

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN

mestrado em design

design e artesanato
ComParTrilhando Caminhos para Inovação Social

Flávia Wanderley Pereira de Lira

Recife, 2016

Flávia Wanderley Pereira de Lira

design e artesanato

ComParTrilhando Caminhos para Inovação Social

Dissertação de mestrado apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Design; Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Departamento de Design, Mestrado em Design, linha de pesquisa: Design, Tecnologia e Cultura.

Orientador | Leonardo Augusto Gómez Castillo
Coorientadora | Maria das Vitórias Negreiros do Amaral

Área de concentração: Design e Ergonomia

Recife, 2016

Catálogo na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

L768d Lira, Flávia Wanderley Pereira de
Design e artesanato: compartilhando caminhos para inovação social /
Flávia Wanderley Pereira de Lira. – Recife, 2016.
189 f.: il., fig.

Orientador: Leonardo Augusto Gómez Castillo.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro
de Artes e Comunicação. Design, 2017.

Inclui referências.

1. Design. 2. Artesanato. 3. Imaginário. 4. Inovação social. 5. Indicadores
qualitativos. I. Castillo, Leonardo Augusto Gómez (Orientador). II. Título.

745.2 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2017-80)



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN

PARECER DA COMISSÃO EXAMINADORA
DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE
MESTRADO ACADÊMICO DE

Flávia Wanderley Pereira de Lira

“DESIGN E ARTESANATO: COMPARTILHANDO CAMINHOS PARA INOVAÇÃO
SOCIAL.”

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: DESIGN E ERGONOMIA

A comissão examinadora, composta pelos professores abaixo, sob a presidência do
primeiro, considera o(a) candidato(a) **Flávia Wanderley Pereira de Lira**

APROVADA.

Recife, 31 de outubro de 2016.

Prof. Leonardo Augusto Gómez Castillo (UFPE)

Profª. Kátia Medeiros de Araújo (UFPE)

Profª. Maria das Vitórias Negreiros do Amaral (UFPE)

Prof. Eduardo Romero Lopes Barbosa (UFPE)

Em memória da artista-artesã Leninha,
suave como uma brisa leve à sombra do tempo

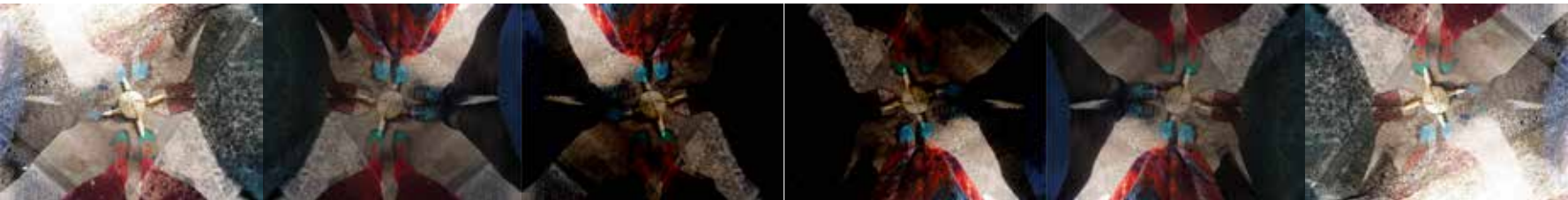
AGRADECIMENTOS

Ao grupo Mulheres Fatechas/ Artes do Mar pelos momentos e confiança, por tanto aprendizado Com.Par.Trilhado. E à equipe de mulheres mágicas do projeto Design Sustentável Paulista Criativa: Patrícia Reis, Isabel Grizzi, Ana Renata Pereira, Auta Laurentino.

Aos meus orientadores e professores que iniciaram, influenciaram, confiaram e compartilharam do meu trajeto de vida, hoje, representados por Leonardo Castillo, Vitória Amaral, Kátia Medeiros, Eduardo Romero, Virgínia Cavalcanti, Oriana Duarte.

A minha família: minha filha, Olívia, ao companheiro de todas as horas, Gilson, meus pais, José Almeida e Socorro Wanderley, e minha irmã Cláudia, com quem aprendo, cotidianamente, a ser, a fazer e a viver. A meus amigos de caminhada: Auta Laurentino, Ana Cristina Galvão e Ana Renata Pereira; aos parceiros de cafés universais: Alyere Farias, William Jr e Rosana Aires... a Marisa Evangelista, por seus ensinamentos e profundas reflexões sobre o exercício da vida.

À vida, às práticas de vida, que nos ensinam através de sua poesia cotidiana o seu verdadeiro espírito-sentido.



RESUMO

Partimos do pressuposto que o contexto da prática do design no campo de produção artesanal pode ser traduzido como um espaço de trocas e cooperação, pois é constituído de interlocuções entre os sujeitos-criadores com o meio [natural, social, econômico, cultural]. No momento em que designers e artistas-artesãos ComParTrilham ideias, saberes e experimentações, solidarizam-se em uma caminhada que gera novas produções de sentido, outras possibilidades de conhecimento, que para as artistas Lucimar Bello Frange e Lilian Amaral, autoras do termo, emerge de um processo em construção com o “Outro”. Neste sentido, a pesquisa busca compreender como esta prática de construção colaborativa impacta e transforma tanto o designer quanto o grupo de produção artesanal, observando, neste último, como se dá a apreensão sobre a sua realidade, sobre a cooperação para a construção do conhecimento, sobre as articulações e interações do grupo com o meio, a partir do momento da saída do designer do campo. Para tanto, foram elaborados indicadores, a partir do contexto experienciado, para estudar o campo em seus diferentes aspectos e perspectivas referentes aos modos de ser, aos modos de fazer e aos modos de viver do grupo Mulheres Fatechas, foco da pesquisa. Então, o desafio foi observar os processos, a conexão de saberes e do conhecimento com a finalidade de contribuir na construção de “desenhos” de modos de vida mais respeitosos e responsáveis, regeneradores das qualidades do sujeito e do meio onde ele está inserido. Os resultados da pesquisa indicaram maiores impactos nos modos de ser e nos modos de viver do que nos modos de fazer do grupo, apresentando uma relação muito mais ampla entre designers e artistas-artesãos.

Palavras-chave: Artesanato. Design. Imaginário. Inovação Social. Indicadores Qualitativos.

ABSTRACT

In our vision, the context for the design practice in the field of handcraft production may be translated as a space of exchange and cooperation. That context is constructed through interlocutions between the subject creator with the surrounded - natural, social, economic, cultural, environment. The moment designers and artists-artisans share and tread ideas, know-how and experimentation, they generate new production of the senses and other possibilities of knowledge. This is called "ComParTrilhar". According to artists Lucimar Bello Frange and Lilian Amaral, authors of the terminology, it is a practice of sharing and treading ideas that emerge from the process of construction with the "Other". In this sense, this research tries to understand how this collaborative practice impacts and transforms the designers as well as the group of artisans by observing their process of apprehension of reality and the impact this process has over the cooperation for the construction of knowledge and over the articulations and interactions with the group and its environment when the designer leave the group. For the study, we elaborated a group of indicators to get a better understanding of the field and its different aspects. Qualitative indicators were constructed to measure the way of being, the way of doing and way of living of the so-called group "Mulheres Fatechas". Through observation of the process, and analysis of the connections between know-how and knowledge of the group, it was possible to formulate a "design" of a more respectful and responsible way of living for the studied community, that also is able to regenerate the quality of the environment they are inserted. The results of the study indicated greater impact to the way of being and the way of living than to the way of doing of the group, presenting a much broader relationship between designers and artists-artisans.

Keywords: Arts and Crafts. Design. Imaginarium. Social innovation. Qualitative indicators.

LISTA DE QUADROS, FIGURAS E TABELAS

QUADROS

QUADRO 1 - Síntese dos caminhos trilhados pelo grupo.....	178
---	-----

FIGURAS

FIGURA 1 - Composição 1 [sinopse]	13
FIGURA 2 - Composição 2	14
FIGURA 3 - Composição 3	19
FIGURA 4 - Composição 4	31
FIGURA 5 – Composição 5	32
FIGURA 6 - Mapa da cidade de Paulista	34
FIGURA 7 - Forte e fortaleza	35
FIGURA 8 - Rio e mar	36
FIGURA 9 - Composição 6	42
FIGURA 10 - Composição 7	43
FIGURA 11 - Composição 8	44
FIGURA 12 - Composição 9 [cor-és]	45
FIGURA 13 - Composição 10 [re-cursos]	46
FIGURA 14 - Sequência sobre como coletar sururus	47
FIGURA 15 – Composição 11 [a-massa]	48
FIGURA 16 – Composição 12 [raízes aéreas]	49
FIGURA 17 – Composição 13 [pro-longa-mentes]	50
FIGURA 18 – Composição 14	52
FIGURA 19 - Composição 15 [frutífilhos]	54
FIGURA 20 – Composição 16	55
FIGURA 21 - Composição 17	56
FIGURA 22 - Composição 18	58
FIGURA 23 - Composição 19 [lixo-mang&own]	60
FIGURA 24 - Composição 20	63
FIGURA 25 - Composição 21	65
FIGURA 26 - Composição 22 [acesso]	66

FIGURA 27 - Composição 23.....	69
FIGURA 28 - Composição 24 [gozo].....	70
FIGURA 29 - Composição 25 [mov-&-mentes].....	71
FIGURA 30 - Composição 26.....	73
FIGURA 31 - Composição 27 [a-colhida].....	74
FIGURA 32 - Composição 28.....	77
FIGURA 33 – Composição 29 [passarão-passarinho].....	85
FIGURA 34 - Composição 30 [tra-mar].....	86/87
FIGURA 35 - Composição 31 [ser-eias].....	88
FIGURA 36 - Composição 32.....	91
FIGURA 37 - Composição 33.....	92
FIGURA 38 - Composição 34.....	94
FIGURA 39 - Composição 35.....	95
FIGURA 40 - Composição 36.....	96
FIGURA 41 - Composição 37.....	100
FIGURA 42 - CENÁRIO ANTERIOR Artesanato realizado antes do projeto de design.....	102
FIGURA 43 - CENÁRIO ATUAL Artesanato realizado após o projeto de design.....	103
FIGURA 44 - Composição 38 [suporte].....	112
FIGURA 45 - Composição 39.....	115
FIGURA 46 - Composição 40 [a mangue].....	119
FIGURA 47 - Composição 41 [in-mito-ação].....	121
FIGURA 48 - Re-união: participação do grupo em 2015 e 2016.....	123
FIGURA 49 - Composição 42.....	125
FIGURA 50 - Notícias.....	125
FIGURA 51 - Composição 43 [tribo].....	127
FIGURA 52 - Esquema MODOS DE VIVER em Maffesoli.....	129
FIGURA 53 - Esquema MODOS DE VIVER em Barthes.....	130
FIGURA 54 - Composição 44.....	135
FIGURA 55 - Composição 45.....	136
FIGURA 56 - Reunião após a re-união das Mulheres Fatechas.....	138
FIGURA 57 - Esquema dos MODOS DE SER PERCEPÇÃO.....	160

FIGURA 58 - Esquema dos MODOS DE SER MOTIVAÇÃO	162
FIGURA 59 - Esquema dos MODOS DE SER SATISFAÇÃO	164
FIGURA 60 - Composição 46	166
FIGURA 61 - Esquema dos MODOS DE FAZER APRENDIZAGEM	167
FIGURA 62 - Esquema dos MODOS DE FAZER COOPERAÇÃO	169
FIGURA 63 - Esquema dos MODOS DE FAZER ENGAJAMENTO	171
FIGURA 64 - Esquema dos MODOS DE VIVER ARTICULAÇÃO	173
FIGURA 65 - Esquema dos MODOS DE VIVER REGRAS/ ACORDOS SOCIAIS	175
FIGURA 66 - Composição 47	179
FIGURA 67 - Composição 48	180
FIGURA 68 - Composição 49	181
FIGURA 69- Composição 50	185
FIGURA 70- Composição 51 [Mulheres Fatechas]	186

TABELAS

TABELA 1 - Relação dos tempos do projeto: entre desejos e resultados	20
TABELA 2 - Etapas da pesquisa	28
TABELA 3 - Indicadores da dimensão MODOS DE SER	81-84
TABELA 4 - Indicadores da dimensão MODOS DE FAZER	108/111
TABELA 5 - Indicadores da dimensão dos MODOS DE VIVER	133/134
TABELA 6 - Estudo de caso dos MODOS DE SER	140-145
TABELA 7 - Estudo de caso dos MODOS DE FAZER	146-153
TABELA 8 - Estudo de caso dos MODOS DE VIVER	154-157

SUMÁRIO

ATRILHA	14
O LUGAR	32
FRONTEIRAS E PONTES	65
ENCONTROS, DES-ENCONTROS E RE-ENCONTROS	136
COLETANDO INTERPRETAÇÕES	181
REFERÊNCIAS	187

FIGURA 1 - Composição 1 [sinopse]

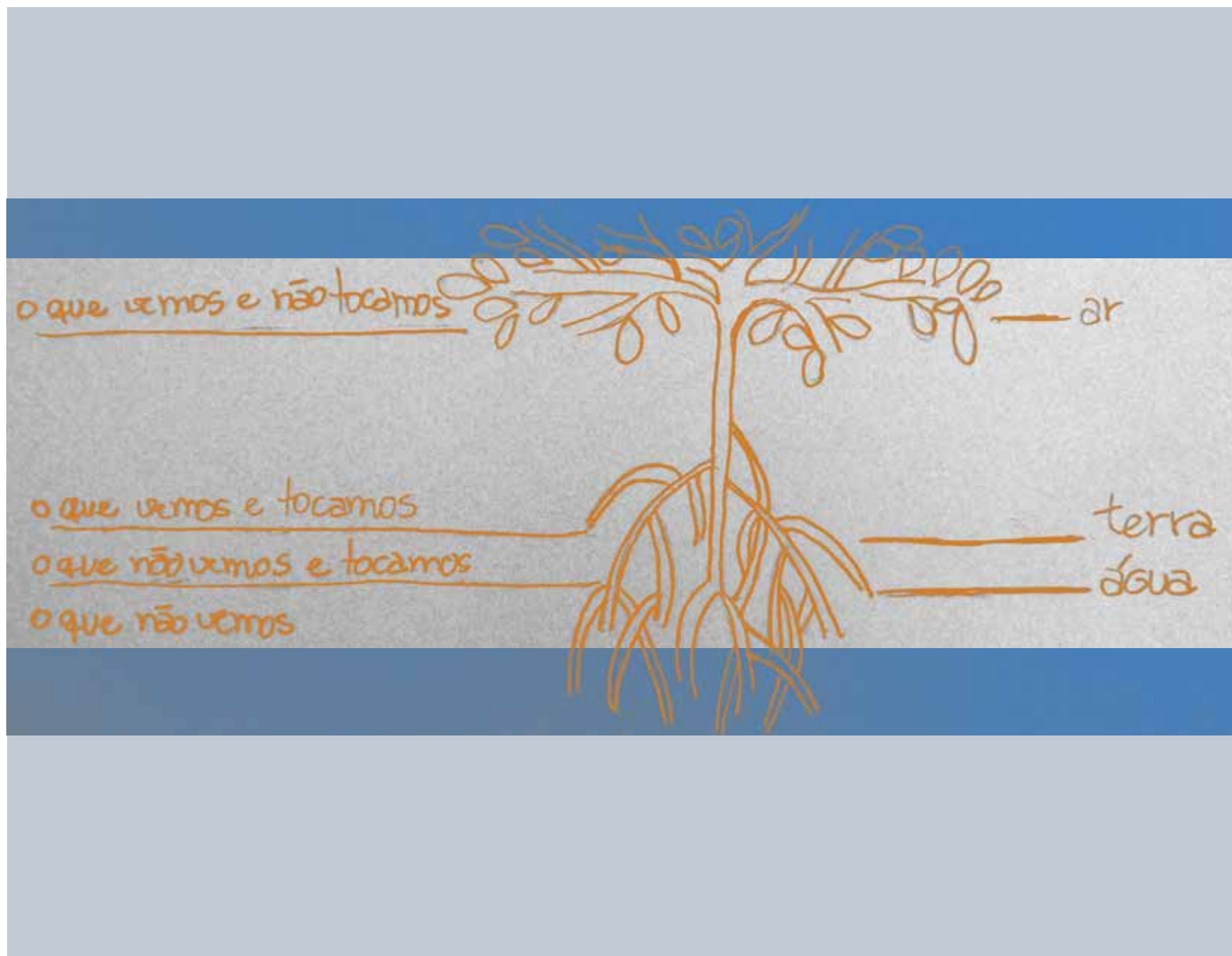


FIGURA 2 - Composição 2



Fonte: Autora

A TRILHA

Nos dias atuais, a busca por alternativas de vida mais sustentáveis que diminuam os impactos causados ao meio ambiente, principalmente os impactos ligados à esfera social e da natureza, provenientes das atuais formas de produzir, consumir e descartar, é um fator de urgência.

Essa realidade surge como consequência da crise de um modelo de desenvolvimento que desconsidera as particularidades de cada região, privilegia poucos, não elimina os problemas e amplia as diferenças. Para reverter essa lógica, pautada na acumulação de riqueza, no individualismo, na produção e no consumo exacerbado, será necessária uma mudança de comportamento, uma mudança no pensar as relações do ser humano no mundo.

Neste sentido, Manzini (2008, p.15) afirma que “os designers têm sido e ainda são ‘parte do problema’”, entretanto podem e devem ser “parte da solução”. Ou seja, Manzini expõe as potencialidades de uma profissão, ainda jovem, que nasceu no contexto da industrialização, e que tem como essência enfrentar os desafios que se apresentam a cada tempo/ espaço em constante atualização. Então, o desafio do designer não é mais projetar produtos para as tecnologias disponíveis, mas rever os processos, a re-conexão de saberes e do conhecimento, é colaborar na construção de “desenhos” de modos de vida mais respeitosos e responsáveis, regeneradores das qualidades¹ do sujeito² e do meio onde ele está inserido.

Na prática, podemos dizer que um primeiro passo que pode ser dado nesta direção está relacionado à ativação dos contextos locais, desencadeando ações que envolvam os diferentes atores sociais, com a finalidade de converter os problemas encontrados em soluções nas múltiplas dimensões – social, ecológica, cultural, econômica. Dentro desse processo de ativação, compreendemos que uma possibilidade encontra-se nos projetos de design para o artesanato enquanto mediadores da relação homem/mulher-meio-espaço-tempo.

Tais projetos visam contribuir para (re)valorização e potencialização dos aspectos locais (matérias-primas, tecnologias, histórias, memórias, saberes etc.) estruturados nos processos (de produção, gestão, comercialização) que configuram o artesanato.

1 Entendendo por qualidade “o modo pelo qual diferentes sistemas (natural, artificial, físico e sociocultural, bens de mercado e bens comuns) se inter-relacionam” (MANZINI, 2008, p.51).

2 O sujeito, neste caso, é sujeito histórico, construído pelo diálogo que elabora com o mundo ao seu redor e se constitui dessas relações [sócio-culturais] que produz com essa exterioridade que o envolve (Foucault, 2006).

Grupos de produção artesanal exercitam relações com a natureza, com a tradição e com a identidade durante a produção de sua cultura material. Eles se re-organizam, reproduzem-se, ressignificam-se, caracterizam-se e diferenciam-se a partir das suas visões sobre a realidade e a cultura onde estão imersos, considerando o seu tempo e espaço. De modo semelhante, tanto designers como os grupos produtores de artesanato precisam se abastecer das sensibilidades uns dos outros para atuar, "(...) agindo assim, cada um está inserido num processo de correspondência, de participação, que privilegia o corpo coletivo" (MAFFESOLI, 1998, p.36).

É baseado neste pensamento que entendemos a necessidade de amparar os estudos sobre as relações de design com os grupos de produção artesanal. Como objetivo a pesquisa visa compreender se os processos decorrentes dessas relações conseguem fortalecer e empoderar esses grupos; se conseguem fazer com que tanto os grupos produtores de artesanato quanto o(s) designer(s) envolvido(s) exerçam seu papel social mais conscientes de si e do que produzem culturalmente, pois, como afirma Maffesoli (1998):

(...) é a partir do "local", do território, da proximia, que se determina a vida de nossas sociedades. E todas essas coisas se referem, também, a um saber local, e não mais a uma verdade projetiva e universal. Isto exige, sem dúvida, que o intelectual saiba "estar" naquilo que descreve. Significa vivenciar-se a si mesmo, e por que não? (...) protagonista e observador de um conhecimento ordinário. (MAFFESOLI, 1998, p. 81)

Partindo destas condições-reflexões, a pesquisa faz parte de uma proposta de mestrado em design para inovação social³ e sustentabilidade da linha de pesquisa Design, Tecnologia e Cultura do Programa de Pós-Graduação em Design da UFPE, através do grupo de pesquisa Inovação, Design e Sustentabilidade. Está associada ao campo do projeto Design Sustentável Paulista Criativa, realizado de outubro de 2014 a maio de 2015, no sentido de conferir sustentação prática-ordinária à mesma.

O projeto tomou corpo e foi iniciado em maio de 2014, quando um grupo multidisciplinar (das áreas de design, economia criativa e administração) se reuniu para discutir e "desenhar" uma ação que tinha como foco o desenvolvimento de 24 mulheres da Colônia de Pescadores Z2, em Paulista, região metropolitana do Recife-PE, como produtoras de artesanato através do design e do empreendedorismo.

³ O termo Inovação Social se refere a "(...) mudanças no modo como indivíduos ou comunidades agem para resolverem seus problemas ou criarem novas oportunidades" (MANZINI, 2008, p.61).

Algumas dessas mulheres são marisqueiras, outras artesãs, outras são as esposas dos pescadores da Colônia Z2 e ajudavam, muitas vezes, seus maridos na pesca. Este grupo ainda não havia recebido projetos de design, sendo, portanto, seu primeiro contato com a área pelo projeto Design Sustentável Paulista Criativa.

Inscrito num edital de âmbito nacional, do Instituto Lojas Renner, o projeto contou com a parceria do Instituto de Administração e Tecnologia ADM&TEC⁴ como entidade executora, com o apoio da Secretaria de Desenvolvimento Econômico, da Secretaria de Turismo e da Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres da Prefeitura de Paulista, no que concerne a contatos e apoio às ações locais, e da Colônia de Pescadores Z-2 com a cessão do espaço para a execução das oficinas e encontros.

Faziam parte da equipe cinco profissionais, sendo três da área de design, uma de economia criativa e outra de administração. Sua execução foi iniciada em outubro de 2014 e teve seu encerramento em maio de 2015. As ações do projeto constavam de:

1. Um diagnóstico etnográfico, ou seja, um primeiro contato com a história e patrimônio material e imaterial da cidade do Paulista, antes mesmo de iniciar as oficinas com o grupo de mulheres;
2. Oficinas de diagnóstico, que seria um segundo momento de coleta de informações sobre os fazeres, saberes, histórias etc., mas, agora, a partir do grupo de mulheres presentes;
3. Oficinas de design de produto e gestão da produção, onde, as informações coletadas seriam trabalhadas e transformadas, coletivamente, em soluções para os produtos do grupo, bem como para a organização de toda a produção;
4. Oficinas de economia criativa e empreendedorismo, na qual o principal objetivo era empoderar as mulheres para que elas fossem protagonistas no exercício de seu trabalho, de sua vida;
5. Oficinas de marketing cultural, no sentido de conhecerem ferramentas que pudessem expressar e comunicar a cultura local; e, por fim,
6. Um workshop sobre educação ambiental, onde foi possível trocar informações e

⁴ O Instituto de Administração e Tecnologia - ADM&TEC, fundado em 1991, é uma sociedade civil sem fins lucrativos, formada por professores da Faculdade de Ciências da Administração de Pernambuco - FCAP, uma das unidades da Universidade de Pernambuco - UPE.

ideias sobre a relação do trabalho artesanal (da pesca, mariscaria e da confecção de artesanato com os resíduos naturais) com a natureza, dos impactos e considerações que deveriam ter e fazer a todos como forma de trazer a consciência da importância da cooperação mútua entre homem-meio natural.

Como objetivo, o projeto de design pretendia fomentar o empoderamento do grupo através da formação trans-disciplinar, ou seja, de alcançar a trans-formação⁵ de si e do grupo partindo da ação colaborativa e compartilhada para a construção coletiva de olhares e sentidos. Assim, o projeto também faz referência a Paulo Freire (1980, p.10) quando este re-afirma a condição de ser humano relacionada a sua capacidade criadora. Segundo ele,

(...) a necessidade de atuar sobre a realidade social para transformá-la, ação que é interação, comunicação, diálogo. Educador e educando, os dois seres criadores libertam-se mutuamente para chegarem a ser, ambos, criadores de novas realidades.

Dessa forma, o grupo de mulheres-marisqueiras-artistas-artesãs⁶ pôde ampliar a possibilidade de atuar em seu contexto ao trocar experiências entre si e com as pessoas e técnicas envolvidas no projeto de design, ao vivenciar situações diferentes das que elas estão acostumadas. Como exemplo, podemos citar momentos de exposição, onde as mulheres tinham que se apresentar e/ ou apresentar seu produto ou seu contexto cultural; ou ainda as situações de criação, nas quais, após visita a locais históricos e contação de histórias, era solicitada a elas a criação de peças com materiais disponíveis, que contassem ou passassem um pouco da história vivenciada, forçando a articulação entre elas e suas experiências, como o uso de habilidades manuais, e de significação/

5 Em palestra sobre o tema “Transdisciplinaridade e Cognição”, Humberto Maturana diz que “para transpassar fronteiras precisamos de liberdade. Isso significa que temos de nos comportar de maneira que possamos emergir sem que tenhamos medo de desaparecer no que fazemos. Assim, podemos voltar ou ficar lá, ou podemos ir além e juntar coisas que de outra maneira não seriam juntadas, porque campos diferentes não se relacionam mas somos nós, seres humanos, que os relacionamos” (RODRIGUES, 2000).

6 Observo, aqui, a adoção do termo “artista-artesã” para identificar as artesãs em seu sentido mais completo, ou seja, re-qualificando a condição do artesanato como arte, já que no decorrer do processo histórico, o artesanato foi sendo desclassificado pelas artes eruditas. Artista-artesão foi um termo criado para retomar a ideia desconstruída e separada entre o erudito e o popular, entre arte e artesanato.

imaginário para chegar em um resultado.

De um modo geral, inicialmente as mulheres, apesar de serem marisqueiras e pescadoras tradicionais, ainda não tinham uma intimidade com os mariscos, cascas de coco e escamas como insumos para o artesanato, fato que fez a equipe de designers ampliar as experimentações e desafiá-las a pensar e testar processos e formas de uso dos insumos para construção dos produtos. Aos poucos, com as oficinas ocorrendo semanalmente, o grupo foi entrando em sintonia e os produtos, as interações e propostas foram surgindo.

A partir dessa relação surgiu a necessidade, durante a pesquisa, de observar dois momentos distintos do grupo de mulheres-marisqueiras-artistas-artesãs, chamado Mulheres Fatechas: o primeiro, antes do contato do grupo com oficinas de design; o segundo, após doze meses da finalização do projeto Design Sustentável Paulista Criativa, momento no qual o grupo participou de oficinas com designers voltadas ao produto, à produção, à criação, à história, à memória e à identidade.

FIGURA 3 - Composição 3



TABELA 1 - Relação dos tempos do projeto: entre desejos e resultados

ANTES DO PROJETO [NOV/ 2014 a JAN/2015]			UM ANO APÓS FIM DO PROJETO [DEZ/2015 a FEV/2016]		
DESEJOS			RESULTADOS		
mulheres	parceiros*	equipe do projeto	mulheres	parceiros*	equipe do projeto
Melhorar a qualidade de vida; Melhorar seu artesanato; Aprender novas técnicas; Vender seus produtos; Ter sua própria renda; Ajudar seus esposos em época de baixa pesca.	Apoiar as mulheres p/ se desenvolverem e melhorarem sua condição de renda; Apoiar as mulheres p/ desenvolverem melhores condições de trabalho; Articular com fornecedores locais; Articular com possíveis clientes locais; Articular lugares para exposição e venda dos produtos.	Conhecer a realidade das mulheres; Conhecer a realidade do artesanato e cultura local; Desenvolver as habilidades técnicas das mulheres; Trocar informações e conhecimentos/ saberes; Aprimorar as técnicas e os olhares das mulheres p/ seu contexto e p/ o artesanato; Articular as mulheres e suas habilidades; Organizar a produção do artesanato; Organizar as mulheres para venda; Criar marca e material de marketing e divulgação; Criar novos produtos	Redução do número de mulheres no grupo para 04 em abr/2016, dando continuidade ao trabalho com o artesanato; Estão se reunindo em outro local p/ confecção dos produtos; Gestão compartilhada por todas que permaneceram no grupo; Continuam expondo/ vendendo Participaram de palestras na UPE e IFPE, com fala/ venda de produtos; Pararam de pegar a quenga do coco com Sr. Bira; Mudaram o nome do grupo por medo do presidente da Colônia Z2 em ABR/2016; Vendas ocorrem no shopping de Paulista, no caminhão do SEBRAE; e, recebem encomenda Mantém diálogo com a Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres de Paulista	Alguns parceiros romperam com a Colônia de Pescadores Z2; A Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres assumiu o grupo para dar continuidade às ações; A peixaria ainda mantém seu acordo com o grupo e doa as escamas; A Prefeitura de Paulista garantiu vaga no estande na Fenearte 2016; A Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres conseguiu colocar o grupo no Espaço Fêmea, no Shopping North Way	Produtos e protótipos realizados, bem como ideias para futuro; Parte da equipe ainda mantém contato enquanto parceiras do grupo; Possibilitou exposições, palestras e vendas para o grupo em universidades e ações colaborativas de artistas

*OBS.: Os parceiros foram Colônia de Pescadores Z2; SecretariaS de Desenvolvimento Econômico, de Turismo, da Mulher da Prefeitura de Paulista; e, ADM&TEC.

Fonte: Autora

A dissertação também utiliza o recorte desses dois momentos do campo a fim de compreender como os projetos que são realizados como práticas coletivas e colaborativas entre os designers e os grupos de produção artesanal podem contribuir ou elucidar caminhos para a inovação social. Desse modo, a pesquisa está focalizada na reverberação das relações entre designers e grupos de artistas–artesãos, a partir das interrelações construídas durante a ação (a atividade de campo de um projeto de design para o fomento do artesanato) e no modo como estas relações vêm a melhorar as condições de vida de todos que participam do processo, como também do contexto, na continuidade e nos desdobramentos de seus fazeres e saberes.

Questões sobre o contexto

Inicialmente, é importante dizer que esta reflexão sobre a intervenção do design em grupos que produzem artesanato emerge de outras situações experienciadas e vivenciadas neste campo de atuação. Em um período recente, de pouco mais de dez anos, projetos de design em grupos de produção artesanal passaram a ter mais visibilidade e chamar a atenção, não só dos designers, como também de entidades públicas e privadas que fomentam o desenvolvimento regional e nacional, como o SEBRAE, universidades e ONGs. Ações como o Programa Sebrae do Artesanato, feiras (Fenearte e A Casa) e o Programa de Certificação do Artesanato Brasileiro⁷ ; e, fatos como a regulamentação da profissão do artesão⁸ ou a inserção do artesanato na Economia Criativa, fortaleceram o artesanato como um setor estratégico nacional e facilitaram essa visibilização. Contudo, na prática, ações de design dessa natureza ainda estabelecem uma relação de poder e do conhecimento acadêmico/ erudito sobre o popular, ainda produz distanciamentos e reforçam a relação de dependência dos artistas-artesãos pelos gestores, financiadores, e pelos designers do projeto.

7 O Programa de Certificação do Artesanato Brasileiro criou o selo do produto artesanal, o selo do produto típico de uma região e o certificado de qualidade como incentivo à participação do produto artesanal no mercado (Disponível em <http://www.smpe.gov.br/assuntos/programa-do-artesanato-brasileiro>. Acesso em 21/09/2015)

8 Para fins didáticos vou utilizar a denominação de artesão(s) genericamente para o indivíduo que exerce uma atividade artesanal (Estatuto do Artesão e da Unidade Produtiva Artesanal, regulamentado pela Portaria nº 1193/2003, de 13 de Outubro). Regulamentação da profissão de artesão foi aprovada dia 09/09/2015 (Disponível em <http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/noticias/TRABALHO-E-PREVIDENCIA/495711-CAMARA-APROVA-REGULAMENTACAO-DA-PROFISSAO-DE-ARTESAO.html>. Acesso em 21/09/2015).

De forma geral, projetos de intervenção de design visam agregar valor de mercado ao artesanato através do design, trabalhando o conceito, a matéria-prima, as técnicas e tecnologias locais nos produtos artesanais. Neste sentido, o designer trabalha em conjunto com o artista-artesão em busca de um artesanato que o represente e/ou rerepresente sua história, memória, seu imaginário. Essa construção deixa em evidência o produto, entretanto, não ficam explícitos os processos de subjetivação⁹ do artista-artesão e do designer, ou seja, como o artista-artesão percebe a si mesmo na relação com seu contexto, e como o designer também se percebe e percebe o meio a partir das trocas com o artista-artesão.

Assim sendo, o projeto Design Sustentável Paulista Criativa organizou sua metodologia de design considerando um olhar atento às artistas-artesãs. Este projeto teve como enfoque o processo de criação, produção, gestão e comercialização dos produtos; foi realizado em um tempo pré-determinado e, produziu uma ação que vai do início ao fim do ciclo produtivo. Ele tratou também de preparar o grupo para organizar o artesanato como negócio pelo ótica da economia criativa e empreendedorismo, como também para comunicar através do marketing cultural. Neste sentido, o projeto procurou conferir uma visão interrelacionada das partes, solicitando das artistas-artesãs mais atenção em relação ao que estavam construindo e como estavam caminhando em grupo.

Outra questão-problema trata da forma de avaliação dos projetos de design para o artesanato. É possível afirmar que praticamente todos os projetos, inclusive o projeto Design Sustentável Paulista Criativa, contemplado pela pesquisa em questão, avaliam a ação e o tempo de ação sobre os resultados alcançados em termos quantitativos: quantidade de produtos existentes e desenvolvidos, quantidade de peças vendidas, quantidade de atores envolvidos, etc. Dessa forma, apresenta-se apenas uma visão pontual e instantânea dos resultados, relacionada ao tempo e aos números da ação em campo, sem conseguir distinguir em médio e longo prazo quais os impactos sofridos pelo grupo produtor. Em outras palavras, os indicadores quantitativos do projeto de design

9 Em Foucault, os processos de subjetivação estão ligados às construções do sujeito em sua relação com o mundo numa dimensão temporal e corpórea, ou seja, a constante transformação do corpo [orgânico, inorgânico, material, imaterial] que vai ao encontro das coisas [artefatos, ideias, sensações etc] do mundo. Subjetivação pode ser entendida como "práticas refletidas e voluntárias através das quais os homens não somente se fixam regras de conduta, como também procuram se transformar, modificar-se em seu ser singular e fazer de sua vida uma obra" (FOUCAULT, 2006, p.77).

não revelam construções mais profundas do grupo produtor, que se dão no nível da re-organização simbólica do sujeito/ artesão, que são responsáveis por mudanças mais duradouras e conduzem a ampliação da compreensão desse sujeito/ artesão sobre o seu entorno.

A presente pesquisa observou em quais condições as artistas-artesãs do grupo Mulheres Fatechas¹⁰ se reinventaram ou se houve mudança no campo, a partir das trocas, que venha a melhorar de alguma forma a condição de vida das participantes. Do mesmo modo, torna-se interessante observar o designer enquanto parte do campo, de forma que, enquanto ensina, ele também aprende, com as trocas de visão do mundo e com a organização social das pessoas que ali vivem e trabalham, traduzindo em um olhar diferente e integrador para estes profissionais.

Segundo a técnica da Coordenadoria de Trabalho e Renda da Secretaria da Mulher de Pernambuco, Janete Moura¹¹, os instrumentos de avaliação e as ferramentas de levantamento de dados são precárias para o acompanhamento e monitoramento dos grupos durante e após a intervenção. Este monitoramento é atualmente realizado através de viagens pontuais para conversas com os grupos de artesãs e pelo incentivo à participação de feiras, onde a técnica encontra uma forma de saber como estão os grupos, a produção e geração de renda.

No caso do projeto Design Sustentável Paulista Criativa, referência da pesquisa, ficou acordado um acompanhamento após a finalização das oficinas por mais seis meses, com visitas mensais, pelas técnicas que coordenaram as ações de design e de economia criativa; como forma de discutir as dúvidas da prática artesanal ou empreendedora.

Neste contexto, o problema que se apresenta também está ligado à escassez de dados e pesquisas referentes ao pós-campo; ao pouco conhecimento do que ocorre com os grupos de artistas-artesãos após a finalização desses projetos.

Neste panorama, surge uma pergunta para a pesquisa: as trocas realizadas entre os designers e os artistas-artesãos, em campo, conseguem desencadear um processo de maior consciência destes sobre os contextos, sobre os talentos e qualidades locais (cultura, memória, tradições, tecnologias, matéria-prima etc.), ao ponto de transformar, positivamente, as suas relações consigo, com o grupo, com o entorno, com o meio ambiente, tendo impacto direto na

10 O termo “fatecha” significa âncora e remonta a âncora artesanal indígena fabricada com madeira, corda e pedra pelos pescadores, fazendo parte do conceito do grupo. As Mulheres Fatechas são mulheres ancoradas com o meio ambiente, com sua história e memória.

11 Janete Moura forneceu as informações através de conversa informal realizada ao telefone dia 30/07/2015.

qualidade de vida dos mesmos e na premissa sustentável destes projetos?

Dessa forma, com a pesquisa, pretendemos compreender como essas ações coletivas e colaborativas entre designers e artistas-artesãos impactam e contribuem para transformações da percepção de si, do grupo e do contexto, após o seu término e saída do campo. É importante frisar que a análise desta pesquisa não aborda a metodologia empregada pelos projetos e ações de design, mas observa, após o seu término, como se dá o empoderamento do grupo sobre sua realidade, sobre a construção do conhecimento, sobre as relações e interações do grupo consigo e com o seu meio.

Então, como objetivo geral pretendemos compreender de que forma as trocas realizadas entre designers e o grupo de produção artesanal Mulheres Fatechas, a partir do projeto de design para fomento do artesanato, impactam nas construções de conhecimentos, de empoderamento e na relação das artistas-artesãs com o meio (social, cultural, econômico, natural), após a saída do campo deste projeto. Em outras palavras, em:

1. Observar as relações e trocas do grupo Mulheres Fatechas com os designers, com o meio e entre elas;
2. Analisar e dimensionar as relações e trocas do grupo Mulheres Fatechas com os designers, com o meio e entre elas a partir de pontes-diálogos da pesquisa com a Inovação Social;
3. Identificar os impactos sofrido pelo grupo Mulheres Fatechas a partir das ações do projeto de design.

Pesquisando sobre o tema de inovação social e sustentabilidade, observamos que alguns aspectos dessa discussão fazem pontes com os projetos de design para o artesanato, indicando possibilidades de refletirmos tais projetos como potenciais transformadores, do ponto de vista social. Entendemos que o contexto da prática do design no campo de produção artesanal pode ser traduzido como um espaço de trocas e de cooperação, pois é constituído de interlocuções entre os sujeitos-criadores com o meio [natural, social, econômico, cultural]. No momento em que designers e artistas/artesãos ComParTrilham ideias, saberes e experimentações, solidarizam-se em uma caminhada que gera novas associações e produções de sentido, outras possibilidades de conhecimento, que para a artista Lucimar Bello Frange e Lilian Amaral (2012), autoras do termo, emerge de um processo em construção com o “Outro”.

Neste sentido, propusemos pesquisar e compreender como esta prática de construção colaborativa impacta e transforma tanto o designer quanto o grupo de produção artesanal, observando, neste último, como se dá o empoderamento sobre a realidade, sobre a construção do conhecimento, sobre as relações e interações do grupo com o meio, a partir do momento da saída do designer do campo. O desafio consistiu em observar os processos, a re-conexão de saberes e do conhecimento, com a finalidade de colaborar na construção de “desenhos” de modos de vida mais respeitosos e responsáveis, regeneradores das qualidades do sujeito e do meio onde ele está inserido.

Para este contexto, trazemos a contribuição de Manzini (2008) ao afirmar que a criatividade e as habilidades do designer são extremamente necessárias para promover um processo de inovação social e tecnológica em prol de uma transição rumo à sustentabilidade. Essa transição é um processo de aprendizagem social “largamente difuso no qual as mais variadas formas de criatividade, conhecimento e capacidades organizacionais deverão ser valorizadas do modo mais aberto e flexível possível” (MANZINI, 2008, p.61).

Pode-se dizer que há projetos de design para o artesanato que trabalham nesta perspectiva, pois são constituídos de trocas entre designers e artistas-artesãos, cujos objetivos estão de acordo com as questões da vida cotidiana, com os modos de ser e de fazer do grupo. Também podemos afirmar que tais projetos são construções coletivas, criativas e colaborativas, experienciadas e avaliadas constantemente, onde o papel do designer e dos artistas-artesãos é sempre de ensinar-aprender, de “criar as possibilidades para a sua (auto)produção ou a sua (auto)construção” (FREIRE, 1996, p.22, grifo nosso). Uma primeira aproximação apresenta os projetos de design para o artesanato como projetos abertos, ou seja, inacabados, sempre em construção. Essa suposição não se justifica pelo seu tempo objetivo, ou seja, tempo de execução do projeto vinculado à entidade financiadora, mas pelo tempo que permanece agindo e se resignificando no grupo e/ ou comunidade, principalmente após a saída dos designers do campo.

Outra aproximação expõe que um projeto de design para o artesanato se realiza por meio de pessoas e seus contextos, e é para atendê-las que um projeto vem a ser concebido. Dessa forma, tanto o designer quanto o artesão ComParTrilham suas realidades durante o período da elaboração e execução de um projeto. E, é nesse ComParTrilhamento, de amplitude local, que são tratadas as questões das atualizações (memória, história etc.), das habilidades e dos recursos locais, das articulações e das redes que vão servir de alimento criativo e co-labor-ativo.

Compreender o pós-campo, depois de um projeto de design para o artesanato, pode nos dar pistas quanto as trocas entre as artistas-artesãs e designers, e se estas “semearam” ou não o campo, e, se impactaram nas relações e interações das artesãs com o seu meio. Compreender a complexidade do pós campo pode ser um caminho que nos leva a questões mais prementes, que possam elucidar ou ajudem a visualizar as dificuldades de um grupo em se re-organizar para solucionarem suas necessidades. Para Edgar Morin (2003, p. 24), o pensamento complexo, portanto, busca distinguir (mas não separar) e ligar. É dessa forma que planejamos fazer com as questões ligadas a Inovação Social e o projeto de design e artesanato - distinguir quais os elementos constituintes do campo podem servir de alavanca para a inovação social para, posteriormente, relacionar esses elementos a ações de design que possam se desdobrar em processos e condições diferentes das que ocorrem no campo atualmente.

Na pesquisa, fazemos uma interpretação subjetiva da observação participante no contexto de um grupo de marisqueiras/ artistas-artesãs, de sua relação consigo, com sua rede de parceria e com o meio onde vivem e trabalham.

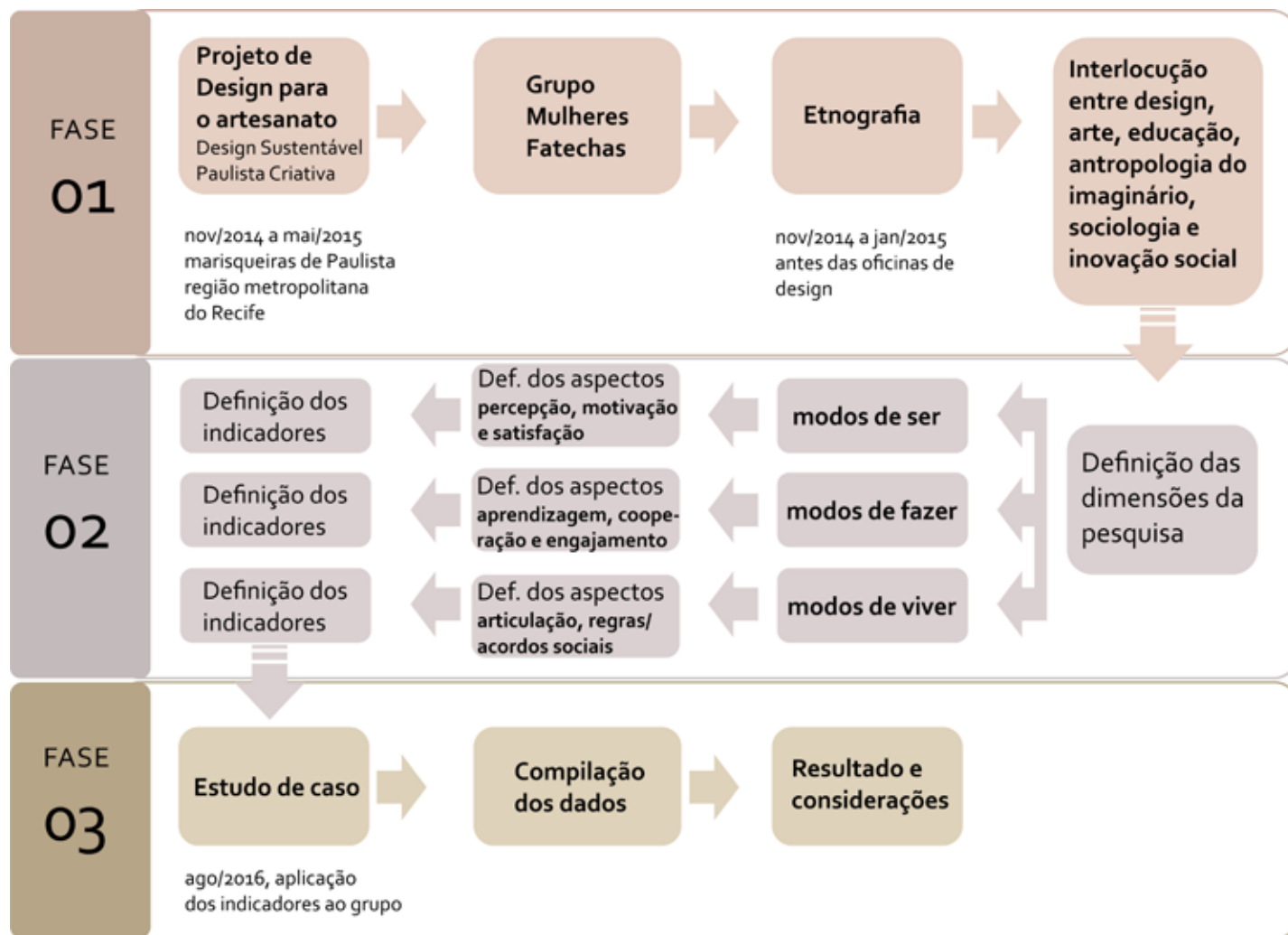
De abordagem qualitativa, a pesquisa tem por objetivo explorar as particularidades recorrentes no grupo Mulheres Fatechas até chegar a imagens mais amplas, elucidativas e mantenedoras de todo o conjunto, do contexto social e ambiental. Assim, utilizamos como metodologia a etnografia e a base teórica do Imaginário, no intuito de compreender a organização social e simbólica do grupo pesquisado. Para tanto, levantamos suas relações obsessivas, e, por isso, de força, que passaram a constituir constelações de imagens; estas, por sua vez, convergiram para os aspectos mais gerais dos modos de SER, de FAZER e de VIVER do grupo em questão. Este tipo de construção ocasiona, por vezes, uma certa monotonia e redundância, pois em cada um dos modos abordados – que, inclusive, se constituem uns dos outros – encontramos as mesmas preocupações e visões. Apenas o ângulo de abordagem é que muda. Contudo, foi dessa maneira, associada ao referencial teórico, que foram construídas tanto as dimensões (modos de ser, fazer e viver), como os aspectos, que as integram, e seus indicadores.

A pesquisa se fundamenta em teóricos da antropologia, da sociologia, do imaginário, da complexidade, da educação e filosofia tais como Arnold van Gennep (2011), Michel Maffesoli (1998), Richard Sennett (2012, 2013), Gaston Bachelard (2013), Gilbert Durand, Edgar Morin (2003), Paulo Freire (1979, 1983, 1996), Roland Barthes (2013), Simone de Beauvoir (1949); e, da inovação social,

tais como Ézio Manzini (2008). Entretanto, trata-se de uma pesquisa de design, cujos recursos, escolhas de obras e autores foram acontecendo, respaldadas e solicitadas pelo que surgia no contexto, na medida em que a pesquisa avançava e as imagens emergiam do campo.

De modo sintético, a pesquisa foi realizada em três grandes etapas:

1. Para observar e refletir sobre as relações e trocas do grupo Mulheres Fatechas com os designers, com o meio e entre elas, utilizamos, como instrumentos de coleta de dados, os registros audiovisuais e fotográficos, bem como a base de dados das entrevistas sócio-econômicas do projeto Design Sustentável Paulista Criativa e dos relatórios de campo da equipe técnica. Realizamos um estudo etnográfico, no período entre novembro de 2014 a janeiro de 2015, e, paralelamente, fomos mapeando os autores, que vieram a discutir as dimensões da pesquisa.
2. Em seguida, passamos a analisar e dimensionar essas relações e trocas do grupo, definindo as dimensões do campo a serem estudadas e suas especificidades, apontadas pelas constelações de imagens recorrentes do estudo etnográfico e pelos teóricos encontrados, relacionando pontos de convergência e/ou divergência da pesquisa com a Inovação Social; e, conseqüentemente, definindo também os aspectos a serem observados, bem como seus desdobramentos em indicadores (qualitativos).
3. E, finalmente, passamos a identificar que tipo de impacto o projeto de design ocasionou no grupo Mulheres Fatechas, retornando ao campo, em agosto de 2016, não apenas para validar os indicadores, mas para realizar um estudo de caso e verificar quais relações sinalizavam para um movimento diferente do observado na incursão etnográfica. Esta fase visa observar os dois momentos da pesquisa, o etnográfico – antes das oficinas de design, e o estudo de caso – após um ano da saída do projeto de design do campo, para compreender se houve movimentações simbólicas do grupo. Entretanto, vale ressaltar que, se houve alguma mudança, não conseguiremos explicitar como ela ocorreu, nem evidenciar o que a influenciou. Apenas podemos arriscar que houve conexões novas sendo ativadas ou ampliadas para a realidade do grupo.



Fonte: Autora

A pesquisa, portanto, trata de estabelecer pontes entre design, artesanato e inovação social, que mesmo ainda pouco explorado em nossa realidade nordestina/ brasileira, segundo Juliani¹² (2014), quando relacionado a projetos colaborativos entre designers e grupos de produção

¹² Inovação Social: uma revisão sistemática de literatura, de Douglas Juliani (2014), artigo publicado no X Congresso Nacional de Excelência em Gestão, onde o autor comenta sobre o estado da arte da Inovação Social, que mesmo o tema sendo pesquisado em muitos países do mundo, a concentração de trabalhos está localizada na Inglaterra, Estados Unidos e Canadá. No Brasil, na data da pesquisa bibliográfica, só apareceram sete pesquisas.

artesanato entendemos bastante promissor, por se fundamentar em ações com possibilidades de provocar mudanças na forma de pensar, de agir, na percepção e interação de todos os envolvidos com seu meio, e por associar dois setores criativos, o design e o artesanato.

O grupo Mulheres Fatechas nos interessou, por serem mulheres envolvidas com a natureza, interessadas em trocar e se melhorar quanto artistas-artesãs, enquanto mulheres, mães e marisqueiras/ pescadoras, que enxerga no desenvolvimento do seu artesanato uma possibilidade de melhorar sua condição de vida e de sua família e, por outro lado, porque o projeto Design Sustentável Paulista Criativa foi o seu primeiro contato com o design, podendo nos ajudar compreender se houve ou não transformações provocadas pelo mesmo.

Em uma visão geral, a pesquisa está estruturada em:

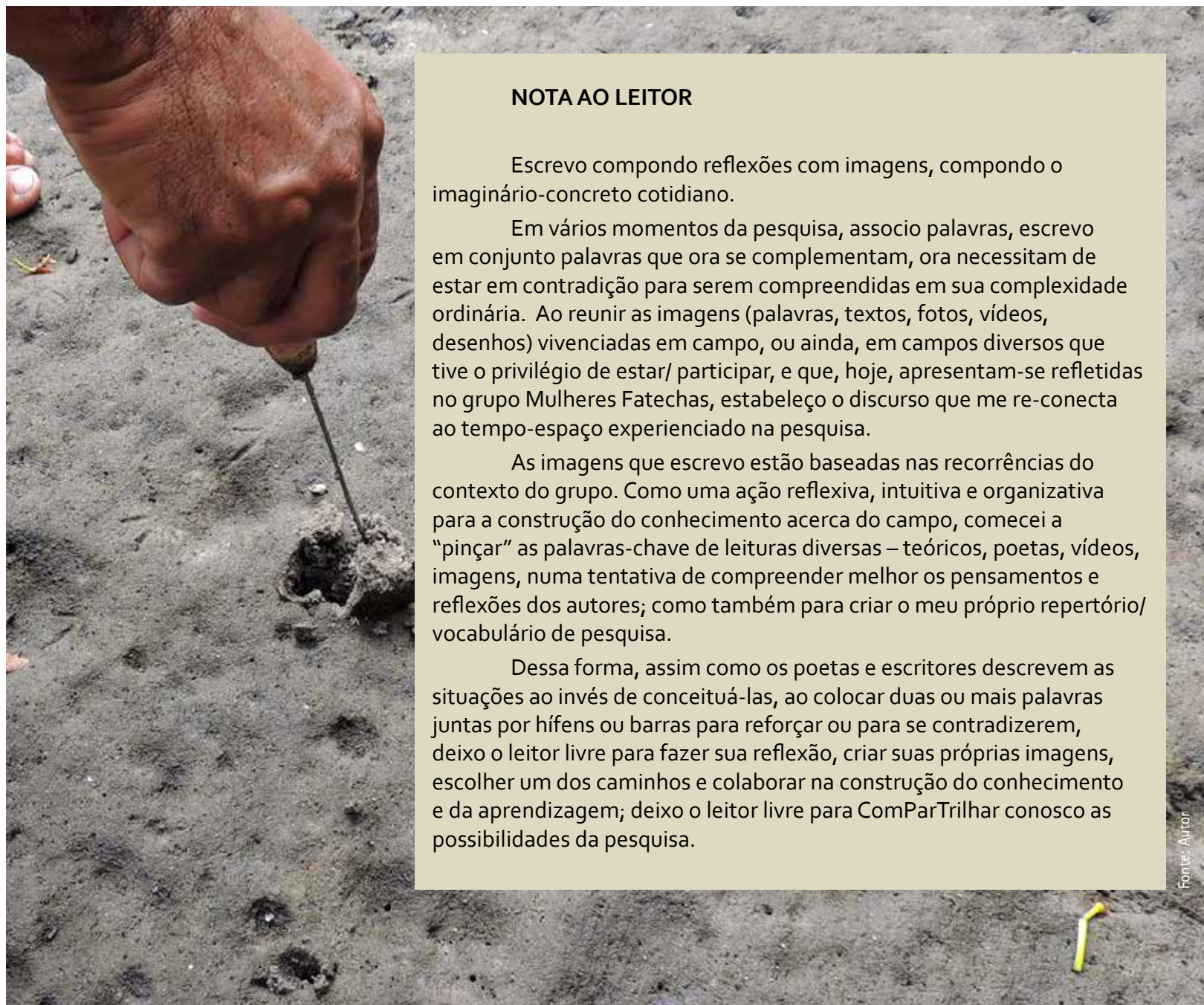
O LUGAR | Nesta primeira parte, apresentamos o contexto que conecta o grupo ao local onde ele vive e trabalha, e está relacionado ao período de novembro de 2014 a janeiro de 2015. É deste contexto que emerge as relações entre as Mulheres Fatechas e o mangue e que vem a se configurar em quatro grupos de imagens obsessivas, a saber: o mangue e suas águas nutritivas; o mangue e suas águas sombrias ligadas à composição e decomposição; o mangue e suas águas compostas e aglomerantes; e, o mangue e suas águas femininas e terra masculina. É, portanto, o início das contribuições dos autores para a discussão das questões que emergem do campo, que permeiam o universo das relações humanas e suas interações com o meio, perpassando pelos mecanismos simbólicos e do imaginário fundamentados nos aspectos culturais. Para tanto, pensadores como Gaston Bachelard (2013), Jorge Luis Borges (1989), Josué de Castro (2007, 2008), Pierre Verger (1997), Prandi (2001), Saraceni (2005), Richard Sennett (2013) e Simone de Beauvoir (1949), principalmente, dialogaram com o contexto emergente.

FRONTEIRAS E PONTES | Expõe um segundo acesso ao grupo, no qual construímos a base contextual-teórica, a partir das imagens obsessivas da etnografia, para definirmos as três dimensões da pesquisa e seus aspectos, culminando na elaboração dos indicadores qualitativos. Para tanto, organizamos os aspectos em: MODOS DE SER, relacionados à percepção, a satisfação e à motivação; MODOS DE FAZER, ligados à aprendizagem, à cooperação e ao engajamento; e, MODOS DE VIVER do grupo Mulheres Fatechas associados à articulação e às regras e acordos sociais. A intenção desta fase foi ter três perspectivas do campo que se inter cruzam e que irá servir de referência para o estudo de caso.

ENCONTROS, DES-ENCONTRO E RE-ENCONTROS | Na terceira fase da pesquisa, voltamos ao campo com o estudo de caso para validação dos indicadores, onde visualizamos, através de quadros de referência para cada dimensão e de um quadro síntese, os movimentos e os caminhos de expansão das Mulheres Fatechas captados pela pesquisa no espaço de tempo de pouco mais de dois anos. O quadro comparativo aponta com destaque para uma grande ampliação dos aspectos percepção e satisfação dos MODOS DE SER e, no extremo oposto, observa que a dimensão MODOS DE FAZER reflete apenas um pequeno desvio na melhora das condições e habilidades do grupo.

Por fim, após fazer a leitura dos quadros referentes aos tempos/ espaços da pesquisa, podemos concluir que os resultados alcançados pelo projeto de design impactam tanto no grupo quanto no contexto e nas designers que executaram a ação. Observamos que estava dentro e não fora do grupo a potência renovadora cotidiana pautada em uma lógica comunitária, solidária e de compartilhamento de espaços, insumos, ferramentas, conhecimentos, sentimentos e esperanças.

FIGURA 4 - Composição 4



NOTA AO LEITOR

Escrevo compondo reflexões com imagens, compondo o imaginário-concreto cotidiano.

Em vários momentos da pesquisa, associo palavras, escrevo em conjunto palavras que ora se complementam, ora necessitam de estar em contradição para serem compreendidas em sua complexidade ordinária. Ao reunir as imagens (palavras, textos, fotos, vídeos, desenhos) vivenciadas em campo, ou ainda, em campos diversos que tive o privilégio de estar/ participar, e que, hoje, apresentam-se refletidas no grupo Mulheres Fatechas, estabeleço o discurso que me re-conecta ao tempo-espço experienciado na pesquisa.

As imagens que escrevo estão baseadas nas recorrências do contexto do grupo. Como uma ação reflexiva, intuitiva e organizativa para a construção do conhecimento acerca do campo, comecei a “pinçar” as palavras-chave de leituras diversas – teóricos, poetas, vídeos, imagens, numa tentativa de compreender melhor os pensamentos e reflexões dos autores; como também para criar o meu próprio repertório/ vocabulário de pesquisa.

Dessa forma, assim como os poetas e escritores descrevem as situações ao invés de conceituá-las, ao colocar duas ou mais palavras juntas por hífens ou barras para reforçar ou para se contradizerem, deixo o leitor livre para fazer sua reflexão, criar suas próprias imagens, escolher um dos caminhos e colaborar na construção do conhecimento e da aprendizagem; deixo o leitor livre para ComParTrilhar conosco as possibilidades da pesquisa.

FIGURA 5 - Composição 5



O LUGAR

[INTER]AÇÃO SOCIAL: O [PRÉ]CAMPO

O primeiro acesso ao campo, realizado entre novembro de 2014 e o último dia de janeiro de 2015, foi um momento de construção de confiança e promoção das primeiras trocas entre a equipe do projeto e as mulheres, as artistas-artesãs.

Para melhor compreensão, faz-se necessário situar, brevemente, o grupo em seu contexto geográfico, político, econômico e cultural.

O CONTEXTO LOCAL: O PAULISTA

O grupo reside e trabalha na cidade de Paulista, situada, na região metropolitana da cidade do Recife, que dista, aproximadamente, 17 km da capital de pernambucana¹³. Geograficamente, seus limites são ao norte com Igarassu e Abreu e Lima, ao sul com Olinda e Recife, a leste com o Oceano Atlântico e a oeste com Paudalho; e, segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), sua população foi estimada em 322.730 habitantes em 2015).

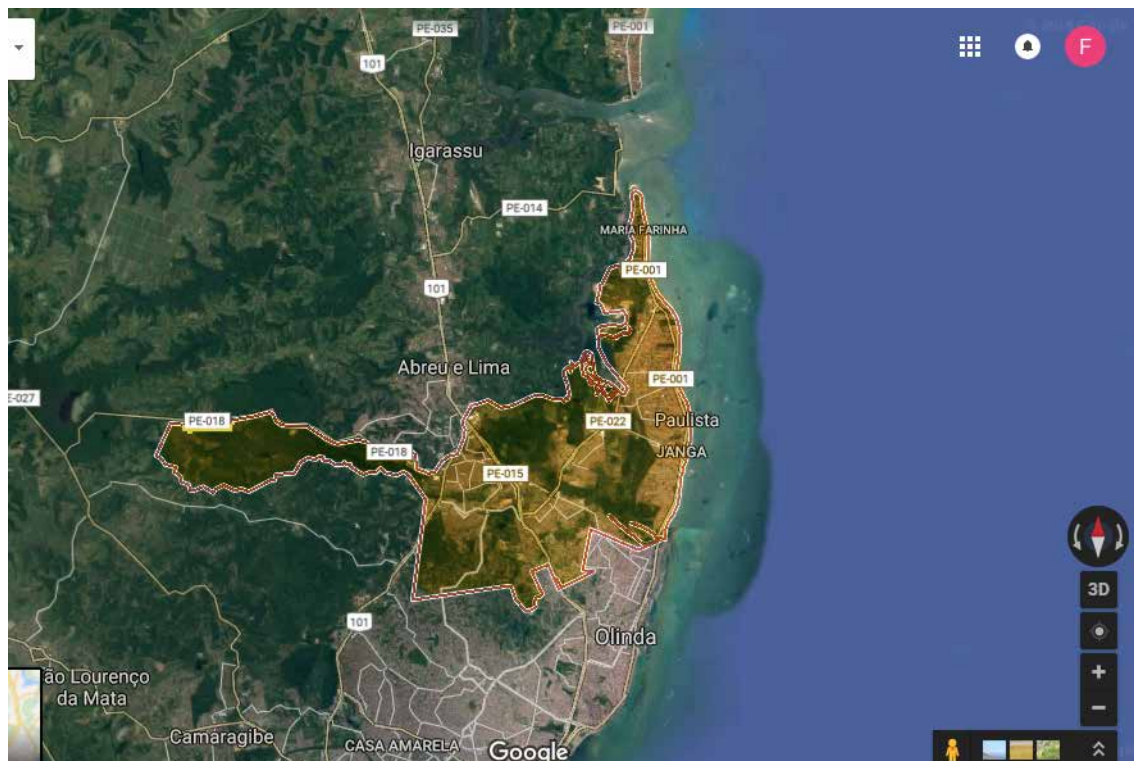
A sua história, segundo o site da Prefeitura de Paulista, remonta a colonização do Brasil.

No ano de 1535 Paulista era um vilarejo, com duas freguesias, Paratibe e Maranguape, e formava parte da então vila de Olinda. Em meados do século XVI as terras de Paratibe foram doadas por Duarte Coelho a Jerônimo de Albuquerque, pelos serviços prestados à colônia. (...) Já em 1856 a freguesia de Maranguape foi adquirida por João Fernandes Vieira e ao final deste século, no ano de 1689, as duas freguesias, Paratibe e Maranguape, foram vendidas ao bandeirante paulista, Manoel Alvares de Moraes Navarro, conhecido como “Paulista”, dando origem ao atual nome da cidade. Os séculos posteriores caracterizaram-se pelo crescimento tanto político como econômico para a cidade. Paulista foi o segundo distrito de Olinda até o ano de 1935, o qual se converteu em município independente. (Disponível em http://www.paulista.pe.gov.br/site/default/conheca_paulista/historia, em 04.10.2015)

13 Informação disponível em <http://www.paulista.pe.gov.br/site/default/conheca_paulista/historia>, acessado em 04 out 2015.

Em termos de beleza natural e potencial turístico, Paulista conta com um litoral de 14 km de praias e um patrimônio natural de mangues e matas.

FIGURA 6 - Mapa da cidade de Paulista



Fonte: Google Maps, 2017

Seu patrimônio material rememora a história local com casarios, Igrejas erguidas no período colonial, o Forte de Pau Amarelo, construído no século XVIII pelos portugueses, e que segundo o site da Prefeitura de Paulista, marca o local do primeiro desembarque dos holandeses no Brasil¹⁴; além de parques, centro histórico e pontos de cultura.

¹⁴ Informação disponível em: <http://www.paulista.pe.gov.br/site/default/conheca_paulista/historia>, em 04 out 2015.

FIGURA 7 – Forte e Fortaleza



Fonte: Autora

Forte de Pau Amarelo



Fonte: Autora

Igreja de Nossa Senhora do Ó

É possível depreender que a cidade possui uma infra-estrutura para o turismo composta de hotéis, restaurantes e marinas, aproveitando o mar e o rio Timbó, caracterizando uma economia principalmente ligada ao setor de serviços.

FIGURA 8 – Rio e mar



Fonte: Acervo do projeto Design Sustentável
Paulista Criativa

Rio Timbó



Fonte: Acervo do projeto Design Sustentável
Paulista Criativa

Praia do Janga – ponte do Janga

Ressaltamos que tanto o mar quanto o rio Timbó também fazem parte do meio de vida de muitos paulistanos que praticam a pesca artesanal.

A COLÔNIA DE PESCADORES

A atividade pesqueira das marisqueiras e artesãs é de grande expressividade na cultura e no imaginário nordestino. Por seu imenso litoral, os saberes e práticas relacionados à pesca, à mariscaria e ao artesanato são percebidos como tradicionais, ou seja, transmitidos através de gerações, além de ser uma importante atividade econômica, ligados ao turismo, fonte de sobrevivência e renda para as populações nela envolvidas.

Para tanto, as colônias de pescadores desempenham um papel importante para as populações pesqueiras quando reúnem, articulam e organizam as relações de trabalho com os interesses sociais dos pescadores, no âmbito local. Legalmente, as Colônias de Pescadores, as Federações Estaduais e a Confederação Nacional dos Pescadores, segundo o Ministério do Trabalho

e Emprego¹⁵, são entidades que foram reconhecidas, pela Lei nº 11.699, de 2008, como órgãos de classe dos trabalhadores do setor artesanal da pesca. Cabe às Colônias, bem como as Federações Estaduais e a Confederação Nacional dos Pescadores a defesa dos direitos e interesses da categoria, em juízo ou fora dele, dentro de sua jurisdição.

Em outras palavras, tanto legalmente quanto socialmente percebemos a importância da Colônia de Pescadores enquanto entidade representativa dos pescadores e das mulheres marisqueiras, artesãs e pescadoras, por exercer atividades de associação em defesa dos direitos sociais, atuando em ações ligadas à cultura e à arte, ligadas à tradição, aos grupos de produção artesanal – à pesca, há 25 anos, e mais recentemente, no caso da Colônia Z-2, ao apoio dado ao artesanato.

No momento inicial da pesquisa, a Colônia de Pescadores Z2, tinha na pessoa de Pedro Palas, seu presidente, um gestor articulador. Ele passava uma imagem de provedor da Colônia Z2, no sentido de responder positivamente, muitas vezes viabilizando soluções, aos anseios dos associados, e outras vezes agindo em prol da comunidade com projetos e ações, como foi o caso do engajamento das marisqueiras e pescadores no Projeto Praias Limpas, apoiado pela Força Sindical de Pernambuco, segundo informou o jornal da entidade, datado de abril/ maio de 2014. A ação consistiu em reunir marisqueiras e pescadores para, nos finais de semana, entregar sacolas aos banhistas na praia a fim de conscientizá-los para evitar a sujeira/ lixo acumulado na areia e no mar, amenizando, assim, a degradação¹⁶.

Essas ações convergem para a imagem da Colônia como espaço coletivo, bastante presente no discurso de todas as marisqueiras, tanto pelo seu papel de organização social e profissional, como também reforçada pelo fato de seu gestor disponibilizar o espaço para uso de seus associados e por guardar ferramentas e instrumentos, de uso coletivo.

Foi em conversa com o Sr. Pedro Palas que o projeto direcionou a sua atenção às mulheres e ao artesanato, que se apresentava ainda com uma configuração bem inicial, e não atendia às demandas de mercado. Para as mulheres atendidas pelo projeto Design Sustentável Paulista Criativa, o Sr. Pedro Palas era uma liderança forte, cujo sentimento externado pelas mulheres era de muita gratidão.

15 Disponível em <http://portal.mte.gov.br/cecip/> Acessado em 10-02-2015

16 Informativo da Força Sindical – PE – Ano 02 – nº 17 – ABRIL/MAIO 2014.

O GRUPO

Em nosso primeiro encontro, o grupo de mulheres, marisqueiras, artesãs da pesca, pareceu-me familiar. Havia mãe e filha [Margarida e Flora], seis irmãs [Cora e Dulce; Roseli e Roseane; Valentina e Amélia], mães [Socorro, Flora] levando seus filhos pequenos, havia amigas, vizinhas. Observei também que a maioria detinha conhecimento sobre a pesca e coleta de mariscos, algumas ajudavam seus maridos com a rede de arrasto e de espera, outras já trabalhavam com artesanato – utilizando os mariscos, outras ainda estavam afastadas da pesca e mariscaria, por conta de problemas de saúde ou para cuidar do marido, doente.

Segundo os dados sócio-econômicos coletados pela ADM&TEC para o projeto Design Sustentável Paulista Criativa (2014), a maioria das mulheres marisqueiras e mulheres de pescadores tinham entre 40 e 60 anos, sendo 5% brancas, 10% negras e 85% pardas, tendo concluído os estudos até a quarta série do Ensino Fundamental. As marisqueiras tinham uma receita média mensal muito baixa, em torno de R\$ 200,00. Já as mulheres dos pescadores sofriam nos períodos de baixa da pesca, e, assim como seus maridos, precisavam buscar alternativas para ganhar o sustento de suas famílias, cuja renda familiar, pouco maior, em tempos bons, não chegava a ultrapassar dois salários mínimos, incluindo os benefícios de programas do governo federal, como o Programa Bolsa Família.

Ao todo, 24 mulheres estavam presentes no início do projeto, que se diziam trabalhadoras e esforçadas, extrovertidas e alegres, que expressavam a vontade de aprender e crescer, de interagir, de fazer parte do coletivo. Elas tinham a pesca e a mariscaria como tradição familiar, passada a elas por seus pais e avós pescadores, desde muito pequenas. A maioria das mulheres iniciou a prática quando criança ou na fase inicial da adolescência. Geralmente eram levadas pela mãe juntamente com irmãos e primos, às vezes também pelos vizinhos, pois os pais saíam muito cedo para pescar e precisavam de ajuda para arrastar a rede ou até mesmo para carregar o pescado no retorno do mar. Ainda hoje elas dão continuidade à tradição repassando para seus filhos e netos.

O grupo tem visões diferentes e complementares, relacionadas às suas histórias de vida que são bastante parecidas, demonstrando uma aura de solidariedade e cumplicidade, observadas em alguns de seus relatos.

- Luana pesca desde os 06 anos com os pais e avós. Depois, aos 17 anos, pescava camarão e voltou a pescar marisco. Seu pai era da Colônia de Pescadores e fez com que ela também se associasse.

- Valentina foi iniciada pelos avós, pai e os irmãos, coletando lodo para vender para japoneses. Aprendeu a pegar polvo. Fugia para pescar em alto mar e em rede de arrasto. Depois de jovem passou a coletar mariscos. Os pais são da colônia desde a década de 1980 e foi uma das razões de Verônica se associar. A outra razão está relacionada aos benefícios.

- Margarida tinha o pai que pescava e vendia peixes. O pai foi uma das razões dela participar da Colônia; a outra razão está relacionada aos benefícios. Está na Colônia de Pescadores desde 1986.
- Flora, filha de Margarida, iniciada na pesca desde a infância, juntamente com os irmãos e primos, também vendia picolé e fritada na praia.
- Cora iniciou desde 08 ou 09 anos, juntamente com os irmãos e a mãe, arrastando rede. Aguardava os barcos na Ciranda de Dona Duda para pegar mariquita¹⁷, pois era um peixe que não tinha tanto valor comercial.
- Dulce, irmã de Cora, também participava arrastando a rede. Ambas entraram na Colônia por causa da mãe.
- Roseli pescava na lagoa desde pequena. No mangue, ela enfrentava “lama bem pesada mesmo” (Roseli, novembro/2014). A razão de fazer parte da Colônia está relacionada aos benefícios.
- Roseane, irmã de Roseli, pesca desde os seus 15 anos com a mãe. Fazia até “duas marés” (pegava peixe/ marisco, levava para casa e depois voltava para pegar de novo). O pai colocava rede de manhã até a noite. Está na Colônia há 08 anos, pelos benefícios.
- Jade tem o pai (aposentado da pesca) e a mãe pescadores. Pescava com sua mãe, pois o pai saía de madrugada. Pegava caranguejo. Segundo Jade, durante a “andada”, quando o caranguejo está procriando, que se dá no primeiro período das chuvas, perto do carnaval, entre fevereiro e março, quando chove e troveja, não se pode pescá-lo. Está na colônia há 01 ano levada pelos pais e pelas garantias e direitos adquiridos (benefício).
- Dalila não se diz pescadora profissional e relembra que iniciou por observar os pescadores. Dois médicos da Colônia, Dra. Vilma e Dr. Darci foram quem indicou Dalila para fazer parte da Colônia, há 13 anos. Faz 02 anos que não pesca por sua saúde.

- Rosa iniciou-se na mariscaria, segundo ela, como uma brincadeira. Ela lembra que foi num dia em que sua mãe lavava roupas (roupa de ganho, segundo a mesma) e uma vizinha pediu para levá-la, na época com 15 anos de idade, para pegar marisco. Entrou na Colônia desde 2006, através do ex-presidente, pelos benefícios que poderia receber.
- Camila “vivía dentro da maré”, segundo ela. Pegava guaiamum com a “ratoeira”¹⁸. Marisqueira através do pai, também pescava os camarões na lagoa, “no quintal de casa”(Camila, novembro/2014), depois ia para a praia. Entrou na Colônia há 03 anos, pelos benefícios que poderia receber.
- Maria Luz aos 03 anos de idade foi morar na Ilha de Itapessoca, onde costumava pescar no dique com os irmãos. Descia uma ladeira com uma lata na cabeça, repleta dos pescados, e usava a palha de coqueiro para tratar o sururu. Segundo ela, primeiro despejava a lata na palha e ateava fogo, deixava certo tempo e apagava para não queimar a carne.
- Socorro ia à praia de vez em quando aos 08 ou 09 anos. Com o pai pescador e a mãe marisqueira, faz parte da Colônia há 01 ano.
- Clara, depois de separada do marido, trabalhou na cozinha e depois num barzinho à beira mar. Conheceu o marido atual, pescador, com quem aprendeu a pescar de rede de arrasto e rede de espera. No mangue, pescava siri com tripa de galinha. Gosta muito de pescar marisco. Segundo ela, diziam os mais velhos que o primeiro caldo do cozimento do marisco, no momento em que ele abre, é bom para hepatite e tuberculose. Está na Colônia desde 1992, por causa do segundo marido e por conta dos benefícios. Hoje também trabalha como celetista.
- Graça iniciou a pesca aos 10 anos com a mãe, na maré, inicialmente como lazer. Sua mãe gostava de coletar o marisco, mas não gostava de limpar, deixando essa tarefa para Graça. Entrou na Colônia há mais ou menos 04 anos levada pela irmã do ex-presidente. Já participava das festas de São Pedro e das “meninas da pesca”. Fez magistério e o curso de Auxiliar de Enfermagem. Trabalhou como chefe de restaurante (alimentos e bebidas) no Hotel Amoaras; também foi chefe de “fila” (chefe de garçom). Já viajou para Alemanha.

18 Uma armadilha artesanal feita, antigamente de lata de óleo.

- Janaína, 62 anos, apresentou-se dizendo ser analfabeta, mas “desenrolada”. Iniciou a coleta de marisco após vir da Bahia, há 26 anos, com dois filhos pequenos e o marido desempregado. Neste momento, para ela o mais difícil de sua vida, em que passavam fome, sua vizinha a convidou para pescar/ coletar mariscos – nesta época não sabia nem o que era marisco. Em sua fala deixa claro a superação: “graças a Deus, por causa da fome, hoje sou uma profissional”. Conheceu a Colônia pelas demais pessoas vinculadas à pesca.

Percebemos com facilidade que a realidade da pesca e da mariscaria se confunde com a própria vida dessas mulheres e de seus ancestrais.

São imagens que trazem uma relação de ajuda mútua, onde elas traduzem o mangue como o “quintal de casa”; falam da vida vivida “dentro da maré”; traduzem a fome como alavanca para a construção “profissional”; apresentam a vizinhança como parceria. Imagens que expõem as mulheres, marisqueiras, pescadores imersos na água ou na lama, em vários momentos, muitas vezes misturando-se à paisagem, ao ambiente. Os seus frutos, filhos, netos, estão misturados aos frutos do mangue, aos mariscos, aos peixes. São também filhos e netos do mangue.

O MANGUE

Em 31 de janeiro de 2015, a equipe do projeto, composta por duas designers e uma profissional de Economia Criativa, acompanhou durante toda manhã, o trabalho das marisqueiras no Mangue do Bambu, em Paulista. Este mangue foi escolhido porque as marisqueiras são conhecidas no local, pela proximidade e por ser dentro do município.

Logo na entrada, observamos a vizinhança de casas simples que se estendiam para dentro do mangue, onde havia uns barcos em meio à vegetação, e muito lixo acumulado.

Passadas as casas, só víamos o mangue, que vez por outra nos fazia lembrar do espaço urbano/ dos seres humanos (“civilizados”) pelos traços de plásticos e objetos já em deterioração misturadas às raízes do manguezal. A primeira vista, senti um ar de mistério pelo caminho produzido pela água, da maré baixa, na medida em que íamos entrando na vegetação. Era uma sensação de ser engolida, de entrar num emaranhado de raízes e galhos entrelaçados, de penetrar num

FIGURA 9 - Composição 6



Fonte: Autora

local desconhecido, sem saber onde pisar, sem saber como proceder. Era uma sensação estranha e curiosa, que em certos momentos as dificuldades se transformavam em risos nervosos de constrangimento, de medo, de iniciação (BACHELARD, 2013, p.173).

Também tinha a estranha impressão de estar sendo observada, tanto pelas marisqueiras como pelo mangue, proporcionando uma troca intensa de olhares, como se fossem espelhos de nossas percepções e visões – de mundo, de si, dos “Outros” que participavam daquela paisagem, conforme mostra o trecho da poesia “Um cego”, de Jorge Luis Borges (1975)¹⁹:

Não sei qual é a face que me mira
quando miro essa face que há no espelho;
e desconheço no reflexo o velho
que o escruta, com silente e exausta ira.

Lento na sombra, com a mão exploro
meus traços invisíveis. Um lampejo
me alcança. O seu cabelo, que entrevejo,
é todo cinza ou é ainda de ouro.

(BORGES, 1975)

19 Tradução de Renato Suttan, do livro *La Rosa Profunda*, publicado em 1975.

FIGURA 10 - Composição 7



Ao mesmo tempo surgia um encantamento com uma mistura de tons e cores, que iam desde o amarelo da luz do sol ao verde e avermelhado das folhagens e patas dos caranguejos, dos ocre e marrons terrosos de troncos do mangue ao cinza da lama; com uma mistura de sons e murmúrios da água, da água na terra, das bolhas, das folhas, de estalos em diferentes intensidades, que fazia a nossa conversa, a nossa voz ecoar alto e vibrante; um encantamento com as texturas como as pegadas dos pássaros, dos caranguejos; com as formas circulares dos orifícios das locas, e das formas alongadas das raízes respiratórias²⁰ e das conchas sob a terra, sob a lama; com os entrelaços das raízes do mangue vermelho.

FIGURA 11 - Composição 8



Fonte: Autora

²⁰ As raízes respiratórias são encontradas nas vegetações existentes nos mangues, sendo raízes aéreas, também denominadas de pneumatóforos.

FIGURA 12 - Composição g [cor-és]



Fonte: Autora

Devíamos caminhar pelo centro do córrego, para evitar nos machucar com as raízes. Também nos instruíram a observar o chão, a lama, a fim de identificarmos os crustáceos ali presentes. Desse momento pra frente, cada passo era uma descoberta.

Ariel, o pescador que acompanhava o grupo, nos informou dos diferentes tipos de mangues existentes, enfatizando o mangue vermelho que era muito usado para tingir as vestimentas dos pescadores antigos e pigmentar as redes, outrora feitas com linha de algodão, conferindo-lhes, além da cor, maior durabilidade pela propriedade impermeabilizante da substância chamada tanino, encontrada em sua casca. Segundo ele, os pescadores cozinhavam a casca do mangue em torno de seis horas para chegar à consistência de um vermelho forte. Outra curiosidade é que esse tipo de mangue é também chamado de gaitreiro, por uma de suas partes ser usada como apito, servindo de comunicação entre os pescadores e marisqueiras.

FIGURA 13 - Composição 10 [re-cursos]



Fonte: Autora

As marisqueiras nos participaram as técnicas de como enxergar e localizar os crustáceos que habitam o mangue e que representa seu sustento.

Aos poucos, começávamos a enxergar os animais, entocados em meio à lama; a distinguir as relações, texturas e pigmentações daquela paisagem, inicialmente estrangeira, bem como as movimentações, ferramentas e posturas das marisqueiras no mangue.

A maioria das marisqueiras depende dos pés e mãos, quanto às tecnologias empregadas, bem como da identificação precisa do local onde se encontram os crustáceos a serem coletados. A percepção destes lugares ocorre, mais frequentemente, pela visão a partir da observação, pelo tato e pela audição. Já os instrumentos são simples – sacolas, baldes, sacas (do tipo que armazena batatas), ganchos, mas eficazes pela experiência desenvolvida desde criança.

O marisco, a ostra, o sururu, o mexilhão, a lambreta e o caranguejo são, para as marisqueiras, os principais crustáceos coletados no mangue e nas praias locais. Dentre estes, o

sururu traz uma curiosidade a parte. Primeiro, porque ele fica quase que totalmente “enterrado” na lama, com apenas as conchas entreabertas, como olhos do mangue. Segundo, porque o sururu se organiza em grupos que as marisqueiras chamam de cachos, suscitando a imagem de coletivo, de grupo. Para coletá-los, depois de identificados, os sururus são retirados da lama e para que um deles “saia” de dentro do cacho é necessário apertar levemente na sua base. E assim ele surge, “saltando” para fora.

Abaixo, segue uma sequência de frames que fazem parte do vídeo, realizado durante a ação em campo, sobre como coletar sururu. Nas imagens uma marisqueira orienta um membro da equipe do projeto a realizar a coleta, que se inicia na identificação do sururu na lama (F1), retirando o cacho (F2 a F5), apertando para encontrá-lo no cacho (F6 e F7), puxando o sururu do cacho (F8 e F9); e segue até a lavagem do mesmo na água e colocação no balde ou sacola para seu transporte.

FIGURA 14 - Sequencia sobre como coletar sururus



Outra forma de pesca bastante interessante é de pisar a lama para pegar uns pequenos camarões, chamados de tamarús, no momento em que emergirem. Os tamarús são comestíveis, e, segundo elas, são mais saborosos que o camarão. Eles servem também de isca para a pesca, sendo por essa razão que, normalmente, são os homens quem os coletam. Além de pisar a lama, as marisqueiras vasculham a areia com os pés a procura mariscos e fazendo com que eles surjam para serem coletados; este movimento se assemelha a uma dança, onde um dos pés, de cada vez, escava a terra fazendo semicírculos na areia.

FIGURA 15 - Composição 11 [a-massa]



FIGURA 16 - Composição 12 [raízes aéreas]



Fonte: Autora

As posições que as mulheres ficam também remontam uma imagética ligada à idéia de ciclo da vida que vai da decomposição ao renascimento, do excremento ao alimento, metaforizada pela posição de cócoras e pela imagem trazida por Josué de Castro (2008), onde ele comenta das necessidades físico-orgânicas das pessoas que passam fome e vivem uma restrição alimentar, cuja deficiência de ferro, cálcio ou fósforo leva as pessoas a consumirem barro.

Se alguns comem barro, assim elaborado, como um verdadeiro produto alimentar, a maioria se contenta em ingeri-lo incorporado naturalmente a certos alimentos da região. Assim os moradores das lagoas, em torno de Maceió, quando comem o seu sururu mal lavado, estão a ingerir grandes quantidades da lama que esta espécie de marisco guarda em seu organismo (CASTRO, 2008, p.141).

Outra imagem é retratada pela posição curvada para frente, quase como uma reverência ao mangue, à vida existente na lama, na terra, nas águas. Em algumas fotografias, é interessante notar que essa curvatura até chega a confundir com as raízes escoras, pois o corpo curvado e os braços alongados para pegar os mariscos na terra apresentam a mesma silhueta dessas raízes.

FIGURA 17 - Composição 13



Essa representação também remete à postura dos filhos iniciados do Orixá²¹ Nanã Buruku, que na dança ritual realizada em círculo, apóiam-se “em seus bastões (cajados) andando um pouco de lado, com passos lentos e circunspectos (...) suas atitudes imitam a fadiga de uma longa viagem” (VERGER, 1997, p.239). Nanã tem o domínio total sobre o Tempo, e seus elementos são a água e a terra, ou seja, a lama. “É considerado o Orixá mais velho do panteão na América” (PRANDI, 2001, p. 21). A sua configuração de terra e água a associam à agricultura, à fertilidade, aos grãos. Diz-se que colocar água sobre a terra significa propiciar um ciclo. Umedecer a terra seca e quente é restituir a umidade e o frescor que representam a paz e o equilíbrio. Nanã, através da fertilidade, atrai os Orixás masculinos para gerar suas criações (SARACENI, 2005, p.153) trazendo uma imagem relacionada à fecundação da terra pela água.

O MANGUE E SUAS ÁGUAS NUTRITIVAS

As imagens sobre o mangue remontam um útero materno, onde seus filhos ficam imersos em água, alimento e vida. Trazem a idéia de aconchego, de proteção, de conforto, encontradas na água, principalmente nos momentos difíceis, como na fome, onde é possível encontrar o alimento em abundância:

Essas águas nutritivas são adensadas com todos os tipos de átomos gordurosos, apropriados à mole natureza do peixe, que preguiçosamente abre a boca e aspira, alimentado como um embrião no seio da mãe comum (...) A grande fatalidade do mundo, a fome, pertence somente à terra, aqui ela é prevenida, ignorada. (MICHELET APUD BACHELARD, 2013, p.123)

Neste sentido também traz a ideia de fartura, pois é através do mangue, enquanto “seio maternal”, que a realidade da sobrevivência se faz possível. Essa ideia é reforçada pelo diálogo entre as mulheres-marisqueiras:

- Quem mora na área de praia passa fome? (Dalila).
- Não (Luana).
- Passa quem é preguiçoso (Dalila).

(Dalila e Luana, em entrevista gravada em vídeo, janeiro de 2015)

21 “O orixá seria, em princípio, um ancestral divinizado, que, em vida, estabeleceria vínculos que lhe garantiam um controle sobre certas forças da natureza” (VERGER, 1997, p. 18).

FIGURA 18 - Composição 14



Fonte: Autora

E Luana complementa, dando a receita da sua sobrevivência pelo movimento, pela troca, pela multiplicação, pela transmutação e complementação do alimento em alimentos derivados:

- (...) tira três quilos (de marisco), vende dois pra comprar o que tá faltando e consome o resto. Já não morre mais de fome (Luana, em entrevista gravada em vídeo, janeiro de 2015. Grifo nosso).

Dessa forma, Josué de Castro (2007) traz essa imagem do mangue e das águas nutritivas enquanto substância que alimenta, que transforma vidas, que se transforma em vida, quando descreve:

(...) o povo vive de pegar caranguejo, chupar-lhe as patas, comer e lamber os seus cascos até que fiquem limpos como um copo e com sua carne feita de lama fazer a carne de seu corpo e a do corpo de seus filhos (CASTRO, 2007, p.26)

Outra alimentação se dá através da revitalização do espírito pelo desabafo, do acalento no colo da mãe, conforme a fala da marisqueira Luana:

Se quiser ficar com raiva, brigar com o marido, vem simhora pra dentro do mangue (...) Aqui você chora, você chinga, você desabafa o que quiser (...) Quando tô arretada com o marido, eu venho me embora (...) Aí eu trago um banquinho, me sento aqui e tumtumtumtumtum, quando vejo o balde tá cheio (Luana, em entrevista gravada em vídeo, janeiro de 2015)

Na sua fala, Luana expressa alegria em alimentar-se física, emocional e espiritualmente do mangue, o qual não só resolve seus problemas sentimentais, mas, opera também o milagre da vida pelo movimento, pela ação de alimentar-se, enchendo “um balde”, enchendo-se de energia vital, após se esvaziar da raiva.

O mangue, aqui, representa a mãe natureza, imagem que Marie Bonaparte, citada por Bachelard (2013), relaciona ao sentimento, ao sentimento filial. “Sentimentalmente, a natureza é uma projeção da mãe”, afirma Bachelard, e, citando Bonaparte,

O mar é para todos os homens um dos maiores, um dos constantes símbolos maternos. (...) Não é porque a montanha é verde ou o mar azul que nós o amamos, ainda que demos essas razões para a nossa atração; é porque algo de nós, de nossas lembranças inconscientes, é sempre e em toda parte resultado de nossos amores da infância, desses amores que a princípio se dirigiam apenas à criatura, em primeiro lugar à criatura-abrigo, à criatura-nutrição que foi a mãe ou a ama de leite (BONAPARTE APUD BACHELARD, 2013; p.120).

Esse amor filial remonta a relação de ancestralidade, da infância, do sentimento de pertencimento carregado pelas marisqueiras e repassado por gerações; fortalecido pelas imagens de segurança, de proteção maternal, trazidos em seus relatos que remontam a memória dos seus primeiros contatos com o mangue pelas mãos de seus genitores.

Na condição de filhos, todos que precisam do mangue devem pedir autorização e proteção também ao pai, ao “Pai do Mangue”; como forma de respeito, de respeito à vida, sua e dos seres que habitam esta paisagem. A imagem que emerge dessa narrativa mítica, citadas pelas marisqueiras

e pescadores, está ligada ao acompanhamento e proteção dos filhos pelos seus responsáveis, concretizando-se através da escuta de barulhos de galhos quebrando e de impressões, de pegadas deixadas na lama ainda intacta, como alguém de fato caminhando junto, caminhando e observando de perto, no sentido de ajudar e amparar a pesca e a coleta, de proporcionar um ambiente farto e livre de perigo.

Personificando a imagem de mãe, outra representação também é observada na escultura da santa Nossa Senhora do Ó, que faz alusão a imagem de Nossa Senhora gestante. Seu nome foi colocado por romeiros que iam a Igreja, de mesmo nome, em busca da água milagrosa da cacimba da paróquia. Segundo o historiador, Antônio Rolim²², é a única imagem (escultura) de Nossa Senhora grávida, em estado gestacional, que possui uma mão no ventre e a outra no coração. Mais uma vez, a referência à mão como instrumento, que guarda, acolhe e protege; a mão que assegura e oferece segurança pelos seus gestos. Enquanto que o ventre e o coração, aqui, são considerados como abrigo, como casa dos seres e dos sentimentos, levados a uma instância divina, relacionados ao milagre da vida. Essas imagens apresentam o manguê e suas águas nutritivas como local fértil e revitalizador, como um nascedouro e por sustentar muitos filhos, muitas famílias em seu ventre, em seu seio (coração).

FIGURA 19 - Composição 15 [frutífilhos]



Fonte: Autora

22 Entrevista concedida em dezembro/2014, numa visita a Igreja Nossa Senhora do Ó com o grupo de mulheres.

O MANGUE E SUAS ÁGUAS SOMBRIAS: COMPOSIÇÃO E DECOMPOSIÇÃO

Noutro sentido, o mangue traz na idéia de abrigo à referência de toca, de esconderijo, de cova. Essas imagens remetem à resistência, ao medo, à morte, identificados pelos buracos, pela sombra, pelo silêncio, pelas águas escuras e dormentes, pela lama. Neste sentido, “A união da água e da terra dá a massa” (BACHELARD, 2013; p.109) para a re-configuração da vida.

FIGURA 20 - Composição 16



Fonte: Autora

Bachelard (2013) afirma que “A água, substância da vida, é também substância da morte para o devaneio ambivalente” (BACHELARD, 2013, p.75). Numa relação cíclica e de contrastes, a imagem que remete à vida é antagônica e complementar a morte, ou seja, permite o renascimento, ativando as representações nascer-morrer; luz-sombra, encher-secar; saúde-doença, segurança-dúvida, preservação-transformação. Essa relação tem a ver com o mistério, com a experiência da re-ligação, com a vida que surge em baixo da terra quando esta é banhada pela água, evocando mais uma vez a imagem de Nanã Buruku, que recebe os mortos e permite o seu renascimento.

Há uma narrativa mítica, segundo as marisqueiras, que afirma existir lugares no mangue, chamados de “sumidor do mangue” ou “buraco do padre”, que não podem ser pisados, pois quem pisar afunda. Há também histórias que apresentam o mangue como um lugar de desova de cadáveres pelo tráfico local. Tais narrativas relacionam o mangue a um abrigo-cova, o qual guarda os mistérios da morte pela dissolução, pelo desaparecimento do corpo-matéria, decomposto em substância-vida. Dessa forma, “o morto é devolvido à mãe para ser re-parido” (JUNG apud BACHELARD, 2013, p.75). Sua substância morta alimenta o mangue, dá vida ao mangue, sendo, desse modo, novamente reintegrada à vida.

FIGURA 21 - Composição 17



Fonte: autora

Outra relação, exposta pelos pescadores, encontra no medo uma imagem de resistência. Em tempos passados, para entrar na mata com o objetivo de pegar madeira para construir suas embarcações, por exemplo, eles precisavam da autorização do coronel, proprietário da região. Caso não conseguissem a autorização, se aventurassem e fossem pegos, tinham as mãos cortadas ou eram mortos. Segundo eles, o coronel lhes concedia a autorização por dois motivos: primeiro porque gostava da pesca e, segundo, pelo interesse político, de que os pescadores continuassem apoiando seus familiares.

Situação recorrente nos dias atuais, a autorização continua sendo pedida, mas agora é ao tráfico, como mostra o relato de Ariel, em conversa realizada em dezembro de 2014:

Você vai entrar no mangue, você tem que ter autorização do pessoal do tráfico. Eu mesmo para entrar no mangue, para tirar uma vara ou um pau para botar na minha rede, tenho que ter autorização do chefe do tráfico (...). Pra pegar um siri, um caranguejo, (...), eles é quem mandam no mangue aqui em Pau Amarelo (Ariel, em entrevista gravada em vídeo, dezembro de 2014)

Pela fala do pescador Ariel, nota-se que há uma quebra do sentimento de pertencimento pela impossibilidade de ir e vir do mangue com liberdade. Entretanto, há um acordo, uma relação estabelecida entre a pesca e o tráfico, entre a vida e a morte.

Outra forma de resistência e de sentimento de pertencimento é trazida pelas mulheres marisqueiras, quando, a partir dessa situação imposta pelo tráfico, elas afirmam, em tom de indignação que vão continuar trabalhando “no mangue!” (Roseli, em entrevista gravada em vídeo, dezembro de 2014). E outra ainda completa, numa insistência duvidosa, mas obstinada: “Tem risco, né?!” (Rosa, em entrevista gravada em vídeo, dezembro de 2014). Essa fala pode ser traduzida como a expressão de sua fortaleza, de sua auto-afirmação, de sua sobrevivência pelo desespero-esperança, ao se permitir caminhar, lado a lado, com a vida e com a morte.

O MANGUE DAS ÁGUAS COMPOSTAS, DAS ÁGUAS AGLOMERANTES

A imagem relacionada às águas compostas e aglomerantes do mangue refere-se às dialogias tecidas em seu jogo de relações, que interliga e movimenta todos os seres deste ecossistema.

Nessa imagem o mangue é um aglutinador de substâncias diferentes – água e terra – que cooperam para sua sobrevivência, para manutenção da sua diversidade. Neste sentido, a noção de união serve para garantir a diversidade e para satisfazer as necessidades configurativas. Em outras palavras, ser parte num todo, fazer parte da composição do mangue, das relações tecidas pelo mangue, ocupar um lugar na sua configuração, sendo, dessa forma, as marisqueiras compreendidas como parte daquela imagem, daquela paisagem, daquele ecossistema.

Para Bachelard (2013, p.97), “A imaginação formal tem necessidade da ideia de composição. A imaginação material tem necessidade da ideia de combinação”. Essa relação apresenta o mangue como aglutinador de substâncias diferentes, aglutinador de matéria e espírito, de terra e água. Aglutinador de conhecimentos e sonhos. Aglutinador de realidades e interesses distintos. Aglutinador de pessoas. Pescadoras-artistas, marisqueiras-artesãs, pescadoras-marisqueiras, artistas-artesãs.

Percebemos que o mangue acolhe a união de diferentes mundos pela própria dinâmica que se inscreve conflitante, porém integrante. Observamos os diferentes seres de carnes moles e cascas duras, como as ostras e mariscos, que se organizam amontoados nas raízes dos manguezais (ostras) e enterrados ou em cachos imersos em água e terra, em lama (mariscos e sururu). Outros, como o caranguejo chama-maré, que se organiza em grupos – vizinhanças – para defender seu território

FIGURA 22 - Composição 18



e cortejar as fêmeas num frenético movimento de acenos para reprodução (ligados à defesa e acolhimento). Ao mesmo tempo em que defendem seu território de outros machos, acolhem as fêmeas para reproduzir. Segundo as marisqueiras, os caranguejos chama-maré fazem um sinal para a maré encher o mangue, preenchê-lo de água. Em outras palavras, fertilizá-lo.

Assim como os caranguejos, as marisqueiras se reúnem em busca de pescados, e seus gestos repetitivos, como os dos caranguejos chama-maré, são coletivos e integrados aos movimentos dos seres que ali habitam, ligados à defesa e a conquista de seu lugar no mundo.

Por analogia, as marisqueiras revivem a imaginação formal da água, quando se organizam como os sururus e se agrupam como as ostras em torno de suas raízes ligadas à ancestralidade e memória, ligadas à pesca, ligadas à lama, ligadas ao mangue. E se constituem da imaginação material da água, feminina, fértil, nutritiva, numa combinação de mulheres-vida, mulheres-alimento que se auto-produzem em outras mulheres-artistas diversas daquelas. Neste sentido, tratam de combinar seus sonhos aos seus conhecimentos, às suas experiências.

Todo o sentido está voltado a observar como o diferente se une, combina-se, configura-se por uma ação coletiva e/ou para uma ação coletiva. Diante disto, a imagem do lixo no mangue assume uma configuração realizada por uma ação coletiva da comunidade que vive nas suas proximidades e que traduz uma compreensão diferente do manguezal, retratando, também, uma combinação do diferente.

Outro reflexo dessa combinação do diferente estava presente no artesanato previamente existente. Este reproduzia imagens, principalmente figurativas, do cotidiano e de animais da pesca ou do universo dos filhos e netos das mulheres participantes. As peças eram geralmente feitas de conchas fixadas com cola quente e massa de biscoito, representando peixinhos, borboletas, tartarugas, sereias, mulheres, cenas de pesca etc. Para este grupo, o trabalho tradicional ainda é a pesca/ coleta de mariscos e outros crustáceos nos mangues e mares da região. A matéria-prima utilizada era composta das cascas dos mariscos, resultantes da separação da carne – muito valorizado no comércio de alimentos, escamas de peixes, quenga de coco, cola quente, massa de biscoito, tecidos, enfeites plásticos imitando folhagens, gramas, flores, e, material de reaproveitamento como garrafas P.E.T., dificultava a configuração de produtos de qualidade para o mercado. Isso se dava tanto pela mistura dos elementos naturais e de reaproveitamento de forma explícita, onde o acabamento é visível, quanto pelo uso restrito (decorativo) e pela pouca durabilidade por conta da fixação apenas com a cola. Em contrapartida, o discurso das mulheres

da Colônia Z2 era taxativo quanto ao lixo depositado no mangue e no mar, onde a pesca e a coleta acontecem. Este discurso respaldava a forma de construção do produto, da mistura de materiais e rápida deterioração.

As mulheres comentavam, com muita indignação, que “até” alguns pescadores e marisqueiras jogavam lixo e desrespeitavam a natureza. Atitude que devia ter sido combatida por seus pais e avós, que, segundo elas, foram quem repassou os ensinamentos da pesca e mariscaria e as educou para a pesca e coleta dos crustáceos e peixes.

FIGURA 23 - Composição 19



Fonte: Autora

Em vista dessa relação do lixo existente no mangue, há de fato uma construção do produto artesanal, produzido em coerência com a realidade encontrada nestes locais e representada pelos materiais utilizados e pelo discurso embutido na configuração do artesanato local deste período, que antecedeu as oficinas de design. Com um olhar mais atento, percebemos o quanto o imaginário deste grupo de mulheres está representado por seus produtos, ainda frágeis, em constituição, mas fortes no discurso, na realidade explícita das relações do grupo com o ambiente local.

Em primeira visita ao mangue, percebe-se que o grupo de marisqueiras, antes de ter a intenção de apresentá-lo à equipe técnica do projeto de design, foi exercer seu papel de pescador. Também foi possível observar os traços de cooperação entre elas, como uma realidade da convivência em grupo. As marisqueiras funcionavam como uma rede de pesca lançada ao mar, onde se pega o que o mangue oferta no momento, recolhendo apenas o que lhes servem. Se o pescado

servia, elas guardavam; se servia a outra marisqueira, era imediatamente ofertado; ou ainda, se não iam utilizá-lo de forma alguma, era então devolvido à natureza, ao mangue, sem sacrificá-lo. Dessa forma procediam em coletividade, em mútua conexão entre elas e entre elas e a natureza, trocando idéias, trocando olhares, trocando mariscos, negociando.

Neste sentido, Sennett (2013, p.41 e 42) afirma que “Referindo-se a um ‘artesanato coletivo’ (...) o que solidifica uma instituição não é apenas o compromisso comum, mas também as trocas afiadas”. No caso das marisqueiras, esse compromisso comum as une, pois uma sabe do que a outra precisa ou faz, ou uma comunica a outra as suas necessidades e a outra coopera, cuida de satisfazê-la de uma maneira fluida, sem entraves ou pressões. Ou ainda, reapresentam as diferentes realidades encontradas através de um artesanato que une as partes ao todo, o lixo ao alimento, o que é descartado à natureza, o cotidiano ao sonho/ fantasia.

O MANGUE DAS ÁGUAS FEMININAS E DA TERRA MASCULINA

Essa prática das marisqueiras, reforçada pela apropriação e conectividade com seu contexto, é também fortalecida pela fala da artesã Luana (janeiro/ 2015) quando a mesma afirma que o mangue em outros tempos não era feito de lama, mas de terra e água:

quando vim conhecer o mangue pela primeira vez, isso aqui não tinha lama, minha gente; isso não era lama, não! Só era areia. (...) quando foi todo mundo pisando; a lama que era em baixo, passou pra cima, e, a areia desceu! Aí tem muitos cantos que tem areia, e tem outros cantos que não tem areia.
(Luana, em entrevista gravada em vídeo, janeiro de 2015)

Neste sentido, ao “amassar” a lama para pescar seus crustáceos, as marisqueiras estão exercendo um alto grau de intimidade com o mangue, e, compartilhando com as demais essa experiência; elas comungam vínculos íntimos, conectadas pelas suas necessidades de sobrevivência.

Segundo Bachelard (2013, p.109),

Quando se conseguiu fazer penetrar realmente a água na própria substância da terra esmagada, (...) então começa a experiência da ‘ligação’, o longo sonho da ‘ligação’.
Esse poder de **ligar** substantivamente, pela comunhão de vínculos íntimos,

o operário, sonhando sua tarefa, atribui-o ora à terra, ora à água. Com efeito, em muitos inconscientes, a água é amada pela sua viscosidade. A experiência do viscoso reúne imagens orgânicas numerosas: elas ocupam incessantemente o trabalhador em sua longa paciência de amassadura. (BACHELARD, 2013, p.109)

Essa experiência de intimidade pôde ser vivenciada na visita ao Manguê do Bambu, onde as marisqueiras permitiram o ligamento da equipe técnica do projeto de design ao manguê, e, por conseguinte, a elas próprias. Essa idéia está expressa na fala da marisqueira Luana [Luciene] (janeiro/ 2015) quando ela reforça essa conexão dizendo: “Acho que vou marcar com vocês para a gente vim pescar”; e, completa, “vem de manhã e volta à noite” (idem, ibidem).

Outra imagem emerge quando Bachelard (2013, p. 109) comenta que a “(...) água, como se dizia nos antigos livros de química, ‘tempera os outros elementos’. (...) amolece as substâncias.” Sendo dessa forma que se dá a liga, entre elas, e, entre as marisqueiras e a equipe técnica do projeto de design, remodelando os caminhos, energizando o grupo para o sentido de cooperação. Pode-se pensar que a água enobrece o ser pelo seu poder de purificação; trata de “amolecer” as substâncias mais duras como o ego/ o conhecimento estabelecido. Como a força bruta e dura do homem-terra.

Vale observar que mesmo a água e a terra sendo elementos de tendência feminina, “Na ordem da imaginação material, ser contrárias para duas substâncias é ser de sexos opostos” (BACHELARD, 2013, p.100), ou seja, um deles terá que se masculinizar para receber o outro. O que é feminino torna-se masculino por uma questão de sobrevivência. A mulher vai ao manguê principalmente para prover o que falta em casa. A mulher faz artesanato para contribuir e sobreviver em épocas de pesca escassa; para ajudar seu marido, pescador; defender seu território, sua família. Neste sentido ela aflora o masculino para (se) complementar e poder abastecer.

No grupo, habilidades e posicionamentos se apresentaram no decorrer da ação de design e estavam constantemente se (re) organizando, emergindo, principalmente, dos conflitos (interpessoais) ocorridos, tanto internamente, quanto externos (família, instituições parceiras, etc.) ao grupo.

As relações de força e poder do masculino para o feminino, do homem para mulher, no cenário da mariscaria/ pesca vêm sendo reproduzidas de geração em geração. Questões que variam do ciúme ao poder de quem detém os recursos financeiros foram recorrentes e levaram algumas



participantes a se desligarem do grupo para não entrarem em conflito com o marido, por exemplo; e, mesmo sendo de âmbito pessoal e externo ao grupo, repercutia e influenciava na dinâmica grupal. Observamos que para algumas marisqueiras/ artistas-artesãs, a relação matrimonial era entendida como uma condição da mulher e estava relacionada à união familiar, pois muitas vezes elas se submetiam ao cônjuge para que essa unidade-família fosse possível. Para Simone de Beauvoir (1949, p. 19),

(...) recusar a cumplicidade com o homem seria para elas renunciar a todas as vantagens que a aliança com a casta superior pode conferir-lhes. O homem suserano protegerá materialmente a mulher vassala e se encarregará de lhe justificar a existência: com o risco econômico, ela esquia o risco metafísico de uma liberdade que deve inventar seus fins sem auxílios. Efetivamente, ao lado da pretensão de todo o indivíduo de se afirmar como sujeito, que é uma pretensão ética, há também a tentação de fugir de sua liberdade e de constituir-se em coisa. É um caminho nefasto porque passivo, alienado, perdido, e então esse indivíduo é presa de vontades estranhas, cortado de sua transcendência, frustrado de todo valor. Mas é um caminho fácil: evitam-se com ele a angústia e a tensão da existência autenticamente assumida. O homem que constitui a mulher como um Outro encontrará nela profunda cumplicidades. Assim, a mulher não se reinventa como sujeito porque não possui os meios concretos para tanto, porque sente o laço necessário que a prende ao homem sem reclamar a reciprocidade dele, e porque, muitas vezes, se compraz no seu papel de Outro. (BEAUVOIR, 1949, p. 19)

De modo semelhante ao casamento, os conflitos que existiram entre o grupo e o presidente da Colônia de Pescadores também obedeciam a mesma lógica, onde as artistas-artesãs preferiram se desligar do grupo

Mulheres Fatechas a enfrentar ou entrar em conflito com o presidente, impactando diretamente sobre elas e sobre o grupo, sobre a identidade do grupo.

Como fruto da relação, dentro da configuração do artesanato, os filhos-produtos também dão continuidade às relações de gênero. Eles tecem a relação entre o feminino e o masculino, entre o que está dentro e o que sai/ extrapola, entre o tecido/ tramado, e o encaixe/ ajuste.

Além de apresentarem em suas constituições a rigidez da casca em comunhão com a flexibilidade e a massa mole de seu interior.

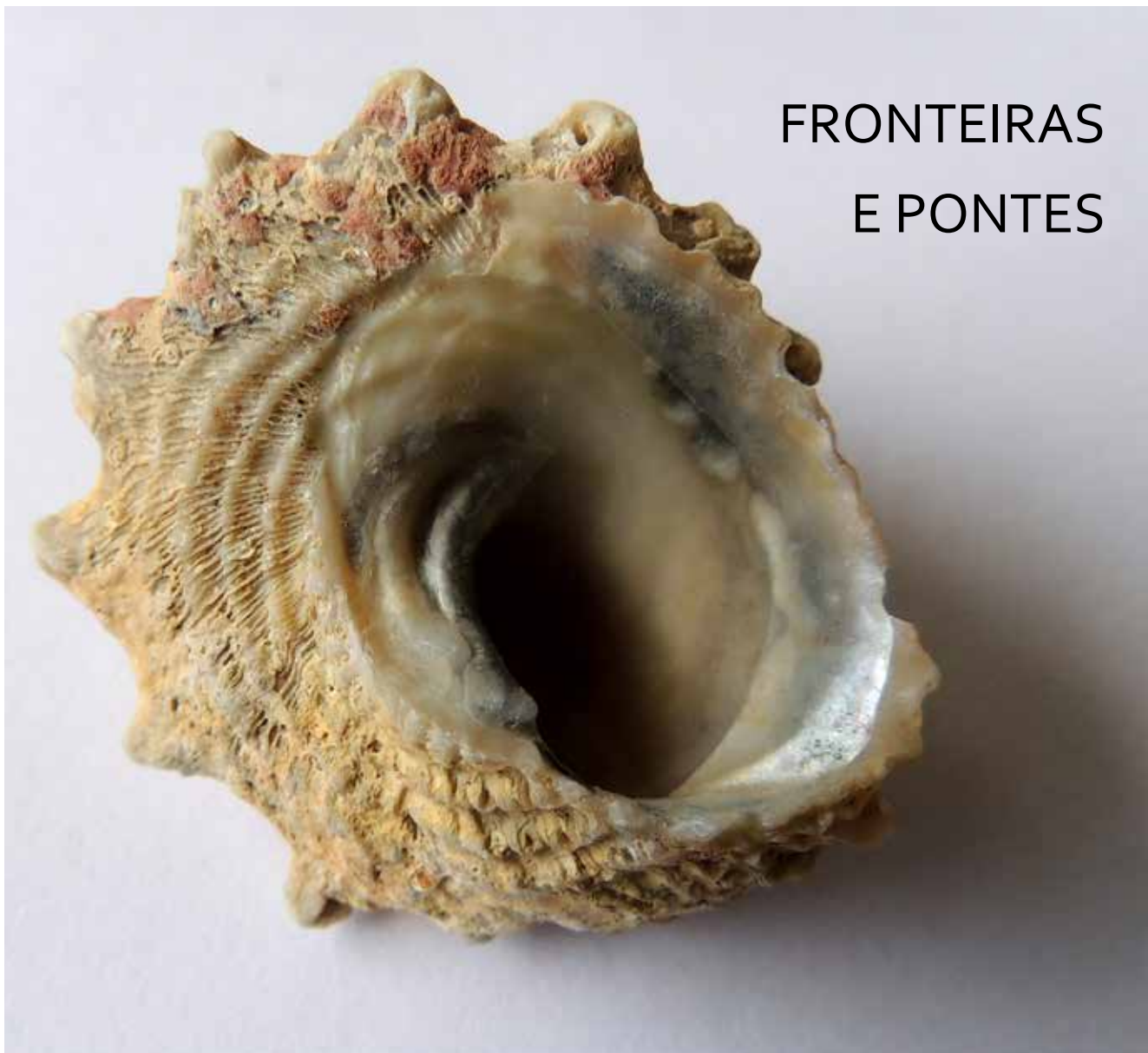
Neste primeiro acesso etnográfico, esteve presente no discurso das mulheres o reconhecimento do grupo como uma família, unida, que se viam com unidade e respeito.

Pode-se dizer que os contrastes estão muito presentes nas imagens que as marisqueiras expõem de sua realidade. Estas imagens também são configuradas pela ciclicidade, pois alterna entre explícita e latente, interna e externa, imersa, na superfície e pelo feminino.

Observarmos, para tanto, as relações do mangue como abrigo-casa e como abrigo-esconderijo; como vida relacionada à sobrevivência, ao alimento, à fertilidade, à espiritualidade e relacionada à morte pela ressignificação; como morte relacionada às covas, às narrativas míticas e histórias locais, como a do Sumidor do Mangue e do mangue como lugar de desova de cadáveres e de tráfico; a morte relacionada à vida que se organiza e se encontra "enterrada" no caso da maioria dos mariscos, ligada ao silêncio e ao mistério; como composição e combinação de substâncias diferentes, opostas e complementares, como o masculino e feminino, terra e água.

Por estas narrativas é estabelecida uma dinâmica pela interação sócio-ambiental que já põe a descoberto a organização simbólica e a condição de manutenção do grupo e de suas relações culturais.

FIGURA 25 - Composição 21



Fonte: Autora

O segundo acesso nos leva a perceber o grupo por outro olhar, após seis meses da saída do campo do projeto de design. É um lugar fronteiro e de contradição dinâmica entre a delimitação do tempo e sua mobilidade. Dentro da pesquisa ele se configura como um espaço de meio entre o levantamento etnográfico – o primeiro acesso, e o estudo de caso, após doze meses da saída do projeto de campo.

A forma das contribuições teóricas para esse segundo acesso parte de pontes entre a realidade do campo, as mulheres-marisqueiras-artistas-artesãs, e os pensamentos dos teóricos que contribuem com o tema, a saber, Edgar Morin (1996, 1997, 2005), Richard Sennett (2012, 2013), Paulo Freire (1979, 1983, 1996, 2000), Ezio Manzini (2008), Gaston Bachelard (2013), Michel Maffesoli (1998), Simone de Beauvoir (1949), Gennep (2011) e Roland Barthes (2013). Dessa forma, a pesquisa acessa a complexidade pela dialogia do ser-tempo-espaço, do fazer-tempo-espaço e do viver-tempo-espaço, que elege/ assume a contradição como inerente à experiência de vida/ à vida.

Sendo assim, alguns termos e ideias que permeiam as dimensões provocam pontes/ diálogos entre o cuidar-se e o equipar-se [práticas] de mundo. Para este momento, lemos o ser, enquanto as artistas-artesãs; o espaço, enquanto o mangue e o contexto do projeto Design Sustentável Paulista Criativa, onde as artistas-artesãs interagiram com outros seres (designers, parceiros e natureza); o fazer, como a expressão de todo o tipo de prática ou ação; o viver abordado pela experiência vivida, sentida, realizada pelo ser; e, o tempo, relacionado ao momento anterior as oficinas de design (período compreendido entre novembro/2014 e janeiro/2015) e seis meses após a finalização e saída do projeto do campo.



MODOS DE SER

Em MODOS DE SER, entramos em contato com a auto-construção das artistas-artesãs através de suas vivências e experiências com a atividade da mariscaria, da pesca e do artesanato. Abordamos as suas construções simbólicas, construções de suas realidades, de sua organização social, cultural, ética, estética; entraremos em contato com suas formas de ser mundo. Para tanto, estabelecemos olhares sob a perspectiva do movimento das mesmas para transformação de si a partir do diálogo com o mundo. Tratamos, assim, de uma realidade dialógica entre o eu e o outro, entre o exterior e o interior, entre o vestir-se e o despir-se, ou seja, ressignificar-se sob as variadas formas de interação com o mundo e de se constituir das trocas produzidas por essa interação.

É importante frisar que essas ideias pontes do cuidar-se, equipar-se, do ser curioso e consciente são imbuídas umas das outras, mas por questão didática especificamos essas lentes, como forma a dar ênfase a perspectivas diferentes na construção da ideia em torno dos MODOS DE SER. Dessa forma, toda a atenção da pesquisa está voltada a como as artistas-artesãs cuidam de si cuidando do mangue, da família, cuidando da preservação das espécies, da vizinhança, da pesca/coleta, do artesanato etc.; em como as artistas-artesãs equipam-se dessa relação de troca entre si, entre elas e o mangue, entre elas e suas famílias, entre elas e os parceiros, vizinhos, entre elas e a rede na sua percepção de vida e morte, de sua alimentação (simbólica, física), no assessoramento/cooperação mútua tanto na pesca/coleta/artesanato/trabalho quanto na vida.

Portanto, essa dimensão é regida pelas artistas-artesãs (não deixando de observar/contemplar as designers do projeto), mulheres que estão em constante retroalimentação de si, movimentando suas construções (sobre quem são: marisqueiras, pescadoras, artistas-artesãs, mães, filhas etc.), suas emoções e sentimentos (alegres, tristes, esperançosas, desesperadas, empoderadas, subjulgadas etc.), seus pensamentos e motivações (ter prazer, melhorar a qualidade de sua vida, ampliar seu aprendizado etc.), ou seja, mulheres que se transformam ao se colocar em relação com o mundo.

O SER COMO SUJEITO – O CUIDADO DE SI

Como uma primeira ponte, elaborada sobre as ideias de Foucault (2006, p.11), podemos entender MODOS DE SER enquanto um cuidado de si, que, segundo ele, trata de como ocupar-se

consigo mesmo, constituindo um “princípio de agitação, um princípio de movimento, um princípio de permanente inquietude no curso da existência”. Ou seja, este sujeito (ser) mobiliza marcas/ camadas/ memórias – pistas corpóreas, simbólicas – ligadas às suas ações e inter-ações com o seu exterior, ligadas ao contexto onde está inserido, ligadas às suas experiências ao longo do tempo, ao longo de sua existência, em contínuo deslocamento.

Observando o grupo Mulheres Fatechas, interlocutoras da pesquisa, percebemos essa agitação, esse movimento para atuar e melhorar a qualidade/ as condições de suas vidas, exposto em algumas de suas falas²³ :

1. Janaína, 62 anos, disse que era acessível, extrovertida, emotiva e compreensiva;
2. Graça, 42 anos, objetiva, gosta do coletivo, sensível, quer crescer na vida;
3. Carmélia, trabalhadora;
4. Bárbara, trabalhadora;
5. Rosa, 54 anos, trabalhadora e cuidadora do marido;
6. Roseli, 48 anos, negociante, alegre, gosta de se divertir e ajudar o próximo;
7. Dalila, 55 anos, tem como objetivo crescer na vida com o coletivo;
8. Roseane, 46 anos, lutadora, quer aprender mais;
9. Camila, dinâmica, gosta de interagir, é sossegada;
10. Dália, esforçada, trabalhadora, extrovertida e interage com todos;
11. Flora, 24 anos, trabalhadora, curiosa, gosta de artesanato;
12. Violeta, 53 anos, esforçada, calada, envergonhada em público, extrovertida;
13. Clara, 43 anos, risonha, alegre, gosta de trabalhar;
14. Margarida, batalhadora, terminou os estudos;
15. Maria Luz, 54 anos, risonha e gosta de aprender;
16. Luana, sincera;
17. Amélia, criativa, bondosa, carismática, solidária, batalhadora, envergonhada;

²³ Relatório Etnográfico do projeto Design Sustentável Paulista Criativa realizado em nov/2014. É importante observar que as falas é uma compilação dos olhares das mulheres sobre suas qualidades, solicitadas pela equipe técnica a fim de compreender o diferencial do grupo e a sua relação com a auto-estima.

18. Valentina, comunicativa, alegre, extrovertida e guerreira;
19. Jade, trabalhadora;
20. Lis, tímida, esforçada, corajosa e determinada.

Estas características estão ligadas à vida prática, expressas pelo gosto de aprender, de ser acessível, negociante, criativa, batalhadora, determinada, comunicativa; expressas pela relação com a coletividade, com a vontade de interagir e ajudar o próximo, com a vontade de crescer junto. E também estão ligadas às suas realidades [emocionais] expressas por se considerar extrovertida, sensível, sincera, alegre, dinâmica. Todas juntas fornecem pistas de suas relações com o mundo.

Também é observada uma inquietude na equipe do projeto de design, no sentido de um querer compreender o contexto a partir de viver junto com o outro (o grupo Mulheres Fatechas) todo tipo de experiências modificadoras, as quais venham proporcionar melhores processos e, consequentemente, um melhor resultado ao término do projeto, tanto para a vida das artistas-artesãs quanto para a vida da equipe. Como exemplo, a ida da equipe técnica ao Mangue do Bambu, em Paulista, acompanhando, durante toda manhã, o trabalho das marisqueiras, proporcionou um

FIGURA 27 - Composição 23



Fonte: Autora



Fonte: Autora

FIGURA 28 - Composição 24

contato com essa relação local a partir do outro, a partir das artistas-artesãs. Proporcionou uma vivência da realidade do outro e um momento de diálogo e de trocas.

Nessa incursão pelo mangue a equipe sentiu medo, euforia, curiosidade, tranquilidade, estranhamento, mas também identificação com o sentimento aguçado de percepção e cuidado que as marisqueiras/ artistas-artesãs demonstraram na sua relação com o meio. Assemelhava-se, de certo modo, com a forma de abordagem das designers no campo.

Tanto pelo lado das artistas-artesãs quanto pelo lado da equipe de designers, percebemos que as relações que elas têm com o mundo, as suas vivências de mundo, passam a constituir-las na exata medida de como elas fazem dessa relação externa a elas uma apropriação pela

retroalimentação das suas possibilidades. Em outras palavras, quando as construções a partir de suas vivências agem para ampliar as possibilidades que são constantemente revisitadas e re-organizadas nas suas práticas de vida.

Para as artistas-artesãs, o exercício dessa relação para a prática do artesanato se confunde com as suas próprias vidas, quando o mangue é dito como o quintal de sua casa, ou seja, como extensão de si, reforçada pelo discurso de que sua vida é vivida “dentro da maré”, esboçando os altos e baixos de sua experiência de vida, os deslocamentos, os movimentos da maré-vida. Ou ainda, quando elas expressam que precisam ir ao mangue se aliviar das questões pessoais e se alimentar, revitalizar o espírito pela relação com a natureza, ligado à hora da pesca/ mariscaria.

FIGURA 29 - Composição 25 [mov-&-mentes]



Fonte: Autora

As artistas-artesãs compartilham uma marca-textura-inscrição semelhante a da casca do marisco propagadas pelo movimento (ondas das águas, das marés), reforçando/ revelando o caráter identitário por este grupo de artistas-artesãs, na sua relação com o mangue onde se auto-produzem enquanto sujeitos de si.

Essas impressões ou pistas – corpóreas, simbólicas, do cuidado de si, com as quais nos assumimos, nos modificamos, nos purificamos, nos transformamos e nos transfiguramos, implica em um certo modo de encarar as coisas, de estar no mundo, de praticar ações, de ter relações com o outro. Dessa forma, as marisqueiras/ artistas-artesãs revelam em suas marcas – queimadas de sol, do sal, engilhadas da água, do tempo que passou em baixo da água, reveladas pelo relevo das varizes por causa da posição que assumem por horas para a coleta do alimento – uma contínua relação do corpo com o tempo/ espaço, que não apenas modifica/ modela o corpo, mas também alimenta a alma, ressignifica o prazer do ser-vida, isto é, de ser “arrebataado”/ conduzido/ marcado pela vida; e que também pode ser observado neste fragmento da poesia Vida/Tempo de Viviane Mosé²⁴ (2008),

(...)

O tempo andou riscando meu rosto

Com uma navalha fina.

Sem raiva nem rancor

O tempo riscou meu rosto com calma.

Eu parei de lutar contra o tempo. Ando exercendo instante.

Acho que ganhei presença.

Acho que a vida anda passando a mão em mim. Acho que a vida anda passando.

Acho que a vida anda. Em mim a vida anda. Acho que há vida em mim.

A vida em mim anda passando. Acho que a vida anda passando a mão em mim

A terra é revelada como corpo, como local de pistas, de encontros, de desencontros, de vida e de morte, revela momentos/ fragmentos de passagens do tempo, de seres, da vida, do manguê como um sistema vivo e dinâmico, como uma rede.

24 Viviane Mosé é psicóloga e psicanalista, especialista em “Elaboração e implementação de políticas públicas” pela Universidade Federal do Espírito Santo. Mestra e doutora em filosofia pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Poeta. Disponível no site <http://www.usinapensamento.com.br/quemfaz.php>. Acesso em 01/06/2016.



Fonte: Autora

FIGURA 30 - Composição 26

Assim, o corpo, outrora são, encontra suas marcas-passagens pelo tempo, já envelhecido, mais pesado, por vezes impossibilitado de ir ao mangue pescar-coletar mais vida, reabastecer-se.

UM E OUTROS: O SER E A REDE (OUTROS SERES)

Desde que nascemos somos tomados pelo ambiente que nos cerca, tanto cultural como socialmente. Este corpo social e cultural que nos envolve, passa a nos constituir enquanto sujeitos e a nos mobilizar para nos colocar diante do mundo como participantes ativos nessa relação em rede com outros sujeitos, como também com os artefatos, com a natureza. É um processo que, segundo Morin (1997, p.14) irá orientar, desenvolver, domesticar as virtualidades humanas e inibir e proibir outras. Por outro lado, Sennett (2013, p.18) salienta que o processo de feitura de coisas concretas revela algo a nosso respeito; e, que para aprender com as coisas, precisamos saber apreciar suas qualidades. Portanto, "(...) as pessoas podem aprender sobre si mesmas através das coisas que fazem, a cultura material²⁵ é importante" (SENNETT, 2013, p. 18). Assim, entendemos que as marisqueiras/ artistas-artesãs nasceram no ambiente do mangue/ mar, e, assim como seus pais e avós, foram envolvidas pela rede da pesca, desenvolveram a capacidade de enxergar com as mãos e pés para coletar os mariscos e caranguejos; a habilidade de ler o tempo, o vento e a maré, de identificar os momentos propícios para fazer da sua rede (de vizinhos, de peixes, crustáceos etc.) um suporte de vida.

²⁵ Na concepção de Sennett (2013, p. 17-18) a palavra materialismo "foi desvirtuada, conotada na história política recente pelo marxismo e na vida cotidiana pela fantasia e ganância consumistas". O pensamento materialista também obedece as mesmas relações, pois não entendemos como foram desenvolvidos os artefatos que usamos. Então, para Sennett (2013, p. 18), o materialista cultural é amigo dos sentidos, pois "quer saber onde o prazer pode ser encontrado e como ele se organiza. Curioso das coisas em si mesmas, ele ou ela quer entender como são capazes de gerar valores religiosos, sociais ou políticos".

Foucault (2006, p.145) considera que “o cuidado de si sempre toma forma no interior de redes ou de grupos determinados e distintos uns dos outros”. Ele é praticado pelo sujeito que se configura através da relação com outros sujeitos, pelo encontro e desencontro com o outro, ou seja, pelas contradições que o sujeito emana de sua interioridade frente a realidade que o cerca.

Na rede formada pelo projeto, cada sujeito-mulher (artista-artesã, designer) participante, cria vínculos, afasta-se de si, volta-se a si, afasta-se dos outros; convida a participar; conecta-se ao outro, articula-se em sua ambivalência; o sujeito se configura como mãe, filha, irmã, vizinha, cidadã, artista-artesã, designer, empreendedora, vendedora, pescadora, marisqueira, esposa, mulher. É professora, é estudante. Faz parte de um grupo, de uma comunidade, de uma sociedade. São, portanto, provocadas inúmeras relações entre corpos distintos (ou camadas de corpos distintos que co-habitam um mesmo corpo), entre experiências e práticas distintas no intuito de apreender o mundo para, então, equipar-se. Então, enquanto estamos no campo como designers, também somos coletadoras, pescadoras. Da mesma forma ocorre com as artistas-artesãs, enquanto parte do campo, elas são professoras e estudantes, são empreendedoras e designers. Somos um e todo, somos espelho e reflexo deste campo, nutrientes e nutridas por ele, pelas práticas, pelas experiências realizadas num corpo coletivo, inscritos num determinado espaço e tempo. Esse movimento está baseado em uma abordagem ampliada e interconectada das partes, uma abordagem do envolvimento, das interações sobre a realidade que é vivenciada; onde o sistema envolve os atores e deixa-se envolver por eles, configurando uma idéia de ciclo, de caráter retroativo e de autoprodução, presentes na idéia de circularidade tratada por Morin (1996).

Desse modo, as artistas-artesãs, interlocutoras da pesquisa em questão, são um misto dessas camadas de sujeitos distintos que se complementam, que se organizam em grupo – nas Mulheres Fatechas, na vizinhança – e/ ou se vinculam a grupos – como o da Colônia de Pescadores, dos produtores artesanais da Secretaria Especial da Mulher – da comunidade de Nossa Senhora do

FIGURA 31 - Composição 27 [a-colhida]



Ó, de Pau Amarelo, de Maria Farinha, entre outros bairros do município de Paulista, da sociedade Pernambucana. Equipam-se aprendendo a usar os olhos, as mãos, ouvidos, boca para pescar/ coletar mariscos; para produzir seu artesanato; para fazer acordos, trabalhar coletivamente; equipam-se do tempo/ ciclo da maré, do tempo de reprodução dos crustáceos e peixes; do seu tempo de (re) produção. Ocupam-se do seu mundo, do seu contexto local, e nesse equipar-se produzem e (se) atualizam (como) as ferramentas necessárias a sua sobrevivência.

Para Freire (1980, p. 33), “Os homens são porque estão situados, na medida em que sejam desafiados a atuar”; na medida em que estão em relação constante com seu tempo e seu espaço, em relação constante com seu ambiente concreto. E em complemento, afirma que “Refletirão sobre seu caráter de seres situados, na medida em que sejam desafiados a atuar”. Isso quer dizer que o sujeito só é porque está localizado (tempo/ espaço) em seu contexto, e no caso das artistas-artesãs, elas só são Mulheres Fatechas pela relação que têm com o mangue, com a praia, com suas famílias e vizinhanças, com a Colônia de Pescadores, com o artesanato. Porque se permitiram navegar por águas estranhas - as do design - e nos permitiram embarcar com elas, de forma que nos lançamos juntas (marisqueiras e equipe de design) para desbravar os desafios que se apresentavam em seu contexto. É neste sentido que devemos tratar a questão da incerteza como uma incitação à coragem (MORIN, 2005, p.177), de modo que as perspectivas e visões transgridam os problemas/ “fraquezas” e se apoiem nas soluções/ “qualidades”, potencializando as regenerações transformadoras do grupo, de seus tempos e do seu espaço.

Podemos afirmar que todo o grupo Mulheres Fatechas, incluindo a equipe técnica, esteve voltado para sua relação com o meio que estavam imersas. Travaram diálogos com os espaços (mangue, Colônia de Pescadores, com o mercado, com órgãos públicos etc) e fizeram a mediação entre as diferentes realidades que as cercava, os diferentes discursos, as diferentes ações/ atividades, os diferentes seres (da natureza, da cultura, da pesca, do projeto, do governo etc.). Em Freire (1983), o sujeito é visto como “corpo consciente (consciência intencionada ao mundo, à realidade), o homem atua, pensa e fala sobre esta realidade, que é a mediação entre ele e outros homens, que também atuam, pensam e falam” (FREIRE, 1983, p.44).

Dentro dessa perspectiva, contextualizada durante o projeto Design Sustentável Paulista Criativa, foram realizadas trocas e construções, acordos e mediações entre os sujeitos – as artistas-artesãs e as designers, e, entre os sujeitos e o meio – natural e construído. Dentro dessa realidade, cada sujeito potencializava o grupo com ideias, visões, tradições, tecnologias, habilidades,

memórias, com seus movimentos de vida, contribuindo com a vivência da rede pelos experimentos do contexto que os cerca.

Então, é a partir das relações vivenciadas e sentidas dentro do seu contexto que as artistas-artesãs e a equipe técnica refletiram e criaram seu próprio aprendizado. Esta condição auto-criadora²⁶, Freire destaca como o momento onde o sujeito se conduz a um movimento sustentável, produzido pelo pensamento crítico sobre si e sobre seu entorno, ou seja, como o momento de uma ação para a tomada de sua consciência (criadora).

CONSCIÊNCIA: DE SI, DOS OUTROS, DO CONTEXTO

Ao observar o grupo de produção artesanal Mulheres Fatechas por essa dimensão (MODOS DE SER), notamos que o tempo e o espaço estão explícitos, situados nas suas práticas tradicionais de vida, onde o corpo é seu instrumento de pesca, de criação, de inscrição, de articulação com o seu meio; onde a mediação é construída a partir dos desafios de sua realidade concreta – do manguê (poluição, tráfico de drogas, pesca/ coleta etc.), da sua família (questões de gênero – machismo, maternidade etc.), dos parceiros (ganância, medo, ampliação da rede, apoio etc.), do artesanato (alternativa, trabalho, prazer, lazer etc.). Neste sentido, Paulo Freire coloca a 'práxis humana' como "(...) a unidade indissolúvel entre minha ação e minha reflexão sobre o mundo" (FREIRE, 1980, p.26). Por outro lado, ao observarmos as designers/ equipe técnica, notamos que vão se configurando na medida em que vão sendo imbuidas das relações com aquele tempo e espaço; ao passo que saem de si para olhar pelos olhos das artistas-artesãs, para dialogar com o meio, com o campo; conforme passam a compreender o contexto, a criar referências da realidade local; enquanto se auto-constróem com os recursos locais.

Dessa forma, as ações conflitar, cooperar, compreender e desentender; ouvir, falar, desejar e conceber; cuidar, de si, do outro, do meio; refletir, imaginar, agir, atuar, mediar, exemplificam algumas práticas que permearam a realidade do projeto, bem como refletem a intensidade da ação para tomada de consciência por todos os envolvidos, em pouco mais de um ano e meio de atividades, contradições e desafios.

Sendo assim, pela necessidade de uma construção de consciência de si, nesta dimensão,

o sujeito (SER), ou melhor, as marisqueiras/ artistas-artesãs se apresentam pela relação com o local onde vivem, com outros sujeitos (vizinhos, parceiros, fauna etc.), com os artefatos, com o que fazem. Elas são reveladas compondo-se do seu contexto, que segundo Oriana Duarte (2012, p.2) trata “de converter-se a si conhecendo o mundo”; apropriando-se de sua história de vida, reconhecendo as memórias de seu território; adquirindo experiências pelas trocas realizadas nas diferentes realidades vivenciadas – mangue, grupo de artesanato, projetos, Colônia de Pescadores, suas casas e terreiros/ quintais.

Durante o projeto, percebemos que tanto as designers quanto as artistas-artesãs se mostram mais sensíveis para os diálogos possíveis com o contexto que as rodeia, com as relações de saberes, com a memória, com a história, com a natureza, com suas redes de relações. Enquanto designer, observadora-participante, fazer parte dessa ação de design para o artesanato significa dialogar e ampliar as nossas próprias construções a partir das relações e construções das artistas-artesãs; significa nos colocar em relação a elas e a seu contexto, a fim de possibilitar trocas. Entretanto, é preciso estarmos sensível ao toque, à escuta, ao gosto, ao cheiro, ao olhar, aos sentidos para refletir, para refletir-nos. É preciso nos sensibilizar pelo movimento e nos permitir fluir.

FIGURA 32 - Composição 28



Fonte: Retirada do livro Celeida Tostes, 2014 & Foto da Autora

Despojei-me
Cobri meu corpo de barro e fui.
Entrei no bojo do escuro, ventre da terra.
O tempo perdeu o sentido de tempo.
Cheguei ao amorfo.
Posso ter sido mineral, animal, vegetal.
Não sei o que fui.
Não sei onde estava. Espaço.
A história não existia mais.
Sons ressoavam. Saíam de mim.
Dor.
Não sei por onde andei.
Os escuros, os sons, a dor, se confundiam.
Transmutação.
O espaço encolheu.
Saí. Voltei.

(Celeida Tostes, 2014)

Barthes (2013) explica essa fluência como sendo o “modo como o sujeito se insere no código social (ou natural)”. Segundo Barthes essa fluência se configura em *Rhythmós* (modelo de um elemento fluido), que diferentemente do ritmo, remete “as formas sutis de gênero de vida: os humores, as configurações não estáveis, as passagens depressivas ou exaltadas; em suma, o exato contrário de uma cadência cortante, implacável de regularidade” (Barthes, 2013, p.16). Dessa forma, se considerarmos os experimentos de mundo das artistas-artesãs e designers, dentro desse projeto de design para artesanato, como ações, como práticas de deslocamentos de si para lugares, posições, olhares e reflexões diferentes das já conhecidas, das já experimentadas, então as relações produzidas por estes deslocamentos (projetos de design para o artesanato como espaço criado/ construído/ demarcado, lançado à realidade do campo) constituem uma contraconduta frente a uma prática estabelecida como padrão.

PONTE-ANDO com a Inovação Social

Observando a dimensão MODOS DE SER, notamos que algumas questões tocam em aspectos da Inovação Social, teorizada por Manzini (2008, p.15-18) quanto às interações cotidianas entre o sujeito e o contexto, ligadas a formas de pensar e agir – em redes, aos deslocamentos, descontinuidades e a contraconduta do sujeito frente a um modelo consolidado de mundo, ou seja, nas práticas de resistência, em diferentes maneiras de (auto) produzir e consumir, diferentes formas de se relacionar com o contexto, de uso do tempo, artefatos etc.

Por conseguinte, a intenção é de que possamos construir uma consciência de nossas realidades. Uma consciência interna, a autoconsciência, do sujeito em si, e, uma consciência que extrapola o sujeito, ou seja, uma consciência do ser no mundo, de como esse sujeito se enxerga atuando no mundo, como ele comunga e coopera com o seu contexto; e que essa consciência esteja intimamente ligada à construção de vínculo, do envolvimento, e à percepção, tanto das designers quanto das artistas-artesãs, sobre a qualidade do contexto onde se passa a ação. Dessa forma, as questões cotidianas, referentes ao grupo, devem ser tomadas como exercícios de cooperação e consciência, levadas ao debate, à elucidação, para a construção de acordos sociais condizentes com os princípios de uma ética coletiva, pois, segundo Manzini, a “qualidade de um determinado contexto é o resultado do cuidado de todas as pessoas que ali vivem” (MANZINI, 2008, p.53).

Em outras palavras, reflete as condições de resiliência do sujeito, de como ele enfrenta seus desafios, suas frustrações, de como ele reage e se (auto) constrói, de como este sujeito se movimenta na vida pela convivência com suas dialogias: alegrias e tristezas, vida e morte, saúde e doença, virtudes e dificuldades. Partindo de um auto envolvimento das artistas-artesãs, pelo cuidado de si, que reverbera para o grupo; para um re-posicionamento desse grupo diante de sua realidade, diante dos outros grupos/ sociedades ao ponto de produzirem ações conjuntas (em rede) para melhorarem os seus contextos locais a partir das qualidades e vocações regionais.

Neste caso, a ponte entre o campo e a Inovação Social pode vir a contribuir para uma abordagem de maior equidade entre os diversos saberes e áreas, no sentido de que todos podem e devem atuar juntos para um objetivo comum de melhorar a qualidade do meio em que vivem. Dessa forma, o designer deixa de “desenhar”/ projetar apenas produtos, a partir de suas habilidades técnicas, mas volta-se às artistas-artesãs, a trocar com elas os conhecimentos e ferramentas para “desenhar”/ projetar caminhos/ cenários em coletividade.

Um exemplo prático ocorre quando as artistas-artesãs vão a determinado mangue juntas para mariscar/ coletar/ pescar, pois, devido ao tráfico de drogas, pelo menos uma delas já precisa ser conhecida no local, garantindo, assim, maior proteção às demais. Quer dizer, uma artista-artesã atua em cooperação com as outras e com seu meio para (auto) produzir coletivamente. Ou ainda, quando uma artista-artesã tem a intenção de coletar mariscos e a outra, sururus, fato que não inviabiliza que ambas colem mariscos e sururus e depois separem os pescados entre elas. Dessa forma, elas pensam e agem em conjunto e se articulam em rede.

Para Freire (1979) “as ações libertadoras, num certo meio histórico, devem corresponder não somente aos temas geradores como ao modo de se perceber estes temas. Esta exigência implica em outra: a procura de temáticas significativas” (FREIRE, 1980, p.30). Sendo dessa forma que, a partir do campo, emerge dessa dimensão MODOS DE SER alguns aspectos de força, observados através da etnografia e, de alguma forma, do cruzamento das ideias de Paulo Freire (1979, 1983), Barthes (2013), Morin (1997, 1996) e Sennett (2013), fontes utilizadas na pesquisa. São eles:

1. a PERCEPÇÃO desse sujeito no cuidado de si e do meio, ou seja, acessar as coisas de vários e diferentes pontos, ligados à experiência, ao “corpo consciente” (FREIRE, 1983, p.44) e a fluência, que pela ótica de Barthes (2013, p.16) se realiza no momento em que nos colocamos em relação a diversidade da rede, considerada como um caminho aberto de possibilidades. Este aspecto é de grande importância

para rede se estruturar, pois ele denota as correlações de forças (política, cultural, econômica, emocional) capazes de produzir mudanças a partir de articulações e ações sobre os diferentes e até divergentes olhares dos sujeitos, sobre um problema ou situação;

2. a SATISFAÇÃO de (auto) produzir e fazer parte do meio, de um todo, do coletivo. Este aspecto corresponde ao prazer de se sentir produtiva e como parte do todo, designado pelo impulso humano básico e permanente do

desejo de um trabalho benfeito por si mesmo. (...) E embora a perícia artesanal possa recompensar o indivíduo com o orgulho pelo resultado de seu trabalho, não é uma recompensa simples. O artífice frequentemente enfrenta padrões objetivos de excelência que são conflitantes; o desejo de fazer alguma coisa bem pelo simples prazer da coisa benfeita pode ser comprometido por pressões competitivas, frustrações ou obsessões (SENNETT, 2013, p. 19)

Neste sentido, corresponde aos reflexos da articulação e da ação onde o sujeito aproveita seus desfechos para produzir valores (éticos e estéticos) para, assim, re-conduzir-se e dar continuidade aos ciclos de sua existência, conectando a ancestralidade a sua realidade contemporânea, re-ligando os saberes (MORIN, 1996); e,

3. a MOTIVAÇÃO que esse sujeito tem de interagir com o meio e refletir sobre essa interação. Em outras palavras, corresponde ao interesse em responder as perguntas: “quem somos nós, o que fazemos?” (HABERMAS apud MORIN, 2005, p. 47). Para Morin, é importante nos conscientizarmos dos interesses que nos animam, e dos quais ainda não temos consciência. Neste sentido, Morin traz a atividade (individual) criadora como motivadora da emancipação do sujeito. Em concordância com a reflexão de Morin, Freire (1981) comenta sobre a perspectiva do mestre-aprendiz, na qual

Os educandos necessitam descobrir o que há por trás de muitas de suas atitudes em face da realidade cultural para assim enfrentá-la de forma diferente. A ad-miração de sua anterior ad-miração da realidade é necessária para que isto se faça.

A capacidade que têm os educandos de conhecer em termos críticos – de ir mais além da mera opinião – se vai estimulando no processo de desvelamento de suas relações com o mundo histórico-cultural. Mundo de que os seres humanos são os criadores. (FREIRE, 1981, p.44)

Em outras palavras, reflete, também, as condições que favorecem efetivamente a participação do sujeito na escuta, nas ações, nas relações do grupo ao equipar-se de uma coragem ressignificadora. Outro ponto deste aspecto está na possibilidade de se movimentar para convidar/ articular outros (parceiros) a participar e, por fim, na condição de trabalhar pra dentro da rede (para o grupo e para si) e para fora dela, ou seja, para o mundo/ contexto.

Inseridos nestes três aspectos, encontram-se os indicadores da dimensão MODOS DE SER. Indicadores de qualidade são como sinalizadores das representações e práticas dos sujeitos envolvidos na pesquisa e levam em conta estruturas, processos, relações e a contribuição da subjetividade. Estão fundamentados teórica e contextualmente para sua validação, a partir da etnografia, no caso da pesquisa, no grupo Mulheres Fatechas e possuem significados mútuos e partilhados entre os participantes do projeto de design (artistas-artesãs e designers). Segundo Minayo (2009), servem para observar o impacto, ou seja, verificar o "poder de influência e de irradiação de um projeto realizado".

A seguir serão expostos, numa tabela, os indicadores correspondentes a cada aspecto da dimensão MODOS DE SER elencados a partir do grupo Mulheres Fatechas.

TABELA 3 – Indicadores da dimensão MODOS DE SER

PERCEPÇÃO

Indicador	Grau de captação do contexto pelo grupo
Definição	Este indicador trata da condição do grupo em interagir e das possibilidades concretas dessa interação com o meio lhe trazer benefícios em termos de conhecimentos, saberes, técnicas, olhares/ visões artística
Questões abordadas	- O que o grupo faz para adquirir conhecimento? - Como vocês vêem no cotidiano possibilidades para criação e prática do artesanato? - Como vocês enxergam os sonhos do grupo dentro da realidade (contexto) do município?

Indicador	Grau de flexibilidade do grupo
Definição	Este indicador trata da condição do grupo para encontrar soluções, respostas, pontos de convergência em momentos/ situações de diferenças e oposição, exercitando a flexibilidade pela dialogia
Questões abordadas	- Como o grupo age quando há posições e ideias diferentes e ou opostas sobre algum assunto? - O que o grupo faz para resolver situações de conflito de ideias e/ou atitudes?
Indicador	Caracterização das relações do grupo
Definição	Este indicador trata da condição do grupo de se auto-definir, de se ver/ observar tanto as suas fragilidades quanto as suas potencialidades e sonhos
Questões abordadas	- Como você se define? - Como você define seu grupo? - Como você gostaria de ser percebida? - Como você gostaria que seu grupo fosse percebido? - Como você se via e sentia produzindo artesanato, antes do projeto? - Quais as suas qualidades/ características? - Quais as características de seu grupo? - Quais as características do local onde mora e trabalha?

MOTIVAÇÃO

Indicador	Grau de interesse por pesquisa e experimentação
Definição	Este indicador trata da compreensão sobre se manter interessado em seus processos como necessidade básica de sobrevivência, observado através do investimento que o mesmo faz em pesquisas e em experimentações, para a busca de seu aprimoramento técnico
Questões abordadas	- Estético e ético- quais pesquisas/ experimentações o grupo já desenvolveu e desenvolve atualmente? - Houve alguma pesquisa/ experimento que o grupo não conseguiu desenvolver? Por que? O que fez então?
Indicador	Condição de escuta do sujeito-grupo
Definição	Este indicador trata da condição do grupo em saber ouvir, captar as informações e dialogar para agir
Questões abordadas	- O que você faz quando sente que precisa mudar sua forma de pensar, falar e/ou agir? - O que você faz quando sente que o grupo precisa mudar sua forma de pensar, falar e/ou agir?
Indicador	Tipos de respostas que produzem mudança no grupo
Definição	Este indicador trata de observar/ estudar as formas mais comuns de resposta do grupo que são mais eficazes em produzir mudanças, com o objetivo de compreender a eficácia dessas respostas para a motivação do mesmo
Questões abordadas	- Verbal: quais as falas que produziram mudança (tiveram efeito positivo, negativo e incerto) no grupo? - Comportamental/ gestual: quais as ações e/ou gestos produziram mudanças (tiveram efeito positivo, negativo e incerto) no grupo? - Emocional: quais as emoções/ sentimentos produziram mudanças (tiveram efeito positivo, negativo e incerto) no grupo?

SATISFAÇÃO

Indicador	Grau de contentamento do grupo com as respostas das ações sobre o contexto
Definição	Este indicador trata de compreender como as ações que o grupo vem produzindo, refletem positivamente sobre o mesmo
Questões abordadas	- Quais os valores de convivência em grupo você leva para a sua vida pessoal? - Quais os valores que você leva da sua vida pessoal para a convivência em grupo? - Quais valores pessoais coincidem com o do grupo? E quais não coincidem?
Indicador	Grau de contentamento com as diferenças existentes no grupo
Definição	Este indicador trata do sentimento do grupo a respeito das diferenças e da diversidade existente no mesmo
Questões abordadas	- Como o grupo se sente a respeito das diferenças e divergências de ideias e atitudes de seus participantes?

Fonte: Autora

Esta dimensão, MODOS DE SER, apresentou o grupo de produção artesanal Mulheres Fatechas, juntamente com a equipe técnica do projeto Design Sustentável Paulista Criativa, vivenciando o mundo, sempre em constante movimento, e, por consequência, em constante deslocamento/ ressignificação. Para todas estas mulheres, os deslocamentos são possibilidades de rearranjar as experiências de suas práticas de vida e lançar-se a uma prática diferente daquela vigente ou tradicional, que é aceita pela sociedade ou por um grupo em particular.

Pode-se dizer que, para o designer, as relações com as artistas-artesãs do projeto e com seu contexto, proporcionou constantes movimentações e re-construções de si, no âmbito, pessoal, profissional e espiritual. É através de constituir-se do outro [sujeitos e contexto] que o designer possibilita rever suas práticas, seus caminhos, suas dificuldades, suas aspirações/ desejos, suas relações com o mundo concreto [natureza, artefatos].

FIGURA 33 - Composição 29 [passarão-passarinho]



MODOS DE FAZER

Esta dimensão trata dos MODOS DE FAZER, ou seja, da forma como agimos, como trocamos ideias, como nos articulamos com nossas habilidades²⁷, com as técnicas conhecidas, como fazemos uso de nossa memória e tradições, dos insumos existentes em nosso ambiente natural, dos artefatos, da nossa imaginação, do nosso corpo. Para a pesquisa, levamos em consideração o fato de como o sujeito coopera com seu grupo/ sua rede a partir das ações refletidas, articuladas, construídas e realizadas no seu contexto.

Sendo assim, alguns termos e ideias que permeiam esta dimensão provocam pontes/ diálogos entre a construção de conhecimentos e o seu compartilhamento relacionando a linguagem/ imaginação aos conhecimentos adquiridos com as práticas corporais tratados por Richard Sennett (2013), Paulo Freire (1979, 1983, 1996); os rituais de cooperação como forma de fazer artesanal, que relacionam ritmo experimental da solução e detecção de problemas, tratados nos conflitos existentes no plano do fazer para a concretização do aprendizado, discutido por Sennett, Paulo Freire, Van Gennepe (2011); e, o fazer poético ligado ao engajamento que envolve a todos (artistas- artesãos, designers e comunidade) como uma aura/ um imaginário, que permeia as construções entre realidades distintas (do eu e do outro, do concreto e da fantasia), visto por Sennett, Morin (2003).

FIGURA 34 - Composição 30 [tra-mar]



²⁷ Aristóteles, segundo Sennett (2012, p.17), “definia a habilidade como techné, a técnica de fazer com que algo aconteça, fazendo-o bem; (...) toda gama de ações implicadas em ouvir com atenção, agir com tato, encontrar pontos de convergência e de gestão da discordância ou evitar a frustração em uma discussão difícil.”



Fonte: Autora

Considerando o grupo de produção artesanal Mulheres Fatechas, os seus MODOS DE FAZER relacionam saberes, técnicas, instrumentos, habilidades, conhecimentos, processos do grupo desde a pesca artesanal até a venda do produto da pesca/ coleta e do artesanato. O grupo se expressa através de suas práticas, através das suas produções artísticas; expressa seu contexto, sua memória, se expõe. Assim, o grupo comunica quem é pelo que faz.

As imagens a seguir (FIGURA 35 - Luana e a sereia, à esquerda; e, a ciranda, à direita) apresentam duas práticas do fazer do grupo: o artesanato, relacionando o imaginário da artista-artesã – uma mulher-sereia (imaginário ligado à conquista, ao encantamento) – aos insumos do mangue produto da mariscaria; e a dança (do grupo na vida) chamada de ciranda²⁸, muito popular em Paulista pela mestra cirandeira Vitalina Alberta de Souza, chamada de Dona Duda, que é praticada em passos (movimentos) circulares e de mãos dadas, fato que fortalece o grupo na dança (caminhada), torna-o forte-fortaleza, e inclui a todos.

²⁸ “É uma dança comunitária que não tem preconceito quanto ao sexo, cor, idade, condição social ou econômica dos participantes, assim como não há limite para o número de pessoas que dela podem participar. Começa com uma roda pequena que vai aumentando, a medida que as pessoas chegam para dançar, abrindo o círculo e segurando nas mãos dos que já estão dançando. Tanto na hora de entrar como na hora de sair, a pessoa pode fazê-lo sem o menor problema. Quando a roda atinge um tamanho que dificulta a movimentação, forma-se outra menor no interior da roda maior” (GASPAR, 2004).



FIGURA 35 - Composição 31 [ser-eias]



Fonte: Autora

Na imagem à direita, também observamos a integração de uma das técnicas do projeto de design e artesanato (a segunda pessoa da direita para esquerda) aos fazeres do grupo. Essa imagem traz um flagrante das vivências da equipe técnica do projeto inseridas na realidade do campo; no momento em que o grupo busca a comunidade (representada por dois pescadores) para se apresentar.

Durante a passagem pelo Forte de Pau Amarelo, os pescadores Moisés, esposo de Clara, e Ariel foram convidados a nos contar suas histórias sobre o Forte de Pau Amarelo. Essas histórias remontam o forte a partir do período de 1968 e nos trouxe os modos de proceder daquela época, com as matas, praias e mares já dominados pela família Loudregen e suas impressões sobre a abertura que a família tinha para a pesca e os pescadores. Dentre as impressões, chamaram nossa atenção a permissão da família para tudo o que fosse ligado à pesca, como a retirada de madeira da mata para fazer embarcações, por exemplo, e a consciência dos pescadores sobre o que representava essa permissão, ou seja, seu voto nas eleições.

Outro momento de intensa conexão com o fazer do grupo foi a entrada no mangue, um convite à experiência do seu fazer primordial – de serem observadoras, coletoras e transformadoras de mundo(s).

Aprendemos:

- as técnicas da mariscaria, de coleta e armazenamento, de limpeza do pescado (marisco pedra, ostra, sururu, lambreta, unha de véio, siri, caranguejo).
- sobre a comunicação por assobios utilizando parte do propágulo, ou seja, da semente germinada do mangue vermelho; bem como sobre o uso da região do córtex dessa planta para o tingimento de tecidos, por possuir uma substância de natureza polissacarídica de cor vermelha, chamada tanino.
- a fazer um pó anti-inflamatório da raspa da casca interna da ostra, para passar direto no ferimento/ corte, muitas vezes proveniente de sua própria casca externa, bastante afiada; onde o ferir que é provocado pela área externa da casca da ostra torna-se cura, pelas propriedades do interior do mesmo molusco.
- a beneficiar as cascas dos pescados (mariscos/ escamas de peixe); aprendemos receitas pra cozinhar as suas carnes.
- a pedir licença ao Pai do Mangue para adentrá-lo e a agradecer ao sair; aprendemos a caminhar, aprendemos por onde caminhar, seguindo sempre pelo centro para não ferir os pés nas ostras presas às raízes dos manguezais.

Sem regras explícitas, éramos conduzidas por todas as marisqueiras/ artistas-artesãs ao mesmo tempo, sendo umas mais falantes, outras mais caladas – que preferiam mostrar do que falar, mas todas comungavam da mesma inspiração e maestria; eram nossas guias; eram elas nossas instrutoras e nós suas aprendizes. Eram nossa nau e nossa âncora. Sennett (2013) explica que ao demonstrar, o mestre artífice apresenta um ato bem-sucedido que serve como um resultado a ser alcançado, e que a partir do momento em que o aprendiz inicia a experimentação ele deverá descobrir (em si) qual o mecanismo (imagético-corporal) que faz chegar ao resultado do mestre: “(...) Mostre em vez de dizer! (...) Mas esse tipo de mímica tem um segredo” (SENNETT, 2013, p.203).

É nesse sentido que Sennett (2013, p.20 – 21) traz a compreensão de que “todo bom artífice sustenta um diálogo entre práticas concretas e ideias”, considerando que as práticas corporais se estabelecem como um desenvolvimento técnico direcionado e orientado pela força da imaginação. Sennett trata, aqui, a imaginação enquanto linguagem, ou seja, um meio de expressão, que regula os conhecimentos que adquirimos com as nossas práticas corporais. Entretanto, o autor expõe que:

(...) A técnica tem má fama; pode parecer destituída de alma. Mas não é assim que é vista pelas pessoas que adquirem nas mãos um alto grau de capacitação. Para elas, a técnica estará sempre intimamente ligada à expressão. (SENNETT, 2013, p. 169)

Desse modo, “A demonstração traduz-se numa orientação artesanal” (SENNETT, 2013, p. 203), na qual o mestre estimula a construção da linguagem/ imaginação do artífice a partir das ações manuais.

De modo solidário, as Mulheres Fatechas compartilharam conosco seus saberes, suas técnicas e conhecimentos. Dividiram conosco seus caminhos, suas trajetórias, suas memórias. Partilharam com a equipe técnica do projeto suas vidas, seus instrumentos de operar a vida. Instrumentos simples, mas eficazes como baldes, colheres, sacas e redes; mãos/ pés, olhos e ouvidos.

Enquanto designers, estávamos exercitando o nosso corpo a partir dos discursos das artistas-artesãs sobre seu meio, sobre quem eram, sobre como faziam para retirar do mangue seu sustento nutricional, emocional/cultural – ligado à memória e aos ancestrais; saúde/ financeiro – ligado ao alimento/ pescado; social – ligado a forma de organização e cooperação entre si. Estávamos nos constituindo de seus discursos, de suas memórias, de seus imaginários.

Dessa forma, tanto a partilha do conhecimento como a aprendizagem estavam ligadas, principalmente, aos exercícios do tato, do olhar e da importância dos exercícios de escuta. A natureza ambígua da escuta, entre passividade e atividade. Em outras palavras, quando as artistas-artesãs explicaram em gestos, fala, em movimentos, passaram as instruções através da linguagem, configurando um discurso que exprimia como deveríamos fazer, por exemplo, para caminhar e pescar/coletar no mangue. Pelo exercício da escuta (ligada à percepção – dos ouvidos, mãos/ pés, olhos, como também do paladar e olfato), a nossa imaginação direcionou e orientou nosso corpo para a execução das tarefas segundo as condições e restrições apresentadas no campo.

De tanto ver, ouvir, experimentar o mangue com as mãos e pés, com a audição, olhos, inclusive com o paladar, durante toda infância e adolescência, as artistas-artesãs desenvolveram seus conhecimentos através das cores, dos sons, das texturas, dos sabores e nutrientes do mangue. Melhoraram suas habilidades, suas técnicas; ampliaram a sua imaginação e consciência formal e material.

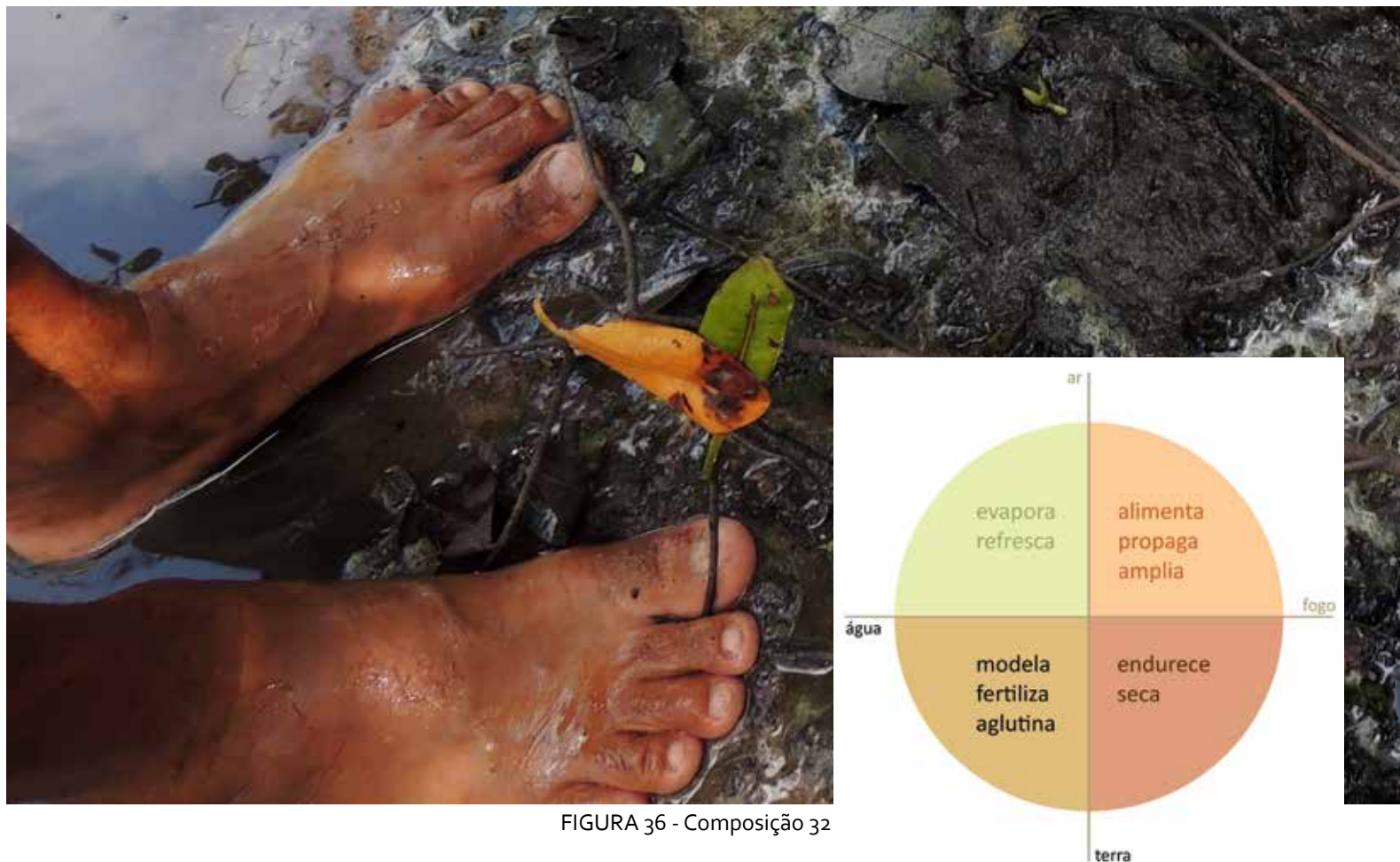


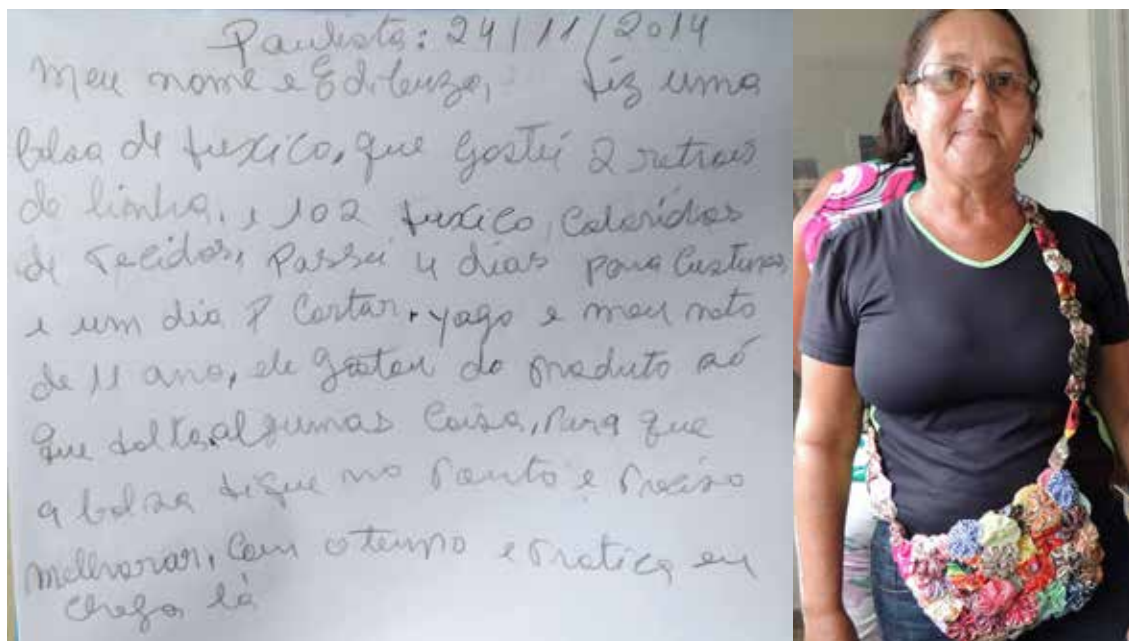
FIGURA 36 - Composição 32

Fonte: Autora

As Mulheres Fatechas desenvolveram suas essências femininas compostas de terra e água, de lama, que modela-compõe, fertiliza-nutri/ colabora e aglutina-une/ produz um coletivo pelo fazer. Essa apreensão do meio é realizada pela repetição contínua das atuações no mangue e de adaptá-las ao seu corpo para agir, enquanto sujeito (marisqueiras e designers, individualmente) e rede (grupo Mulheres Fatechas). Em Sennett (2013), essa apreensão é vista como uma “capacitação”, como uma “prática do treinamento” (SENNETT, 2013, p. 48); como uma experiência de “estudar a

própria prática e modulá-la de dentro pra fora” (SENNETT, 2013, p. 49)²⁹, que de tanto repetir, vai sendo modificada e ajustada à pessoa que a pratica. Segundo ele, “À medida em que uma pessoa desenvolve sua capacitação, muda o conteúdo daquilo que ela repete”, durante o momento que a experiência corporal é desencadeada. “À medida que se expande a capacitação, a capacidade de sustentar a repetição aumenta” (SENNETT, 2013, p. 49), ou seja, as artistas-artesãs vão encontrando formas diferentes de realizar as mesmas atividades, cada vez mais ajustadas ao seu corpo e às suas ideias.

FIGURA 37 - Composição 33



Fonte: Autora

A imagem acima trata do exercício da linguagem – da escrita e da técnica pela prática corporal para a confecção da bolsa. Percebemos a necessidade da artista-artesã em ser reconhecida pela comunidade, configurada na pessoa do neto de 11 anos, e do aprimoramento técnico, adquirido através do tempo de experiência no fazer da bolsa.

²⁹ Sennett (2013, p.49 e 58) cita o músico Isaac Stern que após anos de estudos e observações cria regras que ajuda a perceber como uma prática bem feita constitui em si mesma uma busca pessoal incessante, um aprimoramento técnico-mental que transcende a ação, a capacitação.

Nas palavras de Sennett (2013), “A técnica desenvolve-se, assim, numa dialética entre a maneira correta de fazer algo e a disposição de experimentar através do erro. Os dois lados não podem ser separados” (SENNETT, 2013, p. 181). Significa dizer que a artesã se reporta à experiência do tempo através da reflexão, em tempo, sobre o erro objetivando melhorar a sua prática ao longo do tempo.

Noutro sentido, Sennett (2013, p.32) nos apresenta a ideia de que “A capacitação seria um vínculo ao mesmo tempo com os antepassados e os pares”. Podemos dizer, inclusive, com o futuro, constituído pelo repasse dos conhecimentos para os filhos e netos, à medida que vão sendo adquiridos, como forma de inserí-los como parte do processo de legitimação da arte/ artesanato que perpetuará a prática artesanal do grupo/ comunidade. Para o sociólogo, “As habilidades artesanais são necessárias para estabelecer essas ligações e assim o valor consciente dos objetos” (SENNETT, 2013, p. 161).

Propomos uma ponte entre Sennett e Freire (1980), que afirma que “A conscientização é, neste sentido, um teste da realidade” (FREIRE, 1980, p.26). Para ele, a capacitação reflete uma relação entre educação e conscientização, onde na medida em que ultrapassamos a esfera espontânea de apreensão da realidade, atingimos uma escala crítica, na qual se desvela a realidade. Assim, a capacitação/ educação decorre de construções/ testes concretos que aguçam a consciência, que exercem e exercitam o diálogo entre o corpo e mente, entre práticas e ideias, e fazem com que apreendamos a realidade em que estamos submetidas.

Esse fazer compartilhado e coletivo foi um processo contínuo de seguir/ de viver conhecendo, de seguir a vida diante do mundo. Foi perceber as sutilezas propostas pela prática, pelos experimentos e experiências, nas quais mesmo quando nos propusemos a ensinar, terminamos aprendendo.

Percebemos que cada artista-artesã (re)conhece o que faz, compreende o que está ajudando a construir, entende como está cooperando para o grupo e para si mesma. Sabem que a mariscaria, a pesca, a culinária, a ciranda, o artesanato são construções suas. São fazeres que vêm sendo elaborados por seus ancestrais, por sua comunidade, por elas, e que de algum modo contribuem para sua existência, para o “cultivo de um estilo específico de vida” (SENNETT, 2013, p.19), de suas vidas.

Enquanto as artistas-artesãs estão e são do campo, vivem, moram, trabalham, atuam nos

mangues, mares, nas praias, lojas, bares, na cidade de Paulista, nós designers, que chegávamos com o projeto, éramos externas a essa realidade, estrangeiras a essa prática de vida; éramos “como imigrantes atirados pelo acaso ou destino num território que não é nosso, estrangeiros num lugar de que não podemos nos apossar” (SENNETT, 2013, p.23). E estávamos de passagem, a partir de um projeto de design inscrito em um espaço-tempo. Neste sentido, nos apoiamos nas palavras de Georg Simmel citado por Sennett (2013, p. 24), quando ele afirma que “O estranho (...) aprende a arte da adaptação com mais empenho”. Com este sentimento, deixávamos-nos envolver pelo grupo, pela curiosidade de algo diferente de nossa vivência, e, com isso, também aprendemos com os modos de fazer do grupo, também aprendemos com o grupo, com cada participante do grupo. Tornamo-nos sensíveis ao campo para trocar nossas experiências com as das marisqueiras/ artistas-artesãs mediante as questões que se estabeleciam no meio/ no local.

FIGURA 38 - Composição 34





FIGURA 39 - Composição 35

Foi neste movimento, de trocas constantes, que o conhecimento do grupo estava sendo desenvolvido/ adquirido. Configurando-se por uma prática regular, configurando-se por rituais.

OS RITUAIS DE COOPERAÇÃO

Ao lançarmos nosso olhar sobre o grupo, percebemos que as práticas estavam ligadas a “etapas de um ciclo que se deseja marcar e revelar” (GENNEP, 2011, p.9). Ou seja, tem hora para pescar/ coletar, há época que não se pode pegar alguns tipos de moluscos, crustáceos e peixes por causa de sua reprodução; existem formas de pescar/ coletar: com as mãos, com os pés, com instrumentos. Para cada situação havia uma maneira de agir, um protocolo a seguir, definido coletivamente e/ ou repassado por gerações.

As marisqueiras/ artistas-artesãs decidem em que mangue vão pescar/ coletar, quem vai e a hora referente à maré; para entrada e saída do mangue elas utilizam uma oração ao Pai do Mangue de proteção e agradecimento, respectivamente; observam se o que foi pescado já pode ser consumido ou deve ficar no mangue para reproduzir ou crescer; indicam os lugares onde estão observando os pescados umas para as outras, mapeando os pescados por onde passam, colaborando através da comunicação. Durante a pesca/ coleta revezavam momentos de conversa e reunião – quando se juntavam para limpar, trocar e avaliar o que tinham conseguido pescar/ coletar, e momentos de silêncio e dispersão – na hora da pesca/ da coleta em si.

Em casos de doença ou impossibilidade de alguma marisqueira/ artista-artesã ir ao mangue, as demais se organizam para pescar/ coletar por ela. Enfim, tecem considerações sobre suas ações

baseadas em acordos coletivos, que foram compartilhados e praticados, muitas vezes, por seus pais e avós.

Havia divisões de trabalho obedecendo às aptidões e habilidades, obedecendo aos conhecimentos e saberes de cada membro. Para a realização do artesanato, as artistas-artesãs se encontravam durante a semana, conforme havia sido estabelecido no projeto, com dias e horários para produzir – tanto em casa como no espaço coletivo/ ateliê – e discutir a produção para encaminhar as decisões do grupo. Existiam momentos de trocas, de repasse de técnicas, definidos em diálogo entre elas, entre todas as participantes. Fazia parte das ações do grupo, a partir da pesca/ coleta dos mariscos no mangue, realizar a limpeza e beneficiamento dos resíduos/ cascas dos pescados, depois organizá-los por tipo, tamanho e cor, para serem furados e escolhidos para montar os produtos.

Nesse sentido, os modos de fazer, os artefatos e as formas de se comunicar demonstraram as habilidades e os posicionamentos das artistas-artesãs ao se relacionarem socialmente, calcadas em suas experiências cotidianas, nas dinâmicas sociais e no uso de seus recursos locais: saberes, matérias-primas, tecnologias etc.

FIGURA 40 - Composição 36



Pelo viés do projeto de design, um conflito que se apresentou foi a gestão do ritmo deste em relação ao ritmo do grupo. Em outras palavras, o projeto tinha um cronograma para sete meses de execução e, ao seu final, deveria apresentar o grupo com novos produtos, inserido no mercado. Nesse caso, a gestão do tempo representou um desafio duplo, um considerado em relação ao grupo e, o outro, ao projeto de design. Em relação ao grupo, o desafio consistia em aguçar a percepção das artistas-artesãs em relação ao manuseio e uso destes resíduos, no período de sete meses, no sentido de criarem produtos com características de mercado.

A prática de produzir artesanato com insumos da pesca/ coleta ainda era pouco realizada e valorizada por elas, principalmente porque ainda não dava retorno – financeiro – não ‘alimentava’ em comparação à carne do pescado. Para tanto, o grupo, internamente, precisava se comunicar e agir (se permitir falar e ser ouvido) para que cada participante pudesse (re)conhecer/ desvendar as diferentes visões e sentidos contidos sobre o seu contexto, objetivando direcioná-los para a produção dos produtos/ do artesanato – incluindo, aqui, enquanto parte do grupo, a equipe técnica do projeto de design. Foi dessa forma que se revelou “a ‘arte’ da conversa”, que para Montaigne, citado por Sennett (2012),

significava a capacidade de ser um bom ouvinte (...) de estar atento tanto ao que as pessoas declaram quanto àquilo que presumem; em um de seus ensaios, Montaigne compara o ouvinte atento a um detetive. (SENNETT, 2012, p. 331)

Compreendemos, por conseguinte, a conversa como prática do grupo, como força produtiva artesanal, que por vezes avança em conquista e empoderamento do grupo (artistas-artesãs e designers) diante do meio em que estavam e eram produtoras.

Observamos, em ocasiões distintas, a cooperação existente também nos momentos de experimentação, onde as artistas-artesãs que estavam testando novos produtos, técnicas ou formas de vender, por exemplo, buscavam apoio junto às mais experientes. Esse movimento do grupo por vezes apresenta a fragilidade ou flexibilidade do mesmo, dependendo de como respondiam às solicitações.

Foi possível observar alguns conflitos, provenientes de pontos de vista diferentes, de modos de fazer diferentes, de tempos de aprendizagem diferentes. Sendo estes conflitos os que desencadeavam as possibilidades de aprimorarem tanto o relacionamento interpessoal, quando

conseguiram chegar a um consenso, quanto ao desenvolvimento laboral, reunindo olhares, fazeres, pensamentos diferentes entre si. Essa relação de projeto exigiu maior habilidade da equipe para lidar com situações divergentes, para lidar com as diferenças. Neste sentido, Sennett (2013, p. 331) explica, a partir da obra de Montaigne³⁰, que as práticas dialógicas – especializadas, informais e empáticas³¹ – são aspectos da prática da cooperação. E, foi desse modo que os rituais ligados à prática do artesanato foram sendo desvelados e (re) construídos. Para além da criação e confecção do produto, as artistas-artesãs praticavam a arte da conversa, refletiam juntas e se re-inventavam enquanto grupo, “artesanalmente”, pelo envolvimento, pela cooperação.

O projeto de design tornou-se, assim, um simulador de experimentações, no qual foi necessário que todos participassem, que trocassem saberes e experiências, que vivenciassem e dialogassem no coletivo. As experimentações, cercadas de erros, possibilidades, conflitos, desafios e superações, treinaram e disciplinaram nossos corpos para executarem juntos as atividades e a (se) mobilizarem (em) algo (SENNETT, 2013). O fazer (artesanato), nesse sentido, criou uma unidade entre a capacitação e a comunidade. Construiu pontes, como a que foi feita com o senhor Bira, que passou a fornecer para as Mulheres Fatechas as quengas dos cocos que ralava para vender, nas proximidades de um mercado local. Construiu pontes com a cultura local, com os pescadores, que fornecem escamas para o grupo. Construiu pontes internas a partir das habilidades, comunicação e técnicas de cada artista-artesã e de cada designer envolvida.

Ainda pela perspectiva do projeto de design, a gestão do tempo representou um desafio surgido no campo da funcionalidade, ou seja, da entrega do projeto no prazo com os objetivos e as metas concluídas, conforme planejado. Podemos dizer que havia uma relação conflituosa, entre o projeto, as artistas-artesãs e designers, e que essa relação transitava entre a prática e o prático, entre o processo e o resultado (SENNETT, 2013, p.57). Com um cronograma fechado, a equipe teve que ser precisa em determinadas ações ou alavancar/ dar saltos nos processos, provocando o grupo a discutir e pensar junto, a elaborar soluções e experimentar, a pesquisar e agir independentemente das designers, para chegar ao resultado esperado.

30 O filósofo Michel Montaigne (1533-1592), segundo Sennett (2012, p. 329-331), “era um mestre do pensamento dialógico”, e em refletir maneiras de aplicá-lo à cooperação cotidiana. Montaigne defendia a tese alternativa proposta pelo amigo Étienne La Boétie, “de construção do engajamento político de baixo para cima, com base na cooperação comum em uma comunidade”.

31 A empatia é compreendida como um reconhecimento do que o outro está fazendo, diferentemente da simpatia, que está mais relacionada a uma identificação pessoal com o outro (SENNETT, 2012, p.33-35).

As situações vividas, que demonstraram as habilidades, os posicionamentos e a gestão do ritmo pelas artistas-artesãs e designers, provocadas pelos modos de fazer, e que da mesma forma levaram as participantes aos conflitos, tratam de uma questão prática “de abrir mão do controle – da pegada – sobre os outros” (SENNETT, 2013, p. 172). De deixar o processo fluido e aproveitar, em tempo, as diferenças para a construção dos sujeitos e da coletividade. Portanto, para todas as envolvidas, o fazer (com as mãos/ artesanal) está ligado a um problema ou implicação ética em relação à pegada: o “saber soltar” (SENNETT, 2013, p.172). Como exemplo, o desligamento da equipe de designers das artistas-artesãs ao final do projeto foi um momento difícil para ambas, no exercício de soltura, de desprendimento umas das outras; entretanto, foi neste momento que se observou os diferentes laços construídos: os laços de amizade, de cumplicidade, os laços de confiança entre pares.

É importante fazer uma observação sobre o termo ‘pegada’ (que é feito com a mão) e que também pode ser visto como caminho, pista deixada pela caminhada (que é feito pelos pés). Nessa perspectiva, retornamos ao mangue, e voltamos a aprender com a ciência da mariscaria, onde, solidarizadas com a vida e com as experiências condensadas/ adquiridas em sete meses de ações e passos que nos conduziram a variados caminhos, devemos, enquanto designers, deixar as artistas-artesãs partir (e vice-versa, ou seja, as artistas-artesãs deveriam nos deixar partir), continuar a sua caminhada, decidir suas trajetórias. Devemos deixá-las como os crustáceos e mariscos, como os pescados que estão em fase (re) produtiva, para ganhar experiência fazendo, ComParTrilhando.

Percebemos que a ritualização das práticas do grupo, desde a pesca/ coleta até a produção do artesanato, segue modificando a sua vivência em um processo consciente e de cooperação, em constante atualização. Gennep (2011), neste sentido, afirma que

O rito, assim, também se enquadra – na sua coerência cênica grandiosa ou medíocre – aquilo que está aquém e além da repetição das coisas ‘reais’ e ‘concretas’ do mundo rotineiro. Pois o rito, igualmente segue e insinua a esperança de todos os homens na sua inesgotável vontade de passar e ficar, de esconder e mostrar, de controlar e libertar, nesta constante transformação do mundo e de si mesmo que está inscrita no verbo viver em sociedade. (GENNEP, 2011, p. 10)

Construindo uma ponte entre Gennep (2011) e Sennett (2013), podemos entender que o rito

sinaliza/ fornece pistas das transformações das artistas-artesãs em sua dinâmica de aprendizagem através das coisas que fazem, através da

“maneira como a resistência (pela repetição) e a ambiguidade (certeza-in-certeza/ acerto-erro) podem ser experiências instrutivas. Para trabalhar bem, todo artífice, precisa aprender com essas experiências, em vez de opor-lhes resistência” (SENNETT, 2013, p.20-21, grifo nosso).

Assim, é no plano do fazer que observamos com mais clareza como a cooperação para construção do conhecimento e para o compartilhamento de saberes atuou junto ao grupo e junto às designers. O conceito de cooperação, aqui, refere-se ao ato que “vem envolto na experiência do prazer recíproco” (SENNETT, 2012, p. 16). E, para obter esse prazer, o sujeito necessita estar engajado para agir com habilidade.

FIGURA 41 - Composição 37



O FAZER POÉTICO

Através da experiência sentimos algo que nos envolve e nos transforma, que nos conduz a melhorar a ação pela experimentação; neste sentido, a cooperação acontece pelo engajamento. Conforme afirma Sennett (2012),

A curiosidade pode nos 'animar' a olhar além de nós mesmos. (...) voltar o olhar para fora gera um vínculo social melhor do que imaginar que os outros serão refletidos em nós mesmos ou fazer como se a própria sociedade fosse construída como um salão de espelhos. Mas olhar para fora é uma habilidade que devemos aprender. (SENNETT, 2012, p. 333)

O engajamento pressupõe uma (pré) disposição e mobilização interna ao sujeito que o afeta e afeta o contexto (o que lhe está externo), afeta a percepção do contexto pelo sentir/ se por em relação a ele. Transforma o sentir pelo experimentar; o sentir-se fazendo parte; e pode desencadear movimentos de engajamento, por sentir-se participando da rede, da trama, do jogo.

Podemos dizer que um grupo de artistas-artesãs conversando sobre algo ocorrido na produção coopera entre si enquanto ocorre a escuta e a reflexão sobre o que uma delas fala/ exprime, enquanto ocorre a identificação (simpatia) e o reconhecimento (empatia) do que a artista-artesã estava realizando, através da fala; até chegarem a uma conclusão sobre o que fazer, envoltas pelo sentimento de discutirem a solução, de melhorarem suas habilidades.

No fazer poético, as emoções colaboram; produz sentido, sentidos. É através da emoção, pela memória de pais e avós, que as marisqueiras/ artistas-artesãs justificam sua permanência na mariscaria. As marcas inscritas em seus corpos, cortes, varizes, queimaduras do sol, feridas na pele das águas de sal, proporcionam um discurso que as envolve pela dor/ sofrimento e pelo amor/ esperança de trabalhar no mangue; e as unifica como um grupo marcado pelo mangue, pelo mar. E esse discurso de dor e amor, de marcas emocionais, apresenta as mulheres (em suas falas) como trabalhadoras, guerreiras, batalhadoras, lutadoras, artesãs, marisqueiras, como sujeitos que fazem/ transformam em seu contexto. Neste sentido Freire(1979) explica que

O compromisso, próprio da existência humana, só existe no engajamento com a realidade, de cujas "águas" os homens verdadeiramente comprometidos ficam "molhados", ensopados. Somente assim o compromisso é verdadeiro. (FREIRE, 1979, p.9)

Tanto em Sennett (2013) quanto em Freire (1979), o engajamento pode significar uma espécie de aura que surge de um envolvimento (consigo, com a rede/ grupo, com o contexto) retro-ativo. Ou seja, a partir da práxis e da consciência (articulação entre o sujeito-mundo-fazer-pensar).

Podemos dizer que também Platão, citado por Sennett (2013, p.34), sinalizou uma ponte, voltada à cooperação, que liga o fazer e a emoção, encontrando "(...) na etimologia do 'fazer', a palavra POIEIN, a origem do conceito de habilidade. É também a palavra que deu origem a poesia". Dito de outra forma, o fazer poético parte da habilidade do sujeito, quando este busca sentido através do se realizar em sua relação com o mundo/contexto. Neste ato realizador, "(...) Toda perícia artesanal é um trabalho voltado para a busca da qualidade" (ibidem), ou seja, a qualidade vista como a "diferença entre correção e funcionalidade" (SENNETT, 2013, p. 57), entre a maneira como algo deve ser feito e fazer com que funcione.

FIGURA 42 - CENÁRIO ANTERIOR | Artesanato realizado antes do projeto de design



FIGURA 43 - CENÁRIO ATUAL | Artesanato realizado após o projeto de design

acessórios de moda



souvenirs



utilitários/decorativos



Entre a funcionalidade e a poesia, encontravam-se as designers do projeto. Entre um ritmo cadenciado (proposto pelo projeto) e ritmos descompassados distintos (do grupo Mulheres Fatechas); entre a objetividade e as subjetividades, a concretude e os sonhos das artistas-artesãs. As designers oscilavam entre o provável e o possível, engajadas pela busca da qualidade. O provável difere do possível, uma vez que o provável se aproxima da ideia de certeza a partir de uma relação continua da ação. Segue-se o ritmo proposto, padrão, o cronograma do projeto e/ ou a cadência do mercado, por exemplo. Morin³², em palestra no Fronteiras do Pensamento, na UFRGS, comenta sobre o provável como

Para um dado observador, um dado lugar, um dado momento, com as melhores informações sobre o curso dos acontecimentos, significa que o curso dos acontecimentos presentes se encaminha para o futuro com a mesma força irresistível do presente.

Tal reflexão significa dizer que, por uma questão de lógica e objetividade, ao desencadear uma ação, seu resultado provavelmente é esperado, previsto, determinado. Pensando assim, uma ação de design, no caso do artesanato, por ser planejada, deveria desencadear reações e processos previamente identificados. Por outro lado, quando falamos do possível, falamos de desdobramentos que desejamos para a ação e que não, necessariamente, estão previstos como respostas da ação. Entretanto, esses resultados estão no percurso da ação, no processo de fazer junto, e são caminhos diferentes das relações antes estabelecidas; são caminhos abertos ou sugeridos por situações que emergem de forma imprevista, nos surpreendendo.

Nesse caso há uma relação mais fluida e flexível, que é desencadeada pelas condições inscritas no contexto local (social, natural, cultural, político, econômico) e que muitas vezes são diferentes ou afastam-se das propostas lançadas pelo projeto de design. Divergem por falta de compreensão aprofundada do contexto; ou pelo fato do contexto ainda não ter se deparado com outra situação semelhante/ ainda não ter tido experiência anterior e desencadeia uma re-ação que surpreende pela mudança na lógica ou interpretação. É com a prática que se confirmam, se modificam ou se ampliam esses saberes, como aponta Freire (1996). "É o saber da História como possibilidade e não como determinação. (...) No mundo da História, da cultura, da política, constato não para me adaptar mas para mudar" (FREIRE, 1996, p.39).

32 No documentário **O caminho para o futuro da humanidade**, publicado em 2013.

Assim, notamos que esse rompimento do ritmo do projeto por situações não previstas por ele, coopera para que a equipe de designers se transforme e amplie suas possibilidades pela capacitação através das interlocuções com o campo. Também acreditamos que pode ser esse rompimento que faz de cada projeto uma poesia inscrita em tempo e espaço específicos.

COLABOR-ANDO com a Inovação Social

Observando a dimensão MODOS DE FAZER, verificamos algumas questões que colaboram com aspectos da Inovação Social, teorizada por Manzini (2008) quanto aos processos de aprendizagem social realizados no contexto local; quanto ao engajamento que envolve a todos na promoção da diferença (complexidade dialógica); e, quanto à cooperação como forma de ampliar as nossas habilidades para interagirmos em rede e com o meio que nos rodeia.

Sendo assim, procuramos compreender como as experiências (práticas corporais e imaginativas – e, por essa relação, criativas) podem estabelecer um meio de aprendizagem e construção do conhecimento através da comunicação e das trocas realizadas no grupo Mulheres Fatechas. Buscamos, também, entender como a consciência do erro e do conflito, existentes no processo das experiências concretas, pode favorecer o engajamento e criar possibilidades para a cooperação nos modos de fazer.

Para tanto, acrescentamos pontes/ elos entre a pesquisa e a Inovação Social através dos termos capacitação (SENNETT, 2013), educação e consciência (FREIRE, 1979) (MORIN, 2003), cooperação e engajamento (SENNETT, 2012) (FREIRE, 1979) (MORIN, 2000), e, inteligência sistêmica e bem-estar ativo (MANZINI, 2008).

Diante do campo, observamos como os usos compartilhados das ferramentas, dos insumos, dos espaços (Colônia de Pescadores, ateliê), da natureza (mangue), dos saberes e técnicas podem produzir uma escuta-diálogo consciente e promover:

- o uso da inteligência sistêmica (MANZINI, 2008), relacionado a (...) um processo de aprendizagem social [...] por meio do desenvolvimento de uma capacidade de aprender a partir da experiência [...] estimulando as capacidades pessoais e reforçando o tecido social [...] ampliando as possibilidades de feedback (avaliação e comentários) (MANZINI, 2008, p.34)

- o bem-estar ativo (MANZINI, 2008), termo que se refere a
Uma idéia que, com certeza, não elimina outras, mas integra, com uma nova condição: a condição que somos ativos e cuidamos de nós mesmos, da nossa família, da vizinhança e do ambiente (...) a condição de bem-estar emerge da relação dinâmica entre funcionamentos e capacidades, entre o que uma pessoa poderia ser e fazer, e o que ela efetivamente sabe, faz e é. Desse modo, articulando as soluções disponíveis num dado contexto com os recursos pessoais de alguém que age neste mesmo contexto. (MANZINI, 2008, p.55-56).

A costura entre os termos da pesquisa e a Inovação Social partiu das construções baseadas na aprendizagem pela experiência do fazer, de uma (auto) produção (do grupo, das artistas-artesãs e designers) para além do objeto (matéria-técnica), do artesanato.

Esses termos de Manzini (2008) vêm amparados por conexões compostas pelas relações de cooperação entre:

- prazer-poesia (SENNETT, 2012), na relação afetiva-emocional do abraço-simpatia e do encontro-empatia, a partir da família, da vizinhança, do ambiente comum e da natureza;
- habilidade-dialogia (SENNETT, 2012; FREIRE, 1979; e MORIN, 2003) e bem-estar ativo (MANZINI, 2008), nas divergências que se complementam e sustentam o grupo, como as construções provenientes das práticas corpóreas e as ideias, do movimento de pegar e do soltar, por exemplo;
- capacitação-educação (SENNETT, 2012; FREIRE, 1996; e MORIN, 2003) e inteligência sistêmica (MANZINI, 2008), na busca da aprendizagem relacionando os processos-caminhos ao resultado-qualidade.

Com nuances que se aproximam e se diferenciam, muitas vezes de formas sutis, esses termos constroem passagens-elos pelos MODOS DE FAZER, que permitem a pesquisa navegar pela complexidade do campo. Com essa ideia de complementação (inclusive em relação à dimensão modos de ser), pretendemos apresentar os indicadores da dimensão MODOS DE FAZER, baseados

nos aspectos de força, ou seja, nos temas-chave que surgiram do campo pela etnografia, pelos quais circularam as relações entre as artistas-artesãs e designers (sujeitos da pesquisa) e o contexto, sobre o qual era realizado o projeto de design e que foram tratados, principalmente, pelos teóricos Sennett (2012), Freire (1996), Morin (2003) e Gennep (2011). São eles:

1. a APRENDIZAGEM que trata das relações de trocas e das experiências instrutivas para o sujeito, onde “quem ensina aprende ao ensinar e quem aprende ensina ao aprender” (FREIRE, 1996, p.23), ou seja, o sujeito interage com o meio (rede, natureza, artefato etc.) retro-ativamente, a partir da experimentação e da consciência/ conscientização do processo. Neste sentido, Sennett (2013) chama a atenção para os processos criativos que surgem da relação simultânea e retroativa entre idéia e matéria, entre imaginário e o corpo de quem faz/ produz. Durante a capacitação (prática do treinamento), o sujeito permite modular a sua prática de dentro para fora, através da repetição, construindo a (auto) crítica e apreendendo o contexto. Dessa forma, Sennett (2013, p.197) afirma que, ao repetir um gesto físico numerosas vezes para aperfeiçoá-lo, o sujeito o aperfeiçoa para poder voltar a fazê-lo. Para este autor, os momentos de criação estão, na realidade, ancorados na práxis do sujeito, e, o refinamento das habilidades se dá pela consideração das dificuldades e imprecisões – resistência e ambiguidade, pela escuta e pelo diálogo, em busca da qualidade – de um trabalho bem feito.
2. a COOPERAÇÃO é o aspecto que trata da relação de harmonização entre as desigualdades pela interação – da dialógica, princípio da complexidade de Morin(2003). Corresponde à relação de cuidado e atenção com o outro no sentido da empatia, ou seja, de estar atento ao outro (SENNETT, 2013). Para Sennett (2013), as relações entre sujeitos serão mais produtivas se estes operarem juntos, pois há sempre a possibilidade de aprender algo com o outro, mesmo divergindo; e, essa relação “tem sua própria recompensa emocional”. Desse modo, Sennett observa a reciprocidade, o prazer e a empatia (o reconhecimento do que o outro está fazendo), como características que alcança o sujeito em maior profundidade durante a cooperação. Em complementação a Sennett, Freire (1979, p.14) observa que na busca de sua própria aprendizagem (a auto-educação), o sujeito deve comungar (cooperar) com

outras “consciências”. Ele trata da estreita relação entre comunhão e busca, através da comunicação.

3. o ENGAJAMENTO que, em Freire (1979), trata da atuação-reflexão próprio da existência humana, da ativa-ação-consciente do sujeito no mundo, ou seja, está ligado ao seu “compromisso com o mundo”, com a prática da existência do sujeito em seu contexto; de conhecer o contexto (memória, tradições, insumos existentes na natureza, dos artefatos, instrumentos, ferramentas, o próprio corpo etc.) e se reconhecer nele através da sua atuação; colaborando com Freire (1979), Sennett (2013) aborda o aspecto do engajamento como uma prática do autoconhecimento, onde “o compromisso com a verdade reside no simples reconhecimento de que comete erros”; dessa forma contribui para aumentar a confiança do sujeito, avançando em direção a melhorar sua habilidade.

Inseridos nestes três aspectos, encontram-se os indicadores qualitativos da dimensão MODOS DE FAZER, expostos numa tabela e elencados a partir de temas-chaves e das recorrências observadas nas construções do grupo Mulheres Fatechas.

TABELA 4 – Indicadores da dimensão MODOS DE FAZER

APRENDIZAGEM

Indicador	Grau de (re) conhecimento de técnicas, saberes, insumos naturais, da rede/ grupo
Definição	Este indicador trata a construção do conhecimento realizada pelo grupo a partir do reconhecimento dos saberes, técnicas, insumos naturais, etc. e a partir de projetos de design
Questões abordadas	- Quais as técnicas de produção artesanal que você conhecia antes do projeto de design e quais você conhece, hoje, a partir do projeto? - Como você utilizava os insumos naturais (cascas dos mariscos, escamas, quengas de coco) antes do projeto de design e como você utiliza hoje, a partir do projeto? - O que já foi realizado/ experimentado pelo grupo para o artesanato? E o que ainda não foi e o grupo tem vontade de experimentar?

Indicador	Grau de transformação do sujeito/ grupo/ produto/ técnica
Definição	Este indicador trata da condição do grupo em se transformar e transformar suas práticas a partir da consciência da relação existente em campo
Questões abordadas	- Como vocês se viam antes do projeto de design? E como se vêem hoje, a partir das trocas realizadas no projeto? - Como vocês viam o artesanato antes do projeto de design? E como vêem hoje, a partir das trocas realizadas no projeto? - Como vocês viam as técnicas que conheciam e utilizavam antes do projeto de design? E como vêem hoje, a partir das trocas realizadas no projeto?
Indicador	Grau de integração ao contexto local
Definição	Este indicador trata de apresentar uma consciência de grupo incorporada no contexto local e a relação desencadeada a partir dessa consciência
Questões abordadas	- Como vocês fazem para dialogar com a cidade onde moram e trabalham? Como é que vocês produzem diálogo com a cidade? - Como o artesanato apresenta as características do local onde vocês moram e trabalham? - Como e quando vocês costumam observar o local onde moram e trabalham?

COOPERAÇÃO

Indicador	Grau de compartilhamento entre o sujeito e o grupo, entre grupo e o contexto
Definição	Este indicador trata de compreender como o grupo compartilha seus saberes, conhecimentos, insumos, espaços, articulações com seu meio (contando histórias, memórias, lembrando técnicas, descrevendo seus espaços e suas escutas)
Questões abordadas	- O que costumam compartilhar com o grupo? - O que o grupo costuma compartilhar com cada participante? - Como cada participante do grupo compartilha informações e conhecimentos? - Como vocês costumam trabalhar? Em grupo? Individualmente?
Indicador	Grau de reciprocidade entre o sujeito e o grupo/ entre o grupo e o contexto
Definição	Este indicador trata da condição de correspondência e sintonia do grupo na relação de feedback tanto internamente, dentro dele próprio, quanto do contexto onde está inserido
Questões abordadas	- Como o grupo (co) responde quando você se expressa? - Como você recebe críticas (positivas e negativas) do grupo? - Como você costuma expressar suas críticas (positivas e negativas) / observações ao grupo? - Como vocês se sentem quando não são compreendidas no grupo?
Indicador	Grau de interação entre o sujeito e o grupo/ entre o grupo e o contexto
Definição	Este indicador trata da comunicação/ diálogo do grupo com o contexto onde está inserido
Questões abordadas	- Como os participantes do grupo se comunicam? - Como o grupo se comunica com as pessoas, clientes, fornecedores etc.? - Como e quantas vezes por semana o grupo costuma se ver, falar e reunir? - O que dificulta a interação entre vocês? Entre vocês e os clientes? - O que facilita a interação entre você?

ENGAJAMENTO

Indicador	Nível de habilidade do sujeito/ grupo
Definição	Este indicador trata de compreender as habilidades do grupo para manter-se unido e coeso, cúmplice dos seus processos
Questões abordadas	- Quais etapas ou processos da criação, produção e/ ou gestão do artesanato estão sob sua responsabilidade? - O que coincide entre o que vocês buscam como artesãs e o que o grupo busca com o artesanato? - Como o grupo age quando você comete um erro?
Indicador	Grau de identificação do sujeito com o grupo, do grupo com o contexto
Definição	Este indicador trata da identificação do diferencial do grupo no seu contexto
Questões abordadas	- Como você enxerga o desenvolvimento do artesanato para o grupo? - Como o grupo enxerga o desenvolvimento do artesanato para sua cidade?

Fonte: Autora

Na dimensão MODOS DE FAZER, o grupo de produção artesanal Mulheres Fatechas, juntamente com a equipe técnica do projeto Design Sustentável Paulista Criativa, foram observados no tocante às suas práticas e ideias, na elaboração artesanal da mariscaria e do artesanato. É onde as designers atuam mais explicitamente e buscam cooperar. Neste sentido, esta dimensão contribui para uma leitura mais aprofundada dos fazeres e saberes do grupo e para uma compreensão de seus processos e de suas escolhas/ caminhos rumo a sua (auto) capacitação/ aprendizagem.

FIGURA 44 - Composição 38 [suporte]



MODOS DE VIVER

Essa dimensão trata dos MODOS DE VIVER, ou seja, da forma como vivemos, como participamos de um coletivo, como nos re-organizamos através dos acordos, de exercícios de confiança, das regras, dos papéis sociais e das relações produtivas; como nos potencializamos articulando nossas raízes, hábitos e costumes com o contexto e tempo no qual estamos situados; como nos fortalecemos através da forma como comunicamos e mediamos nosso viver. Para a pesquisa, levamos em consideração o fato de como nos empoderamos a partir de um sentimento vivido em comum (aura estética) e da experiência (ética) de nos abirmos para o outro, para os outros, continuamente.

Diante destas relações de vida, alguns termos e ideias que permeiam esta dimensão provocam pontes/ diálogos entre o ambiente e o seu compartilhamento articulando o imaginário (sentimento vivido em comum) à comunicação³³ (circulação de palavras, bens etc.) tratados por Maffesoli (1998), Morin (2003), Sennett (2012, 2013), Freire (1983), Edgardo Castro (2005) e, entre os acordos explícitos e latentes (tradicionais, ancestrais) que garantem a estruturação e a (forma de) participação do grupo de artistas-artesãs e da comunidade (incluindo as designers), discutido por Maffesoli (1998), Sennett (2013), Paulo Freire (1983) e Barthes (2013).

REDE DE PESCAR-RECOLHER, REPOUSAR-CONTEMPLAR, REUNIR-CONVIVER: REDE COM-VIVÊNCIA-SOCIAL

Convivendo com as Mulheres Fatechas, por um determinado período de tempo³⁴, pudemos perceber, pela nossa proximidade, como se relacionavam em grupo na sua vida cotidiana. Pudemos vivenciar, mesmo que sutilmente, como se organizavam, como se comunicavam e se conectavam umas as outras. Vivenciamos ocasionalmente suas dificuldades, as enfermidades de algumas delas e de parentes próximos; como também vivenciamos a alegria da chegada de netos, da presença dos filhos e do gosto/ prazer pela/ com prática artesanal. Experimentamos as dinâmicas da pesca/

33 O termo comunicação, em Maffesoli (1998, p. 40) tem seu sentido relacionado àquilo “que estrutura a realidade social”, ou seja, a circulação de bens, palavras, valores etc.

34 Convivemos antes das oficinas de design (nov, dez/2014 e jan/2015) do projeto Design Sustentável Paulista Criativa, no momento dos estudos etnográficos; durante todo o projeto (embora essa relação não esteja explícita na pesquisa); e, após a conclusão do mesmo em maio/2015 (realizamos encontros em nov, dez/ 2015 e jan, ago/2016).

coleta, os acordos e articulações do grupo com a Colônia de Pescadores, com a prefeitura e secretarias locais; com a comunidade, com seus maridos, filhos, netos e familiares e com a equipe do projeto. Pudemos participar de suas vidas, de tal forma, que essa aproximação se converteu em cumplicidade/ estima.

Em nossos primeiros contatos, já notávamos uma atmosfera³⁵ particular, presente no grupo, traduzida nas relações de trabalho e família, onde a maioria das mulheres era filha ou neta de pais ou avós pescadores, e vivia como eles. Essas relações ancestrais eram constantemente lembradas por seus movimentos e na dinâmica de seus cotidianos, e muito marcantes em seus discursos: “aprendi com minha mãe”, “andem pelo centro do córrego para não machucar os pés nas raízes dos manguezais”, “tenta de novo, tem aqui um mais fácil... já está prática mesmo!”, “olhe que coisa prática!”, “minha mãe cozinhava uma semana no fogão de gás e a outra com fogão de barro”, “com panela de barro a comida é totalmente diferente”, “a natureza é bela”.

Na lembrança de muitas marisqueiras/ artistas-artesãs, estava presente a ideia da pesca/ coleta realizada em grupo, da ajuda mútua³⁶, da colaboração e coletividade; da forma de repasse dos saberes e das considerações feitas por suas mães e avós, principalmente, para pegar (matar) ou deixar (vivos) os crustáceos e mariscos no mangue (para garantir os seus – dos mariscos e marisqueiras – ciclos de vida). Nesse último caso, reiteramos o saber viver das marisqueiras/ artistas-artesãs pelo saber fazer, ou seja, para serem hábeis na pesca, as marisqueiras precisam ser hábeis na (compreensão da) soltura.

A garantia da suas vidas (do coletivo) é revelada pelo abandono-morte (do pescado-sujeito). Em Maffesoli (1998) essa relação se apresenta como proxemia, pois o sujeito que pesca o marisco deve considerar a sua continuidade-ciclo para continuar garantindo o grupo/ comunidade na qual está inscrito (culturalmente). Estava também presente a ideia de contemplação e comunicação com a natureza, ato de prazer, externado pelo grupo, e de conexão com meio pelo sentimento de conjunto, de sentir-se fazendo parte.

Para a equipe de designers do projeto, essas construções ficaram mais explícitas após a

35 Para Maffesoli (1998, p.17) a atmosfera “serve, cada vez mais, ora para descrever as relações que imperam no interior dos microgrupos sociais, ora para especificar como esses grupos se situam nos seus contornos espaciais (ecologia, habitat, bairro)”.

36 O termo ajuda mútua, em Maffesoli (1998, p.37), “se inscreve numa perspectiva orgânica em que todos os elementos, por sua sinergia, fortificam o conjunto da vida”.

nossa ida ao Mangue do Bambu. Observamos que as marisqueiras/ artistas-artesãs comunicavam uma para outra o que iam pescar/ coletar. Essa comunicação facilitava compreender como cada uma delas poderia cooperar com o grupo, assim como determinava a forma de atuação e participação do grupo na pesca/coleta. Em outras palavras, quando uma marisqueira/ artista-artesã sabia o que a outra ia querer pescar/ coletar no mangue, a possibilidade de colaborar aumentava, pois o que uma marisqueira pega e que não lhe serve, esta, ao invés de descartar, oferta a outra marisqueira que está pescando/ coletando aquele tipo de marisco específico. Ou ainda, na medida em que cada marisqueira/ artista-artesã se desloca no mangue, ela observa os tipos de mariscos presentes na área na qual está pescando e avisa as demais, constituindo um trabalho em rede bastante produtivo.

FIGURA 45 - Composição 39



Fonte: Autora

As imagens ganham força e são sustentadas por Maffesoli (1998) quando ele afirma que o ambiente tem uma função: a de criar e modelar um ethos. Neste sentido, a imagem do empoderamento produtivo e da inter-ação em rede configura a ideia de socialidade do grupo, isto é, está baseada na experiência do “outro”, nas suas variadas dimensões (MAFFESOLI, 1998, p.53).

Percebemos que as marisqueiras/ artistas-artesãs já possuíam uma educação orientada para o meio ambiente, ligada a consciência de preservação da natureza, de suas práticas profissionais - pesca artesanal e mariscaria; ligada à solidariedade, a um agir em sincronia com a natureza/ ambiente, com o grupo (com o outro), com pequenos grupos, muitas vezes de familiares ou de vizinhança (pessoas próximas), para pescar/ coletar os mariscos. Desse modo, a dinâmica de vida das marisqueiras fornece pistas em direção a uma experiência e sentimento comum, onde a realidade do grupo está enraizada e apoiada na solidariedade, na dimensão simbólica (comunicação), na experiência partilhada (papéis sociais) “que assegura a perdurância da vida em sociedade” (MAFFESOLI, 1998, p.5). Em outras palavras, na coletividade, na fertilidade/ fartura, na disponibilidade e diversidade de seus mangues e mares/ de seu solo-lama, do seu território passível/ possível de ser modelado.

Comportamentos diferentes destes eram combatidos. Segundo elas, algumas marisqueiras e pescadores mais novos não se preocupavam em cuidar do mangue para que ele continuasse ofertando seus benefícios. O grupo relatou os abusos na retirada dos animais e crustáceos ainda muito pequenos, ou em fase de reprodução, interrompendo um ciclo natural de renovação do meio.

Nessa mesma direção, ligada a uma postura que desconsiderava a coletividade e a sinergia entre os seres [humanos, natureza etc], marisqueiras/ artistas-artesãs relataram que contestaram, em reunião com o grupo, a forma como algumas marisqueiras/ artistas-artesãs estavam utilizando os produtos coletivos para benefício próprio. Estes produtos, armazenados na colônia de pescadores, eram de uso coletivo e consistiam de insumos industriais e naturais, maquinários e ferramentas para o artesanato, e estavam sendo usados na fabricação dos produtos artesanais que eram vendidos sem que o grupo tivesse conhecimento sobre seu uso, venda e montante apurado.

Para resolver a situação, o grupo, ao tomar conhecimento, convocou uma reunião com a finalidade de discutir sobre os acordos de convivência e das boas práticas para estar/ viver em grupo, reestabelecendo as regras e relações que fortaleciam os laços de confiança. Esse comportamento de (se) expor e refletir junto, demonstra também que o grupo estava solidário, aberto para o diálogo e se interessava em comunicar o que aprendera com seus ancestrais e com suas experiências. Tal comportamento do grupo está de acordo com Freire (1983) quando ele afirma que

O sujeito pensante não pode pensar sozinho; não pode pensar sem a co-participação de outros sujeitos no ato de pensar sobre o objeto. Não há um ‘penso’, mas um ‘pensamos’. É o ‘pensamos’ que estabelece o ‘penso’ e não o

contrário.

Esta co-participação dos sujeitos no ato de pensar se dá na comunicação. O objeto, por isto mesmo, não é a incidência terminativa do pensamento de um sujeito, mas o mediatizador da comunicação.

A comunicação, pelo contrário, implica numa reciprocidade que não pode ser rompida. (FREIRE, 1983, p.45)

Em outra passagem, este sentimento também foi observado nas relações do grupo com a comunidade local. Na visita ao Mangue do Bambu, parte do grupo se encontrou com duas marisqueiras desconhecidas, e numa rápida conversa, orientou ambas a participarem da Colônia de Pescadores a fim de que elas também pudessem receber as garantias de sua profissão. Com esse movimento, observamos como era nítida a ética comunitária e de solidariedade que pairava sobre o grupo (marisqueiras) para com seus semelhantes, levando-nos a acreditar que,

A ênfase incide, então, muito mais sobre o que une do que sobre o que separa. Não se trata mais da história que construo, contratualmente associado a outros indivíduos relacionais, mas de um mito do qual participo (MAFFESOLI, 1998, p.15)

Tanto nos momentos tristes e nas dificuldades (fome, a briga com o marido, doença, escassez de mariscos por conta da pesca/ coleta sem os critérios ancestrais) quanto nos momentos alegres, presente nas festividades, nas memórias de infância, das brincadeiras, na lembrança dos familiares e vizinhos, as marisqueiras/ artistas-artesãs recorriam ao mangue para se (re)abastecer. O mangue era, assim, a sua

(...) experiência, em suas diversas dimensões, o vivido, em toda sua concretude, o sentimento ou a paixão que, ao contrário do que se costuma admitir, constituem o essencial de todas as agregações sociais (MAFFESOLI, 1998, p.53)

Em outras palavras, foi a partir do mangue e da pesca/coleta que as marisqueiras/ artistas-artesãs construíram (e constróem) as suas vidas, se identificam como grupo, edificam suas relações e sentimentos consigo, com seus familiares, com a vizinhança e a comunidade, ao se perderem em um sujeito coletivo. Elas são/estão junto; elas são/ estão no mangue.

De forma concreta e simbólica, as marisqueiras/ artistas-artesãs costumavam conduzir suas

vidas no cotidiano a partir dos acontecimentos diários/ particulares, ligados a tristeza e alegria, a escassez e fartura, ao silêncio e diálogo, por exemplo. Ao mesmo tempo, elas se deixavam conduzir pela vida, ou seja, também a deixavam fluir, exercitavam no desapego a sua continuidade (por exemplo, a consciência de deixar o marisco-alimento no mangue por conta da época de sua reprodução, mesmo precisando levá-lo/ consumi-lo). Neste sentido, esse tempo imediato (da vida concreta), correspondia, de certo modo, ao movimento natural do ambiente onde elas estavam inseridas: a maré que seca e enche, a mesa vazia e farta, o corpo doente e são, a vida triste e alegre; e, desse movimento cíclico, nasce um eterno reconciliar da morte com a vida, da noite com o dia, com outro dia; das marisqueiras com a comunidade e com a natureza. Maffesoli (1998) compreende esse movimento de reconciliação como mobilizador de emoções coletivas e afirma que,

Viver sua morte cotidiana poderá ser o resultado de um sentimento coletivo que ocupa um lugar privilegiado na vida social. É essa sensibilidade comum que favorece o ethos centrado na proximidade. Isso significa, singelamente, uma maneira de ser alternativa, tanto no que diz respeito à produção, quanto à repartição dos bens (econômicos ou simbólicos). (MAFFESOLI, 1998, p. 26)

As marisqueiras só iam ao mangue pescar/ coletar se realmente precisassem se alimentar. Elas só iam ao mangue na escassez. Era na ausência/ falta – sentimento de morte – que se movimentavam para adquirir o alimento – que retorna a vida.

Em conversa durante uma caminhada no Mangue do Bambu, uma das marisqueiras comentou que quando se aprende a pescar, não morre mais de fome (Luana, janeiro/ 2015), significando dizer que quando aprendemos a viver, passamos a considerar as experiências e dificuldades como produtivas. Vivemos e sentimos, portanto, plenamente as relações com o meio. Assim, esse “viver a morte cotidiana” costura a relação de consciência e vida do sujeito-coletivo; de escassez-fartura; da ausência-presença; do domínio-libertação; da mulher-marisqueira-artista-artesã.

A partir da articulação simbólica desencadeada pelo pescar-viver(viver a pesca cotidiana ou pescar a vida cotidiana), outras imagens surgem dessa mistura: da contemplação e do trabalho relacionadas à vida no grupo Mulheres Fatechas. Tais imagens apresentam sensações sutis da mimese do meio pelo grupo: expõem os costumes, a feição/ os traços/ o contorno e o ritmo secreto do movimento do grupo; explicitam “o não-dito, o ‘resíduo’ que fundamenta o estar junto”

FIGURA 46 - Composição 4o [a mangue]



(MAFFESOLI, 1998, p.31). Dessas imagens surgem as mulheres-mangue que alimentam seus filhos/ sua família com a fartura dos nutrientes de seu leite-lama; as mulheres-raíz que tratam sua ancestralidade como caracterização (estética) de suas existências; as mulheres-fatechas que se apresentam como âncoras que localizam o grupo no seu tempo-espço; as mulheres lama que modelam o ethos coletivo.

Por outro lado, temos a mistura manifestando-se como um um disfarce (assim como na natureza, onde os animais se misturam fisicamente ao meio para sobreviver aos seus predadores/ dominadores). Como exemplo, observamos o caso do assédio sofrido pelas marisqueiras/ artistas-artesãs por parte do então presidente da colônia de pescadores, que não só pretendia que as mesmas se submetessem a ele como também buscava obter privilégios financeiros com a venda do artesanato do grupo. Para contornar a situação, algumas artistas-artesãs se desligaram “aparentemente” (disfarce) do grupo Mulheres Fatechas. Estas permaneceram na colônia de pescadores, segundo elas, apenas como marisqueiras, a fim de se preservar e de resguardar o grupo de problemas futuros com o sindicato, tais como dificuldade de se aposentar ou de obter o auxílio doença, por exemplo.

Dessa forma, os desvios de conduta de algumas (cinco) artistas-artesãs, utilizados com sutileza e habilidade (que também traduz uma sensibilidade coletiva), serviram para conduzir os conflitos através da comunicação de uma posição/ decisão em forma de disfarce. O fato de não produzir artesanato na colônia de pescadores significava, então, não ceder à força do presidente como forma de se oporem ao domínio/ vigilância-controle do mesmo. Esse gesto, travestido de empoderamento e astúcia, conduziu de forma harmoniosa não apenas esta parte grupo, que permaneceu realizando o artesanato em outro local, mas também preservou as demais artesãs que, mesmo sabendo da possibilidade de continuarem produzindo fora da colônia, tiveram medo de sofrer retaliações do presidente e terminaram desistindo do artesanato para continuarem associadas a colônia sem risco de represália.

Maffesoli (1998, p.70), coloca em jogo a potência contra o poder, “mesmo que aquela não possa avançar senão mascarada para não ser esmagada por este”. Nesse sentido, a mimese do meio pelo grupo se apresentou como um jogo de aparências, de palavras e significados, incrustados no corpo, em seus gestos/ expressões, nos artefatos, nas tomadas de decisão, demarcados nos contornos do modo como o grupo conduziu suas relações com o mundo, com as situações que as cercavam.

FIGURA 47 - Composição 41 [in-mito-ação]



Fonte: Autora

Em Sennett (2013), podemos perceber que a mimese pode resultar em uma transformação do sujeito que a exercita. Ela corresponde a uma sintonia com a percepção, aprendizagem e com o deslocamento, com a mudança de domínio. De modo prático, com a metamorfose, que de acordo com o autor,

(...) remete à maneira como determinada ferramenta, utilizada, inicialmente para certa finalidade, pode ser aplicada a outra tarefa, ou como o princípio que

orienta uma prática pode ser aplicado a outra atividade completamente diferente. (SENNETT, 2013, 146)

Fazendo alusão ao mangue, o princípio que orientou as marisqueiras, com a prática da pesca/ coleta, a enxergarem os mariscos e caranguejos disfarçados sob a lama foi o mesmo que orientou uma parte das marisqueiras/ artistas-artesãs a “aparentemente” recuar (se esconder, disfarçar-se, como os mariscos e caranguejos), ao perceber o que estava por trás (latente) das atitudes do presidente da colônia de pescadores.

COMUNICAÇÃO COMO POTÊNCIA

Podemos dizer que toda essa articulação do grupo para manter viva a sua continuidade e coesão, bem como a produção do artesanato, realizada às sombras do domínio do presidente da colônia de pescadores, foi decorrente da comunicação. Durante todo o processo, as artistas-artesãs conversaram entre si e refletiram sobre como resolver o assédio e as ameaças do então presidente. Desse diálogo, as que estavam se sentindo mais fortalecidas, por terem compreendido melhor a situação em que se encontravam e/ ou por terem o apoio dos familiares (principalmente do marido-pescador), foram se (re)organizando.

Vale salientar que, em alguns momentos, a equipe técnica também foi consultada (como parte do grupo) para esclarecer algumas questões referentes ao projeto de design e às parcerias envolvidas, principalmente ligada à parceria com a colônia de pescadores, que participou com a sessão da sala para a realização das oficinas.

Por fim, decidiram não partir para o confronto direto, mas retirar a produção do espaço da colônia de pescadores para não haver mais interferências. Para tanto, cada artista-artesã opinou, refletiu e se posicionou e, após várias reuniões, resolveram sua participação no grupo. Muitas saindo, outras permanecendo, mas todas exerceram o direito de escolha, de forma que fizeram o que compreendiam ser o melhor para si e para o grupo.

Outro acontecimento mais recente, ocorrido durante a Feira de Negócios do Artesanato – Fenearte, foi relatado por Luana, em conversa ao telefone, no dia 09 de agosto de 2016. Segundo a mesma, durante a feira, ela entrou em contato/ se comunicou com outros grupos de marisqueiras/



Fonte: Autora

FIGURA 48 - Re-união: a participação do grupo em 2015 e 2016

artistas-artesãs do estado que, assim como as Mulheres Fatechas, estavam divulgando e vendendo o artesanato que produziam. Entretanto, a conversa revelou as dificuldades de cada grupo em comercializar seus produtos e suscitou o entendimento de que precisavam expor todas juntas para poder terem visibilidade para seus negócios.

Nos exemplos acima descritos, os diálogos e as discussões serviram para a compreensão do contexto pelas artesãs, bem como para a reflexão sobre as condições de vida do grupo, de sua existência/ permanência. A comunicação, aqui, é vista como uma prática produtiva e estratégica, diante de situações-obstáculo que servem para (auto) conhecer e empoderar, para “jogar com o mínimo de dominação” (DUARTE, 2012, p. 97 e 98). Neste sentido, Edgardo Castro (2005) comenta que

A microfísica do poder supõe que o poder não seja concebido como uma propriedade, e sim como uma estratégia, que seus efeitos de dominação não sejam atribuídos a uma apropriação, mas sim a disposições, manobras, táticas, técnicas, funcionamentos (CASTRO, 2005, p. 152)

Noutro sentido, tanto quanto o diálogo, o silêncio/ segredo, o que não foi comunicado também corrobora para esse jogo estratégico. Ou seja, no caso da situação de conflito com o presidente da colônia de pescadores, apenas parte das decisões foram comunicadas, mas as de importância vital como a de o grupo continuar produzindo e vendendo seu artesanato ficou guardada; era segredo; era informação que nem as artistas-artesãs que haviam desistido do grupo sabiam. Maffesoli (1998) trata o que não é comunicado como um caráter integrador que

(...) faz de mim um conspirador contra os poderes estabelecidos, mas desde já pode-se dizer que esta conspiração me une a outros, e isso não acontece de maneira accidental, mas estruturalmente operante.

Nunca será demais reforçar a função unificadora do silêncio, que os grandes místicos compreenderam como a forma por excelência da comunicação. E ainda que sua comparação etimológica se preste a controvérsia, podemos lembrar que existe um laço entre o mistério, o místico e o mudo; esse laço é o da iniciação que permite partilhar um segredo. (...) É isso que lhes dá força e dinamiza sua ação. (MAFFESOLI, 1998, p. 129)

Esses movimentos do grupo (ou de parte dele), do que foi dito e do não dito, fomentou/ determinou não apenas sua continuidade, mas a forma de continuidade, pautada em objetivos comuns, em alto grau de sinergia entre seus membros e na comunicação como veia/ caminho de acesso (circulação) e de alimento do mesmo. Para Maffesoli (1998),

Na verdade, esta atitude favorece a autoconservação; um “egoísmo de grupo” que faz com que este possa desenvolver-se de maneira quase autônoma no seio de uma entidade mais ampla. Esta autonomia, ao contrário de uma lógica política, não se faz “pró” ou “contra”. Ela se põe deliberadamente, à parte. (MAFFESOLI, 1998, p. 130)

Diante do sentido exposto por Maffesoli, de uma autoconservação-autônoma, podemos acrescentar contribuições de Sennett (2012, p. 291), ao relacionar as habilidades diplomáticas à manutenção da conexão entre as pessoas, “mesmo quando hostis umas às outras”. Sendo possível observar que todo o movimento do grupo foi encaminhado para a co-existência das duas realidades – da continuidade do artesanato e do vínculo com a colônia de pescadores.

Outros exemplos e relações anteriores do grupo que tratam da comunicação estão ligadas ao prazer e remontam atuações das marisqueiras em atividades, como encontros e reuniões casuais para lazer, como em festividades e trabalhos de conscientização voltado a banhistas e moradores locais promovidos pela colônia de pescadores.

No caso das reuniões casuais, algumas marisqueiras relataram que toda segunda-feira era dia de encontro de pescadores e marisqueiras na frente da casa do casal Clara e Moisés. O local é nas redondezas do Forte de Pau Amarelo, de frente para o mar, em baixo de uma grande

árvore de amendoeira-da-praia, popularmente conhecida como castanhola ou coração-de-nego. O propósito do encontro é conversar, descontrair, comer, beber e jogar dominó. Celebrar. Contemplar e compartilhar momentos simples e rotineiros. Alimentar o prazer de estar junto, contando causos, sorrindo, envolvendo-se uns com os outros. Mantendo o elo pela comunicação, através dos sorrisos, olhares, gestos, comidas, bebidas, jogos e histórias; de curtir o momento na sua intensidade.

É neste sentido que o 'habitus', ou o costume, servem para concretizar, para atualizar a dimensão ética de toda socialidade.

(...) Beber junto, jogar conversa fora, falar de assuntos banais que pontuam a vida de todo dia provocam o 'sair de si' e, através disso, criam a aura específica que serve de cimento para o tribalismo (MAFFESOLI, 1998, p. 38)

FIGURA 49 – Composição 42



Fonte: Autora

De forma semelhante, nas festividades da colônia de pescadores o clima era de mobilização e prazer. Era costume as marisqueiras se reunirem para discutir a arrumação/ ornamentação do local e providenciar a alimentação de todos; providenciar a massa que liga/ une. As marisqueiras continuavam provendo o alimento; continuavam se abastecendo da palavra como elo, como alimento. Continuavam alimentando suas famílias e a comunidade.

FIGURA 50 - Notícia do projeto Praias Limpas



Fonte: Acervo pessoal

Já nos projetos de conscientização, como o caso do projeto Praias Limpas, as marisqueiras e os pescadores, bem como alguns funcionários da colônia de pescadores, que participavam da ação, compartilhavam a luta por um ambiente menos poluído, pela diminuição da degradação das praias, fonte de alimento e lazer (turismo). Aqui, também temos indícios que o “estar junto” (da natureza, da comunidade, das companheiras e companheiros de pesca) produz uma “misteriosa ‘força de atração’ que faz com que alguma coisa tome corpo” (MAFFESOLI, 1998, p.18), que algo aconteça.

Dessa forma, o projeto Praias Limpas pretendia, a partir do diálogo e da comunicação, (re) afirmar a importância da educação ambiental para continuidade das relações com aquele meio ambiente, ativar parcerias e o engajamento das marisqueiras, pescadores, banhistas e moradores da região. Sendo assim, palavras, acordos, artesanato, gestos, memórias, silêncio etc. são os elementos que respaldam, geram e fazem circular a energia vital do grupo. E, esta circulação, restaura/ re-instaura a cumplicidade, a liberdade e as possibilidades de empoderamento.

O TRAJETO [TRILHA] – A RELAÇÃO TRAJETIVA

Em todos esses discursos-trajetos, é possível perceber os modos de vida como uma relação entre a prosa e a poesia:

(...) a vida, a meu ver, é polarizada entre a prosa – as coisas que fazemos por obrigação e não nos interessam para sobreviver – e a poesia – o que nos faz florescer, o que nos faz amar, comunicar (MORIN³⁷).

No cotidiano do grupo, as “obrigações” – as atividades necessárias à vida, estavam contaminadas, muitas vezes, por um prazer-poético de fazê-las/ exercê-las. Então, a pesca/ coleta, a produção artesanal e o artesanato, a comunicação-educação in³⁸ - formal são nesta concepção suas obras-vida, que conferem sentidos à sua vida. Ainda dentro dessa lógica e na contra-mão dos processos históricos, Sennett (2013) também contribui para refletirmos a arte na vida das marisqueiras/ artistas-artesãs ao afirmar que

³⁷ No documentário O Caminho para o Futuro da Humanidade, publicado em 2013.

³⁸ Do que está dentro do meio no qual participo; a auto-educação pelo sentir, observar, reflexionar sobre os saberes mundanos (informais).

A história traçou linhas ideológicas divisórias entre a prática e a teoria, a técnica e a expressão, o artífice e o artista, o produtor e o usuários; a sociedade moderna sofre dessa herança histórica. Mas a vida passada do trabalho artesanal e dos artífices também sugere maneiras de utilizar as ferramentas, organizar os movimentos corporais e pensar sobre os materiais que constituem propostas alternativas e viáveis sobre as possibilidades de levar a vida com habilidade.

(SENNET, 2013, p. 22)

FIGURA 51 - Composição 43 [tribo]



Fonte: Autora

Dessa forma, o discurso-trajeto nos mostra o grupo como uma tribo, que em Maffesoli (1998) trata do:

aspecto “coesivo” da partilha sentimental de valores, de lugares ou de ideias que estão, ao mesmo tempo, absolutamente circunscritos (localismo) e que são encontrados, sob diversas modulações, em numerosas experiências sociais. (MAFFESOLI, 1998, p. 28).

Em sentido amplo, as marisqueiras/ artistas-artesãs possuíam a habilidade de sentir e experimentar juntas os sabores e disabores das relações que constituíam o contexto em que viviam, e de solucionar suas questões num processo de correspondência (feedback) e de participação, de ajuste ao território (aos outros sujeitos que co-habitam e ao meio natural) que privilegia o corpo coletivo. Esse laço coletivo/ “cimento” (MAFFESOLI, 1998, p.30) que junta as partes num todo, chamado de ética por Maffesoli, está inscrito e caracterizado na vida cotidiana e nos costumes do grupo Mulheres Fatechas. Segundo o autor, ética é

Essa acomodação (...) elaborada na felicidade e no infortúnio, originária de relações frequentemente conflituais, ela é flexível (...) Ela é, na verdade, a expressão mais característica do querer-viver social (MAFFESOLI, 1998, p.30)

O grupo Mulheres Fatechas possuía habilidade de se relacionar/ articular e de experimentar/ comunicar suas ações/ acordos coletivamente, conhecendo e partilhado seus ritos, costumes e regras com o objetivo comum de participarem/ viverem juntos seu contexto.

ARTICUL-ANDO com a Inovação Social

Observando a dimensão MODOS DE VIVER, verificamos algumas questões que se associam a aspectos da Inovação Social teorizada por Manzini (2008). Tais questões nos colocam diante de cidadãs colaborativas (MANZINI, 2008) – as Mulheres Fatechas – que se articulam produtivamente em rede, ativadas e intensificadas pela comunicação (pela circulação de palavras, gestos, artefatos, etc.) e pela “capacidade/ vontade de agir” (MANZINI, 2008, p.72) em conjunto. Essas articulações nos conduzem a um sentimento comum, a uma estética local, e também refletem nossas relações com as regras sociais e com os bens comuns (mangue, artesanato, comunidade, por exemplo), potencializando nossas experiências (ética), enquanto parte de um grupo ou comunidade.

Nessa perspectiva, pretendemos compreender como o estar-junto do campo, envolvido pela mesma energia/ aura, está comprometido “com a ampliação e o aprofundamento do nosso senso de comunidade” (MANZINI, 2008, p. 5), na Inovação Social. Para tanto, reunimos termos-pontes entre a pesquisa e a Inovação Social como chaves do processo de vida do grupo Mulheres Fatechas. Tais termos estão compreendidos entre a capacidade de articulação (MAFFESOLI, 1998) (SENNETT,

2012) do grupo e a promoção de regras sociais próprias (gestos codificados – SENNETT, 2012, p.267), capazes de movimentar o grupo para sua coesão/ sinergia, possibilitando, assim, a escolha de seus próprios caminhos. De acordo com Maffesoli (1998),

Esta capacidade, de certo não é consciente. Existe incorporada. (...) arriscaria dizer que existe no povo “um saber de fonte segura”, uma “direção certa”, à maneira heideggeriana, que faz dele uma entidade natural.

(...) Ao redescobrir as virtudes de uma natureza-mãe, é o próprio sentido da globalidade que é recuperado. Existe reversibilidade e não dominação unilateral. Isso permite dizer que todos os grupos, para os quais a natureza é considerada como uma parceira, são forças alternativas que, a um tempo, assinalam o declínio de um certo tipo de sociedades, mas, ao mesmo tempo, chamam-nas a um irresistível renascimento. (MAFFESOLI, 1998, p. 50-51)

Com relação ao grupo Mulheres Fatechas, onde a natureza é parceira pela pesca/ coleta, pelo artesanato, essa força alternativa (potência), que permite reverter uma relação de domínio, parte da imaginação, da fluência feminina, internalizadas no ser pelo fazer/ viver, pela experiência ordinária.

FIGURA 52 - Esquema MODOS DE VIVER em Maffesoli





Desse modo, o esquema apresentado traduz o olhar de Maffesoli (1998) e Barthes (2013), respectivamente, numa dinâmica de relações do “ser/estar junto” e na qual os caminhos escolhidos exprimem experiências/ sensações de conviver em grupo que oscilam entre a potência-habilitante³⁹ (resiliente) e o poder-desabilitante (rígido/ vulnerável). Ainda sobre o olhar de Barthes, o quadro aborda a relação do indivíduo-sujeito e do coletivo-grupo, voltando a reflexão da potência da parte (sujeito) no todo (coletivo) e vice-versa. Neste sentido observamos os reflexos das ações e re-ações, das articulações do grupo, que o tornou apto para continuidade e para estender-se e comunicar-se para além de seu território, lembrando o diálogo de ampliação do grupo, de união para visibilidade produzido pelo encontro com outros grupos de marisqueiras na Fenearte.

Ao nos lançarmos ao campo, pudemos trazer para a pesquisa olhares diversos sobre dois pontos/ pontes que organizam e amparam nossas vidas cotidianas em grupo/ comunidade para os MODOS DE VIVER: as articulações (manifestadas pela comunicação – fala e silêncio, pelo concreto/ experiência e pelo sentimento/ imaginação) e as regras/ acordos sociais (manifestadas na/ para estruturação e participação do grupo em rede/ parceria). Dessa forma, configuramos os dois aspectos de força a serem considerados na dimensão, que são chave para a convivência e sinergia encontradas no contexto das Mulheres Fatechas, tratados por Maffesoli (1998), Sennett (2013), Morin (2003) e Manzini (2008). São eles:

1. a ARTICULAÇÃO, que em Sennett (2013) reflete os movimentos que articulam o(s) corpo(s), ligado as práticas corporais desenvolvidas pela força da imaginação (comunicação). O autor discute a interação pela coordenação e cooperação entre membros desiguais (consideramos para a pesquisa não apenas os membros como parte do corpo físico, mas também do corpo social) afirmando que “(...) a coordenação funciona muito melhor se as duas mãos operam juntas desde o início” (SENNETT, 2013, p. 185). Segundo o autor, “(...) a mão mais forte precisa recalibrar sua força para permitir o desenvolvimento da destreza na mais fraca”(SENNETT, 2013, p. 185), tratando a experiência prática como exercício de articulação das relações pela interação (com o meio, com os seres, com os outros etc.).

39 O termo “habilitante” aparece em Manzini (2008, p.83-84) entendido adjetivando as soluções encontradas por uma comunidade criativa e que “podem ser concebidas em diferentes escalas e envolvendo diferentes grupos de atores”. “Uma solução habilitante é um sistema de produtos, serviços e comunicação e o que mais for necessário para implementar a acessibilidade, a eficácia e a replicabilidade de uma organização colaborativa”. Entendendo por replicabilidade a possibilidade de repetir a experiência em outros contextos, diferentes do original.

Em complemento à reflexão de Sennett, podemos observar em Maffesoli (1998) o conceito de articulação relacionado à proximidade, ou seja, de valorização do grupo sobre o sujeito, o “componente relacional da vida social”, que nos aproxima e nos vincula ao meio (pessoas, natureza, território, artefatos etc.) em que vivemos,

Não apenas em relação interindividual, mas também a que me liga a um território, a uma cidade, a um meio ambiente natural que partilho com outros. Estas são pequenas histórias do dia-a-dia: tempo que se cristaliza em espaço. A partir daí a história de um lugar se torna história pessoal. Por sedimentação tudo o que é insignificante – rituais, odores, ruídos, imagens, construções arquitetônicas – se transformam no que Nietzsche chamou de “diário figurativo”. Diário que nos ensina o que é preciso dizer, fazer, pensar, amar. Diário que nos ensina “que podemos viver aqui, já que vivemos aqui”. Dessa maneira se forma um “nós” que permite a cada um, olhar para “além da efêmera e extravagante vida individual”, sentir-se “como o espírito da casa, da linhagem, da cidade”. (MAFFESOLI, 1998, p.169-170)

De modo amplo, entendemos a articulação do grupo como o componente ético, como o sentimento/ aura em que o mesmo está imerso – sentimento de confiança/ pertença que emerge do seu cotidiano, dos seus afazeres, dos seus momentos ordinários.

2. as REGRAS SOCIAIS podem ser compreendidas, em Maffesoli (1998) por duas perspectivas combinadas: pelos códigos (explícitos e latentes) que fazem do grupo a expressão de sua vida cotidiana (na pesca/ coleta, no artesanato, no corpo, nas crenças etc.) relacionadas à sua experiência estética; como também sob a noção de socialidade, isto é, pelos diferentes papéis exercidos pelos participantes de um grupo conforme os interesses do momento, suas afinidades e sentimentos comuns, pautados em laços de solidariedade e ajuda mútua e fortalecidos pela espontaneidade da adesão, com consentimento às regras particulares do grupo, relacionadas à sua experiência ética. Entendemos, desse modo, que as regras do grupo o encaminha para um sentir e vivenciar em comum; elas inscrevem o grupo numa verdade que todos compartilham dentro de uma ambiência comunitária.

Dentro desses dois aspectos, encontram-se os indicadores dos MODOS DE VIVER. Eles tratam de forma qualitativa os aspectos da vida em coletivo do grupo Mulheres Fatechas, das suas articulações e dos acordos/ regras estabelecidas para o viver junto embuídos de uma emoção que emerge de suas práticas cotidianas. Assim sendo, apresentamos, a seguir, os indicadores qualitativos da dimensão MODOS DE VIVER, dispostos numa tabela e elencados a partir de temas-chaves e das recorrências observadas nos processos vivenciados em grupo.

TABELA 5 - Indicadores da dimensão MODOS DE VIVER

ARTICULAÇÃO

Indicador	Grau de (re) organização do grupo/ rede
Definição	Este indicador trata de compreender como o grupo se organiza em seu cotidiano, coordena seus valores e sentimentos para melhor aproveitar as suas experiências diárias
Questões abordadas	- Como os participantes se organizam dentro e fora do grupo para melhorar suas práticas? - O que faz realmente vocês estarem no grupo? Quais valores/ sentimentos uniram/ unem (articulam) o grupo? - O que o grupo já precisou fazer para driblar uma crise (ética, financeira, mercado, social)?
Indicador	Grau de proxemia/ coesão do grupo/ rede
Definição	Este indicador trata da condição relacional do grupo, do sentimento de proximidade com o cotidiano, de pertença ao contexto onde o grupo está inserido
Questões abordadas	- Quais articulações fortaleceram e/ou favoreceram o grupo, o ambiente onde moram e trabalham? - Quais articulações renderam ao grupo ganhos técnicos ou econômicos ou afetivos/ emotivos etc.? - Qual o sentimento de vocês com relação a essas articulações que favoreceram o grupo?

REGRAS/ ACORDOS SOCIAIS

Indicador	Grau de adequação dos acordos entre o sujeito e o grupo/ rede
Definição	Este indicador trata de compreender os acordos que fazem com que as pessoas se reúnam e permaneçam em grupo
Questões abordadas	- Como você percebe os acordos realizados no grupo? - Quais acordos garantem a sua participação no grupo? Cite exemplos. - Quais as crenças e tradições que são importantes para o grupo?
Indicador	Condição de ampliação do grupo/ rede
Definição	Este indicador trata de observar os relacionamentos do grupo com a rede e as formas possíveis de sua ampliação, caracterizando um ambiente mais fluido e aberto
Questões abordadas	- Quais as condições (acordos) foram estabelecidas para a ampliação do grupo e/ ou sua diminuição (saída de membros do grupo, de parcerias)? - Quais os sonhos do grupo e como vocês pretendem alcançá-los? E, individualmente?

Fonte: Autora

Na dimensão MODOS DE VIVER, compreendemos o grupo Mulheres Fatechas pelas suas relações de articulação com sua vida cotidiana. Procuramos entender como essa relação, permeada por regras e acordos, é vivida e como ela é expressada pelo sentimento coletivo.

FIGURA 54 - Composição 44



FIGURA 55 - Composição 45



Fonte: Autora

[17 de agosto de 2016]

Elas pularam fora e eu não gostei (...) porque se está no grupo, elas tinham que ter segurado. Todas elas. Aí aconteceu do senhor Pedro Palas explodir. Todo mundo foi em favor dele e contra o grupo; o próprio grupo mesmo. Eu achei errado. Aí ficaram somente essas seis. Depois, as outras duas pularam fora, e, até hoje, estão acusando a gente; porque a gente ficou e elas não ficaram. (...) Eu encontrei Dalila, mas Dalila ficou chateada com a gente; mais com dona Valentina, porque a gente conseguiu esses espaços todinhos e ela não participou, não a chamamos para participar.

Dona Valentina disse (a Dalila) que não:

- Você foi quem quis sair do grupo, não foi a gente que lhe tirou. Você foi que não assinou (um documento firmando a parceria do grupo com a Secretaria da Mulher do município) para ficar no grupo (...) Se você quisesse voltar, você voltaria; mas tinha que ver o que você está pensando, porque se você está no grupo para estar individual, não adianta.

Tem que ir à batalha mesmo. A gente está fazendo. Ganha pouco. A gente está junto. Se está triste, está junto. Se está contente, também está junto.

A proposta veio para todo mundo, para o grupo. Daí foi devido à falta de informação delas, quando a gente falava que a Colônia não tinha poder (...) (como se) a gente não pudesse manter esse grupo e ir à frente. Todo mundo está precisando ganhar; seu "ganha pão" tem que rolar, não é verdade? Então, as opiniões estavam tendo, assim... uma falta de entendimento. E, a mão a gente deu: a gente fez reunião, a gente conversou, e elas não entendiam que, de fato, realmente, ainda era o grupo.

Então, ela partiu. Ela achava que se tivesse no grupo ia ser prejudicada (...) no caso, em termos da aposentadoria. A gente explicando... explicando que não tinha nada a ver uma coisa com a outra (o grupo com a Colônia), mas não entendiam. Até chegar o ponto de dizerem:

- Não, eu não quero caminhar com o grupo porque meu pensamento é esse.

(...) Então, quem se propôs a se manter no grupo, está até hoje, firme e forte, e em alguns espaços estamos vendendo, ou muito, ou pouco, mas estamos na batalha, entendeu? E é isso.

Outras, quando vê que a gente está numa certa posição... chega aquela interrogaçõzinha de inveja. (...) chega o ponto de nem falar mais com a pessoa. (...) a gente não deu oportunidade? Quando a gente vê, a gente diz:

- A gente deu oportunidade, deu a mão, você se excluiu porque quis.

E a gente está aí caminhando. Se quiser caminhar com a gente ainda dá tempo. (...) A gente não está excluindo ninguém, não. (o grupo) Está aberto sim, mas a gente quer pessoas que batalhem ao lado da gente; que some, que some, que some, e não que venha com interrogação ainda.

– Dividir, complementa Luana⁴⁰.

Entendeu? É isso.

FIGURA 56 - Reunião após a re-união das Mulheres Fatechas



Fonte: Autora

40 Entrevista realizada com as artistas-artesãs Luana e Valentina no ateliê do grupo Mulheres Fatechas – Artes do Mar, em 17 de agosto de 2016, durante a aplicação dos indicadores do estudo de caso. Acervo pessoal.

Passados seis meses do nosso último encontro, retornamos ao grupo para uma verificação preliminar dos indicadores que emergiram da pesquisa. A nossa intenção foi visualizar, a partir das dimensões desenvolvidas, como o grupo atualmente responde ao que foi inicialmente observado e levantado pela etnografia, ou seja, se as respostas aos indicadores conseguiam capturar movimentos, rupturas, transições do grupo que sinalizassem algum impacto do projeto de design no grupo Mulheres Fatechas.

Para tanto, no dia 17 de agosto de 2016, às dez horas da manhã, chegamos ao ateliê onde ocorrem os encontros das Mulheres Fatechas, na residência de Valentina, onde já nos aguardavam Valentina e Luana. Assim que entramos, ambas avisaram que Clara estava com o neto pequeno no hospital, o qual havia sofrido um acidente doméstico e não ia comparecer. Amélia, por sua vez, estava hospitalizada, por causa de sua diabetes alta que resultou em complicações. Ao todo, hoje, o grupo é formado por essas quatro artistas-artesãs.

Neste contexto, conversamos sobre a pesquisa, foram apresentadas as dimensões e os indicadores para iniciarmos a fase de estudo de caso. Em seguida, foi aplicado o questionário relacionado a cada indicador.

É pertinente observar que para o estudo de caso o grupo precisou refletir e trazer de volta a memória, em alguns momentos, construções antigas e atuais, fato que deixou o grupo um pouco desconfortável por não lembrar de algumas passagens/ definições. Porém, não saberem o que o questionário tratava, antecipadamente, torna o estudo de caso mais autêntico para podermos averiguar o que de fato ficou de força na lembrança e nas práticas das Mulheres Fatechas.

QUADRO DE IMAGENS

Dando continuidade ao levantamento de imagens sobre o grupo Mulheres Fatechas, elaboramos quadros atualizados do grupo a partir da aplicação dos indicadores. Organizados em tabelas, as informações mapeiam as tensões e significações do grupo, sob diferentes e complementares aspectos, para as dimensões estudadas e buscam verificar se houve ou não impacto. Para tanto, foram elaborados três tabelas, três olhares que se interrelacionam: o primeiro olhar sobre quem é o grupo (MODOS DE SER), o segundo sobre como o grupo (auto) produz (MODOS DE FAZER), o terceiro sobre como vive (MODOS DE VIVER) as Mulheres Fatechas.

TABELA 6 - Estudo de caso dos MODOS DE SER

PERCEPÇÃO

Indicador	Grau de captação do contexto pelo grupo
Definição	Este indicador trata da condição do grupo em interagir e das possibilidades concretas dessa interação com o meio lhes trazer benefícios em termos de conhecimentos, saberes, técnicas, olhares/ visões artística
- O que o grupo faz para adquirir conhecimento?	"a gente adquire, em minha opinião, quando realmente está na prática (...) é vivendo e aprendendo"; (Valentina) "fazendo" (Luana)
- Como vocês vêem no cotidiano possibilidades para criação e prática do artesanato?	"em relação a isso (pesquisa de público e mercado para vendas), o que eu percebo é o seguinte, minha gente, eu analiso o povo em si, que os produtos do mar para o pessoal que vive na capital, eles não valorizam tanto como o pessoal que vive no interior. É, por exemplo, o pessoal que está lá em Petrolina, traz lá um boneco de madeira, um assento de madeira em forma de bode, né, de tatu; então o pessoal da capital valoriza, compra (...) já o nosso produto que é do litoral não valoriza; mas quando a gente vai pro interior (...) então esse intercâmbio, eu estou percebendo isso, que o público daqui não valoriza tanto esse material de pesca porque já conhece, está no dia a dia (...) então eu acho que a gente tem que partir não mais na capital, mas a gente tem que partir para o interior, está entendendo? Tem que entrar em contato com o lojista de interior (...) eu mandei produtos um pessoal lá parente meu e o pessoal valorizou demais (...) e assim, a experiência que eu tenho dentro do Veneza Water Park, a gente tem produtos lá, então o pessoal da capital não compra, mas quando vem excursões de fora, aonde não tem praia, o pessoal fica em cima dos produtos" (Valentina) Segundo ela, essa observação vem sendo feita através do público que compra artesanato no Veneza Water Park, onde ela tem uma lojinha. "a gente está aqui como artesã, ou individual ou em grupo (...) a crise está grande no país inteiro (...) porque eu digo que a gente vive (com o artesanato)de sobras de salário (ou seja, ninguém vai deixar de comprar comida, remédios, para comprar artesanato)" (Valentina)
- Como vocês enxergam os sonhos do grupo dentro da realidade (contexto) do município?	"o sonho da gente, como falei, era ser reconhecida; graças a Deus o apoio em Paulista está sendo bem positivo, bem forte, tanto das secretarias, como da própria gestão, que, a partir do momento em que a gestão chega e diz: – olha, eu vou comprar um espaço pra vocês na Fenearte – isso é valorizar demais o artesão do município; vamos abrir um espaço no shopping Center para colocar uma loja para vocês. Isso aí, não tem nem explicação, quando a gente se compara com outros municípios que não tem nada disso, eu vou dizer que a gente é bem privilegiada, a gente é bem reconhecida dentro do município" Os clientes "gostam do produto e querem que cada vez mais a gente fique criando, sempre com uma nova coleção para eles; inovando, buscando tendências para os clientes" (Valentina)

Indicador	Grau de flexibilidade do grupo
Definição	Este indicador trata da condição do grupo de encontrar soluções, respostas, pontos de convergência em momentos/ situações de diferenças e oposição, exercitando a flexibilidade pela dialogia.
- como o grupo age quando há posições e ideias diferentes e ou opostas sobre algum assunto?	"uma reuniãozinha básica, como sempre, todas às vezes que acontece qualquer coisa tem uma reunião (...) a gente tem que discutir, falar, depois se senta todo mundo de novo para refletir e falar melhor a solução que a gente tem que tomar para o grupo (...) sempre em conjunto" (Luana)
- o que o grupo faz para resolver situações de conflito de ideias e/ou atitudes?	"todas juntas" (Luana) "se tiver que alguém tomar uma atitude, a gente chega para uma e diz: você vai resolver esse problema; determina, faz a delegação para a pessoa poder resolver, mas sempre em conjunto" (Valentina)

Indicador	Caracterização das relações do grupo
Definição	Este indicador trata da condição do grupo de se auto-definir, de se ver/ observar tanto as suas fragilidades quanto as suas potencialidades e sonhos
- como você se define?	"hoje mais atenta, mais segura; tanto pessoal quanto no artesanato" (Luana) "uma pessoa empreendedora, batalhadora, que gosta de ir em frente, de crescer" (Valentina)
- como você define seu grupo?	"uma maravilha – eu queria mesmo que todas estivessem, mas fugiram" (Luana) "eu creio e tenho fé é que estamos no caminho certo, estamos muito unidas e muito fortes" (Valentina)
- como você gostaria de ser percebida?	"como artesã; ninguém olha pra gente como artesã (...) a gente sofre (...) muita gente não acredita que a gente é quem faz"; "queria mostrar isso (...) queria aparecer mais" (Luana); "como uma pessoa talentosa" (Valentina)
- como você gostaria que seu grupo fosse percebido?	"quando chegasse num canto assim e ouvir: chegaram as artesãs Artes do Mar (...) aí a gente se sentia fortalecida" (Luana); "com mais reconhecimento" (Valentina) OBS.: o grupo adotou o nome Artes do Mar, pois ainda são perseguidas pelo presidente da Colônia de Pescadores se usarem Mulheres Fatechas; ainda não se sentem à vontade!
- como você se via e sentia produzindo artesanato, antes do projeto?	"agora está bem melhor"; "eu me via como nada; eu era só marisqueira e catadora de camarão e peixe na praia" (Luana); Luana fala de Valentina como sua primeira professora de artesanato (memória) "hoje, minha casa é escama de peixe, é búzio etc." (Luana)
- quais as suas qualidades/ características?	"a gente sempre tenta dar o melhor de cada; se tem alguma coisa negativa, a gente chega junto e diz: olhe, colega, vamos melhorar"; sempre filtrando o lado positivo (Valentina)
- quais as características de seu grupo?	"somos mais criativas, pensamos em conjunto"; "não tem dúvidas nem negatividade"
- quais as características do local onde mora e trabalha?	Ateliê (anexo da casa de Valentina): muito boa, muito arejada, confortável, trabalho muito agradável; Shopping North Way de Paulista: "é tudo de bom; e está, agora, passando na televisão, chamando o público" Mangue e praia: "não posso falar nem de um nem do outro; todos dois estão agregados na minha vida desde que eu nasci; tudo é positivo. Na praia, eu tenho o meu sustento, tiro meu artesanato; no mangue eu tiro a mesma coisa. Tudo para mim é maravilhoso" (Luana) "eu sempre fui, mas já estou um tempo afastada (...) sou (marisqueira) profissional; o lado do artesanato está suprimindo muito; então, assim, quando a gente está precisando de insumos, a colega que está com mais tempo vai pegar (...) porque eu estou mais na parte burocrática, de reuniões, de contatos" (Valentina se afirmando marisqueira profissional e relacionando os seus papéis no grupo) OBS.: precisei explicar os espaços primeiro; depois, solicitei que as artistas-artesãs enxergassem sobre a relação delas nestes espaços

MOTIVAÇÃO

Indicador	Grau de interesse por pesquisa e experimentação
Definição	Este indicador trata da compreensão sobre se manter interessado em seus processos como necessidade básica de sobrevivência, observado através do investimento que o mesmo faz em pesquisas e em experimentações, para a busca de seu aprimoramento técnico-estético e ético
- quais pesquisas/ experimentações o grupo já desenvolveu e desenvolve atualmente?	Pesquisa de melhoria de qualidade do produto; de como modificar o produto para suprir a necessidade que percebemos do público; de outros tipos de linha, para substituir a linha encerada; pesquisa para modificar algumas coisas e criar novos produtos em cima do que a gente já fazia (Valentina); A gente pesquisou. Na Fenearte, a gente procurou como é que estava a tendência, a qualidade da linha, de produtos; e na Internet; (Valentina); Luana conversou com outros dois grupos na Fenearte, sendo um de Goiana (quilombolas) e disse que a dificuldade é a mesma – vender; esse grupo de Goiana mudou a linha para Cléa para confeccionar colares; OBS.: Valentina fez uma análise do público que compra os produtos do grupo: os produtos do mar não são valorizados por quem mora no litoral, mas por quem mora no interior do estado; e, o que é do interior (objetos que imitam o tatu, por ex.) é mais valorizado pelo público do litoral.
- houve alguma pesquisa/ experimento que o grupo não conseguiu desenvolver? Por quê? O que fez então?	"experimentei e não gostei de fazer aquelas flores (de marisco) (...) não dá certo naquela barba de bode (capim)" (Luana, grifo nosso); desenvolvemos outras flores de escama de peixe; experimentamos as velas aromatizadas e coloridas; colares; agregamos outras coisas por solicitação dos clientes

Indicador	Condição de escuta do sujeito-grupo
Definição	Este indicador trata da condição do grupo em saber ouvir, captar as informações e dialogar para agir
- o que você faz quando sente que precisa mudar sua forma de pensar, falar e/ou agir?	"eu, realmente, paro, concentro, analiso, antes de ir para qualquer articulação, eu planejo para saber o que eu vou falar, o que eu vou tentar escutar, a maneira de se proceder" (Valentina) "a mesma coisa... teve um momento aí que eu fui até um pouquinho meio grossa com ela mesma (Valentina); aí eu disse meu Deus o que foi que eu fiz (...) aí depois eu liguei para ela e pedi desculpa, não deixei nem passar outro dia (...) a gente não deixa para pedir depois, ou passar um tempo (...) eu tinha errado, ela não tinha nada a ver com o "peixe", não foi? (...) a gente não guarda (problemas), a gente tem que se consertar o mais rápido possível" (OBS.: a situação ocorrida neste breve desentendimento não aconteceu dentro do grupo) Luana (pessoalmente): "quando estou errada assumo; e me sinto bem".
- o que você faz quando sente que o grupo precisa mudar sua forma de pensar, falar e/ou agir?	"reunião, deixa tudo amarradinho (...) a gente consegue se entender cada vez mais, expondo os problemas" "se disser que não tem problema é mentira, tem (...), mas também a gente se organiza" (Luana)

Indicador	Tipos de respostas que produzem mudança no grupo
Definição	Este indicador trata de observar/ estudar as formas mais comuns de resposta do grupo que são mais eficazes em produzir mudanças, com o objetivo de compreender a eficácia dessas respostas para a motivação do mesmo
- verbal: quais as falas que produziram mudança (tiveram efeito positivo, negativo e incerto) no grupo?	"eu acho que teve uma fala de dona Valentina para o grupo todo (já no ateliê, numa reunião dos grupos APARTEC e Mulheres Fatechas/ Artes do Mar) que foi puxar as nossas orelhas. Ela puxou do grupo inteiro – tinha umas que mereciam e tinha umas que foram puxadas para outra perceber. Mas que ela puxou as orelhas, nesse dia, de tudinho, puxou, e está muito bem melhor"(Luana) "(...) a gente decola, mas tem que decolar bem devagarzinho pra não cair lá de cima e nem do degrau onde tiver, porque tem duas alternativas: ou a gente fica dentro do mangue, só pescando, ou então fica como dona de casa, cuidando de menino (...) então, a gente tem que meter a cara (referindo-se ao artesanato) (...) então, às vezes quando a gente sai daqui para ir pra um evento, a gente diz a gente vai para guerra, a gente não sabe o que vai encontrar lá, aí eu digo a todas: - não vá com muita perseverança, porque a gente não sabe o que vai acontecer, se vai ter boas vendas, se vai vender pouco ou vai vender nada, mas tudo a gente tem que agradecer e ir em frente e agradecer pela oportunidade de onde a gente está. Então, eu sempre digo ao pessoal, a gente está ralando nesses espaços de vendas, mas a gente sabe que vendas de artesanato é difícil, a gente tem que sempre está um degrau a frente em termos de novidade, de atrativo (...) a gente tem que sempre está mostrando um brilhaquinho, porque se apagar aquele brilho você fica invisível (...) então, se hoje a gente está ganhando R\$10,00, a gente tem que agradecer que ganhou R\$10,00; se ganhar R\$1,00, é o dinheiro do pão (...) porque a gente está aqui para somar; então o pingadinho, que pinga pra gente é tudo; então a gente pensa realmente nesse coletivo (...) a gente quer pessoas que somem, porque um dia não é nunca igual ao outro (...) a gente vai somando, somando, somando, chega o finalzinho do mês, a gente tem um dinheirinho (...)vamos perseverar (...) se é isso que a gente gosta de fazer, vamos em frente" (Valentina)
- comportamental/ gestual: quais as ações e/ou gestos produziram mudanças (tiveram efeito positivo, negativo e incerto) no grupo?	"a partir do momento que a gente sai do mangue, da pesca e que descobriu este outro lado (artesanato), é tudo, não é? E, outras oportunidades; quem enxergou, está nela" (Valentina) "não deixo o meu mangue por dinheiro nenhum" (Luana) "pra mim, o que ficou na minha cabeça do mangue, foi Cazuza. Quando ele chegou no mangue, ele não conhecia o nosso lado, ele conhecia outro mangue e não conhecia o nosso. Que ele entrou, foi espanto dele, que ele entrou, saiu e não aconteceu nada, que ele estava com medo de levar a gente para aquele outro lado, ele tinha medo. Aquilo ali foi gostoso de ver na cara dele (satisfação de Luana com a aprovação e deleite do pescador, por ela ter apresentado algo novo e bom a ele) - meu Deus, entrei, sai, numa felicidade total (Luana lembrando a fala de Cazuza) - que nem queria ir para casa, ele queria ficar lá até a maré encher. Eu disse: - menino, as meninas (Luana se referindo as designers)" (Luana) "vou falar por mim, quando eu entro no mangue, eu não sou mais eu; ela (Valentina) precisa ir, porque ela está um pouquinho mais afastada, mas quando ela for, vai sentir a mesma coisa; a gente não é nós; muda, totalmente; lá, parece que a gente esquece do mundo, parece que não existe nada, só existem aqueles estalinhos – tchac, tchac – todos os problemas ali acabam. Quando a gente sai, a gente cata eles tudo de novo (risos). Eita! Tem isso pra resolver, tem aquilo pra resolver" (Luana)
- emocional: quais as emoções/ sentimentos produziram mudanças (tiveram efeito positivo, negativo e incerto) no grupo?	"Foi Patrícia (técnica do projeto) gritar por causa de siri (risos); gritar pelos sururus, pelo chiê que subia; depois ela fica amiga de tudinho (...) se jogou na areia e ficou lá sentada; olha praí tanto grito no começo e depois parecia que era família dela ali, passando por ela e ela nem aí – aquilo ali foi muito engraçado" (Luana) (ver o despertar da equipe com relação ao seu meio, se familiarizando com o mangue, aprendendo com elas) "a bicha gritou, ouviu! (Patrícia dizia:)- Flávia! (Flávia respondia) – eu estou aqui! (Patrícia gritava:)- ai! (Luana falava:)- puxa ela que está atolada; mentira era o siri que estava passando; eu: - pelo amor de Deus pára de gritar com os bichinhos" (Luana)

SATISFAÇÃO

Indicador	Grau de contentamento do grupo com as respostas das ações sobre o contexto
Definição	Este indicador trata de compreender como as ações que o grupo vem produzindo, refletem positivamente sobre o mesmo
- quais os valores de convivência em grupo você leva para a sua vida pessoal?	"Eu levo o carinho de cada uma; porque, graças a Deus, não tem inimizade entre a gente; quando a gente está com algum probleminha a gente chega junto; graças a Deus, é tudo transparente" (Valentina) "até agora mesmo, foi dia dos pais e minha mãe estava até com frescura; eu cheguei lá (na casa dela), e disse: - olhe, eu estou num grupo muito feliz; esse não podia ser um grupo mais feliz, não? Ela olhou assim pra minha cara e disse: - por quê? Ela é grossa. (E continuou) Esse grupo é familiar, mainha (...) tem dia que a senhora está limão, viu, pelo amor de Deus, a senhor não é de bem com a vida não, é? Aí meu pai (disse): - ela chupou limão hoje. (Eu disse) por isso; chupe uma laranja cravo, mais docinha (...) aí num instante ela se enturmou" (Luana) "pra mim eu estou levando numa boa, viu? eu estou me sentindo muito bem com meu grupinho"
- quais os valores que você leva da sua vida pessoa para a convivência em grupo?	"eu trago dedicação; ela (Valentina) chamou, estou aqui. (...) o que uma precisa, a outra está atenta" (Luana) "o que eu puder me dedicar, a cada instante, eu estou me dedicando" (Valentina)
- quais valores pessoais coincidem com os do grupo? E quais não coincidem?	"até agora não (há diferenças), o que está no individual, está no coletivo" (Valentina)
Indicador	Grau de contentamento com as diferenças existentes no grupo
Definição	Este indicador trata do sentimento do grupo a respeito das diferenças e da diversidade existente no mesmo
- como o grupo se sente a respeito das diferenças e divergências de ideias e atitudes de seus participantes?	"a dificuldade foi lá no início, que era para a gente está lá em cima, mas levamos uma rasteira do próprio responsável (falam do presidente da Colônia de Pescadores); o que a gente sente mais é isso" (Luana) "quando a gente viu que não estava dando lá, (...) a gente se reuniu, com a maioria; naquele período teve justamente divergências de idéias; a gente tentou fechar (acordos) o máximo possível; até a gente se apresentar como aconteceu (ida das artistas-artesãs a Secretaria da Mulher para darem continuidade no projeto de artesanato)" (Valentina) "hoje elas vêem que não tem nada a ver (as ameaças do presidente da Colônia de boicotar a aposentadoria das participantes do grupo Mulheres Fatechas) (...) ele está vendo a gente em outro estágio, sem estresse, hoje a gente está caminhando sem ele (...) o que a gente não queria era aquele nome (Mulheres Fatechas) pra não chocar, porque ela ainda acha que é dele" (Valentina) OBS.: o presidente da Colônia de Pescadores ainda continua boicotando o grupo, deixando de chamá-las para as reuniões da Colônia – ficaram sabendo a partir de outra associada

TABELA 7 - Estudo de caso dos MODOS DE FAZER

APRENDIZAGEM

Indicador	Grau de (re) conhecimento de técnicas, saberes, insumos naturais, da rede/ grupo
Definição	Este indicador trata a construção do conhecimento realizada pelo grupo a partir do reconhecimento dos saberes, técnicas, insumos naturais, etc. e a partir de projetos de design
- quais as técnicas de produção artesanal que você conhecia, antes do projeto de design, e quais você conhece, hoje, a partir do projeto?	“não mudou nada, veio pra melhorar (...) mais praticidade” “cada uma tem um jeitinho, uma praticidade diferente uma da outra; até na amarração de um colar, um enchimento de uma vela, cada uma vai adquirindo uma forma de fazer” (Valentina)
- como você utilizava os insumos naturais antes do projeto de design e como você utiliza hoje, a partir do projeto?	“antes eram descartados; hoje, é ouro pra gente” (Valentina) “antes eu brincava de casinha (...) na casa de minha avó, o solo era todinho de casca de marisco; botava o barro (...) aí ia ficando duro (...) derramava e a gente ficava pisando para eles (as cascas dos mariscos) ficarem todos socadinhos ali, naquele barro” (Luana)
- o que já foi realizado/ experimentado pelo grupo para o artesanato? E o que ainda não foi e o grupo tem vontade de experimentar?	Luana fala da vontade de experimentar o couro do peixe, mas Valentina contesta, embora esteja aberta para experimentar. “eu tenho me aprofundado nessa história de couro de peixe e estou tendo a vivência de outros grupos que já trabalharam com isso; eu andei me aprofundando com um pessoal lá de Petrolândia – o Café com Arte – e, eu já viajei com esse pessoal para Minas, São Paulo, e eles lá estavam representando esse produto; aí eu pergunto: - por que você não traz para Fenearte? O que é que acontece? Porque o Café com Arte quando chega aqui só vem com tapeçaria; ela disse: - Valentina, se a gente fosse viver do couro do peixe, estava todo mundo passando fome, porque não é valorizado. Aí eu disse: - e a experiência que a gente foi lá pra Minas Gerais? (Ela respondeu) – poucos lojistas. Então estou assim me questionando se é uma boa o grupo investir nisso. Pode até dar certo aqui, não estou dizendo que não. Porque lá elas entraram com carteirinha, com chaveiro, com alguns outros acessórios que não me lembro bem. (...) É como eu te disse: às vezes a gente está com o produto naquele local e o público não valoriza. Como é em Petrolândia, como a tilápia lá é praticamente uma coisa comum, o pessoal não valoriza. Quando ela viajou pra Minas, valorizaram mais. Na Fenearte porque ela disse que já vieram e não deu certo. Como eu te disse (...) é algo, assim, desconhecido pra gente, e a gente tem mais é que abraçar todo o conhecimento; de repente esse grupo aqui cria outra técnica, outra coisa e deslancha, não é verdade? Eu acho que tudo que vem é positivo” (Valentina) Segundo Valentina, que andou pesquisando e conversando com as artesãs de Petrolândia, afirmou que elas disseram que o couro da tilápia é pouco valorizado. Depois, lembrou que precisa conhecer o público, dependendo do lugar pode ser diferente.

Indicador	Grau de transformação do sujeito/ grupo/ produto/ técnica
Definição	Este indicador trata da condição do grupo em se transformar e transformar suas práticas a partir da consciência da relação existente em campo
- como vocês se viam antes do projeto de design? E como se vêem hoje, a partir das trocas realizadas no projeto?	"eu me via como nada, eu só era marisqueira e catadora de camarão na praia" (Luana) "a gente se via, eu me via, assim, engatinhando, mas hoje está sabendo andar; porque a gente adquiriu muito conhecimento quando vem um projeto, tanto com os instrutores (designers), como a gente adquire assim algo de cada uma que está ali dando seu momento. (...) E isso juntando tudo é uma alavanca pro currículo, como se diz pra bagagem" (Valentina) "me vejo melhor de produção; não fazer sozinha; pedir opinião; tem coisa que eu não sei fazer, não sei amarrar, ela sabe, também não tenho vergonha, se fosse antigamente eu não ia pedir a ela; tudo o que eu faço hoje eu digo: - olha, não sei fazer isso; ela diz: - traz pra cá que eu te ensino, 'bora' quebrar a cabeça juntas" (Luana) "agora está bem melhor, a gente já aprendeu muita coisa" (Luana)
- como vocês viam o artesanato antes do projeto de design? E como vêem hoje, a partir das trocas realizadas no projeto?	"vejo com mais perfeição; percebo que a peça fica mais bem acabada; tem a experiência das designers, as tendências de cores; começa a perceber algo que antes não percebia" (Valentina) "a gente antes só fazia, essa estética por cores... a gente não pesquisava, não" (Luana)
- como vocês viam as técnicas que conheciam e utilizavam antes do projeto de design? E como vêem hoje, a partir das trocas realizadas no projeto?	"cada uma tinha sua habilidade, a gente só via essa técnica, e, quando surge uma equipe, um designer, a gente melhora mais a qualidade do produto, tem mais acabamento" (Valentina) "é porque aqui a gente nunca faz uma coisa só, a gente faz com o grupo; tem vez que eu faço a coisa, ela não gosta, Clara gosta, Amélia fica calada, aí fica uma pensando, uma pensando até decidir o que é melhor para o grupo, o que é melhor para aquilo que a gente está fazendo, qual é o jeito que a gente tem que desmanchar; desmancha tudo de novo e faz de outra maneira, todo mundo se conforma; não é porque eu fiz que vai ficar daquele jeito, não. Eu faço em casa, cada um faz o seu, quando chegar aqui a gente vai decidir qual foi o melhor, aí se desmancha tudo para fazer daquele outro jeito, até ficar perfeito" (Luana) Decide em grupo, no gosto do grupo.

Indicador	Grau de integração sobre o contexto local
Definição	Este indicador trata de apresentar uma consciência de grupo incorporada no contexto local e a relação desencadeada a partir dessa consciência
- como vocês fazem para dialogar com a cidade onde moram e trabalham? Como é que vocês produzem diálogo com a cidade?	"a gente sempre fica se espelhando no dia a dia de cada um. Atualmente o público está aceitando aquele produto, fica, assim, analisando pra melhorar e em busca de algo que, realmente, satisfaça o comércio; a gente está, assim, pesquisando, como a gente já falou, a gente já melhorou muito; a gente apanhou um pouquinho no início, mas a gente está melhorando a gente está sempre lançando, criando, justamente quando chega as opiniões, o cliente chega: - olha por que não tem essa cor? Por que não faz assim? A gente vai só anotando, para quando a gente se reunir, cair em cima daquelas idéias" (Valentina)
- como o artesanato apresenta as características do local onde vocês moram e trabalham?	"apresenta as nossas raízes, aquilo que é retirado; nossos recursos naturais, a gente está mostrando aí: os mariscos, os búzios, as quengas (de coco), as escamas; Tudo é nosso! (Luana acrescenta) nosso litoral, nosso dia a dia" (Valentina)
- como e quando vocês costumam observar o local onde moram e trabalham?	"sempre" (Valentina)

COOPERAÇÃO

Indicador	Grau de compartilhamento entre o sujeito e o grupo/ entre o grupo e o contexto
Definição	Este indicador trata de compreender como o grupo compartilha seus saberes, conhecimentos, insumos, espaços, articulações com o seu meio (contando histórias, memórias, lembrando técnicas, usando espaços)
- o que costumam compartilhar com o grupo?	"compartilhar a produção: - gente, vamos criar, olha aí o verão chegando, vamos inventar, vamos fazer. Ou do lado coletivo ou individual, porque o lado do grupo exige muito perfeição: o lojista e o público X; já o individual é o público que só quer uma lembrancinha, uma coisa pra levar pra mamãe que está em casa, pro papai, que não exige tanta perfeição nem a qualidade, porque todos os produtos tem que ter perfeição e qualidade, porque o que a gente não quer pra si, não dá aos outros; porque jamais a gente vai criar um produto sem qualidade, mas eu digo assim, pra atingir aquele público" (Valentina) "força" (Luana)
- o que o grupo costuma compartilhar com cada participante?	"primeiro, para que o grupo se dê bem; é aquele confessionário, aquela coisa gostosa de falar nossos problemas particulares, problemas familiares; eu acho que o grupo está unido quando a gente percebe isso: a auto-confiança de cada uma de chegar e contar algo pessoal, uma relação mais íntima (...) a gente percebe que está forte a partir daí" (Valentina) "essas quatro estão mais fortes do que tudo; com o artesanato, com a vida pessoal, tem cada coisa, só a gente é que sabe (risos)" (Luana) "quando surge, assim, uma falhazinha (...) não tem fofoca, tem transparência aqui" (Valentina)
- como cada participante do grupo compartilha informações e conhecimentos?	"quando alguma viu algo, assim, diferente: - olha, eu vi o produto tal; é interessante, vamos pesquisar; o que tu acha disso? É positivo, não é? Uma vê na internet, outra vê em outro ambiente, fotografa, e a gente vai vendo para melhorar, modificar; e, também as ideias que cada uma tem, esse lado criativo de design, esse lado obscuro que de repente coloca na mesa: - olha, eu criei isso! Novidade! Todas compartilham isso" (Valentina)
- como vocês costumam trabalhar? Em grupo? Individualmente?	"quando a gente se reúne, a gente já tem a ideia do que vai fazer, já tem definido antes: se for fazer colar, é só colar para trabalhar; se for brinco, é só brinco; se surgir outro novo problema, a gente vai testar; e, assim está indo" (Valentina) "o dia do brinco foi uma graça, fazia um, desmanchava, fazia outro, até chegar naquele (pesquisando - complementa Valentina). Eu fiz um e nem olhei para a cara delas; elas conversando pelelele, pelelele; (...) quando eu fui botando no canequinho, ela (uma das artistas-artesãs) disse: - pronto, é esse! Oxi, eu nem disse nada (risos de satisfação), eu nem mostrei; ela disse: - é esse daqui que vai. Porque aqui é um desmancha, desmancha, faz, faz" (Luana) "o lado individual supre um lanchinho, uma passagem" (Valentina) "o grupo está aqui tão solidário que tem a menina que está hospitalizada, além da gente está no grupo suprimdo a parte dela, a gente está olhando para o lado individual dela. Por exemplo, ela faz bonequinha, a gente já está pensando uma forma de ajudar a continuar a produção dela para que ela ganhe o dinheirinho dela" (Valentina) "e a outra queria tirar os produtos (...) a outra menina que também está hospitalizada: - eu vou tirar, porque eu não vou poder dar plantão. De forma alguma (retrucou Valentina), a gente se ferra todinha, mas vai suprir sua necessidade de estar lá presente, entendeu? É uma ajudando a outra aqui" (Luana e Valentina) OBS.: segundo elas não houve momento sem solução, até agora.

Indicador	Grau de reciprocidade entre o sujeito e o grupo/ entre o grupo e o contexto
Definição	Este indicador trata da condição de correspondência e sintonia do grupo na relação de feedback tanto internamente, dentro dele próprio, quanto do contexto onde está inserido
- como o grupo (co) responde quando você se expressa?	"a gente escuta e questiona; se a gente não concordar a gente diz não é assim, a gente acha que é assim, até a gente chegar num acordo" (Valentina)
- como você recebe críticas (positivas e negativas) do grupo?	"quando a crítica chega, a gente leva para o grupo todo" (Luana) "porque a crítica que chega, é realmente em termos de produtos, melhorias; a gente observa, analisa e resolve; se chegar às (críticas) negativas, a gente pisa em cima dela e resolve" (Valentina)
- como você costuma expressar suas críticas/ observações ao grupo?	"a gente coloca em pauta, a gente faz uma reunião: - esse produto, Luana achou isso e isso, o que é que vocês acham? Fica na mesma, melhora ou piora?" (Valentina) e, decidem juntas"
- como vocês se sentem quando não são compreendidas no grupo?	eu acho assim: quando a gente não compreende algo que a outra está se expressando, (...) (solicitam) fala de novo, expressa melhor, eu não entendi, até chegar num acordo. eu acho que, até agora, todas saem satisfeitas, porque se não saísse..." (Valentina) OBS.: segundo elas não houve momento sem solução, até agora.

Indicador	Grau de interação entre o sujeito e o grupo/ entre o grupo e o contexto
Definição	Este indicador trata da comunicação/ diálogo do grupo com o contexto onde está inserido
- como os participantes do grupo se comunicam?	WhatsApp, telefone e reunião (presencial)
- como o grupo se comunica com as pessoas, clientes, fornecedores etc.?	Cartão de visita, telefone; “eles (clientes) querem conversar com a gente” (Luana)
- como e quantas vezes por semana o grupo costuma se ver, falar e reunir?	“atualmente, nesse corre-corre, está uma vez por semana, nas quartas-feiras; devido a artesãs que estão hospitalizadas, porque não é só minha irmã (Amélia), não, têm outras também; hoje mesmo vou ter que correr para o shopping pro causa da escala, Zuleide – uma cirurgia de vesícula, ta internada e eu estou suprimindo a necessidade dela no Shopping. Como não tem demanda, atualmente, a gente está com bom estoque e não há necessidade de estar se sufocando, e umas duas semanas a gente ficar sem reunião” (Valentina)
- o que dificulta a interação entre vocês? Entre vocês e os clientes?	Entre o grupo e os clientes afirmaram ser a saúde o problema atual (não apenas das participantes, mas de familiares, amigos, outras artesãs etc.)
- o que facilita a interação entre você?	“é que não tem falsidade, o que facilita a amizade, a integração do grupo; a ideia de uma, a força de vontade da outra; (...) não tem individualismo; é um conjunto; (...) a experiência de uma é passada para as outras; o pouquinho de conhecimento que eu tenho, estou passando” (Valentina) “é conjunto de produção, é família; (...) aqui na mesa (...) se conversa de tudo: uma chora, a outra desabafa, a outra desmantela (...) essa daí sofre, essa daqui está feliz, essa daqui está triste, eu estou mais assim, aí uma dá força para outra e todas elas se levantam e saem na paz de Cristo” (Luana)

ENGAJAMENTO

Indicador	Nível de habilidade do sujeito/ grupo
Definição	este indicador trata de compreender as habilidades do grupo para manter-se unido e coeso, cúmplice dos seus processos
- quais etapas ou processos da criação, produção e/ ou gestão do artesanato estão sob sua responsabilidade?	Novos produtos: "as etapas estavam para eu pegar as escamas de peixe, lavar e trazer todas já limpas; Clara ficou com a etapa de cortar já todos os cordões certos, nos tamanhos ok; Amélia ficou com a parte de furar os búzios; e, dona Valentina ficou com a etapa de amarrar; pra fazer, fazia todas elas juntas, mas tinha uma função totalmente diferenciada" (Luana) "quando eu não posso, Amélia vai pra cidade e compra (os insumos); no mangue quem está indo mais sou eu Clara, que também divide esta tarefa com Luana, está com dificuldades com o neto, pequeno, que sofreu um acidente doméstico)" Todas buscam clientes, compram insumos e pensam os novos produtos.
- o que coincide entre o que vocês buscam como artesãs e o que o grupo busca com o artesanato?	"re-conhecimento, como eu falei, coincide; levantar a auto-estima, coincide; a gente ter nossa sustentabilidade, coincide" (Valentina) "andamos com nossas próprias pernas" (Luana) Luana acha que não há diferenças entre o que cada artista-artesã busca e o que o grupo busca; que o grupo está muito coeso e busca os mesmos objetivos OBS.: houve, de certa forma, uma fusão da APARTEC e do grupo Mulheres Fatechas (Arte do Mar) – os dois grupos andam, atualmente, juntos. "todos dois grupos estão muito fortes; muita gente fala: - tu és da Arte do Mar ou da Apartec? – está agregado num só (responde Luana)" "até Bianca (Secretaria da Mulher) mesmo estava questionando: - poxa, Valentina é Apartec e Valentina é Arte do Mar, e tem que ser mais o que vier; eu acho bonito assim, interessante assim, interagir" (Valentina) "é um grupo? Não, são dois, mas andam juntos (...) chegou uma pessoa na loja: - porque vocês só andam juntas? O outro grupo não tem união (observou Luana)" (Luana)
- como o grupo age quando você comete um erro?	"erro, até agora, não tem nenhum pra dizer. Porque assim, antes da gente fazer algo ou alguma ação, todo mundo já está sabendo o que é que vai acontecer; se realmente acontecer um imprevisto, se liga, se comunica: - o que é que tu achas disso? Posso fazer isso? Tudo tem um acordo. Nunca teve falha de nenhuma, nunca teve o individualismo" (Valentina) "eu acho também bonito é que, se uma errou, pedir desculpas" (Luana) Pede desculpas, mas segundo elas, não houve até o momento uma situação desse tipo (exceto uma de Luana, que foi resolvida na hora)

Indicador	Grau de identificação do sujeito com o grupo, do grupo com o contexto
Definição	Este indicador trata da identificação do diferencial do grupo no seu contexto
- como você enxerga o desenvolvimento do artesanato para o grupo?	"a partir do momento que a gente cria uma peça de artesanato, a gente precisa agregar tudo ao produto artesanal: amor, carinho, qualidade, perfeição, valores; porque aquilo ali está levando o nome do grupo"
- como o grupo enxerga o desenvolvimento do artesanato para sua cidade?	"a linha de artesanato que estamos, valoriza sim a cidade, pois tem recursos naturais do município, das praias, tem tudo a ver" (reforça a natureza do local)

TABELA 8 - Estudo de caso dos MODOS DE VIVER

ARTICULAÇÃO

Indicador	Grau de (re) organização do grupo/ rede
Definição	Este indicador trata de compreender como o grupo se organiza em seu cotidiano, coordena seus valores e sentimentos para melhor aproveitar as suas experiências diárias
- como os participantes se organizam dentro e fora do grupo para melhorar suas práticas?	Pelas falas anteriores, fica claro o cuidado que uma tem com a outra; a idéia de conjunto/ rede de apoio, de extensão familiar; procuram escutar, debater e resolver juntas, colocando a sintonia do grupo como prioridade.
- o que faz realmente vocês permanecerem no grupo? Quais sentimentos uniram/ unem o grupo?	"é porque a gente ama, não só a profissão, (...) a força de vontade de realmente de crescer, de ser auto-valorizado, (de estar juntas – fala Luana), e de ser independente, não ficar dependendo tanto de marido, de familiares; a gente ter um pouco de independência financeira" (Valentina)
- o que o grupo já precisou fazer para driblar uma crise?	"falando e conquistando – buscando parcerias" (pessoas, secretarias do governo local) (Valentina)

Indicador	Grau de proximidade e coesão do grupo/ rede
Definição	Este indicador trata da condição relacional do grupo, do sentimento de proximidade com o cotidiano, de pertença ao contexto onde o grupo está inserido
- quais articulações fortaleceram e/ou favoreceram o grupo, o ambiente onde moram e trabalham?	"eu penso assim: que a gente não ficou parada, esperando cair do céu as oportunidades; a gente foi em busca de conquistas de parcerias, e, atualmente, o que favoreceu é que a gente está realmente trabalhando, expondo, entendeu?! A gente está num ambiente de trabalho bom, já surgiram outras oportunidades e a gente foi pra Fenearte, a gente recebe convite para expor em outros ambientes (...) o que favoreceu foi isso: a batalha, a iniciativa da gente está na ativa, porque se a gente parasse, se a gente morresse devido às dificuldades que já surgiu, a gente não era conhecida no ambiente de trabalho e não era reconhecida em lugar nenhum" (Valentina)
- quais articulações renderam ao grupo ganhos técnicos e/ ou econômicos e/ ou afetivos?	"mostrar que o grupo existe, sabe? Como eu falei, se a gente ficar visualizando problemas, a gente morre junto com o problema. Então, a partir do momento que a gente chegou e disse: - esse grupo aqui existe, são quatro, a gente faz esse trabalho, a gente quer fazer isso, aquilo, dá pra apoiar? Dá pra ajudar? Qual a portinha que vai ser aberta? que vai ser fechada? Então é isso"(Valentina)
- qual o sentimento de vocês com relação a essas articulações que favoreceram o grupo?	"muito bem" (Luana) "porque cada ação, cada articulação que a gente fez, foram todas positivas (Luana interage com Valentina) - é diferente uma da outra, né?" (Valentina) "se a gente no comecinho não tivesse sido barrada (referente ao momento que começaram a comercializar, já no final do projeto, e que o presidente da Colônia de Pescadores começou a interferir), (...) eu acho que a gente tinha decolado muito mais" (Luana) "A negativa foi essa, né?! "(Valentina)

REGRAS/ ACORDOS SOCIAIS

Indicador	Grau de adequação dos acordos entre o sujeito e o grupo/ rede
Definição	Este indicador trata de compreender os acordos que fazem com que as pessoas se reúnam e permaneçam em grupo
- como você percebe os acordos realizados no grupo?	"sem problemas! Conversamos e nos entendemos" "a gente faz o máximo possível, ninguém é perfeito, sempre foge uma ou outra regra, mas a gente está sempre se auto vigiando" OBS.: o grupo percebe suas relações de forma ampliada e relacionada aos desvios de comportamento – "o que no grupo é normal, percebemos diferente fora dele" (Valentina) – com relação aos critérios e acordos do grupo, tais como o respeito e a transparência, a comunicação e coletividade
- quais acordos garantem a sua participação no grupo? Cite exemplos.	Acordos individuais de manutenção, ou seja, de produção do artesanato individualmente para fins de compra de passagem, lanche etc. Acordos que tenham abertura para que artesãos de outros grupos possam participar, pontualmente, das ações do grupo Mulheres Fatechas (neste caso, Valentina participa de outro grupo – o APARTEC, facilitando essa condição, já que as Mulheres Fatechas, atualmente, dividem o espaço físico de produção do ateliê com o mesmo, deixando transparecer, com isso, um interesse pessoal nesta união, até o momento bastante positiva; Outra possibilidade seria uma situação que possibilita o grupo convidar e firmar acordos com outras artesãs para as ajudarem em situações de grande demanda OBS.: num primeiro momento, não associaram o que já faziam às regras, mas depois foram lembrando: manter sempre a harmonia, o respeito; tudo o que acontece elas telefonam e informam umas para as outras; não passam por cima umas das outras, conversam antes de definir o que se quer fazer
- quais as crenças e tradições que são importantes para o grupo?	Não foi perguntado

Indicador	Condição de ampliação do grupo/ rede
Definição	Este indicador trata de observar os relacionamentos do grupo com a rede e as formas possíveis de sua ampliação, caracterizando um ambiente mais fluido e aberto
- quais as condições (acordos) foram estabelecidas para a ampliação do grupo e/ ou sua diminuição (saída de membros do grupo, de parcerias)?	"foi estabelecido o seguinte, no momento quem está, fica, certo, até uma segunda oportunidade, se realmente surgir: uma nova eventualidade de um novo curso. Se houver uma necessidade de suprir, a gente vai em busca e vai completar; senão grupo é grupo, quatro é quatro; (...)se a gente tiver uma demanda grande de um pedido, que a gente ver que o grupo está pequeno, que não vai atender a demanda, com certeza a gente vai em busca de mais alguém. Se a gente estiver em busca de parcerias pra entrar em algum ambiente para trabalhar, e, realmente falarem: o grupo está pequeno, vamos crescer mais esse grupo, a gente já sabe onde vai pegar esse apoio" (Valentina) OBS.: Flora, artista-artesã desistente do grupo, que, segundo Luana, está no momento trabalhando de auxiliar de pedreiro, solicitou as meninas seu retorno as Mulheres Fatechas e elas ainda estão avaliando
- quais os sonhos do grupo e como vocês pretendem alcançá-los? E, individualmente?	Sonhos: "exportar" (Luana) "a gente pensa positivo (...) cada passo que a gente está dando é para ser re-conhecido lá na frente" (Valentina) Para alcançá-los: "a gente pretende amadurecer cada vez mais, sempre com o pezinho no chão, e um passo de cada vez" (Valentina) (individualmente) "pra mim, sim (já alcançou). Porque tudo aquilo que é feito com amor, que é a tua vontade, que é teu dom... levanta a auto-estima de qualquer pessoa" (Valentina)

Fonte: Autora

A partir desse momento inicial, no qual coletamos e relacionamos as respostas do grupo para os indicadores, nos diversos aspectos das dimensões MODOS DE SER, MODOS DE FAZER e MODOS DE VIVER, passamos para a análise do estudo de caso.

Antes, contudo, temos algumas considerações a fazer sobre a realização tanto do estudo de caso como do procedimento que compara os dois tempos da pesquisa. Nessa segunda fase, discutimos cada aspecto por dimensão, observando, comparativamente, os períodos entre:

- 1) A etnografia, realizada entre novembro/2014 a janeiro/2015, anterior ao projeto de design; e, entre dezembro/ 2015 e fevereiro/ 2016, após seis meses do projeto de design ter finalizado;
- 2) O estudo de caso, realizado em agosto/ 2016, um ano depois da finalização do projeto de design, momento de re-encontro com o grupo e aplicação dos indicadores da pesquisa.

É válido frisar que, durante a etnografia, ainda estávamos conhecendo o grupo e nos revelando para ele, como também ele estava com um número maior de marisqueiras/ artistas-artesãs, conferindo-lhe grande diversidade. Diferentemente do estudo de caso, no qual a nossa relação já estava estabelecida com o grupo, sendo um contato mais breve e preciso, consistindo de uma apresentação sobre os indicadores e a sua aplicação. Essa brevidade e precisão, entretanto, não, necessariamente, empobrecem o estudo de caso, pois entendemos que serviu para a verificação dos indicadores qualitativos, que emergiram dos processos de interação do projeto de design com o grupo, e a sua realização, em um dia comum de reunião do grupo sem antecipar as questões da pesquisa, trouxe autenticidade às respostas.

Outro fator da brevidade do estudo de caso foi decorrente da dificuldade encontrada para nos reunir com o grupo, muitas vezes devido a problemas de saúde das artistas-artesãs ou de seus familiares e amigos. Este fato perdurou por algumas tentativas e, mesmo com apenas quatro participantes, não conseguíamos reuni-las. Assim, finalmente, conseguimos que das quatro Mulheres Fatechas, duas fossem entrevistadas.

Por fim, outro ponto a ser esclarecido está ligado à finalidade dos indicadores para a pesquisa, ou seja, como sinalizadores de mudança no grupo Mulheres Fatechas, através das respostas colhidas pelo estudo de caso em comparação às relações do grupo durante o período da etnografia. Nesta pesquisa, os indicadores não vão aprofundar, nem identificar o quê ou o porquê do desencadeamento da mudança, vão apenas apontar se ela aconteceu ou não.

ENTRE-VISTAS

Explicitada a circunstância do estudo de caso, passamos às sínteses dos ciclos de perguntas e respostas sobre a condição atual do grupo Mulheres Fatechas. Para fins didáticos, trabalharemos com fases que vão desde o pouco entendimento até um ótimo grau de entendimento, para a posterior compreensão dos impactos do projeto de design sobre o grupo, onde:

- 1) Pouco entendimento representa a fase de extração, onde os processos são mais individuais; onde há alguma habilidade e percepção, mas que ainda estão pouco aguçadas; e, que possui pouca consciência e articulação; sua imagem é apresentada pela ideia de amontoado;
- 2) Entendimento razoável representa a fase de preservação, tratando de um despertar

para os processos coletivos; as habilidades e percepções estão mais aguçadas, em processo inicial de compreensão, consciência e articulação; a imagem que apresenta está ligada a idéia de imitação;

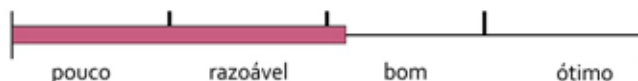
3) Bom entendimento representa a fase de sustentação; têm os processos coletivos e colaborativos melhor consolidados; as escolhas mais conscientes e criativas; articulações mais amplas; sua imagem ligada à ideia de entrelaçado;

4) Ótimo entendimento representa a fase reflexiva, onde há o envolvimento coletivo e cooperado; há liberdade criativa; o planejamento das escolhas a partir de pesquisa e experimentação; existência de articulações integradoras e fluidas; a imagem é apresentada pela ideia de ciranda.

Essas fases, referentes ao grau de entendimento do grupo sobre as dimensões e seus aspectos, levaram em conta as estruturas/recursos, os processos, as relações e construções do próprio grupo. Elas são fundamentadas tanto pelo contexto quanto teoricamente, e possuem significados mútuos e partilhados entre os seus participantes (grupo de artistas-artesãs e técnicas do projeto – designers).

Com isso, apresentamos, a seguir, as dimensões e seus aspectos visualizados nos dois tempos da pesquisa: antes do projeto de design e, mais recentemente, com o estudo de caso.

FIGURA 57 - Esquema dos MODOS DE SER - PERCEPÇÃO

[QUADRO 1] MODOS DE SER**PERCEPÇÃO****Grau de captação do contexto pelo grupo**

OBS. 1) se sentem realizadas, mas ainda solicitam o reconhecimento do público (todos) sobre quem são e sobre o que fazem

antes

ligada à prática ancestral, contudo havia ainda uma relação individual, principalmente fora da mariscaria, onde conflitos dificultaram a interação; não se viam valorizadas como artesãs

depois

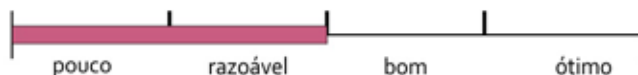
ligada à prática ancestral; se vêem valorizadas como artesãs, principalmente pelo governo municipal, como também pelos clientes; observam o comportamento dos clientes na venda do artesanato; interagem para se fortalecerem

Grau de flexibilidade do grupo**antes**

decisões e reflexões eram tomadas individualmente

depois

decisões e reflexões são tomadas a partir de reuniões, resolvidas coletivamente

Caracterização das relações do grupo

OBS. 1) a identidade do grupo ainda está fragilizada pelos conflitos com o presidente da Colônia de Pescadores e com a impossibilidade do uso da marca Mulheres Fatechas, bem como do material gráfico

antes

unido; empreendedor e batalhador; menos atento e seguro de si; não se viam como artistas-artesãs; participavam de um coletivo, mas pensavam individualmente

depois

forte, unido; empreendedor e batalhador; mais atento e seguro de si; vêem-se como artistas-artesãs; refletem coletivamente

ANTES

Pelo trajeto antropológico podemos afirmar que o grupo, mesmo sendo tradicional da pesca/ mariscaria, ainda interagia de maneira muito individual em outros espaços. Quando surgiam movimentos diferentes dos cotidianos, como conflitos de interesses ou até mesmo a própria produção do artesanato, a interação e percepção do meio ficavam restritas às relações/ construções individuais.

DEPOIS

O grupo, atualmente, interage de forma aberta e coletiva. As Mulheres Fatechas refletem suas práticas/ experiências/ vivências dos espaços em conjunto, ponderando sobre o que percebem e sobre o que almejam. Assim também atuam para a resolução de conflitos e tomadas de decisões. Observamos que a atual segurança, persistência, criatividade e positividade, das artistas-artesãs estão combinadas à necessidade de reconhecimento das mesmas enquanto grupo. Dessa forma, podemos afirmar que as participantes se percebem com suas vidas entrelaçadas ao grupo e às dinâmicas umas das outras.

Ao observar os gráficos do aspecto PERCEPÇÃO, compreendemos que houve uma mudança significativa na forma do grupo perceber e se relacionar com o meio, entre si e com os outros, passando de um amontoado de pessoas/ idéias/ insumos/ espaços para um grupo entrelaçado e coeso, criativo, que refletem as suas escolhas sobre o contexto. As imagens nos sugerem que foi, principalmente, a flexibilidade que fez o grupo reagir e aguçar seus instintos, seus sentimentos e atuações em relação ao meio, a melhorar suas percepções.

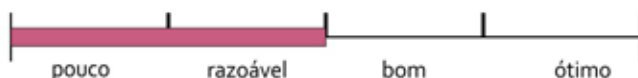
FIGURA 58 - Esquema dos MODOS DE SER - MOTIVAÇÃO

[QUADRO 1] MODOS DE SER**MOTIVAÇÃO****Grau de interesse por pesquisa e experimentação****antes**

não comentaram; experimentavam insumos de reaproveitamento, como garrafas P.E.T.

**depois**

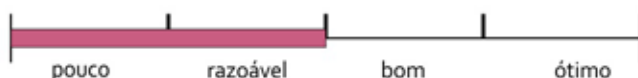
início de pesquisas, tais como, melhoria de qualidade do produto; pesquisa de mercado; tendência; insumos; público consumidor; e, experimentação de 'novos' produtos e de diferentes insumos

Condição de escuta do sujeito-grupo**antes**

não comentaram, entretanto, observa-se na etnografia que havia escuta por parte do grupo

**depois**

há uma escuta mais cuidadosa, a partir da exposição das dificuldades, da análise e resolução em conjunto; assumem os erros e agem rapidamente para corrigí-los

Tipos de respostas que produzem mudança no grupo**antes**

não comentaram sobre as falas, mas sobre os gestos e sentimentos de cuidado e reconhecimento dos espaços do grupo

**depois**

as falas ganham força e são de agradecimento pelas oportunidades de realização com o artesanato; exaltam o grupo e o que ele gosta de fazer; conferem importância à pesca/ mariscaria e ao artesanato, observados em gestos de cuidado e reconhecimento dos espaços do grupo

ANTES

Os processos anteriores do grupo em relação ao contexto apresentam um grupo animado com suas construções ancestrais, movido por gestos e sentimentos de solidariedade, por batalhas de vida, travadas cotidianamente e repetidamente por gerações. Entretanto, a sua fala, muitas vezes, vem regada de certa apatia por verem que outras marisqueiras e pescadores não fazem o que seus ancestrais faziam, no sentido do cuidado com o mangue e com a natureza.

DEPOIS

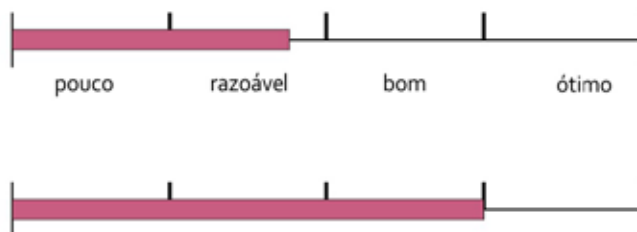
O grupo passou a dar maior importância à pesquisa, à experimentação, à escuta, à ação; passou a transformar suas percepções em motivos e ações (motiv-ações), em possibilidades. A condição de escuta permitiu ao grupo ficar mais sintonizado consigo e com o seu contexto. Ao observar as falas, os gestos e as emoções do grupo, no momento atual, vemos quanto uma artista-artesã motiva a outra nos processos de seu cotidiano. Também vemos o quanto a rede movimenta sentimentos de auto-estima pelo re-conhecimento dos espaços onde elas vivem/ trabalham. Observamos o quanto o saber falar, o saber agir e o sentir é importante. Em outras palavras, ao terem o cuidado de valorizar cada gesto, cada fala, cada sentimento expresso por suas integrantes, as artistas-artesãs estão valorizando e motivando o grupo.

Observando os gráficos sobre o aspecto MOTIVAÇÃO, podemos afirmar que o grupo teve um grande avanço neste aspecto por terem despertado interesse pela escuta, pela troca, pela pesquisa e experimentação. Nesse sentido, as imagens sugerem que o grande ânimo que conduz o grupo é aquele que permite o mesmo se expressar, duvidar, errar, e se expor (os problemas, as dificuldades, as soluções, as novidades, as incertezas e alegrias) de forma que todas se sintam acolhidas e envolvidas, sintam-se grupo. Sendo assim, o grupo sai da fase de imitação, onde o eixo que movimenta as relações ainda se dá a partir da caracterização com o que está fora de si, para o início da fase reflexiva, no sentido de ser uma relação que integra, escuta, reflete e produz para integrar.

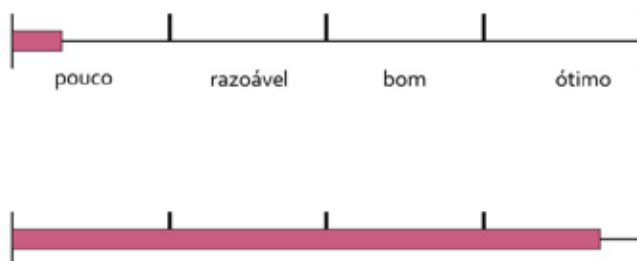
FIGURA 59 - Esquema dos MODOS DE SER - SATISFAÇÃO

[QUADRO 1] MODOS DE SER**SATISFAÇÃO**

Grau de contentamento do grupo com as respostas das ações sobre o contexto



Grau de contentamento com as diferenças existentes no grupo



OBS. 1) apenas uma dificuldade ainda não foi resolvida: a marca do grupo que ainda está em poder da presidência da Colônia de Pescadores; fato que deixa fragilizada a identidade do grupo

antes

não comentaram, mas pela etnografia observamos que o grupo demonstrava, de certa forma, contentamento com a vida da pesca e mariscaria, mesmo que o discurso trouxesse embutido a necessidade de uma vida melhor

depois

demonstram estarem felizes com a união, dedicação, amizade do grupo na realização do artesanato e levam essa relação como exemplo para suas vidas particulares

antes

conseguem conviver com a diferença, contanto que não seja para atrapalhar; o coletivo ainda é pautado pelo individual, dificultando o entendimento e o diálogo no grupo

depois

não responderam, mas observamos pelos demais indicadores que conseguem resolver e organizar as divergências coletivamente

ANTES

A satisfação com a pesca/ mariscaria ficou evidente desde os nossos primeiros contatos, mesmo com as dificuldades existentes, como por exemplo, com o tráfico e a poluição dominando os mangues da região. Entretanto, o que desarrumou o grupo foram as grandes tensões existentes entre o que o presidente da Colônia de Pescadores queria com o artesanato e o que o grupo almejava alcançar; entre o papel da artista-artesã no contexto do artesanato e o papel da marisqueira associada a Colônia no contexto da pesca/ mariscaria; entre a proposta de artesanato articulador de idéias, sentimentos, histórias, recursos, personagens, do projeto de design e as imposições feitas pelo presidente da Colônia sobre a comercialização do artesanato do grupo Mulheres Fatechas, inclusive sob ameaça das marisqueiras serem boicotadas em seus direitos, como a aposentadoria. Estes lados, dentre outros, que confundiram o grupo pela diferença, foram destacados para melhor visualizar o que o grupo passou antes de se desarticular; para deixar mais explícita a dificuldade que tiveram em resolver as diferenças.

DEPOIS

O grupo passou de desarticulado a coeso, e é referenciado como exemplo de união por suas integrantes. Essa união foi construída através da dedicação, seriedade, sinceridade e amizade que cada artista-artesã devotou mutuamente. Tudo isso foi o que fez emergir esse sentimento de satisfação de estar em grupo. Observando a fala das artistas-artesãs, entendemos que a satisfação que sentem hoje está ligada ao fato de que tiveram a oportunidade de tentar re-organizar o grupo nas diferenças e divergências, através da informação, do diálogo e de acordos, o que, certamente, conferiu-lhes mais força. Para quem permaneceu, resta o prazer de estar trabalhando com o que gosta de fazer (pesca/ mariscaria e artesanato), em um ambiente harmônico e em sintonia com o grupo.

Os gráficos sobre o aspecto SATISFAÇÃO apresentam o grupo contente pela reverberação de suas ações e por sua capacidade em tratar com a diferença. Esse prazer das artistas-artesãs tanto é reflexo de trabalharem com o que gostam, de terem um objetivo comum, como também reflete no meio onde estão atuando. É como uma marca do grupo e, que junto à imagem da união, passa a configurar, hoje, a sua identidade. Portanto, para as Mulheres Fatechas, o grupo é sinônimo de dedicação, atenção, cuidado, de abertura para o incerto, para o erro, para o diferente, para o divergente.

Contudo, questões ainda se mostram como desafios e exercício de diálogo com a diferença, como, por exemplo, o caso da marca do grupo que ainda está sob o poder do presidente da Colônia de Pescadores. Em resumo, é possível afirmar que grupo dá um grande salto de contentamento sobre o que fazem e como cuidam de si e do seu contexto, saindo da fase de extração para a fase reflexiva, sendo fortemente motivado pela sua habilidade em tratar com a diferença, suscitando na elevação de sua auto-estima.

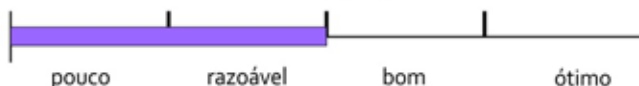
FIGURA 6o - Composição 46



FIGURA 61 - Esquema dos MODOS DE FAZER - APRENDIZAGEM

[QUADRO 2] MODOS DE FAZER**APRENDIZAGEM**

Grau de (re) conhecimento de técnicas, saberes, insumos naturais, da rede/ grupo

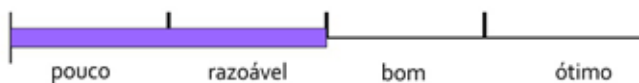


OBS. 1) ainda estão descobrindo os usos dos insumos naturais no artesanato, ainda em processo, experimentando

Grau de transformação do sujeito/ grupo/ produto/ técnica



Grau de integração ao contexto local



antes

não comentaram em maior profundidade, mas afirmaram que cada um tem um jeito diferente de fazer e que os insumos eram descartados

depois

afirmaram que melhorou a praticidade e o uso dos insumos naturais, que já não são mais descartados; o grupo tem procurado pesquisar e experimentar algumas ideias

antes

apenas coletavam e absorviam o meio, trabalhavam as habilidades individuais para a sua (auto) produção

depois

consideraram todos os sujeitos presentes no grupo para construir e aprender, com isso, estão realizando os processos com mais envolvimento, consciência colaborativa e coletividade

antes

não comentaram, mas pela etnografia observamos que existe integração com o contexto pela relação de vida ligada à tradição da pesca/ mariscaria

depois

a integração é observada na fala de apropriação dos espaços naturais, no uso dos insumos, na escuta da natureza, dos clientes etc.

ANTES

O conhecimento de técnicas, saberes, insumos, rede de pessoas, segundo o grupo, era tratado tanto de maneira ancestral, pelo repasse feito pelos seus pais e avós, quanto no exercício da prática cotidiana, onde cada uma empregava suas habilidades desenvolvidas sob as condições encontradas no meio onde viviam e trabalhavam. Entretanto, pela fala do grupo, existia pouca valorização tanto dos recursos naturais quanto das práticas que as marisqueiras/ artistas-artesãs exerciam. Essa realidade fazia com que elas não (re) conhecessem o que já possuíam, e dificultava a (re) elaboração de si e sobre seu contexto.

DEPOIS

Conseguiram ter uma percepção mais cuidadosa sobre o que sabiam e faziam, valorizando as trocas e os processos coletivos de aprendizagem. Passaram também a compartilhar uma consciência mais ativa e atenta às suas relações cotidianas, para transformação de suas técnicas, de seus saberes, de seus produtos e que está diretamente relacionada com atingir a (auto) transformação do grupo. Nesse sentido, o grupo se coloca diante do mundo a partir de cada integrante, e intensifica essas experiências com o fazer coletivo.

Ao verificar os gráficos sobre o aspecto APRENDIZAGEM, observamos que houve melhora/ ampliação nos processos de construção do conhecimento, de reconhecimento das raízes e cultura local e ampliação da integração relacionada a uma consciência coletiva.

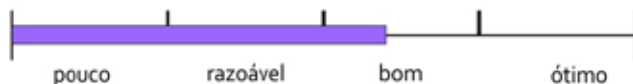
Notamos também, pelas falas das artistas-artesãs entrevistadas, que o grupo reconhece e valoriza suas raízes na pesca/ mariscaria; reconhece e valoriza as diferenças na forma de fazer de cada uma, nos recursos naturais, antes descartados, nas trocas com clientes, designers, gestores públicos, amigos e familiares.

O grupo aprende a se reconhecer com outros olhos. Olhos de quem ousa experimentar e errar para dar certo. Percebe que já possui uma bagagem de vida e que se transforma na medida em que se constitui de “outros” (olhares, fazeres, sentidos, seres etc). Então, possivelmente, o indicador de grau de transformação foi o maior responsável pela aprendizagem do grupo. Sendo assim, o grupo sai da fase de imitação e entra na fase de sustentação.

FIGURA 62 - Esquema dos MODOS DE FAZER - COOPERAÇÃO

[QUADRO 2] MODOS DE FAZER**COOPERAÇÃO**

Grau de compartilhamento entre o sujeito e o grupo, entre o grupo e o contexto



antes

não comentaram, mas pela etnografia observamos que há segredos ancestrais na lida com o manguê; há ajuda mútua na mariscaria

depois

compartilham a força produtiva, os segredos pessoais e do grupo, suas expressões individuais sobre o mundo que as cerca; experimentando no coletivo

Grau de reciprocidade entre o sujeito e o grupo/ entre o grupo e o contexto



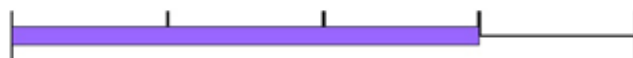
antes

a sintonia ainda era algo ligado a simpatia e dentro de um processo mais individual

depois

a sintonia do grupo é alta (empática), e as respostas são imediatas, tratadas com positividade, resolutivas, e coletivas

Grau de interação entre o sujeito e o grupo/ entre o grupo e o contexto



antes

não comentaram, mas pela etnografia observamos que o grupo mantém um diálogo interpessoal, com o contexto e com os espaços onde vivem e trabalham

depois

a comunicação é realizada de diferentes formas, entre diferentes instâncias (interpessoal, sujeito-grupo, grupo-contexto), contanto que consigam resolver suas questões de grupo e pessoais

ANTES

Podemos dizer que o grupo compartilhava e interagia muito bem e que essa característica tem a ver com a tradição de seus afazeres na pesca/ mariscaria. Entretanto, observamos que a condição de resposta do grupo ainda estava descomprometida do coletivo.

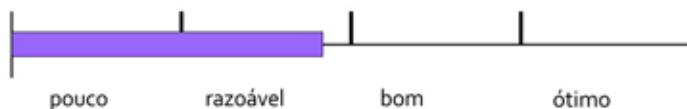
DEPOIS

Podemos dizer, pelos relatos da entrevista, que a essência do grupo, atualmente, é o compartilhamento, observado de diversas formas: na produção, desde a elaboração da idéia até a execução da peça; na confiança mútua com os segredos pessoais e do grupo; na solidariedade com outras artistas-artesãs de outros grupos ou da comunidade; na comunicação de suas expressões e reflexões sobre o seu contexto. Notamos que a relação do grupo com a comunicação, aqui, está relacionada à facilitação das informações pelo e para o coletivo. Observamos que há correspondência e sintonia no grupo, sempre valorizando as opiniões individuais, mas resolvendo no coletivo toda a sorte de questões que aparecem.

Observando os gráficos do aspecto COOPERAÇÃO, podemos afirmar que o grupo tem uma força cooperativa bastante desenvolvida. Esta força é devido a sua atuação de forma compartilhada e inter-ativa da pesca/ coleta, desde a elaboração de ideias à produção artesanal, das dificuldades às alegrias, das percepções às construções de conhecimento.

Essa forma de estar junto é pautada na íntima relação com o outro, no respeito e ajuda mútua que desencadeia um envolvimento produtivo e empático. De acordo com a entrevista, este envolvimento gera segurança no grupo, e segredos (auras) que só quem participa do grupo compreende. Neste sentido, o grupo, hoje, passa para a fase de sustentação por fazerem de suas escolhas produtivas, no caso da mariscaria e do artesanato, laços que vão escorar/ sustentar toda uma existência.

FIGURA 63 - Esquema dos MODOS DE FAZER - ENGAJAMENTO

[QUADRO 2] MODOS DE FAZER**ENGAJAMENTO****Nível de habilidade do sujeito/ grupo****Grau de identificação do sujeito com o grupo, do grupo com o contexto****antes**

não comentaram, mas pela etnografia observamos que nos seus afazeres de pesca e mariscaria eram habilidosas e solidárias, entretanto em outros espaços precisavam de outras habilidades que se apresentavam mais precárias, tal como a gestão de conflitos

depois

todas possuem o mesmo objetivo e participam juntas do processo produtivo ajudando umas as outras; cada uma desempenha um papel importante na construção do todo e na coesão do grupo a partir da comunicação, da aprendizagem e de acordos

antes

o mangue e o mar eram, inicialmente, as suas primeiras identificações; outra está ligada às representações mais iconográficas da cidade, ou ainda de animais, da flora, ou seres que habitavam o local ou à imaginação

depois

atualmente, há uma exaltação dos recursos que o município tem, como a natureza e seus insumos, mas também dos valores, técnicas, emoções, iniciando o movimento de relacionar o que fazem à imagem do grupo

ANTES

Podemos observar nos gráficos uma diferença muito grande entre a relação de habilidade e identificação do grupo. Este fato pode sugerir que as marisqueiras/ artistas-artesãs têm a prática como a sua referência mais importante. Foi dessa forma que aprenderam a arte da pesca e mariscaria – fazendo, ou seja, pescando/ coletando. Também é a prática que facilita a entrada delas no artesanato. Entretanto, desempenhar diferentes papéis, tais como negociar, divulgar, comprar os insumos, resolver pendências financeiras etc., significa se comprometer mais com o grupo. É ter uma condição melhor para apoiar o grupo em suas necessidades, o que não foi identificado ou não ficou explícito, inicialmente. Quanto ao processo de identificação, por ser mais abstrato, terminou se apresentando com maior dificuldade, o que também dificultou o senso de conformidade entre as participantes, bem como explorar outras habilidades e papéis que favorecessem a coesão do grupo.

DEPOIS

Pelo que foi apresentado nos gráficos sobre as respostas das entrevistas do grupo, há coesão e cumplicidade em todas as etapas da produção, como na criação e na preparação dos insumos para a confecção, por exemplo. Essa coesão e cumplicidade acontecem pela comunicação e pelos acordos firmados para o bem comum entre suas participantes, fato que clarifica o que cada uma tem que fazer para manter o grupo. Observamos um entendimento do grupo sobre a sua relação com o artesanato, ao ponto deste ser comparado e se configurar como a sua imagem. Entretanto, ainda permanece uma identificação relacionada aos recursos naturais, ou seja, aos insumos e não à forma de vida identificada na natureza. Outra observação está relacionada ao fato do conflito com a Colônia de Pescadores ocasionar uma mudança do nome do grupo de Mulheres Fatechas para Artes do Mar, como se fosse um pseudônimo, podendo ter atrapalhado ou dificultado uma reflexão sobre a sua identidade.

O gráfico do aspecto ENGAJAMENTO nos apresenta um grupo comprometido com os seus papéis sociais, mas ainda necessitando traduzir com precisão o que o identifica dentro do contexto local, para além dos recursos naturais da região. Mesmo com essa imprecisão, o grupo vem se mantendo resistente e sólido nos seus acordos e relações. Fato que faz com que as Mulheres Fatechas se localizem na fase de sustentação neste aspecto dos MODOS DE FAZER.

FIGURA 64 - Esquema dos MODOS DE VIVER - ARTICULAÇÃO

[QUADRO 3] MODOS DE VIVER**ARTICULAÇÃO****Grau de (re) organização do grupo****antes**

não comentaram, mas pela etnografia observamos que não havia uma organização de grupo para o artesanato; cada uma fazia e vendia por si; na pesca/ mariscaria, iam juntas, se ajudavam, mas cada uma se organizava, individualmente



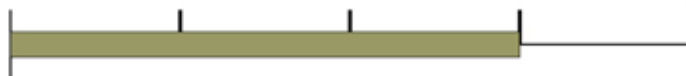
OBS. 1) ainda estão se organizando documentalmente, portanto a avaliação também levou em conta essa questão

depois

o grupo vem procurando se organizar, para se manter unido, envolvido e se comunicando para resolver seus problemas e ampliar sua rede, que hoje, para o artesanato, consta de outros grupos, lojistas, fornecedores, espaços como o North Way Shopping, Veneza Water Park, a Fenearte e realizando apresentações e feiras em faculdades públicas e privadas

Grau de proximidade do grupo**antes**

não comentaram., mas pela etnografia vimos que o sentimento de grupo ainda era menor que o individual, por vezes por questões de necessidade

**depois**

o grupo vem se lançando aos desafios cotidianos e aproveitando as oportunidades que estão tendo e que articularam, mesmo sacrificando suas questões individuais, como o tempo, lazer etc.

ANTES

O grupo, nos primeiros contatos observados no relato etnográfico, apresentou-se articulado para a pesca/ mariscaria, mas ainda não produzia nem comercializava seu artesanato. Entretanto, mesmo se ajudando mutuamente, os traços relacionais se apresentavam mais individuais do que os coletivos.

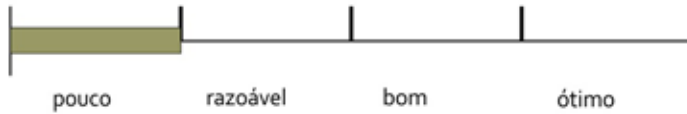
DEPOIS

O grupo mantém uma ideia de rede de apoio, honra o cuidado e um sentimento de família que todas as participantes têm entre si e, com isso, preserva a sintonia assegurada por essa forma de organização. A comunicação é seu mecanismo tanto de ataque, como de defesa, observada em todas as horas, e mais fortemente na hora da crise. Neste sentido, observamos que o grupo se fortaleceu mais depois da crise que sofreu no final do projeto de design, com a diminuição de suas participantes por causa do medo do presidente da Colônia de Pescadores. É visível um sentimento de decepção por terem chegado tão longe e precisarem recuar, recomeçar, redefinir sua identidade, compreendendo seus prejuízos. Por outro lado, esse recomeço fortaleceu e estimulou as articulações entre elas e entre elas e o contexto, ao ponto de conseguirem, mesmo em menor número (com apenas quatro artistas-artesãs) se reerguer e conquistar espaços públicos (como os do SEBRAE para o artesanato) e privados (como a Fenearte e o Shopping North Way).

No aspecto ARTICULAÇÃO, observamos como o grupo hoje está bem articulado. De certa forma, esta articulação foi desencadeada pela coragem e ação das integrantes que permaneceram, como também pela qualidade relacional que têm entre si e entre elas e o meio do qual fazem parte.

Notamos, também, pela entrevista, que as Mulheres Fatechas se dizem sempre na ativa, buscando oportunidades, articulando possibilidades e se organizando para seus objetivos, inclusive, abrindo mão de sua individualidade em prol do grupo – o que mostra um alto grau de proximidade. Sendo assim, o grupo se encontra na fase de sustentação, ainda consolidando seus processos organizativos. Contudo, já se encaminham para uma situação mais confortável por terem ciência do compromisso coletivo firmado entre si.

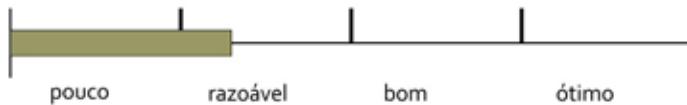
FIGURA 65 - Esquema dos MODOS DE VIVER - REGRAS/ ACORDOS SOCIAIS

[QUADRO 3] MODOS DE VIVER**REGRAS/ ACORDOS SOCIAIS****Grau de adequação dos acordos entre o sujeito e o grupo/ rede****antes**

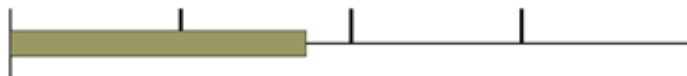
não comentaram, mas pela etnografia pudemos notar que o grupo ainda não tinha a coesão necessária para manter seus acordos sociais

**depois**

os acordos estão sempre sendo revistos pelo grupo, entretanto, o grupo não abre mão da harmonia, respeito, da comunicação e de aprender

Condição de ampliação do grupo/ rede**antes**

os acordos eram mais soltos e os participantes menos engajados, acarretando um fluxo constante de pessoas (em média 30%) entrando e saindo do grupo

**depois**

são atentas em manter a coesão do grupo, discutindo regras para a entrada, saída e permanência dos seus participantes; apresentam abertura em alguns acordos dependendo do interesse e da necessidade

ANTES

Tanto o grupo como as regras e acordos de convivência que foram construídas em conjunto eram quebrados constantemente. Dentre as marisqueiras/ artistas-artesãs que permaneceram desde o início do projeto de design, observamos que houve questões éticas que minavam os interesses coletivos, tais como lucrar individualmente com a criação do grupo, levantar informações falsas para benefício próprio, problemas na comunicação levando a interpretações equivocadas que provocavam a saída de participantes, entre outras.

DEPOIS

Conforme observado, o grupo, atualmente, permanece unido pelos acordos e regras de convivência firmadas com suas participantes em prol de um objetivo único: ser reconhecida pelo produto artesanal. Então, mesmo com a abertura para a participação de outras artistas-artesãs ou outros grupos em suas ações, a resistência em permanecer em quatro artistas-artesãs está firmada no sentimento comum de viver uma realidade diferente das encontradas fora das Mulheres Fatechas, conforme a fala de Valentina, “o que no grupo é normal, percebemos diferente fora dele”. O grupo ainda está cauteloso sobre sua ampliação. E, as condições atuais que possibilitam essa ação, apresentam a contratação externa como opção: caso aconteça uma demanda que extrapole as condições de produção do mesmo; ou o grupo faça um curso e agregue as participantes; ou ainda, se a ampliação for condição prévia para o grupo entrar numa parceria. Neste sentido, percebemos que ele está ciente das suas condições, mas visualizando e atualizando as possibilidades de abertura para atingir seus objetivos.

No aspecto REGRAS/ ACORDOS SOCIAIS, observamos um grupo regulado por acordos, regras e sentimentos coletivos e compartilhados, mas passível de adaptação nas circunstâncias que envolvem o bem comum. Essa realidade perpassa pela autonomia (criativa, produtiva, política e financeira) ao mesmo tempo em que passa pelas relações sociais do mesmo. Neste sentido, quanto maior a autonomia do grupo, maiores serão os laços que unem suas participantes. Sendo assim, o grupo passa da fase preservação para a fase sustentação principalmente por terem consolidados os acordos de convivência coletiva no exercício cotidiano e por estarem mais críticas e conscientes de suas escolhas.

De modo geral, o estudo de caso sobre o grupo nos indica que as Mulheres Fatechas, hoje, têm uma compreensão diferente das iniciais sobre quem são, sobre o que fazem e como vivem. As relações tecidas sobre os dois tempos (etnográfico, antes das oficinas de design, e o do estudo de caso, após um ano da finalização do projeto de design) possibilitaram visualizar caminhos tomados pelo grupo, dentre eles o trajeto que aproximou, articulou e envolveu o projeto de design em sete meses de atividades.

Observamos também, pelo trilhar da etnografia, uma movimentação grande no sentido da criação e, depois, do desmonte do grupo. Entretanto, ao final, o que ficou explicitado pelo estudo de caso é que essa movimentação não só serviu para re-organizar as Mulheres Fatechas, como também para fortalecê-las e aumentar a sinergia, o comprometimento mútuo, o poder de articulação e a satisfação dessas marisqueiras/ artistas-artesãs com a pesca/ mariscaria e, principalmente, com o artesanato.

Neste sentido, elaboramos um quadro das dimensões da pesquisa numa síntese desses dois tempos, a partir dos caminhos trilhados pelo grupo.

O QUADRO SÍNTESE

O QUADRO 1, que sintetiza as dimensões, aborda o movimento de expansão do grupo Mulheres Fatechas, sendo possível visualizar que os aspectos que mais se expandiram estão vinculados às dimensões MODOS DE VIVER E MODOS DE SER.

Para sua elaboração, atribuímos a cada dimensão/ aspecto dois traçados: um inicial, relacionada às primeiras impressões/ imagens do grupo (etnografia) cujo traço está em vermelho; e, uma final, após a elaboração do estudo de caso, em tom de marrom. Para tanto, construímos oito círculos concêntricos para o gráfico síntese associados às fases (pouco, razoável, bom e ótimo), referentes ao grau de entendimento do grupo sobre as dimensões e seus aspectos, sendo o círculo mais interno o de menos representatividade para as elaborações do grupo e o mais externo o de maior expressão e mudança. Com isso, nossa intenção era visualizar de maneira mais objetiva quais os aspectos que sofreram maior impacto após a realização do projeto de design.

QUADRO 1 - Síntese dos caminhos trilhados pelo grupo

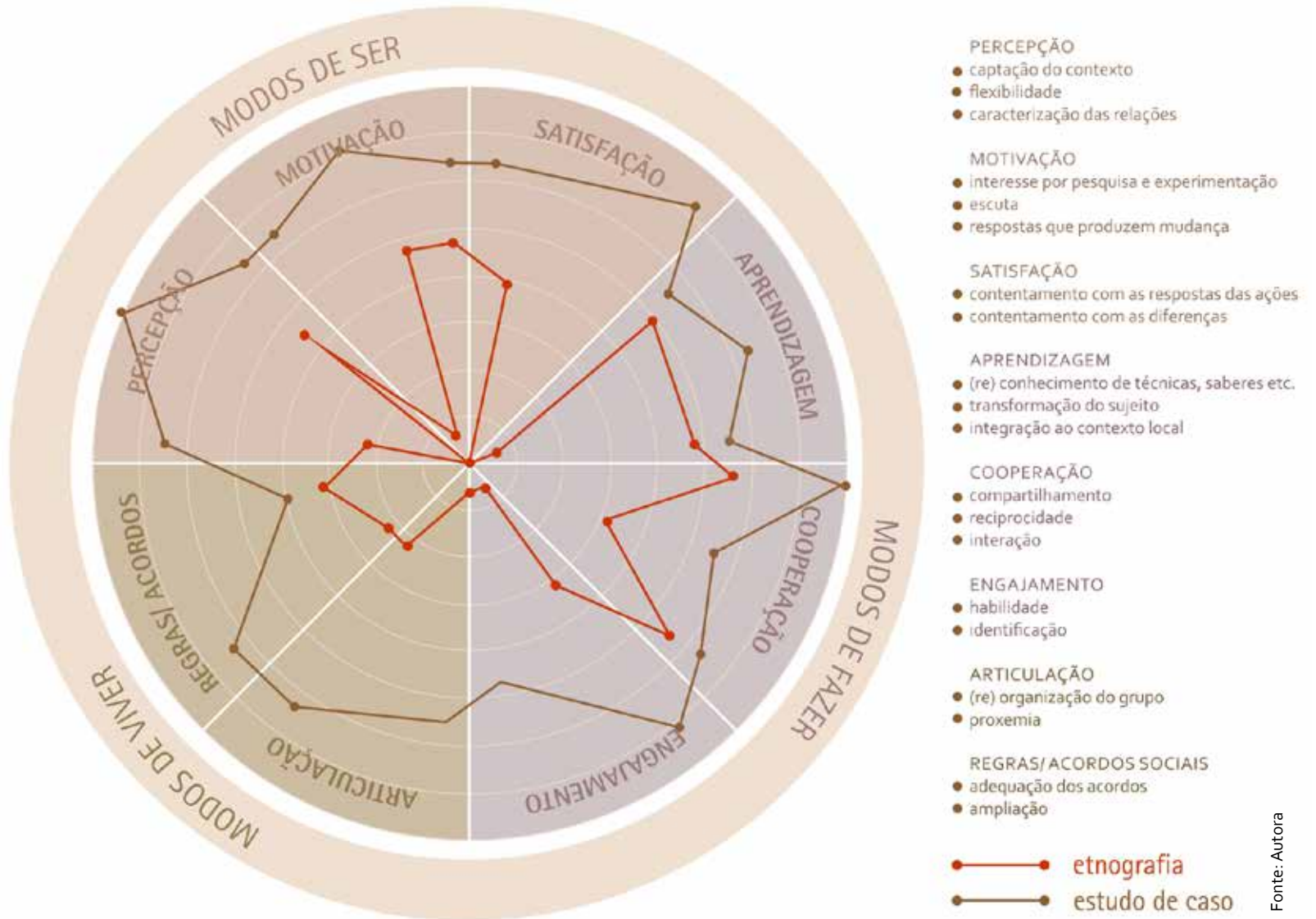


FIGURA 66 - Composição 47



Fonte: Autora

Na dimensão MODOS DE VIVER, o aspecto ARTICULAÇÃO foi o que sofreu maior amplitude. É válido ressaltar que é um aspecto-chave, pois reverbera na organização e na sinergia do grupo, tanto internamente, quanto com o contexto (família, parceiros etc).

Já na dimensão MODOS DE SER, os aspectos PERCEPÇÃO e SATISFAÇÃO foram os que obtiveram maior contraste quando comparamos os tempos, anterior e posterior, ao projeto de design. O primeiro aspecto – a PERCEPÇÃO – incide na ampliação da capacidade do grupo em detectar, refletir e discernir sobre si e sobre o seu contexto. Este aspecto afeta todos os outros, pois trata de uma habilidade essencial para o despertar da consciência do grupo. O segundo aspecto – a SATISFAÇÃO – trata das sensações e emoções que emergem quando as Mulheres Fatechas produzem/ fazem alguma atividade, percebem e valorizam quem são, refletem sobre a forma que conduzem suas relações de vida. Esse sentimento é, em outras palavras, a euforia observada ao produzirem e venderem seu artesanato; o prazer de estar em companhia umas das outras; é o que faz o grupo sentir-se bem, com a estima elevada consigo mesmo.

Por outro lado, a dimensão MODOS DE FAZER foi a que menos foi ampliada. Isso se deve ao fato de que o grupo já possuía habilidades produtivas (manuais, técnicas, saberes etc.) aguçadas através do repasse dos saberes tradicionais e o quadro reflete um aprimoramento delas, ou seja, uma evolução da técnica, um olhar diferenciado, mais atento para a riqueza dos resíduos naturais, um melhor acabamento, organização das etapas e insumos do processo produtivo.

Por fim, é importante frisar que é difícil representar a complexidade do campo em um quadro, visto que cada dimensão e aspecto estabelece relações com os outros. Dessa forma, cada aspecto-chave é essencial à manutenção e prosperidade do grupo, e, possivelmente, não há como identificar ou definir claramente os efeitos que produzem entre si. Em outras palavras, o estudo de caso pôde sinalizar as relações existentes para cada tempo-espço, e configurou malhas de ambiguidades, desvios, resistências, desafios etc., malhas onde visualizamos os movimento do grupo no decorrer de pouco mais de dois anos de pesquisa.

FIGURA 67 - Composição 48

CASAS/ OBRAS/ HORAS

casa/ cosmos/ universo

imerso

intenso

atento

casa aberta/ obreira

arte/ espaço/ suporte

não - morte

casa ninho/ concha

caos/ campo

canteiro

outeiro

na rua

sua e nua

casa/ cor/ andor

dores

andores

casa/ cosmos/ inverso

avesso

espesso

expresso universo

lucimarbello, maio 1989



Fonte: Autora

FIGURA 68 - Composição 49



Fonte: Autora

COLETANDO
INTERPRETAÇÕES

“Nunca desejo algo sozinho,
desejo bem mais,
também não desejo um conjunto,
desejo em conjunto”⁴¹

Algo mudou. No grupo Mulheres Fatechas, na equipe técnica e no contexto.

Quem permaneceu, das dezessete mulheres-marisqueiras-artistas-artesãs que finalizaram o projeto de design, teve que r-existir. Precisou enfrentar relações de poder institucionalizadas, precisou se sensibilizar para perceber e compreender o que estava acontecendo em sua volta. Necessitou discutir com seus pares e negociar dentro de si seus medos e sentimentos para com o artesanato. Teve que refletir para definir claramente seus objetivos (pessoais/ coletivos e de vida). Precisou se unir e se fortalecer mutuamente; necessitou silenciar e guardar segredos para encarar a realidade e trabalhar pelo bem comum. Precisou superar forças coercitivas, disputas de gênero, tensões financeiras e a sua própria identidade. O grupo Mulheres Fatechas precisou se mascarar de Artes do Mar para sobreviver. Precisou retornar e se abandonar, cortar o “cordão umbilical” da Colônia de Pescadores, para sair em busca de sua coesão, de outros e diferentes caminhos para o seu artesanato.

É certo que as Mulheres Fatechas aprenderam com a arte da pesca muitas das práticas que utilizaram para sobreviver. É certo que a vontade era maior do que as dificuldades que se apresentaram, pois apenas as superaram porque se sentiram motivadas para exercerem seu papel de artistas-artesãs sociais e persistirem em seus objetivos. É certo que houve parceiros que permaneceram ativos e foram peças-chave para a continuidade do grupo. É certo que algo mudou porque houve movimentos, houve processos e dinâmicas diferentes das que existiam anteriormente.

SE ALGO MUDOU, FOI POR CAUSA DO DESIGN?

Mesmo não sendo explícita a nossa resposta quanto às mudanças sofridas pelas Mulheres Fatechas, entendemos que nós, designers, passamos, assim como o grupo, por um ritual que ao menos deve ter aguçado nossas percepções, nossos sentimentos e a nossa visão de mundo, dada a intensidade das trocas e do encontro.

⁴¹ D de Desejo: o que é desejo para Deleuze? #AbecedárioDeleuze. Notaterapia. Disponível em <http://notaterapia.com.br/2016/06/14/d-de-desejo-o-que-e-desejo-para-deleuze-abecedariodeleuze/>. Acesso em 01/10/2016.

Não havia como sair do campo sem ser modificado. Não havia como permanecer no campo sem estar modificado, por tudo o que ocorreu, inclusive nos momentos finais do projeto de design, onde houve a desarticulação do grupo na Colônia de Pescadores. Consequentemente, não havia como vivenciar o projeto de design sem nos modificarmos mutuamente. Contudo, a profundidade da transformação ou ainda a intensidade ou duração dessa aura modificadora é que possibilitou fazer dessa experiência uma construção para a vida. Ultrapassando o campo do design. Transcendendo nossas expectativas mais pretenciosas sobre o que estamos fazendo no campo, sobre o que estamos trocando, levando e trazendo na nossa bagagem de vida profissional, acadêmica, mundana/cotidiana.

Designers chegam “rasgando” o campo nas atuações de projetos para o artesanato. Chegamos pensando que vamos promover, melhorar, alavancar, visibilizar o artesanato e o grupo. Partimos de uma visão hegemônica, inicialmente, por querer proporcionar, com o projeto de design e artesanato, inovações, relações da nossa estética, dos nossos saberes, dos nossos fazeres para o campo, embora este tenha nos mostrado mais de nós mesmos (designers) do que imaginávamos. Nesse jogo produtivo, nós, designers, fomos os que mais aprendemos com o grupo. Aprendemos maneiras de perceber e nos relacionar com a natureza para sobreviver; aprendemos a nos solidarizar com outros seres, a desapegar do que construímos e/ou produzimos; aprendemos uma variedade de técnicas provenientes da pesca/ coleta no mangue; aprendemos que tudo está integrado e que fazemos parte desse meio, do concreto, da natureza.

Inicialmente, tínhamos um olhar mais ingênuo, acreditando que era fora do campo, ou seja, que era o design que levaria a “inovação” até ele, mas também foi o campo que trouxe possibilidades para nós designers refletirmos e inovarmos em nossos processos e fazeres. Mediamos as discussões, mas não as decisões; mediamos os conflitos, mas não as soluções; mediamos algumas parcerias, mas não os vínculos e realizações. Portanto, fizemos parte da mudança, mas não fomos, diretamente, os responsáveis por ela. Não obstante, fizemos papel de catalizadores/ mediadores dos processos do grupo. Embora, aqui, tenha ocorrido uma ressonância, pois o campo/o grupo também foi/é catalizador dos processos do design, na medida em que ele apresenta formas diferentes de observar, refletir, agir, colaborar, de praticar o mundo.

Portanto, essas ações se caracterizaram por promover transformações em diferentes níveis de profundidade. Em todas as dimensões observadas houve um movimento para melhora das práticas do grupo, seja em relação às transformações do ser, da forma como encaram e percebem

a vida, ou das técnicas e trocas de conhecimentos e sabers, o que nos leva a compreender o grupo Mulheres Fatechas como uma semente do mangue, como um propágulo que cai na lama e sua queda-desarticulação é que faz brotar novo mangue-grupo.

O que podemos observar sobre a inovação social, em seu problema teórico-prático, enquanto fronteira entre diferentes caminhos?

Em um primeiro olhar, o grupo se apresentou como uma comunidade com meios muito próprios de viver e trabalhar; de interagir com o meio e uns com os outros; de criar mecanismos, ferramentas; de se comunicar com o contexto.

As Mulheres Fatechas, mesmo sem conhecerem o termo comunidade criativa e colaborativa, já se movimentavam neste sentido, já fazia parte de sua lógica comunitária, tradicional da pesca/ coleta, exercer a solidariedade, a ajuda mútua, o uso comum dos espaços, insumos e ferramentas. Já partilhavam seus saberes e colaboravam para a maior consciência da comunidade sobre a natureza.

Estava dentro e não fora do grupo a potência renovadora cotidiana, de esperança, de criatividade, de solidariedade, de interações. Fazendo alusão a Manzini (2008, p. 77), o que nos restava era identificar os elementos materiais e imateriais que pudessem trabalhar juntos em seu contexto, de modo a torná-lo um terreno fértil para iniciativas (criativas) que partissem do grupo. Dessa forma, intensificamos os sentidos e as articulações (internas e externas) praticando a escuta e a valorização dos conhecimentos e saberes, das histórias de vida, das manifestações culturais das quais o grupo faz parte, buscando colaborar para que a dinâmica cotidiana fosse avaliada e re-organizada contínua, coletiva, e solidariamente.

Acreditamos que a pesquisa corrobora com os projetos e designers que atuam na área do artesanato no sentido de apresentar posturas e caminhos colaborativos, em desvendar a participação e a responsabilidade dos profissionais, principalmente em campos de tradição artesanal. Entendemos também que possibilidades promissoras dos projetos estão relacionadas com o processo, com o envolvimento/ engajamento da equipe de design e do grupo, com as condições de articulação, participação e cooperação entre todos os participantes. Assim como estão ligadas a autonomia criativa e de convívio com a diferença, com o diferente.

Neste sentido, os campos que tratam de projetos de design para o artesanato são terrenos abertos para os designers pesquisarem meios diferentes de praticar a vida, relações e visões

de mundo, articulações com os recursos locais, de pesquisarem os mais variados mecanismos de atuação coletiva, que movimentem os projetos de design em prol de uma sociedade mais equilibrada em suas inter-ações e nas suas relações com a natureza. Em outras palavras, são campos de pesquisa para a inovação social, não por inovarem, pois são processos naturais, estruturas de vidas calcadas pela ancestralidade, memória, etc., mas por apresentarem atuações diferentes das que conhecemos e às quais estamos vinculados.

Outra questão relevante diz respeito às dimensões, aos aspectos e indicadores criados a partir do grupo Mulheres Fatechas que tratam de questões generalistas, embora vindas de um campo particular, e podem servir de base para adaptações e experimentações de estudos em outros grupos de produção artesanal. As Mulheres Fatechas, por sua vez, já sinalizaram a possibilidade de uso dos indicadores como instrumento de gestão, e demonstraram interesse por experimentá-lo.

Portanto, fazer uso desse instrumento constitui uma nova etapa da pesquisa, no sentido da compreensão ampliada de grupos de produção artesanal em seus contextos de vida cotidiana, e desse modo, poder colaborar como designer com iniciativas coletivas que desencadeiem o bem comum.

FIGURA 69 - Composição 50



FIGURA 70 - Composição 51 [Mulheres Fatechas]



Fonte: Autora



REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. 2ª Ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013

BARTHES, Roland. **Como viver junto**: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos; cursos e seminários no Collège de France, 1976-1977. 2ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1949.

BELLO, Lucimar. **Site da artista visual Lucimar Bello**. Disponível em: www.lucimarbello.com.br. Acesso em 15/10/2016.

BORGES, Jorge Luis. **La Rosa Profunda**, In: _____ Obras completas. 1975-1985. Vol.2. Buenos Aires: Emecé, 1989.

CASTRO, Edgardo. **El vocabulario de Michel Foucault**: un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores. Buenos Aires: Prometeo Libros/Universidad Nacional de Quilmes, 2005.

CASTRO, Josué de. **Homens e caranguejos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

_____. **Geografia da fome**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

Celeida Tostes/ Organizadores: Raquel Silva e Marcos de Lontra Costa. – 1. Ed – Rio de Janeiro: Memória Visual, 2014.

DESLANDES, Suely Ferreira. **Pesquisa social**: teoria, método e criatividade / Suely Ferreira Deslandes, Romeu Gomes; Maria Cecília de Souza Minayo (organizadora). 34 ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

DUARTE, Oriana. **Plus Ultra**: o corpo no limite da comunicação. 2012. 317 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – PUC, São Paulo – SP. Bloco 2, O caderno de Estudos, Atravessando Foucault.

FOUCAULT, Michel. **A Hermenêutica do sujeito**. Tradução de Marcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail– 2a ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FREIRE, Paulo. **Educação e mudança**. 12ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. **Conscientização**: teoria e prática da libertação: uma introdução ao pensamento de Paulo Freire / Paulo Freire; [tradução de Kátia de Mello e Silva; revisão técnica de Benedito Eliseu Leite Cintra]. – São Paulo: Cortez & Moraes, 1980.

_____. **Ação cultural para a liberdade**. 5ª ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

_____. **Extensão ou comunicação?** Tradução de Rosisca Darcy de Oliveira e prefácio de Jacques Chonchol 7ª ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1983.

_____. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GASPAR, Lúcia. Ciranda. **Pesquisa Escolar Online**, Fundação Joaquim Nabuco, Recife, 2004. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>>. Acesso em: 23 jun. 2016.

GENNEP, Arnold van. **Os ritos de passagem**: estudo sistemático dos ritos da porta a soleira, da hospitalidade, da adoção, gravidez e parto, nascimento, infância, puberdade, iniciação, coroação, noivado, casamento, funerais, estações, etc. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

JULIANI, Douglas. **Inovação Social**: uma revisão sistemática de literatura. Trabalho

apresentado no X CONGRESSO NACIONAL DE EXCELÊNCIA EM GESTÃO, Rio de Janeiro, 2014.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos**: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

MANZINI, Ézio. **Design para a inovação social e sustentabilidade**: comunidades criativas, organizações colaborativas e novas redes projetuais. Rio de Janeiro: E-papers, 2008.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **Construção de indicadores qualitativos para avaliação de mudanças**. Revista Brasileira de Educação Médica, n.33, vol.1 Supl.1, p. 83-91, 2009.

MORIN, Edgar. **Complexidade e ética da solidariedade**. Conferência realizada no Tuca, 23 de outubro de 1996. Tradução consecutiva: Caterina Koltai. Revisão técnica: Edgard de Assis Carvalho.

MORIN, Edgard. **Cultura de massa do século XX**: neurose. 9ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. **Os sete saberes necessários à educação do futuro** / Edgar Morin ; tradução de Catarina Eleonora F. da Silva e Jeanne Sawaya ; revisão técnica de Edgard de Assis Carvalho. – 2. ed. – São Paulo : Cortez ; Brasília, DF : UNESCO, 2000.

_____. **A cabeça bem-feita**: repensar a reforma, reformar o pensamento / Edgar Morin; tradução Eloá Jacobina. - 8a ed. -Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

_____. **Da necessidade de um pensamento complexo**. In: Para navegar no século XXI. Org. Francisco Menezes Martins e Juremir Machado da Silva. 3ª ed. Porto Alegre: Sulinas/Edipucrs, 2003b.

_____. **Ciência com consciência**. 8ªed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras; 2001.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: EXO experimental Org.: Ed. 34, 2005.

RODRIGUES, Maria Lucia. **Caminhos da transdisciplinaridade**: Fugindo às injunções Lineares, Serviço social & Sociedade, São Paulo, v. 64, 124-132, nov. 2000.

SARACENI, Rubens. **Lendas da Criação**. São Paulo: Madras, 2005.

SENNETT, Richard. **Juntos**. Rio de Janeiro: Record, 2012.

_____. **O Artífice**. Rio de Janeiro: Record, 2013.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás, deuses iorubás na África e no Novo Mundo**. 5ª ed. Salvador: Corrupio, 1997.

DOCUMENTÁRIOS

Edgar Morin. Fronteiras do Pensamento. Parte I. Publicado em 4 de jun de 2013. Programa Fronteiras do Pensamento. 24 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VmFBgVcac1U>>. Acesso em: 02 jun 2016.

_____. _____. Parte II. Publicado em 7 de jun de 2013. Programa Fronteiras do Pensamento. 26 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uZBKogtfsrU>> . Acesso em: 03 jun 2016.

Paulo Freire Contemporâneo. Documentário. 53 min. Publicado em 18 de agosto de 2012. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=EzjYox37E88>>. Acesso em 02 jun 2016.