras, tendo como base a experiência coletiva. Desse modo, eles se apresentam de forma incompleta para favorecer a sua construção de maneira coletiva a partir de processos colaborativos, possibilitando a abertura de espaços para discussão e engajamento durante sua própria produção.³⁴

Os provótipos também podem ser entendidos como dispositivos de conversação, por abrirem espaços de diálogos e reflexões. Contudo, um dispositivo de conversação só será um provótipo caso seja pensado como um artefato ou experiência “provotivado”, assumindo o formato de protótipo aberto e deslocado para o meio do processo.

A relação entre os dispositivos de conversação, incluindo os provótipos, e a pesquisa-intervenção pode ser observada com base em Tibola. A pesquisadora entende que os dispositivos de conversação seriam um modo de intervenção e uma ferramenta possível de pesquisa-intervenção, tanto o “design como intervenção” quanto a “pesquisa intervenção” não são métodos para

32 Anastassakis, Z.; Szaniecki, B. Conversation Dispositifs.

33 Gunn W.; Donovan, J. (Eds.). *Design and Anthropology*. Farnham: Ashgate, 2012

34 Gunn W.; Donovan, J. (Eds.). *Design and Anthropology*.

aprender a verdade sobre as relações em campo, mas uma estratégia de complexificação: o pesquisador “não vai operar explicando, mostrando, visualizando, desembaraçando, esclarecendo”, mas “entrelaçando, embaraçando, engajando, ligando”.³⁵

Esses modos de fazer pesquisa, com o design como intervenção e o uso dos dispositivos de conversação, somam à ideia do devir-muda do abacate, pois trazem formas de contato e trocas entre o designer enquanto pesquisador em uma relação simpoiética com os que, tradicionalmente, seriam chamados de pesquisados.

O Arranjo Local da Penha: um “campo com”

Ao longo dos quatro anos de pesquisa, algumas possibilidades de campo se apresentaram, resultantes de relações formadas na ESDI. A primeira foi uma Organização Não Governamental (ONG), apresentada por uma integrante do LaDA. A ONG estava localizada no bairro Ilha da Conceição, em Niterói, e trabalhava com saúde mental de crianças de uma comunidade da região. Apesar de iniciarmos conversas com os representantes da ONG, naquele momento a instituição estava passando por mudanças e tinha uma agenda restrita, voltada para cumprimento de um edital, sendo impossível o estabelecimento de um processo de trabalho mais lento.

A outra possibilidade foi o trabalho em parceria com o Arranjo Local da Penha, rede que atua na região da Serra da Misericórdia, Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro, formada por diferentes parceiros. Entre eles: o Centro de Integração Serra da Misericórdia (CEM), a Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI-UERJ); a Clínica da Família Doutor Felipe Cardoso. A oportunidade de trabalhar com o ALP veio em 2017, durante uma disciplina de metodologia no PPDESDI, quando Diego

35 Halse, J.; Boffi, L. Design Interventions as a Form of Inquiry; Rocha, M; Aguiar, K. Pesquisa-intervenção e a produção de novas análises; Tibola, T. Futuros impossíveis: uma aproximação de dispositivos de conversa com a pesquisa-intervenção.

Costa, à época doutorando, sabendo que eu tinha o interesse em trabalhar com saúde, comentou da parceria do Arranjo com a Clínica da Família da Penha. Diego me colocou em contato com Ana Santos, uma das responsáveis pelo ALP, e iniciamos a parceria, que resultou no trabalho de campo desenvolvido na tese.

O trabalho do Arranjo consiste em diversas atividades relacionadas à agroecologia e à agricultura urbana. A ideia da promoção de saúde é perceptível em todo o projeto do Arranjo, pois, em suas ações, promove uma vida mais sustentável, valorizando os saberes locais; trabalhando ações também por meio da promoção da saúde ambiental, com ações práticas relacionadas ao meio ambiente, como o uso e a ocupação do solo; e a saúde mental, por meio da compreensão de que as ações do ALP são formas de sociabilidade, produzindo encontros que somam ao bem-estar mental da população.

As comunidades, tal como as que fazem parte da região do Complexo da Penha, estão à margem da sociedade, sendo excluídas das políticas públicas; logo, os moradores precisam cuidar de si por conta própria, o que demanda maior grau de autonomia, representando a necessidade de serem independentes do Estado. Nesse sentido, é possível pensarmos o Arranjo enquanto esfera de ação autônoma e de dimensão local, resultante da reestruturação do território da favela enquanto resistência, não “capturando” o Estado, operando, em certa medida, em parceria, considerando articuladores como a Clínica da Família, um serviço do Estado.

A Clínica da Família da Penha, bem como as clínicas da família em geral, funciona como a “porta de entrada” dos cidadãos cariocas no SUS, a chamada “Atenção Básica”, responsabilizando-se pelo atendimento inicial, conforme a hierarquização do SUS, cujo trabalho está voltado para os mecanismos de prevenção, promoção da saúde e detecção precoce de doenças. O atendimento básico tem a função de evitar a sobrecarga das emergências dos hospitais, pois, por ter um foco na prevenção, tem a capacidade de diminuir, ou retardar, o surgimento de doenças.

A clínica é uma importante parceria para o Arranjo, na qual foi formada a Roda de Alimentação e Saúde, com encontros quinzenais, contando com a participação de uma nutricionista, um grupo de pacientes, mulheres, e algumas articuladoras da rede. As rodas criaram espaços que permitiram desenvolver mecanismos de prevenção e controle de doenças relacionadas à alimentação, envolvendo também saúde ambiental e mental, promovendo, assim, a saúde por meio da agroecologia. Cabe destacar que a Roda, com sua formação majoritariamente feminina, reforça ainda mais o Arranjo Local Penha enquanto esfera de ação autônoma, evidenciado pela forte participação das mulheres.

Estávamos em contato com o ALP desde 2017 e havíamos realizado algumas ações junto à Roda de Alimentação e Saúde, quando, em outubro de 2018, a Prefeitura demitiu equipes em diversas Clínicas da Saúde da Família, entre elas o setor da nutrição da clínica da Penha, causando grande comoção nas pacientes e no Arranjo.

Como não deixar os conhecimentos trabalhados pela Roda de Alimentação e Saúde se perderem com o encerramento das atividades da Nutrição na Clínica da Família da Penha? Essa foi a questão que nos levou a refletir como o design poderia atuar naquele espaço, auxiliando na manutenção das memórias e na produção de um futuro com as participantes da Roda de Alimentação e Saúde.

A princípio, cogitei produzir com o grupo uma campanha pela defesa e valorização da nutrição na região do Complexo da Penha. No entanto, estando o estímulo ao protagonismo e à autonomia do grupo entre os objetivos do Arranjo Local da Penha, levar a ele uma proposta pronta seria verticalizar o processo, contrariando os princípios e as práticas do design participativo (DP), caminho pelo qual os designers do coletivo buscávamos trabalhar. O DP, de acordo com Robertson e Simonsen, não tem regras e não se define por fórmulas ou definições escritas, portanto, verticalizar o processo seria criar uma contradição. Com isso, iniciei as atividades na Roda em novembro de 2018,



FIGURA 2 Atividades da fase de aproximação. Fonte: acervo pessoal.

buscando entender como o grupo estava se sentindo diante daquela problemática.³⁶

Os encontros ocorreram entre novembro de 2018 e julho de 2019, sendo possível organizá-los em duas fases: aproximação e produção. No primeiro momento, realizamos colagem de imagens e palavras, com o objetivo de entender como as

36 Robertson, T; Simonsen, J. Participatory Design: an Introduction. In: _____. *Routledge International Handbook of Participatory Design*. Oxford: Routledge, 2013.

pacientes estavam se sentindo após a saída da equipe de nutrição da Clínica da Família (novembro de 2018); dois encontros para confraternização, pretendendo estimular a manutenção do grupo; mapeamento do bairro da Penha a partir da vivência das moradoras, para termos um panorama acerca das dinâmicas da região e dos hábitos das mulheres; conversa sobre o que entendiam por saúde, buscando identificar como as participantes a relacionam com seus cotidianos; conversa sobre nossos próximos passos e o que poderíamos produzir de forma conjunta; encontro em comemoração ao Dia Internacional da Mulher, para o qual as participantes levaram receitas e imagens de mulheres que as inspiram; mapeamento sobre a questão do lixo no Complexo da Penha, tema que emergiu da conversa sobre saúde, contando com a mediação de Pedro Biz, na época doutorando da ESDI e também articulador do Arranjo Local da Penha; piquenique na Arena Dicró, que contou com a participação da nutricionista que conduzia a Roda de Alimentação e Saúde, proposta por ela, com o objetivo de resgatar as memórias do grupo; oficina de culinária conduzida por uma das participantes da Roda, como complemento do encontro anterior (piquenique), para estimular a autonomia por meio da ação de “colocar a mão na massa”, além de trabalhar o protagonismo ao compartilhar um conhecimento com suas colegas.

É importante destacar que as atividades dos primeiros encontros foram propostas por mim, mas, ao longo do processo, as participantes foram se tornando mais ativas e coautoras das atividades. Da primeira fase, percebemos que emergiram dois elementos muito importantes: as receitas como instrumento de rememoração e integração do grupo e um desejo de valorização do bairro da Penha.

Iniciamos a fase de produção com a proposta de uma construção coletiva de um livro de receitas, no qual estariam inclusas tanto as que teriam aprendido com a nutricionista como as que já costumavam fazer, somando, também, as histórias de vida de cada participante do grupo. Para isso, realizamos as seguintes atividades: oficina de comunicação, mediada por profissionais



FIGURA 3 Atividade da fase de produção de materiais. Fonte: acervo pessoal.

e alunos da área de Comunicação da UFRJ, visando estimular a comunicação oral e o diálogo; oficina Minha História, que cada participante contou um pouco de sua história na Penha e na Roda de Alimentação e Saúde; diagramação coletiva; cocriação em que levamos para o primeiro dia do evento LivMundi – Festival da Vida Sustentável, ocorrido no Parque Ary Barroso, na Penha, o livro em desenvolvimento para que outros moradores do bairro, não participantes da Roda, pudessem contribuir com suas histórias e receitas; avaliação da “boneca” da obra, em que avaliamos a materialização do conceito, das cores, fontes e

ilustrações escolhidas pelas participantes; lançamento do livro no segundo dia do LivMundi, no Parque Lage; conversa sobre o evento anterior, em que tratamos de possíveis mudanças no conteúdo do livro e outros materiais que gostariam de desenvolver; seleção de receitas que faziam parte do livro para a produção de um *zine* de receitas que pudesse ser distribuído na Penha.

Da segunda fase, é importante destacarmos caminhos que estimularam a autonomia no grupo: a representatividade, por meio da definição do conceito do livro, envolvendo uma personagem moradora da Penha, e o entendimento do design enquanto ferramenta e o processo do “fazer com”. É importante ressaltar a questão do conceito, visto que, a ideia de retratar a Dona Glória, participante mais idosa do grupo, veio das próprias participantes, atribuindo um conceito ao livro que remetesse a um caderno de receitas de uma moradora fictícia da região: a Dona Penha. O nome da “personagem” foi uma forma de personificar o bairro como uma moradora, buscando a reflexão sobre a sua valorização. Assim, a identificação e a representatividade transformaram o bairro da Penha em uma entidade tão mulher e tão potente quanto as participantes da roda.

A percepção do design como ferramenta e a importância do “fazer com” ficaram evidentes na cocriação do livro no Parque Ary Barroso. Essa percepção se deu no momento em que o grupo decidiu expor aos demais participantes do evento o que vínhamos realizando desde 2018, além, também, da fala de Sarah, uma das mulheres que compõe a Roda, afirmando: “Sem você, nós não teríamos as ferramentas para isso!”. Trocar o pronome “você” pelo substantivo “design”, ajuda-nos a compreender que o processo participativo de design que buscamos realizar estava apresentando resultados, indicando que o design tem um caráter democrático, funcionando como uma ferramenta capaz de amplificar vozes.

Podemos destacar outras falas para nossa reflexão. Sarah, no decorrer da oficina de comunicação, destacou que a troca na da nutrição para o design, não significou uma substituição, mas uma continuidade, pois a nutricionista representava o passado,

e a designer, o presente. Outro momento emblemático foi a reunião de avaliação do trabalho realizado pelo Arranjo durante o ano de 2019, em que as participantes afirmaram que a “turbulências as mantiveram mais fortes”. Todas essas falas nos encaminham para o “ficar com os problemas” e as temporalidades marcadas pelas relações entre passado, presente e futuro, argumentadas por Haraway.³⁷ O passado esteve presente em todos os encontros: nas memórias, na temática da alimentação, que permeou grande parte das atividades, e na realidade da ausência da nutricionista, expressando também a precariedade da saúde no bairro. O presente era retratado pelo período em que o design esteve em campo, buscando, por meio do fazer com, sermos resilientes após a demissão do setor de Nutrição da Clínica da Família, ficando com os problemas que essas mulheres vivem e enfrentam. Já o pensar o futuro ficou evidente quando as participantes da Roda fizeram planos e passaram a propor a criação de outros materiais, além do livro.

Em diálogo com Escobar, encontramos um design autônomo, pois responde de forma urgente a problemáticas da região, criando caminhos e novas relações, além de funcionar como ferramenta de lutas. É, também, um design para transições, já que, nesses caminhos, estávamos fazendo design com a comunidade do Complexo da Penha e com o Arranjo Local Penha, considerando-o um movimento social. Os planos para o desenvolvimento de outros materiais e o entendimento do design como ferramenta de luta reforçam a importância do trabalho pautado pela autonomia da comunidade e corroboraram para a continuidade.

Por esse motivo, neste trabalho desenvolvemos uma pesquisa-intervenção, utilizando como ferramentas as intervenções de design, buscando a formação de laços entre todas as participantes do grupo, valorizando os afetos. Assim, pensamos a promoção da saúde no complexo território da Vila Cruzeiro como um

37 Haraway, D. *Staying with the Trouble*.

processo aberto no qual foram geradas reflexões para estimular a autonomia das mulheres.

Com relação ao método, buscamos trabalhar com a pesquisa-intervenção tendo o cuidado de evitar trabalhar o design de forma vertical, considerando que as intervenções ocorressem de forma mútua, para mim, enquanto designer, para as usuárias da clínica e para o Arranjo Local da Penha.

Embora tenha me libertado dos protocolos, não é uma tarefa simples nos despir das convenções e do estabelecimento prévio de regras. Por mais que tivesse em mente o DP, quando penso em fechar uma campanha como uma finalidade para as atividades, estava sendo contraditória. Ao excluir essa ideia e vivenciar o campo, emergiu uma questão fundamental: o percurso metodológico que definiria nossos passos estava sendo construído a cada encontro, refletindo na definição conjunta das atividades propostas e no que iríamos produzir.

Com base nessas reflexões, entendemos que os dispositivos de conversação e os provótipos seriam ferramentas mais adequadas para serem trabalhados em campo. Por operarem pelo diálogo, ambos nos permitem pôr em prática os pressupostos da pesquisa-intervenção e das intervenções de design, criando uma maior aproximação com o grupo, identificando necessidades e vontades das participantes, além de deixar emergir questões particulares do território, respeitando, sobretudo, as singularidades do contexto em que está inserido.

Como dispositivos de integração, identificamos o lanche agroecológico; as mudas; as receitas (convencionais ou não); e o estímulo a sentimentos como alegria, a cumplicidade e a confiança; os temas abordados nos encontros, originados pelas interações entre as participantes. Já o dispositivo de promoção da saúde está relacionado à saída do campo teórico, referente às informações relacionadas, para o campo da ação, indicando que a saúde nutricional é acessível por meio das práticas na cozinha. Esse dispositivo dialoga com uma saúde libertadora, pensada pelo viés da educação, estimulando a autonomia no cuidado.

Quanto ao provótipo, este emerge do campo após alguns encontros, já com a criação de laços com as participantes da Roda de Alimentação e Saúde, quando partilhamos a ideia de desenvolver um material gráfico de forma participativa. O que seria a materialização dos encontros, um livro de receitas, gerou novas reflexões, inclusive sobre o papel do design naquele contexto.

Por fim, é possível resumir o percurso metodológico como uma metodologia degustativa, a qual utiliza a pesquisa-intervenção, apoiada pelos dispositivos de conversação e pelo provótipo, tendo sempre no campo e nas experiências nele vivenciadas o papel de condutor dos caminhos percorridos.

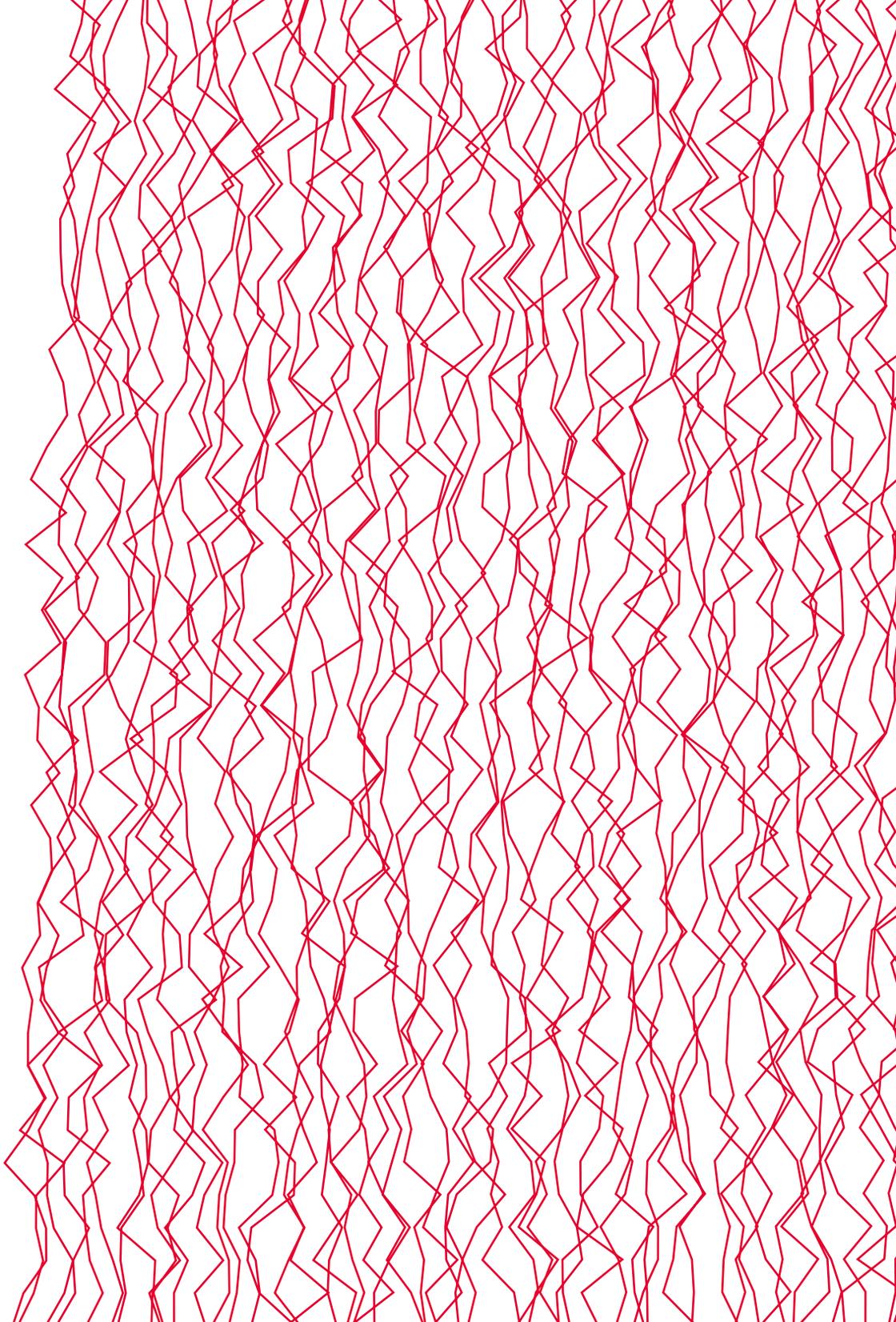
Considerações finais

A opção por cursar o doutorado em uma instituição de ensino de design se deu com a intenção de dar protagonismo ao design para tratar do tema da saúde, desfazendo a linearidade de processos em que o design seria a ponta. Cheguei ao LaDA pensando em campanhas e na questão dos desastres naturais, no entanto, o caminho percorrido foi dando outro rumo a pesquisa. A ideia inicial de ter como resultado uma campanha, transformou-se em pesquisar processos, o que fez muito mais sentido, pois estava partindo da diretriz da participação popular do SUS. Foi a vivência do laboratório que induziu essa mudança, agregando o que carregava na bagagem prévia ao LaDA a todo conhecimento disponibilizado pelo laboratório. Como temática da saúde, a alimentação ganhou espaço, permitindo entender que é dela que emergem várias questões, incluindo os desastres naturais.

Ao longo deste capítulo, utilizei propositalmente a preposição *com* em alguns títulos de tópicos. Embora no documento da tese eu tenha falado sobre produzir *com*, referindo-me à produção do campo, todo o processo de escrita foi *com* o LaDA. Todo o percurso acadêmico contou com influência das pesquisadoras do laboratório. Desde o anteprojeto, submetido ao PPDESDI, passando pela construção do referencial teórico e, finalmente, chegando ao trabalho de campo. A intenção, aqui, foi justamente,

mostrar o processo de escrita da tese; entendo-a como o resultado do aproveitamento de grande parte das experiências vividas pelo laboratório.

Finalizo este artigo retomando o devir-muda do abacate. Haraway, Escobar, os dispositivos de conversação, os provótipos, a pesquisa-intervenção, o Arranjo Local da Penha, todos foram nutrientes que contribuíram para aprofundar ainda mais a camada do abacate. Podemos olhar para o LaDA como um solo fértil com papel fundamental para a nutrição do design muda do abacate, favorecendo trocas que possibilitaram tornar o encontro entre a saúde e o design algo mais profundo.



Arranja Local Penha

compostando uma comunidade
agroecológica na Serra da Misericórdia

Pedro Biz

O PERCURSO DA minha pesquisa começou em 2017, na primeira vez em que fui à Penha conhecer a ONG Centro de Integração na Serra da Misericórdia, ou apenas CEM, a convite do meu colega de doutorado Diego Costa. Ao chegar na ONG, fui recebido pela Ana Santos, culinária e ativista pela agroecologia e gestora do CEM, que me ofereceu café da manhã de frutas, sucos e batata-doce cozida. Batata-doce? Aquela batata-doce já me indicava uma diferença sobre a forma de atuação do CEM na qual futuramente eu me envolveria.

Neste capítulo, vou apresentar minha pesquisa de doutorado,¹ realizada junto ao Laboratório de Design e Antropologia (LaDA) da Escola Superior de Desenho Industrial da UERJ (ESDI), sobre a formação de uma rede de agricultores na Serra da Misericórdia, Zona Norte do Rio de Janeiro chamada *Arranjo Local Penha*, como ela se projeta em mundos alternativos agroecológicos e como designers atuaram em sua formação.

Esta pesquisa foi principalmente elaborada a partir das experiências no Arranjo Local Penha durante os anos de 2017 a 2021, das trocas e dos aprendizados com Ana Santos e os parceiros do Arranjo Local Penha; assim como a partir de leituras, discussões e experimentos realizados em parceria com as minhas colegas e as coordenadoras do LaDA e do Laboratório de Design para Agricultura Urbana e Sustentabilidade Espaços Verdes da ESDI. E utilizei como base teórica o trabalho do antropólogo Arturo Escobar, sobretudo sua pesquisa sobre autonomia e design como caminho para alcançar modos de vida pluriversais. Escobar lança uma pergunta que me interessou responder nesta pesquisa.²

- 1 Esse artigo é baseado na tese de doutorado *Codesign como compostagem com uma comunidade agroeco-lógica na Serra da Misericórdia, Rio de Janeiro*, defendida em julho de 2022.
- 2 Escobar, A. *Autonomía y diseño. La realización de lo comunal*. Popayán: Universidad del Cauca/ Sello Editorial, 2016.

Pode o designer, entendido ontologicamente, desempenhar um papel construtivo na transformação de formas de ser e de fazer até filosofias do bem viver que dotem os seres humanos para uma existência mutuamente enriquecedora entre si e com a Terra?

Por design ontológico, Escobar emprega a noção desenvolvida por Winograd e Flores, que, ao projetarmos ferramentas como objetos, estruturas e discursos, criamos formas de ser. Ou, de outro modo, quando projetamos nosso mundo, o nosso mundo nos projeta. Assim, o modo que projetamos nosso mundo é tão importante quanto o mundo que estamos projetando. Ou seja, não é possível fazer design como fazemos, dentro dos cânones modernos e ao serviço do desenvolvimento, e esperar resultados diferentes do que aqueles que vêm causando impactos ambientais e sociais. Nesse sentido, fazer design para o pluriverso se converte em um processo para reimaginar e reconstruir mundos locais.

A pergunta de Escobar que citei acima me leva a fazer outra pergunta mais específica: *como os designers podem desempenhar um papel construtivo na transformação de uma comunidade com base no bem viver e na agroecologia?* A pergunta não traz apenas ações que o designer pode desempenhar, mas também a sua postura sobre a ação e o que é possível aprender sobre os modos como a própria comunidade³ constrói a sua vida. Além disso, indaga-se como designers e parceiros da comunidade interagem nessa construção.

Com o desenrolar da pesquisa, fui me envolvendo com a comunidade e propondo intervenções, que poderia descrever a partir de uma prática de design por correspondência, proposta pelo antropólogo Tim Ingold.⁴ Portanto, esta é uma pesquisa

3 Utilizo o termo “comunidade” no sentido daquilo que é comum a um grupo. Entretanto, não utilizo o termo “comunidade” como sinônimo de favela. Dentro de uma favela, podem existir muitas comunidades.

4 Ingold, T. On Human Correspondence. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, n. 23, 2016.

realizada na intersecção entre o design e a antropologia.⁵ A pesquisa de campo tem uma centralidade aqui, pois é pelo campo que moldo minhas reflexões confrontando-as com a teoria e não o oposto.

Neste capítulo, apresento a minha trajetória, desenvolvo a ideia de uma agricultura urbana agroecológica, falo sobre o problema da sustentabilidade e discuto uma possibilidade de sustentabilidade com envolvimento. Em seguida, começo a descrever a minha aproximação e os primeiros experimentos na Serra da Misericórdia e no Arranjo Local Penha. Por fim, abordo a terceira fase do Arranjo Local Penha, a fase da formação de uma rede de agricultores produtores de mudas de plantas, para então propor um codesign como compostagem.

Primeiros passos

Eu mencionei que essa pesquisa começou em 2017, mas na verdade ela começa antes, por volta de 2015. A ESDI passava por uma fase turbulenta, devido a crises do Governo do Estado. Juntei a situação precária da escola ao meu gosto pelo cultivo de plantas, e, com parceiros, encontrei na agricultura urbana a possibilidade de associar o modo de pensar e aprender projetual para um fim socioambiental. Chamamos de Espaços Verdes, um laboratório de design para agricultura urbana e sustentabilidade.

- 5 A aproximação entre design e antropologia vem sendo uma construção de mão dupla na qual as duas disciplinas vêm se apropriando de conceitos e práticas para ampliação de seus campos de atuação. Essa conversa interdisciplinar tem sido tão frutífera que um novo campo de conhecimento vem se formando, o denominado *Design Antropologia*. Serpa e Costard definem Design Antropologia como um “campo híbrido de produção de conhecimento com práticas próprias de pesquisa, experimentais e improvisatórias, além de posicionamento intervencionista, na busca de um engajamento dialógico entre profissionais e cidadãos para a cocriação de alternativas possíveis para o presente e o futuro” (Serpa, B.; Costard, M. *Design Anthropology para muitos mundos possíveis*. *Arcos Design*, Rio de Janeiro, PPDESDI-UERJ, v. 11, n. 2, p. 16, dez. 2018.).

Ao mesmo tempo comecei a discutir, nas disciplinas das prof. Barbara e Zoy, coordenadoras do LaDA, ideias como correspondência,⁶ *simpoiesis*⁷ e autonomia⁸ e a partir daí pensar na possibilidade de um design colaborativo com todas as formas de vida, que na época chamamos de design micelial.⁹ Com o passar do tempo comecei a sentir a necessidade de ultrapassar os muros da escola com os projetos do Espaços Verdes e dialogar com quem já fazia agricultura urbana pela cidade. Então o Diego Costa me apresentou o CEM, na Penha.

Design e desenvolvimento sustentável

Na época do Espaços Verdes já entendíamos que o termo sustentabilidade era problemático, pois era sinônimo de qualquer ação alternativa à degradação ambiental. A ideia de sustentabilidade desdobra-se na proposta de desenvolvimento sustentável, apresentada no documento *Nosso Futuro Comum*, em 1987,¹⁰ da Comissão Mundial de Meio Ambiente e Desenvolvimento da ONU. Uma maneira de conciliar o funcionamento da máquina capitalista, que precisa sempre estar crescendo, e a garantia de recursos naturais para que as próximas gerações tenham os mesmos direitos de devastar o planeta como seus pais.

Muitos designers embarcaram nessa aventura de tentar salvar o mundo. E não poderia ser diferente, porque salvar o mundo sempre foi um mote muito comum nos discursos de design. O que nunca nos questionamos foi qual mundo o design estava

6 Ingold, T. On Human Correspondence.

7 Haraway, D. Anthropocene, Capitalocene, Platanocene, Chthulucene: Making Kin. *Environmental Humanities*, v. 6, 2015.

8 Escobar, A. *Autonomía y diseño*.

9 Biz, P. et al. Design micelial. Uma proposta para agricultura urbana a partir dos projetos do Laboratório Espaços Verdes da ESDI-UERJ. *Revista Lugar Comum*, n. 53, 2018.

10 Manzini, E. *Design: When Everybody Designs: an Introduction to Design for Social Innovation*. Cambridge: MIT Press, 2015; World Commission on Environment and Development (WCED). *Our Common Future*. Oxford: Oxford University Press, 1987.

tentando salvar. É aí que está o problema do design para sustentabilidade. Pois, para além do mundo do desenvolvimento, existem outros mundos e modos de se viver que não têm nada a ver com isso e vêm sendo varridos violentamente do planeta. Por isso defendo que precisamos de outros designs para outros modos de vida. Uma sustentabilidade com envolvimento, em vez de desenvolvimento.¹¹

Agricultura urbana para além do plantio

Agricultura urbana, em minha concepção, é qualquer tipo de agricultura na cidade. A delimitação é geopolítica. Não precisa ser ecológica, não tem escala e não serve só para comer e vender. Agora, quando a agricultura urbana é praticada a partir da agroecologia, ela floresce. Agroecologia é um conjunto de saberes e práticas que aproxima a agricultura e a ecologia,¹² que tanto pode ser entendida como “uma disciplina científica quanto uma prática agrícola ou como um movimento social e político”.¹³ A agroecologia já é uma realidade e promove uma transição cultural rumo a modos de vida mais ecológicos e justos, apontando caminhos para o que Escobar desenvolveu teoricamente pensando no design.

Associamos a agroecologia às teorias e práticas da transição necessária e, nesse sentido, a agricultura se revela uma forma de resistência e de luta pelo tipo de cidade que queremos habitar. Uma contraposição a quem cobre a cidade de asfalto e vidro, ou seja, a busca é por uma cidade mais verde, mais próxima de

11 Szaniecki, B. et al. DESIGN.COM: práticas simpoiéticas no design contemporâneo. In: *Anais do Simpósio de Design Sustentável 2019*. São Paulo: Blucher, 2019, p. 632-640.

12 Altieri, M. *Agroecologia: a dinâmica produtiva da agricultura sustentável*. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2004.

13 Santos, J. D. A agroecologia em nossas vidas – reflexões e algumas rotas, em busca de um equilíbrio em tempos de crise. In: Tiepolo, E. V.; Ribeiro, D. S. (Orgs.). *Agroecologia na educação básica: questões propositivas de conteúdo e metodologia*. São Paulo: Expressão Popular, 2017, p. 92-93.

outros seres, que valoriza uma alimentação saudável, sem veneno, uma distribuição de alimentos mais justa.

A agricultura urbana, com enfoque agroecológico, além do direito a plantar, se pauta no respeito aos saberes e aos conhecimentos locais, na promoção da equidade de gênero pelo uso de tecnologias apropriadas e em processos participativos: uma agricultura urbana para além do plantio.¹⁴

Design e autonomia

A elaboração de uma teoria do *design* para a autonomia¹⁵ se baseia nos modos de vida de povos indígenas, afrodescendentes, que vivem em relações mais harmoniosas com a vida na Terra e resistiram, e ainda resistem, às imposições de valores dos colonizadores. O que está em jogo é a superação de um modelo de desenvolvimento colonizador, uniformizador e redutor, para um mundo mais diversificado e complexo, em que caibam outros mundos. Destaco dois pressupostos do design autônomo: o primeiro sugere que toda comunidade pratica o design de si mesma, em vez do conhecimento especialista exterior; e o segundo, indica que toda pessoa ou coletivo é praticante de seu próprio saber: como as pessoas entendem a sua realidade e não praticam o conhecimento de outros.¹⁶

Na proposta teórica do design para autonomia, Escobar reforça a posição de luta de que o design pode exercer na formação de coletividades de resistência. Não é um chamado para uma nova hegemonia, mas para o fim de uma hegemonia de qualquer sistema dominante, visando abandonar os conceitos universais da modernidade e entrar no pluriverso da interculturalidade.

14 Portilho, M. *Agricultura urbana, para além do plantar: cultivando relações no Arranjo Local da Penha, Rio de Janeiro, RJ*. Dissertação de mestrado. Seropédica: Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, 2019, p. 148.

15 Escobar, A. *Autonomía y diseño*.

16 Escobar, A. *Autonomía y diseño*, p. 210.

Serra da Misericórdia: aproximação e primeiros experimentos

O CEM apresenta diversas maneiras de empregar a agricultura urbana para além do plantio, tais como: promoção da soberania alimentar; articulação, construção e participação de redes de agricultura urbana; educação ambiental agroecológica para crianças e adultos; encontro de quintais da vizinhança; emancipação da mulher a partir do feminismo, sororidade e empreendedorismo, com base na alimentação (cozinha como trincheira de luta); xepa e feiras solidárias; mutirões; defesa de territórios verdes na Serra da Misericórdia; e resgate de saberes apagados pela vida urbana, tais como receitas, consumo de plantas alimentícias não convencionais (PANCS) e bioconstrução.

Com o tempo, fui conhecendo melhor o CEM, de Ana Santos e seu companheiro, Marcelo Silva, que atuam na Serra da Misericórdia desde 2011. A postura ambientalista dos dois não veio de antes, mas da vivência na Serra da Misericórdia, na aproximação de outra ONG do território, o Verdejar Socioambiental,



FIGURA 1 No centro da Zona Norte do Rio de Janeiro, existe uma serra verdejante conhecida por suas favelas e pelos estrondos diários da pedreira que a corrói. Fonte: Allan Lucas.

com envolvimento na Rede Carioca de Agricultura Urbana, e assim começam a construir um sonho de um meio ambiente na favela, uma luta pelo direito de plantar, de se alimentar com comida de verdade e morar com dignidade.

A Ana sempre falava na Serra da Misericórdia, e eu não entendia bem o porquê. O Arranjo Local ficava na Penha, as suas ações aconteciam na Penha juntamente a moradores da Penha. Todo mundo conhecia a Penha, enquanto a Serra da Misericórdia não era muito falada, nem mesmo por seus moradores. O tempo e a convivência me fizeram perceber que, por trás daquele discurso, havia uma intenção de luta por um modo de vida diferente, cuja base é a melhoria da qualidade de vida local pela preservação ambiental e pelo uso agroecológico dos recursos locais. A construção de um território de bem viver, como defende Ana Santos.

Ao falar da Serra e não da Penha, situo-me em outro lugar. Um lugar verde, uma área de proteção ambiental, repleta de velhas nascentes, uma mata remanescente, com hortas, animais, como em áreas rurais. O povo que habita a Serra quer plantar, vive da terra e luta para protegê-la, e isso diz muito sobre o tipo de vida



FIGURA 2 Complexos de favelas na Serra da Misericórdia. Fonte: Guia, 2016.



FIGURA 3 Ana Santos, Marcelo Silva e a Serra da Misericórdia. Fonte: CEM, 2020.

que se quer ter. A preservação da Serra da Misericórdia é um projeto ontológico, nos termos de Escobar. Os ambientalistas da Serra, sobretudo o CEM, se formaram a partir da luta pela Serra da Misericórdia, e ao mesmo tempo a Serra da Misericórdia se delinea a partir dessa luta.

As três fases do Arranjo Local Penha

O Arranjo Local Penha começou como de uma rede de parceiros que já existia na Penha, a Tamo Junto na Penha. Ana conta que essa rede acabou se tornando um ambiente para falar dos problemas da Penha. Faltava foco para a realização de ações que enfrentassem esses problemas. Eis que o CEM, com apoio da organização ASPTA, propôs mudar o nome da rede para Arranjo Local Penha, assumindo como eixo de trabalho a agricultura urbana, impulsionando o debate a respeito da alimentação saudável e da agroecologia no território.

Com o passar dos anos, a noção de Arranjo Local Penha foi mudando, assim como sua forma de atuar. Divido o Arranjo

Fases do Arranjo Local Penha



FIGURA 4 Fases do Arranjo Local Penha. Fonte: Pedro Biz, 2022.

Local Penha em três fases. A primeira fase começa com a Rede Tamo Junto na Penha. A segunda começa quando o CEM perde sua sede e as ações dos parceiros do arranjo passam a representar o CEM. E A terceira fase começa depois que ganhamos um edital de empreendedorismo sociais da FAPERJ¹⁷ para a criação de uma rede de produtores de mudas.

Primeiras ações no EDI Maria de Lourdes

Meu envolvimento no Arranjo Local Penha começou na segunda fase. Quando o CEM perdeu a sede, dividimos-nos para manter as ações acontecendo no território. Diego foi para a Escola; Camille, que também era do doutorado da ESDI, para a Clínica; Ana ficou circulando entre todos os parceiros, e eu fui para o EDI Infantil Maria de Lourdes Ferreira, uma creche da Prefeitura, localizada na Penha Circular, em frente ao Parque Ary Barroso. Comecei a realizar atividades de educação ambiental com as crianças sem nunca ter feito isso na vida. Me aproximar, conhecer, me envolver, trocar, aprender, foi desafiador e levou tempo.

17 Ao final de 2018, Ana, Diego e eu submetemos o projeto da formação de uma rede de agricultores produtores de mudas de plantas para um edital de empreendedorismo social da FAPERJ.



FIGURA 5 Ações se intensificam em 2019. Fonte: Pedro Biz, 2019.



FIGURA 6 Plano Anual de educação ambiental EDI Maria de Lourdes e as atividades realizadas durante 2019. Fonte: Pedro Biz, 2022.

Levei dois anos de envolvimento com as professoras, funcionárias, crianças, plantas e todos os seres da horta para ter uma noção mais clara de um plano de atividades na creche. Se, no primeiro ano, não me dedicava com afinco às atividades, no segundo, meu envolvimento foi aumentando, proporcionalmente, as relações foram ficando mais complexas e colhi os frutos da minha dedicação. Uma memória relacional ia sendo formada e trabalhada a cada semana. O tempo das relações profundas que resultam em parcerias significativas parece ser mais lento, diluído nos encontros e atividades.

Codesign como compostagem

Quando ganhamos o edital da FAPERJ, tínhamos um projeto para formar uma rede de agricultores produtores de mudas na Serra da Misericórdia. Etapas bem definidas, um método, um cronograma. Mudanças costumam ser vistas como problemas, obstáculos a serem superados, para que o desenvolvimento do projeto seja um sucesso. Nessa situação, o designer é um solucionador de problemas. Há pouco espaço para interferências das pessoas envolvidas, para a aplicação imediata de novas ideias e o atravessamento de outro projeto no caminho.

E se tudo isso fizesse parte do projeto e fosse entendido como uma possibilidade de enriquecimento responsivo do processo? Ao longo desse período, várias mudanças aconteceram no projeto da rede de agricultores de mudas, algumas delas, por conta da pandemia da covid-19. Essas mudanças levantaram questões sobre a organização coletiva e evidenciaram a importância de um fazer em correspondência. Valorizar mais o processo do que o projeto em si implicou mais atenção e responsividade do designer às circunstâncias.

Um pouco antes da pandemia começar, estávamos nos aproximando de moradores, buscando interessados em participar do projeto. O plano era instalar viveiros para o cultivo de mudas de plantas na casa de moradores, fomentar uma rede de produção, troca e comercialização a partir de formações e acompanhamento técnico. Distribuímos mudas para conhecer pessoas

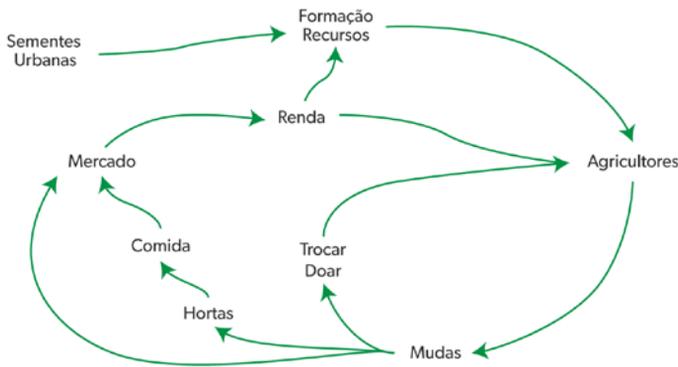


FIGURA 7 Fluxograma dos viveiros. Fonte: Pedro Biz, 2019.

interessadas em participar, fizemos visitas aos candidatos para avaliar se realmente poderia receber um viveiro e, por fim, escolhemos três moradores e instalamos em suas casas viveiros com capacidade de produção de mil mudas. Estávamos prontos para acelerar o projeto quando a pandemia de covid-19 começou.

A pandemia nos fez antecipar etapas e mudar nosso modo de ver o projeto. No começo, tivemos que parar, com o mundo inteiro. Aí foi uma correria para conseguir recursos para apoiar a favela. Quando retornarmos, o foco ainda era gerar renda para apoiar a favela e começamos a vender as mudas. A comercialização estava prevista apenas para o final de 2020, depois de termos mais viveiros instalados, agricultores mais experientes, uma rede bem tramada e um esquema logístico bem definido.

No fim, a validação prévia da comercialização de mudas foi fundamental ao projeto. Pela emergência do momento, trouxemos uma etapa final para a frente do processo e conseguimos, ao mesmo tempo, experimentar tudo que estava sendo planejado em passos separados. Foi possível validar algumas perguntas iniciais que estavam previstas para serem investigadas ao longo do projeto. Em vez de atuarmos em etapas, de modo gradual, começamos a movimentar pequenas partes de todas elas



FIGURA 8 Montagem dos três viveiros. Fonte: Pedro Biz, 2020.

ao mesmo tempo (produção, comunicação, venda, logística e administração). A inspiração veio do método Mínimo Produto Viável (MPV), elaborado para *startups*.¹⁸

Estarmos abertos para a mudança do plano do projeto foi fundamental para que o processo continuasse alinhado. E isso aconteceu graças à cooperação de todos os envolvidos e pela troca de experiências e aprendizados constantes pelas redes sociais que inspiravam melhorias nas ferramentas e nos processos.

Dessas validações, fomos aperfeiçoando os processos, ganhando entrosamento e entendendo o que estávamos fazendo. Como ninguém trabalhava integralmente com as mudas, organizamos-nos para estabelecer uma coordenação, com datas fixas em que cada um sabia o que precisava fazer. Dessa maneira, foi possível que cada um organizasse as suas agendas, para cumprir a tarefa.

18 Ries, E. *Lean Startup: How Today's Entrepreneurs Use Continuous Innovation to Create Radically Successful Businesses*. Ohio: Crown Business, 2011.

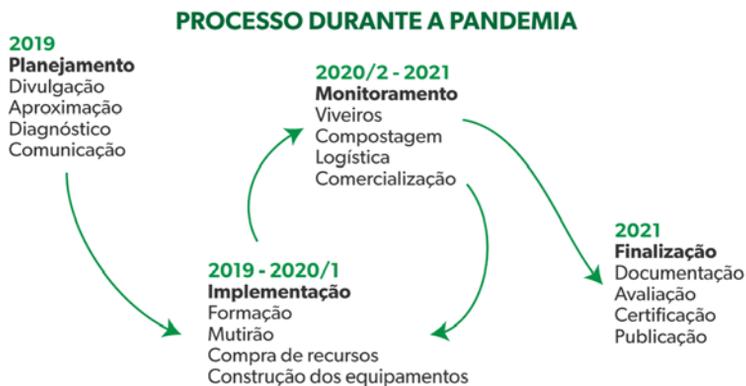


FIGURA 9 Plano versus ação do Projeto Arranjo Local Penha. Fonte: Pedro Biz, 2020.

Calendário de coordenação da rede

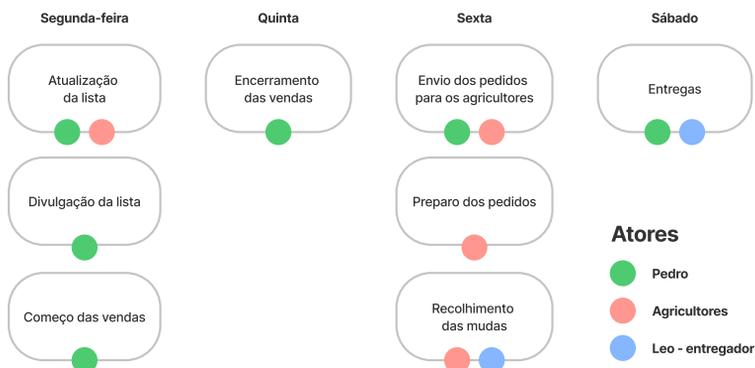


FIGURA 10 Rotina de coordenação da rede de agricultores. Fonte: Pedro Biz 2022.

Toda comunidade pratica o design de si mesma

O que observo nas minhas primeiras experiências na serra é que é difícil definir os limites do Arranjo Local Penha, assim como é difícil definir os limites da Serra da Misericórdia. Quando Escobar afirma que toda comunidade pratica o design de si mesma,¹⁹ valendo-se da *autopoiesis* para defender que a comunidade está fechada em si, mas em diálogo com o exterior, ele está desconsiderando toda a rede de relações, uma rede borrada, difícil de delimitar. Aproximamos-nos então de Haraway, que critica a autopoiesis, e sugere que somos simpoiéticos.²⁰ Estamos sempre fazendo *com*, lidando com as emergências diárias, as trocas, as tensões, as fricções.

Sempre abertos e em rede. A comunidade se constrói também na diferença, na luta. A Serra da Misericórdia dos ambientalistas não é a mesma da pedreira e do município, porém se faz na disputa de sentidos. A identidade é formada pela rede contingente,

¹⁹ Escobar, A. *Autonomía y diseño*.

²⁰ Haraway, D. *Anthropocene, Capitalocene, Plationocene, Chthulucene*.

pela composição que se fez e desfez ao longo do tempo. Assim o Arranjo Local, ao longo de suas três fases, foi se adaptando às chegadas e saídas de parceiros. A comunidade é capaz de praticar o design de si mesma, sem dúvida, mas nunca fechada em si mesma.

O que me faz questionar se estamos tratando de uma comunidade ou de um composto? O que essas redes proporcionam são arranjos relacionais de um conjunto de parceiros vindos de diferentes contextos e lugares, com interesses e noções diferentes sobre o que podem ser ações pela agricultura urbana.

Redes são instáveis, voláteis, não têm forma clara, estão sempre em articulação, e as uniões não se dão por contratos ou compromissos, mas, por ações, articulações e comprometimento. São entramados relacionais rizomáticos, miceliais, que não têm começo, nem fim, nem ponta. São nós instáveis que aproximam parceiros em âmbitos locais e virtuais. Dessa forma, o Arranjo Local Penha foi sendo “compostado” a partir de camadas de interação, relação, ação, com parceiros e espaços de diferentes segmentos, escolas, creches, hospitais, assim como estruturas de ação.

Retomando a elaboração simpoiética de Haraway,²¹ posso dizer que a comunidade é mais um composto do que uma comunidade. Não há unidade. São as diferenças que fazem esse composto fértil e produtivo. Nessa perspectiva, o conhecimento produzido não é nem especialista nem exterior. Ao mesmo tempo, não é um conhecimento que se produz alheio a conhecimentos especialistas e exteriores. Eles estão sempre em contato e interação, fazendo junto, fazendo e disputando cidade.

21 Haraway, D. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Carolina do Norte: Duke University Press, 2016.

*Nem individual, nem coletivo; nem projetado,
nem improvisado: o codesign como compostagem*

A decomposição é um processo natural, uma folha que cai da árvore começa a se decompor sendo desintegrada por microorganismos. A decomposição tem tempos diferentes e envolve muitos organismos. Enquanto o plástico leva mais de 100 anos para se decompor e pouquíssimas bactérias são capazes de processá-lo, uma fruta não leva mais que algumas semanas para ser devorada por formigas, baratas, fungos e bactérias. A decomposição refaz a vida.

Já a compostagem é uma técnica de controle da decomposição para transformá-la em um material semelhante ao húmus. Essa técnica possui equipamentos, ferramentas de medição e controle. A ação humana vai até as medições e ajustes do processo, mas o processo de decomposição não é seu. É um processo coletivo, simbiótico, em redes de muitos seres, improvisado no local de acordo com o arranjo da matéria de decomposição. O humano depende dos outros muito mais que os outros dele para que a compostagem aconteça. Alguma semelhança com o fazer comunitário e o fazer especializado do designer?

Por inúmeras vezes, levantei muitas questões, e uma delas era se realmente o que estávamos fazendo era design. Por vezes, ia à Penha pensando o que separava o Pedro, designer, do Pedro voluntário, dentre outros Pedros. Não tenho dúvidas do meu trabalho como designer. Entretanto, minha participação nesse processo envolveu mais do que isso. Assumi papéis de



gestor, vendedor, educador, agricultor, voluntário, em diferentes momentos e contextos. Dos múltiplos papéis e ações, penso nas linhas de Ingold. A partir das linhas, dos nós que estabelecem os encontros, relações, fricções, em certas ocasiões me imaginei como um dos tecelões que desenhavam esse tecido comunitário, puxando linhas, fiando novelos que enlaçavam os acontecimentos.

Como designer, minha intenção era ser um tecelão, que vê o tecido como a sua obra, e realmente eu era um dos tecelões, não “o”, mas “um dos”. Mas também era mais um nó dessa trama, um nó que, no início, não se sentia completamente parte daquele tecido, um remendo que unia pontas fracas e desgastadas, que precisavam ser unidas para ganhar coesão e fixidez. Com essa imagem, pensei em quantas vezes estava lá, fazendo atividades necessárias para manter o processo em andamento, mas que aparentemente não deveriam ser minhas atribuições como designer.

Por vezes, era linha, por vezes, era nó e, às vezes, tecelão. Com o tempo, percebi que ser linha e nó era tão fundamental quanto ser tecelão. O designer, nesse caso, não é um mediador que tece uma trama para os outros, que não se envolve, mas um interagente que coloca seu corpo em correspondência e que faz parte daquela trama que também é sua. O corpo é a principal “ferramenta”, se quisermos usar um termo familiar aos designers.

Não preciso me valer de métodos e ferramentas já difundidas para fazer design. Ou melhor, no fazer comunitário, a capacidade de assumir, transformar, compartilhar, misturar e dissolver papéis, talvez seja a própria ferramenta de design. Ninguém sonha mais do que nós mesmos nas nossas realizações. Ou melhor, a capacidade de ação é diretamente proporcional ao tamanho dos nossos sonhos. O desafio que se coloca, então, é ter o cuidado de não cobrir o tecido dos outros com o tecido que construímos para nós. Tecer em comunidade é como fazer uma colcha de retalhos desses outros sonhos juntos dos nossos, um sonho que se sonha junto, como fala Ana Santos, no tempo e nos lugares das condições possíveis.



FIGURA 11 Parceiros do Arranjo Local Penha. Fonte: Pedro Biz, 2022.

E decompor traz outro verbo complementar – “recompôr”. Os prefixos se complementam em um processo cíclico. É preciso decompor elementos para depois recompô-los de volta e aí temos a oportunidade de compor outra coisa. E se utilizarmos a metáfora da compostagem para pensarmos no fazer de comunidades?

O processo de fazer comunidade ressoa como um processo de compostagem, na qual juntamos muitas matérias diferentes, mais secas, mais úmidas, com mais carbono, com mais nitrogênio, cascas de banana, bichos mortos e, junto a diversos tipos de seres decompositores, esse composto esquenta, produz energia, libera odores e vai transformando uma massa estranha e bagunçada, disforme, em um bolo coeso e muito fértil.

Nesse processo, todos somos transformados de forma conjunta. Da casca de banana às bactérias. De quem maneja a composteira às plantas que receberam o composto pronto. Todos nós crescemos fazendo junto, compostando ideias, ações, aprendizados, dificuldades, obstáculos e seguimos. Aqui podemos observar uma recomposição de papéis.

Enquanto os designers, a cada encontro de manutenção dos viveiros, precisavam lidar com uma situação diferente, sem a

intenção de padronizar o processo, mas fazer junto com o agricultor em um processo de aprendizado mútuo. O agricultor, por sua vez, estava buscando dar sentido ao seu viveiro, isto é, estabelecer um processo de uso que fizesse sentido ao seu modo de aprender, pensar e fazer. Para fazermos juntos, primeiro, decompomos-nos e, depois, nos recompomos com os outros em nossos próprios papéis sociais. Assim como eu me recompus em diferentes papéis durante a jornada do Arranjo Local Penha, todos os envolvidos também se recompuseram.

Os parceiros que sempre mencionei como agricultores não eram agricultores antes de começarmos o projeto. A atribuição de papéis fez parte da construção da comunidade. Para além dos papéis, cada história relatada sobre o Arranjo Local Penha é um composto de pessoas, equipamentos, bichos, plantas, ações, relações.

Arranjo esse, meio improvisado, meio desordenado, e que, aos poucos, foi se decompondo e recompondo de maneiras mais organizadas e férteis. Esse processo, eu chamo de “codesign” como compostagem. Um codesign compostado não dispensa o design, apenas aceita que esse programa esteja sujeito a todo tipo de atravessamento e que esses atravessamentos transformam o programa e são parte inerente do processo. Não cabe ao designer resistir para manter-se no programa, entretanto fluir nas tramas que se enredam. Assim, esboço alguns pontos que caracterizam esse codesign compostado que eu experimentei na Penha.

Considerações finais

Parece-me que há, pelo menos, duas coisas que já foram ditas ao longo deste texto que cabem um arremate: em primeiro lugar, o modo de atuar, um *codesign* como compostagem, em uma comunidade que já se desenha, não pode sobrepor ou substituir o fazer comunitário. Essa prática vem para articular linhas, tecer nós sensíveis, mas, sobretudo, compostar ações, papéis, sonhos, em busca de resultados comuns, contingentes e satisfatórios.

Essa atuação demanda uma postura mais cautelosa, convivendo com os diferentes tempos que envolvem a comunidade, um comprometimento em fazer parte, trazendo habilidades de design e sabendo improvisar com habilidades dos parceiros, e uma posição ativista, lutando, de forma conjunta, pelas mesmas causas; no nosso caso, pela agricultura urbana, agroecologia, o bem viver e a soberania alimentar.

Em segundo lugar, para além da articulação sensível do designer com a comunidade, existe entremeada outra articulação sensível entre duas práticas ontologicamente distantes: a do design e a da agricultura urbana/agroecologia. Uma afetou a outra, em particular, por conta das composições pluriversais envolvidas. Para mim, faz todo o sentido pensar em um codesign que se aproxima de uma compostagem em seu modo de proceder.

Posso dizer que as aproximações entre design e agricultura urbana que promovemos foram muito frutíferas. Em práticas projetuais participativas para agricultura urbana, a agroecologia pode trazer relevantes lições ao design sobre como articular um processo com todas as formas de vidas, seus saberes e modos de fazer.

A agroecologia não é entendida somente como técnica, como descreve a abordagem acadêmica, mas como uma causa social e ambiental, como defende Ana Santos do CEM e as redes de agricultura urbana. A agroecologia apresenta princípios mais adequados aos modos pluriversais de enfrentar as crises ambientais que as propostas de sustentabilidade.

Os desenvolvimentos em sustentabilidade, como vimos, servem principalmente às maneiras de viver pelo desenvolvimentismo. Estas, porém, ainda são abordagens importantes e necessárias que contribuem para que fiquemos com os problemas em tempos de terra tão agredida. Entretanto, a visão da sustentabilidade buscada mira em um futuro limpo, quando a necessidade de ação precisa ser agora, no presente.

Incentivar a agricultura urbana a partir da agroecologia é uma maneira de trazer autonomia comunitária e sustentabilidade. Ao seguir pela agricultura urbana, designers escolhem

disputar a cidade ao lado dos ambientalistas, saindo de sua tradicional posição junto aos desenvolvimentistas.

A recomposição de papéis se mostrou um recurso de design de grande importância nesse processo. Não basta agir como um mediador, articulador: é preciso que a participação desse designer seja parte desse composto, no nosso caso. Além de fazer *com*, o designer precisa fazer *parte* desse composto.

Alguns comentários sobre o que deixei de desenvolver na pesquisa, mas que são fundamentais para o avanço de qualquer discussão sobre esse assunto. O primeiro é a importância da transferência de renda para a favela. Uma das maneiras mais eficazes de promover melhorias na favela é pela injeção de recursos para execução de projetos, pagamento de bolsas, aquisição de alimentos, equipamentos etc. O dinheiro na favela articula redes e traz benefícios diretos e indiretos, pois ele continua circulando dentro da própria favela.

Segundo, não é possível falar de agroecologia e sustentabilidade sem falar em racismo ambiental. As ações para sustentabilidade devem priorizar áreas pobres de predominância negra, indígena, quilombola, lugares historicamente degradados e esquecidos pelo poder público e esmagados pela iniciativa privada.

Terceiro e último, mas de grande relevância, é a importância de uma agroecologia feminista. Como clama Ana Santos, sem feminismo não há agroecologia. As ações do CEM na Serra da Misericórdia sempre estiveram focadas no fortalecimento da agricultura urbana a partir do trabalho das mulheres. O reconhecimento do papel da mulher na agricultura, em particular, na agricultura urbana, que é mobilizada principalmente por mulheres, além da garantia de direitos, deve pautar todas as ações que reivindicam o direito de plantar na cidade.

Tramando
tempo,
atravessamentos,
design,
antropologia

Paula de Oliveira Camargo (poc)

Começos

No ano de 2017, ingressei como doutoranda no Programa de Pós-graduação em Design (PPDESDI) da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). A vontade de estudar na ESDI vinha desde muito antes, quando, em 1993, prestei vestibular para a Escola, mas mesmo tendo sido aprovada, optei por estudar Arquitetura e Urbanismo na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Os anos se passaram e os caminhos da vida me levaram a trabalhar na Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. A partir de 2009, passei a ocupar a função de gerente do Centro Carioca de Design (CCD), que naquele momento ainda estava por ser criado.

A partir daí, comecei a ter contato mais próximo com o “mundo do design”. Um mundo que, a partir de um certo fascínio inicial, foi assumindo outros contornos quanto mais eu me dedicava a entender que há muitos modos de ser designer, com os quais passei a conviver. A parceria com a ESDI aconteceu desde os primeiros dias do CCD. Localizado na Praça Tiradentes, no centro histórico da cidade, próximo à região da Lapa e do Passeio Público, onde fica a ESDI, o CCD buscava se afirmar como espaço dedicado a pensar as possíveis conexões entre design e cidade, e em especial a cidade do Rio de Janeiro. Assim, correspondências territoriais e conceituais iam sendo criadas, formando uma trama que consolidava tanto a institucionalidade do CCD, quanto seu reconhecimento como lugar de encontro e pensamento *com design*.

Entre as ações do CCD, foi lançado em 2011 um edital público com o objetivo de selecionar exposições, oficinas, seminários e publicações para que acontecessem na casa da Praça Tiradentes: o Edital Pró-design. Um dos integrantes do júri do concurso foi o designer e professor da ESDI Rodolfo Capeto, à época diretor da escola. Em 2013, um segundo edital foi publicado para selecionar

propostas com o tema “Design e Patrimônio Cultural”.¹ Um dos projetos selecionados foi o Seminário Entremeios, proposto pelo Laboratório de Design e Antropologia, o LaDA. A partir desse encontro profissional, minha relação com as coordenadoras do laboratório, Barbara Szaniecki e Zoy Anastassakis, foi se estreitando. Em 2016, decidi tentar a vaga no doutorado e pedi que Zoy fosse minha orientadora, o que acabou se consolidando no ano seguinte.

Essa história, como tantas outras que estão em minha tese *Tempos e atravessamentos: tramando linhas a partir do Centro Carioca de Design*, defendida em julho de 2022, só pode ser contada porque desenvolvi meu trabalho no LaDA, cursando muitas disciplinas das professoras Barbara e Zoy e participando dos encontros semanais com todes orientandes² das duas coordenadoras. Muitas vezes, esses encontros traziam exercícios que pareciam bem doidos, mas que constituíam, simultaneamente, propostas

- 1 Edital disponível em: http://www.rio.rj.gov.br/patrimonio/pastas/concursos/EDITAL01_PRO-DESIGN.pdf. Acesso em: 20 jan. 2023.
- 2 É, para mim, uma questão o fato de a língua portuguesa operar em um sistema binário: masculino/feminino. As autoras Grada Kilomba e Eliane Brum tratam dessa problemática, e nelas me inspiro para escrever como me sinto mais confortável. Se não consigo usar, em todas as situações, a chamada “linguagem neutra”, tento também apelar o mínimo possível ao binarismo “o(a)” “a/o”. Para Grada Kilomba, “[...] a língua, por mais poética que possa ser, tem também uma dimensão poética de criar, fixar e perpetuar relações de poder e de violência, pois cada palavra que usamos define o lugar de uma identidade. No fundo, através de suas terminologias, a língua informa-nos constantemente de quem é *normal* e de quem é que pode representar a *verdadeira condição humana*” (Kilomba, G. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Trad. J. Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. p. 14. Grifos da autora). Eliane Brum escreveu: “[...] escolhi buscar a chamada linguagem inclusiva ou neutra, uma busca que responde à necessidade de usar outra linguagem para acolher outras vidas e criar outros mundos. Usei-a sempre que possível, porque ainda estou tateando. Imagino que a maioria vai estranhar e até ficar incomodada no início da leitura, como aconteceu também comigo. Estranhar é preciso. O que não nos provoca estranhamento não nos transforma” (Brum, E. *Banzeiro Òkòtò: uma viagem à Amazônia centro do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021).

de trazer a teoria, o pensamento crítico, a prática e o desenho para um mesmo espaço-tempo. Um lugar de experimentação e de liberdade que, como aluna/doutoranda, comecei a deixar que me afetasse, mesmo com certo estranhamento inicial e um superego³ que, frequentemente, fazia com que me sentisse um pouco ridícula.

O tempo e os atravessamentos

Um salto temporal me traz a 2022, ano em que defendi minha tese. Muitas coisas aconteceram pelo meio desse percurso, entre elas muita incerteza sobre que caminho seguir para escrever uma tese que me desse prazer não só em discorrer sobre um tema específico (no caso, o Centro Carioca de Design), mas no ato em si de escrevê-la. Referências importantes me foram apresentadas em sala de aula, como o livro *Kafka: por uma literatura menor*, de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1975);⁴ a obra de Tim Ingold, em especial o livro *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição* (2015);⁵ e sobretudo o livro *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, de Donna Haraway (2016),⁶ que lemos durante boa parte de um semestre com a professora Barbara Szaniecki. Minha cabeça explodiu, e a partir do momento em que li sobre ciborgues, medusas, corais e espécies companheiras,⁷ o entendimento de que havia um modo de

- 3 O superego é um elemento estrutural do aparelho psíquico responsável pela imposição de sanções, normas e padrões. Entre os elementos envolvidos no superego, está o “ideal de eu”, em que “o sujeito se cobra para cumprir certas características e tarefas, então uma parte do seu ‘eu’ cobrará a outra que não segue este padrão de exigência”. Disponível em <<https://www.psicanaliseclinica.com/o-que-e-superego-conceito-e-funcionamento/>>. Acesso em: 22 jan. 2023.
- 4 Deleuze, G.; Guattari, F. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. C. V. da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- 5 Ingold, T. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Trad. F. Creder. Petrópolis: Vozes, 2015.
- 6 Haraway, D. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press, 2016.
- 7 Haraway, D. *Staying with the Trouble*.

escrever que tinha muito mais sentido para mim passou a ser uma das minhas principais inquietações. Principalmente, porque me parecia muito difícil fazer isso.

Vou tratar neste capítulo desse caminhar, que acredito ter sido possível, em grande medida, por estar inserida no ambiente do LaDA, onde encontrei pesquisadoræs colegas que se tornaram amigues. Além disso, contei com um incentivo constante à busca de formas de pesquisar que correspondessem à minha necessidade como pesquisadora, e não necessariamente a parâmetros preestabelecidos de métricas do sistema acadêmico (aos quais também não posso me furtar). Encontrei, no ambiente do laboratório, um lugar onde foi possível experimentar para, finalmente, conseguir entregar a tese que eu *queria* escrever, em contraponto àquela que eu *achava que deveria* escrever.

Resumão da tese

Buscando respeitar o processo apresentado, escrevi a tese *Tempos e atravessamentos: tramando linhas a partir do Centro Carioca de Design*, que foi defendida em julho de 2022. A tese traça correlações entre o Centro Carioca de Design e a própria ação de se escrever uma tese.

Se o ponto de partida foi o CCD, criado em ato do Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro em novembro de 2009, no âmbito da Secretaria Municipal de Cultura (SMC), sob a Subsecretaria do Patrimônio Cultural, Intervenção Urbana, Arquitetura e Design (SUBPC), mais tarde, entendendo que a tese constitui, em si, também um “objeto”, busquei relacionar as narrativas de modo a organizar a tese em *Tempos e atravessamentos* em alternância. Os cinco *tempos* são: (1) “por um saber atravessado”, em que apresento a tese e sua organização; (2) “design como casa”, no qual apresento aspectos da casa onde fica o CCD e de seu entorno na cidade do Rio, além de desenhos, fabulações e imagens que aproximam quem lê a tese dos elementos apresentados; (3) “design como discurso”, em que faço um exercício de análise do discurso, buscando entender o que queriam dizer as palavras “design”, “patrimônio cultural”, “estratégia” e “política”,

dependendo de quem as dissesse; (4) “design como cultura”, em que apresento o contexto da inserção do design como política pública no Ministério da Cultura (MinC) durante os dois primeiros mandatos de Luiz Inácio Lula da Silva como presidente do Brasil, tendo Gilberto Gil (2003-2008) e Juca Ferreira (2008-2010) como ministros da pasta; e (5) “fazer-tentáculo”, no qual promovo um debate sobre o que seria “a verdade” (ou, ainda, quais seriam “as verdades”) possível em uma tese e quais as implicações de se buscar “uma verdade” absoluta.

Os *atravessamentos*, por sua vez, apresentam artigos publicados ao longo do período do doutorado, mostrando os caminhos não só do pensamento sobre design, patrimônio cultural, política e cidade, mas também entendendo que tudo aquilo que se produz no contexto de um doutorado é (ou foi, para mim), necessariamente, tese. Assim, organizei os *atravessamentos* em: (1) primeiro, em que apresento a proposta de “tempo tentacular” e a história da implantação do CCD na Praça Tiradentes, no Rio de Janeiro; (2) segundo, um ensaio escrito e visual sobre as ruas do Rio de Janeiro e suas memórias; (3) terceiro, escrito integralmente durante o ano de 2020, no auge do isolamento em função da pandemia de covid-19, apresentando dois artigos sobre acontecimentos desse período, sendo um deles questionando o papel da arquitetura em relação ao discurso da sustentabilidade após o encontro de um *starchitect* dinamarquês com o presidente do Brasil, em 2020, e outro fazendo uma crítica para entender quem são os corpos que realmente morrem no mundo à luz dos movimentos *Black Lives Matter*; e, finalmente, o (4) quarto, em que proponho olhares diversos sobre o patrimônio cultural, em especial, os monumentos patrimonializados e sua disposição como representação de poder nos “espaços públicos” das cidades.⁸

8 Os artigos mencionados, que constam em sua versão integral e comentada no documento final da tese *Tempos e atravessamentos: tramando linhas a partir do Centro Carioca de Design*, são: (1) Camargo, P. O.; Anastassakis, Z. Linear and Spheric Time: Past, Present and Future at Centro Carioca de Design,

A tese resultante desse “caminhar com”, “fazer com”, tornou-se um documento heterogêneo, constituindo um passeio pela história política do design, do patrimônio cultural, e do próprio CCD, mas também um mapa de percurso de si própria, tornando-a, também, um material de pesquisa. Apesar de, e vivendo com, aquele superego que já mencionei, busquei atravessar os obstáculos advindos do excesso de autocrítica para escrever da maneira que me parecia mais adequada e, sobretudo, que me traria mais prazer.

Serendipidade

Neste capítulo vou relatar, mais especificamente, alguns momentos de serendipidade que permearam o caminho do doutorado no LaDA, e contribuíram imensamente para que eu pudesse escrever do modo como fiz, e não de outro. Como narra Ana Maria Gonçalves em *Um defeito de cor*:

[A palavra] Serendipidade [...] passou a ser usada para descrever aquela situação em que descobrimos ou encontramos alguma coisa enquanto estávamos procurando outra, mas para a qual já tínhamos que estar, digamos, preparados. Ou seja, precisamos ter pelo

Rio de Janeiro. In: *International Committee of Design History and Design Studies*. Barcelona: Singularitats Collection, 2018, p. 747-751; (2) Camargo, P. O. Sobre amor, afeto e cidades. *Arcos Design*. Rio de Janeiro: PPDES/DE-UERJ. v. 11, n. 2, nov. 2018, p. 104-122. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/arcosdesign/article/view/47519/31700>; (3) Camargo, P. O. Imagem sustentável, arquitetura de bolso: o arquiteto, o presidente e as mídias sociais. In: *VI Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo*. Brasília: UnB, 2021, p. 1336-1355; Camargo, P. O. Corpos políticos. In: *VI Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo*. Brasília: UnB, 2021, p. 154-171; (4) Camargo, P. O. Memórias futuras: (ou) um ensaio sobre patrimônio cultural inspirado por Paul B. Preciado. In: *II Colóquio de Pesquisa e Design: de(S) colonizando o Design: resumos expandidos*. Fortaleza: Nadifúndio, 2021, p. 459-469; Camargo, P. O. Memórias, monumentos, especulações. In: *Arruar Zine* [revista digital], v. 1, n. 1, 2022. Disponível em: <https://arruarzine.webflow.io/trabalhos/12-memorias-monumentos-especulacoes>. Acesso em: 10 jul. 2022.

menos um pouco de conhecimento sobre o que “descobrimos” para que o feliz momento de serendipidade não passe por nós sem que sequer o notemos.⁹

A autora cita, ainda, o cientista estadunidense Joseph Henry (1797-1878), que diz que “as sementes da descoberta flutuam constantemente à nossa volta, mas só lançam raízes nas mentes bem preparadas para recebê-las”.¹⁰ Entendo que o resultado “tese” é então, em grande parte, fruto dos encontros, estudos, trocas e partilhas ocorridos desde os anos iniciais no ambiente do LaDA/ESDI, que me ajudou a estar preparada para acolher e transformar as serendipidades do percurso.

Tempos de aranhas, polvos, seres extraterrenos¹¹

Já cursando o doutorado, integrando o LaDA e lendo, como disse anteriormente, Donna Haraway, Isabelle Stengers,¹² Tim Ingold e Bruno Latour, entre outros, comecei a formular as primeiras considerações sobre o que constituiria “a” minha tese.

Textos sobre formigas e aranhas, medusas e seres ctônicos, cientistas e ciborgues, escritores e pedras passaram a fazer parte do meu universo do conhecimento e a constituir um modo de produzir ciência diferente do que eu conhecia até então. A partir do contato com essas leituras e com esses universos, assim como com as mudanças que eu vinha enfrentando profissionalmente, iniciei uma reflexão constante sobre o mundo e sobre o tempo, sobre ancestralidade, sobre como “permanecer com o problema”, “implicar-me no problema”, “saber-me problema”.

A partir da proposta inicial de pesquisar design, política e patrimônio cultural, e, especialmente, as possíveis correlações entre esses campos, essas formulações começaram a ganhar espaço na pesquisa. Pensar a ancestralidade, o papel da memória,

⁹ Gonçalves, A. M. *Um defeito de cor*. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006, p. 9-17.

¹⁰ Gonçalves, A. M. *Um defeito de cor*, p. 17.

¹¹ Esta seção contém excertos do primeiro atravessamento da minha tese.

¹² Stengers, I. *No tempo das catástrofes*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

a experiência do tempo e sua operação de maneira não linear, além de uma compreensão de que havia espaço para uma pesquisa na chave do “menor”,¹³ foi uma das primeiras coisas que esse período inicial do curso me trouxe, quando eu ainda estava buscando “encontrar” a pesquisa.

Foi mais ou menos nessa época que comecei a pensar mais frequentemente sobre o tempo e suas possibilidades, nas tentativas de organização do tempo, o que aconteceu em diversas dimensões. Passei a pensar mais profundamente sobre as relações entre tempo e cidade, e a buscar aprofundar a compreensão dos mecanismos de patrimonialização histórico-cultural. A questão do tempo começou a se fazer cada vez mais presente.

Para começar (assumindo aqui contraditoriamente uma ideia de sequencialidade do tempo e de prioridades), eu deveria organizar o meu próprio tempo para poder fazer as tarefas que se desdobravam entre família, trabalho e doutorado. Eu estava buscando, ainda, estruturar cronologicamente os acontecimentos referentes ao Centro Carioca de Design por sobre uma linha, a chamada “linha do tempo”, instrumento comum de representação visual de fatos e eventos históricos. Além disso, queria entender as camadas de sobreposições na cidade do Rio, acontecidas em temporalidades diversas e complexas, entendendo a cidade como um campo de ação de design no sentido mais amplo da palavra, que a aproxima de “ação de projeto”, e que esse projeto de uma cidade trópico-europeia não se limitou a uma época específica, mas persiste subliminarmente perpassando todas as grandes decisões desde a invasão portuguesa no século XVI até hoje.

A chegada

O filme *A chegada* (*Arrival*, 2016), de Denis Villeneuve com roteiro de Eric Heisserer, baseado no conto *Story of Your Life*, de Ted

13 O termo “menor” é mobilizado aqui como formulado por Gilles Deleuze e Félix Guattari sobre a obra de Franz Kafka em *Kafka: por uma literatura menor*.

Chiang, narra a história de Louise Banks (interpretada pela atriz Amy Adams), uma professora universitária e pesquisadora especializada em linguística que é convocada pelo governo estadunidense para “traduzir” a língua de alienígenas que chegam à Terra sem explicação. Os seres extraterrestres se comunicam por meio de sons e, sobretudo, de logogramas (ou semagramas, como a personagem prefere chamar a forma escrita da linguagem extraterrena no conto de Chiang), gráficos complexos que a linguista trabalha para aprender e desvendar. Enquanto ela se esforça em entender o que esses seres, os “heptapodes”, comunicam na forma escrita de sua língua (no conto, “Heptapode B”) – que não remete à sua linguagem oral (no conto, “Heptapode A”) –, ela começa a entender, também, que o tempo é multidimensional. Mesmo sabendo disso e compreendendo a simultaneidade que (como na complexa linguagem dos heptapodes) constitui o tempo e o(s) mundo(s), a doutora Banks decide viver tudo aquilo que ela vê com a capacidade adquirida por meio da compreensão da linguagem e, conseqüentemente, do tempo, no tempo futuro que constitui também seu presente e seu passado.

Stephen Hawking... achava fascinante o fato de não podermos nos lembrar do futuro. Mas lembrar o futuro é brincadeira de criança para mim agora. Eu sei o que será dos meus bebês indefesos e confiantes porque eles são adultos agora. Eu sei qual será o fim de meus amigos mais próximos porque tantos deles estão aposentados ou mortos agora... Ao Stephen Hawking e a todos os outros mais jovens do que eu, eu digo: “Seja paciente. Seu futuro virá até você e se deitará aos seus pés como um cachorro que conhece e ama você, não importa o que você seja”.¹⁴

Louise Banks entende que não é possível escapar de seu futuro, por mais dolorosas que sejam as experiências por vir. Banks introduz, ainda, as noções de “performatividade” e de

14 Vonegut apud Chiang, T. *Story of Your Life*, p 468-9, tradução minha.

“performance” em relação ao conhecimento profundo que adquire do tempo a partir da compreensão da linguagem escrita dos heptapodes. Embora sabendo o que estava por acontecer, os heptapodes precisavam passar por todas as situações para que elas, de fato, acontecessem, de modo que o emprego da sua linguagem falada, ou da escrita por meio de semagramas, configurava um uso performativo¹⁵ da mesma. Ao mesmo tempo, quando Banks entende a linguagem e, em consequência, passa a compreender a multidimensionalidade do tempo pela “reprogramação” do seu pensamento a partir de sua fluência em “Heptapode B”, ela passa, também, a viver as situações performando aquilo que ela já sabia que iria acontecer, como se estivesse, segundo suas palavras, em uma apresentação teatral.¹⁶

- 15** Traçando um paralelo com o conceito de performatividade operado por Judith Butler em seu texto *Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista* (Butler, J. *Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 213-230). Embora o texto apresente a tradução de *performative acts* como “atos performáticos”, acredito que, neste caso, a tradução “performativo” seria mais adequada, como propõe Preciado, no mesmo livro, no texto *O que é a contrassexualidade?* (Preciado, P. B. *O que é a contrassexualidade?* In: Hollanda, H. B. de (Org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 411-420). De acordo com Butler, “os atos dos quais os gêneros são formados mantêm similaridades com atos performáticos (performativos) entendidos de um ponto de vista teatral” (Butler, J. *Atos performáticos e a formação dos gêneros*, p. 215). Preciado afirma que “Judith Butler utilizará essa noção de performatividade para entender os atos de fala nos quais as sapos, as bichas e os transexuais viram do avesso a linguagem hegemônica, apropriando-se de sua força performativa”. (Preciado, P. B. *O que é a contrassexualidade?*, p. 414).
- 16** Chiang, T. *Story of Your Life*. New York: Tor Books, 2016, p. 241-2; *A chegada*. Direção: Denis Villeneuve. Los Angeles: Paramount Pictures, 2016. Filme.



FIGURA 1 Doutora Louise Banks comunicando-se com os heptapodes por meio de semagramas. Fonte: *A chegada*. Direção: Denis Villeneuve. Los Angeles: Paramount Pictures, 2016 (1h14'47"). Filme.

Memory is a strange thing.

A memória é uma coisa estranha.

It doesn't work like I thought it did.

Não funciona como eu pensei que funcionasse.

We are so bound by time. By its order.

Estamos tão preses ao tempo. Por sua ordem.

[...]

But now I'm not so sure I believe in beginnings and endings.

Mas agora não tenho tanta certeza se acredito em começos e fins.¹⁷

17 Doutora. Louise Banks. In: *A chegada*. Direção: Denis Villeneuve. Tradução minha.

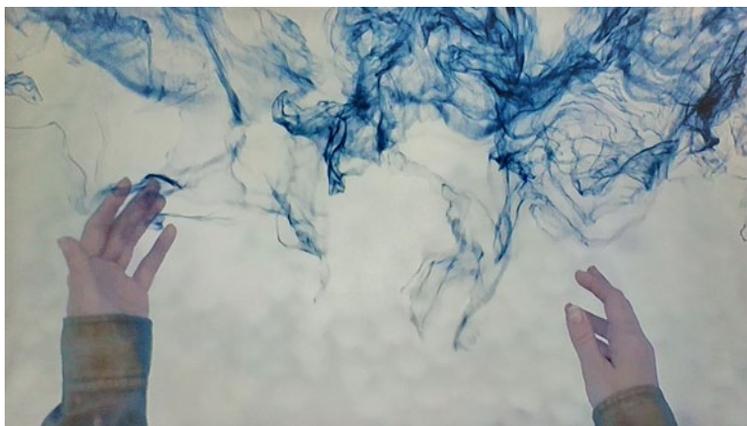


FIGURA 2. Louise Banks “aprende” como se comunicar com (e como) os heptapodes e, assim, passa a entender como compreendem a linguagem e o tempo, reprogramando sua experiência da passagem do tempo. Fonte: *A chegada*. Direção: Denis Villeneuve. Los Angeles: Paramount Pictures, 2016 (1h24'55”). Filme.

A proposição de que o tempo acontece simultaneamente, em camadas sobrepostas, me tomou de assalto e não consegui nunca mais pensar sob a forma da tal “linha” do tempo – que, de fato, acabei nunca fazendo.

Despite knowing the journey, and where it leads, I embrace it.

Apesar de conhecer a jornada, e saber onde ela leva, eu a abraço.

And I welcome every moment of it.

E eu acolho cada um de seus momentos.¹⁸

18 Doutora. Louise Banks. In: *A chegada*. Direção: Denis Villeneuve. Tradução minha.

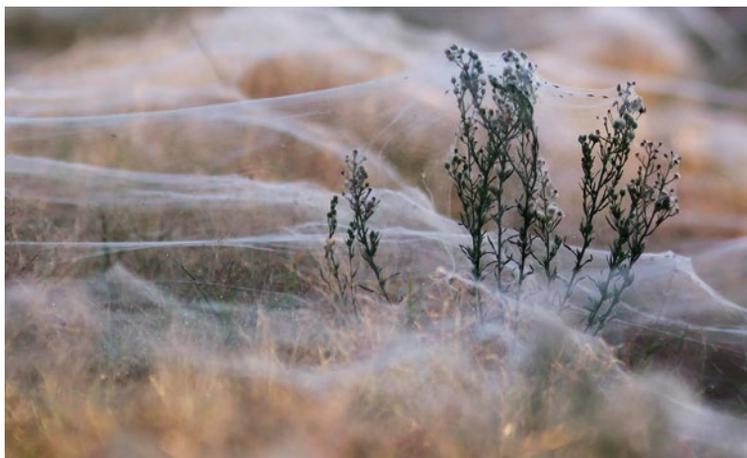
Teia

Durante um exercício em sala de aula em um dos encontros do LaDA orientados pela Zoy, foi proposto ao grupo que cada pessoa tentasse dispor o que seriam os “temas principais” de sua tese ou sua dissertação sobre a estrutura de uma teia. Em um primeiro momento, deparei-me com teias cujas tramas me pareciam tão complexas quanto entender o que seria aquela tal “tese”. Algumas das imagens que mais me chamaram a atenção, na ocasião, foram as de uma localidade chamada Wagga Wagga, na Austrália, que ficou inteiramente coberta de teias de aranha após uma enchente, e de campos também inteiramente recobertos por teias em Papamoa, na Nova Zelândia.

Essas teias contínuas, espraçadas, esgarçadas, que se comportam como um tecido leve e fino que se assemelha ao *voil* de seda sobre as superfícies em que são tecidas, embora sejam visualmente impressionantes, me trouxeram extrema inquietação. O volume a ser pesquisado e escrito parecia tão infinito e ilimitado quanto elas, de modo que passei a buscar imagens de teias menores para fazer o exercício. Em algum momento me deparei



FIGURA 3. Campo coberto por teias de aranha de 30 metros em Papamoa, na Nova Zelândia, em abril de 2017. Imagem: George Novak. Disponível em: <https://www.nzherald.co.nz/bay-of-plenty-times/news/the-science-behind-papamoas-30m-spider-web-blanket/J45ZMLNL74KIWBQR2F2VJCRFH1/>. Acesso em: 28 maio 2022.



FIGURAS 4 E 5 Campo coberto de teias de aranha próximo às águas de enchente ocorrida em Wagga Wagga, na Austrália, em 6 de março de 2012. Imagens: Daniel Muñoz/Reuters. Fonte: Taylor, A. Spiders Flee Australian Flood. *The Atlantic*, 19 mar. 2012. disponível em: <https://www.theatlantic.com/photo/2012/03/spiders-flee-australian-flood/100265/>. Acesso em: 28 maio 2022.



FIGURA 6 Imagem de teia de aranha com a qual eu viria a fazer o exercício proposto.

com a teia com cuja forma eu viria a trabalhar, embora agora eu não consiga mais encontrar a referência de onde a vi pela primeira vez. Essa teia está apoiada nos galhos e no tronco de uma árvore. Ela tem certa assimetria. Existe uma centralidade no seu núcleo, mas um olhar mais atento revela fios que traçam linhas transversais à estrutura radial, atravessando e percorrendo a própria teia em direções que não convergem para o centro. Faltam alguns pedaços de fio, ora em superfícies mais extensas, ora menos. O fio fino que perpassa a teia de cima a baixo começa no galho superior, à esquerda do centro, vem contornando por fora o miolo, e vai se deslocando em curva para o lado direito na parte de baixo da teia. Não é possível, na imagem, ver o final desse fio. Só posso adivinhar seu caminho. A teia parece contar com diversos pontos de apoio na parte de cima, e em sua lateral direita. Seu lado esquerdo, entretanto, está tensionado por dois

fios que avançam em direção ao galho que, por sua vez, avança em direção ao chão, e dali seguem refazendo e recomplexificando novas tramas. Tudo isso imediatamente me fez compreender e aceitar o quão incoerente me pareceria colocar os acontecimentos, e o tempo, sobre uma linha reta.

A teia é, a um só tempo, caminho e processo. As aranhas criam suas próprias teias. Diferentemente das formigas, evocadas por Bruno Latour (2012)¹⁹ em sua Teoria Ator-Rede (em inglês, *Actor-Network Theory* – ANT, que significa formiga), que criam conjuntamente seus espaços de habitar, comer, armazenar e que precisam estar conectadas em rede umas às outras, e ao mundo, para poderem garantir sua existência, a aranha é teia. O que quer dizer que, ao criar a teia, a partir dos fluidos do seu próprio corpo, a aranha é o próprio ambiente que constrói para si. A teia é parte do seu corpo, assim como seu corpo produz o fio e tece a teia.

Para o antropólogo Tim Ingold, esse fazer-mundo da aranha se opõe ao fazer-mundo da formiga, que constrói conjuntamente a partir de elementos externos. Esse ser-aranha-teia-corpo-casa vai sendo construído enquanto é produzido, transformando o corpo em uma materialidade outra, aquela que constitui a teia a partir do corpo e para o corpo que a produz. Em trecho do livro *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*, Ingold cria um diálogo entre a formiga e a aranha.

A formiga afirma que os eventos são os efeitos de uma agência que é distribuída em torno de uma extensa rede de atos-formigas comparáveis à teia de aranha. Mas a teia, como explica a aranha, não é realmente uma rede neste sentido. Suas linhas não se conectam; ao contrário, elas são as linhas ao longo das quais ela percebe e age. Para a aranha, elas são de fato linhas da vida. Assim, enquanto a formiga concebe o mundo como um conjunto de pedaços e peças heterogêneas, o mundo da aranha é um emaranhado de linhas e caminhos; não uma rede, mas uma

19 Latour, B. *Reagregando o social: uma introdução à Teoria do Ator-Rede*. Salvador: EDUFBA; Bauru: EDUSC, 2012, p. 28.

malha. A ação, então, surge da interação de forças conduzidas ao longo das linhas da malha. É porque os organismos estão imersos em tais campos de força que eles estão vivos. Separar a aranha da sua teia seria como separar a ave do ar ou o peixe da água: removidos dessas correntes, eles estariam mortos. Os sistemas vivos são caracterizados por um acoplamento de percepção e ação que surge dentro dos processos de desenvolvimento ontogenético. Este acoplamento é tanto uma condição para o exercício da agência quanto da fundação da habilidade. Onde a formiga, portanto, está para a Teoria Ator-rede, a aranha – o epítome da minha posição – está para a proposição de que a *prática habilidosa envolve uma responsividade incorporada em termos de desenvolvimento*.²⁰Essas proposições e pensamentos não vieram ao mesmo tempo, e muito menos de maneira organizada, naquele momento. Entretanto, munida daquelas primeiras leituras de Latour, Ingold, Haraway, entre outras e outros, busquei inserir os temas da pesquisa sobre essa teia, na intenção de que as subjetividades encontradas na análise de sua trama pudessem encontrar paralelos na construção da minha “tese” ainda difusa. O entendimento de que fatos não se encadeiam por sobre uma única linha se alinha ao conceito da teia, ou ainda da malha proposta por Ingold, que propicia convergências e distanciamentos, tornando possível explorar o “entre”. Nas linhas teadas e nos espaços entre os fios, nos entreteias, é possível perceber nuances e entrelaçamentos que compõem a malha.

Ainda acreditando que o “objeto” da investigação seria estudar e compreender melhor o que seriam políticas públicas de design; se o Rio de Janeiro haveria logrado estruturar alguma política pública nesse sentido; a existência e os significados possíveis do Centro Carioca de Design nesse contexto; e entender o que vinha sendo realizado em outros lugares do mundo que pudesse se relacionar com a experiência da cidade do Rio, comecei a dispor os elementos com bandeirinhas adesivas sobre a

²⁰ Ingold, T. *Estar vivo*, p. 113. Grifos do autor.

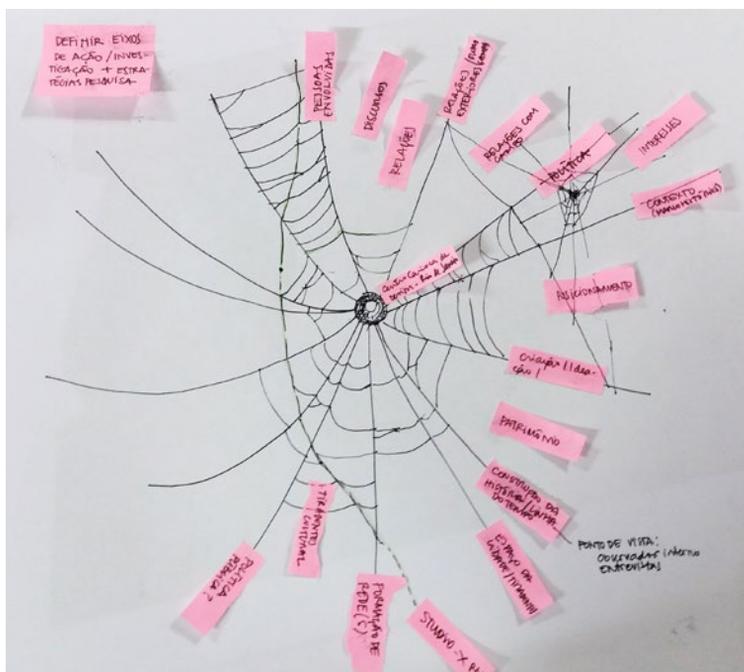


FIGURA 7 Exercício realizado em sala de aula no grupo de estudos do LaDA: colocar o “objeto” da tese sobre uma estrutura de teia. Fonte: arquivo pessoal.

teia desenhada. Dividi a teia em partes estruturantes, deixando a possibilidade de inserção de novos itens que pudessem vir a ser necessários.

A teia do exercício tinha o Centro Carioca de Design em seu núcleo, a partir do qual, e para o qual, os fios divergem e convergem. Sobre os fios, listei elementos que pretendia estudar. Ao inserir esses elementos na teia, percebi que novos núcleos deveriam se formar. Há questões que não apenas perpassam a estrutura sem ter conexão direta com o núcleo, mas que, por sua complexidade, seriam capazes de gerar novos subnúcleos. O exercício constituiu, assim, uma primeira aproximação importante à não linearidade do tempo, do processo, e à proposição de

“revelar, por trás da imagem convencional de uma rede de entidades que interagem, aquilo que eu chamo de malha de linhas emaranhadas de vida, crescimento e movimento. Este é o mundo em que habitamos. [...] Não uma rede de pontos conectados, mas uma malha de linhas entrelaçadas”.²¹

É possível afirmar, assim, que essas duas referências, o filme *A chegada* e a teia do exercício inspirado por Tim Ingold, foram das primeiras coisas que me fizeram questionar o modo como eu percebia o tempo e, por que não dizer, a própria pesquisa. Ou, ainda, a ação de pesquisar.

Tempo tentacular

É possível entender o tempo de outras formas? Não como o tempo linear, mas, também, não necessariamente como o tempo cíclico, como apresenta Regina Abreu²². Com a cabeça mergulhada nesses questionamentos, lembrando a doutora Louise Banks, dos heptapodes,²³ das aranhas,²⁴ e das criaturas ctônicas do Chthuluceno,²⁵ comecei a formular uma proposta de tempo que me parecia mais coerente com esses mundos. A proposta de “tempo tentacular” foi apresentada, primeiramente, no Seminário Entremeios de 2017 e depois no congresso ICDHS 10th+1 em Barcelona, em 2018.²⁶

A imagem de um tempo que se alonga e se retrai, que abre um tentáculo e depois o recolhe, abre todos os tentáculos ao mesmo tempo, recolhe só um, e que funcionaria de modo não linear, mas, também, não necessariamente cíclico, passou ganhar importância na minha formulação sobre memória, patrimônio

21 Ingold, T. *Estar vivo*, p. 111.

22 Abreu, R. Patrimônio Cultural: tensões e disputas no contexto de uma nova ordem discursiva. In: *Apostila Seminários Temáticos Arte e Cultura Popular*. 1. ed. Rio de Janeiro: Museu Casa do Pontal, 2006/2007, p.53-54.

23 Chiang, T. *Story of your Life; A chegada*. Direção: Denis Villeneuve.

24 Ingold, T. *Estar vivo*.

25 Haraway, D. *Staying With the Trouble*.

26 No artigo Camargo, P. O; Anastassakis, Z. Linear and Spheric Time: Past, Present and Future at Centro Carioca de Design, Rio de Janeiro, 2018.

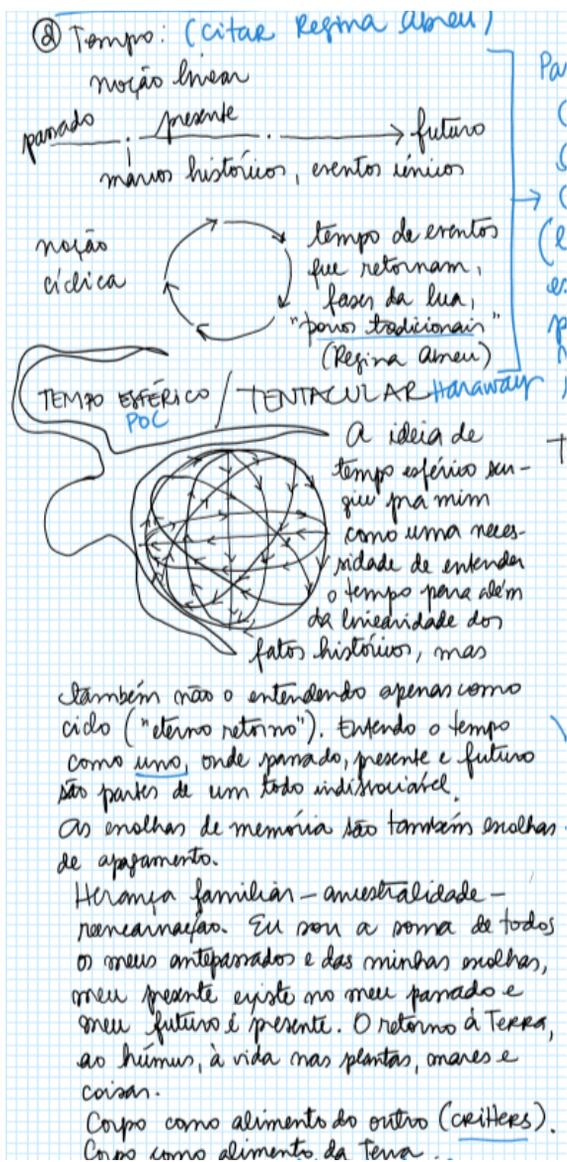


FIGURA 8 Anotações à mão sobre a proposta do tempo tentacular, 2017. Fonte: Paula Camargo.

cultural, passado, presente e futuro. Assim, a chamada para o ICDHS 10th+1 em Barcelona (2018) com o tema “De volta ao futuro: o futuro no passado” (*Back to the Future: the Future in the Past*, no original) me pareceu um bom motivo para elaborar esse tema um pouco mais, o que fiz por meio do artigo *Linear and Spheric Time: Past, Present and Future at Centro Carioca de Design, Rio de Janeiro* (que, até hoje, tento entender por que não chamei de *Linear and Tentacular Time etc.*), publicado em coautoria com Zoy Anastassakis.²⁷

As etapas narradas foram essenciais para o desenvolvimento posterior da tese.



FIGURA 9 Polvo encontrado na região norte da Austrália que, como nenhuma outra espécie, consegue andar fora da água, por sobre as pedras, para ir de uma piscina a outra buscar caranguejos para se alimentar na maré baixa. O vídeo completo foi apresentado na abertura do *Seminário Entremeios: em tempos de turbulência*, em 2017. Imagens do vídeo do canal BBC Earth no YouTube, de 23 julho 2017. Figura 1: 1'07"; figura 2: 1'34". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ebeNeQFUMao>. Acesso em: 27 maio 2022.

²⁷ Camargo, P. O.; Anastassakis, Z. *Linear and Spheric Time*.

Fazer-tese²⁸

Como disse anteriormente, a tese foi organizada em cinco *tempos* e quatro *atravessamentos*, sendo os *tempos* tudo aquilo que escrevi “sabendo” que era tese, e os *atravessamentos* muito do que escrevi achando que estava fazendo “outra coisa”, que precisava, de fato, “fazer” “a” “tese”.

Até o momento em que tive uma experiência transcendental, uma “epifania”. Compreendi que tudo que estava sendo escrito, por mim, ao longo dos quase cinco anos em que estava no doutorado, *era, necessariamente, tese*.

Inseri tudo que já havia escrito em um mesmo arquivo, e entendi, ao fazer essa compilação, que os *tempos* e *atravessamentos* falavam do tempo em si, mas também da própria questão do “tempo da tese”, da lida com o tempo para fazer a tese, e ainda com a percepção de que cada uma das suas seções tinham sido escritas em um tempo diferente.

Os *atravessamentos* são compostos por artigos, ensaios, reflexões críticas, em formatos diversos, que foram escritos “em torno” da tese, motivados por ela ou por fatores “externos”. Estão associados ao fato de eu estar cursando o doutorado e, portanto, vinculada a uma instituição universitária – logo, submissa também a um modelo “quantitativo” e constante de aferição do conhecimento, a lógica da “publicação”.

Enquanto eu escrevia para publicar, pensava angustiadamente: *preciso fazer “a” tese*, sem saber que estava, ao escrever coisas que eu considerava alheias a ela, fazendo a própria tese. Assim, *tempos* e *atravessamentos* se intercalam, e contam uns sobre

28 As referências apresentadas nesta seção, especialmente aquelas sobre autoras, autores e filmes, foram apresentadas no ato de defesa da minha tese, e passeiam pelo corpo do documento final como fluidos produzidos no interior de nossas entranhas. Grande parte deste texto foi escrita como roteiro da apresentação que foi lida para a banca. Não vou poder me alongar mais, neste capítulo, sobre como cada um desses livros, ensaios, artigos e filmes entra na tese em si. Mas você poderá lê-la, caso tenha interesse.

os outros, uns através dos outros, se embolam, se bifurcam e se reúnem.

Enfim, por entender esse processo de escritas diversas como partes integrantes de um todo, defendi que a tese que escrevi é sobre encontros, correspondências, afetos, tempos e atravessamentos.

Sobre como os encontros, e as correspondências por meio deles agenciadas, mobilizam e possibilitam a criação, a realização e a transformação de coisas e/em afetos, explico: a proposta desta tese partiu da vontade inicial de analisar as condições que viabilizaram a existência e a permanência do Centro Carioca de Design (CCD) na Praça Tiradentes, Centro da cidade do Rio de Janeiro, desde 2009 até 2020.

No momento em que escrevo “a” tese, e ao longo de todo o processo, venho ocupando o cargo de gerente do CCD, pelo qual respondo nessa condição desde antes de sua abertura ao público. Assim, a elaboração do texto foi, é e será sempre permeada pelos encontros, pelas correspondências e pelos afetos que me atravessaram e que atravessei pelo caminho.

Caminho este que é percorrido por mim, mas, também, por muitas companheiras, companheiros, e companheiros, não necessariamente humanas, que caminham juntas este caminho enquanto ele é constantemente, sistematicamente, insistentemente, traçado e retraçado.²⁹

No momento em que me dei conta de que eu iria usar todos os textos escritos e publicados ao longo do doutorado no PPDESDI como “tese”, fui apresentada a uma entrevista do artista estadunidense Bruce Nauman, que, fez experimentos a partir da premissa de que ele era um artista e estava no estúdio, logo, tudo que ele fizesse ali seria arte. A partir daquele momento, para ele, sua produção artística passou a ser uma questão de “como” apresentar aquelas ações como arte.

29 Camargo, P. O. *Tempos e atravessamentos: tramando linhas a partir do Centro Carioca de Design*. Teses de doutorado. Rio de Janeiro: UERJ, 2022.

Parafraseando Nauman:



BRUCE NAUMAN

Coffee Spilled Because the Cup Was Too Hot.

Café derramado porque a xícara estava quente demais
(portfólio Eleven Color Photographs 1966–1967/1970)

Eu era um artista e eu estava no estúdio, então o que quer que fosse que eu estivesse fazendo no estúdio seria, necessariamente, arte. [...] Tornou-se então uma questão de como estruturar aquelas atividades para serem arte [...]. Nesse ponto, a arte tornou-se mais uma atividade e menos um produto.

*Bruce Nauman*³⁰

Eu era uma doutoranda e eu estava num programa de pós-graduação, então o que quer que fosse que eu estivesse fazendo no programa seria, necessariamente, tese. [...] Tornou-se então uma questão de como organizar aquelas atividades para serem tese [...]. Nesse ponto, a tese tornou-se mais uma atividade e menos um produto.

*paulapoc*³¹

30 Nauman, B. *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words. Writings and Interviews*. Cambridge: MIT Press, 2005, p. 193-4.

31 Camargo, P. O. *Tempos e atravessamentos*, p. 37.

A tese tem algumas de suas premissas mais importantes pensadas a partir de autoras e autores que se fazem muito presentes não apenas como fornecedores de elementos para “instrumentalizar” e “informar” o saber (seja sobre design, patrimônio cultural, cultura ou política), mas que conceituam e localizam o próprio ato de “fazer” a tese e também o próprio saber.

Em grande medida, essas autoras e autores tratam do fazer em si, do ato de pesquisar, do estar no mundo, do viver com escolhas, problemas, corpos e pensamentos em colapsos múltiplos.

Donna Haraway, especialmente seus textos *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (que eu gosto de traduzir por algo como *Ficar com a treta: fazer parentescos no Chthuluceno*),³² *Manifesto Ciborgue*,³³ e *Saberes Localizados*; Paul B. Preciado, especialmente os textos *Eu sou um monstro que vos fala: informe para uma academia de psicanalistas*,³⁴ *Aprendendo do vírus*,³⁵ *Um apartamento em Urano*³⁶ e *When Statues Fall (Quando estátuas caem)*,³⁷ Tim Ingold, em especial os livros *Fazer: antropologia, arqueologia, arte e arquitetura*³⁸ e *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e*

32 Haraway, D. *Staying with the Trouble*.

33 Haraway, D. *Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX* (1985). In: Hollanda, H. B. de (Org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Trad. T. Tadeu. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

34 Preciado, P. B. *Eu sou um monstro que vos fala*. Tradução em curso: S. W. York. Disponível em: <https://medium.com/@sarawagneryork/eu-sou-o-monstro-que-vos-fala-94dd10a366ef>. Acesso em: 25 out. 2020; Preciado, P. B. *Je suis un monstre qui vous parle*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle, 2020.

35 Preciado, P. B. *Aprendendo do vírus*. Trad. A. L. Braga; D. Kraus. Disponível em: <<https://www.n-1edicoes.org/textos/26>>. Acesso em: 13 jun. 2022. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

36 Preciado, P. B. *Um apartamento em Urano: crônicas da travessia*. Trad. E. Aguiar.

37 Preciado, P. B. *When Statues Fall*. In: *ArtForum International*, v. 59, n. 3, dez. 2020. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/202009/paul-b-preciado-84375>. Acesso em: 10 jul. 2022.

38 Ingold, T. *Fazer: antropologia, arqueologia, arte e arquitetura*. Trad. L. P. Rouanet. Petrópolis: Vozes, 2022.

descrição,³⁹ além do texto *On Human Correspondence*;⁴⁰ a paperson, avatar de K. Wayne West, com o texto *A Third University is Possible* (*Uma terceira universidade é possível*);⁴¹ Jacques Derrida, com *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*;⁴² e Nastassja Martin, que narra seu particular encontro com um urso no Kamchatka, na Rússia, em *Escute as feras*.⁴³

Mas nem só de teoria vive uma tese – ou, pelo menos, a minha tese não vive só disso – e se encontro na obra de Haraway tanto da encrenca com a qual escolho ficar, não seria sem ficção que eu passaria pelo doutorado.

Octavia E. Butler, com suas protagonistas invariavelmente mulheres, negras, que mudam corpos, políticas e pensamentos, me ensinou que “tudo que você toca, você Muda; tudo que você Muda, Muda você; a única verdade perene é a Mudança; Deus é mudança”. Os passados que ela cria mudam o mundo, os mundos. Agradeço a Octavia.⁴⁴

Conceição Evaristo, que a ABL não quis em seu autoproclamação Olimpo,⁴⁵ me mostrou que todas “as histórias são inventadas, mesmo as reais”, e contou que “inventa sim, e sem o menor pudor”, e que, de fato, esse parece ser o único jeito de contar

39 Ingold, T. *Estar vivo*.

40 Ingold, T. *On Human Correspondence*. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, v. 23, n. 1, mar. 2017, p. 9-27. Disponível em: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/1467-9655.12541/full>. Acesso em: 18 dez. 2017.

41 a paperson. *A Third University is Possible*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.

42 Derrida, J. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. C. M. Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

43 Martin, N. *Escute as feras*. Trad. C. V. Boldrini; D. Lühmann. São Paulo: Editora 34, 2021.

44 Butler, O. E. *A parábola do semeador*. São Paulo: Morro Branco, 2018.

45 Campos, M.; Bianchi, P. Conceição Evaristo: Ela seria a primeira escritora negra da Academia Brasileira de Letras. Mesmo com a maior campanha popular da história, perdeu. *The Intercept Brasil*, 30 agosto 2018. Disponível em: <https://theintercept.com/2018/08/30/conceicao-evaristo-escritora-negra-eleicao-abl/>. Acesso em: 2 julho 2022.

histórias reais: inventando-as, trazendo o esquecimento como protagonista e a memória como vaga lembrança.⁴⁶

Ursula K. Le Guin, que me mostrou que a bolsa pode ser uma ferramenta mais poderosa que a lança, me disse: “Eu não estou contando essa história. Nós já a ouvimos, todas nós ouvimos tudo sobre todas as lanças e espadas, as coisas para bater e perfurar e açoitar, as coisas longas e rígidas, mas ainda não ouvimos falar sobre onde se colocam essas coisas, o recipiente onde as coisas são guardadas. Essa é uma nova história. Isso é novidade”. É isso que busco fazer.⁴⁷

O que dizer de Herman Melville, que me ensinou com seu apático *Bartleby* o poder do verbo “preferir” e da afirmação “prefiro não fazer” como desmonte de qualquer demanda que eu “prefira” ou “prefira não” fazer? No meu caso, preferi não fazer a tese daquele jeito, e sim de outro.⁴⁸

Jorge Luis Borges me trouxe as veredas que se bifurcam, o labirinto em que todos os futuros existem. Hoje, sou sua amiga.⁴⁹

Muitas outras autoras e autores me acompanharam nesse caminho, mas encarnaram a tese e me emprestaram suas palavras para que vocês também as pudessem ler.

Finalmente, como falar de teoria e ficção sem trazer os filmes que vi, revi e trevi, sempre encontrando coisas novas e elementos que apontam para “a verdade”: ou seja, a fábula.

Se acredito que importa que estórias contam estórias e que mundos mundam mundos,⁵⁰ como não acreditar na doutora

46 Evaristo, C. *Becos da memória*. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

47 Le Guin, U. K. *The Carrier Bag Theory of Fiction*. In: Glotfelty, C; Fromm, H. (Eds.). *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens: The University of Georgia Press, p. 149-154, 1996.

48 Melville, H. *Bartleby, o escrivão: um conto de Wall Street*. Trad. K. Ribeiro. São Caetano do Sul: Sociedade das Relíquias Literárias, 2021.

49 Borges, J. L. *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

50 Haraway, D. *Staying with the Trouble*.

Louise Banks, que conversa com extraterrestres em uma língua inteiramente nova, como não acreditar no povo de Bacurau, como não acreditar na romancista Briony Tallis, que só consegue contar “toda a verdade” quando a inventa?

A chegada, de Denis Villeneuve (2016), baseado em conto de Ted Chiang; *Bacurau* (2019), de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles; e *Desejo e reparação* (2007), de Joe Wright,⁵¹ baseado em livro de Ian McEwan, me acompanharam, e também são tese.⁵²

Fazer-tentáculo

Digo em voz alta. Volta. Volta pra mim. Talvez já soubesse. Penso que, quando estava no começo do processo do doutorado, que desde o início encarei como uma separação (daquela pessoa que tinha sido, daquele espaço que tinha conhecido, e que sabia, de algum jeito dentro de mim, que estava encerrando uma fase e que passaria, dali em diante, por outros e novos processos, e resolvi enfrentar esse “luto” escrevendo), achava que faria uma tese. Não qualquer tese. “A” tese. Que transformaria aquela história que tinha vivido até ali em um tipo de texto, um “texto acadêmico perfeito” que existia em algum lugar da minha cabeça. Que a “academia”, que “o Homem”, com seus modos colonizados e colonizadores, havia me feito imaginar que seria o único texto possível.

Mas esse texto não existe. O texto que existe é o que foi escrito.

Escrevo e narro passados, presentes e futuros possíveis. Narro passados esperando que esse tempo, que é tentacular, e do qual tanto falo, esse tempo que vai, volta, vem, se retrai... Que esse tempo seja um tempo que possamos – eu e você, que somos mundo – compartilhar em correspondência.

51 *Desejo e reparação (Atonement)*. Direção: Joe Wright. Londres: Working Title Films, 2007. Filme.

52 McEwan, I. *Reparação*. Trad. P. H. Britto. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2002.

Talvez Stephen Albert, nas *Ficções* de Jorge Luis Borges,⁵³ tivesse razão em algumas de suas conjecturas. Talvez algumas histórias sejam infinitas porque terminam exatamente como começaram.

53 Borges, J. L. *Ficções*.

Pesquisas fabulativas em design

história, ficção e especulação crítica

Clara Meliande

Imagine que estamos entrando na cidade pelo Grande Parque. Nosso carro veloz toma a rodovia elevada especial entre os majestosos arranha-céus; ao chegar mais perto, vemos contra o céu a sucessão de vinte e quatro arranha-céus; à esquerda e à direita, no entorno de cada área específica, ficam os edifícios municipais e administrativos; e circundando esse espaço, os prédios universitários e os museus. A cidade inteira é um parque.¹

Assumindo uma narrativa rica em imagens, Le Corbusier descreve com detalhes uma história vivida na Cidade Radiosa, seu projeto mais grandioso e famoso. Esse tipo de escrita ajudou o arquiteto a tirar suas ideias do papel e colocá-las no mundo. Entrelaçar ideias de projeto com histórias que já vivenciamos cotidianamente é uma tática poderosa de visualização e convencimento para a realização delas. Escritores, arquitetos, artistas e designers sempre usaram a ficção como técnica para pensar futuros possíveis e modelos alternativos de sociedade. Dedico-me, nesta escrita, a entender e a recuperar como três grandes campos do pensamento vêm lidando com a ficção: a história (romance histórico, fabulação crítica), a ciência (ficção científica, fabulação especulativa) e o design (*design fiction*, design especulativo). A fabulação especulativa vem sendo explorada pelo LaDA como uma vertente potente de pesquisa por meio, principalmente, das leituras de autoras mulheres que exploram os limites e fronteiras entre ciência e ficção, como Donna Haraway e Ursula K. Le Guin. Como pesquisadora em história de design

1 “Our fast car takes the special elevated motor track between the majestic skyscrapers: as we approach nearer, there is seen the repetition against the sky of the twenty four skyscrapers, to our left and right on the outskirts of each particular area are the municipal and administrative buildings, and enclosing the space are the museums and university buildings. The whole city is a Park” (Jacobs, J. *Morte e vida de grandes cidades*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 21).

vinculada a um laboratório de design e antropologia, convido-os a tecer relações entre esses campos.

O artista plástico dinamarquês Joachim Koester vem trabalhando há algumas décadas com uma mistura de pesquisa jornalística, histórica e narrativas fictícias. Koester explora a reconstrução visual de histórias esquecidas ou contadas por rumores, criando relatos alternativos para acontecimentos que não sabemos se foram reais. Usando mídias que costumamos entender como confiáveis – documentários, fotografias, notícias de jornal –, suas obras contam pedaços de histórias que precisam do espectador e de sua imaginação para serem completadas, convidando-nos a decifrar os eventos históricos. Assim como nos arquivos, nos trabalhos de Joachim Koester descobrimos ou temos acesso apenas a uma parte dos acontecimentos, o que evidencia uma tensão entre a narrativa aparente e o que fica invisível ou ilegível. Ao borrar as fronteiras entre fato e ficção, podemos nos perguntar qual é o compromisso do artista com a história, já que sua esfera de trabalho é o campo da arte. A historiadora e escritora estadunidense Saidiya Hartman usa de estratégia parecida na literatura. Ao pesquisar a diáspora africana, depa-rou-se com a falta de informações sobre escravizados em arquivos oficiais mesmo em países centrais que passaram pela “porta do não retorno”.² Ao tentar juntar pequenos elementos de história adquiridos de leituras áridas e burocráticas de documentos como processos jurídicos, “foi obrigada a usar a imaginação”.³

- 2 O termo, difundido pela escritora Dionne Brand, é usado para se referir ao lugar de onde os ancestrais dos afro-americanos partiram de um mundo para outro, ocasionando a forçada diáspora africana. Também é um monumento na cidade de Uidá, no Benim, construído no local de embarque dos escravizados que eram enviados para o continente americano. Inaugurado em 1995 e concebido pelo artista beninense Fortuné Bandeira, o monumento é um imponente portão, composto de um arco apoiado em quatro colunas, decorado por inúmeras imagens de escravizados.
- 3 Parte da fala proferida na mesa-redonda *Ficções e fabulações afro-atlânticas*, no Museu do Amanhã, em 29 de novembro de 2022. O registro audiovisual da mesa pode ser acessado em: https://youtu.be/E_XjmfTHsmY.

Tendo acesso a apenas poucas palavras que descreviam um julgamento, empurrou os limites do documento ao recriar as condições materiais e imaginar as condições físicas dos envolvidos. Experimentou encarnar as situações vividas, como, imaginar o que deve ter sido a greve de fome de 28 dias de uma menina negra recém-escravizada a bordo de um navio rumo à sua nova vida de tortura. Como deve ter sido a experiência do corpo de uma faminta? Saidiya Hartman nomeia *fabulação crítica* como o exercício de escrita que, com rigor histórico, imagina os silêncios da colcha de retalhos de fatos recolhidos. Ao buscar as subjetividades dos personagens, das situações, a historiadora se dedica a recontar histórias a fim de reparar a violência sofrida por vidas silenciadas, as violências contidas nesses arquivos. Entendendo que reproduzir essas violências é um ato insuportável, Saidiya Hartman propõe estratégias de encenação e reinvenção crítica desses arquivos. Segundo a pesquisadora Kênia Freitas, o que Saidiya Hartman “incorpora ao processo de veridicção histórica é o elemento imaginativo, o subjuntivo do passado, o ‘e se’ – não em um sentido falsificante (ou seja, oposto ao verdadeiro), mas fabulatório (que não pode e não quer ser verificado)”.⁴ Algumas de suas estratégias narrativas são evocar imagens ao descrever cenas e situações; usar da oralidade; performar corpos – pensamentos imaginativos por meio da materialização de gestos, ritmos, movimento, suor, respiração; e pelo uso do “e se”, perguntas que ajudam a imaginar possibilidades que poderiam ter existido. E, assim, Saidiya Hartman nos propõe uma *história encarnada* de corpos desmaterializados pelos e nos arquivos.

O surgimento da fabulação crítica como uma ferramenta da história é possível porque as relações entre história e ficção estão em debate na historiografia contemporânea. A pesquisa em história passou há algumas décadas por uma grande revolução epistemológica. Por volta de 1930, historiadores da escola

4 Freitas, K. Fabulações críticas em curta-metragens negros brasileiros. *MULTILOT!*, 2019. Disponível em: <http://multiplotcinema.com.br/2019/03/fabulacoes-criticas-em-curta-metragens-negros-brasileiros/>.

francesa, notadamente Lucien Febvre e Marc Bloch, introduziram a ideia de problema no processo de construção do conhecimento histórico, defendendo uma história em que o historiador e suas ideias desempenhassem um papel ativo, isto é, o papel de problematizadores do passado. Como os historiadores Ana Maria Mauad e Paulo Cavalcante apontam, “tanto a concepção de história que considerava os fatos enquanto realidades substanciais quanto os seus adeptos, chamados de historiadores historizantes, foram objeto de críticas demolidoras”. Os historiadores historizantes acreditavam que a reconstrução do passado poderia ser feita por meio do recolhimento e da organização dos vestígios. Lucien Febvre e Marc Bloch defendiam a reconstrução problemática do passado, guiada por uma pergunta suscitada no tempo presente, acreditando que “o conhecimento histórico não emerge ‘naturalmente’ das fontes, pois essas são evidências históricas, vestígios do passado que não contêm a História”.⁵ Para Ana Maria Mauad e Paulo Cavalcante, os documentos e o arquivo precisam então ser trabalhados, pois “o documento, por si só, não é história, e nem mesmo uma coleção de documentos o será”.⁶ Segundo eles, o documento deve ser “indagado, problematizado, relacionado com outros documentos e acontecimentos da mesma época e relacionado, também, com outros livros e ideias de historiadores, antropólogos e quaisquer outros estudos de intelectuais que contribuam para o esclarecimento dos processos sociais daquela época”.⁷ Essa revolução consolidou a história como um fazer, uma elaboração conduzida pelo historiador, que fabrica uma história-problema. Combatendo uma história factual, Febvre e Bloch contribuíram com a formulação de que “toda história é, de fato, história social; e a de que o conhecimento histórico só é científico quando orientado por um

5 Mauad, A. M.; Cavalcante, P. *História e documento*. v. 2, 2. ed. Rio de Janeiro: Fundação CECIERJ, 2010, p. 116.

6 Mauad, A. M.; Cavalcante, P. *História e documento*, p. 20.

7 Mauad, A. M.; Cavalcante, P. *História e documento*, p. 20.

problema”.⁸ Ao longo das décadas seguintes, seriam desenvolvidas ainda as noções de Nova História, história das mentalidades e nova história cultural, até surgir a micro-história na década de 1980, contribuição do italiano Carlo Ginzburg. Ele defendeu que, “quando as causas não são reproduzíveis, só resta inferi-las a partir dos efeitos”,⁹ aproximando o historiador de “um médico que descobre a doença a partir dos sintomas (dos efeitos), dos indícios e até de conjecturas” ou de um detetive “que observa atenta e metodicamente as pistas deixadas na cena do crime”.¹⁰ Uma das características da micro-história foi “o desenvolvimento da concepção de que o historiador, no processo de construção da realidade histórica, opera de forma indireta, buscando pistas, indícios e sinais deixados pelos homens”.¹¹ Com esse método, Ginzburg reconstrói a cultura popular europeia do século XVI por intermédio da história pessoal de um homem comum, um moleiro processado pela Inquisição.

Filósofos como Michel Foucault,¹² Jacques Derrida¹³ e Giorgio Agamben¹⁴ também se dedicaram a entender os arquivos, pelas descontinuidades, vestígios e vazios, evitando a busca por uma verdade e negando a ideia de linearidade histórica. Historiadores negros, como a própria Saidiya Hartman, e o camaronês Achille Mbembe, vêm discutindo essas ausências do ponto de vista das relações de poder. Saidiya Hartman busca recuperar vozes

8 Mauad, A. M.; Cavalcante, P. *História e documento*, p. 31.

9 Ginzburg, C. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 169.

10 Mauad, A. M.; Cavalcante, P. *História e documento*, p. 37.

11 Mauad, A. M.; Cavalcante, P. *História e documento*, p. 36.

12 Ver: Foucault, M. *Arqueologia do saber (1969)*. 8. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

13 Ver: Derrida, J. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. C. M. Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

14 Ver: Agamben, G. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. São Paulo: Boitempo, 2008.

dos oprimidos e subalternizados¹⁵ e “enfrentar o poder e a autoridade do próprio arquivo e os limites que eles estabelecem com relação àquilo que pode ser conhecido”,¹⁶ enquanto Achille Mbembe desenvolve as questões de poder relacionadas à autoridade, ao *status* e a própria materialidade construtiva arquiteônica do arquivo. Saidiya Hartman, ao tentar retrair fatos vividos por escravizados séculos atrás, se perguntou quais formas de narrativa seriam adequadas para tentar contar uma história impossível, e assim vem desenvolvendo narrativas históricas com vozes coletivas. Por meio de “figuras sem nome, coletivos, multidões, o coro”,¹⁷ Saidiya Hartman cria então uma voz potente, feita de muitas outras, como resposta à estrutura opressora de poder e autoridade dos arquivos.

O passado não está dado: é construído e se alimenta também da imaginação histórica dos sujeitos que a produzem. A história, baseada em evidências – sejam elas testemunhos, arquivos ou vestígios –, interpreta o passado por meio de perguntas, levantando problemas. Sem ignorar que o relato histórico faz uso dos elementos narrativos, historiadores discutem e divergem quanto à noção de construção da realidade. Como referencial, Ana Maria Mauad e Lucia Grinberg pontuam que “a História, ao contrário da ficção, tem um compromisso com a busca de uma coerência da narrativa contida nos testemunhos diretos e indiretos. Os recursos estilísticos na produção do texto histórico devem considerar que, no fundamento da disciplina, estão dois princípios básicos: a responsabilidade ética da produção do relato verídico e o apoio em evidências com as quais

15 A noção de subalternidade é desenvolvida amplamente pela feminista indiana Gayatri Chakravorty Spivak (1942), em Spivak, G. C. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

16 Hartman, S.; Siemsen, T. *On Working with Archives: an Interview With Writer Saidiya Hartman*, 2018. Acesso em: 22 abril 2022. Disponível em: <https://thecreativeindependent.com/people/saidiya-hartman-on-working-with-archive/>.

17 Hartman, S.; Siemsen, T. *On Working with Archives*.

suas afirmações podem ser testadas”.¹⁸ Segundo o historiador Albuquerque Júnior,

A história passa a se questionar como discurso, sobre como se dá a produção de sentido neste campo. A ingenuidade de pensar que a linguagem apenas espelha o objeto da experiência, que pode ser uma instância transparente a dizer as coisas como realmente são, começa a ser questionada pelas reflexões que se dão em torno do papel da linguagem, num contexto em que o desenvolvimento da indústria cultural ou da cultura de massas coloca as linguagens no centro das reflexões políticas e filosóficas.¹⁹

Foi a partir do final do século XIX que se desenvolveu a compreensão moderna do pensamento histórico. A escrita histórica é uma forma de criar uma continuidade interpretada do “então” para o “agora” de forma que o presente “faça sentido” a partir da progressão de narrativas passadas. O *romance histórico* aparece como um gênero literário que reúne crônica histórica – fatos e descobertas, com histórias, entremeado pelos recursos de linguagem e riqueza de detalhes que materializam a história. O passado é contado e recontado, nunca experimentado diretamente. O surgimento da *ficção científica* se alinha temporalmente com a consciência histórica. Emergem narrativas sobre o futuro, geralmente representado de duas maneiras: utópico,²⁰ o futuro como desenvolvimento de progresso “para cima e para a direita”,

18 Mauad, A. M.; Grimberg, L. *Teoria da história*. v. 2. Rio de Janeiro: Fundação CECIERJ, 2010, p. 122.

19 Mauad, A. M.; Grimberg, L. *Teoria da história*, p. 99 apud Albuquerque Júnior, D. M.de. *História: a arte de inventar o passado*. Bauru: Edusc, 2007.

20 Quem primeiro utilizou a palavra utopia (não lugar) foi o escritor Thomas More para nomear uma ilha imaginária no livro *Utopia*, de 1516. Seus moradores seriam “a nação mais civilizada do mundo” e se beneficiariam de um estado de bem-estar social, carga reduzida de trabalho e tolerância religiosa. Para saber mais, ver: Meliande, C. S. R.; Baraco, M. R. P. S. Possibilidade x impossibilidade: pragmatismo e utopia como ferramentas de projeto. In: *Anais do Simpósio de Pós-graduação em Design da ESDI*. Anais. Rio de Janeiro: ESDI/UERJ, 2019.

uma direção de mão única – rica, abundante; e um outro tipo de futuro, imaginado para “desfamiliarizar e reestruturar nossa experiência de nosso próprio presente”.²¹ A ficção científica está inextricavelmente ligada aos fatos científicos, e ambos são mutuamente dependentes, um usando o outro para definir seus próprios contornos. A ficção científica e a história são frutos do presente, do passado e da própria história, ou seja, situados no contexto cultural e social de seus autores. Esse gênero, portanto, não é uma maneira de predizer o futuro, mas uma ferramenta crítica de análise da nossa época, capaz de se aliar com fatos históricos na construção de conhecimento.

A humanidade está em crise e o abismo é para todos

Quando o futuro não parece ser nada promissor, como imaginar possibilidades? A crise ambiental e climática promovida pelo Antropoceno²² não apresenta saídas fáceis. A bióloga estadunidense Donna Haraway trata a questão do planeta danificado tentando criar um espaço de possibilidade – de pensamento, de relação, de cuidado – entre o caminho do fim do mundo, o apocalipse e toda a mitologia em seu entorno e a resposta tecnocrática.²³ Essa suposta resposta viria pelo desenvolvimento tecnológico para dar conta de resolver a catástrofe causada por séculos de Antropoceno. Esse espaço de pensamento, que não pretende solucionar ou resolver essa questão tão imensa e complexa, envolve “ficar com o problema”, e tecer relações de sobrevivência com humanos e não humanos, inspirando-se no que

21 Jameson, F. *Archeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Londres e New York: Verso, 2007.

22 O Antropoceno vem sendo descrito como uma nova era geológica causada pela ação de dominação do homem sobre o planeta, catalisadora de uma provável catástrofe ecológica. Anna Tsing aponta que o Antropoceno surge com a construção de infraestruturas humanas voltadas, primeiro para a conquista imperial, posteriormente para o desenvolvimento industrial, com impactos sociais e na paisagem, não planejados e de grande escala.

23 Haraway, D. *Staying Wwith the Trouble: Making Kin in the Chthuluceno*. Durham: Duke University Press, 2016, p. 3.

ela chama de *tentacular thinking*, a forma como as aranhas tecem suas teias. Por pensamento tentacular, a cientista entende o desenvolvimento de caminhos (narrativas) e suas consequências, que se entrelaçam e desentrelaçam. Ficar com o problema é ficar em um “presente espesso” (*thick present*), um espaço de pensamento, relação e cuidado que não se preocupa em dar uma resposta em definitivo. Segundo Donna Haraway, a “prática de aprender a viver e morrer bem uns com os outros em um presente espesso é o desafio de nosso tempo”.²⁴ Ao mesmo tempo, Donna Haraway desenvolve o termo *fabulação especulativa* (*speculative fabulation* – SF) atrelada a uma família de conceitos que se utilizam da mesma sigla SF: *science fiction*, *science fact*, *speculative feminism*. Para a cientista: “Importa quais pensamentos pensam pensamentos. Importa que saberes sabem saberes. Importa que relações relacionam relações. Importa que mundos mundam mundos. Importa que histórias contam histórias”.²⁵ A fabulação, para Donna Haraway, é uma metodologia que entrelaça conhecimentos, eventos e contribuições científicas, artísticas e literárias, possível apenas com a colaboração entre espécies, voltada para a criação de possibilidades do presente e de futuros.

A crise é também de narrativas

Haraway recusa as narrativas do Antropoceno que nos trouxeram até aqui, que, além de ver o humano como centro do universo envolto em uma cosmologia ocidental que se pensa única, não percebe as relações entre espécies. Ela então se apoia na teoria da sacola, pensada pela escritora de ficção científica Ursula K. Le Guin como um método para contar histórias. Ela aponta que desde os tempos imemoriais nos acostumamos a ouvir com destaque a narrativa dos heróis – geralmente homens – e suas lanças. Para Ursula K. Le Guin, as histórias contadas pelas mulheres se diluem e não costumam fascinar e impressionar porque não

²⁴ Haraway, D. *Staying with the Trouble*, p. 1.

²⁵ Haraway, D. *Staying with the Trouble*, p. 35.

costumam ser dos grandes feitos – envolvem o cotidiano, o cuidado, o cultivo, o anônimo e o coletivo. Em sua teoria, Ursula K. Le Guin questiona a lógica narrativa da lança fálica assassina, que é a base usada para contar histórias de heróis, e propõe a lógica da sacola, feminina e coletiva. Defendendo que a primeira ferramenta humana foi um receptáculo, seja ele bolsa, cabaça ou concha, que servia para guardar mais do que as mãos conseguem conter, a escritora vê a sacola como o objeto que proporcionou a manutenção da vida humana e coletiva ao possibilitar o armazenamento de alimentos e sementes. Donna Haraway e Ursula K. Le Guin deixam de lado as narrativas competitivas de dominação para pensarem narrativas coletivas, feministas, de colaboração multiespécie, que são tecidas como as teias de aranha. Não lembram o coro anônimo de Saidiya Hartman, que também tece histórias com documentos de arquivo e com fabulações?²⁶

Voltando aos arquivos

Interessada em problematizar os arquivos como fonte de pesquisa e trabalhando com a história da institucionalização da educação em design no Brasil, na década de 1960, lido com o início de muitas instituições que hoje em dia estão em plena atividade, como a Escola Superior de Desenho Industrial, ESDI, que faz 60 anos em 2023, e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, MAM-Rio, inaugurado em 1948.

Na minha pesquisa de doutorado, analiso casos como o da Escola de Artesanato e Desenho Industrial na Bahia, no recorte temporal de 1963-64; o da Escola do Povo, no Parque Lage, em 1965 (ambas de Lina Bo Bardi), e a proposta de mudança de currículo da ESDI, fruto de uma crise institucional que paralisou a escola por 14 meses entre 1968-69. Tais escolas existiram principalmente como projeto e seus rastros se encontram cheios de lapsos e dúvidas. Porque não aconteceram,²⁷ existem

²⁶ Le Guin, U. K. *The Carrier Bag Theory of Fiction*. London: Ignota Books, 2019.

²⁷ Discuto na pesquisa também em que medida podem ter acontecido.

como potência, como possibilidades em aberto em um futuro do pretérito. Um tempo que poderia ter existido, mas não existiu e que ainda pode ser imaginado. Elas ofereceram e disputaram visões do que poderia ser a profissão e a educação em design em um país “subdesenvolvido”, colonizado, no Sul Global na década de 1960, período entre o vislumbre da possibilidade de transformação radical do país²⁸ e a realidade dura de uma ditadura militar. Seus indícios revelam conflitos entre visões divergentes que guiaram os primeiros anos de instauração do ensino, prática e consumo de design moderno no Brasil. Como descobrir o que aconteceu e o que ficou por acontecer? Como rastrear o que não está registrado e que não é verificável por documentos? E no caso da ESDI, como reconstituir e imaginar o cotidiano da escola entre 1968-69 por meio dos vestígios de arquivo? Aqui, interessa operar os espaços em branco e os vazios. “É nesse vazio – fresta, que eclodem as táticas de resiliência que jogam com as ambiguidades do poder, dando golpes nos interstícios da própria estrutura ideológica dominante”.²⁹ A ideia de “frestas” trazida

28 O período de 1945 a 1964 foi um respiro democrático entre os regimes ditatoriais de Getúlio Vargas e o governo militar. Segundo Juliano Pereira, foi um momento em que diversos intelectuais e governantes imaginavam um país que, de mãos dadas com as ideias desenvolvimentistas e nacionalistas, poderia se inserir no moderno com características próprias: a construção de Brasília e a criação da SUDENE, da Bossa Nova e da Poesia Concreta, são sinais de uma vanguarda artística e de um progressismo político (Pereira, J. A. *A ação cultural de Lina Bo Bardi na Bahia e no Nordeste [1958-1964]*). Uberlândia: EDUFU, 2007.). Naquele momento, parecia possível que o país dialogasse com suas características peculiares com a “busca pela modernidade e o ímpeto de um projeto sociopolítico renovador” (Pereira, A. *A ação cultural de Lina Bo Bardi na Bahia e no Nordeste*, p.54), libertando-se da imposição do colonialismo cultural. As mudanças estruturais faziam parte tanto do “discurso da esquerda quanto o da direita política” (Pereira, J. A. *A ação cultural de Lina Bo Bardi na Bahia e no Nordeste*, p. 56) e “se estabelecia a partir da elaboração de um projeto de autonomia e de desenvolvimento nacional no âmbito da economia e da cultura” (Pereira, J. A. *A ação cultural de Lina Bo Bardi na Bahia e no Nordeste*, p. 54).

29 Simas, L. A.; Rufino, L. *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2018, p. 11.

por Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino – como prática e espaço de resistência ao cânone ocidental e as estruturas coloniais do saber – nos ajudam a pensar os vazios deixados, as fissuras do arquivo como espaço que possibilitam imaginar e especular. Os espaços que o coletivo tenta ocupar e suas táticas de articulação frente a opressões institucionais também são frestas.

Agosto de 2019

A primeira vez que visitei o arquivo da ESDI foi em 2019, início do meu doutorado. Fui em busca de documentos que contassem o que aconteceu em 1968, ano turbulento para o país e para a Escola. Interessada especialmente na ótica dos alunos, mantive também um olhar atento para os vazios, as frestas que o arquivo apresentava. O material encontrado tem suas peculiaridades: além de muitos documentos não serem datados, percebe-se, muitas vezes, que seus registros foram feitos de maneira confusa, pouco explanatória, quase cifrada. Um exemplo são as atas das assembleias da escola, frequentadas por todos, que eram de responsabilidade dos alunos. Achille Mbembe nos adverte que nem todos os documentos foram planejados para serem arquivados).³⁰ Em conversa com Pedro Luiz Pereira de Souza, que se utilizou abundantemente do arquivo para escrever a história da escola,³¹ fica realçada sua característica caótica – alguns manuscritos não foram necessariamente escritos para serem documentos; e questionou-se o uso deles como registro de fatos ao exemplificar que a não assinatura de presença de um aluno em um documento não significaria que este não estava

30 Mbembe, A. *The Power of the Archive and its Limits*. In: Hamilton, C. *Refiguring the Archive*. Cape Town, 2002, p. 19.

31 Pedro Luiz Pereira de Souza foi aluno da escola entre 1968 e 1971, professor (de 1972 a 2015) e diretor. Escreveu o livro mais completo sobre a história da ESDI, se utilizando principalmente do arquivo da escola e de seu arquivo pessoal. Ver: Souza, P.L. , *P. ESDI: biografia de uma ideia*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996. 336p.

presente na ocasião (ah, os alunos relapsos, os anarquistas e os desinteressados!).

O caos não se limitava à maneira de documentar, mas se estendia ao espaço físico. Da primeira vez que visitei o arquivo da escola, este se encontrava no segundo pavimento da edificação onde se localiza a secretaria. Os documentos, em mapotecas e arquivos mortos, mas, também, em sacolas e caixas de papelão, dividiam o espaço com dezenas de produtos de limpeza, adquiridos por licitação. Apesar de ser tentador passar um tempo a revolver documentos, usando o acaso como guia, pois não existia um sistema claro de organização nem digitalização de seu conteúdo, escolhi como recorte dessa primeira pesquisa a gaveta do arquivo morto intitulada “1968”, que continha 22 pastas e era relativa a toda a atividade oficial da escola naquele ano. Durante a pandemia de covid-19, o acesso ao arquivo foi suspenso e o acervo foi transferido de local e agora se encontra no térreo da mesma unidade. Na segunda visita, as caixas de papelão e as mapotecas não estavam mais à vista, assim como uma caixa de madeira bastante peculiar, com a inscrição “Não abra” em sua tampa. Falaremos dela mais adiante.

Durante o período histórico examinado nos arquivos, não havia respeito ao estado de direito, já que se vivia sob uma ditadura militar. Não há registros oficiais das frequentes investidas da polícia militar na escola, na procura por alunos suspeitos, e da tentativa de acesso aos seus dados registrados. Não há registro da desconfiança da direção por espões plantados pelos militares como se fossem novos alunos, que poderiam delatar atividades subversivas. Ao olhar os arquivos da ESDI entre 1968 e 1969, não encontramos claramente traços das possíveis violências vividas pelos alunos e professores. A meu ver, registrá-los colocava a instituição em risco. Mas conseguimos saber desses fatos por meio dos depoimentos da diretora Carmen Portinho, e podemos cruzá-los com dados oficiais e descobrimos a quantidade de alunos que pediram trancamento de matrícula ou o número pequeno de alunos que concluiu o curso no tempo previsto para tentar entender o impacto da ditadura no cotidiano da Escola.

**Corpo vivo
arquivo morto
corpo morto
arquivo vivo
o corpo reage ao arquivo**

Arquivar é uma espécie de enterro, colocar algo em um caixão, se não para descansar, pelo menos para despachar elementos dessa vida que não poderiam ser destruídos pura e simplesmente.³²

A primeira visita ao arquivo da ESDI foi como um reconhecimento de terreno. Demorei a entender o que era arquivo institucional, o que era depósito e o que talvez fosse material esquecido e abandonado por alunos ou professores. Como pesquisadora, tudo me interessava, mas eu precisava ser prática. Ao procurar por onde começar minha pesquisa no arquivo, deparei-me com a tal caixa de madeira mencionada anteriormente. Na sua superfície, estava escrito: “Não abrir”, assinado “A direção da escola”, de algum tempo sem data.

Um arquivo que não é mexido é um arquivo morto

Imediatamente, lembrei-me do aviso que me deram: a máscara mortuária de Aloísio Magalhães³³ está guardada no arquivo da escola. Dizem que é tão impressionante que é possível ver até os

32 Mbembe, A. *The Power of the Archive and its Limits*, p. 22.

33 O pernambucano Aloísio Magalhães foi um dos pioneiros do design gráfico moderno no Brasil, contribuindo com o desenvolvimento do campo na identidade visual corporativa e principalmente expandindo a noção de cultura. Além de professor da ESDI, foi diretor do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), presidente da Fundação Nacional Pró-Memória e secretário da Cultura do Ministério da Educação, sendo responsável por campanhas importantes de preservação do patrimônio histórico brasileiro.

pelos de seu rosto. Não é assim que eu gostaria de ser apresentada a ele. Segui o conselho da caixa.

Apesar de não ter ninguém limpando o prédio, um cheiro de água sanitária começou a tomar conta do ambiente. Mesmo usando máscara, comecei a sentir uma dor de cabeça latejante. Naquele momento, o arquivo se localizava no mezanino da secretaria e dividia o espaço com o almoxarifado da escola. Por causa dos processos de licitação de aquisição de material da UERJ, alvejantes, desinfetantes, sabonetes e rolos de papel higiênico são adquiridos em grande quantidade, para durar o ano escolar. Uma sala fechada sem ar-condicionado, junto ao calor do verão da cidade, proporciona um ambiente vaporizado com hipoclorito de sódio. Apesar dos fungos e outros microrganismos presentes nos documentos pesquisados, que provavelmente nunca passaram por nenhum tipo de higienização, o cheiro forte de material de limpeza foi o responsável por uma crise de sinusite incapacitante. A visita precisou ser suspensa antes da hora.

A segunda visita ao arquivo da ESDI também gerou reações no corpo. Já em outro espaço, mais organizado e longe do material de limpeza, o “novo” arquivo estava agora reunido em torno das estantes de pastas suspensas. Não estavam mais à vista as mapotecas, as caixas misteriosas e as sacolas de material doado à escola. Dessa vez, fui para fotografar os documentos de 1969. Passei algumas horas fotografando com uma máquina Canon, pesada e sem tripé. Para ganhar tempo e conseguir registrar tudo o que eu havia planejado, fotografava com uma das mãos enquanto virava as páginas das pastas suspensas com a outra, sem tirar o olho do visor. Dessa vez, saí da visita com um torcicolo que durou alguns dias.

Agosto de 2021

Recebi um e-mail do arquivo do MAM: “Um pesquisador cancelou sua vinda ao arquivo, temos uma vaga para você amanhã”. Pulei da cadeira de felicidade: havia tentado ir ao arquivo antes, mas tinha recebido o aviso de que não teria mais vaga e que

a partir de setembro ficariam fechados por meses. No dia seguinte, cheguei antes do horário marcado. Atravessei o grande vão sombreado em um dia de sol forte e me deparei com o Bloco Escola.³⁴ Empurrei com certa força a porta de correr de vidro e encontrei vazio o salão antes do arquivo. Ao entrar no arquivo, fui recebida simpaticamente pela responsável pelo setor de documentação. Agradei imensamente por ela ter se lembrado de mim quando vagou um espaço na agenda. Ela me falou sobre os procedimentos: usar luvas, deixar os documentos exatamente na ordem em que os encontrei na pasta, não fotografar com câmera profissional. O arquivo do MAM tem dois temas de interesse para minha pesquisa: a Bienal de Desenho Industrial de 1968 e a Escola Técnica de Criação. Sobre a Bienal, já tinha fotografado os documentos, fotos e *press release*, mas uma insegurança como pesquisadora – são poucas as fotos, apenas cinco ou seis, nenhuma do pavilhão feito pela ESDI; será que me esqueci de olhar alguma pasta? – me fez repetir o gesto. Decidi, também, fotografar as das Bienais de 1970 e 1972, como garantia de uma futura comparação. Fotografei a identificação da pasta, absolutamente todos os documentos, e conferi se tinham alguma informação em seus versos. Como as fotos do telefone celular são numeradas automaticamente, não apaguei nenhuma delas, por mais que tenham saído sem foco, para não deixar dúvidas no meu próprio arquivo (digital).

O MAM-Rio possui um setor de documentação vasto e bastante organizado, além de equipe disponível para auxílio aos pesquisadores. Quando pesquisei sobre a Primeira Bienal de Desenho Industrial de 1968, que aconteceu no MAM com participação de diversas organizações profissionais de design – incluindo a representação da ESDI organizada pelos alunos –, encontrei poucas imagens da montagem, a primeira de grande porte a ocupar o bloco de exposições, recém-inaugurado. Havia também o

34 O Bloco Escola, que hoje em dia abriga o setor de documentação e a cinemateca, foi o primeiro edifício do Museu a ser inaugurado, em 1958. O Bloco Principal, de exposições, foi inaugurado apenas em 1967.

material de divulgação, bastante precioso – pôster, fôlder, convite. Sem informações de quem havia tirado as fotos, analógicas obviamente, veio a dúvida se algum material havia se perdido ou se era o modo comum da época, o de fotografar seletivamente, pelo custo elevado de filme, da revelação e da ampliação. Posteriormente, encontrei no arquivo do designer Karl Heinz Bergmiller³⁵ fotos adicionais. No arquivo pessoal de alguns alunos da época e de professores, foi possível encontrar imagens da parte da exposição em que a ESDI participou. O MAM passou por um incêndio em 1978 que destruiu 90% de seu acervo museológico. Foi apenas a partir de 1979, na reestruturação do museu após o incidente trágico, que foi criado o Centro de Documentação do MAM, destinado a salvaguardar a memória da instituição. Fica a dúvida se parte da sua história também virou cinza.

Dezembro de 2021

O terceiro arquivo importante para minha pesquisa é o do Instituto Bardi, que salvaguarda os documentos do casal italiano Pietro e Lina Bo Bardi, radicado no Brasil. Fica situado no bairro do Morumbi, na icônica Casa de Vidro, moradia deles por décadas e projeto da arquiteta. Pelo *site* institucional, é possível pesquisar os documentos do acervo por palavras-chave. Interessou-me pesquisar a “Escola de Artesanato e Desenho Industrial” e “Parque Lage”, dois projetos de escola que Lina desenvolveu e que não foram adiante. A busca apresentou 131 itens, entre anotações, talões de cheque, notícias e telegramas. Comecei a pesquisa apenas pelos documentos, mas existia, ainda, o acervo de desenhos de Lina. Não é possível visualizar *on-line* os itens, não

35 Designer alemão formado em Ulm, Bergmiller foi um dos fundadores da ESDI e professor da Escola desde sua inauguração até 1998. Designer profícuo, colaborou com empresas como Unilabor, Escriba, Telefunken e Coretron, entre outras, e com órgãos públicos como a Universidade de São Paulo e o anexo do Palácio do Itamaraty, em Brasília. No MAM, foi diretor de exposições e, com o designer cearense Goebel Weyne, criou o Instituto de Desenho Industrial – IDI-MAM, laboratório de pesquisa em design.

consegui saber seus conteúdos. As notícias de jornal não tinham data, então não poderia olhar na Hemeroteca da Biblioteca Nacional para ver se me interessavam. Concluí que teria que ir até São Paulo. Fiz contato com o responsável pelo setor de pesquisa do Instituto Bardi, que, muito solícito, me respondeu prontamente. Após algumas trocas de e-mail, combinamos que ia na segunda semana de dezembro de 2021, um pouco antes do Instituto fechar para o recesso de fim de ano. Pesquisadores são atendidos às quartas-feiras. Por vir de fora de São Paulo, recebi a autorização para pesquisar em dois dias seguidos na mesma semana. No primeiro dia, pesquisei ao lado do meu interlocutor, que não me deixou só por um minuto. Lá não é permitido fotografar. Passei semanas pensando qual seria a melhor estratégia para registrar os mais de 100 documentos que eu tinha a esperança de conseguir ver em apenas dois dias.

O acervo se ocupa dos documentos pessoais e profissionais do casal Lina e Pietro e tem-se a impressão de que tudo, e qualquer anotação, foi arquivada, e nada foi jogado fora. Tive em mãos desenhos de projeto, rabiscos, anotações em qualquer tipo de papel, telegramas e até orelhas de talão de cheque e passagens de avião. É fascinante a possibilidade de poder cruzar gastos com datas de eventos, o que faz da pesquisadora, detetive, à semelhança do que disseram Mauad e Cavalcante sobre os historiadores. Ao mesmo tempo, a falta de data em muitas anotações faz a linearidade da história se esvaír entre documentos parecidos em suas múltiplas versões.

Um corpo vivo ativa um arquivo morto

Como não era permitido fotografar, perguntei ao meu interlocutor, se existiriam outras pessoas comigo nos dias de pesquisa e se seria possível falar alto no espaço. Decidi que, em documentos longos, eu gravaria a leitura em voz alta e, posteriormente, converteria em texto por meio de algum programa de transcrição. Sobre os documentos mais sucintos, eu poderia fazer anotações em um caderno. Ao fazer a visita para a pesquisa, o primeiro documento que caiu em minhas mãos foi a anotação de uma

palestra proferida por Lina Bo Bardi na Escola de Arquitetura em Salvador em 1958, inteiramente escrita em italiano. Agradei pelos anos de estudo no Istituto Italiano di Cultura. Li alto com prazer, e um pouco de vergonha, as muitas páginas do documento. Como o italiano é uma língua musical! Continuei por mais 6 horas lendo documentos em voz alta. Saí com a dúvida se meu sotaque seria reconhecido pelo programa de transcrição e, dessa vez, rouca.

Ao pensar com Saidiya, perguntei-me se as questões levantadas por ela eram específicas de arquivos relacionados a grupos marginalizados que sofreram violências extremas como a escravidão ou o holocausto. A ficção fabulativa poderia ser usada quando temos alternativas à imaginação – dados concretos, fatos confirmados. Entendi que todo arquivo institucional possui frestas, silêncios e silenciamentos, pelos mais diversos motivos: pelas relações de opressão entre os agentes envolvidos; pela época vivida – no caso, uma ditadura militar, em que se aplicava censura, prisão e tortura aos opositores que resistiam; ou pela falta de apuração das datas dos documentos, principalmente quando se trata de projetos não materializados. A fabulação também pode ser ativada como maneira de imaginar possibilidades para o não acontecido, em uma história no futuro do pretérito.

O *design fiction* está intrinsecamente ligado à ficção científica

O escritor de ficção científica Bruce Sterling popularizou o termo *design fiction* (inventado por Julian Bleeker, do Near Future Laboratory), entendendo-o como “o uso deliberado de protótipos diagéticos para suspender a descrença sobre a mudança”.³⁶ O termo diagético se refere aos mecanismos de simulação

36 Sterling, B. Patently Untrue: Fleshy Defibrillators and Synchronised Baseball are Changing the Future. *Revista Wired*, 11 out. 2013. Disponível em: <https://www.wired.co.uk/article/patently-untrue>.

teatrais e cinematográficos, que produzem protótipos convincentes. Por estarem inseridos em mundos da ficção, essas tecnologias existem como objetos “reais” em uso. Ao funcionar convincentemente, esses protótipos têm uma grande vantagem retórica em relação aos protótipos convencionais. Que criança não saiu do cinema ao final de *De volta para o futuro* querendo experimentar um skate voador? Sterling defende o *design fiction* como um método a ser utilizado por designers de forma consciente e proposital para agir como convencimento para ações de mudanças no mundo. A ideia do *design fiction* não é enganar, fazer piada ou lançar uma fraude. Em 2005, Julian Bleecker já defendia que “o *design fiction*, como a ficção científica, especula, reflete e extrapola, olhando o hoje de lado e formando uma perspectiva crítica e introspectiva que pode se projetar em novas (futuras) formas”.³⁷

Para Sterling, esses objetos questionam o *status quo*, pois sugerem criticamente maneiras de ser e viver diferentes das quais vivemos e demonstram para um grande número de pessoas a utilidade, a inofensividade ou a viabilidade de uma tecnologia ou de um produto. Essa tática de visualização de designs fictícios em uso vem se popularizando fora das telas porque, nos dias de hoje, produzir protótipos realistas se tornou barato e fácil: uma equipe pequena consegue produzir, a baixo custo, um objeto realista com ferramentas digitais e lançar a ideia nas mídias sociais.

O ato de projetar situações hipotéticas futuras não voltadas para o presente imediato, sejam positivas ou negativas, vem sendo usado como estratégia de designers e arquitetos pelos menos desde a Guerra Fria. Tais projetos eram utilizados como estratégia para pautar tendências de consumo por empresas de grande porte para lançar “objetos do futuro”, materializados em

³⁷ Bleecker, J. *Design Fiction: A Short Essay on Design, Science, Fact and Fiction*. *Near Future Laboratory*, p. 17, mar. 2009. Disponível em: <https://shop.nearfuturelaboratory.com/products/design-fiction-a-short-essay-on-design-science-fact-and-fiction>.

protótipos que apareciam em anúncios na televisão e feiras de produtos. Conhecidos como “produtos-conceito”, eram muito utilizados pelas indústrias de automóveis e de eletrodomésticos, e, diferentemente do que veio a ser concebido como *design fiction*, tinham a intenção mercadológica de prever tendências de consumo, encantar (e não conscientizar) o consumidor e, principalmente, posicionar essas empresas como líderes de seus segmentos. Usada de maneira mais crítica ao mercado, a estratégia foi utilizada também pelo grupo de designers italianos na década de 1970 conhecidos como Anti Design ou Design Radical, dos quais faziam parte Superstudio, Archizoom, Gruppo Strum, Gruppo 9999, UFO, Ugo La Pietra e Ettore Sottsass, entre outros. Estes, desiludidos com o consumismo intensificado pelo próprio design, desenvolveram como prática projetos distópicos, visualizados por meio de colagens fotográficas.

Design do futuro, design do presente, design do passado

Já os designers britânicos Dunne e Raby disseminaram uma prática que ficou conhecida como *speculative design*. Usando perguntas hipotéticas (conhecidas como *what-if questions*, que podem ser entendidas como perguntas que apresentam a dúvida “e se?”) criam cenários de futuros possíveis como ferramenta para entender o presente e discutir o tipo de futuro que as pessoas desejam e também quais não desejam.³⁸ O objetivo deles é abrir espaços de debate e discussão. Esses objetos são necessariamente provocativos, intencionalmente simplificados e fictícios, pois, segundo os designers, a natureza fictícia exige que os espectadores suspendam sua descrença e se perguntem como as coisas poderiam ser. Dunne e Raby entendem os produtos hipotéticos como forma de explorar questões éticas e sociais da vida cotidiana, e as especulações podem atuar como um catalisador para redefinir coletivamente nossa relação

38 Dunne, A.; Raby, F. *Speculative Everything: Design, Fiction, and Social Dreaming*. Cambridge: The MIT Press, 2013.

com a realidade. Apesar de entenderem o *speculative design* como uma ferramenta crítica, a dupla vem sendo criticada dentro do próprio campo do design por tratar a humanidade de maneira generalizada e manter aspectos do universalismo. A dupla europeia é, portanto, acusada de pensar de maneira simplista (e quem sabe, eurocêntrica) sobre questões complexas, sem olhar para a diversidade humana e não humana.

Os designers que utilizam *design fiction* e *speculative design* tentam, por meio de ferramentas de visualização ou da própria fabricação de objetos realistas ou *mockups*, simular situações, usos e comportamentos. O design é usado como um dispositivo disparador de questões, como um instrumento para, falando de futuro, discutir o presente. A ficção científica como gênero literário também é utilizada para esse fim, e Bruce Sterling propõe que o design se alimente dela como uma maneira de facilitar e fomentar debates por meio de narrativas contadas pelos artefatos projetados. Lembro que a ficção científica não se faz apenas de futuros utópicos, mas, também distópicos, que podem ser utilizados como cenários para pensar futuros não desejáveis, mas talvez prováveis, visto o estado do planeta, levado ao colapso com grande contribuição do design, atividade produtiva e econômica que, em defesa do acesso das massas a bens de consumo, entendia a natureza como um recurso inesgotável à disposição do ser humano. Ontologicamente, o design vem sendo ligado à mudança de uma dada situação,³⁹ e, inevitavelmente, relacionado com a ideia de soluções voltadas para o futuro. Se esse futuro é sombrio ou até mesmo não existirá, como defendido por Donna Haraway, é possível praticar o design para além da ideia de planejar o futuro?

Durante a minha pesquisa histórica, utilizei arquivos em busca de indícios de como falar sobre o projeto de escolas de design no início da institucionalização da profissão no país. Tão importante quanto os documentos guardados nos arquivos são suas

³⁹ Ver: Simon, H. A. *The Sciences of the Artificial*. Cambridge: MIT Press, 1996.

lacunas, suas inconsistências, seus silêncios. Para lidar com esses vazios, a fabulação crítica ou especulativa e o *design fiction* podem ser ferramentas capazes de responder aquilo que os arquivos não são capazes de nos entregar. Entendo que exercícios ficcionais em pesquisa de design podem servir para alguns objetivos diferentes e proponho aqui algumas possibilidades. A primeira delas *como narrativa crítica-criativa*, deixando a narração de uma cena mais realista, ajudando a visualizar as forças em jogo, as negociações e emoções envolvidas dos personagens da cena, utilizando documentos como base (fabulação crítica).

Uma segunda maneira de usar as narrativas ficcionais seria *pesquisar com* e não “pesquisar sobre”, tentando estabelecer contato com pessoas, objetos ou lugares, ajudando a emergir questões a partir da afetação (afetar e se deixar afetar pelo outro).⁴⁰ Às pessoas que não pude entrevistar, porque já não estão vivas, escrevi cartas, ficcionais, na tentativa de estabelecer um outro tipo de contato. Também narrei como o fazer da pesquisa me afetou como pesquisadora, emocional e corporalmente, ao visitar os arquivos.

E, por último, inspirada principalmente pela especulação crítica e pelo *design fiction*, seria fabular usando o *e se* tivesse acontecido – usar as questões “e se” (*what-if questions*) para pensar não necessariamente cenários futuros, mas possibilidades que poderiam ter ocorrido no passado.⁴¹ O que teria acontecido na Bahia

40 Dois autores de campos distintos se detêm a falar sobre afetação: Jeanne Favret-Saada e Gilles Deleuze. Ver: Siqueira, P.; Favret-Saada, J. Ser afetado. *Cadernos de Campo*. São Paulo, v. 13, n. 13, p. 155-161, 2005. Deleuze, G.; Guattari, F. *O que é a filosofia?* Trad. B. Prado Jr.; A. A. Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992. Deleuze, G. *Espinosa: filosofia prática*. Trad. D. Lins; F. P. Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

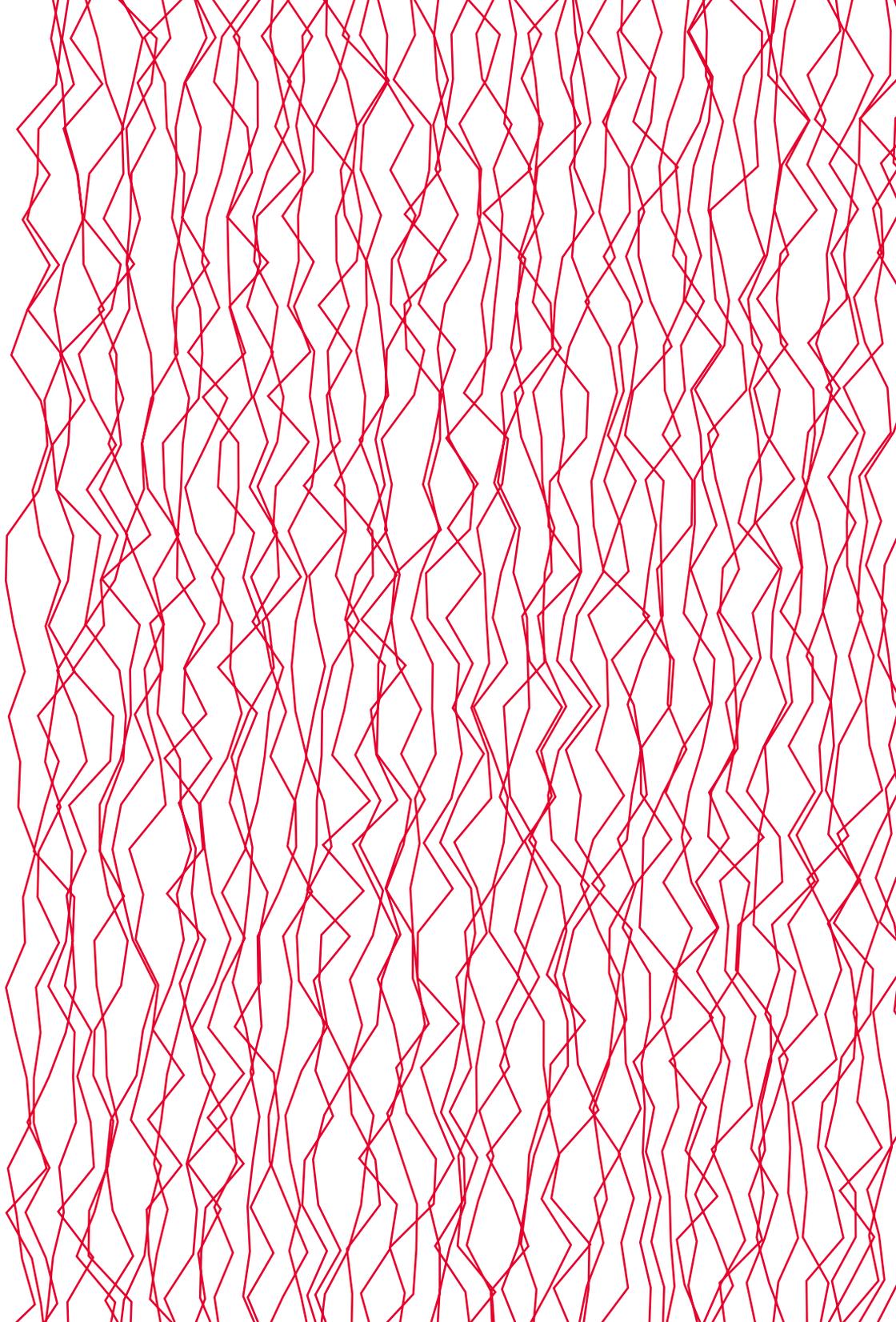
41 Para esse último caso, a metodologia proposta por Thomas Markussen e Eva Knutz parece ser interessante. Composta por quatro fases, começa com a escrita sobre uma situação, a partir de algum tipo de memória. A seguir, criam-se “regras básicas da ficção” por meio de situações “e se” (*what-if-scenarios*). Um cenário “e se” é uma “regra básica da ficção” imaginária, às vezes até impossível, segundo a qual uma ficção de design pode ser descrita.

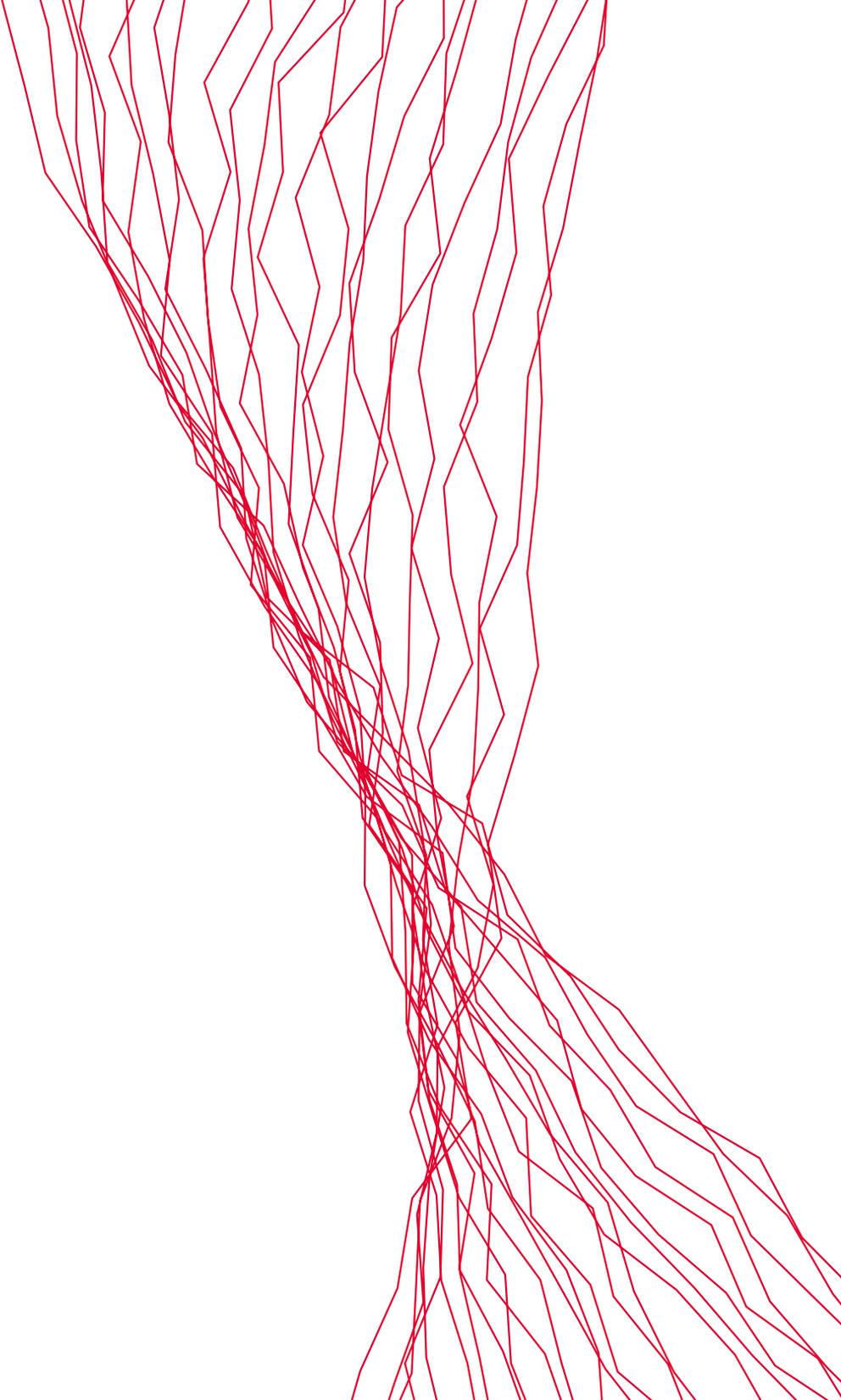
e com a carreira de Lina Bo Bardi se a escola de desenho industrial e artesanato tivesse sido colocada em prática? Teria sido um sucesso? Um modelo replicado por toda a região Nordeste? E se a reforma pensada em 1968/69 da ESDI tivesse sido colocada em prática, mudando a estrutura curricular? Propus-me a imaginar e fabular.

Enfatizando o design como uma prática na qual a cooperação, a experimentação e a transformação desempenham papéis cruciais, designers deveriam exercitar permanecer com o problema⁴² em vez de tentar resolvê-lo repetidamente. Fica aqui o convite para o design como prática e pesquisa, fabular histórias alternativas para o passado, com aliados vivos e mortos, se afetar e ser afetado por objetos, documentos e espaços de memória, a fim de criar histórias para um presente denso.

Depois dessa definição de cenário, que será o princípio que guiará o projeto, segue-se a formulação de possíveis consequências e intenções deste. A terceira etapa é da geração de ideias para a criação desse mundo fictício desenhando *storyboards*, construindo micromundos, construindo objetos e interações. A última etapa é de seleção de uma das propostas desenvolvidas para virar um protótipo (Markussen, T.; Knutz, E. The poetics of design fiction. In: *Proceedings of the 6th International Conference on Designing Pleasurable Products and Interfaces*, 2013).

42 Haraway, D. *Staying with the Trouble*.





Sobre as autoras

BARBARA SZANIECKI

Professora adjunta na Escola Superior de Desenho Industrial da UERJ. Com ampla experiência prática na área de Design Gráfico, suas pesquisas têm ênfase nas relações entre Design Gráfico e conceitos políticos como multidão, poder e potência, manifestação e representação. É coeditora das revistas *Lugar Comum* (Rio de Janeiro), *Multitudes* e *Sciences du Design* (Paris). É autora dos livros *Estética da Multidão* (2007), *Disforme Contemporâneo e Design Encarnado: Outros Monstros Possíveis* (2014) e *O Making da Metrópole: Rios, Ritmos e Algoritmos* (com G. Cocco, 2021).

E-mail: szanieckibarbara@gmail.com

CAIO CALAFATE

Arquiteto pela PUC-Rio (2010) e doutor em Design pelo Programa de Pós-graduação em Design da Escola Superior de Desenho Industrial da UERJ (2022). É mestre em Projeto de Arquitetura pela PUC-Rio (2015). Foi editor da revista *noz* entre 2007 e 2010. Desde 2015, é professor de projeto do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Santa Úrsula. É sócio-fundador do gru.a (grupo de arquitetos), ateliê baseado no Rio de Janeiro desde 2013.

E-mail:: caiocalafa@gmail.com

CAMILLE MORAES

Designer gráfica e servidora pública na Fundação Centro de Ciências do Estado do Rio de Janeiro (Fundação CECIERJ). Doutora em Design pela Escola Superior de Desenho Industrial (Esdi/UERJ). Mestre em Ciências pelo Programa de Pós-graduação em Informação e Comunicação em Saúde, vinculado ao Instituto de Comunicação e Informação Científica e Tecnológica (ICICT – FIOCRUZ/RJ). Graduação em Comunicação Visual Design pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ). Pesquisa os encontros entre Design e Saúde, embaçados pela participação popular.

E-mail: moraes.camille@gmail.com

CAROLINA NOURY

Mãe. Professora assistente substituta no curso de Comunicação Visual Design da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (Eba/UFRJ). Pesquisadora do Programa Nacional de Pós-doutorado da CAPES na Escola Superior de Desenho Industrial da Universidade do Estado Rio de Janeiro (Esdi/UERJ) vinculada ao Laboratório de Design e Antropologia (LaDA). Editora-chefe da revista *Arcos Design*. Doutora e mestre pelo Programa de Pós-graduação em Design da Esdi/UERJ.

E-mail:: carolinanoury@gmail.com

CLARA MELIANDE

Designer gráfica, pesquisadora e educadora, tem graduação em Comunicação Visual pela PUC-Rio e mestrado sobre design de exposições em museus temáticos pelo PPDESDI/UERJ, onde também é doutoranda e pesquisadora do LaDA. Quando criança, queria ser arqueóloga. Hoje se diverte procurando vestígios em arquivos. Seus interesses de pesquisa se concentram na história do design no Brasil, especificamente nas escolas de design da década de 1960 que ofereceram resistência e alternativa crítica ao que estava se estabelecendo como padrão de ensino no país. Desde 2017, é professora do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Santa Úrsula. Como designer, tem ampla experiência em projetos culturais e se interessa por abordar o design curatorialmente, concebendo exposições, publicações e projetos educacionais.

clara@clarameliande.com

ILANA PATERMAN BRASIL

Artista visual e designer, formada em Mídia Arte pela Escola Superior de Mídia Arte de Colônia (KHM Köln), Alemanha, e doutora e bacharel em Design pela Escola Superior de Desenho Industrial (Esdi/Uerj). Seus trabalhos artísticos concentram-se em animações a aquarela, nas quais investiga técnicas artesanais e digitais e sua relação com o corpo, o feminino e culturas populares.

E-mail: ilanapaterman@gmail.com

JULIA SÁ EARP

Ceramista, designer e pesquisadora. Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia pelo IFCS-UFRJ. Possui mestrado em Arquitetura e Urbanismo (2017) pela PUC/RJ e graduação em Design (2012) pela mesma instituição. Pesquisadora associada ao LaDA, Esdi/UERJ, e ao laboratório NEXTimagem (PPGSA/UFRJ), desenvolve sua pesquisa sobre a estética e a política das mulheres Mebêngôkre. Desde 2015, atua como designer em projetos gráficos vinculados a associações e projetos de fortalecimento dos povos indígenas.

E-mail: juliasaearp@gmail.com

MARIA CRISTINA (CRIS) IBARRA

Professora adjunta do Departamento de Design da UFPE/Recife, onde coordena o grupo de pesquisa Design, Antropologia e Participação. Doutora em Design pela ESDI/UERJ (2018) com doutorado-sanduíche na The Royal Danish Academy of Fine Arts em Copenhagen (Dinamarca). Suas pesquisas estão focadas em práticas participativas em design, as confluências entre design e antropologia e decolonialidade. É autora do livro *Design como correspondência: antropologia e participação na cidade* (2021) e coordenadora do Podcast Sentipensante.

E-mail: cristina.ibarra@ufpe.br

MARIANA COSTARD

Doutora pelo PPDESDI/UERJ, pesquisadora do LaDA, tem mestrado em Arte e Design para o Espaço Público pela Universidade do Porto (2016) e graduação em Desenho Industrial pela PUC-Rio (2008). Tem longa experiência em design gráfico, com envolvimento em projetos de comunicação social e educação ambiental. A pesquisa acadêmica é voltada para o design como modo de pesquisa coletiva em territórios e seu caráter político e pedagógico, a partir das abordagens de design participativo e Design Anthropology, explorando “dispositivos de conversação” enquanto espaços de encontro e aprendizagem coletiva.

E-mail: marianacostard@gmail.com

MARINA SIRITO

Graduada em Design pela PUC-Rio, mestre em Design pelo Programa de Pós-graduação em Design da Escola Superior de Desenho Industrial ESDI/UERJ e doutora pelo mesmo programa. Integra o Laboratório de Design e Antropologia (LaDA) com pesquisa voltada para a relação entre design, cultura popular e encantamento. Atua como professora assistente substituta no Departamento de Comunicação Visual – Design da EBA/UF RJ. Email: marina.sirito@gmail.com

PAULA DE OLIVEIRA CAMARGO

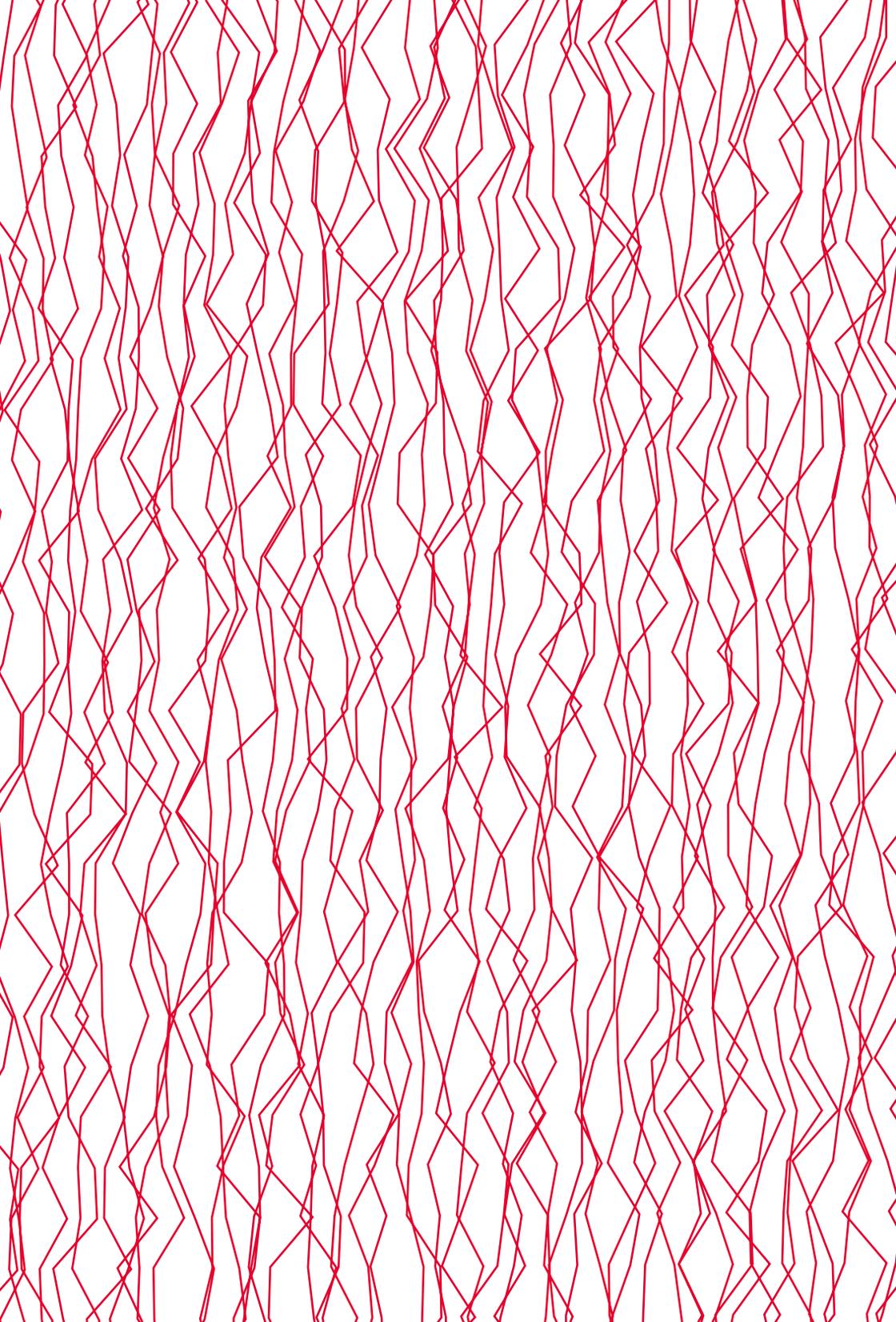
Arquiteta e urbanista (FAU/UF RJ), mestra em Bens Culturais e Projetos Sociais (CPDOC/FGV) e doutora em Design (PPDESDI-ESDI/UF RJ). Como pesquisadora do LaDA-ESDI/UF RJ, busca investigar correlações possíveis entre design, política, patrimônio cultural e cidade; e o próprio fazer – e, especialmente, a escrita – como caminho. Atua desde 2009 como gerente do Centro Carioca de Design no Instituto Rio Patrimônio da Humanidade (Prefeitura do Rio). Autora do livro *As cidades, a cidade: política e arquitetura no Rio de Janeiro* (2012), co-organizadora do livro “Design e/é Patrimônio” (2012) e coautora do livro *Mulheres e a construção da cidade: histórias do urbanismo do Rio de Janeiro* (2022). Integrante do projeto de extensão Rua em Transe (DAU-ESDI/UF RJ) e coeditora do *Arruar Zine*, publicação digital vinculada ao projeto. E-mail: paula.poc@gmail.com

PEDRO BIZ

Designer, pesquisador e agricultor urbano. Doutor em Design pela Escola Superior de Desenho Industrial da UERJ pesquisando práticas participativas para agricultura urbana na Serra da Misericórdia, Rio de Janeiro. Mestre em Design pela mesma escola pesquisando revistas digitais. Atualmente, o principal interesse de pesquisa está na aproximação entre design e agricultura urbana: processos de formação comunitária a partir da agroecologia e codesign multiespécie. E-mail: pedrotrg@gmail.com

ZOY ANASTASSAKIS

Designer, com mestrado e doutorado em Antropologia. Dirigiu a Escola Superior de Desenho Industrial, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, (2016-18), onde atua como professora adjunta, coordenando o grupo de pesquisa Laboratório de Design e Antropologia. Em 2017, participou, como pesquisadora visitante, do projeto *Knowing from the Inside: Anthropology, Art, Architecture and Design*, liderado por Tim Ingold no Departamento de Antropologia, da Universidade de Aberdeen, Escócia. Entre 2019 e 2020, realizou pesquisa de pós-doutorado no Centro em Rede de Investigação em Antropologia (CRIA), em Lisboa, onde integra o corpo de investigadores colaboradores. Em 2020, criou o programa de estudos independentes em humusidades. Publicou *Triunfos e Impasses: Lina Bo Bardi, Aloisio Magalhães e o design no Brasil* (2014), *Refazendo Tudo: confabulações em meio aos cupins na universidade* (2020) e *Everyday acts of design: learning in a time of emergency* (2020, em coautoria com Marcos Martins).
E-mail:: zoy@esdi.uerj.br





Sobre a Coleção Laboratórios

O PROGRAMA DE Pós-graduação em Design da Escola Superior de Desenho Industrial da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPDESDI-UERJ) teve início com o mestrado acadêmico instalado em 2005 e, em 2013, abriu o curso de doutorado. Desde então, os professores, pesquisadores e discentes do Programa têm estabelecido interlocução permanente com a comunidade acadêmica e com a sociedade, realizando estudos, publicando artigos e livros, divulgando suas contribuições em congressos e demais eventos relevantes.

Os cursos de mestrado e doutorado atendem a interesses abrangentes e multidisciplinares, o que se evidencia pela grande procura por parte de candidatos originários de diversas áreas de conhecimento. É significativo também o número de candidatos vindos dos diversos estados do Brasil. Espera-se que os pesquisadores do PPDESDI, além de possuírem competência e qualificação na sua área de especialidade, atuem em pesquisas que promovam mudanças em benefício da coletividade e sejam protagonistas em projetos para a solução de problemas contemporâneos, levando em conta os

princípios transversais de sustentabilidade social, econômica e ambiental.

coleção
LABORATÓRIOS

A Editora PPDESDI é uma instância relevante do Programa, com a missão de divulgar a produção nele realizada. A presente coleção de livros, intitulada Coleção Laboratórios, reúne trabalhos relacionados aos laboratórios vinculados ao Programa. Os livros são obras coletivas dos laboratórios, com participação de pesquisadoras(es) em curso e já diplomados pelo programa e pesquisadores parceiros. As(os) organizadoras(es) tiveram autonomia para estruturar seus livros, convidar autores e selecionar textos. Isso reflete como os laboratórios se organizam na estrutura do PPDESDI. Os primeiros quatro volumes da coleção, já definidos, são organizados pelos laboratórios DEMO, DESEDUCA, LADA e CURA.

DEMO
LAB. DE DESIGN-FICÇÃO

O livro do DEMO (Laboratório de Design-Ficção), organizado pelos professores e pesquisadores Daniel B. Portugal, Wandyr Hagge e Leonardo Kussler, intitula-se *Quando fazer é pensar*. A obra reúne textos originais e traduções relevantes para conectar o Design a campos diversos das Humanidades, especialmente a Filosofia. Unindo as diversas produções que constituem a obra encontra-se uma suspeita da separação entre pensar e fazer, a qual, com alguns poucos respiros, sobreviveu da Antiguidade à Modernidade e se enraizou no senso comum.

**des
edu
ca**
lab

O DESEDUCA (Laboratório de Design e Educação) seguiu outra abordagem ao pensar o livro como uma fotografia instantânea do grupo em movimento. Organizado pelos professores e pesquisadores Barbara Necyk, Bianca Martins e Ricardo Artur Pereira Carvalho, é uma obra coletiva dos membros do laboratório trazendo interesses, indagações, discussões e pesquisas. Pelo tamanho do laboratório, que além do corpo docente e discente da ESDI/UERJ, conta com parceiros da UFF, UTFPR, UFPE, UFPA e ESPM-Rio, os coordenadores optaram por uma seleção como uma pesquisa, seguindo métodos bem definidos em

três etapas: levantamento, organização e seleção. valendo-se da ferramenta de ordenação de cartões, os textos foram classificados em 3 eixos temáticos: aprender projetando; aprender questionando; estratégias pedagógicas.

LADA

O livro do LADA (Laboratório de Design e Antropologia), organizado pelas professoras e pesquisadores Barbara Szaniecki, Zoy Anastassakis e pelo pesquisador Pedro Biz, é uma coletânea de reflexões sobre as primeiras pesquisas de doutorado defendidas por pesquisadoras que desenvolveram suas pesquisas no LADA. Ainda que oriundas de um mesmo tempo e lugar, as pesquisas aqui reunidas são muito distintas em termos de temas e abordagens, convergindo em torno de um referencial teórico compartilhado, assim como no engajamento comum na busca de modos de fazer pesquisa em design envolvendo mais pessoas, coisas e territórios.



O Livro do CURA (Grupo de pesquisas em Cultura, Urbanismo, Resistência e Arquitetura), organizado pelo professor e pesquisador André Carvalho, busca refletir e apresentar, a partir das pesquisas em desenvolvimento, as relações entre arquitetura, arte e design. Para isso, além da apresentação da exposição *Atravessar e Presente*, reunindo obras de artistas que situam a ideia de cidade no debate contemporâneo das emergências sociais e de suas relações com a arte, o livro reúne, também, textos dos pesquisadores do CURA que tratam de poéticas e temáticas vinculadas a suas respectivas pesquisas: cidade, gênero, design social, expressão gráfica e vida. O livro propõe, também, a reunião de textos e traduções de pesquisadores convidados em torno de temáticas, muito caras à vocação do CURA, que tensionam as relações entre arquitetura e design vinculadas a territorialidade, etnicidade, arte e história.

Essa coleção foi idealizada por um Comitê Editorial constituído por quatro laboratórios de pesquisa do PPDESDI e teve a coordenação editorial de Barbara Szaniecki, coordenadora do PPDESDI, e Pedro Biz, pesquisador do LADA. Como Comitê

Editorial e Coordenação Editorial agradecemos Tarcísio Bezerra pelo projeto gráfico e Laura Loyola e Aline Canejo pela revisão dos textos. E agradecemos a UERJ e o PROAP da CAPES pelos auxílios que nos permitiram realizar essa coleção.

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Barbara Szaniecki

Pedro Biz

COMITÊ EDITORIAL

CURA Grupo de Pesquisa Cultura Urbanismo Resistência Arquitetura

DEMO Laboratório de Design-Ficção

DESEDUCA Laboratório de Design e Educação

LADA Laboratório de Design e Antropologia

Índice remissivo

- Acervo 11, 289, 293, 294
Agroecologia 56, 58, 65, 211, 212, 223, 224, 227, 231, 244, 245
Anastassakis, Z. 9, 20, 52, 64, 122, 130, 141, 152, 153, 158, 159, 165, 198, 207, 208, 209, 248, 251, 265, 267
Amimação 157, 160, 161
Animismo 79, 86, 90, 91, 92, 120
Antropologia 9, 10, 12, 15, 19, 20, 21, 25, 26, 27, 31, 43, 44, 47, 51, 53, 60, 61, 62, 65, 100, 102, 103, 104, 106, 107, 117, 127, 133, 141, 158, 161, 171, 173, 177, 178, 185, 186, 187, 193, 198, 204, 207, 223, 225, 248, 271, 278
Arquivo 16, 268, 272, 280, 281, 282, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 295
Atravessamento 234, 243, 253
Autonomia 15, 64, 69, 81, 127, 200, 202, 203, 204, 211, 212, 214, 216, 217, 218, 223, 226, 228, 244, 287
Belo Horizonte 20, 74, 98, 112, 120, 144, 146, 171, 249, 282
Biz, P. 15, 55, 58, 214, 226
Brasil, I. P. 13, 16, 40, 47, 48, 54, 62, 63, 64, 78, 141, 157, 160, 183, 195, 199, 200, 251, 272, 286, 287, 290, 293
Calafate, C. 13, 62
Camargo, P. de O. 15, 62, 123, 251, 252, 265, 267, 269, 270
Cartografia 10, 66, 119, 123, 125, 128
Centro Carioca de Design 11, 53, 62, 123, 247, 248, 249, 250, 251, 254, 263, 264, 265, 267, 269
Chão 13, 50, 62, 71, 120, 141, 143, 144, 147, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 162, 169, 262
Codesign 10, 34, 36, 52, 58, 130, 131, 136, 209, 223, 225, 243, 244
Colaboração 25, 26, 36, 37, 64, 65, 101, 112, 141, 285, 286
Correspondência 12, 19, 24, 25, 26, 28, 54, 61, 64, 65, 97, 98, 100, 101, 102, 103, 104, 113, 127, 138, 162, 177, 224, 226, 234, 241, 274
Costard, M. 13, 62, 125, 127,

- 128, 131, 133, 225
- Deleuze, G. 50, 51, 65, 66, 86,
125, 199, 249, 254, 299
- Desenho 9, 10, 14, 16, 54, 141,
147, 161, 163, 164, 165,
166, 167, 169, 193, 208,
210, 223, 247, 249, 286,
292, 293, 300
- Design 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15,
16, 19, 20, 21, 23, 25, 26,
27, 28, 29, 30, 31, 32, 34,
36, 37, 38, 40, 41, 43, 44,
47, 48, 49, 50, 51, 52, 53,
54, 55, 56, 57, 58, 59, 60,
61, 62, 63, 64, 65, 66, 69,
70, 71, 72, 75, 77, 78, 82,
84, 87, 88, 89, 94, 97, 98,
100, 101, 102, 103, 104,
107, 110, 112, 113, 114,
117, 118, 119, 120, 121,
122, 123, 124, 125, 127,
128, 129, 130, 131, 132,
133, 134, 135, 136, 137,
138, 141, 157, 158, 159,
161, 164, 165, 166, 171,
173, 177, 178, 193, 194,
195, 196, 197, 198, 199,
202, 203, 204, 205, 206,
207, 208, 209, 210, 212,
213, 216, 217, 218, 219,
220, 223, 224, 225, 226,
227, 228, 238, 239, 240,
241, 243, 244, 245, 247,
248, 249, 250, 251, 252,
253, 254, 263, 264, 265,
267, 269, 271, 277, 278,
283, 286, 287, 290, 292,
293, 295, 296, 297, 298,
299, 300
- Design Anthropology 10, 19, 20,
25, 27, 28, 29, 31, 32, 41,
61, 62, 64, 65, 103, 127,
136, 205, 209, 225
- Design Antropologia 225
- Design encantado 72
- Design fiction 277, 295, 296,
297, 298, 299, 300
- Design Participativo 12, 27, 47,
48, 49, 52, 58, 100, 118,
131, 136, 198, 212
- Dispositivos de Conversação 12,
19, 20, 22, 24, 25, 32, 40,
44, 52, 53, 64, 121, 130,
137, 198, 207, 208, 209,
210, 218, 219, 220
- Earp, J. S. 14, 62
- Educação 16, 48, 63, 102, 121,
124, 132, 133, 136, 198,
199, 204, 206, 218, 227,
229, 232, 286, 287, 290
- Escobar, A. 49, 101, 111, 118,
127, 199, 200, 201, 202,
203, 217, 220, 223, 224,
226, 227, 228, 231, 238
- Escrever 158, 167, 193, 248, 249,
250, 252, 268, 288
- Escrita 12, 15, 69, 81, 135, 158,
159, 161, 169, 174, 193,
197, 200, 219, 220, 255,
256, 268, 277, 279, 283,
295, 299
- ESDI 9, 10, 13, 16, 23, 36, 37, 55,
58, 63, 64, 100, 117, 133,
141, 150, 152, 153, 159,
198, 210, 214, 223, 225,
226, 232, 247, 253, 283,
286, 287, 288, 289, 290,
291, 292, 293, 300
- Especulação 16, 88, 93, 134, 135,
299

- Fabulação 59, 79, 277, 279, 285, 295, 298, 299
- Fabulação crítica 277, 279, 298, 299
- Fabulação especulativa 59, 277, 285
- Fals Borda, O. 12, 97, 100, 101, 107, 108, 109, 110, 111, 113
- Fazer 9, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 27, 28, 29, 37, 44, 54, 55, 59, 69, 70, 71, 72, 75, 76, 82, 84, 87, 89, 92, 94, 100, 101, 102, 104, 106, 112, 113, 117, 119, 121, 122, 123, 125, 127, 133, 135, 137, 138, 141, 143, 146, 157, 158, 159, 164, 165, 168, 173, 178, 179, 185, 186, 191, 193, 195, 197, 198, 200, 204, 210, 214, 216, 217, 224, 234, 236, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 250, 251, 252, 253, 254, 259, 262, 268, 271, 273, 280, 294, 296, 299
- Ficção 16, 59, 66, 73, 75, 76, 77, 272, 273, 277, 278, 279, 282, 283, 284, 285, 295, 296, 298, 299
- Ficção científica 59, 277, 283, 284, 285, 295, 296, 298
- Guattari, F. 50, 51, 65, 66, 86, 125, 199, 249, 254, 299
- Haraway, D. 57, 58, 59, 69, 70, 79, 127, 154, 199, 200, 201, 203, 217, 220, 226, 238, 239, 249, 253, 263, 265, 271, 272, 273, 277, 284, 285, 286, 298, 300
- Ibarra, M. C. 12, 62, 98, 104, 114, 118, 123
- Imaginação 20, 21, 26, 28, 34, 41, 72, 93, 125, 131, 163, 278, 282, 295
- Ingold, T. 13, 14, 19, 25, 26, 29, 38, 51, 53, 61, 97, 98, 100, 101, 102, 103, 104, 106, 107, 114, 125, 127, 133, 141, 157, 158, 159, 161, 162, 165, 178, 199, 224, 226, 241, 249, 253, 262, 263, 265, 271, 272
- Investigação-Ação Participativa 97, 107
- Malha 78, 125, 168, 263, 265
- Meliande, C. 16, 63, 283
- Memória 56, 60, 71, 119, 125, 141, 174, 234, 253, 265, 273, 290, 293, 299, 300
- Menor 55, 75, 91, 134, 143, 151, 152, 153, 164, 249, 254, 272
- Moraes, C. 14, 55, 57
- Noury, C. 12, 63, 71, 78, 80
- Participação 10, 12, 19, 20, 21, 28, 30, 47, 48, 49, 50, 52, 53, 57, 65, 66, 100, 101, 104, 111, 112, 118, 119, 128, 129, 130, 131, 137, 138, 165, 196, 197, 198, 200, 205, 207, 208, 212, 214, 219, 229, 240, 245, 292
- Penha 14, 15, 56, 58, 59, 210, 211, 212, 214, 215, 216, 217, 218, 220, 223, 225, 226, 228, 230, 231, 232, 238, 239, 240, 243

- Prática cartonera 71, 72, 75, 77,
78, 79, 82, 83, 85, 93
- Presente espesso (thick present)
285
- Rio Comprido 119, 122, 123,
125, 126, 132, 135
- Rio de Janeiro 11, 14, 15, 16, 19,
20, 24, 37, 41, 47, 48, 53,
55, 56, 57, 58, 60, 62, 63,
65, 72, 73, 75, 78, 79, 80,
83, 86, 88, 101, 104, 119,
125, 126, 135, 141, 146,
147, 150, 151, 152, 153,
157, 159, 160, 163, 165,
167, 168, 175, 177, 193,
194, 196, 210, 223, 225,
228, 247, 248, 250, 251,
252, 253, 256, 263, 265,
267, 269, 271, 272, 273,
274, 280, 281, 283, 286,
287, 288
- Saúde 14, 15, 57, 193, 195, 196,
197, 198, 199, 200, 202,
203, 204, 207, 208, 209,
210, 211, 212, 214, 215,
217, 218, 219, 220
- Sentipensante 108, 111, 113, 114
- Serpa, B. 63, 64, 127, 225
- Sirito, M. 12, 60, 71, 88, 91, 92,
93
- SUS 14, 57, 195, 196, 197, 198,
200, 203, 211, 219
- Szaniecki, B. 9, 20, 52, 72, 88,
128, 130, 198, 199, 207,
208, 209, 227, 248, 249
- Tecnologias 62, 157, 161, 162,
228, 296
- Teia 15, 259, 261, 262, 263, 264,
265
- Tempo 9, 15, 16, 22, 26, 30, 31,
32, 38, 40, 41, 43, 55, 59,
60, 64, 72, 73, 75, 87, 102,
103, 106, 113, 117, 121,
134, 146, 158, 159, 160,
164, 167, 173, 174, 175,
184, 187, 197, 226, 229,
230, 231, 232, 234, 235,
236, 239, 241, 249, 251,
253, 254, 255, 256, 258,
262, 263, 264, 265, 268,
271, 274, 280, 285, 287,
289, 290, 291, 294
- Tentacular 15, 57, 58, 155, 201,
251, 265, 267, 274, 285
- Tentáculo 251, 265
- Território 13, 14, 23, 36, 40, 41,
56, 58, 59, 62, 104, 108,
109, 113, 117, 118, 119,
121, 122, 123, 125, 128,
129, 133, 134, 135, 136,
151, 152, 175, 183, 202,
211, 217, 218, 229, 230,
231, 232



PPDESDI

Programa de Pós-Graduação em Design

Este livro foi finalizado em julho de 2023 pela Coleção Laboratórios com textos do laboratório de Design e Antropologia da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI/UERJ). A família tipográfica de títulos é Cy (Jürgen Huber– supertype) e a família tipográfica de textos é Alegreya, Juan Pablo del Peral – Google, ambas licenciadas pela Adobe Fonts.

Este livro é a realização de um desejo antigo de reunir nossos debates e inquietações sobre o modo como pesquisamos no Laboratório de Design e Antropologia (LaDA) da Escola Superior de Desenho Industrial da UERJ (ESDI/UERJ). Trata-se de uma coletânea de reflexões sobre as primeiras teses defendidas pelas pesquisadoras do LaDA, e que compartilharam o mesmo período e ambiente acadêmico, discutindo leituras, escritas e experimentando suas pesquisas a partir de oficinas, seminários e jogos. Ainda que oriundas de um mesmo tempo e lugar, as pesquisas aqui reunidas são muito distintas em termos de temas e abordagens, convergindo em torno de um referencial teórico compartilhado, assim como no engajamento comum na busca de modos de fazer pesquisa em design envolvendo mais pessoas, coisas e territórios.



PPDESDI
Programa de Pós-Graduação em Design

LaDA
Laboratório de design e antropologia

