

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ITAJUBÁ
MESTRADO EM DESENVOLVIMENTO, TECNOLOGIAS E SOCIEDADE

**DESIGN, TEORIA ATOR-REDE E ARTESANATO:
ESTUDO DA INSERÇÃO DE DESIGNERS EM
UM CONTEXTO ARTESANAL UTILIZANDO A
CARTOGRAFIA DE CONTROVÉRSIAS**

Aluna: Camila Loricchio Veiga

Orientador: Prof. Dr. Adilson da Silva Mello

Coorientador: Prof. Dr. Rosinei Batista Ribeiro

Itajubá, abril de 2016

CAMILA LORICCHIO VEIGA

**DESIGNER, TEORIA ATOR-REDE E ARTESANATO:
ESTUDO DA INSERÇÃO DE DESIGNERS EM
UM CONTEXTO ARTESANAL UTILIZANDO A
CARTOGRAFIA DE CONTROVÉRSIAS**

Dissertação de Mestrado apresentada
para Defesa no Mestrado em
Desenvolvimento, Tecnologias e
Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Adilson da Silva
Mello

Co-Orientador: Prof. Dr. Rosinei Batista
Ribeiro

ITAJUBÁ, 2016

CAMILA LORICCHIO VEIGA

**DESIGNER, TEORIA ATOR-REDE E ARTESANATO:
ESTUDO DA INSERÇÃO DE DESIGNERS EM
UM CONTEXTO ARTESANAL UTILIZANDO A
CARTOGRAFIA DE CONTROVÉRSIAS**

Dissertação de Mestrado apresentada para
Defesa no Mestrado em Desenvolvimento,
Tecnologias e Sociedade.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Adilson da Silva Mello

Prof. Dr. Rosinei Batista Ribeiro

Prof. Dr. Nelson Tavares Matias

Prof.^a Dr.^a Lauren Ferreira Colvara

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a Deus que tornou possível esse trajeto sinuoso e trabalhoso da pesquisa e ajudou na motivação e perseverança (e pela tendinite não piorar tanto).

Ao meu orientador Prof. Dr. Adilson da Silva Mello e co-orientador Prof. Dr. Rosinei Batista Ribeiro, que mostraram e guiaram os caminhos teóricos e práticos da pesquisa desde o começo da caminhada, sem os quais não seria possível nem 10% disso tudo. E também aos membros das bancas que forneceram aquela orientação extra e mostraram possibilidades de melhorar.

À todos do GEPETEC e do DTecS (aos que já saíram e os que ainda estão por lá), em específico Bianca, Isabella, Guilherme, Carlos, Marcelo, Fernanda, Lauren, pessoal do GEPE (antigos e novos, vocês sabem quem são), que auxiliaram nos momentos de descontração e nas reuniões de grupo de pesquisa, seja com novas ideias de caminhos, conselhos, bem como piadas. Também em especial ao Douglas e Lígia por todo o apoio e suporte durante e após a pesquisa de campo. Ao Douglas também por todo esse caminho construído coletivamente na busca de entender a teoria, construir as pretensas soluções e discutir muito e muito.

Aos meus pais, Jeferson, amigos, pessoal da CONDe, família, agregados e pessoas com quem convivi nesses pouco mais de dois anos por ajudar no limite de seus alcances e compreender os momentos de stress e confusão mental.

E a todos da Casa do Artesão por abrirem as portas da associação e também das suas casas e vidas para que entrássemos e conversássemos de igual para igual, por estarem abertos a pensar, a dar opiniões, nos retrucar e se preocupar com a gente. Se vocês não tivessem feito isso não haveria nada a escrever.

Meu muitíssimo obrigada!

“The true delight is in the finding out rather than in the knowing.”
Isaac Asimov

RESUMO

Essa pesquisa discutiu a inserção do designer no contexto artesanal. Ocorreu entre 2014 e 2015 em uma associação artesã na cidade de Maria da Fé/MG. Teve como base teórica o uso da Teoria Ator-Rede e da Cartografia de Controvérsias para visualizar as movimentações dentro da rede estudada. Elaborou-se uma ferramenta para análise e visualização dos dados denominada *Oligopticon-Maps*, que permitiu uma visualização oligóptica dos vários momentos da rede. Com o objetivo de estudar essa inserção do designer, discutiu-se conceitos e visões sobre Design e Artesanato, realizando uma pesquisa de campo e posterior oficina sobre Criatividade em Artesanato dentro da associação estudada, para que assim se observasse as mudanças ocasionadas por essa interferência. Depois de mais de um ano de inserção, notou-se que a interferência de um designer pode ocasionar mudanças em relação ao processo projetual das artesãs, à maneira como elas enxergam o design e artesanato, ocorrendo, no entanto, uma desconstrução do discurso competente do profissional designer, principalmente ao se entrar no campo valorizando o conhecimento do pesquisado e se permitindo ser modificado pelos atores na rede. A pesquisa abriu caminho para pensar novas possibilidades de compreender o papel e atuação do designer nesses contextos e abrir espaço para discussões futuras concernindo as fronteiras entre design e artesanato e as visões desses profissionais.

Palavras chave: teoria ator-rede, design, artesanato, cartografia de controvérsias

ABSTRACT

This research discussed the designer's insertion in the artisan context. It happened between 2014 and 2015 in an artisan's association at Maria da Fé, Minas Gerais State. It had as theoretical basis the use of the Actor-Network Theory and Controversy Mapping to visualize the movements in the studied network. It was elaborated an tool for data analysis and visualization entitled *Oligopticon-Maps*, which allowed an oligoptical vision of the various networks' moments. With the goal of studying this designer's insertion, it was discussed concepts and visions concerning Design and Craft, composing a field research and workshop about Creativity for Crafts with the association, so that it was observed changes caused by this interference. After more than an year of insertion, it was noted that a designer's interference can cause changes regarding the artisan's project creation, the way they see and comprehend design and craft, occurring, however, the deconstruction of the designer's competent speech, mainly caused when entering the field valuing the other's knowledge and allowing to be modified by those actors in the network. The research enabled the thinking of new possibilities in understanding the designer's action and role in those contexts and to discuss frontiers between design and crafts and those professional's visions.

Keywords: actor-network theory, design, craft, controversy mapping

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Demonstração dos movimentos entre complexidade e simplicidade, num ciclo contínuo (a simplicidade se torna complexa e retrabalha-se tudo de forma iterativa, quando se atinge a simplicidade o processo recomeça).....	39
Figura 2. Paleta de cores utilizada na construção das redes da etapa Expansão da Complexidade, estão na ordem de utilização de cima para baixo (preto: rede 1, laranja: rede 2, etc.) e os círculos indicando a diferença de tamanho dos nós e a intensidade de cores respectivas.....	41
Figura 3. Rede 1 abrangendo o primeiro período relacionado ao Festival de Inverno e suas movimentações.	42
Figura 4. Rede 2 abrangendo o período de inserção, constando das entrevistas com as artesãs e coleta de dados, é desse momento que as informações sobre o histórico e pontos de vista são coletadas.....	43
Figura 5. Rede 3 abrangendo o fim da inserção dos pesquisadores externos à pesquisa e o fim das entrevistas.....	43
Figura 6. Rede 4 abrangendo especificamente a Oficina sobre Criatividade em Artesanato, fruto dessa dissertação, de abril a maio de 2015.	44
Figura 7. Rede 5 abrangendo o momento da Oficina de Lima (2016), de maio a junho de 2015.	44
Figura 8. Rede 6 abrangendo o período de pós-inserção dos pesquisadores na rede, o fechamento do campo.	45
Figura 9. <i>Wireframe</i> da estrutura dos mapas, situando as telas mencionadas.....	47
Figura 10. Exemplo de uma das redes executadas, para demonstração dos elementos que a compõem.	48
Figura 11. Demonstração do posicionamento e estrutura das telas ‘ <i>O quê</i> ’ e ‘ <i>Quando</i> ’.....	49
Figura 12. Exemplo de uma continuação da tela ‘ <i>Quando</i> ’, se há a passagem de tempo e ela esteve presente em outras telas, elas aparecem indicadas pela linha pontilhada.	49
Figura 13. Demonstração da tela ‘ <i>Quem</i> ’, logo abaixo das telas ‘ <i>O quê</i> ’ e ‘ <i>Quando</i> ’, listando os atores envolvidos e o pictograma referente.	49
Figura 14. Explicação da tela ‘ <i>Quem</i> ’, envolvendo os atores e os tipos de relação que podem ser travados, ou não travados no caso dos intermediários.....	50
Figura 15. O nível de agência de cada ator é indicado pela quantidade de anéis que possui, mais anéis, maior a agência, menos anéis, menor a agência.	51
Figura 16. Quanto à intensidade da relação, depende de onde a linha representando a toca, quanto mais perto do nó, mais intensa a relação, as de altíssima implicam em não se saber de qual ator parte a ação, de tão intrincada que é.	52

Figura 17. Exemplo da possibilidade de relações diferentes entre dois atores envolvidos, um de alta intensidade e um de baixa.	53
Figura 18. Existem três tipos de movimentos definidos, cada um com uma cor diferente, AT (amarelo), EM (vermelho) e MC (azul).	54
Figura 19. Exemplo dos sonares de movimentos posicionados, fruto das relações entre atores, e os títulos de MC e EM descritos.	55
Figura 20. Infográfico do processo de construção dos <i>Oligopticon-Maps</i>	55
Figura 21. Rede A: demonstrando o momento dos pesquisadores antes de entrarem na rede da CdA.	59
Figura 22. Nuvem de Tags com os Materiais Utilizados por frequência de aparição em uma listagem.	61
Figura 23. Índice de produtos vendidos na associação realizado por meio de nuvens de tags com base em uma listagem de produtos no momento da análise.	62
Figura 24- Foto do Centro Cultural de Maria da Fé, a Associação se encontra na lateral do mesmo, onde estão as três janelas. É composta de duas áreas com produtos variados (até o momento do fechamento do campo).	63
Figura 25 - Exemplo de produtos vendidos e organização na loja, os produtos de palha mais clara são de palha de milho, os de palha escura são de palha de bananeira.	64
Figura 26. Rede 1 demonstrando as articulações durante o Festival de Inverno de 2014, montada com base nos cadernos de campo dos pesquisadores presentes e entrevistas posteriores.	66
Figura 27. Rede B indicando alguns movimentos da rede que ocasionaram na falta de interesse visualizada durante o Festival de Inverno, que acabou por gerar o conflito na Rede 1.	68
Figura 28. Rede 2 representando a síntese dos momentos de inserção antes das oficinas dos pesquisadores entre agosto de 2014 e abril de 2015.	73
Figura 29. Exemplo da disposição das placas feita pelas próprias artesãs, referindo-se à área das cachaças, azeites, licores e alguns produtos de oliveira.	77
Figura 30. Padronagem final e fotografia tirada do piso do hall da Igreja Matriz de Maria da Fé, é o primeiro piso a se visualizar ao entrar na igreja.	93
Figura 31. Padronagem final e fotografia tirada do piso da Igreja Matriz de Maria da Fé, é o piso localizado antes dos bancos após a entrada principal da igreja.	93
Figura 32. Padronagem final e fotografia tirada da parede de uma casa logo à frente da Igreja Matriz, essa casa fica ao lado de um bar mencionado pelas artesãs como local em que existem fotografias antigas da cidade.	94
Figura 33. Padronagem final e fotografia tirada do piso da Igreja Matriz de Maria da Fé, esses	

pisos localizam-se perto dos bancos e na área coberta por eles, aparecem em duas cores diferentes.....	94
Figura 34. Padronagem final e fotografia tirada de um detalhe da porta lateral da Igreja Matriz de Maria de Fé, são duas portas laterais e essa grade presente em ambas.....	94
Figura 35. Padronagem final e fotografia tirada do piso da Igreja Matriz de Maria da Fé, esse piso localiza-se perto da cúpula lateral, no lado oposto à área do Santíssimo.....	95
Figura 36. Padronagem final e fotografia do piso da Igreja Matriz de Maria da Fé, esse piso é uma variação de cor do da Figura 33.....	95
Figura 37. Peça final e muro fotografado na Av. Lucas Evangelista Guedes, esse estilo de muro pode ser encontrado por toda a extensão da avenida (a principal da cidade), pelas laterais e perto de pontos de ônibus e encruzilhadas.....	96
Figura 38. Peça final e detalhe do coreto presente na praça Getúlio Vargas (localização do Centro Cultural), mencionado em algumas entrevistas.....	96
Figura 39. Peça final em duas partes e fotografia da varanda de uma casa que fica de frente para a praça Getúlio Vargas.....	96
Figura 40. Peças finais e fotografias de dois detalhes de fachadas encontrados em ruas diferentes da cidade.....	97
Figura 41. Peça final e fotografia retratando o banco da Igreja matriz de Maria da Fé, são dois bancos que ficam na frente da fachada frontal da igreja.....	97
Figura 42. Rede 3 demonstrando as articulações e controvérsias que correram durante a oficina, entre abril e maio de 2015.....	98
Figura 43. Mapa com a rota pré-definida de passeio, construída passando pelos locais onde foram coletadas as imagens vetorizadas e impressas 3D anteriormente.....	102
Figura 44. Produto pronto das Artesãs 9 e 10, trabalhando com fuxico e crochê no formato de uma das imagens fornecidas da igreja (a que aparece na Figura 27).....	104
Figura 45. Poesia da Artesã 8 e seus produtos, a boneca da roça e pedras de papel machê.....	104
Figura 46. Porta panela planejando por uma das artesãs com base na forma da grade da Igreja fornecida.....	105
Figura 47. Protótipo de uma cesta de palha de milho, com trabalho em crochê utilizando barban-te.....	106
Figura 48. Molde da almofada de uma das artesãs, baseado na forma da Figura 31.....	106
Figura 49. Almofada finalizada com base no molde apresentado na Figura 48.....	108
Figura 50. Rede 4 retratando o momento de pós-inserção, entre maio e setembro de 2015.....	110

Figura 51. Quadro composto por uma das artesãs novas da associação, ela utilizou os detalhes dos muros da cidade e a oliveira, símbolo da cidade, incluindo galhos reais da árvore.....	113
Figura 52. Anjos apresentados pela artesã 6 como produto testando os limites que ela não considera aceitáveis antes, incluindo <i>glitter</i> e juta com brilho.....	114

LISTA DE ABREVIATURAS

ANT - Teoria Ator-Rede (*Actor-Network Theory*)

AT - Atratores

CC - Cartografia de Controvérsias

CdA - Casa do Artesão

EM - Estado Magmático

GEPETEC - Grupo de Ensino, Pesquisa e Extensão em Tecnologias e Ciência

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

ICSID – Conselho International de Sociedades de Design Industrial - *International Council of Societies of Industrial Design*

MC - Movimento em Cristalização

OM – *Oligopticon-Maps*

UNESCO - Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

UNIFEI – Universidade Federal de Itajubá

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 REFERENCIAL TEÓRICO	16
1.1 Teoria Ator-Rede e a Cartografia de Controvérsias	16
1.1.1 <i>A ANT e suas associações</i>	16
1.1.2 <i>A ANT e a Cartografia de Controvérsias</i>	23
1.2 Design e Artesanato	26
1.2.1 <i>O Design, o Designer e suas controvérsias</i>	26
1.2.2 <i>O Artesanato, seus Produtos e suas Fronteiras</i>	30
2 MÉTODO	35
2.1 <i>Oligopticon-Maps</i>	36
2.1.1 <i>Designing Controversies</i>	36
2.1.2 <i>Expansão da Complexidade da Rede</i>	39
2.1.3 <i>Oligopticon-Maps</i>	45
CONSIDERAÇÕES FINAIS	115
REFERÊNCIAS	119
APÊNDICE	123
Apêndice A – Questionário utilizado para moradores e visitantes da região	123
Apêndice B – Ferramentas impressas adaptadas entregues aos participantes da oficina.	124
Apêndice C – Compilação da apresentação em .ppt utilizada na oficina.	132
Apêndice D – Fotos selecionadas após visita exploratória.....	137
Apêndice E – Redes da Etapa Expansão da Complexidade	143
Apêndice F – Oligopticon-Maps gerados para a pesquisa	149
Apêndice G – Desenhos Técnicos das formas impressas na impressora 3D.....	155

INTRODUÇÃO

A presente dissertação tratou de uma discussão acerca da inserção do designer em um contexto artesanal. Para que essa inserção fosse estudada, escolheu-se como locus de pesquisa a Casa do Artesão Mariense, uma associação artesã localizada na praça central da cidade de Maria da Fé, Sul de Minas Gerais.

O questionamento presente foi como se dá essa inserção? É possível pensar em outras maneiras do designer atuar nesses contextos? Para balizar e guiar essa inserção e análise dos dados utilizou-se a Teoria Ator-Rede¹ (ANT) e a Cartografia de Controvérsias² (CC) como forma de construir e analisar as redes.

O objetivo geral da pesquisa foi estudar a inserção do designer no contexto artesanal. Sendo os objetivos específicos realizar uma análise sociotécnica em uma associação de artesãos da cidade de Maria da Fé/MG, denominada Casa do Artesão (CdA); construir uma oficina de criatividade em artesanato para estudar na prática as mediações que um designer pode causar em uma situação do tipo, auxiliando na capacitação das artesãs envolvidas; desenvolver uma ferramenta de análise de dados com base na ANT e CC.

Nessa pesquisa utiliza-se a primeira pessoa nos momentos de exposição explícita da opinião da autora, como processo para não abafar a voz do ator (a autora como designer e pesquisadora), optou-se por manter a pessoalidade esclarecendo que aquela era a opinião e conclusão da autora como mediadora³ na rede.

Os dois designers mencionados nessa pesquisa são, a própria autora, Veiga⁴ e Lima (2016)⁵, ambos com formação na área de Design e com experiências diferentes (uma voltada para produto e serviços, outra para gráfico e serviços). Para mais informação referente ao trabalho de Lima (2016), recomenda-se ler *Entre Atos, Rastros e Marcas: uma cartografia de controvérsias sobre design e artesanato* (LIMA, 2016), pesquisa que fornece informação complementar e pontos de vista que auxiliam na compreensão do presente texto, já que foi em colaboração com ele que o método e pesquisa de campo foi estruturado. A descrição e discussão dessa pesquisa reside na visão da autora e de como a inserção ocorreu para ela.

¹ Composta por Latour, Callon e Law, é uma teoria construtivista que tem como pontos-chave a simetria de agência, o não-reducionismo no campo, a visão de que as redes não são estáveis e a reflexividade, onde o pesquisador não se considera diferente do objeto estudado; é uma busca pelas associações entre os atores (LATOUR, 2005; FREIRE, 2006; CALLON, 2008; LEMOS, 2013).

² A Cartografia de Controvérsias se propõe como uma maneira de visualizar a complexidade da rede, um modo de traduzir as relações em um determinado momento e sob um determinado ponto de vista (VENTURINI, 2010; 2012).

³ Mediadores são atores que transformam, distorcem, modificam os elementos que carregam, são complexos e imprevisíveis, modificando e sendo modificados pelas articulações da rede (LATOUR, 2005).

⁴ Camila Loricchio Veiga é mestranda em Desenvolvimento, Tecnologias e Sociedade, pela UNIFEI, bacharela em Design pela FATEA. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2866485268542714> Acesso em jan. 2015

⁵ Douglas dos Santos Lemos Lima é mestrando em Desenvolvimento, Tecnologias e Sociedade, pela UNIFEI, especialista em Design Thinking (ESPM) e bacharel em Desenho Industrial pela FATEA. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2268504144774422> Acesso em jan. 2015

A justificativa para essa pesquisa reside nos objetivos da linha de pesquisa da qual ela faz parte, Desenvolvimento e Tecnologias, que visa estudar tecnologias como maneira de fomentar e fortalecer o desenvolvimento social, ambiental ou econômico (UNIFEI, 2016). Estudando a inserção do designer em um contexto artesanal foi possível notar modificações na estrutura organizacional delas e no modo como algumas projetavam produtos, bem como pensar possibilidades para a atuação do designer em situações do tipo.

O uso da ANT e a CC concentra-se na agência dos atores, em como agem na rede, sem a distinção entre atores humanos ou não-humanos, em suas associações, nas relações que são travadas entre eles. Transportando para o contexto dessa pesquisa, visualizando essa complexidade através de redes configuradas durante a pesquisa de campo e compreendendo o que foi modificado, seja em conceitos, possibilidades de trabalho e relações internas da Casa do Artesão após essa inserção da autora.

A pesquisa de campo foi estruturada dentro do Grupo de Pesquisa e Extensão em Tecnologias e Ciência (GEPETEC) da UNIFEI.

Como alguns conceitos referentes ao artesanato e ser artesão, produtos e design foram tratados durante essa inserção, houve também uma pesquisa referente aos conceitos já existentes quanto aos temas. Para que assim um paralelo entre teoria e empirismo voltado à esses conceitos fosse traçado (porém, por questão de focar no objetivo, se deixa como sugestão futura um aprofundamento nesses assuntos). Como os pesquisadores já tinham uma noção prévia de toda essa carga teórica, mas as artesãs não, isso serviu como uma maneira de visualizar quais conceitos acabaram sendo absorvidos pelas artesãs e até retrabalhados por elas. E também de pensar o próprio design e designer em um papel de pesquisador, mediador e actante na rede e as possibilidades atuação e posicionamento que ele pode ter.

A organização do trabalho está separada da seguinte maneira:

No primeiro Capítulo percorre-se os conceitos da ANT e da CC, passando pelas possibilidades, restrições e dificuldades de se trabalhar com essas teorias. O trabalho com o campo é modificado, a valorização dos não-humanos, o modo como é necessário não ignorar e se impor sobre a voz dos atores e articulações da rede, não desprezando nada. E como é dificultoso realizar todo esse trabalho de imersão com um teoria dessas.

Discute-se a relação com as definições de Design, as controvérsias que permeiam essa profissão que não tem um conceito único, tendo várias vertentes para sua origem histórica e para as funções exercidas por esse profissional. Discutindo inclusive as vantagens de se ter uma profissão aberta à essa discussão de reconstrução e definições. O Artesanato entra com um breve percurso histórico, sobre como os artesãos eram organizados anteriormente e quais suas características que os definiam como artesãos de fato.

O ponto-chave dessa seção é a discussão teórica sobre a fronteira em design e artesanato, suas particularidades, as escolhas de cada profissional e algumas perguntas que não são respondidas, mas é sugerido que se trabalhe em futuros trabalhos. Para que ao entrar no Capítulo seguinte se note o modo como as artesãs entendem design, como a autora compreende design e onde ficam as teorias, caminhos e possibilidades de interpretação e discussão.

No Capítulo seguinte é exposto o método utilizado. Percorrendo os recursos e equipamentos utilizados para a inserção no campo, coleta de dados e execução das oficinas, bem como a explicação sobre a ferramenta desenvolvida durante essa pesquisa para análise dos dados: os *Oligopticon-Maps* (OM). Os mapas de visão oligóptica, desenvolvidos com base na ANT e CC em parceria com Lima (2016), construídos para auxiliar na explanação dos dados coletados e facilitar a visão da movimentação da rede nos momentos estudados. Assim, segue-se para o Capítulo seguinte para descrever o processo de pesquisa de campo e os dados coletados com auxílio dos OM.

No Capítulo seguinte demonstra-se a pesquisa de campo, que durou mais um ano (acontecendo entre julho de 2014 e setembro de 2015). Explica-se como foi o primeiro contato, o ganho de confiança das artesãs; todo o processo de entrevistas para coleta de dados que ocorreram em suas casas (foram 17 entrevistas com artesãs da associação e duas entrevistas com membros externos à associação), como esses dados acabaram por auxiliar o modo como se entendeu a organização delas como associação, o modo como elas viam a inserção dos pesquisadores e os conceitos de design e artesanato. Bem como o acompanhamento da oficina, momento em que a interferência da autora como designer foi mais direta e carregada do ‘discurso competente’ e conhecimento formalizado, gerando dados para que se pudesse observar no período pós-oficina o que fora incorporado, e o que não, pelas artesãs envolvidas. Até onde se estendeu essa interferência (e pode-se observar).

Todos esses dados processados através de transcrições, cadernos de campo, fotos e vídeos, foram traduzidos nos OM, acompanhados de descrições espessas que forneceram conteúdo para construir as considerações finais dessa pesquisa e entender até onde se estenderam as interferências da designer, da pesquisadora, as falhas, possibilidades futuras de trabalho e sugestão de discussões que podem ser aprofundadas futuramente.

1 REFERENCIAL TEÓRICO

A base teórica e metodológica da presente pesquisa perpassou a Teoria Ator-Rede (ANT) e a Cartografia de Controvérsias (CC); aprofundando-se também nas teorias relacionadas a Design e Artesanato, como arcabouço para a inserção no campo e discussão. A pesquisa foi de cunho científico exploratório. A seguir, expõem-se as teorias e discussões iniciais e como seus conceitos foram articulados durante a pesquisa.

1.1 Teoria Ator-Rede e a Cartografia de Controvérsias

A Teoria Ator-Rede é denominada *Actor-Network Theory* em inglês. Na presente pesquisa utiliza-se a abreviatura ANT ao invés de TAR, por conta de manter a relação que Latour (2005) traz com a palavra em inglês *ant* (formiga), relacionando o trabalho com a teoria a um de formiga, que condiria com um viajante “[...] cego, míope, viciado em trabalho, rastreador, e coletivo” (LATOURE, 2005, p. 9, tradução nossa)⁶. Para não perder essa carga de significado optou-se por utilizar a abreviatura original.

A ANT justifica-se na pesquisa como um guia para visualização das movimentações da rede estudada, focando na ‘voz’ dos atores que não a possuem, no caso os não-humanos, e trazendo o trabalho de pesquisa para ‘dentro’ do laboratório e não apenas ‘sobre’ o laboratório (LATOURE; WOOLGAR, 1997). A CC traz o aporte de método sobre como trabalhar os dados coletados nos vários momentos da rede.

1.1.1 A ANT e suas associações

Bruno Latour, Michel Callon e John Law trabalharam em conjunto para gerar a ANT, que tem como preceito um modo de pensar e estudar a heterogeneidade (FREIRE, 2006). Freire (2006) afirma que a ANT é uma proposta de simetria generalizada, uma abordagem construtivista que teve influências da etnometodologia de Garfinkel, dos conceitos da semiótica de Greimas, da sociologia de Tarde, da Filosofia das Ciências por Serres, princípio metodológico da simetria de Bloor, a noção de rizoma de Deleuze e Guattari e noção de dispositivo de Foucault. Para Callon (2008), a ANT se refere à inovação, subjetividade e agência, e segundo a qual não se pode compreender a constituição da coletividade sem levar em conta a “[...] materialidade, as tecnologias e os não-humanos” (CALLON, 2008, p. 308).

A ANT também é conhecida como ‘sociologia da tradução’ e ‘sociologia da inscrição’ (LEMOS, 2013). Law (1992) explica que tradução é algo que remete e implica em possibilidades de equivalência e transformação, como no caso de um ator modificar uma rede, ou até de ser uma rede, e vice-versa. Essa fronteira de o que é um ator e o que é rede depende do momento em que ela está e de como essa descrição da rede ocorre.

⁶ No original: “[...] *blind, myopic, workaholic, trail-sniffing, and collective traveler*” (LATOURE, 2005, p. 9).

Law (2014) afirma que a “[...] materialidade do mundo é heterogênea, uma mistura de social, econômico, material, humano, ‘natural’ e técnico” (LAW, 2014, não paginado, tradução nossa). Uma das maneiras de entender essa materialidade é a ANT, e os processos sociais poderiam ser entendidos por um *toolkit*, uma ferramenta que ele chama de *material-semiotics* (MORAES; ARENDT, 2013). Deve-se focar nas relações, nas interações; pensar em como tamanho, poder, organizações são formadas, observando como essas relações se dão, sem presumir antes de observar (LAW, 1992).

Law (1992) considera como o cerne da ANT:

[...] uma preocupação em como atores e organizações se mobilizam, justapõem e mantêm unidos os pedaços e peças com as quais são compostas; como elas são possíveis de prevenir que esses pedaços e peças sigam suas próprias inclinações e se formam; e como elas possibilitam, como resultado, conceber por um tempo o processo de tradução em si e, então, transformar uma rede de uma mistura heterogênea de pedaços e peças cada uma com sua inclinação, em algo que passa a ser um ator único (LAW, 1992, p. 386).⁷

Quando a atenção do estudo da ANT foca nas organizações há uma abertura que leva o pesquisador a não se concentrar somente no elemento considerado ou social ou humano, mas estender suas observações às materialidades presentes na realidade (CAVALCANTI; ALCADIPANI, 2013). Essa relação entre humanos e não-humanos sempre fez parte do próprio humano, e Lemos (2013) afirma que a própria constituição (como conjunto de elementos que constituem alguma coisa) da modernidade acabou por fazer com que essa questão fosse ignorada, separando os híbridos de relações humanas e não-humanas em *sujeitos* e *objetos*.

“Grupos se formam, agências são exploradas, e objetos tem seu papel” (LATOURET, 2005, p. 87, tradução nossa)⁸ e observar esses vínculos, essas relações que são consideradas efêmeras, a formação de grupos é ponto chave no trabalho com a ANT.

1.1.1.1. Termos que auxiliam na compreensão da ANT

Em *Reassembling The Social* (Latour, 2005) (nessa pesquisa foi utilizado como referência o livro em inglês, por conta da tradução não satisfazer a polissemia dos termos originais) Latour afirma que o significado de sociologia que utiliza é como um rastrear de associações⁹. No dicionário Merriam-Webster (2016) a definição do substantivo *trace* carrega as definições de pegadas deixadas por algo, vestígios, sinais e também a inter-

⁷ No original: “[...] a concern with how actors and organisations mobilise, juxtapose and hold together the bits and pieces out of which they are composed; how they are sometimes able to prevent those bits and pieces from following their own inclinations and making off; and how they manage, as a result, to conceal for a time the process of translation itself and so turn a network from a heterogeneous set of bits and pieces each with its own inclinations, into something that passes as a punctualised actor” (LAW, 1992, p. 386).

⁸ No original: “Groups are made, agencies are explored, and objects play a role” (LATOURET, 2005, p. 87).

⁹ “[...] tracing of associations” (LATOURET, 2005, p. 5).

secção de dois planos; quando se vai para o verbo *to trace* tem-se as definições desenhar o contorno de algo tendo uma referência; desenhar algo com cuidado ou ainda seguir o caminho ou linha de alguma coisa. O social se remete a um tipo de conexão entre elementos heterogêneos, uma trilha desses elementos que conecta coisas que não são o próprio social; o social seria esse movimento que reassocia e reúne o social¹⁰(LATOURE, 2005).

Os termos que a ANT utiliza são propositalmente genéricos (LATOURE, 2005). Latour (2005) afirma que quando se utiliza palavras mais genéricas se permite um espaço maior para a voz dos atores, ele utiliza o que intitula de *infralanguage*, justificando o uso de palavras como ‘grupos’, ‘atores’, ‘redes’, etc.¹¹ A valorização da voz, da linguagem que cada ator possui, foge da premissa de que são os pesquisadores que tem a ‘metalinguagem’, a linguagem superior em que se encaixam e traduzem todas as vozes dos atores (LATOURE, 2005).

As redes sociais possuem relações identificáveis, e não se pode descrever a ação realmente considerando as origens das mesmas como pontos, mas sim como relações, pelas coisas que circulam e agem. Já que a rede está sempre em movimento e em crescente mutação. A rede não age sozinha, estando inserida em um contexto, em que todos agem, inclusive os híbridos, surgidos da interação homem-natureza. A ANT é um grupo de procedimentos que não ignora as complexidades da rede de relações, e em que nada existe fora dessas relações (MORAES; ARENDT, 2013). Se a ação dos atores cessa, as relações deixam de existir, não existe uma inércia que mantenha tudo estável¹² (LATOURE, 2005).

As redes na ANT são como redes sociotécnicas de grande complexidade (PARENTE, 2007), em que humanos e não-humanos, ou seja atores, se relacionam deixando os traços a serem rastreados. Esse ‘seguir os atores’ é o objetivo da ANT, esse rastrear de associações (LATOURE, 2005), procurar as marcas deixadas pelas relações entre atores e mapeá-las. Para compreender melhor a complexidade do mundo deve-se “[...] analisar o processo de transformação do mundo em informação nas redes” (PARENTE, 2007, p. 104). Parente (2007) afirma que dentro de uma rede existem várias redes, elas se sobrepõem de forma simétrica, sendo que nenhuma dessas redes pode ser considerada como principal. A própria ciência e tecnologia são vistas em Latour como uma rede “[...] heterogênea que mobiliza homens e coisas e cria um campo de tensão e forças que o hibridiza” (PARENTE, 2007, p. 104). É interessante frisar que a representação da rede não representa o território literal ou em escala, mas sim um ponto de vista dessas articulações.

¹⁰ No original: [definição de social como] “[...] *very peculiar movement of re-association and reassembling*” (LATOURE, 2005, p. 7).

¹¹ “ANT prefers to use what could be called an *infralanguage*, which remains strictly meaningless except for allowing displacement from one frame of reference to the next” (LATOURE, 2005, p. 30, grifo do autor).

¹² “Like the notion of network, they don’t designate *what* is being mapped, but *how* it is possible to map anything from such a territory. [...] they simply allow ANT scholars to render the social fluid collectable again in the same way entomologists learn how to build little bridges so that, without interfering with the ants’ travels, they can count them one by one.” (LATOURE, 2005, p. 174)

Todos os termos utilizados na ANT não designam ‘o quê’ é mapeado, mas ‘como’ se consegue mapear, é como uma renderização do social para visualizar o mesmo, perceber suas nuances e estruturas (LATOUR, 2005).

Para Callon (2008) entidades são mais importantes que pontos ou estruturas na rede, devem ser observadas enquanto estão circulando, enquanto estão agindo. Só se observa quando uma ação acontece, quando vira realidade. A intenção é acabar com essa separação entre humanos e não-humanos, tanto que o termo usado para quem age nas relações é somente *actant*, e é o que gera uma ação, que age, gera movimento e modificações e pode ser humano ou não humano. Atores são compostos tanto quanto compõem a rede (LATOUR, 2005; LEMOS, 2013). Os atores são performativos, performam a ação, e se essa ação não é continuada por outros atores no momento da rede, ela deixa de acontecer. Não existe inércia (LATOUR, 2005).

Atores se dividem entre mediadores e intermediários. Os intermediários carregam significado, mas não o modificam, não existe transformação, da mesma maneira que o significado entra, sai¹³. Enquanto mediadores transformam, distorcem, modificam os elementos que carregam¹⁴, são complexos e imprevisíveis (LATOUR, 2005).

A dificuldade surge por ser complicado definir a princípio se um ator age como intermediário ou mediador, não há certezas sobre a natureza das entidades envolvidas, elas podem parecer simples a princípio e se complexificar (LATOUR, 2005). O próprio termo ator já é intencional: em uma peça de teatro, o ator nunca está sozinho, quando atua existe uma série de elementos envolvida, como iluminação, o palco, o teatro, outros atores. O ator em si não é a fonte da ação, mas sim as relações que ele trava com todos os outros atores envolvidos nessa formação de grupos (LATOUR, 2005). Essas ações se deslocam, são emprestadas, modificadas, transformadas¹⁵ (LATOUR, 2005).

A simetria que envolve a agência na ANT se refere que todos os atores devem ser considerados, porém não significa que todos ajam da mesma forma ou com a mesma intensidade. Em Callon (2008), tem-se que essa divisão não deve ser o foco, mas sim as agências, os agenciamentos sociotécnicos. Esses híbridos de natureza e humanos, e essas relações entre todos os atores, levaram a “[...] reconstruir um labirinto heterogêneo de homens e máquinas, de grupos sociais e sistemas tecnológicos” (THOMAS; et al, 2013, p. 12, tradução nossa). Entende-se então que existem os atores, que se dividem entre

¹³ “An intermediary, in my vocabulary, is what transports meaning or force without transformation: defining its inputs is enough to define its outputs. For all practical purposes, an intermediary can be taken not only as a black box, but also as a black box counting for one, even if it is internally made of many parts” (LATOUR, 2005, p. 39, grifo do autor).

¹⁴ “Mediators, on the other hand, cannot be counted as just one; they might count for one, for nothing, for several, or for infinity. Their input is never a good predictor of their output; their specificity has to be taken into account every time. Mediators transform, translate, distort, and modify the meaning or the elements they are supposed to carry” (LATOUR, 2005, p. 39, grifo do autor).

¹⁵ “By definition, action is dislocated. Action is borrowed, distributed, suggested, influenced, dominated, betrayed, translated” (LATOUR, 2005, p. 46, grifo do autor).

mediadores e intermediários, os mediadores modificando e sendo modificados por essas mediações travadas e os intermediários como atores que transportam significados, mas não alteram a rede diretamente e não são alterados por ela, pelo menos naquele instante.

Moraes e Arendt (2013) afirmam que, em estudos mais recentes, Moser, Law e Mol não consideram mais que o objetivo seja acompanhar como os objetos se estabilizam, mas sim como essas intervenções dos atores que criam realidades as fazem existir, e a descrição de uma rede não é nada mais que uma possibilidade.

As conexões presentes nessa rede funcionam como um rizoma, em que um ponto do rizoma pode se conectar, e deve, a qualquer outro (ABREU FILHO, 1998). Há uma sensação de multiplicidade.

Há várias críticas destinadas às abordagens da ANT, como: sendo uma análise limitada das estruturas sociais; possuindo postura amoral ao negligenciar questões de cunho político e moral; falhando ao considerar a distinção analítica entre humanos e não humanos e tendo possíveis problemas a respeito de como seguir as entidades numa análise das redes (CAVALCANTI; ALCADIPANI, 2013).

Em contraponto à essas críticas a ANT se preocupa, sim, em demonstrar as dimensões políticas, “[...] a política da ANT trata das distribuições hierárquicas, ou seja, de como ordens específicas criam inclusões e exclusões específicas que são realizadas de forma heterogênea” (CAVALCANTI; ALCADIPANI, 2013, p. 563). Há dificuldades na abordagem da tradução, que é examinar o processo de organização dessas redes heterogêneas, que são relacionadas ao problema encontrado de modificar acontecimentos para dados, todos eles relacionados à atuação do pesquisador, seja por conta dele não ter testemunhado algum deles, ou não terem sido anotados de alguma forma e posteriormente esquecidos, não terem sido considerados relevantes, compreendidos e o próprio sistema de tradução não ser confiável o suficiente (CAVALCANTI; ALCADIPANI, 2013). Durante a descrição e análise das redes no Capítulo 3 é possível notar que a dimensão política aparece e influencia em todos os momentos das redes, mas que essa dificuldade demonstrada é premente.

Ainda em Cavalcanti e Alcadipani (2013), tem-se alguns princípios metodológicos que guiam a ANT:

- Simetria: tudo merece uma explicação (embora esse ‘tudo’ seja impossível de atingir, o que se descreve é um recorte da realidade performada naquele momento observado);
- Não reducionismo: crítica à prática da sociologia moderna, que parte ao campo com conceitos prontos ou reduções;
- Visão processual, contingente e precária do objeto analisado: nada pode ser encarado estável;

- Reflexividade: pesquisador não se considerar diferente do que está sendo estudado.

A forma de trabalhar a descrição quando se utiliza a ANT é textual (LATOURE, 2005). Um texto que permita demonstrar as nuances, toda a multiplicidade de relações, atores e que permita uma reformulação quando necessário, sempre tendo em mente que a voz dos atores deve ser privilegiada, e não a linguagem do pesquisador, a linguagem ‘científica’¹⁶ (LATOURE, 2005). O próprio texto é um mediador (LATOURE, 2005).

Considerando o verbo em inglês *to describe*, e o substantivo *description*, Latour (1992) afirma que a questão do *script* (roteiro em inglês) seria o direcionamento da intenção: esse rastrear de cenários, observando os atores, dando as competências a eles e avaliando suas ações.

Na ANT há um destaque ao laboratório, local em que as ações acontecem, em que as relações serão observadas. Em *Vida de Laboratório*, Latour e Woolgar (1997), discutem a dificuldade de coletar os dados, avaliar o que está sendo pesquisado, sem ter alguns conceitos pré-definidos ao entrar em campo (LATOURE; WOOLGAR, 1997). Mas, deve-se tentar descrever o laboratório por meio de uma visão do observador, não perdendo alguns sentidos que já são dados por conhecimento prévio, mas utilizando-os para conseguir algo que dê sentido tanto à um pesquisador da área quanto à um leigo. É esse processo de organizar, de ‘dar ordem ao caos’ (LATOURE; WOOLGAR, 1997) que o pesquisador deve considerar. Que o conhecimento científico é um resultado de trabalho intenso pelo qual “[...] pequenas partes e arranjos - tubos de ensaio, reagentes, organismos, animais, radiação, outros cientistas, outros laboratórios, computadores etc. - são submetidos a um processo de organização que os conjuga” (CAVALCANTI; ALCADI-PANI, 2013, p. 560).

Quando se pensa na agência de atores na ANT, automaticamente se refere à agência de não-humanos e humanos. Visualiza-se a agência dos não-humanos, ou dos objetos, quando se retira o ator em questão da rede: quando se pensa na descrição da rede sem aquele ator, o que muda? (LATOURE, 1992)

A realidade se torna performada ao ponto em que o pesquisador pode criar e interferir ao criar realidades. Como as práticas dos atores constroem essas realidades, é possível interferir e encenar outras versões. Dessa forma “[...] é a possibilidade de intervenção, de interferir na composição de mundos, fazendo proliferar versões em que se contém mais e mais atores, em que nem sempre o que se estabiliza é o que se interessa” (MORAES; ARENDT, 2013, p. 316).

¹⁶ “[...] *it seems that only sociologists of the social – especially critical sociologists – can manage to efficiently muffle their informants’ precise vocabulary into their own all-purpose meta-language*” (LATOURE, 2005, p. 125).

Houve um trabalho realizado simultaneamente por Mol e Law em locais diversos, Mol na Holanda e Law na África com um mesmo objeto de pesquisa: a anemia (CAVALCANTI; ALCADIPANI, 2013). Durante a realização desses estudos, vários elementos que compunham a rede agiam de forma diferente, como: os sintomas que na Holanda seriam somente advindos do objeto em questão, na África poderiam ser resultado de causas diversas. Com isso se mostrou a mutabilidade de um mesmo objeto de pesquisa, que apesar de ter o mesmo nome, ou ser identificado da mesma forma, tinha diversos elementos diferentes que compunham a realidade da pesquisa (CAVALCANTI; ALCADIPANI, 2013).

Mol conclui a pesquisa dizendo que não há uma doença que se possa denominar anemia, mas diferentes modos de ‘performá-la’, pelos sintomas apresentados pelos pacientes e identificados pelo médico (MORAES; ARENDT, 2013). Cada realidade que é performada gera articulações diferenciadas, há vários mundos que surgem dessas articulações que não estão necessariamente relacionados, e se cada objeto é diferenciado, sendo diferentes dependendo da realidade em que estão inseridos, Mol pensa em possibilidades de coordená-los, em como lidar com o fato de mesmo sendo diferentes terem a mesma nomenclatura e a questão de mesmo havendo conflitos entre esses objetos, haver a possibilidade de serem interdependentes (MORAES; ARENDT, 2013). Pensar como os objetos deslocam e transcrevem os interesses de coisas e pessoas (LATOUR, 1992)¹⁷.

Tanto os objetos de estudo quanto o laboratório são construídos de forma social, a atividade científica sendo vista como forma de crença, que refuta a ideia da sociedade científica aceitar as teorias baseando-se somente nos três pilares: a verdade, racionalidade e objetividade (LATOUR, 1997). Não é possível concordar que a boa ciência ou a má ciência deve advir de uma interrogação tão somente do lado humano:

Certamente que, nossa sociedade, linguagem, mente e cérebro poderiam ser a causa de algum desentendimento, mas o maior parceiro para ser interrogado sobre as fontes de incertezas é a complexidade do mundo que não espera do lado de fora e não permanece igual (LATOUR, 1997, p. 3, tradução nossa)¹⁸.

Quando se pensa sobre a *neutralidade da ciência*, uma ciência que seria isolada de influências, isolada do resto das relações: Thomas *et al* (2013) afirma “[...] não há uma relação sociedade-tecnologia, como se fossem duas coisas separadas. Nossas sociedades são tecnológicas assim como nossas tecnologias são sociais. Somos seres sociotécnicos” (THOMAS *et al*, 2013, p. 12, tradução nossa)¹⁹.

¹⁷ No original: “*The object does not reflect the social. It does more. It transcribes and displaces the contradictory interests of people and things*” (LATOUR, 1992, p. 153).

¹⁸ No original: “*To be sure, our society, language, mind and brain could be cause for some misunderstanding, but the main partner to be interrogated for sources of uncertainties is the complexity of the world which does not wait outside and does not remain equal to itself*” (LATOUR, 1997, p. 3).

¹⁹ No original: “*No hay una relación sociedad-tecnología, como si se tratara de dos cosas separadas. Nuestras sociedades son tecnológicas así como nuestras tecnologías son sociales. Somos seres sócio-técnicos*” (THOMAS *et al*, 2013, p. 12).

1.1.2 A ANT e a Cartografia de Controvérsias

As controvérsias, que são chave importante na observação com a ANT, são aquelas em que se elaboram as relações, em que o social é constituído e desconstituído, já que não há uma estabilização duradoura da rede. É o meio pelo qual se visualiza a rede. Rastreiam-se as controvérsias para se rastrear as associações e relações, entender como o social se constitui naquele momento da rede, antes que se tornem caixas-pretas²⁰, que vão para o fundo da rede e precisaria-se desconfigurá-las para entender como se constituem. Só que ao se tornarem caixas-pretas, se torna extremamente dificultoso entender quem e o quê as constituem. Elas se tornam os tais intermediários anteriormente citados.

[...] toda associação tende a virar uma caixa-preta, a se estabilizar e cessar a controvérsia. O interesse é sempre abrir as caixas-pretas, colocar de novo em causa (enquanto “*matters of concern*”, como prefere Latour) os elementos estabilizados, ressaltado a necessidade de olhar para as controvérsias (a construção das associações) e as suas novas e futuras estabilizações (em outras caixas-pretas) (LEMOS, 2013, p. 56, grifo do autor).

Em Lemos (2013) a CC é como um método para revelar as mediações, essas transformações da rede. Proposta por Latour e Venturini, elas ‘desenham’ esse processo de rastrear os atores, segui-los, como as ações são distribuídas e se constituem, como se fossem mapas. Em Venturini (2010) aparece a descrição de que a CC é como a prática da ANT sem limitações de teorias e metodologias, o que não quer dizer desconsiderá-las, mas trabalhar com o máximo de pontos de vista possíveis. Ela é construtivista e que o objetivo dessa cartografia é tornar a complexidade da vida social legível, dando o protagonismo devido aos atores que encabeçam cada fenômeno social (VENTURINI, 2010).

Venturini (2010) propõe algumas ‘lentes’ para se observar as controvérsias:

- Pensar nos argumentos usados e a literatura envolvida na controvérsia. Mapear a rede de referências;
- pensar da literatura para os atores. Ampliar a rede pensada dessas referências até os atores envolvidos, os mediadores, que fazem diferença nessa rede no caso;
- pensar dos atores para as redes. Atores isolados não existem, atores atuam na rede e a modificam e são modificados por ela, trabalham relações. Observar as controvérsias é ver esse movimento de conexões e interações na rede;
- pensar das redes para o cosmos. Pensar a observação além de *statements, actions and relations*, mas em como o significado que atores dão pra essas questões modificam a rede. Pensar nesse significado;
- pensar do Cosmos para a cosmopolítica. As verdades consideradas como ver-

²⁰ Latour (2000) traz que a expressão vem da cibernética, quando uma máquina ou comandos são muito complexos, então só se analisa o que entra e o que sai dessa caixa e não a caixa em si. Quando uma situação na rede se torna uma caixa-preta é mais trabalhoso abri-las ou entender como foram construídas.

dades são potenciais controvérsias. É preciso multiplicar pontos de vista e atores e discussões.

Problemas surgem ao tentar compreender o como realizar essa observação. As controvérsias são aquelas que geram as tensões, geram as polêmicas na rede, que ainda causam desarmonia na rede, que ainda não se tornaram caixas-pretas. Mas como se seleciona as controvérsias relevantes? Qual o melhor formato para fazê-lo, considerando que o pesquisador colabora na construção dessas controvérsias e por vezes é também um ator na rede?

Essa cartografia se propõe a reunir o Social a partir dos rastros, mesma proposta da ANT em si, em buscar os indícios, as pistas, para constituir esse mapa, evitando as concepções engessadas que os sociólogos do social trabalham (LATOUR, 2005; VENTURINI, 2010).

Em Lemos (2013) tem-se alguns passos para evitar uma *má* controvérsia: evitar as frias, já harmonizadas ou que não interessam a vários atores; evitar controvérsias que já se constituíram como caixas-pretas, preferir as que ainda são debate, ainda geram discussões; fugir das que são ilimitadas, grandes demais, e por vezes não se tem recursos suficientes para rastreá-las, sejam eles monetários, humanos ou temporais mesmo; evitar assuntos que sejam difíceis de acessar ou secretos. Apenas ao se inserir na rede, começar as observações é que se é possibilitado perceber essas questões, porém. Apenas ‘entrando’ e se abrindo à observação é que se pode visualizar quais grupos são possíveis de se observar, quais controvérsias podem ser mapeadas, quais assuntos serão permitidos o acesso. Os mediadores transformam, distorcem, modificam a rede, e é observando e descrevendo essas mediações que elas vão sendo reveladas.

Há uma sintetização dos passos para uma criação de uma cartografia de controvérsias:

1. definir a controvérsia;
2. observar e descrever o porquê de ser uma controvérsia;
3. identificar as características da mesma (quente/fria; presente/passada; secreta/pública; difícil acesso/acessível; limitada/ilimitada);
4. recolher declarações, opiniões, ler literatura relacionada;
5. identificar os atores humanos e não-humanos, esboçando a rede;
6. identificar as cosmogramas, ideologias e visões de mundo.
7. entender a representatividade, influência e interesses dos atores (LEMOS, 2013).

Segue-se com as questões do que o pesquisador deve fazer:

1. Ouvir todos os atores, já que são eles que trazem a definição da controvérsia;
2. observar os vários pontos de vista;
3. descrever bem as controvérsias;
4. dar peso proporcional aos atores (LEMOS, 2013).

Essa observação das controvérsias também não é feita de forma simples. Ela requer três questões chave: não restringir a observação a apenas uma teoria ou método; observar do máximo de pontos de vista possível e sempre priorizar as ‘vozes’ dos atores acima das presunções do pesquisador (VENTURINI, 2010; 2012).

Venturini (2010) comenta as diretrizes pra se lidar com os pesos de cada ponto de vista de uma controvérsia:

- Pesar a representatividade de cada ponto de vista.
 - o Como? Quantidade de atores que adere à ele. Dar o peso proporcional à cada um.
- Pesar a influência de cada ponto de vista.
 - o Como? Atores que tem mais influência na rede podem modificar mais a controvérsia.
- Pesar os interesses.
 - o Como? São as minorias que discordam de pontos de vista que trazem a controvérsia à tona, que fazem caixas-pretas abrirem.
- Justificar cada escolha de recorte em uma controvérsia.

As causas e efeitos que se pode observar pelas mediações e intermediários presentes são um trabalho de retrospectiva após a observação, um meio de descrever os eventos observados (LATOUR, 2005). Não é possível abranger tudo, todos os atores, todos os conflitos, todos os elementos dos grupos e de suas formações e transformações. O pesquisador tem de compreender e tentar abranger ao máximo, sabendo que, mesmo assim, há limites de tempo para se trabalhar, de espaço, de possibilidades de observação e pesando essas questões nos momentos de descrição dos eventos observados.²¹

Algumas indagações são feitas no momento de trabalhar essas observações e descrições, como se lida com as subjetividades das redes? Como se lida com o silêncio? Se não se pode provar com mediações ou intermediários presentes, para a ANT não existe. O ‘achismo’ ou ‘presunções’ do pesquisador não tem espaço na construção dessas descrições, na valorização das vozes dos atores presentes.

²¹ “*This is why we should paradoxically take all the uncertainties, hesitations, dislocations, and puzzlements as our foundation. Just as actors are constantly engaged by others in group formation and destruction (first uncertainty), they engage in providing controversial accounts for their actions as well as for those of others*” (LATOUR, 2005, p. 47).

1.2 Design e Artesanato

As áreas do design e artesanato interagiram de forma intensa nessa pesquisa. A visão da pesquisadora (no caso, a autora) se mesclou com a visão de designer que possui. A inserção dentro de uma associação artesã discutiu com todo o embasamento teórico voltado para a área de artesanato, e também do próprio design, como pode ser visto nos capítulos posteriores quando se trata da pesquisa de campo e além. Para a discussão que se constrói nessa pesquisa (sobre a inserção do designer em uma associação artesã) e seus elementos, perpassou-se por várias definições e controvérsias que as próprias teorias ainda carregam.

1.2.1 O Design, o Designer e suas controvérsias

As controvérsias que permeiam o design e os profissionais que se denominam designers já se principiam quando se busca uma definição. O que é design? Quais as funções de um designer? Essas perguntas têm várias respostas e nenhum consenso quanto a qual seria a definitiva.

Quitavalle (1993) afirma algumas vertentes históricas que situam o início do design: no processo de industrialização inglês no século XVIII; por meio da cultura *Art Nouveau* na França; no *Jugendstil* na Alemanha e Áustria; na Exposição Universal em 1851 em Londres ou na de Paris na Torre Eiffel. Quitavalle (1993) também cita que alguns posicionam o início do design à um movimento ou escola específicos, como a Bauhaus.

Bonsiepe (2011) situa o design como uma atividade projetual característica do capitalismo tardio. Mizanzuk (2013a; 2013d) questiona essa vertente que o situa como fruto do capitalismo, se isso não seria um certo reducionismo da área, mas o situa como de fato, um sintoma moderno, já que busca “[...] uma classificação material e racional de uma atividade como forma de conquista do espaço mercadológico.” (MIZANZUK, 2013d, não paginado). Ainda tendo em mente o questionamento de Mizanzuk (2013d) sobre se considerar a indústria o ponto-chave dessa origem, questiona-se se desconsiderar os avanços orientais e focar-se tanto em uma vertente histórica ocidental não seria uma espécie de reducionismo ainda maior.

Quitavalle (1993) toca nesse ponto de industrialização como um questionamento se ela realmente começa na era contemporânea e se foi, de fato, um rompimento a ponto de distinguir essa era das passadas; continua a discussão propondo uma necessidade de uma reformulação da história do design que levasse em conta todo o trabalho do design urbano, das texturas, dos paralelos entre cidade e campo, pensar o design de interiores, mas sempre posicionando historicamente os conceitos, as culturas envolvidas. Em uma associação com Lauer (1983) que critica que a arte nunca vai realmente compor ideias originais enquanto limitada à suas próprias obras no momento de compor sua teoria e história, o design enquanto estiver preso à suas definições totalitárias também estará es-

tagnado na mesmice.

Quando se caminha para as definições do design, têm-se algumas vertentes também. A do *International Council of Societies of Industrial Design* (ICSID), ou Conselho Internacional de Sociedades de Design Industrial, é a seguinte:

Design Industrial é um processo estratégico de solução de problemas que direciona inovação, constrói serviços/negócios de sucesso e leva a uma melhor qualidade de vida através de produtos, sistemas, serviços e experiências inovadores.²² (ICSID, 2015, não paginado, tradução nossa).

Vários autores permeiam essa visão do design e designer como ‘solucionador de problemas’, mas Beccari (2013c) afirma o questionamento se o design não deveria atuar em uma análise do ‘porquê’ aquilo seria considerado um problema de fato, ao invés de se tornar um solucionador.

Mizanzuk (2013a) afirma que têm-se duas posturas existentes de um designer: aquele que deseja ser invisível e encara o design como uma maneira de atuação econômica que mira no objetivo mercadológico; ou aquele que busca o reconhecimento, a autoria, e se destacar em um contexto socioeconômico específico.

Cardoso (2013) comenta que o designer não deveria continuar vinculado à necessidade de trabalho sozinho, apenas de modo autoral, “[...] como se um bom designer fosse capaz de resolver tudo sozinho. No mundo complexo em que vivemos, as melhores soluções costumam vir do trabalho em equipe e em redes” (CARDOSO, 2013, p. 23).

Quitavalle (1993) posiciona o design em três vertentes históricas: o design como “[...] símbolo da razão, em oposição a uma negativa falta de forma; ou o design como produção democrática dos tempos modernos, ou, ainda, o design como o instrumento para reorganizar uma realidade dispersa” (QUITAVALLE, 1993, não paginado).

Quando se busca definições fechadas, ou ‘a’ definição de design, não apenas ‘uma’, perde-se em semântica e pode-se cair em idealismos e visões utópicas, e alguns autores afirmam que é benéfica a pluralidade de significados e definições, que fornece campo para discussão e repensar (Quitavalle, 1993; Mizanzuk, 2013c; Bonsiepe, 2011).

E se não existe neutralidade em ciência (LATOUR; WOOLGAR, 1997; LATOUR, 1994), existiria no design?

O ICSID define a profissão como sendo:

Uma profissão transdisciplinar que utiliza de criatividade para resolver problemas e co-criar soluções com a intenção de fazer um produto, sistema, serviço, experiência ou um negócio, melhor. Em seu cerne, Design Industrial fornece uma maneira mais otimista de encarar o future

²² No original: “*Industrial Design is a strategic problem-solving process that drives innovation, builds business success and leads to a better quality of life through innovative products, systems, services and experiences*” (ICSID, 2015, não paginado).

reformulando problemas como oportunidades. Ele relaciona inovação, tecnologia, pesquisa, negócios e clientes para prover novos valores e vantagem competitiva para as esferas econômica, social e ambiental. Designers industriais posicionam o humano no centro do processo. Eles adquirem um profundo conhecimento das necessidades do usuário por meio da empatia e aplicam um processo pragmático e centrado no usuário para realizar o design de produtos, sistemas, serviços e experiências. (ICSID, 2015, não paginado, tradução nossa).²³

Essa visão mercadológica do design é extremamente salvacionista. O designer é posicionado como o profissional que resolve todos os problemas, pensa no usuário, promove o ‘bem estar’ de todos. E, de certa forma, prega uma neutralidade tanto do mercado quanto do design.

Quitavalle (1993) comenta sobre essa visão que intenciona esconder as posições ideológicas envolvidas nessas definições como a do ICSID (2015). Bonsiepe (2011) afirma que o design contemporâneo tem focado demasiadamente em estimular o consumismo, o consumo do supérfluo, e afirma o papel do designer como instrumento de poder, de dominação do Centro sobre a Periferia²⁴. Dependendo do enfoque dado, o design pode atuar nessa Periferia como ente de manutenção dessa dependência ou como explorador de espaços alternativos, não se limitando às relações sociais estabelecidas (BONSIEPE, 2011).

Quanto à essa visão de Bonsiepe (2011) de o designer ocupar esses espaços alternativos, Mizanzuk (2013b) afirma que esse designer desvinculado do mercado, situado em outra realidade econômica, seria outro design também.

Algumas definições de design passam pela comparação com a palavra ‘projeto’, por vezes até utilizando a palavra como sinônimo de design²⁵. Como a de Campos (2009): atividades ou produtos começam com o “[...] projeto e como ponto final o receptor ou usuário, passando pelo processo de criação, produção e reprodução, que envolve materiais, técnicas e tecnologias diversas, e escolhas estéticas.” (CAMPOS, 2009, p. 68).

Essa comparação é extremamente problemática. ‘Projeto’ é algo que aparece em

²³ No original: *“It is a trans-disciplinary profession that harnesses creativity to resolve problems and co-create solutions with the intent of making a product, system, service, experience or a business, better. At its heart, Industrial Design provides a more optimistic way of looking at the future by reframing problems as opportunities. It links innovation, technology, research, business and customers to provide new value and competitive advantage across economic, social and environmental spheres. Industrial Designers place the human in the centre of the process. They acquire a deep understanding of user needs through empathy and apply a pragmatic, user centric problem solving process to design products, systems, services and experiences.”* (ICSID, 2015, não paginado).

²⁴ Periferia para Bonsiepe (2011) é entendida como: “O conceito ‘Periferia’ não deve ser entendido no sentido urbanístico e tampouco no sentido geográfico, e sim como um conceito político, tal como é usado nas ciências sociais críticas na América Latina. Alude a relações de dependência perpetuadas, às quais a Periferia está submetida. Como oposto dialético para a Periferia, figura o ‘Centro’ como soma das encarnações de estruturas de dominação.” (BONSIEPE, 2011, p. 12).

²⁵ Facca (2011) utiliza projeto como definição de “[...] a ‘projeção’ - o projeto em ação, sendo desenvolvido e não apenas o resultado do processo de design; está sendo usado como sinônimo do termo design” (FACCA, 2011, p. 26).

qualquer disciplina científica (BONSIEPE, 2011), sendo assim o design seria algo inerente a todas as profissões que perpassam o pensamento projetual e não algo independente. E se isso estiver correto, então o designer como profissional seria completamente inútil, sendo muito bem substituído por um técnico ou especialista qualquer (PORTUGAL, 2013a).

Se o design realmente for apenas uma forma de solucionar problemas, de ajustar forma à função, então ele não é necessário e outros profissionais podem resolver esses ‘supostos’ problemas. Bonsiepe (2011) afirma que o design era inicialmente considerado associado às práticas projetuais, contudo, a partir da década de 1990, foi se tornando um termo versátil que coube em produtos caros, efêmeros, moda, festas, justificativas de consumo, etc. Bonsiepe (2011) segue afirmando que com as mudanças de área de atuação do design e da tecnologia, os aspectos simbólicos de artefatos acabam sendo muito mais relevantes do que questões voltadas para funções de produtos.

Essa visão funcionalista²⁶ do designer começa a cair a partir da década de 1960 (embora no Brasil apenas em meados de 1980) (CARDOSO, 2013). Cardoso (2013) discute uma crítica sobre não ser possível com apenas um olhar (visão que os funcionalistas traziam, ainda mais considerando a questão da *Gestalt*) abranger tudo aquilo que se entende por forma. ‘Forma’ de acordo com Cardoso (2013) incluiria três aspectos inseparáveis: aparência, configuração e estrutura; e para compreender a forma não seria realmente possível analisando somente por um ponto de vista. Sendo assim, a frase ‘a forma segue a função’²⁷ não faria sentido. Fazendo menos sentido ainda uma insistência em se utilizar esse termo, mesmo que mascarado sob a faceta do designer ‘solucionador de problemas’²⁸.

Um contraponto voltado para tentar compreender o design e o designer e suas fronteiras é discutido por Latour (2014). Nesse artigo, a controvérsia permeia o design desde seu nome, Latour (2014) percorre as definições e usos da palavra, o que já torna um impasse ao encarar as limitações linguísticas na tradução do inglês para o português.

Ele faz uma linha do tempo de quando a palavra design foi levada para o fran-

²⁶ A visão funcionalista do design é: “[...] a de que haveria uma espécie de forma utópica, à qual o designer poderia chegar atentando para a função específica de cada coisa (se uma coisa não tem função específica, que seja eliminada!) de modo racional e “objetivo”, deixando de lado duvidosos padrões subjetivos de estilo, gosto, significados sociais etc.” (PORTUGAL, 2013c, não paginado).

²⁷ Essa frase vem de um enunciado maior de um arquiteto chamado Louis Sullivan: “*When the know law, the respected law, shall be that form ever follows function*” (CARDOSO, 2013, p. 255), bastante utilizada quando se discute que um produto fruto do design deveria seguir esse preceito, resultado da visão funcionalista que se possuía sobre o design pós criação da Bauhaus.

²⁸ “Nesse contexto, é inevitável a impressão de que o “design útil” ou “funcionalismo” atua como uma legislação arbitrária, ou até como uma imposição injustificada de regras, baseando-se somente (mesmo que de forma inconsciente) numa atitude tática de criar categorias universalmente aplicáveis. Historicamente, a ênfase na utilidade acabou tornando o design fechado em si mesmo, pois qualquer tentativa de confrontar os hábitos e sistematizações costumeiros, quando traduzida em termos de utilidade, acabava também incorporando as condições (e limitações) daqueles mesmos hábitos.” (BECCARI, 2013b).

cês e significava *dar uma nova aparência* à alguma coisa; também houve um processo em que se encarava o design como um *verniz* que se adicionava à função de um produto (LATOURE, 2014).

Ele segue discutindo o *how to draw things together*, mantido em inglês para não perder toda a dimensão do significado que as palavras carregam, o que pra Latour (2014) é fazer design. Uma questão premente seria a que no momento de fazer o design de algo faltaria demonstrar toda a carga de controvérsias envolta na situação, dos conflitos que envolvem aquele produto, seja ele virtual ou físico. Uma função do designer seria demonstrar essas controvérsias, dar espaço aos *matters of concern*, dar voz às questões de interesse. Que o design pode ser esse meio de ‘agrupar as coisas através do desenho’ (o *how to draw things together*). Fugir dessa limitação do que o designer faz, concebido pelos preceitos modernistas, pensar nas possibilidades de agência do profissional, não ignorando os outros elementos presentes na rede (LATOURE, 2014).

A definição que utiliza-se nessa pesquisa, é a de Portugal (2013b), em que o design e designer são encarados como transformadores de potências, criadores de comunicações das potências de algo; demonstrando essas potências dos artefatos²⁹ através do design e amplificando suas vozes, vinculada à visão de ‘agrupador de coisas’ de Latour (2014), propondo pensar o design além de uma visão instrumental (PORTUGAL, 2013b). E que se preocupa com a imaterialidade dos projetos com os quais tem de lidar, não sendo esse ‘solucionador de problemas’ mágico e utópico, mas como um profissional que intenciona avaliar e reavaliar esses supostos problemas, um designer que busca “[...] não mais se preocupar em fazer uma cadeira, mas *repensar* o próprio ato de sentar.” (MIZANZUK, 2013d), mas mesmo assim não se reduzindo à trabalhar com não-humanos vs. humanos.

Os designers atuais não estariam se limitando ao se prenderem à caixas-pretas e ignorarem as novas relações sendo travadas na rede? Com isso em mente, o próprio design se torna um campo de repensar e retrabalhar, não possuindo uma definição estática, mas aproveitando essa pluralidade para se construir.

1.2.2 O Artesanato, seus Produtos e suas Fronteiras

Da mesma forma como se discutiu que as definições de design possuem controvérsias, as do artesanato e de suas fronteiras com o design e a arte também. Nessa pesquisa se discute essas fronteiras com o design, tão somente, por necessidade de focar os pontos intencionados.

Borges (2011) define artesanato de acordo com a definição da UNESCO de 1997, em que o artesanato é um produto artesanal que pode, ou não, ser feito manualmente, podendo também ser confeccionado por meio de ferramentas ou maquinário, mas

²⁹ Artefato seria o objeto, um híbrido de ação humana e não-humana, realizado por meio de fabricação (CARDOSO, 2013).

onde o papel do artesão seja a questão fundamental, essa contribuição seja a o elemento componente e *sine qua non* para o produto acabado existir; não há restrição de quantidade e se usa matéria prima de origem sustentável, sempre com características que carreguem significado do ponto de vista social, que o diferenciam de outras produções.

Somma Junior (2009) afirma que o artesanato não é:

[...] uma coisa estática, fácil de ser musealizada, mas algo dinâmico, fruto de uma cultura cujos objetos não encontram explicações apenas no que é aparente, mas em suas relações simbólicas, que expressam cultura e por meio das quais revelam toda uma trama cultural [...], não somente objetos feitos à mão, mas objetos que por seus de elementos simbólicos são, sobretudo, patrimônio cultural. (SOMMA JUNIOR, 2009, p. 148-149).

Christensen (1965) explica que havia uma divisão entre um artista com conhecimento formal (um artista ‘acadêmico’) e um sem (um artista ‘primitivo’ ou ‘popular’). O ‘acadêmico’ utilizaria de preparo técnico e embasamento (material e estilo) em tradições, mas que ainda mantivesse sua individualidade e talento sendo expressos de forma clara. O ‘popular’, ou ‘folclórico’ era focado na questão utilitária, limitando-se à materiais que tinha dispostos e geralmente limitado regionalmente, não focando em criatividade ou originalidade (CHRISTENSEN, 1965).

O autor ainda afirma que ‘artífice’ ou ‘artesão’ seria alguém que trabalhava em oficinas, passando as técnicas e se especializando de forma coletiva; ao contrário do artista folclórico, que trabalharia sozinho (CHRISTENSEN, 1965). E inclusive cita que ‘arte folclórica’ e ‘artesanato’ seriam termos específicos aos artefatos produzidos até o fim do século XIX, perdendo suas características específicas quando começaram a se associar aos produtos produzidos a partir do século XX (CHRISTENSEN, 1965).

Artífices e artesãos trabalham com demandas. Focando em utilidade. Utilizando inclusive produtos que podem ser entendidos como produtos produzidos em série, como os artesãos de mobiliário do período colonial norte-americano (CHRISTENSEN, 1965). Quitavalle (1993) inclusive afirma que durante o Império Romano, a produção em série de objetos e elementos arquitetônicos era fundamental para a manutenção, unidade e separação de funções do império.

Algumas vertentes históricas do design consideram se não seria o caso do design ter sempre existido, desde que o homem passou a produzir artefatos, mas:

“[...] o design, tal como o entendemos, é uma atividade característica de um tipo específico de cultura ou visão de mundo. Ou seja, embora certamente possamos usar a definição proposta acima para dizer que um artesão medieval, quando constrói um relicário com imagens de santos, está fazendo design, ao fazer isso estamos usando as categorias fora de seu registro - ao dizer isso, portanto, não estamos nem certos nem errados, estamos apenas produzindo pensamento confuso.” (PORTUGAL, 2013c, não paginado).

Christensen (1965) situa os grupos locais de artesãos que se unem para trabalhar e melhorar como ‘indústria caseira’, e denomina que quando a intenção de produzir os artefatos reside em aumento de renda, prazer ou distração não é fruto de ‘artesãos’ ou ‘artífices’, mas sim de ‘artistas populares/folclóricos/amadores’. Isso ainda situando no contexto de século XIX anteriormente mencionado.

Lauer (1983) vai criticar essa visão que entende artesanato como objetos frutos de repetição tradicional e utilitários tão somente. Que isso acabaria por restringir tais objetos à sua materialidade, sendo tendencioso e ignorando os aspectos e formas de existência social dos mesmos. Que essas vertentes justificariam o posicionamento marginal e subalterno dado ao artesanato, posicionando-os em um campo ‘não-artístico’ e, portanto, inferior.

Borges (2011) discute um panorama geográfico onde a palavra *craft*, uma tradução próxima de artesanato, é entendida de forma diferente pelos países e regiões, essa é mais comum no Brasil, na América Latina, onde há toda uma cultura imbricada no fazer artesanato, que envolve atividades geralmente coletivas e direcionadas para um objetivo, onde os objetos seguem um uso, e geralmente trazem técnicas e habilidades passadas por gerações ou foram construídas pelos grupos, muito raramente advindas de uma educação formal.

Para Borges (2011), as fronteiras entre categorias de artesanato tem uma flexibilidade interpretativa enorme. Por exemplo, vê-se em Borges (2011) que se uma artesã faz ímãs de porcelana fria com moldes, não é mais artesanato, se torna industriano, pois pode fazer em série, mas se ela modela um animal para os filhos já se torna arte popular. As fronteiras entre as categorias de artesanato são tênues, praticamente móveis. Ela traz que elas possuem ‘múltiplas facetas’, da mesma forma que com o design (BORGES, 2011).

Para Norman (1998), os produtos devem levar em conta as propriedades intrínsecas presentes nos indivíduos e no mundo, mundo para ele sendo o que já está dado em relação a cultura e lugares-comuns. O produto deve sempre se utilizar das “relações e limitações naturais” (NORMAN, 1998, p. 188), naturais também sendo o que fica na questão da intuição mais do que na lógica a ser pensada para utilização do objeto em si.

Ao pensar essas definições de produto com a ANT, onde os híbridos, os produtos, tem suas recalcitrâncias e agem, deve-se pensar que o produto se *comunica* com o usuário, seja um artesanato ou um produto que necessite de interação com o usuário, ele mostra suas possibilidades de uso, suas limitações. Em Norman (1998), se deve pensar e se aproveitar de tudo isso, do que o produto pode comunicar e do que o usuário pode compreender disso tudo, ou pretender.

Uma discussão recorrente é a da suposta fronteira entre design e artesanato.

Quintavalle (1993) afirma que existe uma “[...] convicção básica de que o design corresponde de algum modo ao proletariado e de que o artesanato se lhe opõe [...]” (QUINTAVALLE, 1993, não paginado), fruto de um discurso construído pelo mercado (MIZANZUK, 2013b).

Bonsiepe (2011) traz alguns enfoques (podendo aparecer misturados ou sozinhos) utilizados nos estudos das relações travadas entre design e artesanato:

- Conservador: geralmente protagonizados por antropólogos que visam afastar o artesão de qualquer influência que possa sofrer do design vinda de fora, para manter o artesão em estado puro, imaculado e imune à influências externas (Questiona-se nessa pesquisa, pensando com a ANT, se esse estado ‘puro’ realmente exista, já que com acesso à mídia e a convivência e interações na rede, é impossível para qualquer ator se manter isolado de qualquer interação).
- Estetizante: em que os artesãos são considerados representantes de uma cultura popular e considerados artistas.
- Produtivista: em que os artesãos são encarados como mão de obra barata e qualificada, produzindo objetos que são assinados por designers e artistas, perpetuando uma relação de dependência ao invés de estimular uma superação.
- Culturalista ou Essencialista: em que os projetos locais são considerados representantes da cultura local, do verdadeiro design local.
- Paternalista: em que os artesãos são foco de programas assistencialistas, e mediados pelos designers em relações de mercado com pouco ou nenhum lucro para os artesãos.
- Promotor da Inovação: em que os artesãos ativamente participam e tem um aumento de autonomia para melhorar as condições de vida, geralmente precárias (BONSIEPE, 2011).

Para utilizar essas vertentes de interação entre design e artesanato mencionadas por Bonsiepe (2011), há que se prever uma fronteira específica entre design e artesanato. Um espaço separado de ações que cada um ocupa. O que não se consegue ter como definitivo e esperou-se conseguir discutir mais a fundo após a pesquisa de campo.

Eguchi e Pinheiro (2008) comentam a história do design e de suas concepções e definições. Eles entendem o designer como um profissional que se responsabiliza pelo objetivo de realizar projetos pensados tanto como inovadores, criativos ou “[...] da percepção e exploração dos materiais, quanto do domínio do modo de produção industrial, levando ao protótipo bem sucedido destinado à seriação.” (EGUCHI; PINHEIRO, 2008,

p. 1675), a diferença entre ele o artesão seria essa interlocução entre as várias disciplinas, áreas e a necessidade frequente de trabalhar em grupo.

Eguchi e Pinheiro (2008) seguem com suas provocações ao lançar se o designer não seria então um ‘artista da indústria’, já que adicionam valores culturais e estéticos aos produtos que compõem. Na própria *Bauhaus* se iniciou com a concepção de formar ‘artistas-artesãos’, mas houve uma mudança crucial por conta de influências do construtivismo russo, intencionando então formar não mais esses artistas-artesãos, mas sim ‘engenheiros-técnicos construtivistas’ (EGUCHI; PINHEIRO, 2008).

Eguchi e Pinheiro (2008) propõem se o designer não seria um ‘artesão acadêmico’, preso aos preceitos modernistas, limitado por eles, num mundo que já teria se modificado. Que teria se solidificado sobre o preconceito da época modernista.

Considerando o já exposto aqui de definições de artesão por Christensen (1965), Borges (2011), a provocação de Eguchi e Pinheiro (2008), e as interações existentes que Bonsiepe (2011) expôs, discute-se aqui se não seria o caso da visão de designer ‘solucionador de problemas’ e que adapta artefatos pensando em sua utilidade o que era intitulado de artesão até o século XIX, ser adaptada e aplicada para os artesãos atuais. Na conclusão dessa pesquisa se baliza o experienciado na pesquisa de campo à outras considerações quanto à esse assunto.

2 MÉTODO

Nessa seção do trabalho demonstra-se como ocorreu o planejamento e estruturação da pesquisa, incluindo as modificações que foram necessárias conforme sua execução.

Houve reuniões de alinhamento com os dois pesquisadores envolvidos (a autora e Lima, já previamente mencionado na Introdução) para que as intenções quanto ao modo de coleta de dados e outras especificações de conduta e direcionamento fossem balizados. Como a ANT preza pelo pesquisador entrando no campo sem pretensões, para não tolher todas as possibilidades da rede, havia a preocupação dos membros do GEPETEC entrarem de forma aberta à mudanças de abordagem de última hora (com a preocupação, obviamente, de seguir um *deadline* de resultados e coleta de dados específicos, o cronograma de pesquisa fora estruturado, mas discussões quanto à ele eram frequentes para não se perder e atualizar conforme as movimentações da rede). Durante a oficina isso acaba de fato acontecendo, como pode ser lido no Capítulo 3.

Foram planejadas entrevistas com as artesãs (todas assinaram um termo de cessão de nome e imagem), foram realizadas 17 entrevistas entre agosto de 2014 e março de 2015 com 18 mulheres pertencentes à CdA e duas entrevistas com dois atores externos à CdA, mas relevantes por terem relações diretamente com ou a formação da CdA ou histórias diretas com seus membros associados. Essas entrevistas serviram para coleta de dados sobre a associação e as artesãs e seus produtos e modo de trabalho.

O método de coleta de dados foi estruturado da seguinte forma: foram gravados por meio de celulares os áudios das entrevistas (as entrevistas foram semi-estruturadas, haviam tópicos a serem mencionados, mas sem uma rigidez sequencial); os processos produtivos de algum produto que elas quisessem demonstrar foram gravados por meio de uma câmera semiprofissional (Nikon Coolpix 510) e também as impressões de cada pesquisador que fizesse a entrevista que não houvesse sido gravada ou filmada foram registradas por meio de caderno de campo pessoal³⁰. Nesses cadernos de campo também eram registradas as visitas à CdA, as participações em reuniões mensais da associação e ligações ou conversas esporádicas feitas com atores referentes à CdA.

A compilação dos dados coletados foi feita através de transcrições dos áudios das entrevistas, visualização dos vídeos dos processos e digitalização dos cadernos de campo (alguns eram escritos de forma manual).

Com base nas teorias estudadas, compôs-se uma ferramenta de visualização dos dados, denominada *Oligopticon-Maps*, a ser explicada no item 2.1, assim os dados foram

³⁰ Vários membros do GEPETEC participaram das entrevistas, todos com seus respectivos cadernos de campo que eram acessíveis por todos do grupo via online.

mapeados, organizados visualmente e descritos nas redes estudadas.

O método utilizado para compor a oficina realizada entre maio e junho de 2015 com as artesãs da CdA é explicado mais a fundo durante o item 3.3.3, mas foram utilizadas as teorias de projeto de produto encontradas em Baxter (2011), Facca (2011) e Norman (1998). Sendo realizada uma visita exploratória à cidade depois das entrevistas, utilizando uma câmera semi-profissional (Nikon CoolPix P510), softwares específicos de vetorização de padrões (Adobe Illustrator CS5), e prototipados objetos em uma impressora 3D (Clever modelo CL1).

2.1 *Oligopticon-Maps*

Dentro do que já se apresentou sobre ANT e CC, compôs-se³¹ uma maneira de construir essa cartografia que denominou-se de *Oligopticon-Maps* (OM), ou mapas com uma visão oligóptica.

É importante ressaltar que embora a construção dos *Oligopticon-Maps* tenha sido de forma coletiva, o funcionamento da ferramenta acontece de forma diferente em cada pesquisa, para suprir as necessidades diferentes que aparecem de definição e representação de atores e opiniões.

2.1.1 *Designing Controversies*

Controvérsias são o que possibilita ao social ser social e às ciências sociais observarem e descreverem essa construção das redes, essas associações que são travadas, redes essas que se constroem de forma independente da ciência, não ficam esperando serem observadas. Elas são elementos que ainda se consegue rastrear, não se solidificaram ou fecharam-se em uma caixa-preta. É como uma incerteza que os atores envolvidos na rede dividem, tudo aquilo que não virou consenso ou não é de concordância do coletivo, gerando, assim, discussão. Elas funcionam como ‘fóruns híbridos’, espaços de conflito e negociação entre atores, que abrem caixas-pretas e renovam discussões (VENTURINI, 2010).

As dificuldades ao se construir uma visualização das redes residem em como demonstrar as nuances entre as associações, como demonstrar os níveis de agência dos atores, as relações políticas envolvidas, as reverberações, como não focar em um único ponto central no momento de traçar as redes, não fixar um único ponto de vista nessa construção. E como não tornar tudo muito complexo, mantendo legível e navegável.

Em Venturini (2010; 2012), tem-se os vários movimentos que podem existir em uma rede nessa dinâmica de associações, ele os separa em:

- **Movimentos de intermediários:** aqueles que não modificam outros movimentos, transportam significados, mas são indiferentes aos movimentos da rede estudada;

³¹ Em um esforço conjunto com Lima (2016).

- **movimentos de controvérsias**: são os momentos de conflitos instaurados, eles modificam e transformam os atores envolvidos e podem gerar outros movimentos;

- **movimentos em cristalização**: são movimentos que estão rumando para a estabilidade, ainda podem influenciar outras ações de atores, mas não são mais situações de controvérsia, embora possuam grande complexidade interna.

Os movimentos em cristalização podem ocasionar movimentos de controvérsias³², que podem percorrer diversas trajetórias, nem sempre se mantendo como conflito instaurado, podem gerar consequências que reverberem se tornando movimentos em cristalização, continuar sendo conflitos ou nem serem consideradas dali a um tempo (VENTURINI, 2010).

A premissa da CC é tornar a ANT legível e acessível (VENTURINI, 2010). Justamente como a questão do método utilizado para cartografar o social³³ fica em aberto nos artigos (VENTURINI, 2010; 2012; 2015), as possibilidades de se trabalhar novos métodos de demonstração e composição dessas redes, esses relatos e narrativas se tornam amplos.

A CC serve para “[...] explorar e visualizar controvérsias, não interferir com elas³⁴” (VENTURINI *et al*, 2015, não paginado, tradução nossa). Venturini *et al* (2015) segue trazendo que teve dificuldade em alguns projetos por conta de criarem ou mapas que eram ricos em conteúdo, mas não eram legíveis o suficiente ou fáceis de ler mas pobres em conteúdo. Dificuldade que apareceu também no momento de compor os OM dessa pesquisa, como se mostrará nos itens 2.1.2 e 2.1.3.

Latour (2014) sugere o trabalho do designer nesse papel:

O desafio o é o seguinte: em sua longa história, o design realizou um maravilhoso trabalho inventando as habilidades práticas para desenhar objetos, do desenho de plantas arquitetônicas a modelos de escala, prototipagem etc. Mas o que sempre ficou faltando nesses maravilhosos desenhos (designs, em sentido literal) foi uma representação das controvérsias e das muitas partes interessadas em conflito que permeiam tais desenhos. Em outras palavras, *vocês* do design, assim como *nós* dos estudos de ciência e tecnologia, podemos insistir que objetos são sempre agrupamentos, reuniões no sentido heideggeriano, ou coisas e *Dinge*, e, entretanto, quatrocentos anos após a invenção do desenho em perspectiva, trezentos anos após a geometria projetiva, cinquenta anos após a criação do CAD, nós continuamos incapazes de agrupar através do desenho, de simular, de materializar, de aproximar, de modelar o que é uma coisa, em toda sua complexidade [...] Imaginar que uma ecologia política da magnitude prevista pelos especialistas pode ser

³² Controvérsias nem sempre verbais, mas de toda natureza, “*controversies are discussions - even if not always verbal ones - where more and more objects are discussed by more and more actors*” (VENTURINI, 2010, p. 9).

³³ O social como um recorte específico da sociedade a ser estudado.

³⁴ No original: “[...] *to explore and visualize controversies not to intervene with them.*” (VENTURINI *et al*, 2015, não paginado).

levada a cabo sem ferramentas inovadoras é um convite ao desastre. Inovações serão absolutamente necessárias se quisermos representar adequadamente as naturezas conflituosas de todas as coisas que pretendemos elaborar através do design (eu uso o verbo “representar” aqui em sentido amplo, incluindo técnicas de representação artísticas, científicas e políticas) (LATOURE, 2014, p. 19-20, grifos do autor).

O papel do designer de construir essas ferramentas de visualização que Latour (2014) propõe, através da descrição das controvérsias.

O processo de construção dos OM começou com os mapas de Expansão da Complexidade da Rede (explicados no item 2.1.2) da autora, e depois, tendo em vista as dificuldades encontradas e falhas (esses mapas de expansão sendo complexos demais e pouco navegáveis e as soluções de Lima (2016) simples demais e pobres em conteúdo), seguiu-se para a composição dos OM (explicado no item 2.1.3).

Latour (2005) define oligóptico como “[...] o oposto de panóptico: se vê *muito pouco* [...] mas o que se vê, *se vê bem*.”³⁵ (LATOURE, 2005, p. 181, grifo do autor, tradução nossa). O paralelo traçado entre uma visão panóptica e uma oligóptica é que enquanto a oligóptica vai revelando a fragilidade entre conexões e uma falta de controle entre as redes e as associações, os panoramas fornecem aquela falsa sensação de controle, de compreensão, coerência, sobre o que está sendo observado, mesmo que sejam parcialmente cegas e não demonstrem que nada entre ou saia dessa visão³⁶.

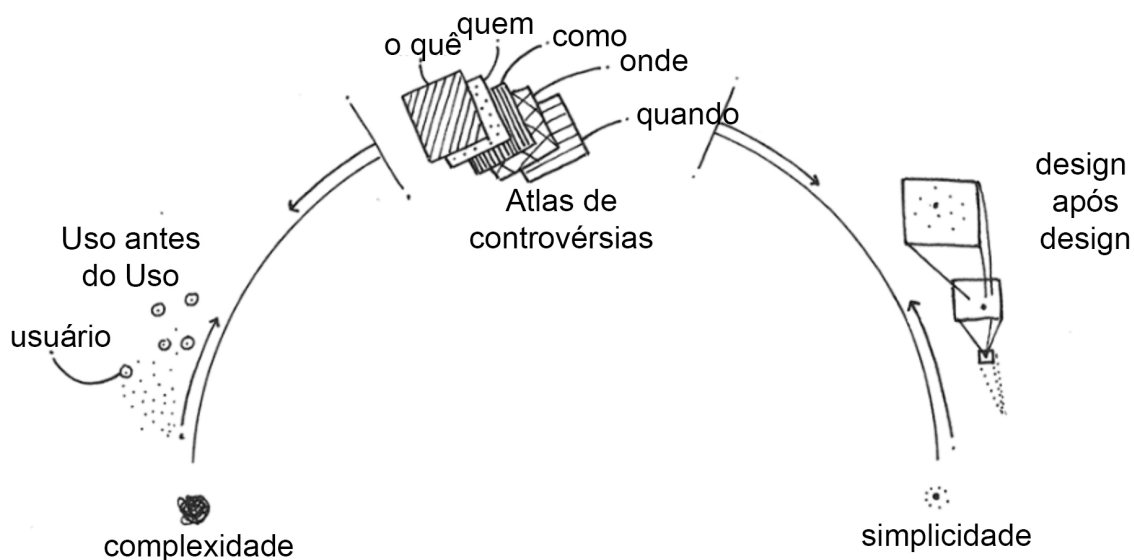
Ao usar o conceito de oligóptico nos mapas trabalhados, intenciona-se centrar nas controvérsias visualizadas, nos movimentos visualizados, e descrevê-los bem, de forma a esclarecer os objetivos da análise com o máximo de detalhes possível.

Venturini (2015) traça um esquema de uma troca entre estender a complexidade e manter a legibilidade:

³⁵ No original: “[...] *the opposite of panoptica: they see much too little* [...], but what they see, they see it well” (LATOURE, 2005, p. 181, grifo do autor)

³⁶ “*Whereas oligoptica are constantly revealing the fragility of their connections and their lack of control on what is left in between their networks, panoramas gives the impression of complete control over what is being surveyed, even though they are partially blind and that nothing enters or leaves their walls except interested of baffled spectators*” (LATOURE, 2005, p. 188).

Figura 1. Demonstração dos movimentos entre complexidade e simplicidade, num ciclo contínuo (a simplicidade se torna complexa e retrabalha-se tudo de forma iterativa, quando se atinge a simplicidade o processo recomeça).



Fonte: Adaptado de Venturini *et al* (2015).

Em um extremo tem-se a complexidade, se estende a complexidade permitindo que usuários e pesquisadores se movam pela rede, apliquem as lentes e depois de um processo iterativo de redesign se atinja a simplicidade. Gerando na verdade um fluxo contínuo de análise dessa simplicidade atingida, para refazer todo o ciclo de movimentos³⁷ (VENTURINI *et al*, 2015).

Utilizando como base esse modelo da Figura 1, propôs-se compor esses mapas primeiro expandindo a complexidade e posteriormente trabalhando as *telas* e o mapa visual final nos OM.

2.1.2 Expansão da Complexidade da Rede

Antes da composição dos OM, tentou-se realizar mapas de visualização das relações na rede. Posteriormente denominados de mapas de Expansão da Complexidade da Rede, após a leitura de Venturini *et al* (2015).

Tentou-se construir mapas que demonstrassem todas as conexões visualizáveis nos momentos estudados. Essa rede acabou se tornando imensamente complicada de ler e navegar. Avaliando as falhas e com as leituras de Venturini *et al* (2015), compreendeu-se que essa forma de demonstração da rede era complexa demais, mas se inseria na etapa de

³⁷ O artigo perpassa três tipos de movimentos de caminhar entre complexidade para simplicidade, focou-se no primeiro movimento. Os outros trazem opções de trabalhar narrativas e explorações com participação do público (eles trabalham com variadas controvérsias online e envolvendo elementos textuais) e envolver o público em várias fases da campanha cartográfica. Todos esses movimentos sempre sendo processos cíclicos e contínuos. Para mais ler Venturini *et al* (2015).

expansão da complexidade da rede, antes que uma simplificação e as lentes fossem aplicadas. Elas entraram como uma etapa de expansão, após críticas e discussões de bancas e GEPETEC, como um mecanismo interno de avaliação para os pesquisadores. Não para explanação dos movimentos para os leitores.

Essas redes constam de várias relações mapeadas, não só das que trataram das controvérsias que envolvem a CdA como um todo. A intenção era expandir ao máximo a complexidade da rede, adicionando as controvérsias e relações travadas sem distinção.

Foi utilizada pelos pesquisadores (a autora e Lima (2016)) envolvidos para tentar mapear e visualizar quais eram as relações principais para os objetivos de análise de cada um.

Dividiu-se o mapeamento dos dados nos seguintes períodos temporais:

- Rede 1: de Maio a Julho de 2014: abarcando o primeiro contato e Festival de Inverno;
- Rede 2: Agosto a Setembro de 2014: abarcando as primeiras visitas técnicas às casas das artesãs;
- Rede 3: Outubro de 2014 a Março de 2015: abarcando as últimas visitas técnicas e a oficina de materiais do primeiro projeto;
- Rede 4: Abril a Maio de 2015: abarcando a oficina de Criatividade em Artesanato, objeto da presente pesquisa;
- Rede 5: Maio a Junho de 2015: abarcando a oficina de Comunicação em vendas de artesanato, da dissertação de Lima (2016);
- Rede 6: Julho a Setembro de 2015: abarcando o encerramento e fechamento das incursões.

Após a divisão das redes, foram retrabalhados os conteúdos dos cadernos de campo, visitas técnicas e fotos e selecionados nós para serem inseridos em cada rede. Cada nó sendo um ator. Não houve restrição para atores, e não se considera as distâncias nem quantidades de conexões entre cada nó como símbolo de intensidade de agência. Esses mapas de expansão não são considerados sociogramas, sendo demonstrações da complexidade das relações presentes nos momentos indicados, sem a gama de significado que os sociogramas trabalham.

O interesse foi de demonstrar como atores surgem e somem conforme os momentos da rede e como nem sempre quantidade de conexões é sinônimo de intensidade de agência.

Para demonstrar intensidade cada nó tem uma dimensão que varia de 2 cm para 5 cm, com variantes de meio centímetro, tendo então as possibilidades de 2 cm; 2,5 cm; 3 cm; 3,5 cm; 4 cm; 4,5 cm e 5 cm.

As páginas das redes estão organizadas sequencialmente, para ser possível uma sobreposição das seis camadas (imprimiu-se as redes em papel vegetal, para que essa sobreposição pudesse ocorrer fisicamente, inclusive permitindo sobreposições de vários momentos da rede). Como a quantidade de nós chega a ser grande, também foi estipulada uma paleta de cores conforme o tamanho e número da rede, assim, conforme os nós somem ou aparecem e relações são travadas ou deixam de o ser, é possível visualizar mais facilmente.

Houve uma preocupação referente à acessibilidade de leitura com a paleta de cores selecionada, foram escolhidas seis cores com base na paleta *Color Universal Design* (CUD) (Design de Cores Universal) desenvolvida por Okabe e Ito (2008). São cores que funcionam para três tipos de daltonismo diferentes.

Na Figura 2 podem ser visualizadas as cores, os nomes seguem os nomes originais da paleta de Okabe e Ito (2008), e os círculos para demonstrar intensidade. Quanto maior o círculo, maior o nível de agência do nó naquele momento.

Figura 2. Paleta de cores utilizada na construção das redes da etapa Expansão da Complexidade, estão na ordem de utilização de cima para baixo (preto: rede 1, laranja: rede 2, etc.) e os círculos indicando a diferença de tamanho dos nós e a intensidade de cores respectivas.



Fonte: Autora (2015).

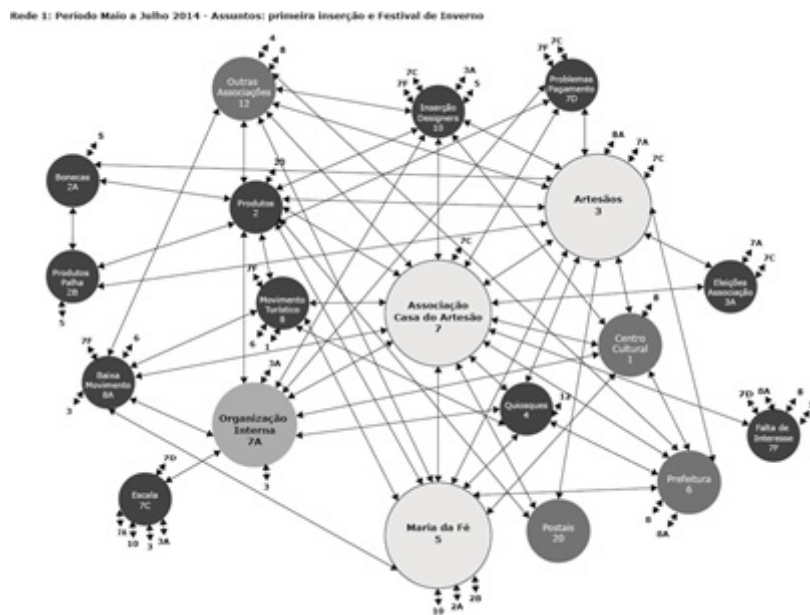
Após a seleção de quais nós apareceriam em cada rede, se listou e selecionou a dimensão de cada nó e que conexões possuía na rede em questão. A intenção foi tentar manter ao máximo os nós no mesmo lugar conforme aparecessem novamente, porém, devido à limitação de uma bidimensionalidade e tamanho, em algumas redes isso se torna impossível, devido à quantidade e tamanho de alguns nós.

Como essa dificuldade em listar as conexões e os nós era premente, foram estipulados números identificativos para cada nó. Os números não possuem outro significado além do de simples identificação. E novamente frisa-se que a posição, distanciamento entre nós também não implicam nada além de uma disposição para visualização.

Os nomes das artesãs e atores envolvidos não foram expostos e quando uma empresa ou instituição é citada, não é ela como ator e sim como a visão dos atores sobre ela.

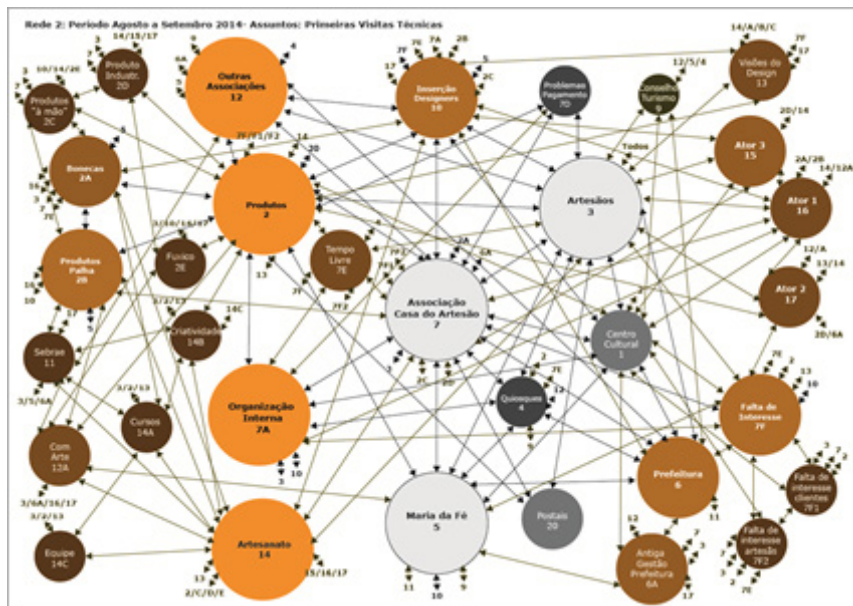
A seguir, demonstra-se a compilação das redes realizadas (Figuras 3 a 8), mas não se aprofundará na descrição das mesmas, já que o foco de análise está no Capítulo 3 com a utilização dos OM e esses mapas são construídos para uso interno dos pesquisadores. As redes em tamanho maior encontram-se no Apêndice E.

Figura 3. Rede 1 abrangendo o primeiro período relacionado ao Festival de Inverno e suas movimentações.



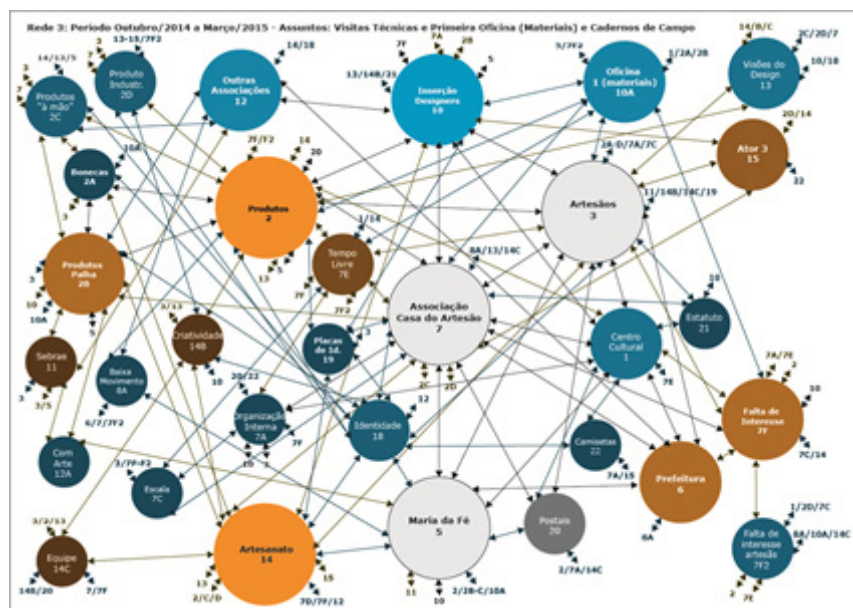
Fonte: Autora (2015).

Figura 4. Rede 2 abrangendo o período de inserção, constando das entrevistas com as artesãs e coleta de dados, é desse momento que as informações sobre o histórico e pontos de vista são coletadas.



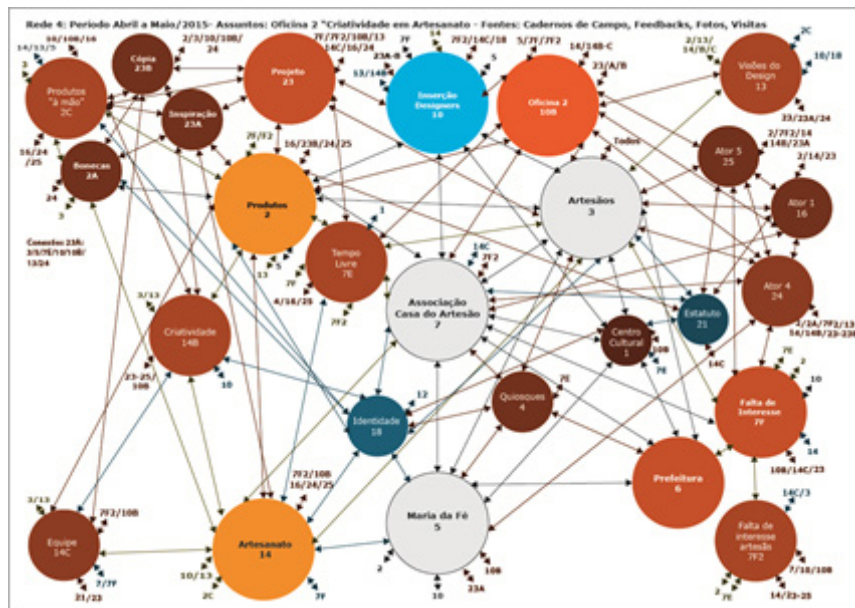
Fonte: Autora (2015).

Figura 5. Rede 3 abrangendo o fim da inserção dos pesquisadores externos à pesquisa e o fim das entrevistas.



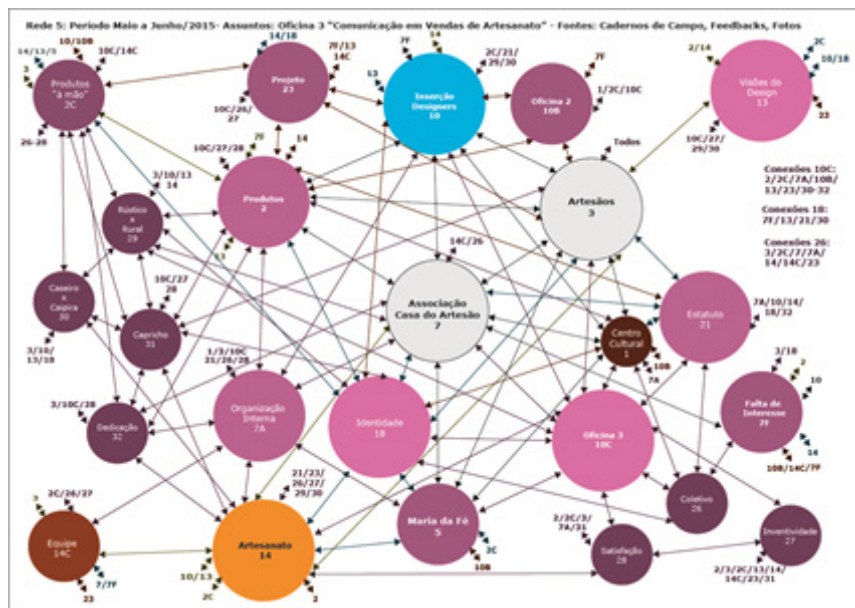
Fonte: Autora (2015).

Figura 6. Rede 4 abrangendo especificamente a Oficina sobre Criatividade em Artesanato, fruto dessa dissertação, de abril a maio de 2015.



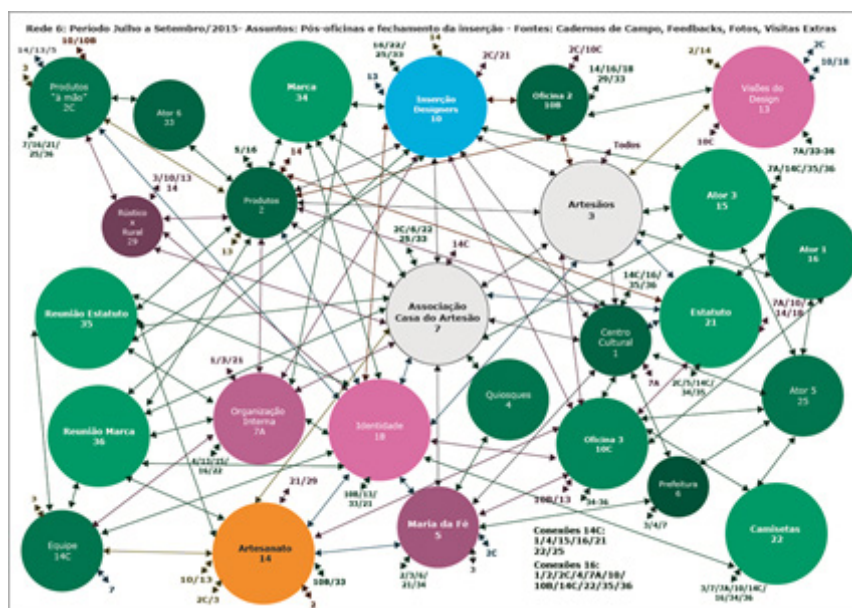
Fonte: Autora (2015).

Figura 7. Rede 5 abrangendo o momento da Oficina de Lima (2016), de maio a junho de 2015.



Fonte: Autora (2015).

Figura 8. Rede 6 abrangendo o período de pós-inserção dos pesquisadores na rede, o fechamento do campo.



Fonte: Autora (2015).

Esse momento de expansão demonstrado nas redes dessa etapa são complicados de ler e requerem um conhecimento prévio profundo do campo estudado. São elementos demais e alguns envolvendo controvérsias passadas e muitas caixas-pretas. Torna-se complexa demais a exposição desses dados devido à sua grande quantidade e limitação de exposição impressa.

Foi necessário um processo de simplificação e foco nos objetivos de análise na rede, que constam da segunda e terceira etapas apresentadas na Figura 1. Simplificando os nós e concentrando as controvérsias relevantes para a análise, cria-se uma fluidez melhorada. A expansão da complexidade auxilia no que a própria ANT e a CC propõem de coletar o máximo de informações possível para tentar visualizar essa complexidade da rede. Criando mapas de visão oligóptica, com menos dados, mas com profundidade de qualidade.

2.1.3 Oligopticon-Maps

Os OM foram construídos após essas avaliações das falhas dos mapas de expansão da complexidade, são as simplificações oligópticas desses primeiros mapas.

Organizou-se os OM no formato de Tomos (grupos de mapas), cada Tomo pode ser organizado em um Atlas representativo. E os mapas não podem ser utilizados ou demonstrados sem uma descrição que os acompanha.

Os movimentos que existem nesses OM são os seguintes (construídos com base dos movimentos descritos em Venturini (2010; 2012)):

- Movimentos em Cristalização (MC): seguem a premissa apresentada anteriormente, são os movimentos que ainda reverberam mas estão rumando para a estabilidade, essa reverberação é mantida vida pelas relações dos atores ativos naquele instante da rede;
- Estados Magmáticos (EM): são os movimentos de conflito instaurado, aberto;
- Atratores³⁸ (AT): os movimentos atratores são aqueles que possuem atores mediando relações, mas que não geram conflito. Esses movimentos podem, ou não, atrair intermediários ou gerar futuras controvérsias (apenas se sabe se um intermediário foi atraído quando a rede se fecha e a observação notou isso).

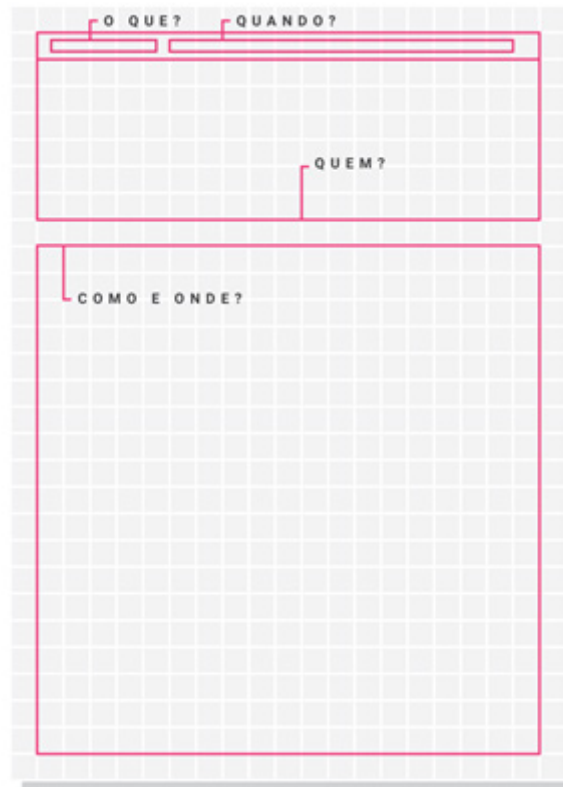
E são utilizadas telas para construção e mapeamento dos OM:

- O quê? – Do que se trata o mapa de controvérsias representado, qual o objetivo em retratar o momento específico, qual o título do momento.
- Quando? – A linha temporal que vai permear cada Tomo de mapas, para situar as mudanças de um mapa para outra e localizar temporalmente os movimentos.
- Quem? – Quem são os atores, humanos e não-humanos, envolvidos em cada momento da rede.
- Como? – Quais são as ações dos atores, se são actantes, intermediários, o nível de agência nessas relações, com quem estão relacionados. Essa lente é auxiliada pelos mapas anteriores da extensão da complexidade.
- Onde? – Onde acontecem os movimentos, situa os locais macro e os movimentos que acontecem advindos dessas mediações (MC, EM, AT).

A estrutura de construção dessas telas é descrita no *wireframe* estruturado na Figura 9.

³⁸ Utiliza-se o termo atrator advindo da Física Matemática, “[...] *in such systems, all initial states tend to evolve towards a single final state, or perhaps a set of final states. These models contain what are known as attractors*” (TAYLOR, 2005, p. 72), eles juntam conceitos da teoria do caos e da geometria fractal. O comportamento de um atrator é possuir uma órbita que atrai um grupo de pontos (TAYLOR, 2005), os movimentos AT atraem intermediários que podem ou não gerar mediações ou controvérsias em outro momento da rede.

Figura 9. Wireframe da estrutura dos mapas, situando as telas mencionadas.



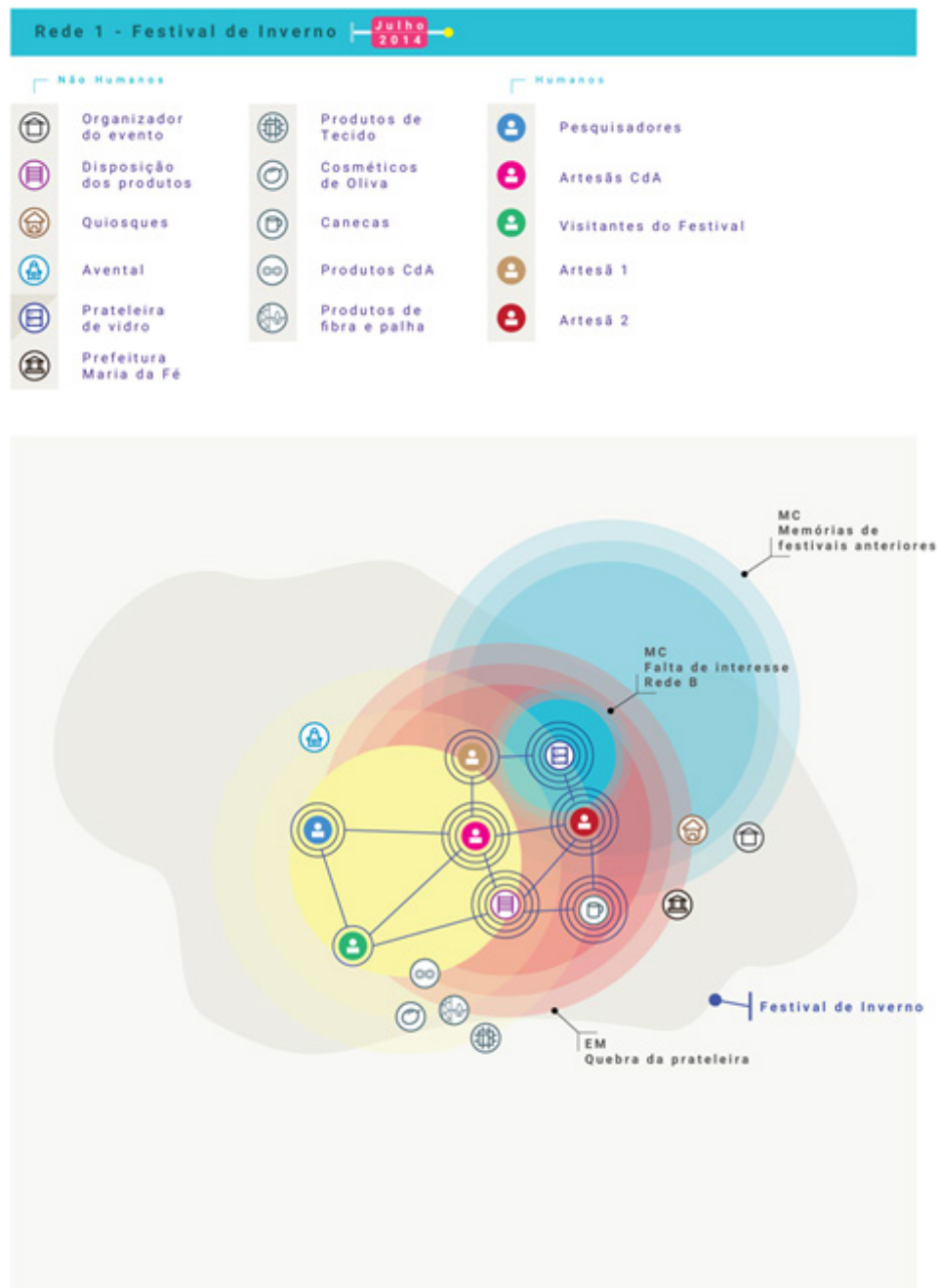
Fonte: Autora e Lima (2016).

A Figura 9 demonstra a estrutura dos mapas, organizando as telas intencionadas nos dois blocos de espaço, num formato A4 vertical.

2.1.3.1 Funcionamento das Telas – Especificações da construção dos Mapas

Para exemplificar o uso das telas e sua estruturação utiliza-se uma das redes construídas para essa pesquisa. A qual pode ser visualizada na Figura 10.

Figura 10. Exemplo de uma das redes executadas, para demonstração dos elementos que a compõem.



Fonte: Autora (2016).

A Figura 10 demonstra uma rede finalizada com todas as telas já configuradas. Cada tela possui suas especificações, como pode ser visto nas Figuras 11 a 14.

Figura 11. Demonstração do posicionamento e estrutura das telas ‘O quê’ e ‘Quando’.



Fonte: Autora (2016).

Na Figura 11 demonstra-se graficamente como ficam estruturadas as telas ‘O quê’ e ‘Quando’, elas ficam ao topo da estrutura do mapa, demonstrando o assunto e a linha temporal. Constam do título e podem variar conforme a especificação (cada título tendo a ver com o objetivo do mapa); e também da data (que pode variar conforme a necessidade de divisão em dias, meses, anos, etc.). Pretende-se criar uma sensação de percurso com a linha do tempo, então o espaço total da tela ‘Quando’ pode ser dividido em seções, para ir sendo adicionado conforme o Tomo. Como pode ser visualizado na Figura 12.

Figura 12. Exemplo de uma continuação da tela ‘Quando’, se há a passagem de tempo e ela esteve presente em outras telas, elas aparecem indicadas pela linha pontilhada.



Fonte: Autora (2016).

No exemplo demonstrado na Figura 12, antes dessa rede 4, existem mais três redes antes dessa (as três divisões com linhas pontilhadas utilizadas). O que define a quantidade de seções é a quantidade de mapas existentes no Tomo em questão.

A terceira tela é a ‘Quem’, que pode ser visualizada na Figura 13.

Figura 13. Demonstração da tela ‘Quem’, logo abaixo das telas ‘O quê’ e ‘Quando’, listando os atores envolvidos e o pictograma referente.



Fonte: Autora (2016).

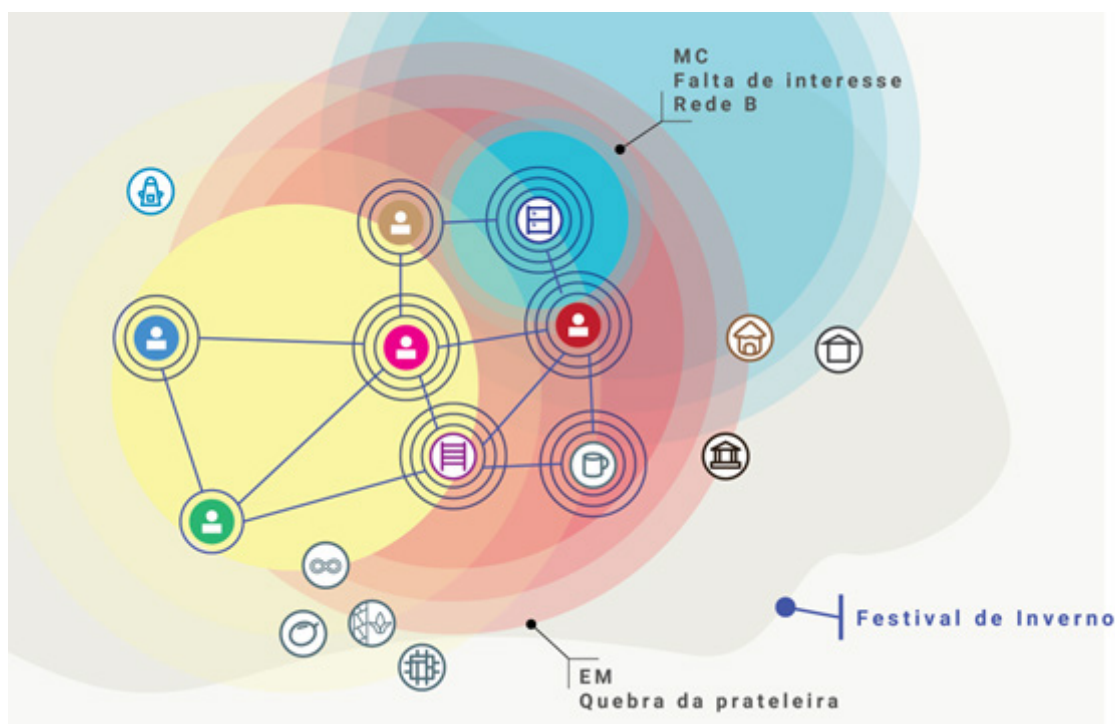
A tela ‘Quem’, posicionada abaixo da ‘O quê’ e ‘Quando’ no *wireframe*, lista os atores envolvidos, separados entre humanos e não-humanos em duas colunas e com os respectivos pictogramas correspondentes.

Os não-humanos podem ser representados por variados pictogramas (a critério da pessoa que for compor os mapas, conforme a necessidade) utilizando apenas contornos e uma cor diferente se necessário (mas não obrigatório). Não se quis utilizar apenas um símbolo para demonstrar a pluralidade de atores não-humanos, permitir o espaço de voz destinado a eles de forma mais clara. E aproveitar a facilidade de identificação de cada um, por exemplo, ao utilizar um avental para representar a ação do mesmo.

Os atores humanos são sempre representados por um pictograma de humano (cabeça e tronco) com cores diferentes entre si para facilitar a diferenciação entre cada um, podem representar apenas um indivíduo ou grupos.

A cor de cada ator é mantida para que toda vez que ele aparecer no tomo correspondente se saiba que se refere ao mesmo. Essa tela funciona como uma legenda para as telas ‘Como’ e ‘Onde’, que utiliza apenas os símbolos dos atores.

Figura 14. Explicação da tela ‘Quem’, envolvendo os atores e os tipos de relação que podem ser travados, ou não travados no caso dos intermediários.



Fonte: Autora (2016).

As telas ‘Como’ e ‘Onde’ aparecem abaixo da ‘Quem’. Na Figura 14, demonstra-se um recorte de atores agindo na rede de exemplo. As linhas representam as relações, demonstram que um ator é mediador. A ausência de linhas representa que aquele ator é um intermediário que foi atraído pelas movimentações da rede.

Para não perder a possibilidade de demonstrar a intensidade de agência³⁹ de cada ator, se utilizou os anéis ao redor de cada mediador, que funcionam como um sonar. O máximo de anéis que se pode adicionar são três.

Figura 15. O nível de agência de cada ator é indicado pela quantidade de anéis que possui, mais anéis, maior a agência, menos anéis, menor a agência.



Fonte: Autora (2016).

Na Figura 15 são demonstrados os indicativos de agência, (representados nos mapas de expansão como o tamanho de cada nó) indicados pela quantidade de anéis presente.

³⁹ Se um ator tem mais agência que outro, significa que ele modifica mais a relação posta com outro ator. Eles deslocam mais ações, suggestionam, influenciam mais. “Por definição, ação é *deslocada*. Ação é emprestada, distribuída, sugerida, influenciada, dominada, traída, traduzida.” (LATOURE, 2005, p. 46, tradução nossa, grifo do autor). No original: “By definition, action is dislocated. Action is borrowed, distributed, suggested, influenced, dominated, betrayed, translated.” (LATOURE, 2005, p. 46, grifo do autor).

Figura 16. Quanto à intensidade da relação, depende de onde a linha representando a toca, quanto mais perto do nó, mais intensa a relação, as de altíssima implicam em não se saber de qual ator parte a ação, de tão intrincada que é.



Fonte: Autora (2016).

Na Figura 16 representa-se a questão da intensidade de agência para cada ator, quanto mais externa a linha de relação toca, maior a intensidade que esse ator em questão recebe a ação. No caso dos atores com apenas dois anéis ou um anel, algumas das intensidades não se aplicam, por já serem intensas devido ao baixo nível de agência ou não haver um meio termo aplicável visualmente.

No caso das relações de nível altíssimo indicadas, ocorre quando um ator se relaciona tão fortemente com outro que com a ausência de um deles a ação não ocorre. As de nível altíssimo podem ocorrer com atores de qualquer nível, a representação é feita com os sonares se tocando até o limite de cada ator.⁴⁰

Ao listar as relações de cada rede, deve-se levar em conta que é possível um ator ter uma relação de alto nível com outro, mas esse outro ter uma de nível médio com aquele, por exemplo. Como demonstrado na Figura 17.

⁴⁰ É relevante lembrar que conforme já mencionado durante a construção do referencial teórico, que a própria palavra ator já implica que a ação não ocorre sozinha, como na metáfora do palco, um ator se relaciona com o palco, luzes, equipamentos, texto etc. Mas é possível visualizar as mudanças na rede que um ator causa em outros, e é referente à isso que pensa-se o nível de agência nessa pesquisa. Nas relações de nível altíssimo essa fronteira intrincada não é visualizável.

Figura 17. Exemplo da possibilidade de relações diferentes entre dois atores envolvidos, um de alta intensidade e um de baixa.



Fonte: Autora (2016).

Na Figura 17, vê-se que o ator humano (amarelo) tem uma relação de alta intensidade com o não-humano (azul), porém, para o não-humano, essa relação entre os dois é de baixa intensidade. Quando o caso é esse, deve-se listar cada relação no momento de descrição. Quando não ocorre e a ação é simétrica, não há necessidade de adicionar a relação duas vezes.

Essa descrição é feita da seguinte forma:

- Listando a quantidade e especificando quais são as relações (quantas de nível alto, baixo, médio, etc.) com apoio do símbolo ‘→’:

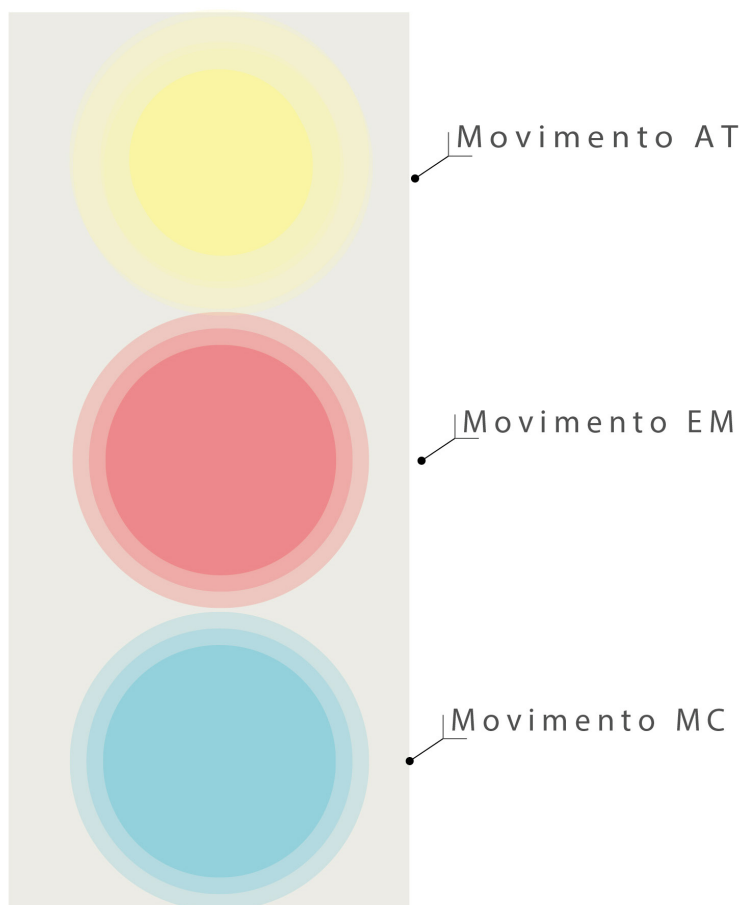
o Essa lista ocorre indicando de onde parte a linha intencionada, exemplo:

- 1 relação de alta intensidade: Humano → Não-humano;
- 1 relação de baixa intensidade:

Não-humano → Humano;

- listando os movimentos presentes na rede;
- construindo um texto explicativo.

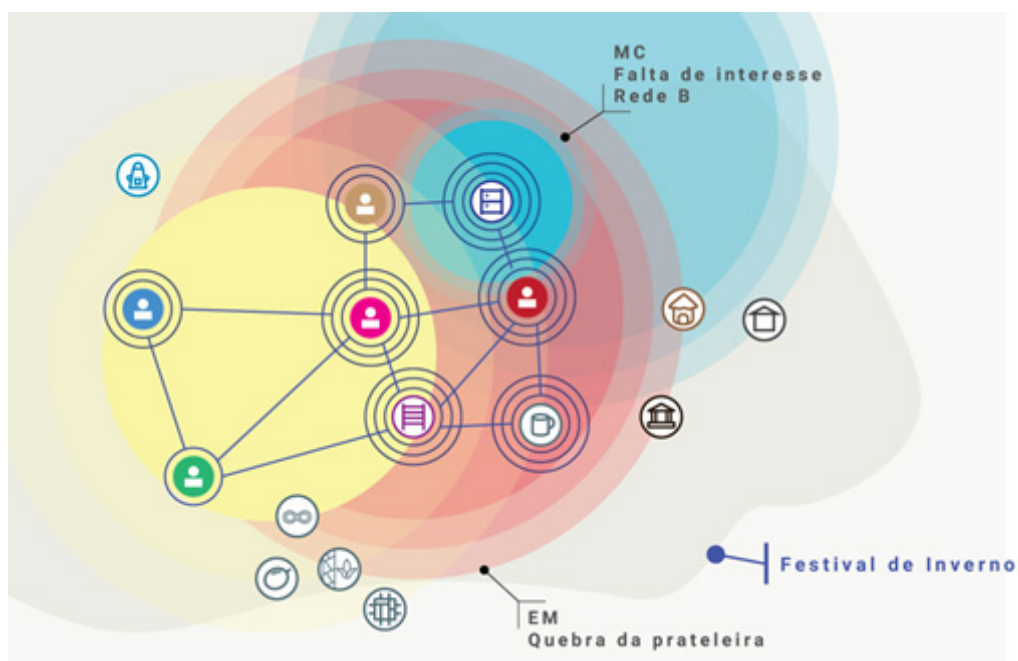
Figura 18. Existem três tipos de movimentos definidos, cada um com uma cor diferente, AT (amarelo), EM (vermelho) e MC (azul).



Fonte: Autora (2016).

Os movimentos já descritos anteriormente são retratados com três cores diferentes, como demonstrado na Figura 18: os MC são os movimentos identificados como um sonar azul; os EM, como vermelhos; e os AT, como amarelos. Não existem atores centrais nesses sonares, os movimentos surgem de mediações entre eles. E as reverberações são sentidas até onde o fim do sonar alcança. Os EM e MC tem títulos destinados a esclarecer o conflito ou movimento. Como pode ser visto no exemplo da Figura 19.

Figura 19. Exemplo dos sonares de movimentos posicionados, fruto das relações entre atores, e os títulos de MC e EM descritos.



Fonte: Autora (2016).

Os sonares se intercalarem, como pode ser visto na Figura 19 também significa interação, não fazendo diferença a posição de cada ator dentro do sonar, a ação dentro dos movimentos é simétrica em toda a extensão dos sonares.

Como um infográfico resultante do processo de construção dos mapas, apresenta-se a Figura 20.

Figura 20. Infográfico do processo de construção dos *Oligopticon-Maps*.



Fonte: Autora (2016).

Com base na Figura 1 e nos processos de construção dos OM, tem-se uma reestruturação para o método de construção dos OM visualizado na Figura 20. Inicia-se observando a complexidade, adentrando a caixa-preta do locus de pesquisa (em que se coleta os dados); estendendo a complexidade, observando ator por ator, controvérsia por controvérsia e construindo a construção dos mapas de extensão da complexidade; segue-se mapeando as coordenadas cartográficas e separando os dados pelas telas (O quê; Quando; Onde; Quem; Como); para então criar as narrativas visuais (os mapas) e textuais (as descrições), permitindo a navegabilidade pelas redes e divulgação os resultados.

Essa divulgação fica sujeita à análises e avaliação, e pode ocorrer um processo iterativo e contínuo de retrabalho conforme se julgue necessário (ou haja tempo para tal). Inclusive abrir para o público externo avaliar e analisar.

3 PESQUISA DE CAMPO – CASA DO ARTESÃO E MARIA DA FÉ

A pesquisa de campo dessa dissertação ocorreu entre julho de 2014 a setembro de 2015. A justificativa para o fechamento do campo reside em uma necessidade de haver um tempo hábil para a análise dos dados coletados e posterior construção dos mapas (tanto os de expansão da complexidade quanto os OM).

Utiliza-se o termo artesãs quando se refere aos associados da CdA como um todo por conta de haver apenas 2 associados homens de 43 no total e de todas as entrevistadas e a grande maioria de associados ativos serem mulheres. Todas as artesãs entrevistadas e a maior parte das que frequentam as reuniões assinaram termos de cessão de imagem, áudio e nomes, mesmo assim, por escolha da autora, não são usados nenhum tipo de identificação nominal voltado para as artesãs envolvidas.

A partir desse momento da pesquisa todos os elementos históricos sem referência e opiniões sobre o andamento da loja, da associação e cidade (inclusive opiniões relacionadas ao funcionamento interno da CdA, comunicação informal e opiniões voltadas à prefeitura ou instituições de Maria da Fé) foram coletadas por meio das entrevistas, então são de responsabilidade dos atores entrevistados, e não emitem uma opinião dos pesquisadores ou autora dessa pesquisa. A análise perante essas opiniões e pontos de vista aparece em sessões específicas, para evitar confusão do leitor.

Utiliza-se o uso de primeira pessoa no momento de expressar a opinião direta da autora, a justificativa para isso reside em Latour (2005). Latour (2005) no momento de explicar o modo de descrever a rede utilizando a ANT afirma a necessidade de manter os relatos claros, transparentes, verdadeiros e sem desculpas de passar essa opinião por conta de restrições científicas (como, por exemplo, a rigidez de uma formatação ou uso da terceira pessoa no momento de escrever), ele indica que deveria-se explorar maneiras melhores de fazer o objeto resistir, falar com sua própria voz, ao invés de abafá-lo com um discurso científico. O discurso em primeira pessoa no momento das análises permite uma autoria mais clara e profunda das observações pessoais da autora.

A estrutura das análises segue que no início de cada sessão há uma explanação e demonstração da coleta dos dados, e posterior descrição das redes e considerações diretas da autora. E nos excertos de transcrições e cadernos de campo todos os nomes das artesãs são suprimidos e substituídos por números (os mesmos utilizados nas Redes) e grafia dos trechos intenciona manter ao máximo a maneira de falar, mimetizando as pausas e maneirismos ao falar.

Todas as redes citadas são organizadas em um Tomo e podem ser visualizadas em tamanho maior no Apêndice F.

3.1 Os pesquisadores – Rede A

Já foi apresentada a introdução sobre os pesquisadores envolvidos no GEPETEC e o histórico da autora. A autora tem duas facetas, a de designer e a de pesquisadora, e nessa pesquisa elas se interagem, em momentos que a autora é designer e atua diretamente nas oficinas, e que é pesquisadora, tentando entender como se deu essa inserção e as articulações da rede. As duas facetas são lados de um mesmo ator, nos momentos em que a visão é da pesquisadora utiliza-se a primeira pessoa, para expor de maneira clara e enquadrada o que se abstraiu, dando voz para o ator em questão; nos momentos em que é designer a primeira pessoa também é utilizada, para demonstrar o que o ator em questão estava construindo durante a oficina e sua preparação. As conclusões sendo da pesquisadora.

A presença dos pesquisadores no local já modifica como as artesãs falam, se expressam e a própria intimidade que resulta dessa inserção na CdA. Apresenta-se aqui o histórico das mediações protagonizadas pelos pesquisadores envolvidos (dois designers, a autora e Lima (2016)), para posterior compreensão das articulações visualizadas na CC presente no item 3.3, a visão demonstrada é da autora, mas como a pesquisa de campo foi realizada simultânea, Lima (2016) e suas interações são mencionadas e aparecem como um grupo de atores nas redes (o nó Pesquisadores).

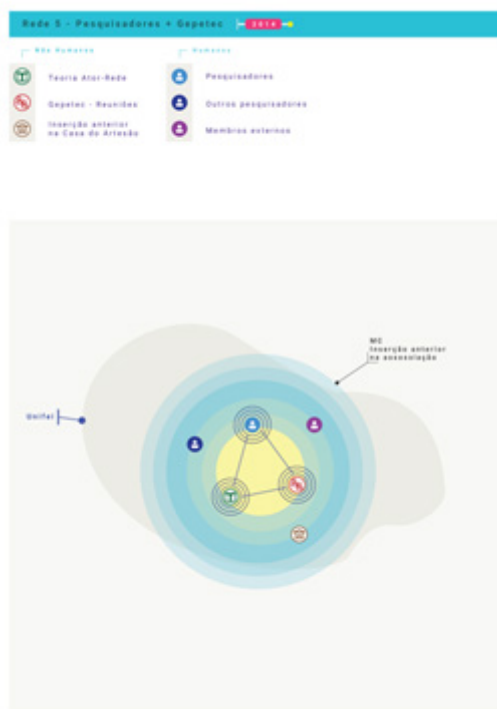
Os objetivos da minha pesquisa modificaram-se conforme se foi vendo as possibilidades que o campo permitia e não permitia, até que foquei no estudo da inserção dos designers no contexto artesanal. A princípio queria compor novos produtos, mas, ao longo das reuniões e inserção, percebi que não faria sentido construir novos produtos, sendo que as artesãs já o faziam com suas próprias técnicas, elemento mais interessante de acompanhar do que impor novos produtos com a visão de uma designer. A própria oficina que é demonstrada no item 3.3.3, demonstra como uma imposição de um profissional pode guiar os resultados de forma autoritária e não horizontal. Acabei auxiliando, sim, na composição dos produtos durante a oficina, o que acabou impactando até em produtos posteriores, mas não criei uma coleção ou alguma inserção de produto diferente.

A CC apareceu como teoria nas reuniões durante o segundo semestre de 2015, trazendo para o grupo uma possibilidade de demonstrar os resultados e a complexidade da rede. Foi a partir desse ponto que comecei a trabalhar com os textos voltados para o tema e tentar compor um método para tal.

No Capítulo 2 é possível ler como foi o caminho percorrido na tentativa de compor uma estrutura gráfica, nas redes antigas, e como cheguei nas redes atuais.

A Rede A foi construída para demonstrar o arranjo da rede dos pesquisadores antes da inserção e pode ser visualizada na Figura 21.

Figura 21. Rede A: demonstrando o momento dos pesquisadores antes de entrarem na rede da CdA.



Fonte: Autora (2016).

Na rede A constam as seguintes mediações:

- *Três relações de alta intensidade:*
 - o Pesquisadores → GEPETEC – Reuniões
 - o Pesquisadores → Teoria Ator-Rede
 - o GEPETEC – Reuniões → Teoria Ator-Rede

E os seguintes movimentos:

- *Um MC:*
 - o Inserção anterior na associação: ocasionado pela reverberação e utilização de dados e auxílio de Martins (2015) pela sua incursão prévia na rede
- *Um AT:*
 - o Ocasionado pelas articulações dos três mediadores presentes na rede

Na rede A é possível visualizar os nós com ligações ativas sendo os dos Pesquisadores com a própria ANT e as reuniões do GEPETEC. Essas relações (polo AT demonstrado) ocorriam atraindo os próprios pesquisadores externos, membros externos, que também tinham relações (mas que não aparecem nessa visão do prelúdio da inserção), tanto

que estavam presentes em algumas entrevistas das artesãs e auxiliaram nas tomadas de decisões dentro das reuniões. E o próprio histórico da inserção anterior que acabou por permear tanto as decisões quanto o seguimento da pesquisa, que aparece como o MC.

No início dessa inserção não existia ainda a visão da CC, foi uma experiência entrar no campo, com o auxílio de membros externos (todos do GEPETEC), tentando rastrear os atores e entender como as artesãs, seus produtos, a CdA funcionavam. Durante todo o processo a teoria foi sendo revisitada, novas buscas teóricas feitas e conversas entre os membros do GEPETEC efetuadas.

3.2 Maria da Fé e a Casa do Artesão

Maria da Fé é uma cidade localizada no sul de Minas Gerais, e tem uma população estimada de 14.518 habitantes, é uma cidade com 202.898 km², com grande parte da sua população residindo em área rural (IBGE, 2015). As entrevistas realizadas entre agosto de 2014 e março de 2015 com 17 artesãs e dois atores externos à CdA, juntamente com um artigo sobre turismo rural em Maria da Fé, forneceram os dados para que se pudesse montar esse mapeamento histórico da CdA e sua formação. Esses dados foram utilizados para auxiliar na compreensão das relações das artesãs dentro da associação e o que foi modificado por elementos já presentes anteriormente ou pela inserção dos pesquisadores na rede.⁴¹

3.1.1 Associação Casa do Artesão Mariense

A associação estudada, Casa do Artesão Mariense, tem até o momento do fechamento do campo (setembro de 2015) 43 associados, trabalhando com os mais variados materiais: palha de bananeira, palha de milho, madeira, porcelana fria, tecido, entre outros, que podem ser visualizados por frequência na Figura 22, por meio de uma nuvem de *tags*, e o índice de produtos na Figura 23. Todos os dados das figuras foram coletados nas primeiras visitas à associação, localizada no centro da cidade, no centro cultural durante o ano de 2014.

⁴¹ Para uma visão acerca da construção da identidade artesanal de Maria da Fé, ver Lima (2016).

Figura 22. Nuvem de Tags com os Materiais Utilizados por frequência de aparição em uma listagem.



Fonte: Autora, gerado com a ferramenta Word Cloud (2016).

Observando a Figura 22 é possível reparar nos destaques para as palavras tecido, palha e bananeira. A grande maioria dos produtos é manufaturada com esses materiais, inclusive o destaque para estes como símbolo da cidade é grande (LIMA, 2016).

Figura 23. Índice de produtos vendidos na associação realizado por meio de nuvens de *tags* com base em uma listagem de produtos no momento da análise.



Fonte: Autora, realizado com a ferramenta Word Cloud (2016).

Na Figura 23 foi elaborada uma nuvem de *tags* com base nos produtos presentes na loja das artesãs no momento da primeira visita em 2014. Pode-se notar que a maior parte dos produtos se refere ao armazenamento de algum objeto (a palavra ‘porta’: por exemplo porta-panela, porta-copo, etc.).

De acordo com o Caderno de Atas⁴² mantido por uma das artesãs, a CdA foi inaugurada aos 7 de junho de 2008, como uma premissa da Secretaria Municipal de Cultura e Turismo, por haver uma quantidade grande de artesãos marienses que não faziam parte de nenhum tipo de associação ou cooperativa. Ainda de acordo com o caderno, tem-se que a prefeitura banca os gastos referentes ao espaço, o Centro Cultural de Maria da Fé, cobrindo os gastos de luz e água. O aluguel não é cobrado por conta de ser um prédio da prefeitura.

⁴² Esse Caderno de Atas é atualizado nas reuniões mensais da associação, ele contém um resumo do que ocorreu durante todas as reuniões desde a fundação em 2008. Ele fica com uma das artesãs, e é a partir dele que se coletou a maior parte dos dados voltados à fundação da mesma. Não se buscou confirmar os dados apresentados com a prefeitura.

Figura 24- Foto do Centro Cultural de Maria da Fé, a Associação se encontra na lateral do mesmo, onde estão as três janelas. É composta de duas áreas com produtos variados (até o momento do fechamento do campo).



Fonte: Autora (2015).

Com base no coletado nas primeiras visitas e no Regimento Interno fornecido pela presidente durante uma oficina, no início o funcionamento ocorria da seguinte forma (informação verbal)⁴³: elas se revezavam de acordo com a disponibilidade de cada uma para ficarem na loja aberta, e não era cobrada nenhuma taxa sobre a venda dos produtos de cada artesão. Atualmente, ainda há o revezamento, com escala do mês seguinte sendo decidida nas reuniões mensais, e é cobrada uma taxa em cima dos produtos, que vai para a caixa da associação. Essa taxa varia para de 5% (para quem participa da escala) a 10% (para quem não participa da escala).

De acordo com um o caderno de campo de um dos pesquisadores:

Em geral fica uma responsável pela loja em cada um dos dias da semana, entre 13h e 18h, e duas por turno no final de semana, das 09 às 13 e das 13h às 18. A exceção é quando está escalada alguma senhora mais velha para a semana, nesses casos a 5 opta por colocar alguma das associadas mais jovens para fazer companhia, posto que muitas senhoras não sabem utilizar a máquina de cartão e já houve perda de vendas por isso. Cada uma costuma ficar de quatro à seis vezes por mês na loja. (29 de julho de 2014)

Há atrito por parte de uma das artesãs (informação verbal)⁴⁴ que gostaria que

⁴³ Informações concedidas por cinco artesãs, em julho de 2014 durante o Festival de Inverno 2014.

⁴⁴ Coletada de uma artesã não identificada durante o Festival de Inverno de 2014.

todo o dinheiro voltasse a ser dividido. Esse desejo pela divisão do dinheiro entre todas foi discutido em mais de uma reunião com os pesquisadores presentes, e pareceu uma intenção individual dessa artesã em questão, havendo uma resistência dos presentes nas reuniões até por discutir essa possibilidade.

Figura 25 - Exemplo de produtos vendidos e organização na loja, os produtos de palha mais clara são de palha de milho, os de palha escura são de palha de bananeira.



Fonte: Autora (2014).

Até 2009 eram divididas as questões de escala de limpeza, de trabalho, para confeccionar as embalagens e também as funções de responsável pela qualidade do produto (uma espécie de fiscal para controle de qualidade), responsável por receber os pagamentos e a contribuição dos artesãos, que seria revertida para a confecção das embalagens. Nessa época também, meados de março de 2009, elas conseguiram um espaço maior dentro do centro cultural (informação verbal)⁴⁵.

O espaço em que a associação está localizada é um ator ativo na rede. A CdA sempre esteve, desde a fundação, no Centro Cultural⁴⁶, sendo foco de controvérsias: uma ampliação que conquistaram no local (a área ocupada até o momento do fechamento do campo, como consta explicado na Figura 25) ocorreu durante o mandato anterior da prefeitura, quando as artesãs possuíam mais agência na rede, com mais associados e aliados

⁴⁵ Essas informações foram compiladas a partir das transcrições das entrevistas realizadas entre agosto e dezembro de 2014.

⁴⁶ A maior parte das integrantes já havia tido experiências anteriores com outras associações ou cooperativas, com locais fixos em outras localizações de Maria da Fé, de acordo com as entrevistas, mas a articulação como Casa do Artesão sempre ocorreu dentro do Centro Cultural.

dentro da Secretaria de Cultura e Turismo⁴⁷. Existe, atualmente um conflito entre a prefeitura e as artesãs (relatado pelas artesãs entrevistadas)⁴⁸, que intenciona construir quiosques para todas as associações e cooperativas da cidade, conseqüentemente modificando a sede da CdA para um quiosque. O rastreamento da controvérsia em questão centra-se no ator Quiosques, que têm sua própria articulação na rede, tratada mais a fundo no item 3.3.1.

Em junho de 2015 teve-se acesso ao estatuto atual da CdA, onde consta o objetivo da mesma como associação: “fornecer aos artesãos de Maria da Fé, um espaço para exposição e venda dos seus produtos” (CASA DO ARTESÃO, 2009?). Constam nele o regulamento interno, competências do artesão e competências do artesão de plantão. Mesmo possuindo esse conjunto de regras, referente por vezes à conduta pessoal, reposição e organização dos produtos, faltas às reuniões e escala, modos de justificativa, não existem penalidades nem processos de responsabilização descritos. E não ocorre um cumprimento dessas regras descritas, elas utilizando outras normas verbalmente aceitas.

A CdA também não é uma associação formalizada, não tendo CNPJ, estando em processo de regularização para se desvincular de instituições e não depender de CNPJ de uma das associadas para contratação de máquina de cartões (informação verbal)⁴⁹.

3.3 Inserção (Redes 1-4)

A inserção na CdA teve início durante o Festival de Inverno de Maria da Fé de 2014, dois grupos de pesquisadores (os designers e membros externos do GEPETEC) estiveram presentes em cada nos dois finais de semana em que o festival ocorreu, observando a rotina e tentando acostamá-las com a ideia de pessoas as acompanhando. Todos os pesquisadores presentes compuseram entradas nos cadernos de campo sobre essa inserção, que foram disponibilizados de forma online.

3.3.1 Festival de Inverno (Rede 1)

O festival aconteceu em julho de 2014, entre os dias 4 e 12, é um festival anual (o primeiro aconteceu em 2009, embora no ano de 2015 não tenha ocorrido)(informação verbal)⁵⁰ que reúne vários estandes de comida, roupas e artesanato, tanto de Maria da Fé quanto das cidades próximas.

O primeiro contato foi complicado até se estruturar uma relação de confiança com as artesãs da CdA. Apenas ao final do festival algumas demonstraram estar à vontade o suficiente para que fossem realizadas visitas em suas casas.

⁴⁷ De acordo com a primeira entrada do Caderno de Atas.

⁴⁸ Esse boato/rumor foi um assunto constantemente revisitado durante as entrevistas, e foi uma controvérsia que durou mais de um ano, começando em julho de 2014 e trazendo resquícios até julho de 2015, não foi confirmado junto à prefeitura.

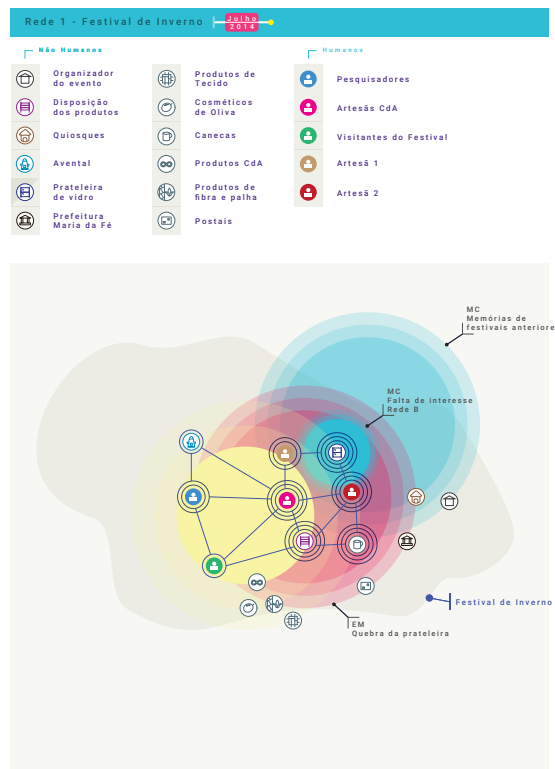
⁴⁹ Essas informações foram coletadas em agosto de 2015 durante a reunião mensal da associação.

⁵⁰ Coletada durante o festival, de acordo com as artesãs presentes na escala foi no ano de 2009 que começou o festival, forneceram relatos quanto a festivais anteriores e atores relacionados à sua execução.

A presidente da associação na época ainda não havia sido efetivada como tal, estava substituindo a anterior havia seis meses por conta de desistência. Após uma conversa com ela, concordou com a participação dos pesquisadores nos fins de semana em questão e com a pesquisa, mas disse que conversaria com as outras.

Na Rede 1, Figura 26, pode-se visualizar a rede configurada durante a inserção no Festival de Inverno.

Figura 26. Rede 1 demonstrando as articulações durante o Festival de Inverno de 2014, montada com base nos cadernos de campo dos pesquisadores presentes e entrevistas posteriores.



Fonte: Autora (2016).

A rede 1 possui as seguintes mediações:

•10 relações de alta intensidade:

- o Visitantes do Festival → Pesquisadores
- o Visitantes do Festival → Artesãs CdA
- o Visitantes do Festival → Disposição dos Produtos
- o Artesã 1 → Artesãs CdA
- o Prateleira de Vidro → Artesã 2
- o Artesãs CdA → Disposição dos Produtos
- o Artesãs CdA → Artesã 2

- o Disposição dos Produtos → Artesã 2
- o Disposição dos produtos → Caneca
- o Artesã 2 → Caneca
- o Avental → Artesãs CdA
- o Avental → Pesquisadores

- *Duas relações de média intensidade:*

- o Pesquisadores → Artesãs CdA
- o Artesã 1 → Prateleiras de Vidro

- *Duas relações de baixa intensidade:*

- o Prateleiras de vidro → Artesã 1
- o Artesãs CdA → Pesquisadores
- o Artesãs CdA → Avental

Também aparecem os seguintes movimentos:

- *Dois MCs:*

- o Falta de Interesse – Rede B: gerado pelas articulações que aparecem na rede B
- o Memórias de Festivais Anteriores: gerado pelas experiências de festivais anteriores, liderados pelas artesãs que estavam presentes e ainda estruturavam essas questões

- *Um EM:*

- o Quebra da prateleira: após a quebra da prateleira se instaurou um conflito entre os presentes

- *Um AT:*

- o Ocasionado pelas mediações entre os pesquisadores, artesãs e os visitantes nessa primeira visita

Na Rede 1 há um polo de controvérsias travado pela quebra de uma prateleira de vidro no segundo fim de semana da inserção, os pesquisadores presentes não testemunharam essa quebra, ela foi relatada na chegada dos dois no sábado de manhã.

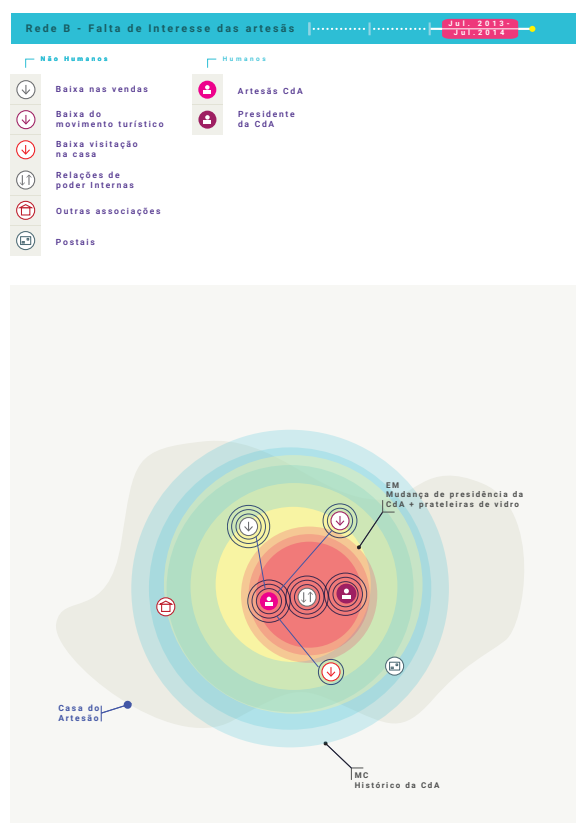
Conforme o caderno de campo de um dos pesquisadores presentes:

Ao que entendemos uma das prateleiras tombou derrubando 4 xícaras da 1. No momento estavam na loja a 2, a 3, a 1 e mais alguma artesã que não recordo o nome. A 4 está confirmando a história, dizendo que quando estava passando pelo local ouviu o barulho e viu as quatro olhando

para as canecas e algumas bonecas da 5 no chão. A 2 diz que a prateleira soltou sozinha e que acredita que a Associação deva pagar o prejuízo do artesão. As outras concordam com o pagamento, mas dizem que devem conversar com a 5 e que acham estranho uma prateleira soltar sozinha, que as canecas não estavam lá, portanto alguém as mudou de lugar. Logo a discussão sobre a responsabilidade da mudança das canecas dá lugar a críticas sobre a mudança das prateleiras. Dizem que não gostam dessas, que são frágeis e soltas, e que não sabem (acham que foi a 5) quem escolheu sem consultar as outras. (12 de julho de 2014)

O protagonismo da agência das próprias prateleiras é um resultado de um movimento anterior na rede (O MC indicando a Rede B, Figura 27), que ainda afetava o modo como as artesãs se relacionavam entre elas, como lidavam com a liderança da presidente e também como lidavam com o Centro Cultural, essa rede ainda reverberando por conta dos atores envolvidos.

Figura 27. Rede B indicando alguns movimentos da rede que ocasionaram na falta de interesse visualizada durante o Festival de Inverno, que acabou por gerar o conflito na Rede 1



Fonte: Autora (2016)

Na Rede B existem as seguintes mediações:

- *Uma relação de altíssima intensidade:*

o Artesãs CdA → Relações de Poder Internas → Presidente da CdA

- *Três relações de alta intensidade:*

- o Artesãs CdA → Baixa nas Vendas

- o Artesãs CdA → Baixa do movimento turístico

- o Artesãs CdA → Baixa visitação na Casa

E os seguintes movimentos:

- *Um MC:*

- o Histórico da CdA: que pode ser visualizado no trabalho de Lima (2016), que vai envolver as presidentes anteriores e o percurso de constru o da associa o em si.

- *Um EM:*

- o Mudança de prateleiras CdA + Prateleiras de Vidro: ocasionada pela imposi o da presidente na época (segundo semestre de 2013) em adicionar as prateleiras de vidro em associa o com poucas artesãs, mesmo sem o consenso nas reuniões. Isso acaba gerando outra controvérsia posteriormente, a da quebra das prateleiras na Rede 1

- *Um AT:*

- o Que envolve as baixas de vendas, movimento, etc., e acaba atraindo informa es de outras associa es, seus funcionamentos, e o modo como as artesãs e a CdA se organizam e lidam com os problemas

A mudança dessas prateleiras foi arbitrária, foi um movimento imposto em 2013 pela presidente na época em conjunto com a presidente atual sem que as artesãs fossem informadas do fato (LIMA, 2016). Antes as prateleiras eram de madeira envoltas por um TNT (tecido não tecido) amarelo (informa o verbal)⁵¹.

De acordo com o caderno de campo de um dos pesquisadores:

A quantidade de produtos por prateleira e o modo como estão enroscados uns nos outros tem se mostrado um empecilho tanto para as vendas quanto para a limpeza do ambiente. Por terem medo de derrubar os demais ao tentarem pegar um artesanato, afim de manipulá-lo para sentir a textura, resistência, notar se há alguma falha, entre outros possíveis objetivos, os turistas optam por olhá-los de longe e, ao que foi observado, por vezes até mesmo preferem não compr -los. (11 de julho de 2014)

Essa mudança prejudicou o modo como algumas das artesãs viam a autoridade da presidente, inclusive da suplente, abrindo margem para que houvesse um conflito em

⁵¹ Essas informa es foram coletadas durante as entrevistas nas casas das artesãs.

potencial. Quando a prateleira quebra no segundo fim de semana, isso permite que esse conflito se consolide em uma controvérsia entre as artesãs sobre as prateleiras e sobre o autoritarismo da presidente. Inclusive vai dar margem futuramente para aumentar a agência do que chama-se aqui de Falta de Interesse (exposto como MC na Rede B e que aparece como ator na Rede 2) das artesãs da CdA em atuar ativamente na associação e de acatar as regras do regimento interno. A contínua queda do movimento turístico (uma caixa-preta que não é possível rastrear por não ter dados suficientes e não ser o objetivo da pesquisa), das vendas e visitação na associação, acabam por serem também um AT nas relações internas e de poder que existem na CdA.

Também abre espaço para outro problema e outro protagonismo de um não-humano: as canecas.

As canecas aparecem nesse momento descrito na Rede 1 por conta de duas das artesãs na escala justificarem que as canecas haviam sido movidas e por esse motivo o peso estaria desbalanceado e a prateleira teria caído⁵². Em um trecho do caderno de campo do mesmo pesquisador:

Elas retomam a questão das canecas quebradas, perguntam a minha opinião. Eu digo que é difícil a gente opinar, mas que se a Associação puder arcar com o prejuízo seria justo, uma vez que a prateleira caiu sozinha. A 4 diz que isso não é bem verdade, pois ela mesma havia arrumado as canecas em outro lugar no dia anterior e que elas haviam sido mudadas de local, e isso ocasionou a queda. A 6 concorda, diz que colocaram muito peso de um lado, e que isso faz cair mesmo. Ela [a 6] vai até a prateleira dos sabonetes e velas e espalha tudo, a fim de distribuir o peso. Fica uma grande bagunça na prateleira, mas ela diz que está ótimo. (12 de julho de 2014)

O pesquisador que testemunhou essa discussão comentou a possibilidade de por conta dos pesquisadores terem comparecido nos dois finais de semana terem começado a ganhar a confiança delas (seja por terem lidado com o caixa, vendendo e anotando os produtos) e por utilizarem os aventais de identificação (que aparece como ator na Rede 1), elas estariam mais confortáveis para falar sobre essas questões, inclusive para falar mal de alguns atores específicos. Em um trecho do caderno de campo é dito:

A primeira demonstração de que estávamos começando a ser aceitos na casa foi o fato do Douglas ter pedido para usar o avental que algumas delas usam para as vendas e elas terem permitido. (11 de julho de 2014)

E em outro trecho do dia seguinte:

Novamente o Douglas toma a iniciativa de vestir o avental e, antes que eu faça o mesmo, sou perguntada se não vou vesti-lo. A sensação que tenho é que estar usando o avental nos consolida enquanto parte do grupo. (12 de julho de 2014)

⁵² As canecas acabam por voltar em outros momentos como produtos que são considerados não-artesanais por alguns atores e artesanais por outros, nessa demonstração da rede foca-se no conflito sobre a organização dos produtos.

Algumas artesãs apontam a Artesã 6 como protagonista na mudança da disposição dos produtos e das canecas em específico. Juntando nesse momento duas situações: o autoritarismo da presidente em colocar prateleiras sem que todos concordassem e também a recalcitrância da Artesã 6 em modificar os produtos de lugar, gerando vários conflitos pequenos durante o festival.⁵³

A Artesã 6 também possui uma fala interessante que expõe como pensa o artesanato realizado dentro da CdA: “O nosso aqui é popular, mas bem elaborado.” (2014).⁵⁴

Opinião da autora:

Durante essas visitas consegui coletar bastante informação relativa à organização delas quanto associação, esquema de escalas, rixas iniciais que haviam entre algumas, conversas informais (essas conversas que envolvem ‘fococas’ geralmente são as que mais fornecem conteúdo e permitem que relações e fatos sejam checados posteriormente), e também o público-alvo dos festivais e da própria associação. A maior parte dos visitantes era de fora e os compradores são em sua maioria turistas, grande parte dos residentes de Maria da Fé não adquirindo os produtos ou nem sabendo da existência de tal associação (informação verbal)⁵⁵.

Um fator que foi frisado por todos os pesquisadores nos cadernos de campo foi referente à disposição dos produtos na loja. Muitos clientes entram na loja, não conseguem visualizar os produtos pelas estantes mal organizadas e saem sem comprar nada. Houve um momento inclusive que, durante minha observação, uma das artesãs escaladas pediu para o cliente subir em uma cadeira para pegar um produto no alto. Essa organização é dificultada pelos relatos de que algumas artesãs (novamente a Artesã 6 é mencionada como pivô, sendo testemunhada por mim e pelo pesquisador presente mudando os produtos de lugar e se justificando para nós, “ah, algumas prateleiras tem produtos apenas de um artesão, não é justo” (2014)⁵⁶) modificam os produtos de lugar. E que há produtos em demasiado para o espaço reduzido.

Um contraponto ao questionamento da baixa do movimento turístico e vendas da associação é o fato de que dois hotéis da cidade estarem com a lotação máxima. Mas não foi possível, nem intencionado, rastrear as motivações de visitação desses turistas e o porquê de apesar dos hotéis lotados, a frequência de visitantes no festival estar baixa.

⁵³ Não se listará todos os conflitos para permanecer com foco em algumas controvérsias que reverberaram de forma mais intensa (as que foram foco de conflito generalizado na associação) e por um recorte intencional da rede, mas eles abrangem desde pagamentos errados, problemas na hora de fechar o caixa até atrasos e ausências sem justificativa. Todas as redes possuem conflitos menores e internos, mas por uma opção de não haver nem espaço nem tempo hábil não são adicionados nas representações.

⁵⁴ Anotação em caderno de campo com data de 5 de julho de 2014.

⁵⁵ Durante o segundo semestre de 2014 foram efetuadas algumas pesquisas com moradores da cidade de Maria da Fé (questionário presente no Apêndice A), em sua grande maioria não sabiam sobre a associação, nem que existia uma loja no Centro Cultural.

⁵⁶ Entrada do meu caderno de campo datado de 5 de julho de 2014, com a transcrição exata dessa fala da artesã.

Depois da inserção Festival de Inverno senti que era possível perguntar sobre a possibilidade de realizar entrevistas nos locais onde elas realizavam o artesanato. Houve uma resistência bem forte, e demoramos a obter uma resposta positiva delas. A primeira que concordou foi a presidente da CdA, a entrevista acontecendo em 5 de agosto de 2014. Depois dela, foi mais fácil de trabalhar com as restantes, conseguindo um total de 14 entrevistas com artesãs e mais duas com pessoas externas à associação, mas importantes quanto à constituição delas como tal.

Desde a Rede 1 já é possível notar a agência dos não-humanos, guiando e modificando as relações de poder internas e também auxiliando o modo de interação das artesãs conosco. Foi através dos não-humanos que foi possível rastrear desde a hierarquia de produtos (os cosméticos de oliva, por exemplo, têm uma mesa individual, sendo o carro chefe de vendas na CdA; logo depois vem os produtos de fibra de bananeira e de palha de milho, depois os feitos de tecido e por último o restante) e o modo como algumas artesãs compreendem o que é ser artesão e ser artesanato.

Nesse primeiro momento, ainda não havia considerado analisar a inserção do designer no contexto delas, ainda esperava compor uma nova coleção ou novos produtos. Apenas ao longo do período de entrevistas que comecei, após reuniões do GEPETEC a compor a ideia de realizar essa análise da minha interferência.

3.3.2 Inserção antes das Oficinas (Rede 2)

Depois que a presidente concordou com a visita em sua casa, em agosto de 2014, outras artesãs concordaram em receber os pesquisadores. Ao todo 14 artesãs permitiram visitas, bem como dois atores externos à associação, considerados atores com alto nível de agência na consolidação da CdA (Abigail⁵⁷) e citado com frequência quando se menciona artesanato em Maria da Fé pelas artesãs associadas (Domingos Tótora⁵⁸). A quantidade de artesãos associados é 43, mas os ativos⁵⁹ totalizam 22, sendo assim, foram entrevistados mais de 63% da CdA.

As entrevistas aconteceram nas casas onde as artesãs realizavam seus produtos, com exceção de uma entrevista dupla realizada na loja da CdA, com senhoras que costumam fuxicos. A intenção era conhecer seus locais de trabalho e com isso tentar observar a relação delas com os produtos de forma mais pessoal, intencionando aumentar a recalci-trância dos dados fornecidos por elas.

⁵⁷ Abigail é uma das artesãs que mais foi citada pelas antigas associadas, ela é apontada como a que fez parte de vários projetos envolvendo a prefeitura de Maria da Fé, a CdA e o artesanato da cidade, inclusive em projetos envolvendo bairros rurais.

⁵⁸ Domingos Tótora se considera designer e artista plástico (com base na entrevista realizada com ele em 26 de fevereiro de 2015) e é figura importante no cenário de produtos de Maria da Fé. Sendo responsável pela criação da cooperativa Gente de Fibra e consolidação da identidade material da cidade, sendo inclusive citado várias vezes pelas artesãs entrevistadas (LIMA, 2016).

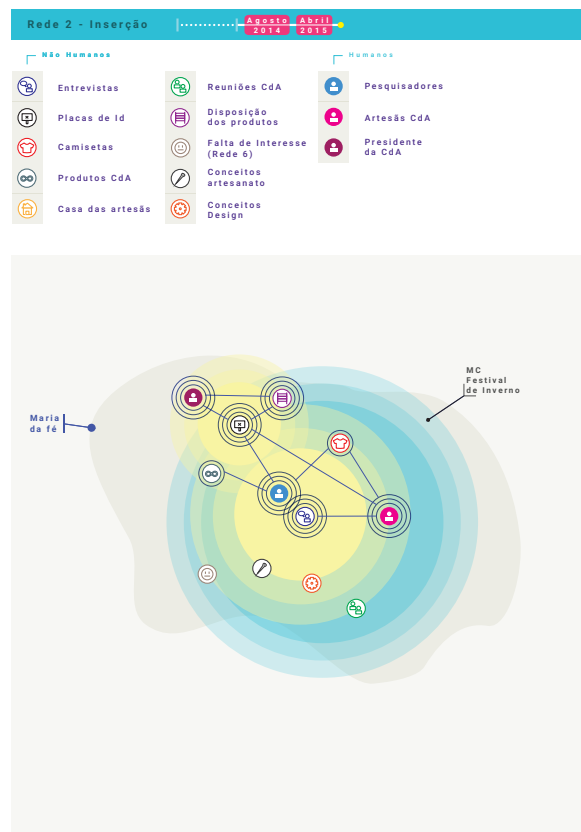
⁵⁹ São considerados artesãs mais ativas aquelas que frequentam as reuniões, participam das escalas e tiveram contato direto com os pesquisadores.

Alguns assuntos que foram considerados importantes nas entrevistas: desde quando elas faziam artesanato; o processo de um dos produtos; qual a relação delas com a associação; o que era artesanato para elas; as visões sobre a presidente e presidentes anteriores e qual sua história com o artesanato.

As informações coletadas nas entrevistas permitiram que os pesquisadores coletrassem informações referentes ao histórico da associação e a maneira como estavam organizadas e se relacionavam com conceitos como artesanato e design (para compreender o que é modificado nesse pós inserção e como trabalhar com elas durante as oficinas).

Um retrato dessa rede 2 pode ser visualizado na Figura 28.

Figura 28. Rede 2 representando a síntese dos momentos de inserção antes das oficinas dos pesquisadores entre agosto de 2014 e abril de 2015.



Fonte: Autora (2016).

A Rede 2 tem as seguintes mediações:

- *Uma de altíssima intensidade:*
 - o Pesquisadores → Entrevistas
- *Sete de alta intensidade:*
 - o Presidente da CdA → Disposição dos Produtos

- o Presidente da CdA → Placas de Identificação
- o Disposição dos produtos → Placas de identificação
- o Placas de Identificação → Pesquisadores
- o Pesquisadores → Produtos CdA
- o Entrevistas → Artesãs CdA
- o Artesãs → Camisetas

- *Uma de baixa intensidade:*

- o Camisetas → Artesãs

Também possuí os seguintes movimentos:

- *Um MC:*

o Festival de Inverno: representando as movimentações ainda provenientes da Rede 1, que reverberaram no como os pesquisadores foram recebidos nas casas das artesãs e em como as modificações diretas efetuadas (por meio das placas de identificação) ocorreram

- *Dois AT:*

o Um proveniente das reverberações das entrevistas e dos pesquisadores: a partir dessas mediações, mais artesãs foram aceitando a presença dos pesquisadores e um processo de confiança foi sendo construído

o Outro proveniente da inserção das placas de identificação: as placas foram a primeira modificação direta dentro da associação e serviram como validação para a presença dos pesquisadores e competência dos mesmos

Durante esse semestre (julho a dezembro de 2014) foi executada uma oficina voltada à engenharia de materiais com foco na folha de bananeira⁶⁰, bem como uma oficina sobre controle de qualidade, mas não foram observadas reverberações diretas dos atores provenientes dessa inserção, então não se entrará em detalhes para poder focar nas observações referentes à inserção da autora e de Lima (2016).

Um dos AT da Rede 2 é o nó referente à inserção das placas de identificação. Depois de seis meses de inserção, um questionamento frequentemente trazido pelas artesãs era sobre o que elas (elas como associação) ganhariam com a presença dos pesquisadores.

⁶⁰ Para mais informações referentes à esse trabalho, como especificações técnicas e processo de inserção da pesquisadora em questão, recomenda-se ler Martins (2015).

Questionavam se haveria dinheiro envolvido, equipamentos comprados para a CdA ou algum outro benefício. Mesmo que todos os pesquisadores tenham frisado que o objetivo era visualizar as necessidades e oferecer soluções para elas por meio das oficinas, houve uma resistência e insistência, principalmente partindo da Artesã 4.

Como havia essa pressão para os pesquisadores demonstrarem algum resultado dos meses de entrevista, teve-se a ideia de construir um conjunto de placas de identificação. Todas as artesãs entrevistadas até aquele momento (final de 2014) mencionaram a questão da disposição dos produtos como fator chave, sempre mencionando também a Artesã 6 como pivô da maior parte dessas modificações.

As placas foram pensadas a partir das fotos tiradas dos produtos dispostos na loja, ao todo foram 26 placas abrangendo os seguintes produtos e nomes:

- **Mundo da Palha:** Todos os produtos de palha de bananeira e milho, comportando desde cestaria até cadernos encapados.
- **M^a da Fé na Geladeira:** Todos os ímãs dos mais diversos materiais.
- **Patchwork:** Envolvendo desde panos de prato, jogos americanos, almofadas e toalhas em que a técnica é utilizada.
- **Dia-a-dia com Tecido:** Para a parte de miudezas feitas com tecido, como porta tesouras, chinelos, carteiras.
- **Panos de Prato:** A seção de panos de prato utilizando as mais diversas técnicas.
- **Tiaras e Pulseiras:** Comportando a parte de acessórios.
- **Mundo do EVA:** Para os produtos que utilizam esse material, vão desde canetas, bonecas, ovelhas e bichinhos.
- **Bonecas de Pano:** Para as bonecas que são dispostas nessa área.
- **Cachaças da Casa:** Para as cachaças produzidas.
- **Licores da Casa:** A gama de licores é ampla.
- **Chá de Oliveira:** O chá produzido com uma técnica específica.
- **Mundo da Oliveira:** Desde os óleos, até extrato que tem o ingrediente.
- **Sabonetes de Oliveira:** Os sabonetes, junto com os cosméticos são os que mais tem saída, mas em todas as entrevistas são mencionados em categorias separadas.
- **Cosméticos de Oliveira:** Desde hidratantes, óleos essenciais, aromáticos, kits de sabonetes, que envolvem o ingrediente. São o carro chefe da associação.

- **Pássaros de Pinha:** Como são produtos diferenciados e em quantidade, também receberam uma placa em separado.
- **Camisetas:** Há uma área para camisetas de todos os tamanhos.
- **Cachecóis:** Desde golas de tricô até cachecóis.
- **Bolsinhas:** Bolsas de criança de alça lateral que tem em variedade na loja.
- **Almofadas:** Há uma seção grande de modelos diferenciados de almofadas.
- **Petecas:** Petecas de pena e courino.
- **Bonecas e vasos de palha:** Como há duas seções diferentes da loja que utilizam os produtos de palha, tanto de bananeira como de milho, eram necessárias duas placas para tal.
- **Assemblagem:** Caixas e oratórios que utilizam a técnica da assemblagem.
- **Mundo do MDF:** Desde porta lápis até caixas que utilizem o material.
- **Mundo do Vidro:** Desde garrafas até abajures que utilizem o material.
- **Bolsas:** Desde porta-notebooks de patchwork até bolsas comuns de tecido.
- **Tapetes:** Para os tapetes de retalhos e pesos de porta disponíveis na loja.

As placas foram feitas em uma gráfica que as artesãs recomendaram como uma das que já utilizavam. Houve a preocupação em deixar os arquivos abertos na própria gráfica para que elas pudessem imprimir mais algumas ou editar as que já haviam sido feitas. Também para estimular a emancipação aos pesquisadores, nesse momento elas ainda demonstravam uma necessidade de confirmação e de que os pesquisadores fizessem tudo por elas. Como um serviço a ser prestado.

Após a impressão das placas, as mesmas foram entregues à presidente e mais uma artesã que estava escalada no dia, e a responsabilidade de organizá-las e posicioná-las coube à elas.

Na Figura 29 é possível ver um dos exemplos da organização.

Figura 29. Exemplo da disposição das placas feita pelas próprias artesãs, referindo-se à área das cachaças, azeites, licores e alguns produtos de oliveira.



Fonte: Autora (2015).

A inserção das placas não se tornou um conflito na CdA, por isso não aparece como tal na Rede 2, sendo absorvida e incorporada por toda a associação como validação da competência dos designers. Não houve conflito consequente dessa inserção. E um protagonismo da presidente da associação como mediadora nessa organização.

A partir do início de 2015 apenas Lima (2016) e a autora prosseguiram com o campo.

Durante as entrevistas ocorreram várias falas referentes ao processo de criação das artesãs, muitas mencionando cursos ou especializações que realizaram anteriormente:

Trecho 1

É, eu tenho livro do Sebrae que veio pra mim que tem essa caixa redonda, e a caixa redonda foi inspirada no quê, né, a gente tinha o [nome suprimido] de São Paulo que comprava muito da gente, então essa caixa redonda foi inspirada, a gente fez a P, a M, a G, né, tem uma grande mais alta, é, eu busco a imaginação daquelas caixas antigas que guardava chapéu. Porque a gente só fazia caixa redonda, ah, mentira, caixa retangular, né, ou quadrada, aí, quando eu falei pra você que eu vi na revista, que eu vi como que fazia eu desenvolvi. [...]

Pesquisador: Você que cria mesmo as, os moldes assim, você que criou?

Artesã 4: Muita coisa foi eu. Porque o redondo, ninguém sabia fazer, daí eu, mexendo e mexendo em revista eu vi. Eu vi que tinha um que tinha 4 pregos, então, quer dizer que o redondo é dividindo com X com a mesma proporção né? Por exemplo, se for 10 aqui, é 10 aqui e 10 aqui... (se referindo à distância em cm entre os pregos), faz assim, depois faz

assim, e aí arruma os fios.

(Excerto da Transcrição com a Artesã 4 e pesquisadores, 5 de agosto de 2014.)

Nesse excerto (Trecho 1) é possível ler que o processo de criação da Artesã 4 perpassa a pesquisa, uma construção projetual, o aprender a fazer e desenvolver os moldes conforme a necessidade. Relatado similarmente também nos dois trechos a seguir:

Trecho 2

Artesã 8: [Mostrando um produto] [incompreensível] essa pedra chama branca porque eu trabalho com a história [incompreensível] trabalho com a história do artesanato, da cidade e como foi criado. Então aqui chamava município de Pedra Branca, então além de Maria da Fé nois tinha outro bairro daqui que chamava Pedra Branca [incompreensível] olha pra você ver.

Pesquisador: E a pedra é leve!

Artesã 11: É papel. Pedra de papel. (Excerto da Transcrição com a Artesã 8, 12 de agosto de 2014.)

Trecho 3

Artesã 11: Eu faço da cor que as criança gosta.

Pesquisador: Então você pergunta[...] você vê o que as suas filhas gostam.

Artesã: É, eu ponho lá, vejo qual que vendeu, aí vou mais naquele que tá mais vendido. (Excerto da Transcrição com a Artesã 11, 23 de setembro de 2014.)

Nos excertos a seguir, é possível ler referências quanto ao uso de revistas e internet no momento de construção dos produtos:

Trecho 4

Artesã 7: Ah eu procuro atualizar as coisa um pouco né? Senão vai ficar só coisa antiga né? A gente tem que atualizar né? As vezes eu compro revista, olho ali na revista, eu tiro risco da revista, né...

Pesquisador: Tá...

Artesã 7: Pra poder fazer, né. Dessa coisa móvel, eu tenho uma média da revista que eu compro, né. Aí, eu faço... (Excerto da Transcrição com a Artesã 7, 17 de outubro de 2014.)

Outras também mencionaram o uso de inspiração em revistas ou internet. Não encarando a questão da cópia como uma ausência de criação. Algumas mencionaram o fato de ‘não serem criativas’ o suficiente, então pegavam inspiração nesses meios ou pediam para aprender com outras artesãs.

Um problema relatado em diversas entrevistas era em relação à que produtos eram ou não artesanato e sobre artesãs que supostamente compravam produtos prontos para deixar na loja:

Trecho 5

Não, então, aí ela ainda falou assim, aí é a criatividade, mas até aí, então se eu quiser ir em Aparecida do Norte, ir no 1 real, e comprar aquelas coisas lá, e colocar Maria da Fé em cima... eu falei, e sobre os chaveiros também e os ímãs. É feito, é feito lá no tio [nome suprimido], lá, é, na... rua de baixo. Eu tive ideia de fazer um mapa do Brasil, colocando todos os estado, e onde é Maria da Fé, colocar um pinguinho de Maria da Fé, lá, é assim, mas ainda é mais difícil, porque é carinho, cê compra 100 é mais em conta, então, quer dizer, um ímã daquele pra ela sai a 2 reais, quer dizer, vendem a 6, porque eu já fui lá, é lá na Barão do Rio Branco, lá perto de advogado, cês deve saber lá... eu falei assim, poxa vida, assim ó, cê vê que a gente se mata, machuca, faz os artesanato a mão, né. (Artesã 4, 5 de agosto de 2015)

Em vários momentos das entrevistas, existe uma certa mágoa ao mencionarem que demoram para realizar os produtos, que até se machucam, como pode ser lido no Trecho 5, enquanto outras compram e apenas colocam para vender. O que se deixa em aberto é se as artesãs se incomodam com os produtos por realmente não serem artesanato ou se é o caso de se sentirem lesadas por terem ‘trabalho’ para fazer seus produtos, enquanto outras apenas vendem os prontos.

Nos trechos a seguir (Trechos 6 a 13) são retirados excertos das transcrições em que as entrevistadas mencionam o que pensam ser artesanato, as fronteiras que pensam existir entre o que é e o que não é e a relação delas com esses detalhes.

Trecho 6

Artesã 4: Artesanato é aquilo que você cria, que você faz com as mãos, que não, que você compra pronto.

Pesquisador: Tá, mas e a máquina de costura? Você tá fazendo com as suas mãos, ou não?

Artesã 4: Essa aí é com a mão.

Pesquisador: Não, não, mas eu digo, se você costurasse na máquina, não seria mais artesanato?

Artesã 4: Seria artesanato.

(Excerto da Transcrição com a Artesã 4, 5 de agosto de 2014.)

Trecho 7

Artesã 8: [O produto] Não [era artesanato], por causa do vidro. Aí ela ensinou a moldar no vidro sem o vidro. Eu moldava em cima do vidro e puxava ele. E tinha o vidro, não era artesanato. Se ele passasse na mão de um dos profissionais lá de Belo Horizonte e visse qualquer coisa de industrializado lá dentro eles deixavam pra trás. Até a tinta que nois usava no zoinho da boneca tinha que ser natural, não podia usar outra tinta que tivesse cheiro, nada pode ter cheiro porque o artesanato não pode ter cheiro, a não ser que seja perfumaria, porque o resto não pode ter. Por exemplo, se for de palha, tem que ter cheiro de palha” [...] O verniz você acabou de passar tem que passar um pano molhado nele. Primeira coisa que eles analisam é o cheiro [incompreensível] Eu sei

dessas coisas porque estudei muito, eu lia muito, assistia programas [...] (Excerto da Transcrição com a Artesã 8, 12 de agosto de 2014.)

O trecho 7 inclui o detalhe de que a aparência do produto definiria o que é artesanato e o que não é. Nos Trechos 8 e 9 essa questão também pode ser visualizada, inclusive a relação com arte:

Trecho 8

Abigail: Acho que artesanato pra mim é tudo que você faz com as mãos, sem maquinário, né? E que faz com amor.

Pesquisador 1: No caso da costura, você tem uma máquina, como que fica?

Abigail: Aí costura já não entra, não é artesanato. Pintura já é arte, tallhar madeira, tudo é arte.

Pesquisador 2: E o tear, não é uma máquina? E não é artesanato?

Abigail: Ele é arte, mas aí tem as mãos né? Porque tem uns que já são automáticos, daí tudo que já é ligado na eletricidade já não é. (Excerto da Transcrição com a Abigail, 25 de setembro de 2014.)

Trecho 9

Abigail: Porque, vocês veem essas peças aí ó, meu marido não deixa passar verniz.

Pesquisador 2: Inclusive alguns artesãos falaram pra gente que artesanato é tudo aquilo que não brilha, que é rústico. A senhora acredita nisso também?

Abigail: É, isso mesmo.

Pesquisador 1: Mesmo tendo verniz fosco?

Abigail: O Fosco vai só dar uma proteção né, dependendo de onde ele vai estar.

Pesquisador 2: Então, passou o verniz já não é mais artesanato?

Abigail: Aí já perde um pouco né? (Excerto da Transcrição com a Abigail, 25 de setembro de 2014.)

Trecho 10

Artesã 5: Isso, [é uma questão] de identidade. Se você começar a colocar uns produtos assim [comprados prontos], daqui a pouco qualquer lugar, vai ser uma loja comum que qualquer lugar você vai encontrar o que tem aqui e não é isso, a gente quer que seja diferente né? É igual no festival, a Artesã 6 mandou fazer umas almofadas lá de chitão, só comprou, comprou o chitão e fez as almofadas, então é a mesma coisa de comprar qualquer tecido, mandar fazer e por lá, né? E o chitão, ele é bonito bordado né? Você já viu? (Excerto da Transcrição com a Artesã 5, 5 de agosto de 2014.)

O uso da máquina como definidor para o que é artesanato e o que não é aparece em quase todas as entrevistas, porém essa fronteira difere de artesã para artesã, algumas consideram que a costura na máquina mantém artesanal, outras que não e que se você

incrementa e o industrializado que é inserido no produto é ‘pouco’, continua sendo artesanato.

Trecho 11

Artesã 2: A gente fala assim, “isso não é artesanato”, e eu acho complicado, porque, sorte que eu não tava na reunião, porque falaram da minha peça, aí falaram “isso aqui que a Artesã 2 faz não é artesanato”, e pegaram meu bichinho, então, ai, meu Deus, eu não sei o que é artesanato. Porque isso aqui eu cortei, eu costurei, é tudo feito manual, até aí, tudo bem, eu comprei um botão, mas isso é pra agregar na peça, em vez de colocar um fuxico eu coloquei um botão, mas é pra acrescentar valor à peça. “Ah, o que a Artesã 2 faz não é artesanato”, então artesanato é o que? É o que sai da terra, brota, morre, você pega? Não, não é. Isso é artesanato, mas outras coisas também é.

Pesquisador 1: Mas pra você o que é artesanato?

Artesã 2: Eu acho assim, coisas feitas, que cê não comprou, é, incrementou, você... é meio complicado, porque tem coisas assim que cê vê que foi comprado em loja, de 1,99.

Pesquisador 2: Vai revender só.

Artesã 2: É, vai revender. Pode até ser artesanato, de uma outra pessoa, mas eu não acho certo... mas e aí, mas tem gente que faz, “eu até sei a loja que a pessoa comprou”. Eu falei assim, “então fala”, mas ninguém comunica. (Excerto da Transcrição com a Artesã 2 e pesquisadores, 8 de agosto de 2014.)

Trecho 12

Artesã 9: Agora tem mais máquina.

Artesã 10: Já fiz muito.

Artesã 9: Máquina de fazer fuxico.

Pesquisador: É mesmo? Ceis chegaram a ver alguma?

Artesã 9: Cê viu?

Artesã 10: Ah, ver não, a moça lá falou que tem.

Artesã 9: Mas diz também que é conforme o pano, né.

Artesã 10: É. Que ela já corta... e já franze.

Artesã 9: É, mas num fica bonitinho que nem na mão.

Artesã 10: É, porque não vira beira né.

Artesã 9: Num fica assim[demonstrando no fuxico]. Num vira beira.

Artesã 10: Acho que ele fica pronto pra máquina né.

Artesã 9: Aí eu falei assim, “Logo que vai acabar o nosso, porque aí tem máquina, né.” Aí faz o meu na máquina.

Artesã 10: Mas eu preciso ir lá ver.

Pesquisador: Quanto a acabamento e...

Artesã 9: É. Aí é artesanal mesmo, tudo na mão, que aí na máquina não é... né... Agora, essa que faz o fuxico, fica diferente de nós porque ela

é canhota. (Excerto da Transcrição com a Artesã 9 e 10, 27 de agosto de 2014.)

Na entrevista com a Artesã 5 (Trecho 13) essa fronteira entre o que é manual, o que não é e o que é artesanato é mais fluida ainda. Principalmente por conta da filha dessa artesã colocar na loja produtos que não são considerados artesanato pelas outras (e nem por ela mesma). Como é a filha dessa artesã que coloca os produtos, ela flexibiliza propositalmente a fronteira sobre o que é artesanato para incluir os produtos da filha, inclusive criando um nome diferenciado: ‘meio artesanato’.

Trecho 13

Pesquisador: Uhum, entendi. Mas o que não seria artesanato? Por exemplo, tem que ser feito à mão, como [+] tem alguma restrição do que pode ser e do que não pode ser artesanato?

Artesã 7: Ah, pra mim eu acho que artesanato, agora tem máquinas que faz[+] substitui o lugar de pontos, né, como se diz, cê faz o ponto à mão, mas tem uma máquina agora que substitui o ponto de mão, também.

Pesquisador: Ah, tá.

Artesã 7: Fica legal também, mas tem coisa que ela não consegue fazer, né, aí tem que ser feito à mão também.

Pesquisador: Tá, mas se usa máquina ainda é artesanato?

[+++]

Artesã 7: É [+] um meio artesanato.

Pesquisador: Meio artesanato?

[risos das duas pessoas]

Artesã 7: É [+] um meio artesanato, porque pra mim o artesanato tem que ser feito tudo à mão.

Pesquisador: Todo o processo tem que ser à mão.

Artesã 7: Todo o processo tem que começar e até o fim. Né. Cê começa desde o primeiro passo e vai até o último, tudo à mão. Aí o artesanato original. Tudo que é à máquina, as pessoa num considera mais que é artesanato, né?

Pesquisador: Certo. Então, por exemplo, como a senhora vê aqueles ímãs lá que é de madeira.

Artesã 7: Não é só a máquina. Então tem um pouco de artesanato também. (Excerto da Transcrição com a Artesã 7, 17 de outubro de 2014.)

Quanto ao que era o artesanato da CdA em comparação aos outros da cidade, algumas também tocaram no assunto (no Festival de Inverno também utilizam o termo popular para definir o artesanato delas em relação com os outros da cidade, como pode ser lido no item anterior):

Trecho 14

É, e ali [na CdA] é o popular. Porque tem gente que gosta e tem gente que num gosta. Às vezes chega aqueles gente, aqueles nóia de gente, os

maridos são bonzinho, as mulher olha assim [inference que olha de forma negativa], entra por uma porta sai pela outra e ele [o marido] gosta, quer olhar, quer comprar, mas ela não, porque decerto olha e fica assim “pobre”[como se os produtos fossem ‘de pobre’]. (Artesã 4, 5 de agosto de 2015)

Trecho 15

Artesã 2: É [+] principalmente esse pessoal que consome os produtos dela, da Artesã 5, né, é que o pessoal volta, e busca coisas que você vê que é o trabalho artesanal, que veio da terra. É muito valorizado. (Excerto da Transcrição com a Artesã 2, 8 de agosto de 2014.)

Nos Trechos 16 e 17 é levantada a questão de que haveria uma segregação de produtos, produtos que podem ser vendidos em lojas ‘populares’ e lojas com ‘padrão diferente’, onde ‘produtos mais sofisticados’ são vendidos, como as outras cooperativas, essa Artesã 8 inclusive segrega os produtos ‘sofisticados’ para a categoria de ‘arte’ em um trecho da entrevista. No Trecho 17 é levantada a questão de que anteriormente a questão de produtos comprados prontos não ocorria, e a qualidade dos produtos no início da CdA era superior à atual. A Artesã 5 apontando a saída de várias artesãs como pivô para a falta de interesse interna (que aparece na Rede 2 e apareceu como MC na Rede 1).

Trecho 16

Artesã 8: É diferente. Então eu teria que por numa loja do alcance dela, que alcançasse o padrão dela. Porque agora essas outras aqui que eu faço [apontando para as bonecas] e que eu ponho lá esse aqui eu posso pôr, porque esse daqui é artesanato, mas essas daqui [apontando para outro produto] eu não posso pôr porque ela não é artesanato, ela tem o padrão dela, é artesanato, mas é sofisticado e tem um padrão diferente. Quando aparecer aqui uma loja grande e colocar lá ela vai valer R\$1,99, e R\$1,99 é pouco. [...] A técnica que você usou ninguém tem isso daí, ninguém criou isso aí. É uma criação que eu criei, ela só pode se estender em um tipo de loja mais sofisticada, então eu não posso por lá [na CdA] por esse motivo e fica aqui, eu guardo. (Excerto da Transcrição com a Artesã 8, 12 de agosto de 2014.)

Trecho 17

Artesã 5: O pessoal vem por causa do artesanato né? E o artesanato daqui sempre foi bem feito, né? E saiu muita gente que fazia o artesanato, que trabalhava com rendinha, nossa, era lindo, saíram né? (Excerto da Transcrição com a Artesã 5, 5 de agosto de 2014.)

Quanto à produção e ritmo dos produtos, várias citam que “Demora o tempo da vontade.” (Artesã 4, 5 de agosto de 2015), e que por conta de não haver muita venda, muitas produziam com mais frequência antes, mas agora na CdA produzem só quando vende e existe a necessidade de repor ou quando dá vontade.

Trecho 18

Eu trabalhei com as bonecas que eram as escravas e era dessa massa aí, hoje eu não tenho mais nem amostra das bonecas. Eu finalizei tudinho porque era uma história muito triste... envolvia caixão... então eu desfiz

todas as peças e só tenho essas aí de amostra. O rosto era preto. Tinha benzedeira, que antigamente ela foi uma das primeiras homeopática né que dava remédio... que a Dona Maria da Fé tinha; eu tinha as parteira que antigamente tinha... então essa era a história das minhas peças desenvolvidas no papel e na bananeira. Eu fazia os homens escravo; a Dona Maria da Fé chique com vestido rodadão, aí eu jogava a bananeira em volta e eu desenhava em volta com a fibra; depois eu fui pras telas. Coloquei as escravas nas telas, ficou lindo, maravilhoso. Parei também. Aí foi onde eu fui pro Mercado de Belo Horizonte, depois eu peguei e parei, não fiz mais... to só ali na Casa do Artesão e meus trabalhos agora são menores que esses daí [falando em tom de tristeza]. (Excerto da Transcrição com a Artesã 8, 12 de agosto de 2014.)

Trecho 19

Artesã 9: Aí, a gente gosta, eu gosto, a gente gosta, aí eu vou fazendo a almofada, nossa, porque já vendeu, aí a gente vai fazer, aí vende um e nós fala “nossa, vendeu aquela, então faz mais”, aí a gente vai fazendo e guardando. Que aí saiu uma a gente já põe outra. [...]

Pesquisador: E vocês fazem quantos por dia, mais ou menos? Qual é a média?

Artesã 10: Deve ser uns 100 fuxiquinhos, né... mais ou menos...

Artesã 9: Depende né, porque a gente é dona de casa... aí tem que terminar o serviço pra sentar e fazer né...

Pesquisador: Conciliar, né?

Artesã 9: Isso, aí...

Artesã 10: Se a gente pegar um pedaço do dia e da noite assim, aí dá pra fazer uns 100 fuxiquinhos. (Excerto da Transcrição com a Artesã 9 e 10, 27 de agosto de 2014.)

Trecho 20

Artesã 7: Então, nas folga minha aí eu vou fazer artesanato... é, eu dou conta da minha obrigação de manhã, né, cedo, na parte da tarde eu to folgada, aí eu vou e faço artesanato. (Excerto da Transcrição com a Artesã 7 e pesquisadores, 17 de outubro de 2014.)

Poucas mencionaram como viam o design, mas algumas citaram a palavra com várias possibilidades de significado, no Trecho 21, ‘design’ seria algo voltado mais apara mobiliário/decoração, a artesã 2 menciona que é algo adicionado ao final do produto, e tem produtos aos quais não se pode ‘adicionar design’:

Trecho 21

Artesã 2: Já, né. Então, aí, e tem que aproveitar assim, eles tem visão assim [os pesquisadores], de o que que o pessoal quer ver, né, assim, eu adoro parte de decoração, de design, adoro, só que não tem como introduzir isso nas minhas coisas, o meu é bichinho...

Pesquisador: Mas é...

Artesã 2: Mas eu adoro design, adoro. Parte de móveis, assim, sabe, cadeiras diferentes, mesa diferente, amo de paixão, falei assim, se eu pudesse fazer assim, alguma coisa assim, voltada pra decoração, mas aí

eu falei pra Artesã 4, “você que tá aí, cê pega faz,...” eu tenho isso aqui, que que eu posso fazer... uma luminária, dá uma ideia, eu não sei como faz, mas cê pode fazer [...] Porque eu acho que assim, a gente falar... não tem muito [como falar], agora se uma outra pessoa, porque ceis são universitários, tem uma outra de repente, a maioria ali não teve faculdade, não saiu de Maria da Fé, não sabe como que é o mundo lá fora. (Excerto da Transcrição com a Artesã 2, 8 de agosto de 2014.)

No Trecho 22, a Artesã 8 comenta que design é algo com que se trabalha o produto (“[...] eu trabalhei com design nela!”, ao mesmo tempo significando o próprio produto (“[...] era um design assim.”):

Trecho 22

Artesã 8: Olha aqui ó, muito parecido [mostrando um produto]. Esse daqui é aquela montanha ali ó que eu queria fazer. Ela era pintada de verde, vocês vão olhando a montanha que vocês vão fazer. Vou pegar outra pedra pra você ver. É uma semente que chama Olho de Cabra, e isso daqui é coloral, eu trabalhei com design nela! Então se eu puxo fica preto, se eu ponho eu tenho só uma parte dele, então se eu puxasse sairia uma parte preta pro lado de fora e eu pus pra dentro, então eu fiz pra dentro. Então ela era assim ó [demonstrando como a pedra fica exposta] ela era um design assim. (Excerto da Transcrição com a Artesã 8, 12 de agosto de 2014.)

A Artesã 8 foi a que mais mencionou sua visão de design, contando suas experiências nos cursos com designers e como adaptou para seus produtos. Ela inclusive menciona que é especializada como um designer, só não tem conhecimento formal (uma formação em Design), mas nunca se diz designer, sempre se diz artesã.

Trecho 23

Artesã 8: Ela é mais leve. Tem gente que tem arrepio de palha de milho! Tem gente que não pode nem ver, mas eu adoro. [Secando a palha de milho] Eu deixo um pano aqui, porque molha. Eu gosto da bolinha de gude, eu tenho a carinha P, M e G, e tem a outra grandona ainda. Aí eu pego o barbante, eu gosto do clarinho, de algodão. Eu tenho um lixo que fica aqui em baixo [da mesa]. Eu amarro mais em baixo pra formar o pescoço. Os designers disse assim que quando a gente for fazer qualquer entrevista, qualquer coisa, tem que levar um caderno pra anotar. Tudo o que vocês acharem interessante vocês põem no papel, porque com o tempo a gente esquece, e lá na frente você vai precisar, aí você não vai lembrar... então a gente sempre andava com alguma coisa na mão. Ela [Designer do Curso] disse que uma peça tinha cheiro de tomate, e eles desenvolveram uma peça e puseram o nome dela de cheiro de tomate. Ela parecia certamente, tinha cor de tomate, e ficou cheiro de tomate. Então tudo vocês [os pesquisadores] anotem pra não esquecer. Esse aqui é o sisal, e tem que comprar, e quase não tem muito por aqui não. Ele tá duro porque taquei cola quente nele, era um vaso, era feito com arame o bracinho, aí descobri que arame gasta muito e fica muito duro. Tem uns que copiou de mim lá [CdA] e eles fazem umas bonecas tão feias que eu fico com uma vergonha! O povo fala assim: “É sua, Artesã 8?” Aí eu falo que não. “Não é minha não, copiou tudo errado!” Se já copiou porque não copiou certo, né? Eu sou especializa-

da em conhecimento dos trabalhos, se você der uma peça daquela pra mim olhar que jeito que é e se precisa mudar alguma coisa eu vejo... eu só não sou formada em Design. [...] Você sabe que a gente faz a cara [da boneca] parecida com a da gente? Você sai igualzinho! Eu aprendi isso no design também. (Excerto da Transcrição com a Artesã 8, 12 de agosto de 2014.)

Em outro momento, a Artesã 8 relaciona a qualidade, preocupação com embalagem, com design, mas ainda assim, intitula quem faz de artesãos, artesãs (Trecho 24) e segrega os trabalhos como os do Domingos Tótora (Trecho 25).

Trecho 24

Artesã 8: Artesã 1 é uma grande artesã! Os anjos dela são anjos da terra, tem nome, tem etiqueta... ela é uma grande artesã! O trabalho dela é mais ou menos igual o meu... ela usa muita semente... ela tá criando umas caixinhas e reciclando. Ela faz uns anjos de palha, uns anjos de bucha... e ela não fez o curso de Design. (Excerto da Transcrição com a Artesã 8, 12 de agosto de 2014.)

Trecho 25

Artesã 8: Abigail é muito chique, porque ela entende tudo! Ela faz tinta de picumã, picumã é tinta de parede. Foi ela a pioneira daqui de Maria da Fé, a primeira mulher a trabalhar com artesanato. Depois ela saiu, aí ficou o Domingos Tótora, o maior artesão daqui de Maria da Fé. Artesão não! Designer. Ele é do Brasil... do mundo... não sei. Dentro de 30 e poucos mil designers ele tirou em primeiro lugar com uma peça que ele fez. (Excerto da Transcrição com a Artesã 8, 12 de agosto de 2014.)

Sobre o fazer artesanato voltado para a renda, algumas mencionam o motivo de fazerem, por mais que as vendas na CdA não estejam satisfatórias para elas.

Trecho 26

Artesã 7: Que que é artesanato?

Pesquisador: É.

Artesã 7: Ah, pra mim é tudo. Pra mim é um terapia, a gente gosta muito de fazer, faz por prazer, né. A gente num faz pra ganhar dinheiro, pra levantar um dinheiro aí. A gente faz porque... amor à profissão, né. Foi o que eu consegui fazer né, porque eu não tive oportunidade de estudo. (Excerto da Transcrição com a Artesã 7, 17 de outubro de 2014.)

Trecho 27

Pesquisador: E aqui na casa da senhora é só você que trabalha com artesanato?

Abigail: Meu marido trabalha com artesanato, trabalha com madeira. Esse mensageiro dos ventos que tem aqui ó, ele que faz, o incensário ele que faz, o suporte pro sino ele que faz. Ele faz aqui em casa mesmo, ele montou um torno. Eu acho que as pessoas chegam num ponto assim que elas ficam triste né? Ai se entregam, e eu vou dando um suporte, um apoio, pra andar. Mas ele sempre diz: “Aqui em Maria da Fé é difícil trabalhar”. Não é que é difícil, a gente que tem que estar bem pra fazer. Eu trabalho com chininho de banho, tem umas luminárias de bucha.

[...] A gente tem que trabalhar muito a identidade no produto, a identidade no local, fazer isso pra ter uma identidade né? Esse aqui ó [mostra o tapete] eu levei 6 meses, é todo amarrado [técnica de amarração dos fios para compor a tapeçaria] e esse desenho [um grafismo peculiar] é o piso da igreja [igreja matriz de Maria da Fé]. Eu que fiz o desenho, eu tirei e montei o desenho. (Excerto da Transcrição com a Abigail, 25 de setembro de 2014.)

Opinião da autora:

A inserção das placas foi a primeira modificação direta efetuada por nós. Foi um exemplo de como nem todas as interferências podem se tornar conflitos. As placas foram completamente aceitas pelas artesãs, não se tornando foco de discussão. Todas as artesãs questionadas sobre as placas forneceram um retorno positivo referente à elas, algumas até demonstrando uma certa dúvida do porquê estava-se perguntando sobre algo que já nem prestavam mais atenção (uma das falas da Artesã 7 na reunião de fevereiro de 2015 foi referente à isso).

As placas também foram um mecanismo de validação do poder da presidente em cobrar uma organização fixa dos produtos, conforme ela me disse quando fui entregar as placas prontas no final de 2014. Como as placas indicavam uma ordem do que deveria estar nas prateleiras, a mudança irregular por terceiros dos produtos de lugar acabou por diminuir. Pelo menos a princípio, já que, conforme a falta de interesse das artesãs cresceu, a preocupação com a organização também se mostrou um pouco falha.

Como foi uma interferência considerada bem sucedida e a intimidade conosco estando mais consolidada, conseguimos uma aproximação maior das artesãs mais ativas, o que possibilitou uma pesquisa de informações mais profunda sobre as artesãs.

As entrevistas também foram uma forma de coletar dados e ao mesmo tempo esclarecer as dúvidas que elas tinham sobre minha presença por lá. Senti várias inconsistências nos discursos delas ao tentar separar o que é artesanato e o que não era. Isso se dá por conta das opiniões delas não serem isoladas de suas relações na rede. Os conceitos de artesanato, design, construídos por elas aparecem nesse momento como intermediários, não foram modificados por minha inserção como designer, nem como pesquisadora. Mas voltam a aparecer na rede 3 (próxima seção), no momento da Oficina por conta de haver uma discussão de conceitos e mudanças no modo de trabalhar.

Ressalto que todos esses conceitos das artesãs, como pode ser visualizado anteriormente, são construídos pelas relações travadas na rede. São formados por articulações na rede e são instáveis. A Artesã 7, por exemplo, demonstra ter uma opinião estrita sobre artesanato ser algo manual, mas ao ser confrontada com a incoerência quanto ao produto que a filha realiza (os ímãs) ela flexibiliza seu conceito de artesanato, criando uma nova categoria, os ‘meio artesanatos’ para incluí-la.

As artesãs utilizam a própria vivência, as relações que tem com a mídia, revistas, internet, as trocas que tem com artesãs para balizar seus conceitos sobre o que é aceito e o que não é, e encaravam a mim e a Lima (2016) como possibilidades de validação e fornecimento de conhecimento formal para essas convicções. Várias se diminuía perante à nossa formação, por sermos de uma faculdade e estarmos cursando mestrado, falando que o que elas faziam era mais simples, que ‘não tinham formação em design’, mas faziam as coisas bem feitas.

Por mais que isso ocorra, ao observar os processos de produção dos produtos, notei que todas elas possuem um raciocínio projetual. Tem etapas estabelecidas, realizam a fabricação de moldes sob demanda, fazem produtos repetidos quando são vendidos (o que pode ser considerado como fabricação em série, como foi discutido no Referencial Teórico), pesquisam, buscam similares, retrabalham seus produtos por vezes, pensam em histórias para embasar a cultura de Maria da Fé nos produtos. Coisas que seriam consideradas o trabalho de um designer (na concepção de ‘projetista’ para o mercado, não na que usei como definição nessa pesquisa). Elas se aproximam dos artistas acadêmicos de Christensen (1965), possuindo preparo técnico (quase todas fizeram cursos), se embasando em tradições (algumas aprenderam com mães, avós, irmãs) e prezando pela individualidade (a questão da cópia levantada por algumas delas, o fato de só ser permitido um tipo de produto para ninguém copiar a outra; a Artesã 8 menciona também sobre uma das artesãs: “Ela é a florista de Maria de Fé!”), indicando essa individualidade balizada na produção dos não-humanos) e talento.

3.3.3 Oficina Criatividade em Artesanato (Rede 3)

Entre Abril e Maio de 2015 ocorreu a oficina de Criatividade em Artesanato, foram quatro dias com 3 horas de duração demonstrando algumas ferramentas de projeto de produto adaptadas ao contexto artesanal. Analisou-se o livro Projeto de Produto de Baxter (2011), O Designer como Pesquisador de Facca (2011) e The Design of Everyday Things de Norman (1998). Essas referências auxiliaram no momento de pensar o modo como as informações poderiam ser passadas e que informações seriam.

A oficina se mostrou relevante por permitir um retorno por parte dos pesquisadores às artesãs envolvidas (ademais das placas de identificação) e por abrir espaço para uma análise da inserção do designer em um ambiente em que ele possui uma posição de liderança e demonstração de conhecimento. Inclusive para expor falhas e possibilidades de trabalho nessas situações⁶¹.

3.3.3.1 Construção da Oficina

Essa oficina foi construída depois de todo o processo de pesquisa de campo, es-

⁶¹ Recomenda-se ler Lima (2016) para a visão sobre uma outra oficina realizada posteriormente, que percorre todo o processo de construção de marca.

tudando as necessidades que as artesãs da CdA demonstraram ter e as possibilidades que os pesquisadores como designers poderiam trabalhar com elas.

Houve uma preocupação em discutir cada dia de oficina entre os pesquisadores (a autora e Lima (2016)), para se reavaliar o andamento da mesma e se seria necessário algum tipo de modificação.

Inicialmente intencionou-se realizar uma oficina de capacitação voltada para técnicas artesanais, mas percebeu-se que não era necessário ensinar técnicas como designer para artesãs já qualificadas e com muito mais experiência. Nem horizontal. Assim, a escolha migrou para uma oficina de técnicas comumente utilizadas por designers adaptadas para o contexto das artesãs da CdA.

As ferramentas retiradas de Baxter (2011) abrangem questões como os conceitos-chave para se pensar produtos e a criatividade, processos e etapas, técnicas de *brainstorming*, técnicas para se trabalhar em grupo e como pensar um protótipo. Seus conceitos foram simplificados para que fossem absorvidos de forma mais direta e passados por meio de slides e cópias impressas, que podem ser visualizadas nos Apêndices B e C.

Ao todo foram 10 ferramentas adaptadas, selecionadas por meio de critérios (complexidade; facilidade de adaptação; rapidez de execução/ensino; facilidade de execução/ensino e tempo de realização) considerados pela autora dessa dissertação, com base no que já se sabia do nível de compreensão e formação das artesãs que possivelmente participariam.

As ferramentas selecionadas⁶² ao final foram as seguintes:

- Ferramenta 13 – Votação: abrange uma técnica simples de votação, a maioria decide por voto qual será a solução selecionada;
- Ferramenta 14 - Clichês e Provérbios: incentiva a pesquisa de clichês e provérbios tradicionais na hora de buscar soluções para produtos ou problemas;
- Ferramenta 9 - Anotações Coletivas: é um processo em que se realizam sessões de *brainstorming* e anota-se as soluções numa folha, trocando a folha ao final de um período estabelecido em equipe;
- Ferramenta 12 – Analogias: incentiva a utilização de analogias no momento de buscar soluções para problemas;
- Ferramenta 1 - Conceitos-chaves do desenvolvimento de produto: permeia os conceitos considerados chave por Baxter (2011), incluindo orientar os produtos para o mercado; resolver os problemas dos produtos por etapas e seguir e indicar o que é essencial ter no produto final; focar bastante no projeto para depois executar e testar o produto;

⁶² Para uma visualização na íntegra de todas as 34 ferramentas disponíveis no livro, ler Baxter (2011).

- Ferramenta 2 - Conceitos-chaves do estilo: permeia os conceitos referentes à estilo considerados por Baxter (2011), como: trabalhar teorias como a *Gestalt*, formas orgânicas e teoria de Berlyne; pensar nos efeitos sociais que o produto pode ter, pensar onde ele estará inserido; pensar em como tornar o produto atrativo;
- Ferramenta 4 – *Brainstorming*: uma técnica de ‘tempestade de ideias’, realizada em grupo, em que todos os membros da equipe podem dar qualquer tipo de sugestão sem julgamento para a solução intencionada por um período de tempo, ao final da sessão se discute se alguma das sugestões pode ser executada e analisada;
- Ferramenta 3 - Etapas da Criatividade: preparar-se, selecionar ideias, ter um tempo reservado para tal e sempre exercitar a criatividade fugindo das ideias óbvias;
- Ferramenta 32 - Especificação do projeto: perpassa as questões do levantamento de informações; as especificações primárias do projeto; revisar essas especificações e elaborar uma versão final, com um relatório;
- Ferramenta 33 - Conceitos-chave da configuração: envolve a criação e planejamento de um protótipo; integração do projeto e análise das falhas do protótipo.

Essas ferramentas foram passadas na seguinte ordem:

- Dia 1:
 - o Conceitos-chaves do desenvolvimento de produtos.
 - o Conceitos-chaves do estilo.
 - o *Brainstorming*.
- Dia 2:
 - o Etapas da Criatividade.
 - o Anotações coletivas.
 - o Analogias.
 - o Votação.
 - o Clichês e provérbios.
- Dia 4:
 - o Especificação do projeto.
 - o Conceitos-chaves da configuração.

Não existem ferramentas apresentadas no dia 3, pois haviam outras atividades situadas no dia em questão. Os dias de oficina foram planejados da seguinte forma:

• Dia 1:

- o Separação de grupos por afinidade de material.
- o Explicação do resultado da oficina (cada um ou cada grupo teria de elaborar um produto novo).
- o Passar a proposta de um novo projeto temático, sobre Maria da Fé, para adesão de toda a Associação, a ideia era para ser aplicada para o próximo festival de inverno.
- o Constava da etapa da preparação.
- o Ferramentas utilizadas: 1 (Conceitos-chaves do desenvolvimento de produtos); 2 (Conceitos-chaves do estilo) e 4 (*Brainstorming*).
- o Apresentação e utilização do caderno de processos, individual.
- o Demonstração de outros projetos para inspiração.

• Dia 2:

- o Com o mesmo grupo estruturado na semana anterior, e com o aporte das antigas ferramentas e das trabalhadas no dia 2, dar seguimento à problematização do produto novo.
- o Ferramentas utilizadas: 3 (Etapas da Criatividade); 9 (Anotações coletivas); 12 (Analogias); 13 (Votação) e 14 (Clichês e provérbios). Elas auxiliarão a trabalhar melhor o projeto e as ideias nas sessões de *brainstorming*.
- o O dia do passeio pela cidade. Os grupos teriam de 30-40 minutos para andar pela cidade e registrar elementos que considerem importantes.
- o Tempo para incubação das ideias dos participantes.

• Dia 3:

- o Rediscussão das ideias definidas.
- o Ferramentas utilizadas: 32 (Especificação); 33 (Conceitos-chaves da configuração)
- o Avaliar as ideias selecionadas.
- o Planejamento do protótipo:

- o Como fazer?
- o Como repetir?
- o Compensa?
- o Soluciona o problema?
- o Reiterar a necessidade de anotar tudo e pegar o hábito de manter um registro, caderno, dos processos do que faz. Se a resposta for satisfatória, o protótipo teria que estar planejado e desenhado no final do dia.

• Dia 4:

- o Feedback e encerramento.
- o O protótipo ficou bom? Como imaginavam? Surgiram problemas?
- o Apresentou falhas?
- o Se sim, sabemos em que erramos e como resolver?
- o Planejamento da coleção, se vai precisar de embalagens específicas, mostra dos produtos no festival de inverno com destaque.

Esse planejamento foi executado antes do início da oficina, durante a mesma algumas modificações foram realizadas e nem todas as artesãs conseguiram chegar na etapa dos protótipos, além do passeio na cidade não ter sido executado.

Para apresentação de fotos da cidade durante a oficina e para planejar a rota do passeio, foram mapeados locais considerados importantes pelas artesãs (citados durante as entrevistas e idas a campo) ou já citados como pontos turísticos por habitantes da cidade durante os questionários, bem como alguns elementos arquitetônicos que as artesãs mencionaram. Foi realizada uma pesquisa exploratória para fotografar detalhes dos locais considerados relevantes (pelas artesãs e pelos pesquisadores), como elementos da Igreja Matriz (já utilizados em produtos da CdA e por outros artesãos), elementos ao redor Centro Cultural, a mureta que percorre toda a avenida principal da cidade, o coreto da praça Getúlio Vargas (onde fica o próprio Centro Cultural) e também uma das casas das artesãs.

Não focou-se na questão arquitetônica dos detalhes, nem de suas origens, mas nas referências que as artesãs passaram como relevantes. Deixa-se em aberto uma possibilidade de trabalho voltada para a análise histórica dos elementos da cidade, com atenção especial para os detalhes, texturas e padronagens.

Foram selecionadas 44 fotografias para exibição por meio de slides, vetorização de elementos e impressão 3D. As fotos podem ser observadas no Apêndice D.

Os elementos anteriormente mencionados foram demonstrados de duas formas:

- Vetorizados no software Adobe Illustrator CS5 e impressos bidimensionalmente em papel branco comum apergaminhado no formato A4.
- Modelados por meio do software Autodesk Inventor 2010 e impressos tridimensionalmente por meio de uma impressora Cliever modelo CL1.

Os itens vetorizados foram elementos de azulejos, para que os participantes da oficina pudessem visualizar algumas padronagens já existentes na cidade.

Foram realizadas sete padronagens baseadas nas fotografias, sempre demonstrando a fotografia original e a padronagem impressa. No caso dos azulejos nem todos os detalhes eram passados para a padronagem trabalhada. A seguir, demonstra-se os sete padrões trabalhados e as fotografias base.

Figura 30. Padronagem final e fotografia tirada do piso do hall da Igreja Matriz de Maria da Fé, é o primeiro piso a se visualizar ao entrar na igreja.



Fonte: Autora (2015).

Figura 31. Padronagem final e fotografia tirada do piso da Igreja Matriz de Maria da Fé, é o piso localizado antes dos bancos após a entrada principal da igreja.



Fonte: Autora (2015).

Figura 32. Padronagem final e fotografia tirada da parede de uma casa logo à frente da Igreja Matriz, essa casa fica ao lado de um bar mencionado pelas artesãs como local em que existem fotografias antigas da cidade.



Fonte: Autora (2015).

Figura 33. Padronagem final e fotografia tirada do piso da Igreja Matriz de Maria da Fé, esses pisos localizam-se perto dos bancos e na área coberta por eles, aparecem em duas cores diferentes.



Fonte: Autora (2015).

Figura 34. Padronagem final e fotografia tirada de um detalhe da porta lateral da Igreja Matriz de Maria de Fé, são duas portas laterais e essa grade presente em ambas.



Fonte: Autora (2015).

Figura 35. Padronagem final e fotografia tirada do piso da Igreja Matriz de Maria da Fé, esse piso localiza-se perto da cúpula lateral, no lado oposto à área do Santíssimo.



Fonte: Autora (2015).

Figura 36. Padronagem final e fotografia do piso da Igreja Matriz de Maria da Fé, esse piso é uma variação de cor do da Figura 33.



Fonte: Autora (2015).

As Figuras 30 a 36 demonstram as padronagens selecionadas, todas oriundas de pisos ou azulejos, alguns produtos realizados durante a oficina se utilizaram das mesmas. A igreja fora bastante mencionada e até uma artesã já utilizava seus elementos nos produtos que realizava.

A seguir, demonstra-se as peças impressas em formato 3D e as fotografias base utilizadas. Também não houve um estudo aprofundado dos significados e traços arquitetônicos dos detalhes, apenas do que as artesãs consideraram relevante e mencionaram. Os desenhos técnicos das peças podem ser visualizados no Apêndice G.

Figura 37. Peça final e muro fotografado na Av. Lucas Evangelista Guedes, esse estilo de muro pode ser encontrado por toda a extensão da avenida (a principal da cidade), pelas laterais e perto de pontos de ônibus e encruzilhadas.



Fonte: Autora (2015).

Figura 38. Peça final e detalhe do coreto presente na praça Getúlio Vargas (localização do Centro Cultural), mencionado em algumas entrevistas.



Fonte: Autora (2015).

Figura 39. Peça final em duas partes e fotografia da varanda de uma casa que fica de frente para a praça Getúlio Vargas.



Fonte: Autora (2015).

Figura 40. Peças finais e fotografias de dois detalhes de fachadas encontrados em ruas diferentes da cidade.



Fonte: Autora (2015).

Figura 41. Peça final e fotografia retratando o banco da Igreja matriz de Maria da Fé, são dois bancos que ficam na frente da fachada frontal da igreja.



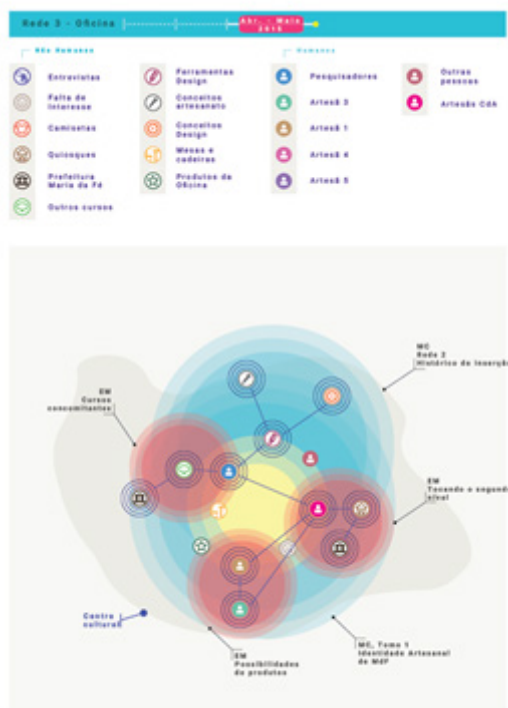
Fonte: Autora (2015).

Todos esses detalhes (Figuras 37 a 41) foram apresentados durante a oficina Criatividade em Artesanato como meio de demonstração do que se poderia usar como referência na cidade para pensar novos formatos de produtos e possibilidades.

3.3.3.2 Execução da Oficina

Durante a execução da oficina houve controvérsias e algumas modificações metodológicas foram realizadas. A Rede 3 (Figura 42) sintetiza as articulações e controvérsias que ocorreram durante os dias de oficina.

Figura 42. Rede 3 demonstrando as articulações e controvérsias que correram durante a oficina, entre abril e maio de 2015.



Fonte: Autora (2016).

Na Rede 3 estão listadas as seguintes mediações:

- *Uma de altíssima intensidade:*
 - o Pesquisadores → Oficina Criatividade em Artesanato
- *Nove de alta intensidade:*
 - o Pesquisadores → Outros Cursos
 - o Pesquisadores → Ferramentas Design
 - o Oficina Criatividade em Artesanato → Artesãs CdA
 - o Ferramentas Design → Conceitos Artesanato
 - o Ferramentas Design → Conceitos Design
 - o Artesãs CdA → Quiosques
 - o Artesãs CdA → Artesã 1
 - o Artesãs CdA → Artesã 3
 - o Artesã 1 → Artesã 3
- *Uma de baixa intensidade:*
 - o Outros Cursos → Prefeitura

Também estão listados os seguintes movimentos:

- *Dois MCs:*

- o Rede 2 – Histórico de Inserção: com base no que ainda se reverberava de interações provenientes das mediações da Rede 2

- o Identidade Artesanal de Maria da Fé: baseada na questão da identidade artesanal presente em Maria da Fé que pode ser visualizada em Lima (2016)

- *Três EMs:*

- o Quiosques: a controvérsia dos quiosques havia começado a ser discutida na Rede 1 (aparecem como intermediários na Rede 1), mas apenas se torna uma realidade que gera conflito sobre o local nesse momento da Rede 3

- o Cursos Concomitantes: esse curso da terceira idade atrasou um tanto a execução do terceiro dia de oficina, atrapalhando a relação que se tinha com a organização do dia

- o Possibilidades de Produtos: desde o primeiro dia de oficina, as duas artesãs discutiram sobre o que poderia ou não se poderia fazer em questão de produtos, que materiais, que vantagens, que formatos seriam possíveis, gerou conflito até o final das oficinas

- *Um AT:*

- o Proporcionado por essa mediação entre os pesquisadores, as artesãs e a oficina criatividade em artesanato, que acabaram atraindo os conflitos e intermediários

A questão da falta de interesse (que é inicialmente explanada pela Rede B, Figura 27), é reiterada durante a oficina: apenas 8 mulheres apareceram no primeiro dia, do total de 41 associados, sendo que duas dessas 8 eram pessoas de fora. Mesmo considerando que as artesãs mais ativas totalizam 22, apenas 6 artesãs participaram dessa introdução. Questionei o porquê da ausência e foi notada uma inconformidade por parte da presidente da associação (ela disse ter ligado para todas as associadas, mas algumas não estavam sabendo da oficina).

Uma questão que surgiu ao início do primeiro dia foi a presença das duas pessoas de fora. Eram uma mãe e filha que ficaram sabendo da oficina pelos cartazes dispostos no centro cultural. A oficina fora construída de forma aberta à todos os moradores da cidade por uma demanda da prefeitura⁶³.

⁶³ A utilização do local (a área mais aberta do centro cultural, ao lado de onde está localizada a loja da associação) e as cadeiras e mesas extras seriam fornecidas pela prefeitura, caso fosse uma oficina aberta à comunidade.

As duas pessoas externas à associação que apareceram para a oficina estavam lá para aprender técnicas de artesanato, expliquei que esse não era o conteúdo da oficina e, embora tenham ficado até o final do primeiro dia, não retornaram.

As ferramentas foram passadas uma a uma (as já previamente planejadas), e as participantes começaram a anotar em cadernos que trouxeram, a quem não havia trazido um, forneci uma folha de caderno e caneta. Depois de perceber a dificuldade em escrever que algumas possuíam que decidi imprimir a compilação de todas as ferramentas (Apêndice B). Essa já foi uma falha de minha parte, nas entrevistas em vários momentos elas comentam que não tiveram formação, algumas nem tendo concluído os estudos fundamentais. Grande parte delas tem vergonha de admitir essa dificuldade em escrever, coisa que não notei e impus, pedindo a manutenção de um caderno de processos. Ao perceber isso, imprimi as folhas todas para entregar na semana seguinte.

Discutimos a intenção de que cada uma ou cada grupo fizesse um projeto que remetesse ao tema ‘Maria da Fé’, e também a intenção de que continuassem pensando em coleções futuras para motivar as artesãs a trabalhar em equipe. Elas gostaram da ideia durante a oficina, mas até o fechamento do campo não haviam se mobilizado para tal.

Elas não conseguem se conectar com uma oficina teórica demais e com pouca prática, preferindo o segundo. Então tentei construir um discurso rápido e simplificado e já trabalhar com um projeto para que pudessem trabalhar em conjunto e colocar em prática as ferramentas intencionadas.

A partir da apresentação da ferramenta 4, *Brainstorming*, juntei as participantes em grupos, por afinidade de material (já que como eram as artesãs da CdA, já conhecia suas áreas de trabalho). A organização dos grupos foi a seguinte:

- Grupo 1: 4 mulheres lidando com tecido e EVA (espuma vinílica acetinada); duas da associação (trabalhando com fuxico, tricô e EVA) e as duas mulheres externas (que só vieram no primeiro dia).
- Grupo 2: 5 mulheres da Associação, lidando com palhas e fibras (bananeira, milho e jornal) e a artesã responsável pelos cosméticos de oliva.

Com os grupos estruturados, continuei a passar as indicações para pensar os produtos, para que utilizassem as técnicas com as quais já estavam acostumadas, mas tentassem pensar em mais de um material, que explorassem as possibilidades, aproveitando que estavam em grupos para trocar ideias.

Mesmo com os direcionamentos, havia uma resistência quanto ao trabalho em grupo e vontade de trabalhar. A Artesã 4, presente no Grupo 2 trouxe a fala: “não consigo, não sou criativa, não dá pra inovar” (informação verbal) e contagiava o grupo para o mesmo direcionamento. Tentei articular uma discussão entre o grupo para pensar sem

amarras naquele momento, depois haveria um momento de testes para saber se realmente não daria para pensar alguma coisa diferente. A Artesã 12 trouxe a ideia de trabalhar palha e crochê: “[...] porque não utilizar outro material junto a palha? Crochê, por exemplo”. Logo que a sugestão foi dita, as Artesãs 4 e 5 retrucaram que não daria.

Uma discussão surgiu nesse momento, e intervi com a fala: “Já tentaram? Já tentaram pensar em uma maneira de fazer dar?” A partir dessa fala, a Artesã 3 trouxe uma possibilidade de trabalhar os dois materiais, explicando que se adicionasse uma costura seria possível, sim. A partir da intervenção da Artesã 3, o grupo começou a interagir e trocar ideias, inclusive fornecendo detalhes de como trabalhar materiais. Esse conflito aparece como o EM Possibilidades de Produtos na Rede 3. Pois continuou a gerar conflito instaurado até o final da oficina.

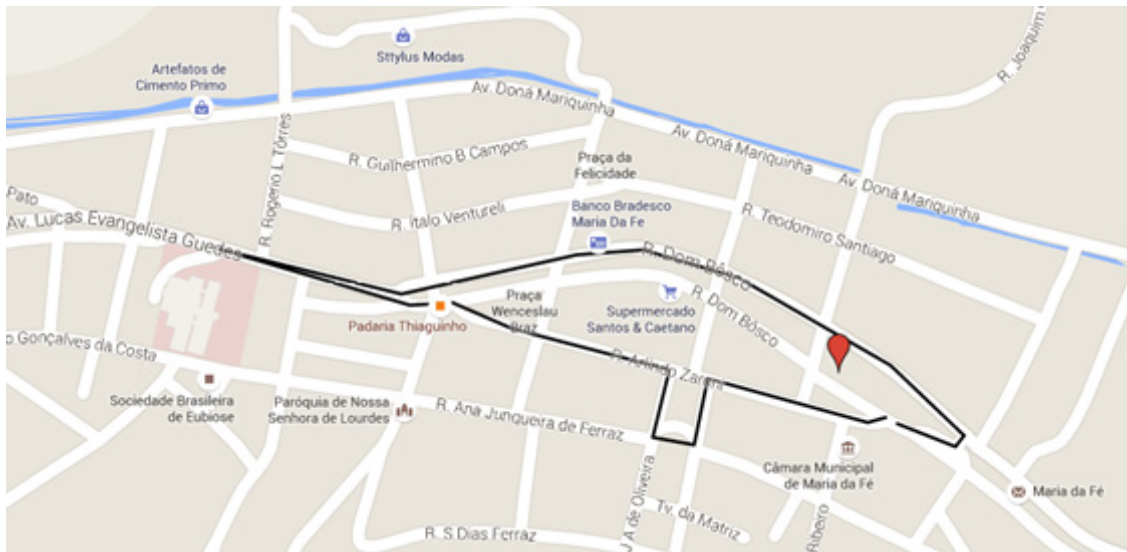
No Grupo 1 não houve muita interação, as mulheres externas ao grupo não estavam interessadas nas ferramentas, já que haviam ido aprender técnicas, e saíram logo dizendo ter algum compromisso. A Artesã 11 que trabalhava com EVA é tímida e não conseguiu trabalhar em grupo com a Artesã 9. Eu tive que servir de mediadora entre as ideias que elas tinham e pedir por sugestões de possibilidades ao que elas me forneciam.

Durante o segundo dia de oficina, me deparei com mudanças na quantidade de participantes. Havia me preparado para dar seguimento à oficina para apenas seis pessoas, porém, por pressão da presidente e, de acordo com ela, por terem achado a oficina interessante (informação verbal)⁶⁴, compareceram 14 pessoas. Todas elas artesãs da CdA.

Não havia pensado em como seria dificultoso para que as artesãs mais velhas, grande maioria, realizassem o passeio pela cidade, mesmo que curto. Ao comentar que seria realizado esse trajeto, a maior parte das senhoras disse que não participaria. Na Figura 43, consta a rota planejada.

⁶⁴ A presidente afirmou essas questões antes do início do segundo dia da oficina.

Figura 43. Mapa com a rota pré-definida de passeio, construída passando pelos locais onde foram coletadas as imagens vetorizadas e impressas 3D anteriormente.



Fonte: Autora via Maps da Google (2015).

De acordo com a ferramenta *Maps* da Google, em que foi feito o mapa e a rota, esse passeio teria 1,54km, percorrendo a praça central, a Igreja Matriz, a Câmara Municipal, as escolas municipais e estaduais localizadas na Avenida Lucas Evangelista Guedes e detalhes das casas antigas. Havia a pretensão de que elas sugerissem locais antes de começar o passeio, mas como ele não aconteceu, não explorei essa possibilidade.

Como grande parte disse que não participaria, decidi que não realizaria o passeio. Passando as fotos pelo projetor e perguntando sobre outros locais interessantes que pudessem mencionar. Isso, analiso que foi uma certa manipulação por minha parte de designer, para manter o interesse, acatei suas considerações e modifiquei naquele momento a oficina para manter a atenção e continuar a fornecer o conhecimento que levei.

Foi complicado manter o cronograma do conteúdo por conta das pessoas novas, tive que organizá-las em um outro grupo, refazer a introdução, imprimir mais cópias das ferramentas e distribuir as pessoas novas nos grupos anteriores, também formando o terceiro grupo, sem restrição de material.

A Artesã 8 trouxe alguns detalhes de um curso do qual fez parte com um mapeamento das cores que seriam consideradas símbolo da cidade. Ela não trouxe posteriormente esse relatório que disse possuir, mas mencionou as cores verde-oliva, marrom, azul e cinza. Ela atuou como um ator que frisou a importância da construção de uma história de um produto, de contar algo com o artesanato.

Depois dessa intervenção da Artesã 8, conversamos que seria interessante que os produtos dessa oficina fossem acompanhados de uma história.

Nesse segundo dia mostrei as impressões 3D e 2D para os grupos, e uma das

artesãs (Artesã 1) foi buscar um produto na loja em que utilizava o mesmo padrão. Aproveitei a deixa para comentar sobre o uso desses padrões de forma diferenciada, que era interessante repensar os formatos apresentados, utilizá-los de outras formas. No grupo em que havia uma criança, neta de uma da Artesã 7, as ideias fluíram melhor com as peças 3D. As outras artesãs presentes não se mostraram muito interessadas, preferiram as impressas no papel.

Nesse segundo dia ainda existia a questão da falta de interesse, a Artesã 4, mesmo com a demonstração das possibilidades pelas outras do grupo, continuava dizendo que não era possível e que não queria fazer nada. A Artesã 3, uma das que tem mais tempo de experiência com artesanato, continuava fornecendo ideias a todas do grupo, inclusive à 4. Quando tentamos articular uma possibilidade de caixa para a Artesã 4, ela respondeu: “Ah, mas se eu for pensar outra caixa, preciso de outro molde, e dá trabalho para achar o cara que faz”. Ela trazia todas as limitações e problemas possíveis, que eram rebatidos pelas artesãs do grupo, a Artesã 5 sempre retrucava os problemas, mas, como resposta para suas ideias, a Artesã 4 dizia: “Ah, não sou criativa.”

Quando sugeri para todas que continuassem a trabalhar em grupo, para pensar coleções e produtos futuros, houve uma concordância geral e um retorno de que gostaram de trabalhar em grupo.

As pessoas que haviam aparecido nesse segundo dia, não demonstraram uma empolgação com a ideia de compor um produto, pensei que havia uma pressão da presidente para terem aparecido, tanto que no terceiro dia, menos artesãs voltaram.

No terceiro dia de oficina algumas enviaram justificativas pela ausência por meio da presidente, as que compareceram trouxeram o retorno de em que etapa estavam do planejamento ou execução, em alguns casos. Nesse terceiro dia apareceram sete artesãs. As juntei em um grupo só, para que todas pudessem ver o que cada uma estava fazendo e fornecer mais ideias.

A seguir, alguns dos protótipos que foram trazidos pelas artesãs.

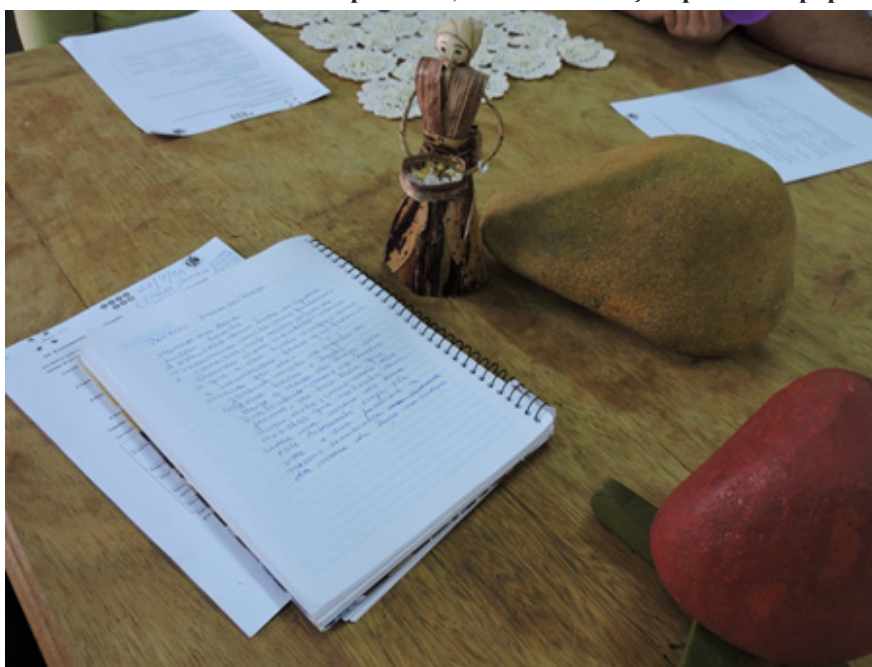
Figura 44. Produto pronto das Artesãs 9 e 10, trabalhando com fuxico e crochê no formato de uma das imagens fornecidas da igreja (a que aparece na Figura 27).



Fonte: Autora (2015).

Na Figura 44, duas das artesãs do Grupo 2 (Artesãs 9 e 10) trouxeram um trecho de um caminho de mesa que pensaram com base na figura impressa que pode ser visualizada na Figura 33, uma das formas de azulejos da igreja. Elas não chegaram a trazer o caminho de mesa pronto ao final da oficina.

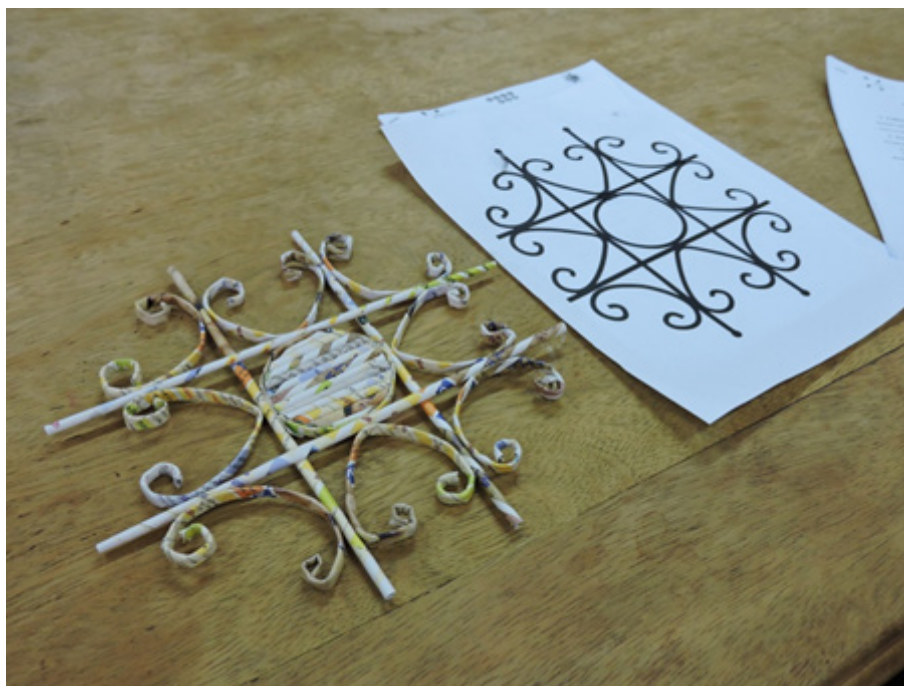
Figura 45. Poesia da Artesã 8 e seus produtos, a boneca da roça e pedras de papel machê.



Fonte: Autora (2015)

Na Figura 45, a Artesã 8, que mencionara o curso feito e também direcionara para a importância da história de cada produto (ela acaba sendo a única que traz a história de fato), trouxe o que já faz, as pedras de papel maché e a boneca da roça, incluindo uma poesia que compôs para a boneca. Não fez produtos novos, mas o que trouxe acabou inspirando algumas outras artesãs e estimulou uma troca de informações.

Figura 46. Porta panela planejando por uma das artesãs com base na forma da grade da Igreja fornecida.



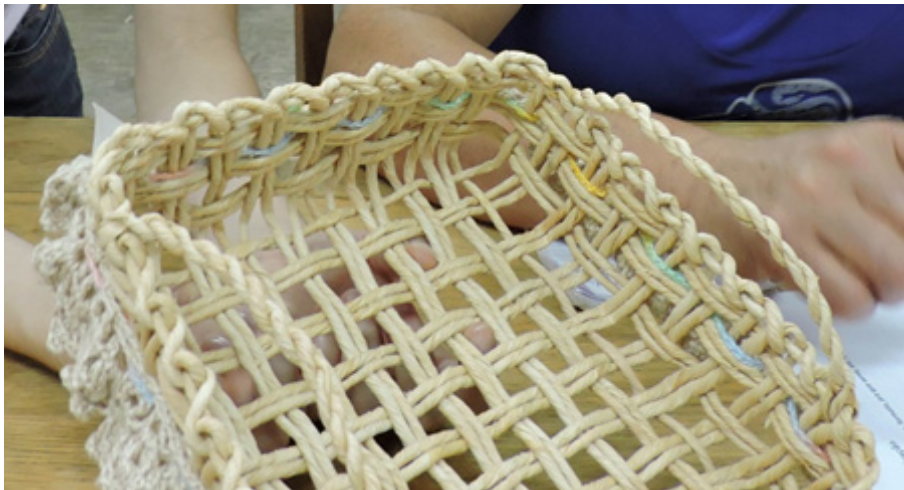
Fonte: Autor (2015)

Na figura 46, a Artesã 13, que trabalha com cestaria de jornal (presente no Grupo 1) trouxe uma reprodução do formato da grade da igreja (Figura 34) que havia sido fornecido. As artesãs presentes e eu indagamos que existiam muitos porta panelas na loja, se não seria interessante trabalhar um outro produto, sugeriram a possibilidade de um porta-chaves.

Essa artesã acaba não continuando o produto. Por motivos de saúde, ela não aparece mais na oficina e não a reencontrei até o final da pesquisa de campo.

A Artesã 12, que sugerira no primeiro dia que se pensasse palha e crochê, acabou por realizar uma cesta com essa ideia. A foto original foi perdida, mas é possível ver um pedaço do trabalho na Figura 47.

Figura 47. Protótipo de uma cesta de palha de milho, com trabalho em crochê utilizando barbante.

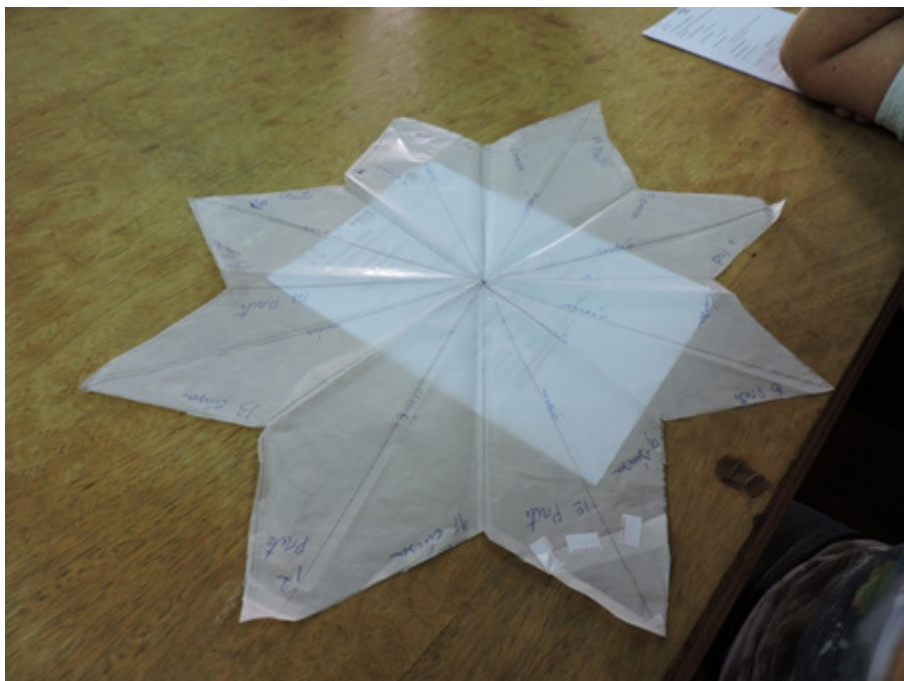


Fonte: Douglas dos Santos Lemos Lima (2015).

A Artesã 12 foi uma das únicas a demonstrar compreensão da ideia do protótipo passada, as outras artesãs fizeram produtos finalizados, ou não deram seguimento. Esse projeto de cesta foi melhorado e inserido na loja posteriormente.

A Artesã 5 foi outra que utilizou a ideia do protótipo, mas que não realizou o produto final, nem trouxe fotos do processo. A Artesã 7 trouxe o molde da almofada que intencionava fazer, como pode ser visto na Figura 48.

Figura 48. Molde da almofada de uma das artesãs, baseado na forma da Figura 31.



Fonte: Autora (2015)

O terceiro dia também foi fonte de um dos EM que aparecem na Rede 3, o Cursos Concomitantes. Mesmo tendo já passado as datas da oficina, havia um curso da prefeitura de dança da terceira idade que também utilizava o local para execução da atividade.

Houve um atraso de mais de meia hora e uma rearticulação das artesãs para que pudéssemos falar, já que havia música alta, a oficina de dança da prefeitura foi remanejada e reestruturada para o mezanino do Centro Cultural para que pudéssemos realizar a nossa. Porém a música continuou a atrapalhar a execução até o final. Além do fato das cadeiras e mesas anteriormente disponíveis terem sido retiradas, sobrando apenas algumas. Como havia menos participantes da nossa oficina e todos trabalhariam juntos em uma mesa grande, não houve uma tomada de atitude da minha parte para retrucar sobre o que havia acontecido.

No quarto e último dia de oficina compareceram seis artesãs. Apenas uma das artesãs justificaram a ausência na oficina, enviando posteriormente uma foto do produto finalizado.

Esse dia foi dedicado à uma conversa mais intimista, discutindo uma a uma o que acharam da oficina e de fazer o produto daquela forma, inclusive que chegaram a concluir o produto ou não e porque. A conversa durou quase duas horas e o assunto foi frequentemente desviado para assuntos externos, como outra das fontes de EM da Rede 3, a Quiosques, as Artesãs 4, 5, 12 e 3 conversaram informalmente (já que não houve confirmação por parte da prefeitura) que os quiosques estariam confirmados e que realmente mudariam de lugar, isso tomou um certo tempo da discussão, para depois voltarem à opiniões políticas e de organização interna.

Tive de retomar o assunto várias vezes, embora as tenha deixado mais livres para poder conversar sobre artesanato, a relação delas com a cidade e com a associação, coisa que aconteceu.

Ao comentar sobre a experiência da Artesã 4, as outras presentes a censuraram por manter a fala de que não tinha capacidade nem criatividade.

A única artesã que trouxe o produto finalizado nesse dia foi a Artesã 7, produto que pode ser visualizado na Figura 49.

Figura 49. Almofada finalizada com base no molde apresentado na Figura 48.



Fonte: Autora (2015).

A Artesã 7 menciona que para ela, ao requisitar que utilizasse dois materiais ela pensou em tecido. Para ela, a compreensão de materiais não engloba a categoria tecido como um todo, mas tipos de tecido, cada tecido sendo considerado diferente.

Outra discussão envolvendo as possibilidades de produtos foi quanto a Artesã 11 trazendo novamente o protótipo de cesta de palha com crochê, com outro modelo de pontos e a Artesã 4 retrucou que com aquelas cores não iria vender. Nesse momento se discutiu que a função de um protótipo não era a do produto definitivo e a Artesã 12 disse que “Essa era linha que eu tinha em casa, não compro nada para testar.”.

Houve um momento de *brainstorming* voltado ao produto de EVA da Artesã 11: as crianças compravam as canetas de EVA para utilizar de fantoches, então propus uma ideia de compor uma coleção de fantoches com a temática de Maria da Fé. A Artesã 11 acaba não realizando esse projeto, mas me leva o protótipo de um dos dedoches baseado em Maria da Fé. Ela acaba não me levando o dedochê posteriormente para fotografar.

Opinião da autora:

A oficina foi relevante para alinhar a oficina que se seguiu, a de Lima (2016), como teste para visualizar o nível de interesse, alinhamento e confiança nos pesquisadores. Em Lima (2016) vê-se um seguimento e construção de grupo que anteriormente não estava claro dado o distanciamento ainda presente dos pesquisadores.

Os retornos que tive das artesãs que de fato entregaram os produtos foi surpreendente. Eu havia ido com baixas expectativas quanto à frequência, interesse em fazer os produtos e adoção das técnicas. Tentei de fato deixar o mais palatável possível para facilitar e especializar os processos das artesãs, mas não esperava que realmente houvesse um retorno.

A CdA que encontrei nesse momento da oficina estava cada vez mais desanimada, várias das artesãs ativas haviam parado de fazer parte da escala, passando a pagar a porcentagem a mais. Sobrecarregando as poucas que ainda se dispunham a ficar escaladas.

O trabalho em grupo foi uma experiência que sabia que daria trabalho. Elas tem rixas internas e externas. Quanto à artesãs roubarem suas ideias, produtos, existe uma mágoa entre algumas voltado à isso. Quis tentar desconstruir essa rixa, mas, embora em grupo elas tenham trabalhado bem, até o fechamento do campo elas não haviam se articulado para trabalhar de forma mais unida.

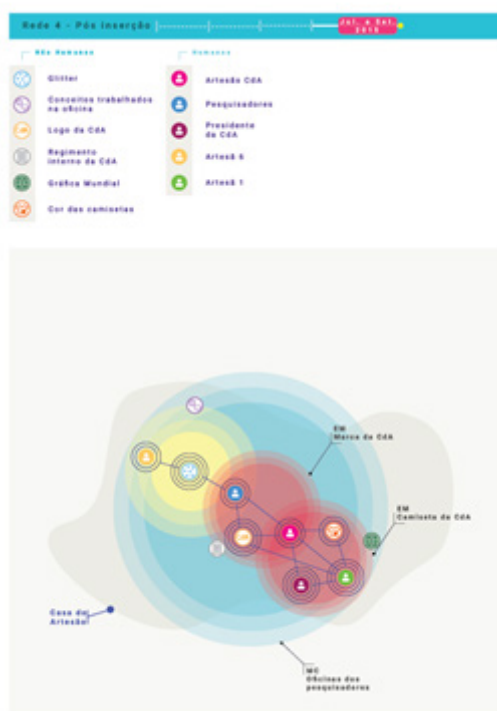
Minha mediação também teve falhas. Intencionei imergir de forma horizontal, valorizando as visões, buscando nos dados coletados a experiência e direcionamento delas, porém impus em vários momentos o meu discurso competente com designer, ao julgar processos, formatos, escolhas que poderiam ser diferentes, caso eu tivesse ouvido mais as artesãs. Inclusive na questão do passeio e no caderno de processos, no quais ignorei o fato de várias não terem escolaridade e serem mais idosas.

3.3.4 Pós-Inserção (Rede 4)

Considera-se o período de pós-inserção o tempo entre o final da oficina Criatividade em Artesanato, final de maio de 2015, e o fechamento do campo, em setembro de 2015. A data para fechamento do campo foi escolhida para ter tempo hábil de analisar os dados e processá-los.

Na Figura 50, o momento da rede retratado.

Figura 50. Rede 4 retratando o momento de pós-inserção, entre maio e setembro de 2015.



Fonte: Autora (2016).

Nessa Rede 4 existem as seguintes mediações:

• *Nove relações de alta intensidade:*

- o Artesã 6 → Glitter
- o Glitter → Pesquisadores
- o Pesquisadores → Artesãs CdA
- o Pesquisadores → Marca CdA
- o Artesãs CdA → Cor das Camisetas
- o Artesãs CdA → Presidente CdA
- o Presidente CdA → Artesã 1
- o Artesã 1 → Cor das camisetas
- o Artesã 1 → Artesãs CdA

• *Uma relação de baixa intensidade:*

- o Glitter → Artesã 6

Também possui os seguintes movimentos:

• *Um MC:*

o Oficina dos Pesquisadores: essa rede é construída após as duas oficinas ministradas, então os resultados da oficina de Lima (2016) e da demonstrada no item 3.3.3 ainda reverberaram guiando as mediações entre os atores dessa Rede 4

- *Dois EMs:*

o Marca da CdA: essa controvérsia se deu por conta da recalcitrância das artesãs em contraponto da imposição de uma marca construída para a CdA; as artesãs a modificaram sem comunicar os pesquisadores, isso gerou um conflito que posteriormente levou às reflexões que são discutidas em Lima (2016)

o Camiseta da CdA: essa controvérsia também se deu internamente por conta das discussões entre as artesãs (a maior parte do conflito se centra na Artesã 4) sobre a cor das camisetas que seriam feitas, houve um conflito aberto em que não ocorreu mediação direta dos pesquisadores, mas modificou algumas questões referentes à marca final e atores afins

- *Um AT:*

o Centrado na mediação entre um dos pesquisadores, o uso do glitter em um dos produtos e a artesã que o utilizou

Havia o MC presente das duas oficinas ministradas, a de Criatividade em Artesanato, explanada no item 3.3.3 e a de Lima (2016) envolvendo a comunicação da CdA e sua organização, inclusive abrangendo o trabalho de criação da marca e elaboração do regimento interno da mesma. A reverberação das oficinas ainda estava presente, a discussão sobre a marca e seus componentes (símbolo, slogan, aplicações) estava protagonizando uma controvérsia e também atuando diretamente como uma recalcitrância da parte das artesãs da CdA em tomar frente nas decisões. Elas acabaram modificando a marca pedindo ajuda de um empregado de uma gráfica da cidade, que faria as camisetas, e mostrando a marca modificada em uma das reuniões.

O conflito envolvendo os pesquisadores, a autora e Lima, e as artesãs residiu em que para os designers envolvidos não era ‘certo’ que houvesse uma intervenção das próprias artesãs num trabalho que era considerado ‘competência de designers’. Novamente, pretendeu-se ser horizontal, mas segregou-se funções e possibilidades do trabalho em equipe, a recalcitrância dos pesquisadores bateu de frente com a das artesãs⁶⁵.

Outra controvérsia que se apresentou durante esse momento da rede, essa não envolvendo os pesquisadores diretamente, foi em relação à cor da camiseta da CdA. Desde a Rede 2, o ator Camisetas permeava a rede, desde aquela época havia o interesse em

criar camisetas como uniforme para as artesãs da CdA. Mas apenas em julho de 2015 se consolida como controvérsia.

A figura que anteriormente era o pivô do desequilíbrio das decisões (ocasionando também no desequilíbrio da organização dos produtos, como já explanado) era a Artesã 6, porém, nesse momento da rede, a Artesã 4 passa a ocupar esse posto, tomando a frente nos conflitos entre as artesãs da CdA. A Artesã 6 passa a se mostrar mais passiva, nem comentando mais as decisões tomadas. Não se conseguiu rastrear exatamente o porquê dessa mudança.

Essa mudança de papéis refletiu na controvérsia sobre a marca e também na controvérsia sobre a cor da camiseta. Na reunião de junho decidiu-se a cor da camiseta conforme uma paleta trabalhada na oficina de Lima (2016), porém na reunião de julho, encontrou-se as artesãs discutindo sobre a cor novamente. Ao serem questionadas sobre o fato, a presidente disse que estavam rediscutindo tudo por conta da Artesã 4.

Essa controvérsia tornou possível passar informações sobre a utilização da marca e possibilidades de aplicação, e mostrou como as artesãs já se mostravam desprendidas das decisões dos pesquisadores. Principalmente em relação ao regimento interno, que pediram que, ao invés dos pesquisadores redigirem o mesmo, que trouxessem apenas um modelo para que redigissem por si mesmas.

A situação inicial de apego das artesãs com as decisões e necessidade de ação dos pesquisadores, torna-se, nesse momento, um rompimento, os pesquisadores são encarados como conselheiros, não como agentes diretos de modificação. O nível de confiança delas nos pesquisadores reside no respaldo de decisões finais e na abertura das reuniões e intimidades da CdA e da vida privada, mas o processo de discussão e decisão se torna apenas das artesãs da associação.

No mesmo dia da reunião de setembro uma das artesãs (Artesã 14) enviou uma foto de um produto que fez como resultado da oficina de Criatividade em Artesanato, que pode ser visualizado na Figura 51.

Figura 51. Quadro composto por uma das artesãs novas da associação, ela utilizou os detalhes dos muros da cidade e a oliveira, símbolo da cidade, incluindo galhos reais da árvore.



Fonte: Fotografia de celular do produto fornecida pela artesã que compôs o quadro, Artesã 14, 'Rosinha' (2015).

O quadro da Figura 51 é de uma das artesãs mais novas da associação, a Artesã 14 entrou pouco antes de começarem as oficinas e trabalha com folhas e texturas compostas em quadros. A ideia dela foi de retratar a oliveira com as próprias folhas da árvore, trazendo os elementos chave que percebeu da cidade também. Podem ser vistos os muros (demonstrados na Figura 37) da cidade. Ela foi a única que utilizou como referência um objeto 3D. Todas as outras utilizaram os 2D impressos na A4.

Outro retorno veio da Artesã 1. Ela compareceu apenas ao segundo dia da oficina⁶⁶, e mostrou um produto que compôs para a temática do Natal, citando que um dos comentários feitos durante a oficina fora inspiração para testar um produto diferente.

Figura 52. Anjos apresentados pela artesã 6 como produto testando os limites que ela não considera aceitáveis antes, incluindo *glitter* e juta com brilho.



Fonte: Autora (2015)

Na Figura 52, não é possível ver com exatidão, mas os cabelos são trabalhados com juta com *glitter* prateado e no corpo dos anjos a cola colorida também possui brilho.

Na próxima seção se aprofunda nas considerações finais sobre a inserção, o discurso competente do designer e as fronteiras sentidas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fiquei por mais de um ano inserida no campo, na CdA. Eram dois pesquisadores sem muita experiência prévia em pesquisa de campo, que foram construindo as noções teóricas ao longo da inserção. Por conta disso, falhas e retrabalhos foram sempre presentes e propiciaram uma construção contínua tanto teórica quanto prática.

A ANT surgiu como um desafio a ser compreendido, o desafio de manter e valorizar a voz dos não-humanos, não desprezar nenhum ponto de vista, manter a simetria entre os atores e suas relações, selecionar os recortes. Foi um processo complicado, mas já previsto desde o começo das leituras. Em retrocesso, modificaria o formato de algumas entrevistas, algumas perguntas e os detalhes da oficina realizada, para que fossem mais construídos de acordo com o que ouvi e não com as pretensões que já carregou com minha formação anterior. E também para que pudessem fornecer opiniões e detalhes (como a visão de artesanato de cada uma, a visão do designer e design e outras discussões que poderiam ser travadas com mais profundidade). O fato de ter modificado os objetivos da minha pesquisa já depois do início da inserção foi um dos porquês de só ter pensado em alguns dados que seriam úteis depois. E como a rede se fecha tão logo o momento passa, não é possível uma coleta recalcitrante dos dados do passado, os atores já não são mais os mesmos, nem suas relações.

Conheci a CC quando já estava no final da inserção, no fechamento do campo, porém apenas consegui trabalhar uma representação satisfatória das redes (os OM) depois de todo um processo de erros e acertos, e da análise das falhas apresentadas pelas redes do momento de expansão da complexidade. A visão panóptica que as redes de expansão forneciam não eram navegáveis, nem legíveis para alguém fora da caixa-preta que a inserção se tornara. Os OM acabaram sendo uma solução encontrada que permite essa navegabilidade e exposição de um ponto de vista.

Uma sugestão para trabalhos futuros seria adaptar os OM para que pudessem funcionar de forma automatizada. Caso os mapas pudessem ser construídos por meio de um software, com uma biblioteca de símbolos, cores, qualquer um poderia utilizá-los. Algo que fosse mais intuitivo, que não requeresse uma noção de programas de vetorização e fosse acessível.

Essa pesquisa em conjunto com Lima (2016) e o GEPETEC forneceu um apoio para discussões e trabalhos. O fato de existirem dois pesquisadores com pesquisas concomitantes no mesmo locus, porém com objetivos e pontos de vista diferentes, gerou tensões e controvérsias quando no momento de discutir conceitos, abordagens no campo e construção das redes. Essas discussões muito ajudaram na construção das análises e ferramentas. Mesmo sendo uma pesquisa no mesmo local, os pontos de vista e as construções de rede são completamente diferentes. Seja por questões de observação, nem sempre

os pesquisadores estão no mesmo local quando um fato se dá ou quando uma conversa acontece; por questões de análise, algumas controvérsias reverberam para o objetivo de um pesquisador, mas podem não ter resultados no ponto de vista de outro; ou por questões de objetivos, as análises e construção das redes tendem a ser construídas para auxiliar na compreensão dessas questões, como o trabalho de Lima (2016) não tem o mesmo objetivo, fatos e atores podem não ter tanto destaque ou impacto na construção das redes dele. A ferramenta é a mesma, o uso e construção são diferentes.

Mesmo com a pretensão de um trabalho mais horizontal, de uma inserção mais horizontal, entrei com minhas visões pré-concebidas sobre design e sua atuação e as impus para as artesãs. Mesmo não intencionando, fui uma ‘solucionadora de problemas’, que teria como resolver problemas dos outros justamente por uma natureza multidisciplinar, uma consultora geral. Ao entrar no campo, fui bombardeada com pessoas que não necessitavam diretamente do design (desse design competente e solucionador) para resolver seus problemas, conseguiam lidar com eles com uma experiência empírica e informal, fora da teoria.

Durante a presente pesquisa trouxe pontos de vista específicos dos atores envolvidos na rede, pontos de vista que não necessariamente articulam ou concordam com os pontos teóricos que estudei para chegar nas considerações. Esses pontos de vista não são balizados por uma teoria estática, mas por uma articulação da rede. Assim sendo, o design entra como esse mediador, não só o design trazido por meio das teorias mencionadas, mas também o design como compreendido pela visão dos atores.

Essa visão dos atores muitas vezes difere do que se entende como profissão ou aspectos previstos. As interações do designer e do design dentro das redes estudadas modificam como se entende tanto essas questões como o artesão e artesanato dentro dos momentos da rede. Como o objetivo dessa pesquisa acabou sendo o estudo da inserção, não me aprofundi em explicar essas visões no presente momento, mas elas acabaram modificando como eu agi na rede. As opiniões das mulheres, das artesãs, que superaram obstáculos por meio do artesanato, que conseguiram uma renda extra, que mudam de opinião sobre o que consideram artesanato caso seja uma filha ou amiga que faça, todos esses detalhes e afirmações constroem a visão de artesanato e de ser artesão na CdA. Uma sugestão de trabalho futura também reside em poder aprofundar essas concepções de artesanato apresentadas, estudar outros contextos de associações e visualizar essas opiniões e o que julgam como fronteiras do ser artesão, do fazer artesanato. E também discutir mais a fundo o lugar que o artesão deveria ocupar como tal, considerando todo um contexto histórico e o modo como ele age (de forma especializada e projetual). Já que define-se (nessa pesquisa específica) o design como o exposto na construção de referencial teórico, não seria o caso desmarginalizar o artesão e seu artesanato desses campos e repensar uma função diferenciada do designer nesses contextos? Como um papel de redução da hetero-

nomia⁶⁷? Como alguém que forneceria voz aos artefatos? E deixar que os artesãos voltem a ocupar um espaço não mais à margem? Atuando de forma técnica como atuavam nos séculos anteriores?

As placas de identificação inseridas (durante a Rede 2) serviram para mostrar o que um designer poderia fazer, como seus ‘conhecimentos’ específicos poderiam auxiliar, e foram bem recebidas, foram incorporadas pela associação e a confiança que tinham no nosso trabalho foi fortalecida. Em contraponto à essa modificação direta na CdA, durante a oficina (Rede 4) eu quis impor um passeio, sem considerar a capacidade delas de andar, analisar, seu modo de enxergar a cidade (além do que já havia sido analisado durante as entrevistas e conversas informais); também tentei estruturar um caderno de processos para que anotassem suas ideias, sem considerar que a maioria delas não tem formação escolar completa e tem dificuldades em escrever e interpretar textos. Em mais de uma situação impus um caminho, estruturei ferramentas sem realmente pensar no contexto para o qual estava trabalhando. Após perceber essas falhas, acabei retrabalhando para a realidade delas, aprendendo a ouvir mais, a não utilizar esse ‘discurso competente’ do designer detentor de certezas e dos melhores modos de se executar ou fazer algo. Isso tudo porque as artesãs foram recalcitrantes, retrucaram, discutiram, se impuseram e forneceram sua opinião sobre a inserção. E eu havia me tornado aberta a ouvir. Mas algumas questões não foram percebidas até julho de 2015, um ano depois do início da inserção. Tanto que a oficina teve as falhas citadas. Outro elemento foi que embora eu tenha achado interessante trazer tanto objetos 3D quanto 2D na oficina (Rede 4) para que pensassem possibilidades de produtos através deles, a maior parte das artesãs presentes só se interessou ou utilizou os 2D. Apenas uma das artesãs (a que fez o quadro com oliveiras) utilizou como referência um objeto 3D. Uma prova de que nem sempre o que o designer acha interessante é de fato útil ou considerado interessante pelo público com o qual ele conversa. Esse uso do 3D pode ser um potencial a ser explorado pelo designer também, mas talvez em um contexto diferente ou com artesãs com vivências diferentes.

A inserção dos designers no contexto artesanal se provou profícua, tanto para a desconstrução desse discurso do designer, quanto para indicar caminhos melhores para seguir. O retorno que as artesãs me deram foram positivos, ao ponto delas ganharem independência: quando já na etapa de pensar a marca e o regimento interno, elas não quiseram que entregássemos (eu e Lima(2016)) um regimento pronto ou aceitaram a marca como estava. Elas pediram que trouxéssemos um modelo e que elas fariam por conta própria o conteúdo. Essa independência da parte delas, os retornos sobre os produtos fruto da oficina, a confiança que construí como pesquisadora e profissional dentro daquele ambiente, tudo isso foi uma prova de que uma inserção do tipo pode levar um tempo considerável, porém pode trazer resultados muito mais interessantes e profundos. Caso fosse uma inserção que impusesse ou não tivesse a sensibilidade que um pesquisador/designer com o uso

da ANT possui (essa abertura e disposição para compreender e visualizar a rede), talvez não tivesse o mesmo resultado ou trouxesse esse retorno das artesãs. Os pesquisadores dessa dissertação são também os pesquisados. Fui um mediador que carregou significados e foi modificada por eles.

É premente uma atenção constante para não se desviar e se deixar levar pelo conhecimento que já se tem como o verdadeiro e melhor e ignorar as vozes de atores. Quando se ignora algumas vozes na hora de se inserir em um contexto que seja, os não-humanos e humanos tendem a recalitrar (no caso dos humanos terem um certo nível de intimidade e confiança, como o caso das artesãs ao final da inserção, na Rede 4) e demonstrar claramente que algo está errado. Como também aconteceu durante a oficina (Rede 3). E ignorar as vozes dos não-humanos é ignorar a maior parte dos atores envolvidos na rede: a quantidade de não-humanos em quaisquer dos mapas representados é sempre maior. Se não se pensa que esse híbrido, um produto qualquer, age após ser criado, travando relações e agindo em outras redes, que essas relações fazem parte das interações nas redes, se perde muito em relação ao que se pode pensar como papel do designer, seja para qualquer tipo de produto, serviço ou assumindo o cargo de amplificar essa voz dos artefatos, de agrupar coisas, se preocupando com a imaterialidade do que constrói e articula.

Essa atenção e cuidado na hora de pensar uma inserção apresenta possibilidades de trabalho e maneiras de trabalhar mais profundas e calculadas. Conhecer a rede para depois modificá-la (e ser modificado por ela) pode evitar erros, deslizos, e ajudar a pensar em como aquelas mudanças vão reverberar futuramente. Os mapas compostos aqui auxiliaram em demonstrar as falhas, elementos que não foram notados, recalitrâncias e conflitos. E podem ser utilizados para outras análises. Os OM são uma ferramenta versátil e adaptável para qualquer rede a ser analisada. O trabalho de construção das mesmas é dificultoso, o de análise da rede, dos atores, dos movimentos, também, mas é assim que o trabalho de uma formiga deve ser.

Não é sempre que um designer tem a oportunidade de ficar por mais de um ano estudando e pensando sobre as modificações que pode auxiliar ou fazer nos contextos. Em um ambiente mercadológico atual isso é praticamente impossível (dessa forma em que foi executado, talvez com algumas modificações ou imersões mais intensas no método seja possível, o que também é uma sugestão para um trabalho futuro) considerando prazos e a velocidade de um mercado, porém na academia isso já se mostra mais possível e aberto. Esse cuidado e abertura de visão, de troca de conhecimentos mais intensa e ouvindo não-humanos com mais cuidado, valorizando a voz dos artefatos, agrupando coisas, analisando e visualizando as redes com as quais interage, tudo isso é um campo a ser explorado, construído e ocupado por designers.

REFERÊNCIAS

- ABREU FILHO, O. Resenha: **Mil platôs**. Capitalismo e esquizofrenia. Mana [online]. 1998, vol. 4, n. 2, p. 143-146.
- BAXTER, M. **Projeto de Produto**: guia prático para o design de novos produtos. 3. ed. São Paulo: Blucher, 2011.
- BECCARI, M. O Deus Design. In: MIZANZUK, I.; PORTUGAL, D. B.; BECCARI, M. **Existe design?** Indagações filosóficas em três vozes. Série Filosofia do Design. Teresópolis: 2AB, 2013a. Livro Digital Edição Kindle.
- BECCARI, M. Cinismo como Potência. In: MIZANZUK, I.; PORTUGAL, D. B.; BECCARI, M. **Existe design?** Indagações filosóficas em três vozes. Série Filosofia do Design. Teresópolis: 2AB, 2013a. Livro Digital Edição Kindle.
- BONSIEPE, G. Design, Cultura e Sociedade. 1. ed. São Paulo: Blucher, 2011.
- BORGES, A. **Design + Artesanato**: o caminho brasileiro. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.
- CALLON, M. **Entrevista com Michel Callon**: Dos estudos de laboratório aos estudos de coletivos heterogêneos, passando pelos gerenciamentos econômicos. Revista Sociologias, ano 10, n. 19, 2008. p. 302-321.
- CAMPOS, G. B. de. Arte, design e linguagem visual. In: MOURA, M. (Org.). **Faces do Design 2**: ensaios sobre arte, cultura visual, design gráfico e as novas mídias. São Paulo: Rosari, 2009. p. 65-79.
- CARDOSO, R. **Design para um mundo complexo**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- CASA DO ARTESÃO. **Estatuto Interno**. Regimento Interno da Casa do Artesão. Maria da Fé, 2009?
- CAVALCANTI, M. F. R.; ALCADIPANI, R.. **Organizações como processos e Teoria Ator-Rede**: A contribuição de John Law para os Estudos Organizacionais. Cad. EBAPE. BR, 2013. v. 11, n. 4, artigo 4, Rio de Janeiro, p. 556-568.
- CHRISTENSEN, E. O. **Arte popular e folclore**. Rio de Janeiro: Lidador Ltda, 1965.
- EGUCHI, H. C.; PINHEIRO, O. J. Design versus Artesanato: Identidades e Contrastes. In: **Anais do 8º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design**. São Paulo: AEND|Brasil. 2008, p. 1673-1679.

FACCA, C. A. **O Designer como Pesquisador**: Uma abordagem metodológica da pesquisa aplicada ao Design de Produtos. São Paulo: Blucher Acadêmico, 2011.

FREIRE, L. de L. **Seguindo Bruno Latour**: notas para uma antropologia simétrica. [s. l.]: Revista Comum, 2006. v. 11, n. 26, p. 46-65.

IBGE. **Maria da Fé**: Ferramenta Cidades@. 2015. Disponível em: <<http://www.cidades.ibge.gov.br/xtras/perfil.php?lang=&codmun=313990&search=minas-gerais|maria-da-fe>>. Acesso em: out. 2015.

ICSID. **Definition of Design**. Disponível em: <<http://www.icsid.org/about/about/articles31.htm>>. Acesso em: 20 jan. 2015.

LATOURE, B. **Um Prometeu cauteloso?** Alguns passos rumo a uma filosofia do design (com especial atenção a Peter Sloterdijk). São Paulo: Agitprop, 2014. v. 6, n. 58, jul./ago. 2014.

_____. **Ciência em Ação**: como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora. São Paulo: UNESP, 2000.

_____. **Reassembling the social**: An introduction to Actor-Network Theory. Oxford: Oxford University Press, 2005.

_____; WOOLGAR, S. **A vida de laboratório**: a construção dos fatos científicos. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997.

_____. **Jamais fomos modernos**: ensaio de antropologia simétrica. Tradução de Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

_____. Where are the missing masses? The Sociology of a few mundane artifacts. In: BIJKER, W. E.; LAW, J. (eds.). **Shaping Technology/Building Society**: Studies in Sociotechnical Change. Cambridge: MIT Press, 1992. p. 225–258.

LAW, J. **Perfil de John Law na Open University**. Disponível em: <http://www.open.ac.uk/socialsciences/main/staff/people-profile.php?name =John_Law #profile>. Acesso em: 19 abr. 2014.

_____. **Notes on the Theory of the Actor-Network**: Ordering, Strategy and Heterogeneity. [s. l.]: Systems Practice, 1992. p. 379-93.

LAUER, M. **Crítica do Artesanato**: Plástica e Sociedade nos Andes Peruanos. São Paulo: Nobel, 1983.

LEMOS, A. **A comunicação das coisas**: teoria ator-rede e cibercultura. São Paulo: Annablume, 2013.

LIMA, D. S. L. **Entre Atos, Rastros e Marcas**: uma cartografia de controvérsias sobre design e artesanato. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento, Tecnologias e Sociedade). Itajubá: UNIFEI, 2016. No prelo.

MARTINS, B. **Tecnologias Sociais e Interdisciplinaridade na Produção Artesã**: Afeições e Artefatos em Estudos Sociotécnicos, Design e Engenharia de Materiais. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento, Tecnologias e Sociedade). Itajubá: UNIFEI, 2015. Disponível em: <<http://saturno.unifei.edu.br/bim/0046470.pdf>>. Acesso em: 15 jan. 2016.

MERRIAM-WEBSTER DICTIONARY. **Trace**: Definition of Trace. Disponível em: <<http://www.merriam-webster.com/dictionary/trace>>. Acesso em: 15 jan. 2016.

MIZANZUK, I. Crença como sobrevivência. In: MIZANZUK, I.; PORTUGAL, D. B.; BECCARI, M. **Existe design?** Indagações filosóficas em três vozes. Série Filosofia do Design. Teresópolis: 2AB, 2013a. Livro Digital Edição Kindle.

_____. A útil inutilidade apendicítica. In: MIZANZUK, I.; PORTUGAL, D. B.; BECCARI, M. **Existe design?** Indagações filosóficas em três vozes. Série Filosofia do Design. Teresópolis: 2AB, 2013b. Livro Digital Edição Kindle.

_____. Considerações por um espaço para o Mal. In: MIZANZUK, I.; PORTUGAL, D. B.; BECCARI, M. **Existe design?** Indagações filosóficas em três vozes. Série Filosofia do Design. Teresópolis: 2AB, 2013c. Livro Digital Edição Kindle.

_____. Design como sintoma. In: MIZANZUK, I.; PORTUGAL, D. B.; BECCARI, M. **Existe design?** Indagações filosóficas em três vozes. Série Filosofia do Design. Teresópolis: 2AB, 2013d. Livro Digital Edição Kindle.

MORAES, M. O.; ARENDT, R. J. J. **Contribuições das investigações de Annemarie Mol para a psicologia social**. Psicologia em Estudo, 2013. v. 18, n. 2, p. 313-321.

NORMAN, D. A. **The Design of Everyday Things**. Londres: The MIT Press, 1998.

OKABE, M., ITO, K. **Color Universal Design (CUD)** How to make figures and presentations that are friendly to Colorblind people. 2008. Disponível em: <<http://jfly.iam.u-tokyo.ac.jp/color/>>. Acesso em: out. de 2015.

PARENTE, A. **Rede e subjetividade na filosofia francesa contemporânea**. Revista Eletrônica de Comunicação Informação & Inovação em Saúde. Rio de Janeiro, 2007. v. 1, n.

1, p. 101-105.

PORTUGAL, D. B. Sobre Sócrates e alces. In: MIZANZUK, I.; PORTUGAL, D. B.; BECCARI, M. **Existe design?** Indagações filosóficas em três vozes. Série Filosofia do Design. Teresópolis: 2AB, 2013a. Livro Digital Edição Kindle.

_____. A inutilidade comunicativa. In: MIZANZUK, I.; PORTUGAL, D. B.; BECCARI, M. **Existe design?** Indagações filosóficas em três vozes. Série Filosofia do Design. Teresópolis: 2AB, 2013b. Livro Digital Edição Kindle.

_____. Design como mediação. In: MIZANZUK, I.; PORTUGAL, D. B.; BECCARI, M. **Existe design?** Indagações filosóficas em três vozes. Série Filosofia do Design. Teresópolis: 2AB, 2013c. Livro Digital Edição Kindle.

QUITAVALLE, A. C. Design: o falso problema das origens. In: **Design em aberto: uma antologia**. Lisboa: Centro Português de Design, 1993. Não paginado.

SOMMA JUNIOR, N. Artesanato: patrimônio cultural. In: MOURA, M. (Org.). **Faces do Design 2: ensaios sobre arte, cultura visual, design gráfico e as novas mídias**. São Paulo: Rosari, 2009. p. 145-151.

TAYLOR, R. L. V. **Attractors: Nonstrange to Chaotic**, 2005. Disponível em: <<https://www.siam.org/students/siuro/vol4/S01079.pdf>>. Acesso em: 4 fev. 2016.

THOMAS, H.; FESSOLI, M.; LALOUF, A. Introducción. In: THOMAS, H.; BUCH, A. (Org.). **Actos Actores e Artefactos**. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2013. p. 9-17.

UNIFEI. **Linhas de Pesquisa: Mestrado em Desenvolvimento, Tecnologias e Sociedade**. Disponível em: <https://www.unifei.edu.br/prppg/cursos/areas_concentracao_linhas_pesquisa?c=117&m=ME&lang=PT>. Acesso em: mai. 2016.

VENTURINI, T.; RICCI, D.; MAURI, M.; KIMBELL, L.; MEUNIER, A. **Designing Controversies and their Publics**. Design Issues, 2015.

VENTURINI, T. **Building on faults: how to represent controversies with digital methods**. Public Understanding of Science, 2012, p. 796 – 812.

VENTURINI, T. **Diving in magma: how to explore controversies with actor-network theory**. Public Understanding of Science, 2010, p. 258–273.

APÊNDICE

Apêndice A – Questionário utilizado para moradores e visitantes da região

VISÃO DA POPULAÇÃO LOCAL E DOS TURISTAS SOBRE A ASSOCIAÇÃO CASA DO ARTESÃO MARIENSE		
Nº QUESTIONÁRIO: _____	IDADE: _____	SEXO: (A) M (B) F (C) OUTRO
MORADOR/TURISTA:	SE MORADOR, BAIRRO:	SE TURISTA, CIDADE:
(A) MORADOR (B) TURISTA		
CONHECE A ASSOCIAÇÃO?	JÁ COMPROU ALGUM PRODUTO?	POR QUE COMPROU? SOUVENIR, ENFEITE, UTILIDADE)
(A) SIM (B) NÃO	(A) SIM (B) NÃO	_____ _____
HÁ QUANTO TEMPO COMPROU?	O QUE ACHOU DA QUALIDADE? (ACABAMENTO, MATERIAL, BELEZA)	VOLTOU PARA COMPRAR?
	(A) RUIM (B) BOM (C) ÓTIMO	(A) SIM (B) NÃO
DEPOIS DE ALGUM TEMPO O PRODUTO ESTÁ IGUAL OU HOVE ALGUM DANO?	SE HOVE DANO, QUAL FOI?	COMPROU PARA SI MESMO OU PARA PRESENTEAR ALGUÉM?
(A) IGUAL (B) DANO		(A) PARA SI (B) PARA PRESENTE
QUANTO VOCÊ PAGARIA NESTE PRODUTO DA ASSOCIAÇÃO?	TEM ALGUM PARENTE/CONHECIDO QUE TRABALHA NA ASSOCIAÇÃO? (PARA MORADORES)	VOCÊ ACHA QUE AS PESSOAS CONHECEM A ASSOCIAÇÃO?
R\$	(A) SIM (B) NÃO	(A) SIM (B) NÃO
JÁ FOI AOS OUTROS ATELIÉS DA CIDADE? (MESMO PARA QUEM NÃO CONHECE)	COMPROU ALGUM PRODUTO NOS OUTROS ATELIÉS? (MESMO PARA QUEM NÃO CONHECE)	VOCÊ ACHA QUE A ASSOCIAÇÃO E O TURISMO NA CIDADE SÃO BEM DIVULGADOS? (MESMO PARA QUEM NÃO CONHECE)
(A) SIM (B) NÃO	(A) SIM (B) NÃO	(A) SIM (B) NÃO
VOCÊ ACREDITA QUE ALGO PRECISA SER MUDADO NA ASSOCIAÇÃO? O QUE?		

Apêndice B – Ferramentas impressas adaptadas entregues aos participantes da

oficina.



Oficina de Criatividade Em Artesanato

Ferramentas – 7, 14, 22 e 28 de Abril de 2015

1. Caderno de Processos

- Qualquer caderno
- Anotar as ideias, desenhos, como foi pensando fazendo cada etapa (como um diário)

2. Ferramenta: Desenvolvimento de produtos

-Pra que essa ferramenta?

Pra entender melhor como eu vou trabalhar com o desenvolvimento de produtos, se situar.

-Pra quem faço os produtos?

- PRO CONSUMIDOR.
- PRO MERCADO.
- PRO CLIENTE.
- PRO MOÇO(A) QUE VEM VISITAR.

-Como resolvo então?

Trabalhar por etapas
Ideias que viram produtos
Trabalhar as etapas
Seguir as etapas
Tem uma ordem e segui-la.

-Posso ficar mudando toda hora?

É muito mais trabalhoso mudar um projeto pronto.
Pensar antes de começar é melhor.



3. Ferramenta: Estilo

- A gente gosta e sabe do que gosta

Gestalt: simetria, simplicidade, harmonia, equilibrio

Simple + Complexo = LINDO

Formas orgânicas, naturais

Rosto humano

-Efeitos sociais, culturais e comerciais

Moda

Tendência

Pesquisa

O que temos disponível agora? Materiais, revistas, o ambiente em volta

-Pensar na Atratividade:

Familiar

Significado

Símbolo

Intuitivo



4. Ferramenta: Brainstorming

AGITAÇÃO DE IDEIAS

Pensar em grupo

1. Orientação

- Qual problema temos que resolver?

2. Preparação

- Como podemos resolver? Juntar dados úteis (concorrência/produtos parecidos com o tema/com o mesmo material)

3. Análise

- Estamos no caminho certo?

4. Ideação

- Pensar alternativas!
- 10-30min para isso! Comecem agora!
- Todas as ideias são válidas
- Anotar tudo sem julgar
- Quando começar a ficar repetitivo, mudar a abordagem

5. Incubação

- Vesh. Acabaram as ideias, está tudo ficando repetitivo.
- Hora de parar.
- Ficar pensando durante a semana

6. Síntese

- Analisar as ideias
- Pensar uma solução completa para o problema

7. Avaliação

- Seguir os critérios
- Julgar as ideias selecionadas



5. Ferramenta: Etapas da Criatividade

1. Passo a passo

- Tem de haver um período de preparação
- Máximo de imaginação e criatividade
- Melhor ideia ser selecionada (PENSAR OS CRITÉRIOS!)

2. Preparação

- Coleta de informações
- Entender a totalidade do problema (PENSAR)
- Visualizar o problema de vários ângulos

3. Geração de ideias

- Associar com outras opções
- Fugir do óbvio

4. Seleção de ideias

- Identificar a melhor solução para o problema
- Pensar critérios (facilidade, mais criativo, menos materiais, etc)

5. Perfeição vem da prática

6. Ferramenta: Anotações Coletivas

- Cada participante pega uma prancheta/caderno/folha
- Coloca-se ideias no papel (por um período fechado, 1 semana, 1 mês, etc)
- Reúne-se todas as ideias em um bloco só
- Se faz uma sessão de brainstorming pra discutir o que está lá



7. Ferramenta: Analogias

Pra quê?

Pensar novas funções, novas aplicações, novas possibilidades

- **Pensar na essência do problema**
- **Não tenha pressa**
- **4 tipos:**
 - Proximidade: bule-xícara/ papel-lápis/ girafa-África
 - Semelhança: sapato-tênis/ leão-gato/ café-chá
 - Contraste: gordo-magro/ amargo-doce
 - Causa e efeito: chuva-inundação/ feriado-passeio
- **Com as analogias pensar soluções para o problema**

8. Ferramenta: Votação

-Com as ideias selecionadas, votar quais são as melhores, as mais ou menos e as descartadas.

-Pode se usar cores:

- Verde para as melhores
- Amarelo para as mais ou menos
- Vermelho para as descartadas

-Pensar se as mais ou menos podem ser melhoradas ou as ideias das descartadas reutilizadas para outro problema

9. Ferramenta: Clichês e Provérbios

-Aplicar os clichês, provérbios, ditos e aplicá-los ao problema

-Novas soluções podem surgir



10. Ferramenta: Especificação

Vai definir toda a estrutura base do seu produto, formato, pra que serve, etc. É o guia pra equipe de projeto.

1 Levantamento de Informações:

Rever e finalizar objetivos

2 Especificação Preliminar

Elaborar um rascunho

3 Revisão da especificação

Conferir se é isso mesmo, mostrar a outras pessoas do grupo pra ver se condiz com as informações iniciais

4 Versão Final da Especificação

Tabelas que podem ser úteis:

Formulário de coletar informações:

Requisitos de Projeto			
Produto: Cesta	De: Fulano a ser consultado (Pode ser o grupo)	Artesã(o): Fulana	
Requisito do produto	Demanda ou desejo	Tipo de requisito	Fator de Projeto
Deve ser quadrada	Demanda	Mercado (veio dos clientes)	Básico
Deve transmitir conforto na pega	Demanda	Mercado	Performance
Deve ser lavável	Desejo	Mercado	Diferencial

Exemplo de formulário, para pensarem os objetivos, aquelas limitações que o produto precisaria ter. Adaptar para o problema de cada um.



Depois do formulário pode-se trabalhar com um formulário para especificação do projeto, onde tem a solução proposta pra cada artesão, como por exemplo:

Especificação do Projeto		
Produto proposto: Cesta		Artesã(o): Fulana Data: 22.04.2015
Requisito de Performance	Requisito de Projeto	Especificação de Projeto
Deve ser quadrada	Precisa ter uma fôrma que consiga trabalhar esse formato quadrado	Trabalhar com um quadrado de madeira de 50x50 com 40 pregos distribuídos uniformemente.

Já se trabalha com a solução ali. Bem clara e com o máximo de especificação possível.

11. Ferramenta: Análise das Falhas

Trabalha-se estimando as falhas, prevendo as falhas que os produtos podem ter. Para assim trabalhar melhor as funções previstas.

Elementos a serem pensados na análise de falhas:

1 Análise das Funções do Produto:

Verificar todas as funções do produto. Pra que serve, pra que se presta. Ex: a cesta serve para pães, ou serve como sacola de feira, ou serve como enfeite somente.

2 Tipo de falha potencial

Examina-se com cuidado cada uma das funções, prevendo as falhas que podem acontecer, quebrar a cesta, rasgar, resumir em duas ou três palavras só.

3 Causa da Falha

Descrever o que causa essa falha, também de forma resumida, como ex: Alça muito fina, mau uso do cliente, etc.

4 Ocorrência da falha

Colocar em uma escala de 1 a 10 (1 sendo quase nunca acontece, 10 que sempre acontece) cada uma dessas falhas.



5 Efeito das falhas

Verificar o que acontece se essa falha acontecer: perda de material, insatisfação do cliente, etc. Também escrever de forma reduzida.

6 Gravidade da falha

Colocar a gravidade de cada falha também em uma escala de 1 a 10 (1 sendo quase nenhuma e 10 sendo desastrosa)

7 Verificação do projeto

Testes pra descobrir essas falhas antes, como fazer o protótipo (Um modelo do produto final) e ir testando como um consumidor o faria, descobrir se aguenta peso, etc. Testar os limites do projeto, antes de ir pra fabricação do material.

12. Ferramenta: História

Sempre lembrar de pesquisar a história de Maria da Fé, ir atrás das cores, das formas e não copiar, mas se inspirar em tudo aquilo. Perceber que vocês que tornam viva a história da cidade e podem passar isso pra todos.

Pensar uma história para cada produto, e escrevê-la em poucas linhas. Adicioná-las nos produtos em formato de etiqueta. Dar essa alma pra eles. Colocar a essência de Maria da Fé!

Apêndice C – Compilação da apresentação em .ppt utilizada na oficina.

Oficina de Criatividade Em Artesanato

Parte 1



GRUPOS!

- Afinidade de material
- 01 produto por grupo/pessoa do grupo
- Coleção geral
- Tema...



Ferramenta 06: Analogias

- Com as analogias pensar soluções para o problema

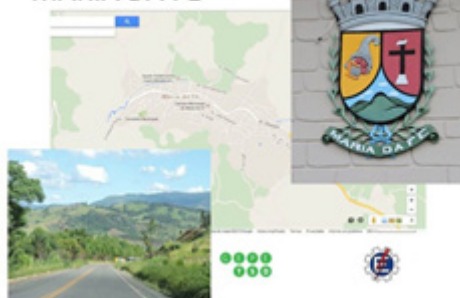


Ferramenta 07: Votação

- Com as ideias selecionadas, votar quais são as melhores, as mais ou menos e as descartadas.
- Pode se usar cores:
 - Verde para as melhores
 - Amarelo para as mais ou menos
 - Vermelho para as descartadas



MARIA DA FÉ



Como fazer?

- Caderno de Processos
 - Qualquer caderno
 - Anotar as ideias, desenhos, como foi pensando fazendo cada etapa (como um diário)
- Preparar... Abrir os cadernos... Eeee...



Ferramenta 06: Analogias

- Pensar na essência do problema
- Não tenha pressa



Ferramenta 06: Analogias

- 4 tipos:
 - Proximidade: bule-xicara/ papel-lápis/ girafa-África
 - Semelhança: sapato-tênis/ leão-gato/ café-chá
 - Contraste: gordo-magro/ amargo-doce
 - Causa e efeito: chuva-inundação/ feriado-passeio



Ferramenta 05: Anotações Coletivas

- Cada participante pega uma prancheta/caderno/folha
- Coloca-se ideias no papel (por um período fechado, 1 semana, 1 mês, etc)
- Reúne-se todas as ideias em um bloco só
- Se faz uma sessão de brainstorming pra discutir o que está lá



Ferramenta 06: Analogias

- Pra quê?
 - Pensar novas funções, novas aplicações, novas possibilidades



Ferramenta 04: Etapas da Criatividade

4. Seleção de ideias
 - Identificar a melhor solução para o problema
 - Pensar critérios (facilidade, mais criativo, menos materiais, etc)



Ferramenta 04: Etapas da Criatividade

5. Perfeição vem da prática



Ferramenta 04: Etapas da Criatividade

2. Preparação
 - Coleta de informações
 - Entender a totalidade do problema (PENSAR)
 - Visualizar o problema de vários ângulos



Ferramenta 03: Brainstorming

7. Avaliação
 - Seguir os critérios
 - Julgar as ideias selecionadas



Ferramenta 04: Etapas da Criatividade

3. Geração de ideias
 - Associar com outras opções
 - Fugir do óbvio



Ferramenta 04: Etapas da Criatividade

1. Passo a passo
 - Tem de haver um período de preparação
 - Máximo de imaginação e criatividade
 - Melhor ideia ser selecionada (PENSAR OS CRITÉRIOS!)



PARTE 2



Ferramenta 03: Brainstorming

6. Síntese

- Analisar as ideias
- Pensar uma solução completa para o problema



Ferramenta 03: Brainstorming

2. Preparação

- Como podemos resolver? Juntar dados úteis (concorrência/produtos parecidos com o tema/com o mesmo material)



Ferramenta 03: Brainstorming

3. Análise

- Estamos no caminho certo?



Ferramenta 03: Brainstorming

4. Ideação

- Pensar alternativas!
- 10-30min para isso! Comecem agora!
- Todas as ideias são válidas
- Anotar tudo sem julgar
- Quando começar a ficar repetitivo, mudar a abordagem



Ferramenta 03: Brainstorming

5. Incubação

- Vesh. Acabaram as ideias, está tudo ficando repetitivo.
- Hora de parar.
- Ficar pensando durante a semana, depois voltaremos à essa ferramenta!



Ferramenta 03: Brainstorming

• AGITAÇÃO DE IDEIAS

- Pensar em grupo
- Preparar.... E....



Ferramenta 03: Brainstorming

1. Orientação

- Qual problema temos que resolver?



Ferramenta 02: Estilo

- Atratividade:
 1. Familiar
 2. Significado
 3. Símbolo
 4. Intuitivo



Ferramenta 02: Estilo



Ferramenta 02: Estilo



Ferramenta 02: Estilo

- Efeitos sociais, culturais e comerciais
 - Moda
 - Tendência
 - Pesquisa
 - O que temos disponível agora? Materiais, revistas, o alrededor



Ferramenta 02: Estilo

- A gente gosta e sabe do que gosta
 - Gestalt: simetria, simplicidade, harmonia, equilíbrio
 - Simples + Complexo = LINDO
 - Formas orgânicas, naturais
 - Rosto humano

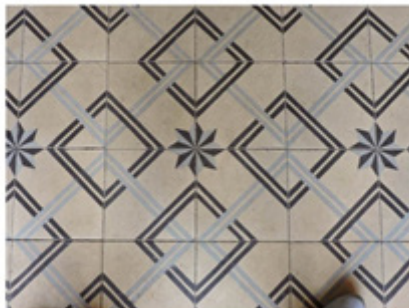


Ferramenta 01: Desenvolvimento de produtos

- Como resolvo então?
 - Trabalhar por etapas
 - Ideias que viram produtos
 - Trabalhar as etapas
 - Seguir as etapas
 - Tem uma ordem e segui-la.



Ferramenta 02: Estilo



Ferramenta 01: Desenvolvimento de produtos

- Posso ficar mudando toda hora?
 - É muito mais trabalhoso mudar um projeto pronto.
 - Pensar antes de começar é melhor.



Ferramenta 01: Desenvolvimento de produtos

- É fácil fazer um produto novo?
 - Bem...



Ferramenta 01: Desenvolvimento de produtos

NÃO.



Ferramenta 01: Desenvolvimento de produtos

- Pra que essa ferramenta?
 - Pra entender melhor como eu vou trabalhar com o desenvolvimento de produtos, se situar.



Ferramenta 01: Desenvolvimento de produtos

- Pra quem faço os produtos?
 - PRO CONSUMIDOR.
 - PRO MERCADO.
 - PRO CLIENTE.
 - PRO MOÇO(A) QUE VEM VISITAR.



Ferramenta 07: Votação

- Pensar se as mais ou menos podem ser melhoradas ou as ideias das descartadas reutilizadas para outro problema



Ferramenta 08: Clichês e Provérbios

- Aplicar os clichês, provérbios, ditos e aplicá-los ao problema
- Novas soluções podem surgir



Apêndice D – Fotos selecionadas após visita exploratória.







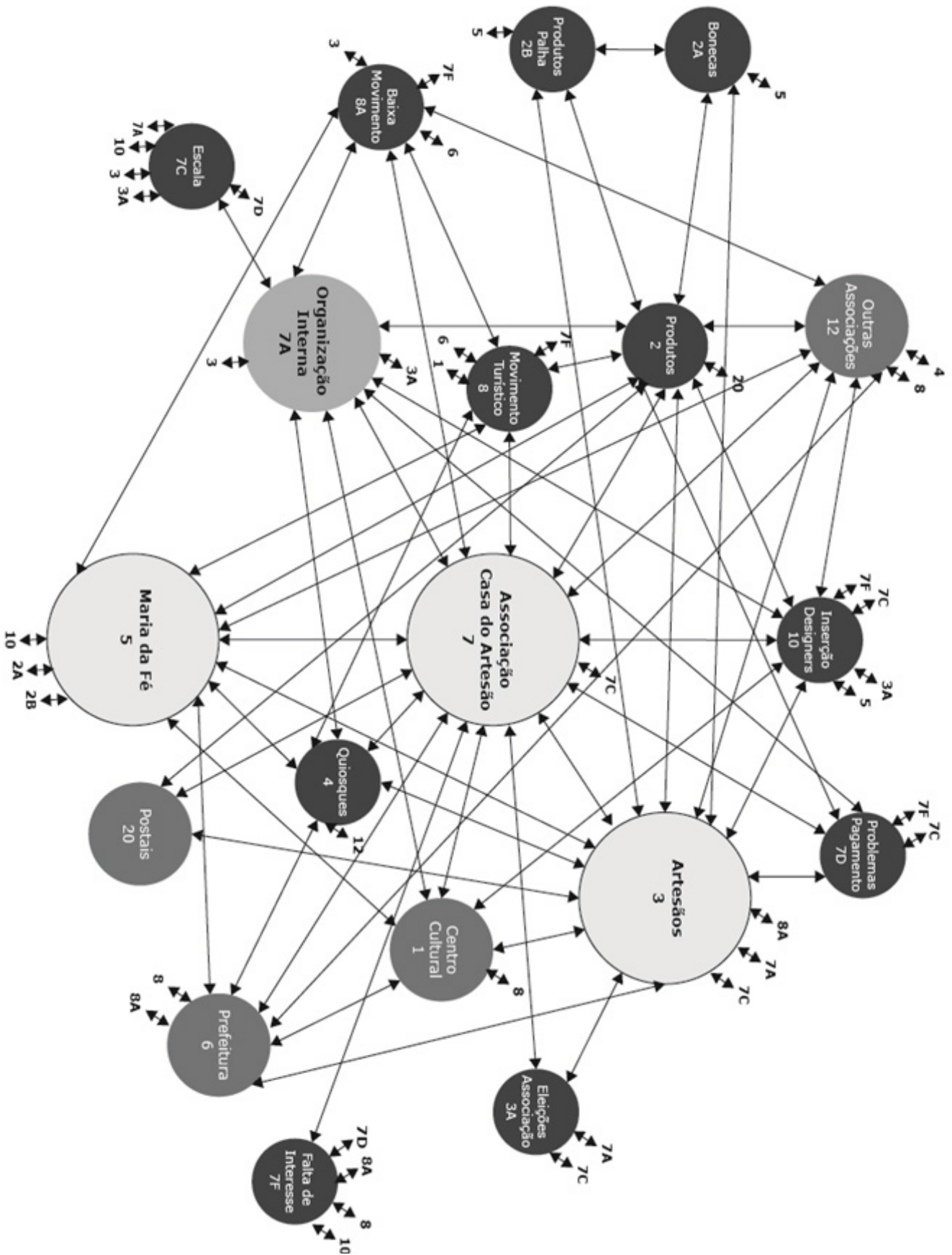




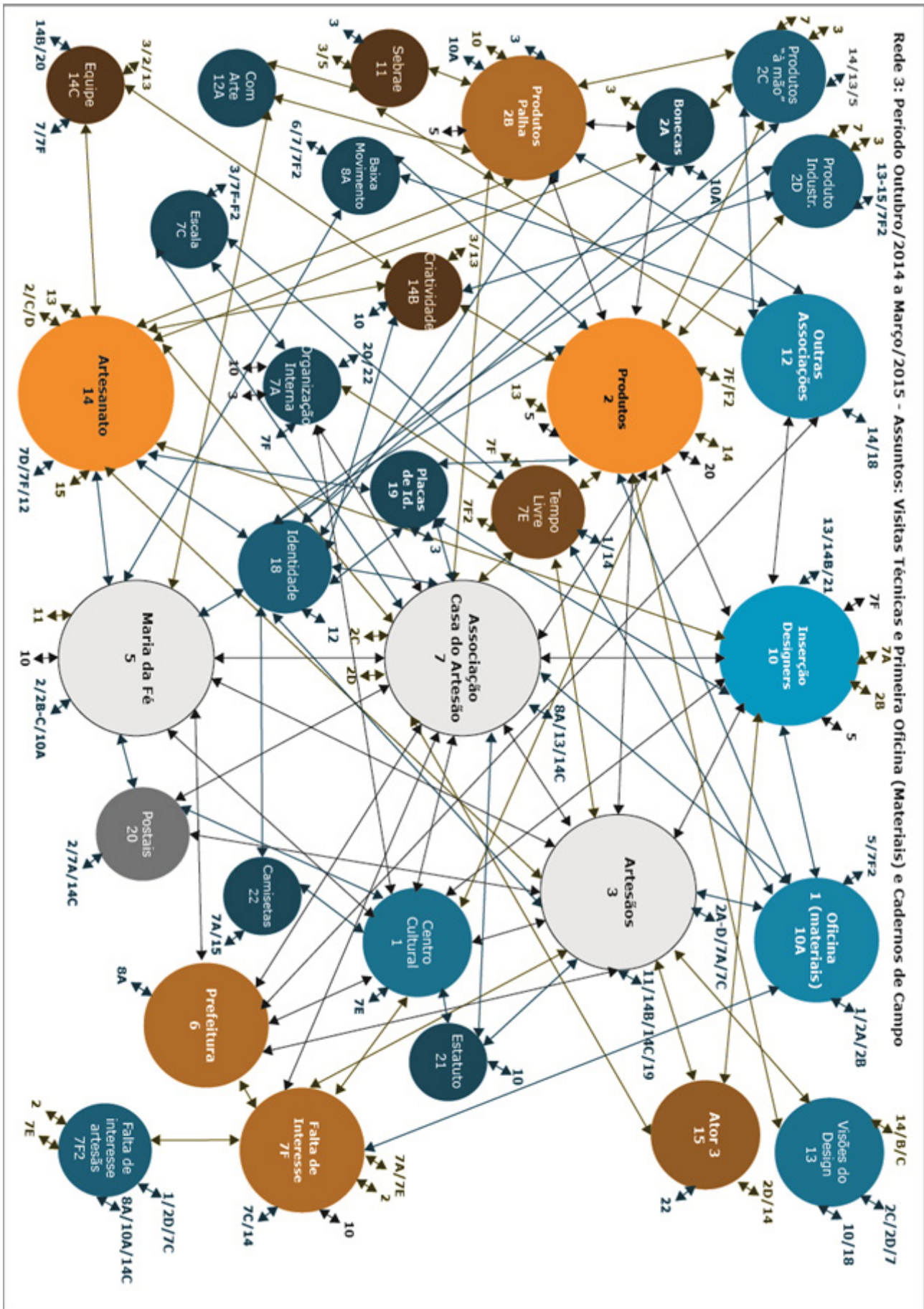


Apêndice E – Redes da Etapa Expansão da Complexidade

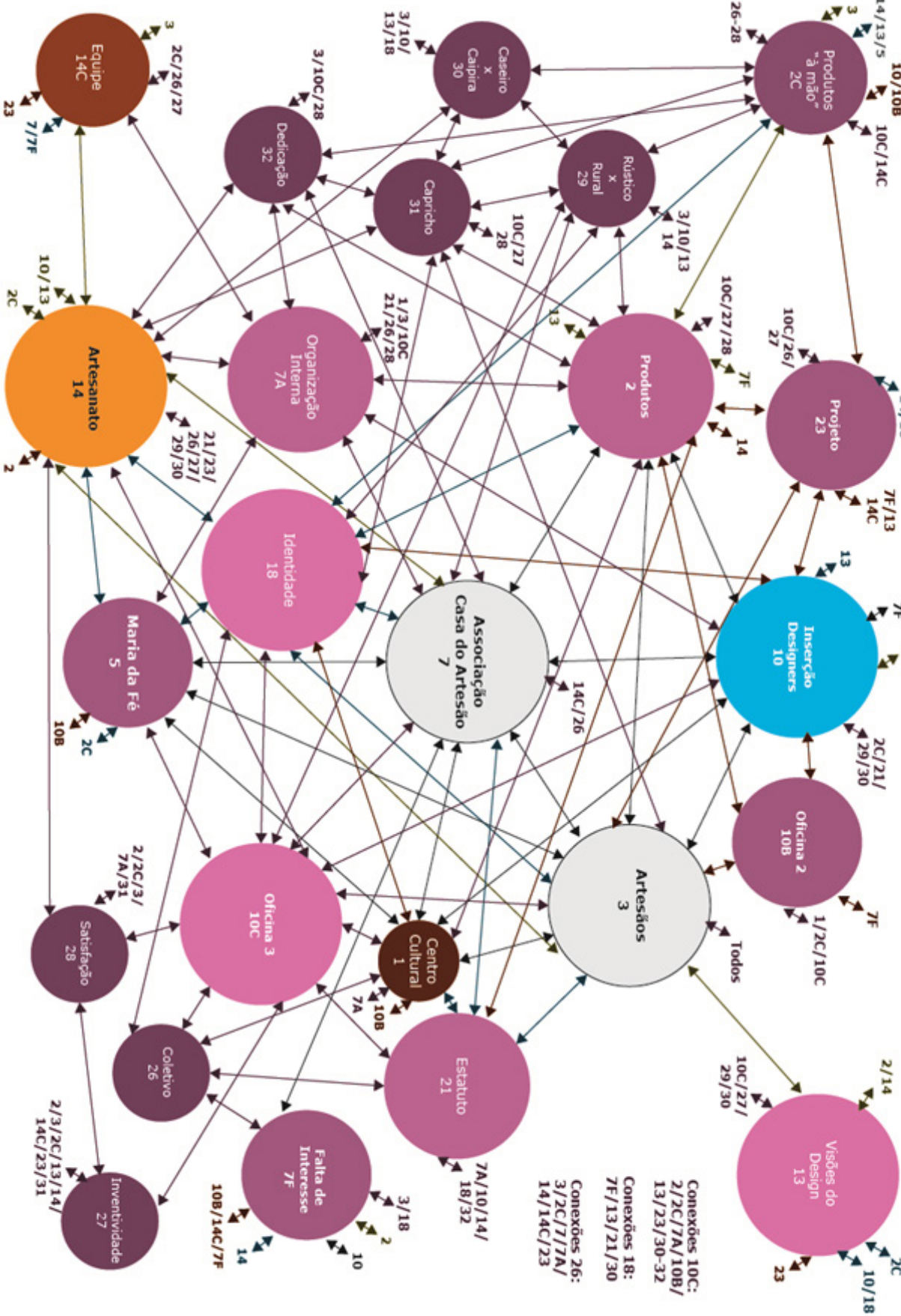
Rede 1: Período Maio a Julho 2014 - Assuntos: primeira inserção e Festival de Inverno



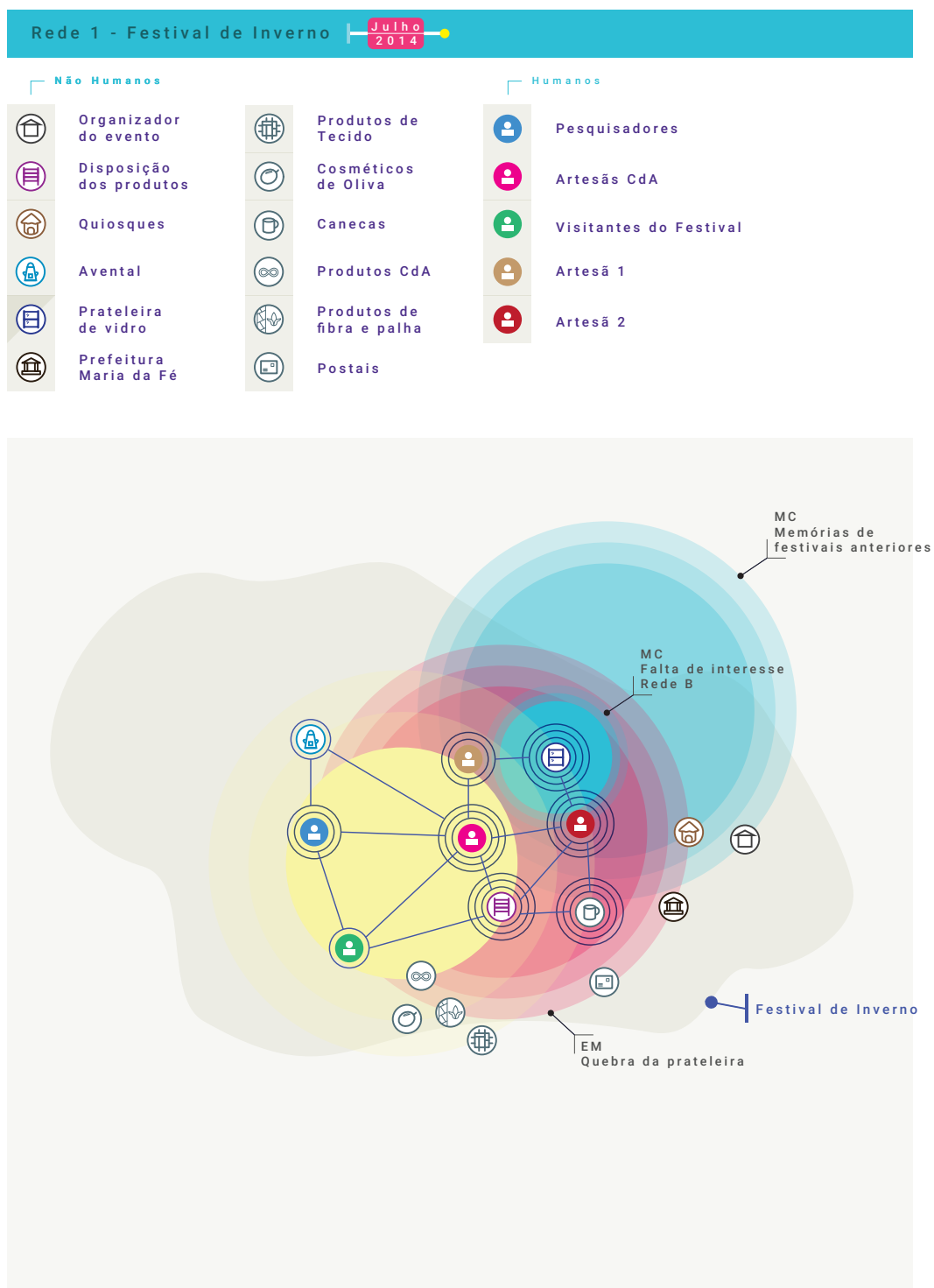
Rede 3: Período Outubro/2014 a Março/2015 - Assuntos: Visitas Técnicas e Primeira Oficina (Materiais) e Cadernos de Campo



Rede 5: Período Maio a Junho/2015- Assuntos: Oficina 3 "Comunicação em Vendas de Artesanato" - Fontes: Cadernos de Campo, Feedbacks, Fotos

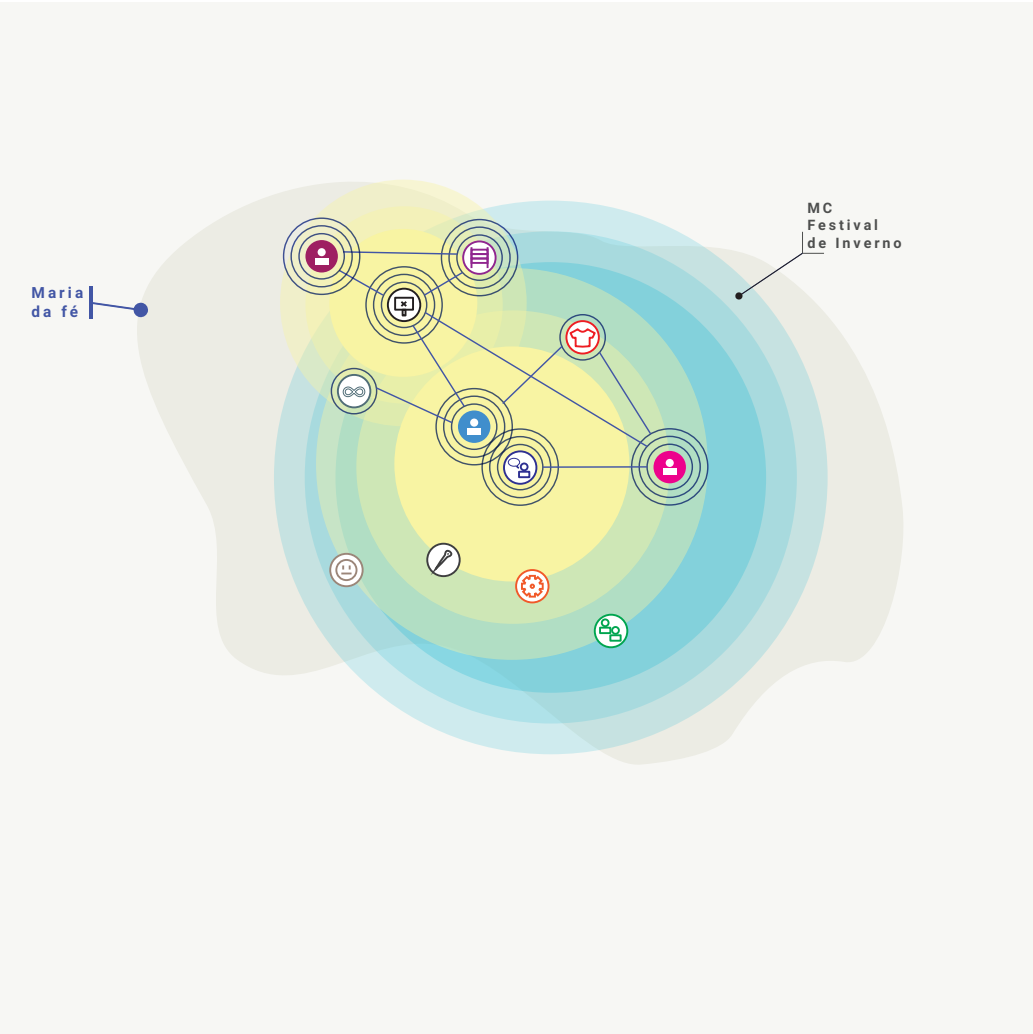


Apêndice F – Oligopticon-Maps gerados para a pesquisa



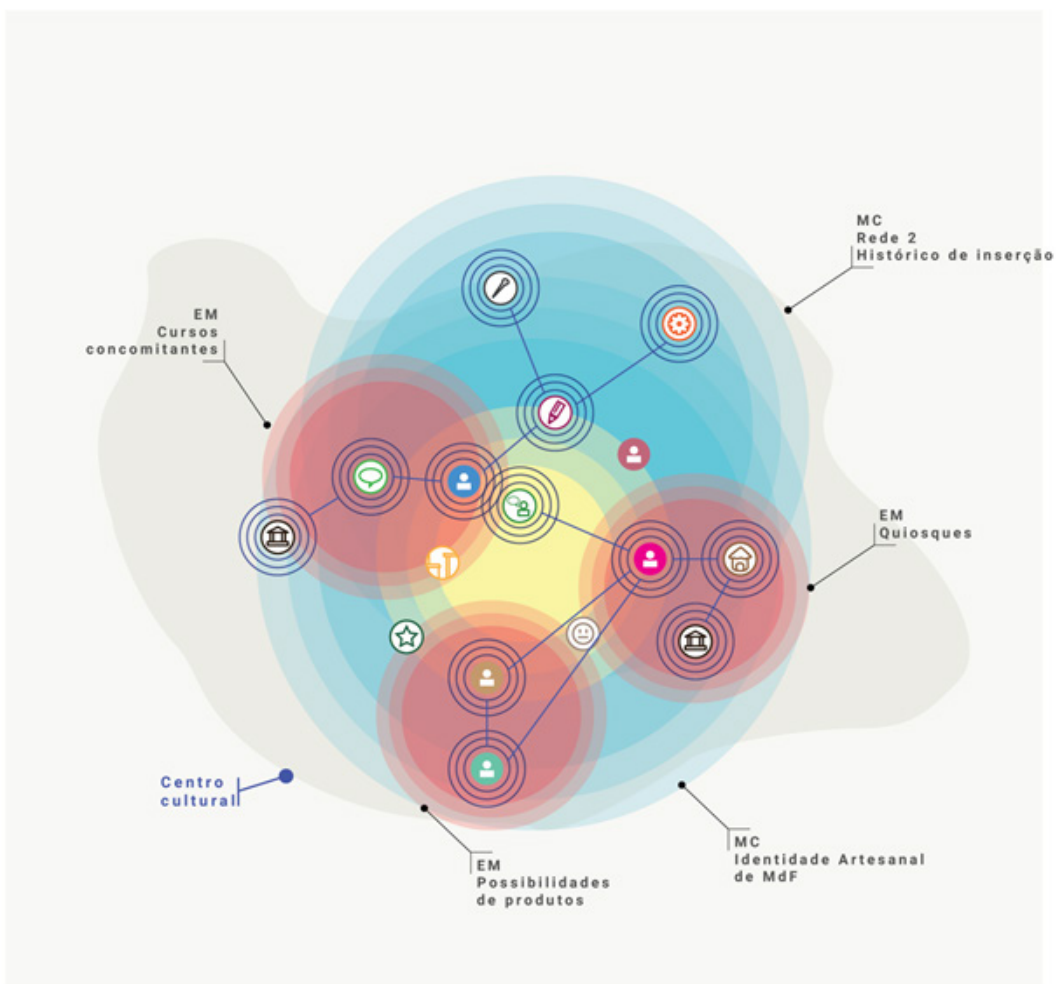
Rede 2 - Inserção | | Agosto 2014 | Abril 2015

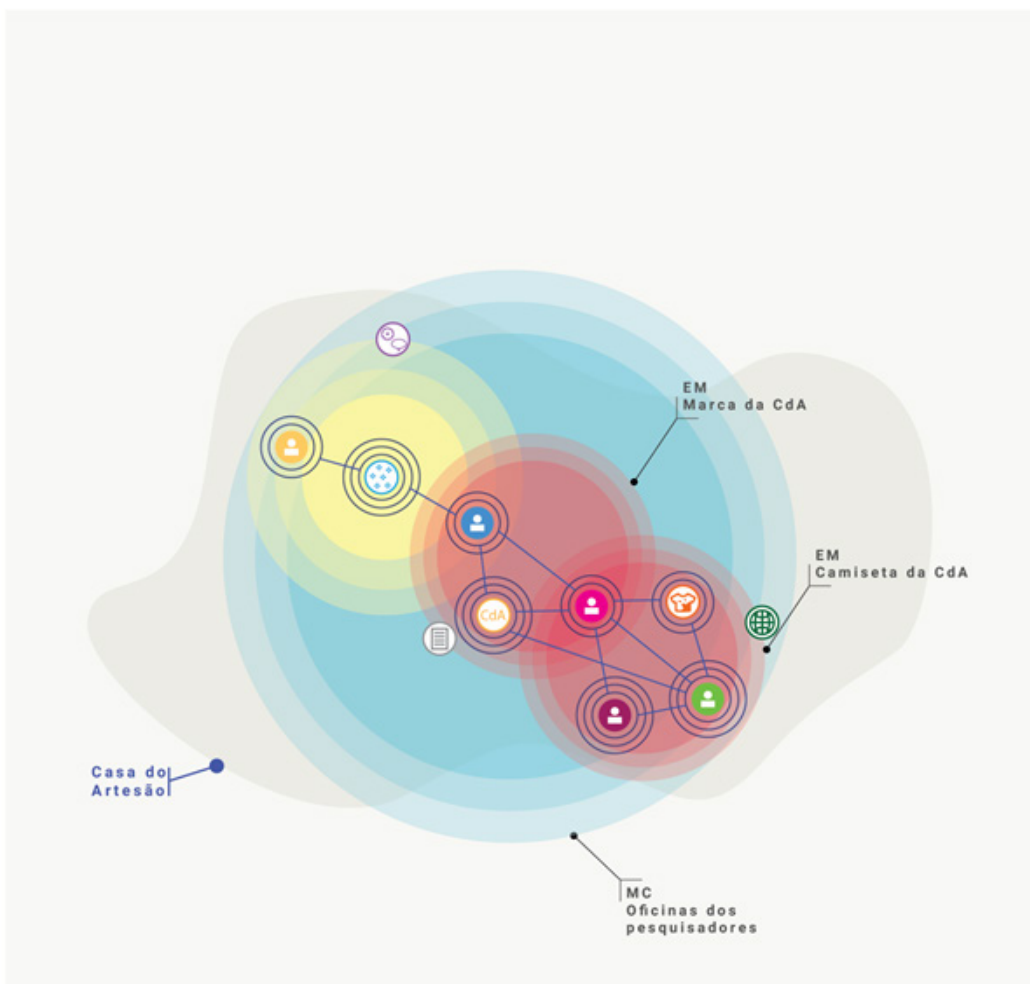
- | Não Humanos | | Humanos | |
|-------------|------------------|---------|-----------------------------|
| | Entrevistas | | Reuniões CdA |
| | Placas de Id | | Disposição dos produtos |
| | Camisetas | | Falta de Interesse (Rede 6) |
| | Produtos CdA | | Conceitos artesanato |
| | Casa das artesãs | | Conceitos Design |
| | | | Pesquisadores |
| | | | Artesãs CdA |
| | | | Presidente da CdA |



Rede 3 - Oficina

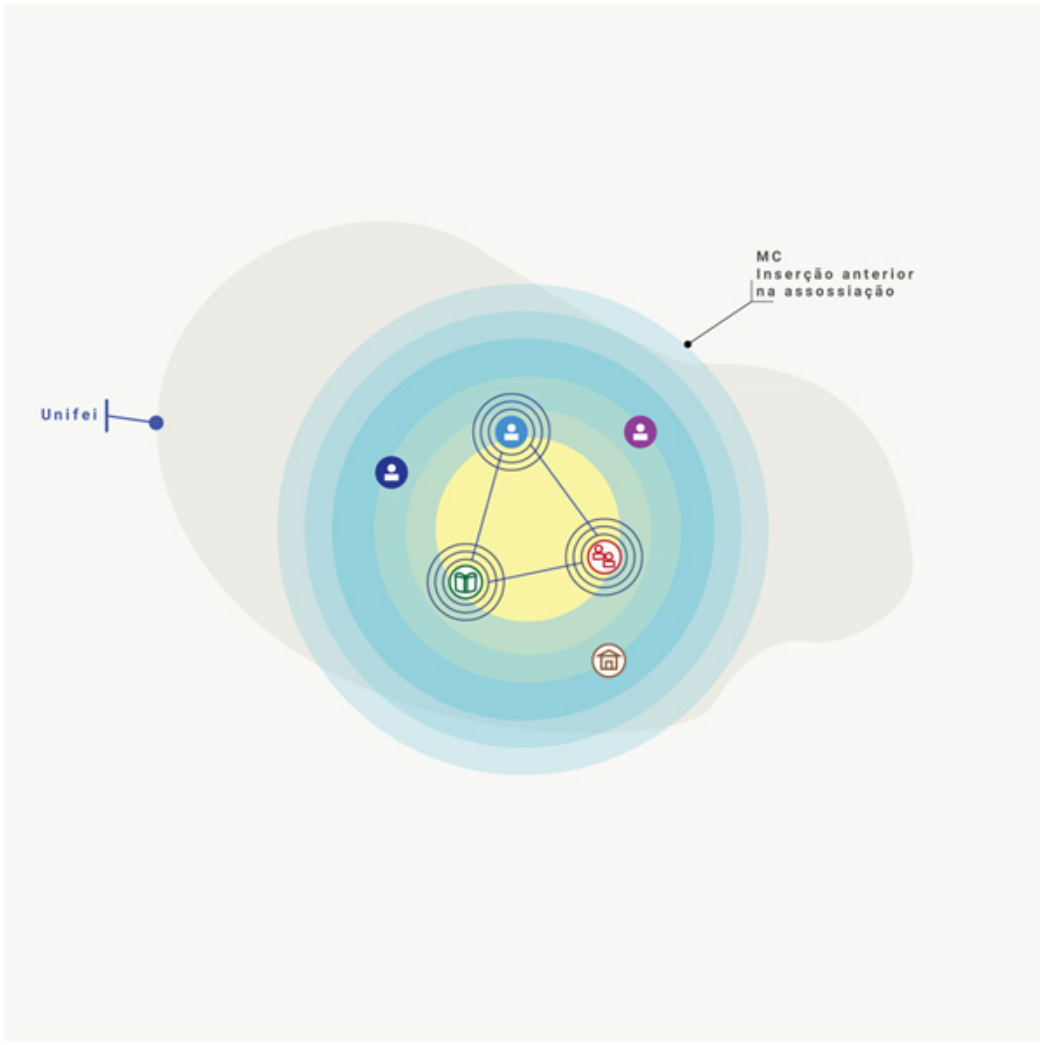
Abr. - Maio
2015





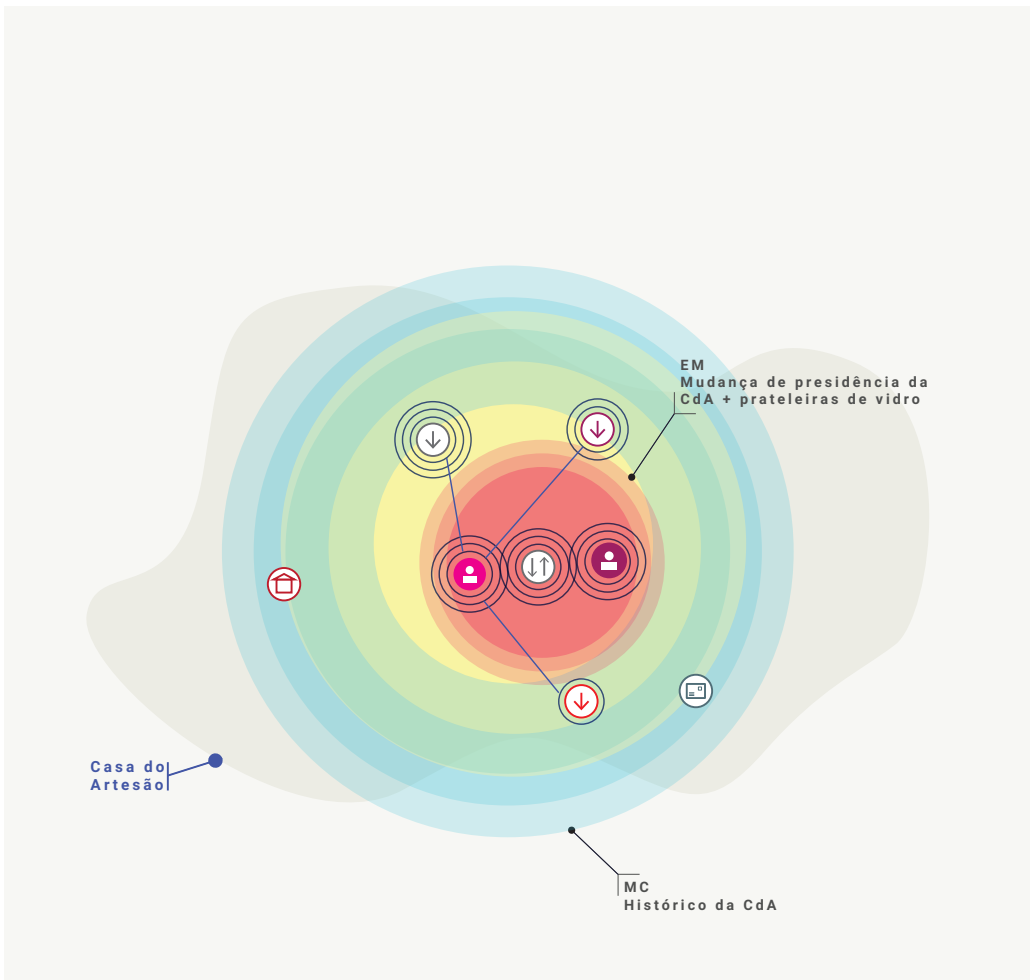
Rede A - Pesquisadores + Gepetec 2014

- Não Humanos**
 - Teoria Ator-Rede
 - Gepetec - Reuniões
 - Inserção anterior na Casa do Artesão
- Humanos**
 - Pesquisadores
 - Outros pesquisadores
 - Membros externos

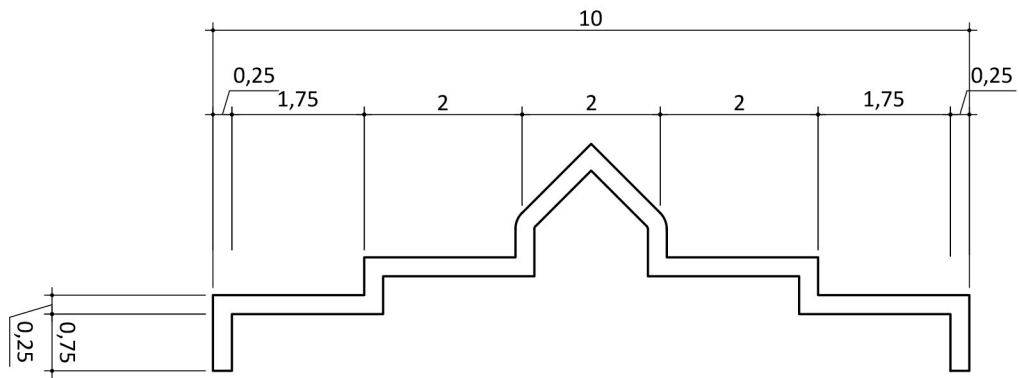


Rede B - Falta de Interesse das artesãs

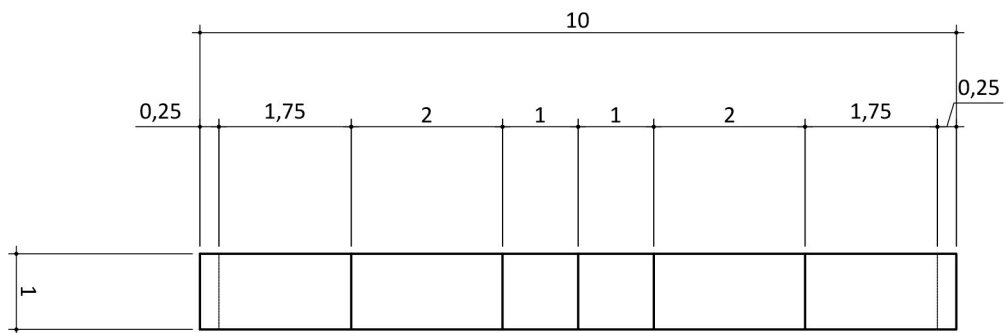
Jul. 2013 -
Jul. 2014



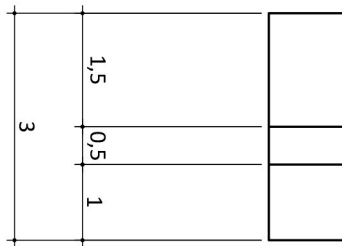
Apêndice G – Desenhos Técnicos das formas impressas na impressora 3D



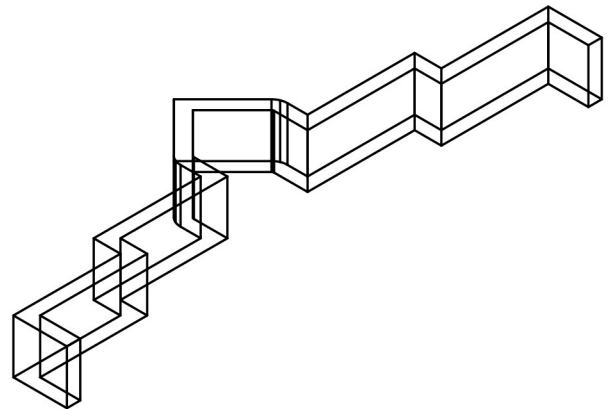
Vista Frontal
Esc. 1/1



Vista Superior
Esc. 1/1



Vista Lateral
Esc. 1/1



Vista Isométrica
Esc. 1/1

CAMILA LORICCHIO VEIGA

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ITAJUBÁ

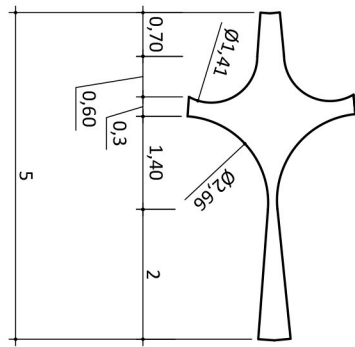
MODELO 1

OUT. 2015

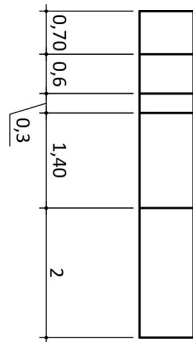
01/07



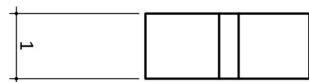
DTecS



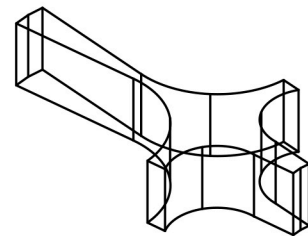
Vista Frontal
Esc. 1/1



Vista Lateral
Esc. 1/1



Vista Superior
Esc. 1/1



Vista Isométrica
Esc. 1/1

CAMILA LORICCHIO VEIGA

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ITAJUBÁ

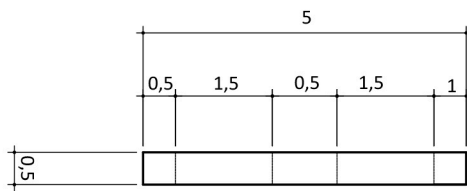
MODELO 2

OUT. 2015

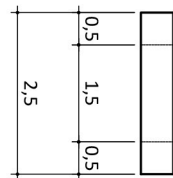
02/07



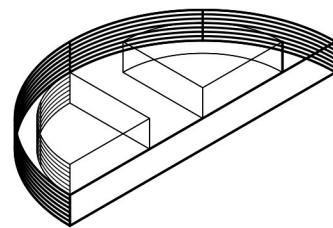
DTecS



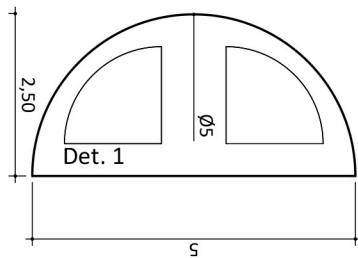
Vista Frontal
Esc. 1/1



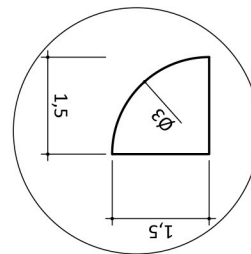
Vista Lateral
Esc. 1/1



Vista Isométrica
Esc. 1/1



Vista Superior
Esc. 1/1



Det. 1

CAMILA LORICCHIO VEIGA

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ITAJUBÁ

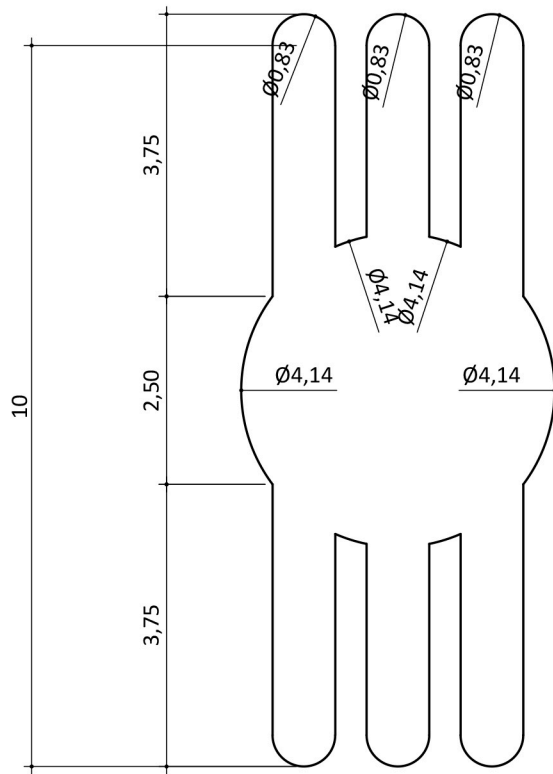
MODELO 4 - A

OUT. 2015

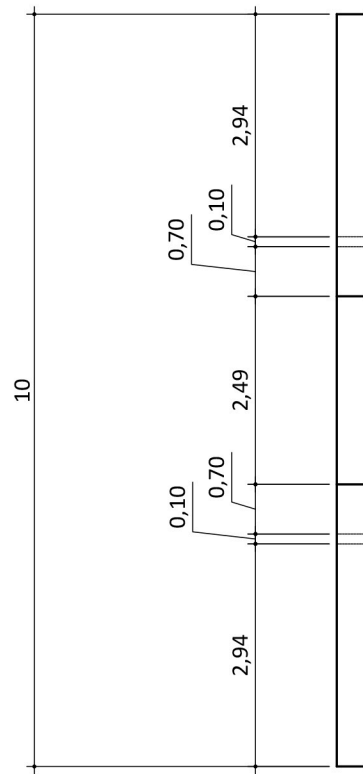
03/07



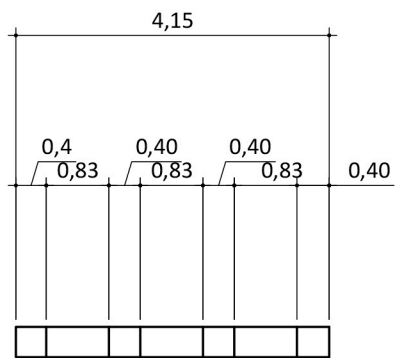
DTecS



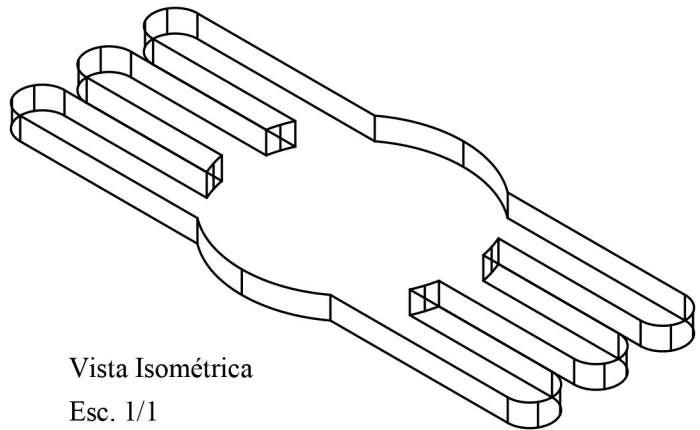
Vista Superior
Esc. 1/1



Vista Lateral
Esc. 1/1



Vista Frontal
Esc. 1/1



Vista Isométrica
Esc. 1/1

CAMILA LORICCHIO VEIGA

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ITAJUBÁ

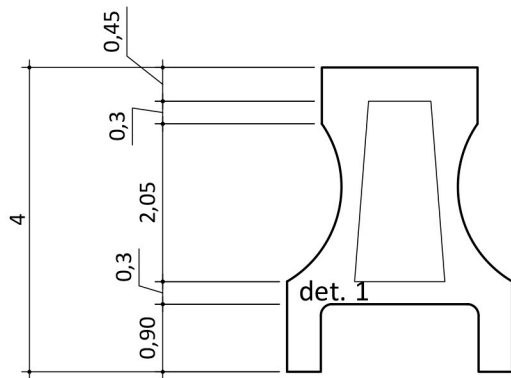
MODELO 5

OUT. 2015

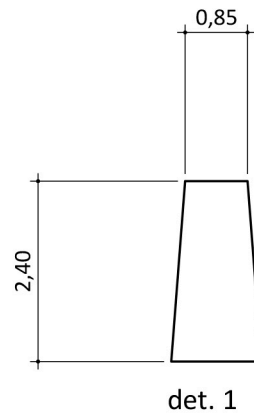
05/07



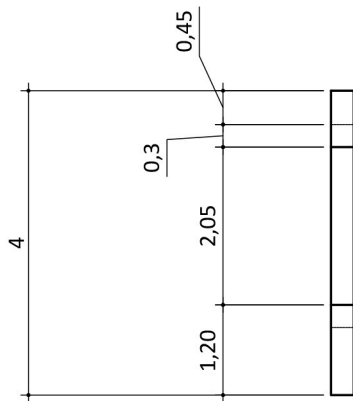
DTecS



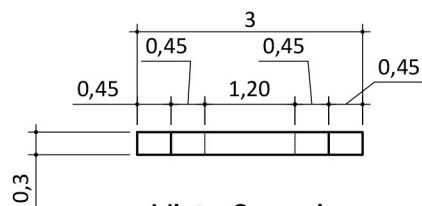
Vista Superior
Esc. 1/1



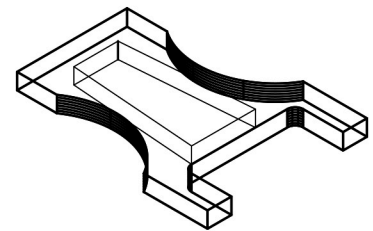
det. 1



Vista Lateral
Esc. 1/1



Vista Superior
Esc. 1/1



Vista Isométrica
Esc. 1/1

CAMILA LORICCHIO VEIGA

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ITAJUBÁ

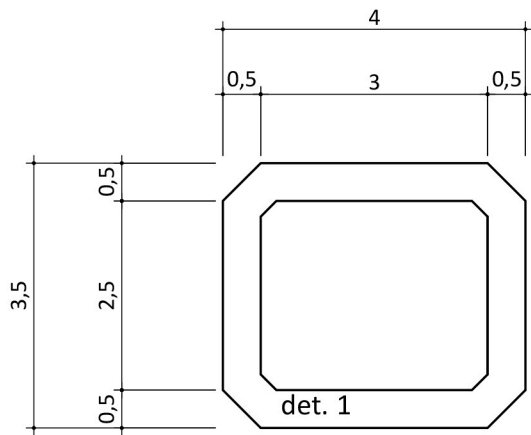
MODELO 6

OUT. 2015

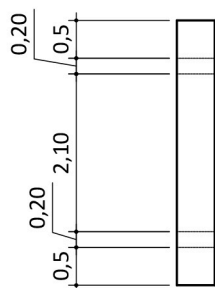
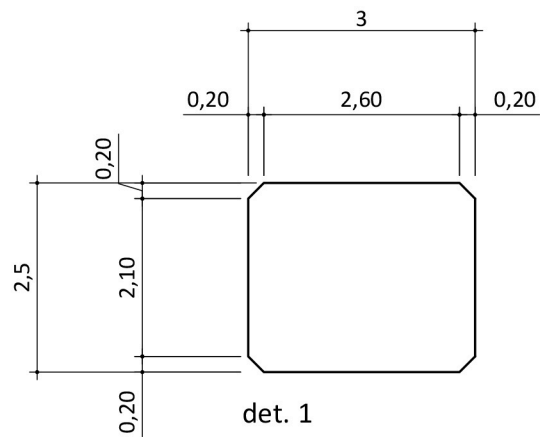
06/07



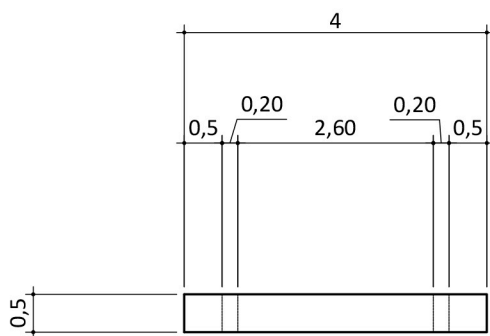
DTecS



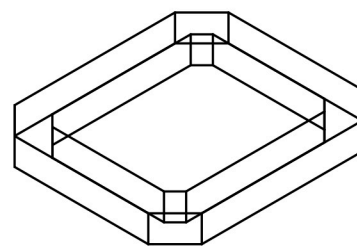
Vista Superior
Esc. 1/1



Vista Lateral
Esc. 1/1



Vista Frontal
Esc. 1/1



Vista Isométrica
Esc. 1/1

CAMILA LORICCHIO VEIGA

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ITAJUBÁ

MODELO 7

OUT. 2015

07/07



DTecS