

**UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS - UNISINOS  
UNIDADE ACADÊMICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN  
NÍVEL MESTRADO**

**ANA MARIA COPETTI MACCAGNAN**

**A DIMENSÃO DO TOQUE NA EXPERIMENTAÇÃO:  
Uma investigação de espaços de hesitação no design**

**Porto Alegre**

**2021**

ANA MARIA COPETTI MACCAGNAN

**A DIMENSÃO DO TOQUE NA EXPERIMENTAÇÃO:  
Uma investigação de espaços de hesitação no design**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Design, pelo Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Englert Corrêa Meyer

Porto Alegre

2021

M121d Maccagnan, Ana Maria Copetti.

A dimensão do toque na experimentação: uma investigação de espaços de hesitação no design / Ana Maria Copetti Maccagnan. – 2021.

146 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em Design, 2021.

“Orientador: Prof. Dr. Guilherme Englert Corrêa Meyer.”

1. Experimentação. 2. Toque. 3. Espaços de hesitação. 4. Prototipagem experimental. 5. Design estratégico. I. Título.

CDU 7.05

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Bibliotecária: Amanda Schuster – CRB 10/2517)

ANA MARIA COPETTI MACCAGNAN

**A DIMENSÃO DO TOQUE NA EXPERIMENTAÇÃO:  
Uma investigação de espaços de hesitação no design**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Design, pelo Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS

Aprovada em 30 de março, 2021.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Guilherme Englert Corrêa Meyer - UNISINOS

---

Prof. Dr. Carlo Franzato - UNISINOS

---

Profa. Dra. Raquel Gomes Noronha - UFMA

## **AGRADECIMENTOS À CAPES**

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço aos meus pais e à minha irmã pelo apoio, dedicação e companheirismo nesse período. Obrigado por terem me ensinado, desde cedo, o valor da educação, me encorajando, inspirando e proporcionando toda a estrutura necessária para esse crescimento. Eu carrego comigo o valor desse privilégio. À minha avó, agradeço o carinho, os momentos de tricô no sofá e a casa durante todos meus anos como aluna.

Ao meu orientador Guilherme Englert Corrêa Meyer por me acompanhar nessa jornada de design já há algum tempo, me ensinando a pesquisar e me possibilitando expandir os sentidos para novos processos e experiências. Agradeço o interesse, dedicação e incentivo à realização deste trabalho, e por sempre impulsionar o meu desenvolvimento como designer e pesquisadora.

Agradeço imensamente aos participantes do grupo de prática desta pesquisa, que cegamente confiaram na minha proposta e, para além de possibilitar a realização deste trabalho, fizeram os meses de pandemia serem mais afetivos e acolhedores.

Aos colegas de curso por terem feito esses dois anos de mestrado mais leves e enriquecedores. Em especial, às amigas e bolsistas Luana, Izabela e Roberta que se fizeram quase que diariamente presentes nas trocas, cuidados e incentivos.

Ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Design Unisinos, que de forma dedicada compartilharam seus conhecimentos, contribuindo para a minha formação como pesquisadora.

Aos colegas de trabalho do Estúdio Nômade pelo apoio, incentivo e tempo necessários para eu seguir as minhas escolhas de desenvolvimento profissional.

Por fim, agradeço às amigas e amigos maravilhosos que em isolamento ou não se fizeram presentes nesse momento, trazendo sempre alegria, apoio e compreensão. Um carinho especial às amigas que inspiram por seus saberes e fazeres manuais, Mariana e Deborah.

Eu tenho certeza de que a presença e a contribuição de todas estas pessoas impactaram positivamente essa pesquisa, à essa rede eu sou imensamente grata.

A linha vaza, escapa, agarra espaços pelas extremidades do corpo.  
O singular da linha plural ecoa nas ressonâncias matemáticas,  
nas distâncias desprezíveis da soma de todos os sonhos.  
(DERDYK, 2010)

## RESUMO

A incerteza é uma das características mais proeminentes da existência. Contudo, a sociedade apresenta dificuldades em lidar com ela, estando sempre a procura de soluções que a reduzam a programas gerenciáveis. Sendo o design estratégico aquele que concerne ao agir junto a estratégia, deve se voltar a processos que permitam experimentar novas formas de ser, fazer, pensar e sentir. Isso engloba uma abertura a modos de atenção relacionados a condição de hesitar à construção de um mundo comum e desapegado. Ou seja, percebe-se imprescindível uma desaceleração que impeça que soluções generalistas sejam tomadas antes da oportunidade de questionar o que é bom ou urgente. Esta investigação abordou o papel da experimentação dentro dos processos de design, ao propor a compreensão de uma postura experimental que se especifica pelo entrelaçamento com uma dimensão do toque. Sendo o toque, uma experiência sensorial capaz de alcançar conhecimentos particulares gerados em contato. Neste viés da experimentação, é valorizado o aspecto material das dinâmicas inventivas do design que, por meio de práticas coletivas e participativas do fazer, mediam expectativas e visões de mundo que desafiam aquilo que é estabelecido como verdade. Assim, a proposta deste trabalho é pesquisar como a experimentação e o toque se tornam favoráveis a geração de espaços de hesitação no design e faz isso ao traçar um percurso metodológico que visa identificar os potenciais de uma prática participativa de prototipagem experimental realizada a partir do bordado. Para isso, utilizou-se o método de pesquisa-ação organizado em ciclos de experimentação voltados à livre criação e imaginação de um grupo de seis pessoas por meio do bordado manual. Com base naquilo que emergiu da prática, discutiram-se os achados da pesquisa como a capacidade de promover uma oscilação entre experimentação e um modo de programa, uma variação de ritmos, um *ethos* de cuidado e uma prototipagem experimental que provoca narrativas. Tais reflexões orientam o design a novas compreensões da experimentação como processo que permite hesitar ao acessar outras sensibilidades e afetos.

**Palavras-chave:** Experimentação. Toque. Espaços de hesitação. Prototipagem experimental. Design Estratégico.

## ABSTRACT

Uncertainty is one of the most prominent features of existence. However, society has great difficulties in dealing with it, always looking for solutions that would reduce it to manageable programs. Strategic design being what concerns actions along with strategy, it must turn to processes that allow experimenting with new ways of being, doing, thinking and feeling. This includes opening up to other modes of attention related to the condition of hesitation in the construction of a common and detached world. In other words, a deceleration is essential to stop general solutions to be implemented before one can have the opportunity to question what is good or urgent. This investigation addressed the role of experimenting within the design processes, by proposing an understanding of an experimental posture intertwined with the dimension of touch. Being touch, a sensorial experience capable of achieving particular knowledge generated in contact. In this experimentation bias, the material aspect of the inventive dynamics of design is valued, which, by means of collective and participatory practices of doing, mediate expectations and worldviews which defies what is established as true. Thus, the purpose of this work is to research how experimentations and touch favour the creation of spaces of hesitation in design and do so by outlining a methodological approach that aims to identify the potential of experimental prototyping practices carried out through embroidery. To do so, the action-research method was used, organized in cycles of experimentation structured around the free creation and imagination of a group of six people through the medium of hand embroidery. Based on what emerged from the practice, the findings are discussed as the capacity to promote oscillating between experimentation and programming, a rhythm variation, an *ethos* of care and an experimental prototyping that generates narratives. Such reflections guide the design to new understandings of experimentation as a process that allows to hesitate when accessing other sensitivities and affections.

**Key-words:** Experimentation. Touch. Hesitation spaces. Experimental prototyping. Strategic design.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Relação da dimensão do toque com a experimentação .....	41
Figura 2 – Meeting with the community: reconciliation as being together .....	46
Figura 3 –Threads - a mobile sewing circle.....	47
Figura 4 – Un/Making Soil Communities.....	61
Figura 5 – Visualidade da estrutura da prática .....	63
Figura 6 – Convite da prática e formulário de inscrição .....	65
Figura 7 – Cartões de orientação da atividade e do caderno.....	68
Figura 8 – Cartão com infográfico da dinâmica e agenda .....	69
Figura 9 – Cartões de pergunta para o WhatsApp.....	70
Figura 10 – Objetivos específicos e conceitos sensibilizadores .....	72

## LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1 – A caixa para bordar cuidados.....	67
Fotografia 2 – Criações sobre a passagem do tempo .....	92
Fotografia 3 – Criações sensoriais de EL.....	92
Fotografia 4 – Participantes bordando .....	94
Fotografia 5 – Detalhes dos bordados em tela .....	95
Fotografia 6 – Compartilhando os retalhos em tela .....	97
Fotografia 7 – Organizações dos retalhos.....	98
Fotografia 8 – Explicitando a continuidade no material.....	100
Fotografia 9 – EL alterando o ponto de vista.....	101
Fotografia 10 – Receando de intervir no trabalho do outro .....	101
Fotografia 11 – MN reforçando o seu ponto de vista na criação .....	103
Fotografia 12 – Tocando o bordado, tocando o outro.....	104
Fotografia 13 – Presentes enviados na caixa .....	104
Fotografia 14 – Intervenções da pesquisadora.....	108
Fotografia 15 – IS sustentando o trabalho do outro .....	110
Fotografia 16 – Criações e correspondência de EL.....	111
Fotografia 17 – IS posicionando-se e se envolvendo com a situação .....	112
Fotografia 18 – Apresentando os cadernos em tela .....	115
Fotografia 19 – Caderno com rascunhos de LR.....	117
Fotografia 20 – Narrativa do grupo .....	120
Fotografia 21 – A variação dos ritmos expressa no bordado .....	124

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Apresentação dos participantes do seminário de preparação .....	64
Quadro 2 – Apresentação dos participantes das entrevistas .....	70
Quadro 3 – Apresentação dos participantes do Grupo de Prática .....	74
Quadro 4 – Visão geral das categorias e subcategorias.....	75
Quadro 5 – Dados da Categoria 1 .....	77
Quadro 6 – Dados da Categoria 2 .....	80
Quadro 7 – Dados da Categoria 3 .....	82
Quadro 8 – Dados da Categoria 4 .....	84
Quadro 9 – Dados da Categoria 5 .....	86
Quadro 10 – Apresentação dos participantes do seminário.....	105
Quadro 11 – Análise dos resultados do seminário.....	105

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	<b>14</b>
<b>2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA</b> .....	<b>21</b>
<b>2.1 Experimentação no design estratégico</b> .....	<b>21</b>
2.1.1 Definição de estratégia que compete ao design estratégico .....	21
2.1.2 Experimento e experimental.....	25
2.1.3 A experimentação expressa pela prototipagem experimental.....	37
2.1.4 A dimensão do toque na experimentação .....	40
<b>2.2 A abordagem participativa no design</b> .....	<b>49</b>
2.2.1 Design Participativo e as noções de democracia .....	50
2.2.2 Alcançando espaços de hesitação.....	54
<b>3 MÉTODO</b> .....	<b>57</b>
3.1 Definição do método Pesquisa-Ação.....	57
3.3 Desenvolvimento de uma prática experimental .....	59
3.4 Procedimentos metodológicos de estruturação da prática .....	62
3.5 Respondendo aos objetivos da pesquisa junto à conceitos sensibilizadores .....	71
<b>4 RESULTADOS</b> .....	<b>74</b>
4.1 Síntese da análise dos dados coletados .....	75
4.2 Relato da Pesquisa de Campo .....	88
4.2.1 Primeiro ciclo de experimentação .....	89
4.3 Segundo ciclo de experimentação .....	97
4.4 Seminário para contribuições.....	104
4.5 Terceiro ciclo de experimentação.....	107
4.6 Quarto ciclo de experimentação .....	112
<b>5 DISCUSSÃO</b> .....	<b>116</b>
5.1 Oscilação entre uma postura experimental e a ideia de programa .....	116
5.2 Prototipagem experimental como provocadora de narrativas .....	119
5.3 Respeito a uma variedade de ritmos .....	123
5.4 <i>Ethos</i> de cuidado no design .....	126
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>130</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>135</b>
<b>APÊNDICE A – FORMULÁRIO DE INSCRIÇÃO</b> .....	<b>139</b>
<b>APÊNDICE B – ROTEIRO ENTREVISTAS</b> .....	<b>141</b>

**APÊNDICE C – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO..... 142**  
**APÊNDICE D – CARTÕES DE ORIENTAÇÃO ..... 144**

## 1 INTRODUÇÃO

Vivemos em tempos estranhos, escreve Stengers (2015). Nesse mundo contemporâneo, onde esperanças são constantemente esfaceladas pela política global e pelas circunstâncias da vida cotidiana, Akama, Pink e Sumartojo (2018, p. 1) comentam que “[...] a incerteza é muitas vezes percebida como uma característica cada vez mais proeminente da existência”. Significa que ela é uma forma de estar e de conhecer o mundo que, de acordo com as autoras, as sociedades vêm procurando insistentemente melhorar, mitigar, remover ou negar e, geralmente, fazem-no sem sucesso. Reconhecer que a incerteza, paradoxalmente, desempenha um papel perturbador e gerador, é algo que hoje, em meio às situações atuais de uma crise ecossistêmica, concerne e orienta a atuação do designer estratégico.

Como metodologia de design particular, permanecer aberto à incerteza é um caminho que leva o design estratégico a discutir e a investigar modos complexos, a fim de propor outros cenários possíveis que convidem a questionar e especular relações de cuidado, participação, responsabilidade e formas democráticas e sustentáveis de coexistência. Esse convite envolve a capacidade de proposição de ontologias alternativas de mundo e de modos relacionais, que interrompam modelos modernistas de pensamentos, movidos por perspectivas de crescimento e progresso. Stengers (2015) problematiza-as como aquelas que se impõem como o único horizonte possível.

A fluidez com que o designer se move nesses cenários e, portanto, com que entende a complexidade da vida cotidiana e as possibilidades inconcebíveis, o impulsiona para desenvolver iniciativas que tendem, de acordo com Manzini (2019), a (re)conectar pessoas, a (re)conectar pessoas com os espaços onde vivem, a regenerar a confiança e a habilidade do diálogo e, fazendo isso, possibilitar a criação de novas comunidades criativas.

O design estratégico é capaz de atuar de tal forma graças a sua metodologia de processos criativos voltada para a geração de efeitos de sentido que, alimentada pela incerteza, provoca inovação (ZURLO, 2010). Dentre as formas através das quais esse design se expressa, está a de operar como um sistema aberto de organização autônoma, que habilita processos de diálogo ao incluir diversos pontos de vista, gerando uma aprendizagem coletiva. Por meio de suas capacidades, como a

antecipação crítica de futuros e a colaboração, o design é capaz de desencadear estratégias que orientem a ação projetual.

Atuar nessas circunstâncias, no entanto, pressupõe uma criação que transcenda o percebido em busca do que não é óbvio e, portanto, exige um viés criativo o qual surge por meio da experimentação. A seguinte pesquisa percebe a experimentação como chave para favorecer a atuação do design em meios tão inconstantes. Isso remete, especialmente, ao fato de provocar uma ampliação do olhar do design em relação às organizações e aos tradicionais objetos de projeto, para além do que, de acordo com Meyer (2019), reside em um reino obscuro e pressuposto intangível ou mesmo invisível, como a cultura, a política, os mecanismos sociais, os interesses conflitantes, entre outros materiais. Essa experimentação não deve, portanto, ser entendida como um processo de design trivial, mas um que é qualificado e elevado pela dimensão de toque.

Compreende-se que a experimentação tem o potencial de atuar nessa instabilidade, uma vez que, ancorada na proposição de Stengers (2018), é um esforço de desestabilização do que é dado como certo. Refere-se à oposição da ideia de política que unifica e suprime, ao propor possibilidades de criação. A experimentação construída junto à dimensão do toque propõe uma postura que busca desencadear outras maneiras de ser, pensar, fazer e sentir. Essas encaminham-se para uma abertura à multiplicidade e às formas de engajamento que implicam diferentes relationalidades. Integram, também, as práticas que exploram outras sensibilidades, promovendo afetação e aprendizagem em espaços que façam questionar estratégias vigentes e conhecimentos não articulados.

Para Brandt *et al.* (2011), a experimentação no design propõe uma ampliação das atuais convenções de representação da disciplina, por vezes ainda vinculadas a uma proximidade industrial, em busca de um afastamento do que é seguro e dogmático. Contudo, mesmo a experimentação sendo vista usualmente como princípio inerente à disciplina, são poucas as referências na literatura que abrem a conceituação do termo de fato. Tendo o design bebido de várias fontes para construir os domínios que tem hoje, incluindo campos do *design management* (administração), *design thinking* e o próprio desenho industrial (engenharia), a lacuna a que essa pesquisa se refere é, principalmente, aquela que vê a experimentação sob uma interpretação um tanto quanto ambígua.

Mainsah e Morrison (2013, p. 154, tradução nossa) sugerem que “[...] as práticas de pensar e fazer que se enquadram na categoria de experimentação não compreendem um corpo unificado de trabalho e as definições do experimento ainda estão abertas à contestação”. Uma das principais discussões que o presente trabalho busca endereçar é olhar para essas compreensões problemáticas.

Nos estudos de design, fala-se sobre uma experimentação, muitas vezes tratando-se de um conceito associado à ciência e aos métodos rígidos, o que Brandt *et al.* (2011) descrevem como uma resposta a uma hipótese via *tentativa e erro*, um teste de teorias ou *experimento*. Tal abordagem pode ser compreendida pela perspectiva de uma ciência moderna, neutra e objetiva, que responde a critérios de cientificidade (STENGERS, 2015). Seria então, não uma generalização, mas uma pretensão da ciência como herdeira da verdade e, ao mesmo tempo, refém de uma lógica de autoridade, onde apenas aqueles que têm o poder podem provar, em oposição a práticas que lhes pedem que hesitem e aprendam.

Percebe-se, porém, ao contrário, uma outra experimentação que busca se afastar do que é considerado seguro e dogmático (MAINSAH; MORRISON, 2013) e a qual é capaz de dialogar com o processo criativo e com a noção de estratégia do design estratégico. Ela é voltada a uma compreensão particular de experimentação como algo *experimental*. O conceito pede atenção para os vários modos de conhecer e, portanto, sugere que seja assumido um caráter experimental. Isso pode ser realizado, aproximando o design das ciências sociais e, especialmente, dos campos artísticos, como a música, que veem na experimentação um meio para acessar experiências vivenciais e, portanto, a sensibilidade e a subjetividade.

Buscar formas alternativas de promover ciência, não ignora as contribuições de uma ciência rígida, mas firma um compromisso com outras práticas de conhecimento engajadas com a situação e as suas responsabilidades. Práticas estas, que não a dos fatos ou as meramente intelectuais. Para Puig de la Bellacasa (2017), isso enfatiza a relevância primordial do toque como dimensão que se expressa pela problematização de representações e distâncias epistemológicas entre ciência e política, conhecimento e mundo, ao propor um modo de estar na experiência que constrói conhecimento *em contato*, em envolvimento corporal.

No âmbito desta experimentação, questiona-se o que o toque é capaz de trazer ao design. Essa pergunta ecoa ao apreciá-lo como prática social e conhecimento que evoca relações incorporadas e corporificadas. O toque possibilita acessar contatos

relacionais próximos a partir de formas de conexão e criação distintas (PUIG DE LA BELLACASA, 2017). Ele inspira o design a ir além da adoção da visão dominante e desapegada, para que se considerem outras formas de acessar a sensibilidade. O envolvimento com essa experiência sensorial, indica que práticas orientadas ao futuro não devam ser aquelas da criação de artefatos definidos pela agilidade, eficácia e limpeza. O foco passa a ser transferido às relacionais e ao sensível, convidando o design a repensar as formas dominantes, e restritas, com que os futuros se apresentam, atentando-se ao detalhe, à lentidão e ao cuidado.

Por essa perspectiva, o cuidado passa a ser a essência da prática. Falar em toque como particularidade de uma experimentação é incumbir o design de adotar uma nova lente. Para Puig de la Bellacasa (2017), o cuidado enquanto paisagem do método, aponta para ações práticas com implicações éticas, políticas e afetivas. Refere-se a formas de afetação mútua ativadas nas relacionais e nas transformações materiais que visam questionar e especular a democracia, ampliando a percepção para formas de se conectar com atores e coisas negligenciados ou obscurecidos.

Se Puig de la Bellacasa (2017) questiona por onde começar a colocar o cuidado em prática, tendo em vista uma sociedade que valoriza o descuido e a fragmentação, a dimensão do toque na experimentação recai nas atividades e processos inventivos do design. A prototipagem como uma delas, propõe dinâmicas que colocam em relação questões de interesse e expectativas, favorecendo o diálogo e a ampliação de vozes. A pesquisa vê na prototipagem experimental um meio para acessar o toque em práticas em contato com o material, sendo um modo de produzir valor por meio do que Ratto (2011) considera como atos de construção compartilhada, conversação e reflexão. O foco desta dinâmica se concentra não no objeto, mas no próprio processo. Assim, no que diz respeito a experimentação sob este aspecto material, de acordo com Meyer (2018, p. 12), ela funciona como um “[...] espaço que media, dá forma e incorpora as expectativas do coletivo, o permitindo/conduzindo a se expressar sobre o futuro”.

É constatado, portanto, que a experimentação demonstra interesse por práticas que materializam novas formas de união. Nesse sentido, o design estratégico oferece aporte quanto a colaboração e os diálogos estratégicos. No entanto, os interesses que são postos pela prototipagem experimental, iniciam no âmbito das noções de democracia, visando um engajamento que desafia e modifica relações de poder e se

beneficia com o dissenso. Por isso, essa pesquisa enxerga a qualidade das suas práticas quando orientadas a um raciocínio de participação plena e busca suporte em uma discussão do design participativo. De acordo com Del Gaudio (2017), a abordagem é capaz de adentrar ao que seria um design político. Assim, se a experimentação oportuniza mediações e problematizações de visões de mundo, estas não são postas pelo projetista. De acordo com Dantec e DiSalvo (2013), uma abordagem participativa resgata às maneiras pelas quais atores heterogêneos se engajam em razão de valores pessoais e se esforçam para promover o futuro desejado.

Seria precipitado, porém, inferir que essas expectativas e visões de mundo já são compreendidas pelos participantes. A experimentação justamente pode se engajar com o que, para Stengers (2018), são práticas que tomam como importante a criação de espaços oportunos para que atores articulem as suas questões, envolvendo a possibilidade de hesitação, de descentralização de poder e de desaceleração. Impedir que se avance rápido demais em direção a um mundo comum ou neutro, tem a ver com um envolvimento com a incerteza e com outros modos de atenção. Mais do que levar a respostas, estes espaços buscam que se hesite. Para Akama, Pink e Sumartojo (2018), essa relação se trata sobre não fechar o que pode acontecer ainda em inverdades preditivas, mas abrir caminhos para o que pode vir, permitindo habitar criativamente e imaginativamente tais mundos com possibilidades. A faculdade da hesitação diz respeito à multiplicidade e à invenção, que tornam o agir experimental capaz de criar, errar e modificar as suas estratégias.

Em diálogo com essas questões, a experimentação envolvida com o toque evidencia que uma investigação capaz de ampliar seus conhecimentos poderia redirecionar o foco de atuação do design para pensar como favorecer *espaços de hesitação*. Ambientes físicos ou abstratos que, de acordo com Stengers (2018), ao propor uma desaceleração, tornam-se engajados em práticas que desafiam a situação e questionam o que é dado como certo, permitindo explorar novos repertórios e ouvir outras urgências.

Partindo de um interesse pessoal da pesquisadora, que atualmente se encontra envolvida com coletivos de experiência artesanal, a pesquisa descobre um modo de desaceleração das práticas de experimentação e toque, ao se voltar para o bordado manual. Para Shercliff e Holroyd (2016), é particular a forma como, ao ocupar as mãos, impede-se de aplicar certos preconceitos e limitações normais. Fazê-lo propõe diminuir o

ritmo da conversa, permitindo que os participantes reflitam sobre os tópicos antes de contribuir, portanto, hesitem. Adquire-se assim, um conhecimento prático por meio de práticas materiais de pensar por meio do fazer (INGOLD, 2013).

Em busca de algo mais tangível, talvez mais real, Pérez-Bustos, Tobar-Roa e Márquez-Gutiérrez (2016) comentam que esse fazer é um conhecimento que permite acessar tanto o saber fazer do artesão, quanto aquilo que envolve o cotidiano em que se inscreve. No entanto, destoando dos contextos de prática individual, a atividade de fazer com outras pessoas é um meio de pesquisar a experiência coletiva do *fazer sentido* e do *criar sentido* (SHERCLIFF; HOLROYD, 2016). Considera-se no âmbito do trabalho, que essa prática dá suporte a uma conversa aberta, íntima e construtiva que ajuda a obter uma compreensão detalhada das opiniões e experiências dos participantes, ao mesmo tempo que propõe que uma atividade de prototipagem regida por outro ritmo.

Propõe-se nesta pesquisa, portanto, avançar em discussões quanto à dimensão do toque na experimentação que remete ao design estratégico e potenciais contribuições na investigação de espaços de hesitação. Para isso, questiona-se *Como a dimensão do toque na experimentação pode favorecer espaços de hesitação nos processos de design?* Diante disso, objetiva-se identificar como uma prática participativa de prototipagem experimental pode proporcionar espaços de hesitação de modo a contribuir com o design estratégico.

Para alcançar este objetivo geral, foram definidos objetivos específicos alinhados ao problema e a delimitação do tema abordado. Por meio de uma atividade projetual, os objetivos específicos se propõem a identificar como uma prática participativa potencializa o engajamento e os pontos de vista dos participantes quando mediados pela prototipagem experimental; explorar a relação do toque na prototipagem experimental; e compreender de que forma o bordado contribui para a prototipagem experimental.

O ganho que se pretende com a pesquisa é avançar em um entendimento da dimensão de toque na experimentação ao investigar o que desse entrelaçamento se torna favorável ao desenvolvimento de espaços de hesitação no design. Compreende-se que, impulsionando esses espaços, é concedido aos designers e não designers a possibilidade de flertarem com outros modos e maneiras de ser, pensar, fazer e sentir. Portanto, tira-se o sujeito de um *modus operandi* convencional e estimula-se através desse processo o pensamento crítico e imaginativo. Não interessa à pesquisa comprovar

esses processos, mas apresentar a sua pertinência e implicações na atividade proposta, revelando descobertas a partir da experimentação.

A presente pesquisa foi estruturada pela construção de um método que adota a Pesquisa-Ação dentro de um contexto de prática projetual. Devido à natureza dos fenômenos estudados, a pesquisa é de base exploratória e visa coletar conhecimentos advindos de ciclos de experimentação. Nesses ciclos um grupo de seis participantes é convidado a criar e imaginar, através do bordado, estabelecendo um meio de diálogo e construção de conhecimento experiencial. Foram definidos procedimentos metodológicos que orientam a proposta de projeto. Esses consideram como estrutura a valorização de momentos de seminário para a (re)elaboração da prática, respeitando as vicissitudes e transformações da pesquisa. Como ponto de entrada no campo, sugere-se uma processualidade que toma de conceitos sensibilizadores para alcançar os objetivos propostos. A prática é orientada por três conceitos que fornecem noções de referência e desdobram a abordagem prática e a análise, são eles: a) envolvimento; b) pronúncia; e c) ritmo.

Estruturou-se a presente dissertação, iniciando-se pela introdução, na qual constam uma apresentação geral do tema a ser pesquisado, seus objetivos e contribuições. Em seguida, estão presentes dois capítulos de fundamentação teórica que embasam o contexto de pesquisa. Especificamente, o primeiro capítulo traça um percurso em direção à definição do conceito de experimentação junto à ideia da prototipagem e a dimensão do toque. Já no segundo capítulo, discutem-se as abordagens participativas que qualificam a experimentação e o design e, logo, encaminham para relações com a investigação de espaços de hesitação. No terceiro capítulo, discorre-se quanto ao método de pesquisa construído sobre os preceitos da Pesquisa-Ação, assim como os procedimentos metodológicos estruturados. O capítulo que segue, o quarto, relata os principais ocorridos da prática, a partir de uma apreciação dos ciclos de experimentação, e codifica os dados organizando-os em uma análise de categorias. O quinto capítulo ocupa-se de uma discussão dos achados da pesquisa. Finalmente, são apresentadas as considerações finais desta dissertação.

## 2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A fundamentação teórica da presente dissertação se divide em dois capítulos: o primeiro *Experimentação no design estratégico*, seguido de *Abordagem participativa no design*. Esses temas, ainda que entrelaçados, são trabalhados separadamente a fim de introduzir alguns conceitos teóricos importantes para o entendimento da proposta de pesquisa. Tal movimento busca uma reflexão sobre as formas de atuação de um design por um viés experimental e participativo.

### 2.1 Experimentação no design estratégico

A experimentação no design é tida como característica inerente da disciplina, posto que, ao buscar constantemente pelo novo e pelo fazer diferente, pode ser compreendida como um sinônimo de criatividade de um campo disruptivo. Em busca de uma compreensão mais aprofundada do conceito, este capítulo procura traçar um caminho que leva à experimentação que interessa ao design estratégico e cuja atuação se dá no âmbito da incerteza. Para tanto, são realizados alguns movimentos de pesquisa, como uma revisão da literatura, visando especialmente definir a experimentação dentro da concepção limitada que se faz ao relacionar os termos experimental e experimento. Propõe-se, porém, tomar como ponto de partida uma discussão anterior. Esta trata da definição do termo estratégia, uma vez que a mesma concepção restrita se faz ao reduzir estratégia a um planejamento ou a um programa de definição de problema.

#### 2.1.1 Definição de estratégia que compete ao design estratégico

Compreendida como um processo interativo e coletivo de construção de sentido e que direciona a ação para uma modificação da realidade, a estratégia para Zurlo (2010) é a palavra-chave do processo projetual. É ela quem faz perceber a própria importância da disciplina, pois é o objetivo para o qual o design estratégico direciona seus esforços, é “[...] ligada substancialmente à habilidade de design no criar efeitos de sentido” (ZURLO, 2010, p.13).

Ainda de acordo com Zurlo (2010), com origem no âmbito militar, hoje o termo não tem mais sentido se associado a uma definição vinculada aos conceitos de

competição e guerra. Frente a um contexto de complexidade e de redes de coprodução de valor que demandam por sustentabilidade em suas ações, o termo deve partir da compreensão de formas organizacionais cooperativas.

A estratégia é então resultado de um processo de construção coletivo e interativo que, por meio de diálogo, confronto, conversa e negociação entre múltiplos atores, propõe a utilização de todo o potencial disponível visando alcançar alguma forma de sucesso, um resultado que tenha sentido para alguém (ZURLO, 2010). A estratégia é capaz de avançar no incerto e no aleatório, agindo sobre a complexidade e fazendo o designer se reconhecer como parte de um sistema de inter-relações (MAURI, 1996). Significa que um projetista, ao conceber o projeto da estratégia por meio do agir projetual interdisciplinar, envolve-se ativa e conscientemente nas relações estabelecidas, "[...] assume a forma de aprendizagem, descoberta, encontro do outro como diferente de si" (MAURI, 1996, p. 25).

Mauri (1996) complementa a estratégia enquanto um pensamento em termos não lineares. Com o que ele quer dizer, não uma construção de planos para o futuro, mas uma identificação de problemas e de questões ao observar oportunidades no presente. A estratégia propõe um processo de exploração que conecta elementos e configura um problema de modo original. Nesse sentido, ela se relaciona com a experimentação ao direcionar o olhar do designer para eventos abertos a uma nova ordem de conexões. Essa ponte será percorrida mais a frente.

No entanto, muitas vezes a estratégia se encontra relacionada diretamente a uma compreensão de planejamento. Um processo de pensar no futuro racionalizando e organizando as decisões, tendo como objetivo "reduzir a complexidade externa em programas gerenciáveis" (MAURI, 1996, p. 16). Essa ideia de planejamento se cruza e sugere uma aproximação com o que virá a ser discutido referente ao experimento.

Ambos os autores, Mauri e Zurlo, competem a Morin (2015) para suas definições de estratégia, visto que, de forma didática, o autor diferencia os conceitos opostos de *programa* e *estratégia*. O programa é por ele definido como uma sequência de ações planejadas, predeterminadas e rígidas que dependem de circunstâncias exatas para o seu funcionamento. O programa propõe uma ação automática, sem reflexão, que é relutante em considerar mudanças e ideias inovadoras. A ele se deve conceder aquelas atividades nas quais não é preciso estar vigilante, pois não obrigam a inovar. Frente a circunstâncias não favoráveis, o programa cessa ou fracassa. Esta rigidez dificulta a existência de uma estratégia que, por sua vez, contrasta com o

programa ao levar em conta situações imprevistas, elementos adversos e até adversários. Para o autor, a estratégia é uma situação que se modifica em função de informações fornecidas durante a operação, apresentando grande maleabilidade.

Adentrando a um conceito apropriado à experimentação, a estratégia é a própria ação projetual. Ela é também o processo que a modifica ou a enriquece por meio da construção coletiva de sentido. Por agir sobre o incerto ao considerar o acaso e a abertura ao novo, visa por transformações da realidade. A estratégia é, portanto, um processo em constante movimento de construção e, caso o designer pare de construí-la e transformá-la, esta cessa. Ao ocorrer isso, “[...] o design deixa de ser estratégico” (MEYER, 2019, p. 425, tradução nossa).

Se por um lado Morin descreve o programa enquanto um comportamento de alta rigidez, por outro lado Brandt *et al.* (2011; 2015), autores que tratam de experimentação em suas pesquisas, trabalham com um conceito de programa distinto. Referem-se a um programa que atua como um *frame*, uma estrutura ou base que introduz um espaço onde ocorre uma série de experimentos de design e o qual enquadra e contextualiza a investigação. É um ponto de partida para o processo de pesquisa. Este programa tem como objetivo divergir das dinâmicas abrangentes que têm como indispensável estabelecer e manter o núcleo duro do programa. Assim, permite a crítica e propõe direções “*do quê*” e “*como*” poderia ser feito dentro do processo de design. Ao mesmo tempo, é situado e provisório, funcionando como espécie de *hypothetical worldview*<sup>1</sup>, tornando a investigação particular relevante por desafiar a visão inicial no desenrolar da pesquisa. Este programa propõe ser interpretado de forma única pelos participantes que, por meio da experimentação, buscam contribuir para uma concretude de entendimento rica em relações e experiências (BRANDT *et al.*, 2011; 2015).

Em relação com outras áreas, o programa poderia ser o equivalente a uma hipótese a ser testada via um experimento específico, um problema a ser resolvido. Contudo, o programa de design proposto por Brandt *et al.* (2011; 2015) parte de uma natureza mais sugestiva que desaprova tal rigidez. Ele deve ser aberto a interpretações e ter um espaço para o novo, respondendo a uma necessidade de mudança.

Pode-se dizer que esta definição de programa conversa com uma visão de experimentação, porém, a carga epistemológica que o uso da palavra *frame* carrega, não

---

<sup>1</sup> Termo utilizado por Brandt *et al.* (2011) e traduzido como *visão de mundo hipotética*.

comporta de fato uma liberdade criativa. Inclusive, representa uma divergência recorrente nas práticas da disciplina, pois ao mesmo tempo em que é proposta uma abertura a questionamentos e revisões, o *frame* estabelece uma normatização. Ele opera sob uma ótica de programa associado a um enquadramento do problema que impõe escolhas restritivas, estabelecendo regras predeterminadas de como agir no processo projetual. Não comportando, portanto, um diálogo com a liberdade que se procura.

Reforça-se que a experimentação não deve ser associada a um ponto de partida. Para Mauri (1996), estabelecer normas de partida se opõe ao que sugere por um processo criativo que ocorre muito antes do próprio momento da descoberta e do reconhecimento do problema. Este processo criativo ocorre principalmente na exploração que leva a conectar elementos e configurar de modo original um problema. Morin (2015) propõe que a estratégia deva partir de um modelo abstrato, o que não é necessariamente um sinônimo de excesso de liberdade, uma vez que isto provocaria uma desintegração definitiva do sistema, mas o que se entende como uma abertura ao ser criativo.

A partir desta compreensão de estratégia, de um processo aberto que se transforma, é possível perceber o seu potencial de atuação no fazer do design, pois age sobre seus constituintes criatividade e prospectividade, graças a um olhar subversivo e imaginativo que busca por efeitos de transformação no mundo para desenhar ações. Ela se caracteriza pelo que Mauri (1996, p. 18) descreve como “[...] um processo transitório e indefinidamente aberto a possibilidades relacionais de sentido entre um sujeito que projeta o seu pensamento e uma realidade que contribui na sua conformação, que interage com ele”.

Nesse sentido, torna-se estratégico considerar conjuntamente a experimentação, uma vez que as estratégias projetuais demandam uma atividade intrínseca e constante de invenção e modificação. Sendo a estratégia um processo de design aberto e inacabado, é por meio da experimentação que a sua modificação não apenas é exercida, como também desestabilizada e questionada. A experimentação é, portanto, um processo crítico propositivo que faz refletir sobre o que é tido como certo ou verdadeiro ao mesmo tempo em que novos conhecimentos são articulados. Propõe-se na continuidade, abrir uma nova camada de definição:

### 2.1.2 Experimento e experimental

A partir do momento em que o design se dispõe a agir em um ambiente onde uma diversidade de disciplinas participa da busca compartilhada por alternativas de pensar e fazer design, não é possível que exista uma prática processual dada de forma normativa (BRANDT *et al.*, 2015). É precisamente esta prática que precisa ser articulada por meio da experimentação.

Contudo, a experimentação no design incorre de uma interpretação ambígua. Essa dúvida é proveniente de uma distinção entre o que se define como uma experimentação vinculada ao termo *experimental* e uma execução via *experimento*. Essa dificuldade de conceituação reflete no entendimento de como a experimentação deveria dialogar com a estratégia, não sob um olhar rígido e inflexível da eficiência e do planejamento, mas que constrói conhecimento de forma aberta, particular e propositiva.

A experimentação no design enquanto discurso, permeia a literatura desde os tempos da Bauhaus que, para o fundador Walter Gropius, era considerada uma escola de *workshops* para experimentos de novos métodos e materiais de construção. Aproximava-se de processos de tentativa e erro, mas em relação às investigações estéticas, se distinguia fundamentalmente. Também no design, os anos 1957 a 2007 foram marcados por produtos que se destacavam pelo afastamento das formas comuns, desafiando as fronteiras da viabilidade técnica e da aceitabilidade cultural (STEFFEN, 2012) – cita-se como exemplo a produção dos irmãos Campana a partir de 1989, como a exposição *Desconfortáveis*. De acordo com Steffen (2012), a prática de design toma emprestado o termo experimentação das ciências e das artes, mas o usa de maneira diferente e coloquial, sem buscar uma compreensão adequada de suas implicações.

Logo, com o objetivo de melhor entender a distinção entre os conceitos *experimento* e *experimental* e de forma a qualificar uma definição de design ainda prematura, foi realizada uma revisão da literatura. Em uma primeira exploração em base de dados genéricas, como a Ebsco, ficou claro que o termo experimentação é utilizado em diversas áreas de conhecimento e apropriado em diversos contextos. Para esta investigação, julgou-se propício a concentração em revistas e eventos específicos de design, tendo optado pela busca em: *Design Issues*, *Design Studies*, *CoDesign*, *Diseña*, *Estudos em Design*, *Nordes conferences*, *DRS international*

*conference*; mas não se limitando a estas fontes ou tendo a intenção de esgotar o conceito. Ainda, a fim de se aproximar de uma discussão realizada pelos campos artísticos, foram encontradas elucidações da experimentação também na música, campo disciplinar que já se aproxima das ideias de estratégia apresentadas.

Goehr (2017), pesquisadora da filosofia da música, introduz essa distinção descrevendo as diferentes conotações dos conceitos em busca de uma dimensão genuinamente experimental. A autora ressalta que não há um meio certo ou errado de atuar, embora, ao mencionar o uso dos termos *torturing* e *distorting the nature*<sup>2</sup> ao caracterizar o experimento, já esteja sugerindo algo sobre as diferentes conotações. Em vista disso, enquanto o experimento é uma ação altamente controlada e planejada, seguindo regras e procedimentos rígidos, o termo experimental se refere ao aberto, revisável e fundamentalmente incompleto. Onde o experimento obedece a um raciocínio de testagem, o experimental procura romper com métodos e lógicas dominantes. A autora complementa, trazendo como exemplo no contexto da música os trabalhos produzidos nas salas de concerto, onde o autoritarismo por um padrão musical perfeito teria encerrado a experiência criativa tanto do artista quanto do ouvinte:

Quando compramos um ingresso para um concerto-de-trabalho, sabemos com antecedência o que vamos ouvir. Os concertos ao vivo se tornaram cada vez mais parecidos com a escuta na sala de estar, onde as gravações são abordadas com a expectativa de que o mesmo-de-sempre seja ouvido a cada vez, onde o risco ou o experimentalismo da experiência foram suprimidos em favor do que já é conhecido. Se as críticas ao concerto ao vivo burguês estavam sendo exageradas, era para chamar a atenção de quanta autoridade o conceito de trabalho assumira na prática da música clássica. A música como prática performática havia se dedicado à produção de produtos de montagem altamente controlada (GOEHR, 2017, p. 25, tradução nossa).

### **- *Compreensão ampla da ideia de Experimento:***

Inicialmente, o termo experimento se relaciona à experimentação como método central para obter conhecimento das ciências naturais. Sendo proveniente da ciência moderna, o experimento poderia ser descrito como uma forma de controle onde se tenta resumir e/ou presumir antecipadamente o que se procura explicar e onde o conhecimento é estritamente produzido dentro de laboratórios - espaços onde não há interferências de variáveis externas (GOEHR, 2017).

---

<sup>2</sup> Termo utilizado por Goehr (2017) referente a ação de Francis Bacon e traduzido como *tortura e distorção da natureza*.

Esta Ciência particular e formal pode ser entendida, a partir do ponto de vista de Stengers (2017), como aquela que recorre a uma dimensão de autoritarismo e que é justificada pela racionalidade e objetividade de uma busca pela verdade. Um saber legitimado. Para Stengers (2017, p. 4): “A Ciência, quando considerada no singular e com “C” maiúsculo, pode de fato ser descrita como uma conquista generalizada propensa a traduzir tudo o que existe em conhecimento racional, objetivo”.

Assim sendo, o experimento apresenta maior proximidade com os conceitos anteriormente descritos de programa e planejamento. Pois, responde a um processo que busca por uma estabilização e simplificação da complexidade via um controle rigoroso de variáveis.

Goher (2017) se refere ao experimento como um processo que pressupõe um ambiente livre de riscos. A certeza é alcançada por meio de testes sob condições ótimas e controladas com precisão. Esse controle é concedido sobre todos os itens do processo, como materiais, grupos de amostra, perguntas, observações e procedimentos. Graças aos métodos avançados de medição que controlam os padrões de similaridade (uniformidade e variação), é possível estabelecer critérios de sucesso. Quando frente a erros, estes devem ser imediatamente controlados. Brandt *et al.* (2011, p. 35, tradução nossa) endereçam o experimento a situações de pesquisas tradicionais em que o propósito se torna “[...] afirmar, refutar ou, mais provavelmente, reformular a hipótese e repetir o processo”. Isso deve ser feito com base tanto nos resultados, quanto em quão bem o experimento abordou a hipótese. Atingindo assim, uma generalidade na resolução dos problemas.

Uma análise feita por Goehr (2017) da interpretação de Francis Bacon, considerado o fundador da Ciência moderna, retrata o experimento como um método de indução que rejeita uma investigação especulativa e descontrolada. Para Bacon, apenas a observação de fenômenos naturais não seria o suficiente. Ele argumenta quanto à necessidade de intervir na natureza, tornando a experiência disciplinada e avançando de acordo com certas regras estabelecidas. O pesquisador torna o conhecimento indistinguível do poder ao forçar o processo para obter a resposta desejada. Bacon expõe que a liberdade visaria mais uma satisfação da curiosidade do que o conhecimento propriamente dito. Do ponto de vista das ciências sociais, discorda-se do pesquisador, visto ser a geração de conhecimento um dos possíveis frutos da experimentação em processos que serão apresentados adiante.

Francis Bacon também afirma que, para ser validado, o experimento deva oferecer como critério a repetição (GOEHR, 2017), ou seja, a reaplicação do mesmo procedimento, como que orientado por uma receita. Para o pesquisador, *experimento* é um termo genérico que significa testes, ensaios, ideias de investigações, observações teóricas e sugestões metodológicas. A ciência social exprime ao autor um caráter negativo, uma vez que ele estaria tendenciando um controle que eventualmente poderia matar a natureza em tratos excessivos realizados nos laboratórios. Isso porque, a toma a partir de critérios estritamente rígidos e sob um caráter de dominância os quais não lhe dizem respeito.

Essa argumentação é apresentada, pois o termo experimento, que pertence originalmente ao laboratório dos cientistas, há muito está presente também nos espaços de criação de design. Para Steffen (2012), o designer fazendo uso de métodos de tentativa e erro acaba por se orientar exclusivamente por soluções específicas para a resolução de problemas. Bonsiepe (2011) discorre que, embora o design apresente o ensino por meio de projeto como diferencial em relação à ciência e, sendo este projeto incapaz de atingir padrões igualáveis àqueles da ciência, o design parece sempre almejar o alcance de critérios de excelência ou confiabilidade em projetos imperativos de como as coisas deveriam ser. O design se volta à conquista eficaz de um resultado, um produto viável e esteticamente convincente.

Ademais, o único artigo da revista *Design Issues*<sup>3</sup> que diretamente relaciona *design* e *experimentação*, trata a experimentação como processo que contribui para a originalidade do design ao utilizar uma variedade de ferramentas experimentais que variam de associações abstratas a processos mais controlados (HALL, 2011). Diferente da perspectiva da ciência, a experimentação do texto entende como frutífera a presença de inconsistências que levam à inovação, contudo, desde que estejam sempre dentro de um processo estabelecido por métricas de verificação que visam funcionar como plataforma de testes para o desenvolvimento de produtos ainda não confiáveis ou desenvolvidos o suficiente para serem lançados comercialmente.

Cabe uma crítica deste raciocínio do design partindo do exemplo do *design thinking*. Brown (2008) propõe aplicar uma metodologia embasada em três momentos: (1) inspiração, fase de identificação de problemas em campo; (2) ideação, fase criativa de geração de ideias seguida de ciclos interativos de prototipação, teste e

---

<sup>3</sup> Coleta realizada em agosto de 2019 pelo sistema de busca da Revista e considerou como critérios a ocorrência das palavras: 1- *experimentation*; 2- *design*; *experimentation*. em palavras-chaves e título.

refinamento; e por fim (3) implementação, fase de lançamento. Nesse processo linear pautado pela identificação-resposta de necessidades, é perceptível a experimentação sendo utilizada como experimento, pois no discurso de Brown é possível identificar a demanda de práticas criativas já voltadas à resolução de um problema definido, mesmo que complexo, e que veem na materialização a possibilidade de validação ou comprovação do funcionamento de uma ideia. A experimentação é expressa por um momento pontual do processo criativo vinculada a prototipação da ideia, mesmo que esta pressuponha idas e vindas.

Na tentativa de suavizar a ideia do experimento altamente controlado, é identificada a pesquisa de Joachim Halse (2010). Esta se ocupa da proposta de Brandt *et al.* (2011) de programa enquanto *frame* ao propor uma abordagem social do experimento a partir de práticas performáticas que testam a hipótese na vida cotidiana. O uso dessas práticas, ou encenações, denota eventos em que ideias de design são performadas em sentido dramático. Tal processo constitui uma simulação contínua com as premissas de participação e intervenção situada ao propor que não sejam presumidas ações do campo ou consideradas como irrelevantes *a priori*. De acordo com Halse, as encenações ao questionar 'que coisas poderiam ser diferentes?', desafiam o enquadramento do problema para alcançar resultados mais interessantes. Nesse sentido, a proposta não escapa dos domínios do experimento, mas apresenta uma forma alternativa de realizá-lo, sendo aberta às emergências dentro de um âmbito do problema.

Similar ao design, na música, por mais que a discussão de experimentação já ocorra há anos, romper com a lógica vigente do experimento embate no obstáculo, de acordo com Assis (2017), do virtuosismo e da composição artesanal. Isto é, profissionais dispostos a experimentar, desde que isto os ajude a alcançar resultados sólidos. Um processo que apenas confirma e reitera o mundo como ele é. Ou então, a experimentação entendida como se referindo a algo ainda em fase de desenvolvimento e não totalmente finalizado, uma música experimental seria aquela ainda em processo de validação ou construção. A partir disso, decorrem atribuições de conotações negativas. Compositores e intérpretes estabelecidos hesitam em serem rotulados como experimentais precisamente porque afirmariam não saberem exatamente quais são seus objetivos e o que estão fazendo. O virtuosismo e a exigência técnica fazem com que só seja aceita pela visão dominante uma experimentação sinônimo de teste que repita experimentos para confirmar ou negar

hipóteses. Isto é, a menos que se reduzam as práticas artísticas a empreendimentos pseudocientíficos com métodos e resultados quantitativos.

**- Posição do design estratégico em relação à experimentação:**

A fim de avançar em uma discussão operada em outras bases que não aquelas que tomam de referência o cânone de um problema, deve ser ressaltado que as definições que estruturam o experimento ilustram uma rigidez e valorização da conformidade que, embora tão amplamente difundidas no design, não dialogam com as características essenciais que compõem a disciplina. Considera-se fundamental na pesquisa ressaltar de antemão os interesses do design estratégico com o intuito de sinalizar a necessidade de serem pensadas práticas de fazer mais alinhadas à disciplina:

Franzato *et al.* (2015, p. 178) definem o design como “[...] processo criativo que visa ao desenvolvimento de dispositivos sociotécnicos para a transformação do mundo” e complementam quanto à importância secundária da especificação destes dispositivos, ressaltando que o determinante no design (e o que demanda experimentação) é o seu processo criativo de base e os processos de transformação do mundo que o projetista habita.

O design estratégico, no entanto, se distingue por dar importância a uma complexidade maior de elementos que residem em um reino obscuro (MEYER, 2019). Ou seja, a disciplina se atém a materiais como cultura, política, mecanismos sociais, sustentabilidade, legislação, poder, identidade, etc. Tal obscuridade, porém, não é algo que o designer precisa descobrir, mas algo para *trabalhar com*. A fim de tornar estes elementos visíveis, adota-se uma abordagem pluri-relacional que perturba as condições impostas, sendo necessário recair seu interesse em processos coletivos de construção que envolvem estratégias e a expansão da perspectiva do design para que se considere uma infinidade de atores, relações e ambientes.

Assim, o design estratégico carrega como característica um agir relacional, imaginativo, propositivo e crítico com o qual discute a vida e o próprio design. É concedido a ele fugir de uma racionalidade imediata para ser capaz de gerar produções simbólicas de sentido que transformam realidades singulares mais do que apenas descrevê-las ou gerenciá-las. Vinculado à experimentação, Mainsah e

Morrison (2013) comentam quanto a um interesse por um caráter criativo que desponta a partir da imaginação e abdução. Por isso, pode-se dizer que o design qualifica o seu pensamento crítico, também, pela especulação, pois ao se desvincular de uma obrigação com a produção industrial e os processos normativos, cria um canal paralelo capaz de adentrar um mundo livre que não seja refém das forças de mercado. Seria, portanto, um “[...] espaço para pensar, para experimentar ideias e ideais” (DUNNE; RABY, 2013, p. 12, tradução nossa).

Sendo o design uma atividade que não visa provar uma verdade, reporta-se aqui a Tironi (2018) quanto a desaprovar uma lógica de solucionismo que visa tornar invisíveis fricções e diferenças, atuando em ambientes controlados e adotando atitudes convenientes e ágeis. Neste sentido, interessa para a experimentação de design ser crítica ao lidar com uma discussão situada e empírica a qual se reporta ao campo para entender o que deve ser criticado. Na visão de Puig de la Bellacasa (2017), muito mais do que se relacionar com modos de imaginação, a situação é entendida como algo que não pode ser produzido ou condicionado. Permite que, em meio a um engajamento com as relações em movimento, seja possível perturbar, questionar e desdobrar argumentos e estratégias.

Tais entendimentos do que forma a compreensão de design, encaminham para a busca de uma definição de experimentação correspondente. Com intuito de dar seguimento ao conceito, é trazido o termo experimental:

**- *Compreensão ampla da postura experimental:***

Desse lado da divisão, é possível descrever um conceito mais próximo ao que Stengers (2017) comenta como realizações da ciência que exigem pensar em termos de uma *aventura das ciências* (no plural e com “c” minúsculo). Essas realizações têm a ver com um processo de criação de novas perguntas, e não afirmação de respostas dotadas de autoridade.

Diergarten (2017) propõe o uso do termo experimental como um tipo de conhecimento diferente daquele da *scientia* no seu sentido estrito, que trabalha em sistemas fechados e com princípios atemporais. O autor cita Aristóteles ao colocar que, por vezes, é suficiente saber “isso” sem saber o “porquê”. Logo, ter a experiência, ter experienciado ou ter experiência em – no sentido vivencial, pode ser tão fértil

quanto a teoria. Os termos experimental, experimento e experiência têm diferentes conotações, mas a mesma origem de palavras do latim. A raiz *Experimentum* se refere a uma série inacabada de experiências e denota um conhecimento embasado na percepção sensorial que pode preceder o conhecimento teórico. O experimentador, por sua vez, é aquele que considera a experiência do sensível.

Para as discussões desejadas pelo design quanto à criação de novas possibilidades de futuro, destaca-se como essencial a percepção do sensível. Stengers (2015) afirma ser preciso uma vida que explore conexões com novas potências de agir, sentir, imaginar e pensar. Nesse sentido, e apresentando interesse pelos escritos provenientes de outras áreas disciplinares, Lepecki (2010, p. 18) relaciona a experiência do sensível com a dança contemporânea experimental: “[...] aquela que se atreve a experimentar o que pode, o que move, o que faz mover um corpo”. Um processo de redescobrir que a corporeidade é inerente à obra-por-vir em sua singularidade. Trata-se, de acordo com Lepecki, de uma política de composição atenta aos modos de experiência possíveis, uma ideia de se permitir sentir e estar presente em meio a situação, vivendo de corpo, uma manifestação da arte ao vivo.

A experiência do sensível, como uma sinceridade de deixar-se surpreender, é o que fundamenta o reconhecimento das artes como experimentais. John Cage (2019, p. 7), teórico da arte moderna e da música aleatória, comenta que quando denominavam a sua música como experimental, discordava, pois: “A mim parecia que os compositores sabiam o que estavam fazendo, e que as experiências que haviam sido feitas tinham ocorrido antes de as obras serem finalizadas”. Do mesmo modo que rascunhos são feitos antes de pinturas e os ensaios precedem as encenações. O que ocasionou a mudança de percepção, foi quando o compositor passou a se perceber como ouvinte e a música se tornou algo para se ouvir:

Um compositor conhece sua obra como um lenhador conhece um caminho que já percorreu diversas vezes, enquanto o ouvinte é confrontado pela mesma obra como alguém que se depara na floresta com uma planta que nunca viu antes. (CAGE, 2019, p. 7)

Para Cage (2019, p. 3), o futuro da música deveria ser o uso do ruído, “[...] quando o ignoramos, ele nos perturba. Quando paramos para ouvi-lo, descobrimos que é fascinante”. O ruído é um som não intencional e que explora o campo não-musical, vide exemplos das culturas orientais e do *hot jazz*. Goehr (2017, p. 23,

tradução nossa) propõe que isso ocorre porque: “O conceito de experimental exala a aura de abertura, revisibilidade e incompletude. Uma atitude de “esperar para ver””.

Identifica-se, portanto, que estes elementos - *abertura*, *revisibilidade* e *incompletude* – quando incentivados, têm o potencial de serem pilares do termo experimental e, portanto, da experimentação que interessa a leitura de design que este trabalho propõe. Como entendimento amplo da pesquisa, combinam-se a eles as questões de singularidade de uma prática situada e da correspondência.

Destrinchando tais elementos, o pilar da **abertura** carrega um teor de reconhecimento de uma variedade de formas de expressão divergentes, por se interessar pelo imprevisto e por produzir multiplicidade, pluralidade e transformação. Tem a ver com uma disposição de se deixar surpreender, desafiar e mudar. Cage propõe que a abertura se refira a uma liberação da mente de dogmas herdados e a algo que ocorre *para* a experiência, não sendo possível saber o que irá acontecer antes da experiência real (GOEHR, 2017). Seu resultado, portanto, não é sabido antecipadamente. Por isso, Cage (2019) propõe que seja preciso deixar os sons (seu objeto de estudo) serem eles mesmos, permitindo que o desconhecido, o elemento do acaso e da surpresa, ocorra. Sua proposta de manter-se disponível, tem a ver com a manifestação dos sons escritos e daqueles que não estão. Os sons que não estão escritos aparecem na partitura sob a forma de silêncios, abrindo as portas da música para os sons (os ruídos) que podem acontecer no ambiente.

Logo, Cage (GOEHR, 2017) traz a necessidade de uma mudança na percepção de mundo por meio de métodos que proponham um ambiente livre de controle. Esse ambiente é interpretado como local onde são realizadas ações não dogmáticas, mas peculiares, inclusivas e sem um propósito preestabelecido, a fim de criar novas consciências de mundo. Por inclusivo, o autor se refere a práticas abertas à participação:

[...] a atividade genuinamente criativa seria realizada por artistas e ouvintes em um novo teatro de colaboração aberta e feliz. Na medida em que compositores e maestros continuariam a contribuir para o evento, eles o fariam em papéis ‘contíguos’ ou participativos, também como intérpretes e ouvintes. O maestro de uma orquestra não é mais um policial.

[...] ninguém realmente sabia, pelo menos musicalmente, para o que estava comprando o ingresso; e isso certamente foi libertador, especialmente porque tornaria necessária mais uma vez ter a experiência de fato (GOEHR, 2017, p. 25, tradução nossa).

O pilar da **incompletude** encontra ligação com um esquema de relações que escapa a lógica de progressão temporal ou de sequência de etapas. Retoma uma ideia de transformação subjacente e se relaciona à crítica de Cage (GOEHR, 2017) quanto aos métodos rígidos, pois sugere que o experimental leva a uma ação cujo resultado não pode ser previsto ou preconcebido. A incompletude se refere à ideia de reconhecimento de ambiguidades e indeterminações de resultados e, por consequência, é vinculada a uma aceitação de riscos. Para Brandt *et al.* (2015), o objetivo da prática experimental deve ser o de um processo de geração de novos conhecimentos, não como algo para aprender (resultado), mas como algo para *aprender através*. A incompletude se refere a um processo provisório e sem um fim. Sobre isso, Ingold (2012) propõe que é possível que existam estabilizações momentâneas se considerando a materialidade, forma bruta e significado, porém, as forças da vida não cessam. A instabilidade se torna a força desta prática.

O pilar da **revisibilidade** se refere a característica do termo experimental de estar constantemente se alimentando de processos vividos para ser capaz de preparar o campo para novas sequências de ciclos de experimentação (BRANDT *et al.*, 2015). A experimentação permite ir além daquilo que se conhece como regras, fatos, teorias e operações disponíveis, favorecendo constantes processos de reflexão que permitem propor reestruturações de estratégias e transformações.

O pilar da **singularidade** se refere à experimentação como uma prática particular situada. A singularidade amplia um conhecimento gerado de forma empírica, se reconhecendo enquanto posição no tempo e espaço. Haraway (1995) trata da questão relacionando a um rescindir da visão única “poderosa” que é infinitamente móvel, objetiva, reducionista e totalizante; a favor de uma rede de conexões de capacidade parcial, corporificada e responsável que traduz conhecimentos entre comunidades diferentes. A capacidade parcial representa os saberes localizados e, por meio deles, é possível nomear “onde estamos e onde não estamos” (HARAWAY, 1995, p. 21). Esse olhar para a situação carrega, por sua vez, uma sensibilidade ao atentar para a vulnerabilidade de atores e relações, buscando perceber pontos de vista antes não reconhecidos.

Meyer (2019) estabelece uma relação entre as ideias de contexto e situação: enquanto o contexto é formado por uma posição, um *framework* ou uma estrutura a partir da qual ele lida com um domínio delimitado, na situação os elementos não são

condicionados, pois são produzidos no engajamento com a própria situação, tendo relação com movimento e com a não predefinição. A situação traz a capacidade de fazer pensar e não apenas reconhecer algo que deveria estar lá. Para Brandt *et al.* (2011), o fato de as ações serem únicas, não replicáveis e nem exemplificadas como algo já existente, faz com que a experimentação não vise por uma confirmação ou julgamento pelo seu sucesso ou fracasso. Os autores sugerem a ideia de tentar coisas que nunca haviam sido tentadas. Nesse sentido, a singularidade da situação vai em oposição à dimensão de universalismo característico da ciência moderna. De acordo com Stengers (2018), se reconhece como um olhar para incontáveis eventos secundários e únicos em suas individualidades.

Entendendo que na conceituação de experimentação os processos coletivos do fazer começam a ganhar espaço, é propício acrescentar à discussão o pilar de **correspondência** (INGOLD, 2013). O autor busca dissolver a dicotomia do pensar e do fazer, vendo nos modos de criação material um terreno para a produção de conhecimento. Ele relaciona a experimentação a ideia de *seguir os materiais* ou de fluxo de *ir vendo o que acontece*. Portanto, o experimental vinculado à correspondência é como uma arte de investigação que avança em tempo real. Essa arte trata de uma abertura da percepção aos modos pelos quais as vidas, em seus perpétuos desdobramentos e transformações, respondem umas às outras.

O autor define correspondência como um processo contínuo, de final aberto, sem destinação fixa ou conclusão final, e dialógico, nunca solitário (INGOLD, 2021). É possível distingui-la de uma ideia de interação, pois a pessoa nunca está *empacotada* do ambiente, mas em constante movimento de resposta. Essa ação de resposta é exemplificada por Ingold como encontros onde diferentes corpos e materiais estabelecem uma relação de dança de animação, como a pipa, o avião e o ar correspondendo entre movimentos animados. Esta relação envolve um processo de sensibilidade que mistura a sensibilidade aos materiais que se entrelaçam até serem indistinguíveis.

Tomando como pressuposto que tais elementos de fundo são importantes para pensar a experimentação, entende-se que o conceito do termo experimental tem maior aderência ao design em comparação àqueles antes denotados ao experimento. A experimentação articula com coesão os elementos do caráter experimental, tendo uma disposição de mudar constantemente pensamentos e práticas dominantes, de agir sobre novas redistribuições do sensível e proporcionar reconfigurações

imprevisíveis das dimensões da arte e da sociedade. De acordo com Brandt *et al.* (2015), a experimentação deve pressupor, portanto, experimentos exploratórios e uma dimensão do fazer material.

Os experimentos exploratórios como decorrência possível da experimentação, referem-se a processos coletivos do fazer que tomam forma em práticas onde, de acordo com Meyer (2018, p. 13), “O designer é o ator ativo que opera em meio a diversos atores híbridos os quais deve dar voz por meio das atividades de materialização”. Ou seja, o designer se envolve em meio a operações de construção do social, visando dar forma, incorporar e modificar as expectativas do coletivo, favorecendo expressões sobre o futuro. É por meio de uma construção de novas configurações sociotécnicas, algo que engloba interações contínuas entre atores e coisas, que o designer sob um palco democrático pode se relacionar com a produção de espaços de hesitação. Espaços estes, preocupados em desestabilizar neutralidades ou perspectivas preconcebidas ao abrir para uma multiplicidade de vozes e para o engajamento com questões de antecipação de futuro, em busca de afetar outros espaços e relações.

A seguinte pesquisa assume que, não sendo desejável que se proponham critérios de cientificidade, o conceito de experimentação deve ser entendido como uma **postura experimental**. Isto é, postura como sinônimo da atitude musical (ASSIS, 2017; GOEHR, 2017), expandindo a ideia de maneira de se comportar, para considerar também um outro modo de olhar e pensar. No design, essa postura experimental precisa ser abraçada ativamente a fim de que sejam pensados outros modos de agir. É uma disposição interior do designer e uma conduta particular do fazer estratégico de design que perdura durante todo o processo projetual, qualificando-o com um olhar curioso, especulativo e crítico.

A experimentação como postura, por meio de formas alternativas de agir no mundo, visa o novo e também uma constante modificação, tanto dos materiais quanto dos seres envolvidos. Estes se percebem diferentes após se relacionarem com a construção, manifestação e coexistência de novos pontos de vista. Ela propõe uma perspectiva que busca desencadear uma maneira dinâmica de pensar e fazer, o que implica em diferentes relacionais e práticas capazes de explorar a sensibilidade, promovendo aprendizagem em espaços que façam questionar estratégias vigentes e conhecimentos não articulados. Na continuidade deste capítulo, serão discutidas as questões materiais que dão corpo a experimentação:

### 2.1.3 A experimentação expressa pela prototipagem experimental

Uma vez que as discussões anteriores levam a um entendimento da experimentação como postura experimental imprescindível a um tipo de design, é preciso compreender os modos distintos de como ocorre. Sendo o trabalho intelectual do design aquele que já concerne a práticas do fazer, de acordo com Meyer (2018, p. 12), “A atividade de experimentação material funciona como um espaço que media, dá forma e incorpora as expectativas do coletivo, o permitindo/conduzindo a se expressar sobre o futuro”. Assim, entre as dinâmicas inventivas do design, encontra-se na prototipagem uma maneira de experimentar a criação destes meios que mediam e agem como ocasião para promover construções de mundo manifestadas a partir das propriedades daquilo que se materializa (MEYER, 2018). Essa seção passa, portanto, por entender que na experimentação ganha força um conhecimento gerado por meio da articulação material.

Dado este enfoque, destaca-se a partir da percepção de Ingold (2012) que o termo material pressupõe uma oposição à ideia *materialidade*, que busca conter, encerrar ou estabilizar o material em forma. Tem a ver, portanto, com um acontecer, um movimento de matéria em fluxo, matéria viva em contato com várias coisas: “[...] seguir esses materiais é entrar num mundo, por assim dizer, em fervura constante” (INGOLD, 2012, p. 35). As coisas, assim como as pessoas, são processos – de coisificação – e faz sentido a prototipagem adentrar por essa perspectiva, pois tem relação direta com a experimentação em seus processos de transformação sem fim. O que Meyer (2018) comenta como uma dinâmica recursiva que somente se estabiliza momentaneamente, e cuja instabilidade é força subjacente.

Tratar de prototipagem demanda assumir uma definição apropriada do conceito, visto que este não pode ser usado em um sentido estrito. Etimologicamente, protótipo significa ‘o primeiro de um tipo’, noção esta que remete a ideia de produção em massa e que reflete na compreensão tradicional da prototipagem atrelada ao *experimento*. Sendo, portanto, associada a um artefato utilizado na avaliação do sistema que se realiza sob às ordens da comprovação, da reprodutibilidade e da verdade (WILKIE, 2013). De acordo com Wilkie, os protótipos podem até ter um caráter exploratório se feitos rapidamente como modelos descartáveis que ajudam a esclarecer os requisitos do sistema. No entanto, ao serem considerados como potenciais soluções, os protótipos passam por processos de definição de variáveis

onde são avaliados parâmetros do projeto e testados em quão bons ou ruins são, devendo ser alterados até atingir o resultado esperado. Nesse caso, a prototipagem pode ser problematizada como uma proposta restrita frente a uma criação de fim não bem definido, como é o caso do design. Assim, já consta um interesse pela prototipagem como processo e não apenas como produto. Sobre este interesse, Corsín Jiménez (2014) comenta ser mais um convite para que outras pessoas contribuam em projetos em andamento ou em versões beta do produto-serviço para seu desenvolvimento e/ou fechamento e validação.

Para o caráter experimental é pertinente que a prototipagem seja compreendida por uma perspectiva diferente destas anteriores, a essa dinâmica se intitula *prototipagem experimental*. Corsín Jiménez (2014) fala da prototipagem como forma social ou linguagem (múltiplas linguagens) que por meio de uma *montagem sócio-material*<sup>4</sup> coloca em contato várias perspectivas. Isso é, um processo que envolve materiais que mediam a interação social e a construção ou modificação de pontos de vistas e saberes. Contudo, Meyer (2018) ressalta que não se trata de alcançar acordos que unifiquem estes pontos de vista ou interesses, mas sim operar com aqueles distintos que podem ser articulados (identificados, confrontados, sugeridos, transformados) na representação material daquilo que se experimenta.

Aproxima-se da ideia de Ratto (2011) e de DiSalvo (2014) quanto a prática chamada *critical making*. Nessa abordagem, por meio de engajamento em explorações e produções materiais, a prototipagem visa estender a reflexão, reconectando experiências vividas com as tecnologias físicas e a crítica social e conceitual. Enfatizando os atos compartilhados do fazer mais que os objetos decorrentes.

Essa prototipagem apresenta duas configurações importantes. DiSalvo (2014) as diferencia como *objeto e atividade*, similar ao que Tironi (2018) fala sobre *objeto/produto e atividades performativas*. O objeto ou o produto deve ser entendido como uma unidade (tangível) de interação social e de conceituação ou expressão dos participantes, é o *protótipo*. Um elemento descritivo, recursivo, poroso, perpetuamente inacabado (CORSÍN JIMÉNEZ, 2014), permeável e maleável (TIRONI, 2018). Essas

---

<sup>4</sup> Um destaque para o conceito de montagem sócio-material: Binder *et al.* (2015) comentam sobre uma transição quanto a obsessão do design por *objetos (thing)*, para uma compreensão processual que adota *Thing*, ou *coisas sócio-materiais entrelaçadas*, colocando em foco a experimentação, a prototipagem ou a infraestruturação. A partir da perspectiva de Latour, é considerado como mais importante o processo de mediação dos artefatos enquanto uma elucidação dos componentes políticos e das relações expostas uma vez em contato.

características reforçam a postura de experimentação, visto o caráter de *incompletude* e *revisibilidade*. Sendo o protótipo nessas circunstâncias algo sempre *por fazer*. Ratto (2011) o descreve como um dispositivo que não deve ser nem proposital, nem totalmente funcional e nem capaz de falar por si mesmo. É considerado um meio para alcançar um fim a partir do ato compartilhado, da conversa conjunta e da reflexão. No protótipo, a especulação se manifesta como modo de provocar a imaginação e as realidades desejadas; “o protótipo não é um modelo funcional. [...] é uma matéria de representação daquilo que poderia ser um futuro preferido, um cenário especulativo.” (DISALVO, 2014, p.104, tradução nossa).

Já a prototipagem como *atividade* é o próprio ato compartilhado do fazer. É uma atividade de caráter processual e dialógico que utiliza do protótipo como meio para mediar conversas, ampliar o conhecimento e as habilidades dos participantes. É um espaço onde as pessoas são engajadas em diálogo *com* e *por meio* de materiais (não familiares ou encontrados em disposição não familiar) e das suas qualidades (DISALVO, 2014). Essa prática tem papel fundamental como meio de experimentação, onde de forma crítica os participantes *em contato* e *pelo toque* com/de materiais manifestam interesses futuros, discutem a situação e são capazes de elucidar e tornar tangíveis certos problemas. Para DiSalvo, é no modo como os participantes lidam com as questões e como dão forma aos materiais, que revelam e confrontam pontos de vista e desejos de como as coisas deveriam ser, o que possibilita acesso a um universo particular de experiências e subjetividades.

Graças à predisposição de abertura a novas questões, *problem making*, a prototipagem experimental se torna uma prerrogativa para novas experiências culturais e processos de democratização (CORSÍN JIMÉNEZ, 2014), pois possibilita examinar criticamente alguns dos principais debates de hoje. As práticas de prototipagem sugerem uma forma de design que materializa qualidades políticas de problemas por meio da participação (DISALVO, 2014), onde as pessoas se apropriam e se emancipam de arranjos definidos por *experts* (TIRONI, 2018). Ao fazer isso, reforçam, mantêm ou perturbam atuais estruturas da sociedade. Este argumento se opõe à ideia de uma política determinista realizada pelo artefato:

[...] o fazer político está na articulação do problema que o artefato serve para comunicar. Em outras palavras, estamos fazendo política através do design quando trabalhamos juntos para elucidar e dar forma aos desejos e compromissos de uma comunidade de prática (DISALVO, 2014, p. 104, tradução nossa).

As materializações não são limitadas a representar interesses ou soluções predeterminadas, mas permitem que ocorra a emergência e a redefinição crítica de posições e regras vigentes (TIRONI, 2018). A prototipagem propicia uma outra ecologia de atenção e cuidado sobre a variedade de modos de existência e singularidades em jogo, pois nega uma ideia de intencionalidade. Nela o conhecimento e a ação são criados em contato com a vida e a prática, na proximidade do envolvimento relacional e material que sugerem que compromissos com a transformação mundana sejam tangibilizados. Sobre essa ecologia de cuidado, ela surge a partir de uma particularidade da experimentação quanto à atenção a uma dimensão do toque.

#### 2.1.4 A dimensão do toque na experimentação

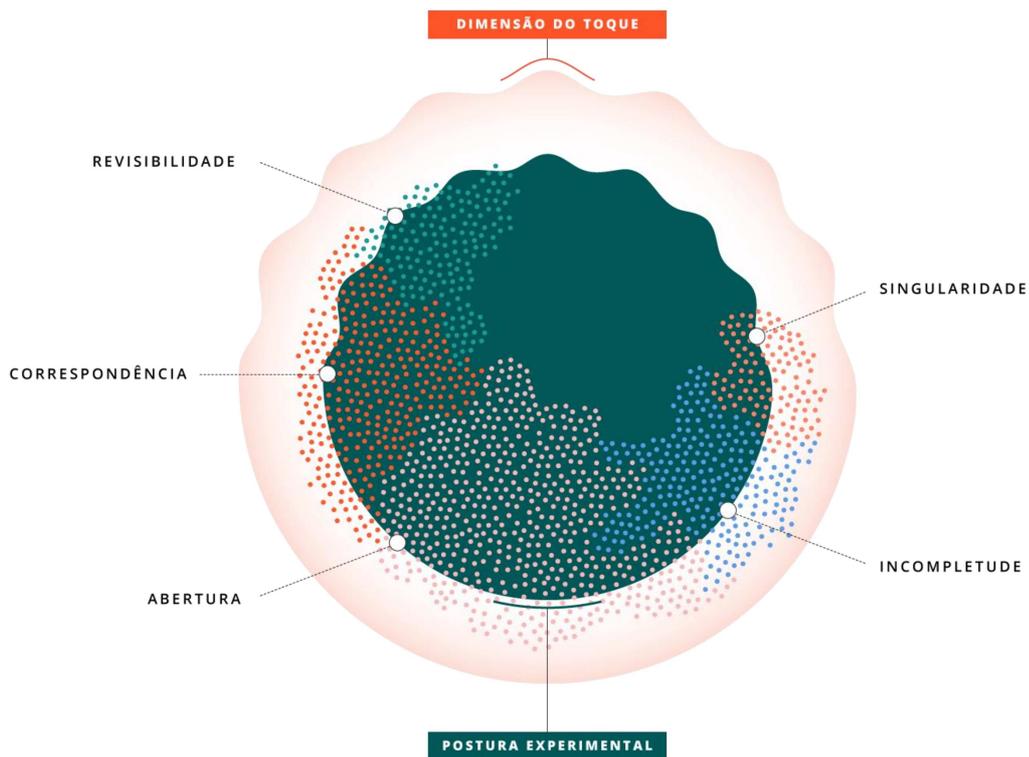
Dadas as circunstâncias onde se enfatiza o aspecto material de uma postura preocupada com as idiosincrasias e a experiência do sensível, identifica-se a oportunidade de tratar de uma questão até então não endereçada junto a experimentação: *o toque*. A pesquisa identifica uma lacuna na literatura do design quanto ao entrelaçamento de tais conceitos, portanto, percebe-se que a atenção a uma dimensão de toque é algo com potencial de se tornar central a essa postura de design. Isso é, uma questão de fundo epistemológico que visa a primazia do corpo e do sentimento ao se envolver em práticas que não são desapegadas, mas corporificadas e situadas. O conceito de toque é discutido por Puig de la Bellacasa (2017) ao propor que os processos de criação de conhecimento sejam inseparáveis daqueles de criação de mundo e dos materiais. Valorizar o toque é evidenciar um sentido que vem sendo desqualificado como sintoma de uma sociedade que responde a desmaterialização de tudo ou de um design que apenas se ocupa com a estabilização de artefatos.

O processo passa a ter interesse na produção de saberes a partir de outras sensibilidades. De acordo com Puig de la Bellacasa (2017), convocam-se novas formas de se conectar e criar comprometidas com questões ético-políticas ao promover a sensação de estar e estar engajado no mundo. A dimensão do toque evidencia o que é tocado, sentido e construído conjuntamente, para além das discussões teóricas e intelectuais. Portanto, vê corpo e pensamento como uma mesma prática.

Para a experimentação que esta pesquisa se destina, atender ao toque significa elevar os pilares fundamentais da postura experimental (*abertura, revisibilidade,*

*incompletude, singularidade, correspondência*) a partir de uma sensibilidade – por exemplo, a abertura se particulariza pela sensibilidade do toque. Dessa forma, a dimensão do toque envolve e orientada a experimentação como sugerido pelo invólucro da figura 1.

Figura 1 – Relação da dimensão do toque com a experimentação



Fonte: Elaborada pela autora.

O toque remete ao sentido háptico (tátil) e permite que sejam experienciadas, vivenciadas, em sentido físico, a proximidade e o afeto (PUIG DE LABELLACASA, 2017). No entanto, de acordo com Pallasmaa (2011), todos os sentidos, incluindo a visão, são extensões do tato - especializações do tecido cutâneo. Assim, todas as experiências sensoriais são variantes do tato, relacionadas à tatilidade. Sendo o toque uma experiência difusa, o sistema háptico humano consiste nos componentes sensoriais, motores e cognitivos do sistema corpo-cérebro, extensões do sentido do tato.

É importante pensar os processos de design a partir do toque, pois “[...] o tato é o modo sensorial que integra nossa experiência de mundo com nossa individualidade” (PALLASMAA, 2011, p. 10), permitindo acessar subjetividades

quando na construção de futuros. Para Puig de la Bellacasa (2017), isso o torna responsável por evocar um senso de co-transformação ao mediar relações em que o material e o social se entrelaçam.

“Podemos ver sem sermos vistos, mas podemos tocar sem sermos tocados?” (PUIG DE LA BELLACASA, 2017, p .106). Tal questionamento guia algumas particularidades do toque. A primeira delas, a impossibilidade de isenção de uma afetação, retomando argumentos sobre uma prática situada. Leva-se em consideração a crítica de Haraway (1995) quanto a incoerência de uma visão de lugar nenhum, atestando contra a hegemonia do sentido da visão que, de forma irresponsável e distante, simula observar tudo em todas as partes. Pallasmaa (2011) em retrospectiva comenta quando, para a cultura ocidental, o pensamento sempre foi igualado à visão, e para a filosofia grega as certezas se baseavam na visão e na visibilidade, os olhos enquanto o testemunho mais confiável. Assim, se a visão remete à ideia de acreditar e representar, o toque vai remeter ao sentir e à realidade (autenticidade). Por isso, é possível problematizar as teorias de interpretação (PUIG DE LA BELLACASA, 2017), como no design quando se propõe capacidades de ver, prever e fazer ver (ZURLO, 2010) que buscam por formas de leitura e representação de cenários futuros, sem necessariamente se sensibilizar com o ambiente situado.

O toque pressupõe indeterminação, presença e reversibilidade, sua experiência sempre é mútua e compartilhada – todo aquele que toca, é tocado. Puig de la Bellacasa remete a Blake (2011) quando fala que essa reversibilidade revela tanto um pesquisador que é tocado pelos pesquisados, quanto um que pode tocar – referindo-se a sua influência no campo.

A segunda particularidade do toque é que ele permite que a percepção do sensível se torne a substância definitiva da experimentação e a experiência por excelência. Quando ocorre, o toque possibilita acessar um caráter vivo das relações envolvidas, dissolvendo fronteiras entre o “eu” e dos “outros”. Para Puig de la Bellacasa (2017), o toque, ainda que como maneira metonímica ou especulativa, isso é, mesmo que transmitindo visualmente-figurativamente ou apenas simbolicamente as sensações de contato, possibilita uma experiência de afetar e ser afetado. Isso se torna importante ao trabalho, pois reforça a necessidade de uma prática em contato com o material a qual vê nas discussões sobre conhecimento situado e comprometido uma possibilidade de relacionalidade e engajamento dos seres envolvidos em um mesmo espaço e tempo.

Para a autora, no STS e pensamento feminista, o que norteia essa proposição é o fato de o toque exacerbar um sentimento de preocupação, apontando para um compromisso que renuncia a distância desapegada e que reconhece um novo *ethos* de cuidado. Pois, se *matters concern*, cunhado por Latour (2004)<sup>5</sup>, denota preocupação e consideração sobre um assunto, Puig de la Bellacasa (2017) busca prolongar essa ideia, acrescentando *matters of care* como um senso de compromisso com os outros que requer um tipo de envolvimento cuidadoso, *caring involvement*.

Puig de la Bellacasa remete a Tronto e Fisher (1993) para uma conceituação de cuidado como tudo aquilo que é feito para manter, continuar e reparar o mundo, para que seja possível viver nele o melhor possível. Esse mundo inclui nossos corpos, nós mesmos e nosso ambiente, buscando entrelaçar tudo em uma rede complexa que sustenta a vida. Para isso, deve ser dada atenção às questões que envolvem o *tocar* e o *ser tocado* para além de algo físico, aprofundando a consciência do caráter corporificado da percepção, do afeto e do pensamento nas relações a partir da perspectiva na qual se está situado.

Entretanto, o cuidado não pode ser visto como algo imposto por uma ordem moral, muito menos que haja uma tentativa de cuidar de tudo (PUIG DE LA BELLACASA, 2017). Para a autora, voltar-se a uma ecologia de cuidado significa se engajar criticamente com significados ético-políticos e, portanto, buscando um relacionamento com aquilo ou aqueles que não são notados. Nutrir relações com atores negligenciados é uma forma de resgatar subjetividades e de garantir que sejam ouvidos outros significados de cuidado. Atores negligenciados são entendidos a partir de Meyer (2019), como aqueles atores escondidos ou silenciados, que nunca são consultados ou solicitados a articularem suas preocupações, estando dentro de um nevoeiro do reino obscuro. Assim, pensar *em, com e para* existências negligenciadas vai além de uma visão de compromissos individuais, expondo a reciprocidade e a heterogeneidade de perspectivas.

O toque por mais que seja relacionado ao cuidado, não cuida por natureza, “[...] aprender a tocar é um processo” (PUIG DE LA BELLACASA, 2017, p.113) e é necessário que sejam desenvolvidas habilidades para tocar com precisão e cuidado, encontrando-se aqui uma ocasião para exercer a postura experimental. É preciso entender como tocar e como responder ao toque; como perceber vulnerabilidades; e

---

<sup>5</sup> Puig de la Bellacasa se refere ao conhecimento produzido por Latour em: Why has critique run out of steam? From matters of fact to matters of concern. *Critical Inquiry*, v.30, n.2, p.225–248, 2014.

como aprender a viver com os outros e estar no mundo, onde ser tocado tanto quanto tocar ativamente é uma abertura para se *tornar com*, remetendo à Haraway: *becoming with*. O toque convida a ter mais consciência de como viver e como se relacionar, pois o seu caráter gerador não é dado de antemão; ele emerge do contato com o mundo, sendo um processo através do qual o corpo aprende, evolui e se torna.

Promover o toque figura uma estratégia para acessar a sensibilidade e identificar a política menos perceptível nas transformações das experiências, antes perdidas por representações objetivas (PUIG DE LA BELLACASA, 2017). No design, é difícil identificar práticas que intencionalmente apontam a presença do toque. No método deste trabalho, comenta-se de uma atividade chamada ‘*Un/Making Soil Communities*’ de Lindström e Ståhl (2019) que propõe o toque. Outro exemplo de prática de construção criativa que vem sendo desenvolvida enquanto aprender a tocar, dentro do âmbito dos estudos feministas, se dá a partir do bordado. A pesquisa enxerga nessa prática uma adesão com a proposta de toque e cuidado, além de responder a uma forma de prototipagem particular.

#### **- Tangibilizando a dimensão do toque na prática de bordado:**

O bordado corresponde ao toque, pois remete a uma interação fluída de corpos, gestos e contos. Permite que sejam estabelecidas relações diferentes de tempo e sensibilidade ao proporcionar formas descritivas e performáticas de criação.

Shercliff e Holroyd (2016) comentam que há evidências de pessoas se juntando em grupos para praticar artes manuais têxteis pelo menos desde o século XVIII. Destacam-se hoje os trabalhos das pesquisadoras da rede ‘*Stitching Together*’<sup>6</sup>, que buscam promover compreensão e diálogos críticos em torno da criação participativa com têxteis, ou do *fazer têxteis com outros*, como uma abordagem metodológica emergente usada em pesquisas interdisciplinares.

No entanto, ainda existem poucos exemplos documentados dessas pesquisas no contexto de design. Pararroyo *et al.* (2019) justificam que essa contradição é de alguma forma sustentada pelo *status* trivial e invisível que as atividades artesanais têxteis – e femininas - representam. Para Pérez-Bustos, Tobar-Roa e Márquez-Gutiérrez (2016), essas práticas procuram adentrar a uma natureza íntima, familiar,

---

<sup>6</sup> Página da rede *Stitching Together* está disponível em: <https://stitchingtogether.net>

feminina e mundana dos espaços cotidianos. O que, de certa forma, tem interessado os estudos de design e da antropologia, pois abordagens etnográficas apresentam a capacidade de desvendar esse lugar. De acordo com as autoras, é precisamente a condição do bordado como tarefa doméstica que o permite compreender, pelo menos parcialmente, problemáticas que se coproduzem com a marginalidade da esfera do cotidiano. Ademais, tendo relação com processos de interesse democrático, ao propor uma prática acessível capaz de convidar muitos a discutir a vida.

A adoção do bordado feito a mão no design pode ser fecunda por propiciar uma mediação capaz de gerar conhecimento em processos de prototipagem:

O uso espontâneo de habilidades práticas permite que o conhecimento incorporado se destaque. Porque diferentes tipos de informações podem ser observados e coletados quando no fazer em conjunto, por exemplo, [informações] visuais, orais, experienciais e emocionais. (SHERCLIFF; HOLROYD, 2016, p.14, tradução nossa).

Nesse caso, o bordado pode ser entendido no design como facilitador de discussões e diálogos, fazendo emergir novos conhecimentos sobre aqueles com quem se engaja. Quanto a esse conhecimento, Pérez-Bustos, Tobar-Roa e Márquez-Gutiérrez (2016) comentam que ele é fruto dos contatos que se dão em torno do bordado e dos objetos que estão associados, concebidos como os materiais concretos que os corpos tocam; mas também é fruto dos contatos que passam nos e pelos corpos daqueles que pesquisam e dos pesquisados. Se referem, portanto, tanto ao ato de tocar literalmente, quanto uma forma de transmitir emoções (medos, rejeições, afetos), sentidos e mensagens pela pele. Pararroyo *et al.* (2019) afirma que as artes têxteis, artes manuais ou *crafts*, têm a capacidade de gerar novas configurações entre os materiais, os corpos e o ambiente em que estão inseridos, pois agem como uma prática de produção de conhecimento sob uma lente de cuidado.

Enquanto características, a prática de bordado é aberta e sempre em formação. Seu ritmo lento pode contribuir em uma desaceleração no ritmo da própria conversa, permitindo que os praticantes dediquem tempo e espaço à reflexão introspectiva, pensando antes de contribuir (SHERCLIFF; HOLROYD, 2016). Estar com as mãos ocupadas em um determinado nível parece impedir a imposição de preconceitos limitantes e, portanto, suscita uma oportunidade de hesitação. Para Pérez-Bustos, Tobar-Roa e Márquez-Gutiérrez (2016) isso diz respeito a algo que nem sempre é

possível transformar em palavras, mas um saber tácito que é dominado pelo corpo, uma linguagem codificada no corpo.

A técnica do bordado ganha destaque especialmente na América Latina por se inserir em contextos de pesquisa cotidianos, como é o caso do laboratório costureiro ‘Coletivo Artesanal Tecnológica’<sup>7</sup>. Em uma de suas práticas ‘*Meeting with the community: reconciliation as being together*’, figura 2, Pararroyo et al. (2019) integram o manual e o digital à prototipagem ao investigar a reconciliação em contextos de conflito e a possibilidade de cura e reconstrução do tecido social. Isso ocorre a partir de uma criação colaborativa de novas metáforas materiais em torno de um processo que orienta comunidades a especular sobre o que significa reconciliação para elas para além dos discursos prontos. O bordado permite que as comunidades negociem seu passado violento, se situem em um presente de transição e em um futuro esperançoso.

Figura 2 – Meeting with the community: reconciliation as being together



Fonte: Pararroyo et al. (2019).

Nessa prática, a atividade manual se dá tanto pelo contato direto a partir de protótipos pré concebidos pela equipe, quanto em ciclos consecutivos que convidam as pessoas ao fazer.

Em uma prática distinta, ‘*Threads – a mobile sewing circle*’, figura 3, Lindström e Ståhl (2017) convidam pessoas a compartilhar histórias a partir da seleção de um SMS que na sequência é bordado em retalhos de tecido. Ao bordar, as participantes

<sup>7</sup> Página do Coletivo Artesanal Tecnológica está disponível em: <http://artesanaltecnologica.org/inicio/>

costumam ampliar trechos da mensagem em histórias que o texto não revela. Assim, elas trazem preocupações que podem estar ligadas às memórias, esperanças e sonhos em relação à comunicação cotidiana. Os círculos de costura podem ser descritos então como um contexto de prática democrática.

Figura 3 –Threads - a mobile sewing circle



Fonte: Lindström e Ståhl (2017).

As questões discutidas ajudam a pensar no teor da presente pesquisa, pois compreendem que agir estrategicamente implica um olhar cuidadoso sobre as vicissitudes e as particularidades da situação. Diz respeito a ampliação do conceito de experimentação, a fim de que sejam pensadas formas de provocar espaços que façam questionar estratégias vigentes e conhecimentos preestabelecidos.

A ampliação desse olhar reside em materializar modos de união para aprendizagem e exploração conjunta das matérias e estruturas da vida cotidiana. Introduzindo a necessidade de um raciocínio de participação plena que desafie a posição do projetista. O toque contribui ao provocar que sejam pensadas práticas com outra sensibilidade, atenção e ritmo. Inspirada em uma perspectiva de vozes negligenciadas, a pesquisa é impulsionada a discutir questões de interesse democrático e *cosmopolítico* que favorecem a existência de outras perspectivas.

Sendo a experimentação um meio onde novas relações podem ser provocadas e, portanto, há abertura à possibilidade de mudanças sociais e culturais; estas questões ajudam a pensar o trabalho como necessidade de criação de uma prática de experimentação que enxerga na prototipagem experimental um meio para acessar

um processo de mediação de vozes múltiplas ou mesmo experimentar outros processos sociais, o que Tironi (2018) comenta como uma capacidade de precipitar processos emergentes de envolvimento em ambientes de participação.

## 2.2 A abordagem participativa no design

Na primeira parte da fundação teórica foram antecipados alguns conceitos referentes à colaboração de múltiplos atores dentro do processo de design estratégico. Presente a partir do momento em que Zurlo (2010) fala em estratégia como um processo coletivo de construção de sentido, até a demanda da experimentação por formas coletivas de pensar e criar, a colaboração emerge como chave da metodologia de design estratégico.

Por colaboração no design, entende-se por uma prática que não fica restrita apenas à ação dos projetistas, mas que é aberta para o envolvimento de todos os atores capazes de contribuir para o desenvolvimento do processo projetual de forma abrangente (FRANZATO *et al.*, 2015), uma vez que envolve a crença de que todas as pessoas são criativas e passíveis de tomar iniciativas (SANDERS; STAPPERS, 2008). A colaboração é, portanto, um processo de criatividade coletiva aplicado ao longo de todo o processo de design e não simplesmente acontece, mas solicita que sejam proporcionadas condições para que se manifeste. Zurlo (2010) se refere à colaboração como um processo que ocorre principalmente na face de diálogos estratégicos que utilizam do confronto e da negociação para a construção de uma visão compartilhada de futuro.

Assim, a colaboração se faz presente diante de uma experimentação que vê como propícia a expressão de uma variedade de vozes. Quando no capítulo anterior, porém, é articulado o potencial da prototipagem experimental como possibilidade também de acessar processos que envolvem questões democráticas em que não há um interesse por visões únicas ou diálogos que levem ao consenso, estes caminhos revelam uma determinada lacuna do design estratégico. Para Del Gaudio (2017, p. 2, tradução nossa), ainda que o campo do design estratégico venha avançando em formas de organização constantes das relações em um nível de ecossistemas, o “[...] design estratégico carece de princípios metodológicos que o orientem para ser uma prática de design político”.

Isso demonstra que pode haver valor em somar ao design estratégico os estudos do campo do design participativo (*Participatory Design*). Especialmente considerando um afastamento que já vem ocorrendo com a ideia inicial do design estratégico como vinculado ao contexto organizacional, e se voltando a outros contextos em que ganha destaque a orientação a formas de democracia agonística e

a promoção de espaços favoráveis para que ela ocorra. Remetendo aos conceitos de DiSalvo (2012), o design se torna político quando busca entender o que permite e o que promove o pluralismo agonístico que não se baseia em consenso e deliberação racional, mas em permitir a expressão do dissenso e a tensão de conflitos de poder.

Tais questões ganham magnitude dentro do conceito de participação quando este demonstra ter uma abordagem metodológica para o desenvolvimento experimental de espaços favoráveis a essa pronúncia. Contrastando com o design estratégico que, enquanto perspectiva ecossistêmica e colaborativa, tem potencial para alcançar cenários de onde emergem caminhos para futuros mais democráticos e sustentáveis, mas não para desafiá-los (DEL GAUDIO, 2017), pois:

[...] um diálogo estratégico que orienta diferentes atores em direção a um objetivo compartilhado não se refere necessariamente a conflitos ou contestações produtivas que desafiarão as hegemonias sistêmicas existentes. (DEL GAUDIO, 2017, p. 161, tradução nossa).

Almejando então um deslocamento do foco do design quanto à organização de relações, para o desenvolvimento de processos que permitem e estimulam a expressão de diferenças, nesse capítulo se recorreu ao design participativo para qualificar seus processos colaborativos. Encaminha-se a partir daqui a definição e os princípios que orientam esta abordagem, a fim de apontar o que pode ser fértil ao design estratégico incorporar.

### 2.2.1 Design Participativo e as noções de democracia

Uma sensibilidade às formas pelas quais o design participa da exploração de desafios coletivos já está presente nos escritos das últimas quatro décadas (BINDER *et al.*, 2015). Em Sanders e Stappers (2008) se encontram evidências que englobam a colaboração como *co-design* e cocriação dentro de um guarda-chuva do design participativo. Porém, com o tempo o próprio design participativo ganhou muito mais corpo, tornando-se por si só uma unidade consolidada.

A vertente escandinava do design participativo é uma abordagem que emergiu no final dos anos 70 como proposta dentro de um contexto de tecnologia da informação e que ficou conhecida como movimento pela democracia no local de trabalho (ROBERTSON; SIMONSEN, 2012). De acordo com os autores, as raízes deste movimento residem em práticas onde aqueles cujas novas formas de trabalho

estavam sendo destinadas, deveriam estar envolvidos de maneira central no processo de mudança. Em outras palavras, é um processo que visa dar voz às pessoas afetadas por um problema a fim de garantir que saberes existentes possam se tornar recursos no processo de design (EHN, 2008). Os autores Robertson e Simonsen (2012, p. 2, tradução nossa) retomam o estado da arte ao afirmar que:

[...] o design participativo pode ser definido como um processo de investigar, entender, refletir, estabelecer, desenvolver e apoiar o aprendizado mútuo entre vários participantes em uma coletiva 'reflexão-na-ação'.

Nos últimos anos, a literatura do design participativo endereça diversos processos de mudança (EHN, 2008; BJÖRGVINSSON *et al.*, 2010), tendo o campo se distanciado das problemáticas no local de trabalho para migrar para questões democráticas mais amplas de cidadania e engajamento público. Público aqui enquanto envolvimento político, não se refere à ideia modernista de expressar vontades populares, mas de fomentar engajamento *pela* formação de problemas (DANTEC; DISALVO, 2013). Björgvinsson *et al.* (2010) consideram que esta é uma mudança do design em relação à predefinição de usuários para uma de engajamento com *públicos* em questões controversas, o que instiga novas problemáticas e orienta práticas que estabelecem relações de longa duração, permitindo participantes se tornarem cocriadores ativos em projetos que penetrem seus contextos de vida real.

É interessante perceber essa transição, pois ela sinaliza que uma abordagem de participação tradicional se torna insuficiente. Por constituição de públicos, DiSalvo (2009) se refere a montagens ou agrupamentos de pessoas que surgem *de* ou *em* resposta a problemas vivenciados na situação. O autor recapitula a visão precedente de John Dewey a fim de reforçar que os públicos não são massas existentes *a priori*, constantes, fixos ou permanentes. Aliás, surgir a partir de problemas não se refere aqui a um enquadramento estável, uma vez que remeteria à ideia de tomar como certos pontos de vista, ideias e valores. Do contrário, públicos são o resultado de agrupamentos espontâneos a partir de afetos, ou *attachments*, termo que se desdobra também em comprometimento ou dependência com as relações no mundo, e que estão em constante transformação e descoberta a partir do contato e apropriação, *ownership* (DANTEC; DISALVO, 2013). Similar, Lindström e Ståhl (2019) falam em agrupamentos por questões de cuidado que despertam interesse comum.

A substituição de um *possibilitar a participação* para a *constituição de públicos* é intimamente relacionada ao caminho que leva à experimentação. Visto que a diferença entre estas questões está no enquadramento preliminar dos problemas e dos participantes em oposição a um envolvimento mais sensível e espontâneo. Assim, é possível se afastar de uma atuação frente a uma participação como programa, que propõe um trabalho “*centrado*” em alguém ou um trabalho ao lado apenas de protagonistas – o Estado, o capitalismo, os profissionais, os stakeholders. De acordo com Stengers (2015), todos aqueles que sempre terão um interesse próprio em determinada situação direcionados a uma lógica de progresso. Para Binder *et al.* (2015), à medida que o foco da pesquisa muda para questões sociais mais amplas, a retórica e as suposições sobre partes interessadas também devem ser desafiadas.

Essas discussões resgatam os motivos pelos quais hoje se pode considerar as práticas participativas como politicamente engajadas, pois, diferente de outras formas de colaboração, a constituição de públicos diz respeito às maneiras pelas quais atores heterogêneos se engajam em razão de valores pessoais e se esforçam para promover o futuro desejado. Como trazido por Dantec e DiSalvo (2013):

Em nosso uso da palavra *público*, adotamos a controvérsia, a irregularidade e a permeabilidade, reconhecendo que um público é entendido como uma pluralidade de vozes, opiniões e posições. Além disso, afirmamos que não existe um único público, mas uma multidão de públicos [...] pessoas que juntas são influenciadas ou impressionadas por um conjunto específico de condições (Dantec; DiSalvo, 2013, p. 3, tradução nossa).

A ênfase da abordagem participativa, portanto, recai em uma base democrática, pois se manifesta como meio capaz de levantar questões, bem como destacar controvérsias e dilemas. Tomando como inevitável um adendo sobre o termo, Mazini (2019) comenta que etimologicamente *democracia* remete a modelos de governança onde o poder é exercido direto ou indiretamente pelas pessoas (cidadãos). Ela é articulada junto às noções de liberdade, o que significa a possibilidade de todos expressarem suas opiniões, e de igualdade, que admite que a liberdade individual tem como limites a liberdade do outro. Democracia é, portanto, um meio para o diálogo e a tomada de decisões, onde todos devem ter a mesma possibilidade de se expressar e influenciar.

Inclusive, é interessante a percepção que considera a democracia como um *common* (bem comum), conceito que vem sendo trabalhado no design participativo. Isso, porém, não significa que ela possa ser adquirida ou plenamente alcançada, mas

pode ser considerada como um processo de emergência do trabalho de uma comunidade ao longo do tempo, um processo de democratização (MANZINI, 2019). Binder *et al.* (2015) introduzem o potencial democrático da participação como a possibilidade de fomentar o debate por meio do engajamento de atores heterogêneos em processos criativos de design.

Em suma, a democracia é por natureza uma confusão de vozes que se interessa pela crítica, colaboração e compartilhamento. Sua noção primária é associada à busca de consenso. Como contraponto, sugere-se direcionar seu olhar a um modelo de pluralismo agonístico (DISALVO, 2009). Isso significa que não são objetivadas visões compartilhadas, fruto de cenários de design estratégico, mas tem por finalidade promover a expressão pública de dissenso.

A democracia *agonística* vai tratar de situações em que o conflito entre ideias, valores e crenças concorrentes é mantido aberto, e as relações de poder são sempre postas em questão, como que uma instabilidade perene (DISALVO, 2009). Espaços com interesse nessas questões, podem ser desenvolvidos a partir de condições postas pela prototipagem, por exemplo, quando visando a construção, a impulsão e a invenção de pronunciações de diferentes vozes e perspectivas conflitantes *a partir e em* relações sociais diversas em uma atmosfera prática.

Torna-se estimulante para o design gerar ocasiões de participação regidas pela pronunciação, discussão e engajamento contínuo. Por meio dessas ocasiões é possível que pontos de vista sejam expressos, construídos ou transformados, ao mesmo tempo que aqueles conflitantes sejam admitidos como favoráveis, sem necessariamente serem unificados. Essa abordagem encaminha as práticas de design a um âmbito de discussão quanto ao seu papel político, onde pessoas se engajam em pensar e criar novas formas de viver no mundo. Coincide com o que Stengers (2015, p. 139) trata como uma “Situação que ganha através dos saberes divergentes que ela suscita, o poder de fazer pensar, de fazer hesitar juntos aqueles e aquelas que ela reúne”. Stengers considera que o êxito da prática não advém do respeito pela diferença, mas do momento em que se honram as divergências e as identidades.

## 2.2.2 Alcançando espaços de hesitação

Na condição de processos em que as pessoas e as coisas se alteram a partir de si mesmas e das suas relações, é propícia uma polifonia de vozes divergentes que desafia a tendência de reprodução de discursos. Nesse sentido, o objetivo das práticas de experimentação em âmbito participativo, pode ser relacionar-se com a incerteza ao alcançar espaços onde há antes interesse por processos que hesitem. Ou seja, tem a ver com estranhamento, dissonância ou desorientação.

Isso aponta para um processo de design que orienta forças no que se refere a manter os espaços abertos para o *outro*. Para Meyer (2019), *outro* advém de uma crítica latente ao conceito de estratégia como conhecimento produzido por especialistas, propondo modificações na ideia de autoridade e do designer como tomador de decisões. No entanto, *outro* não se refere só às pessoas ou às coisas, mas às *outras significações*, como sugerido por Puig de la Bellacasa (2017) ao buscar entender outras interpretações de cuidado não consideradas.

Espaços de hesitação são entendidos aqui com base no conceito de *cosmopolítica* de Stengers (2018), que implica considerar o *outro* de acordo com a noção de *idiota* (MEYER, 2019). Conforme Stengers, compreende-se que uma transformação de práticas em chave universal neutra e generalista como política para a existência de um *bom mundo comum* se opõe a uma visão cosmopolítica. Nesta se faz necessária uma sensibilidade a partir da abstração e se concerne aos problemas que mobilizam a sociedade, relacionados à ideia de *matters of care* de Puig de la Bellacasa (2017).

Stengers (2018) caracteriza o conceito de cosmopolítica como uma necessidade de desaceleração frente a uma postura narcisista de reprodução de práticas sem problematização, o que se entende como a impossibilidade de estabelecer definições de *bom* sem criar oportunidades para entender o que vai além do ponto de vista da autoridade. Essa desaceleração justamente contribui para a criação de espaços que se dirigem àquele que designa a urgência e o desconhecido e que, ao mesmo tempo, incorpora mundos múltiplos e divergentes.

Essa perspectiva pode ser considerada dentro do conceito de práticas participativas capazes de criar momentos desconcertantes que gerem consciência e enfatizem o que é importante na situação. É uma camada de percepção que compõe com o que Stengers (2018) chama de *mumúrio do idiota*. Sendo o idiota aquele que

desafia a situação ao questionar métodos que deveriam lidar com o envolvimento das pessoas. Stengers descreve a figura embasada no trabalho de Deleuze e Dostoievski, e o qual tem origem do grego: *a pessoa que não fala o idioma e que, portanto, se vê excluída da comunidade civilizada*. O idiota vem para tornar visível o que é tido como evidente ao desafiar o que é dado como certo. Ou seja, desafiar a participação e os problemas não articulados por serem invisíveis de acordo com a maneira tradicional de entendimento. Além disso, propõe que as pessoas não se considerem autorizadas a acreditar que possuem o significado de tudo o que é tido como sabido.

Por meio de uma desaceleração, o idiota estebelece o seu próprio tempo e resiste ao modo consensual de neutralidade com o qual as situações se apresentam. A abertura no processo de design “[...] não está interessada em identificar o que é importante para o idiota, mas em diminuir o ritmo/passos, o que evita a urgência do idioma dominante [...]” (MEYER, 2019, p. 423, tradução nossa). Trata-se da criação de um ambiente propício a expressão em que, por meio da hesitação ou não-precipitação, se dá voz ao idiota e possibilita que ele traga a visão de que há algo mais importante a ser observado. Em um murmúrio, ele obriga todos a pararem para ouvir com atenção, questionando: *O que estamos ocupados fazendo? Quais as implicações do que estamos fazendo?*.

Enfatizado nessa questão está a necessidade de atenção a como desenvolver uma temporalidade que visa práticas adequadas a quem se destina. Esse processo não é simples, pois o tempo se apresenta de forma diferente para cada pessoa. Del Gaudio *et al.* (2014) consideram o tempo nas práticas participativas sob dois pontos: o tempo objetivo efetivamente à disposição para o projeto; e o tempo subjetivo, um fenômeno social, a percepção subjetiva em relação à ação. Em conjunto, essas percepções de temporalidade tratam de uma compreensão ampla do contexto cultural e da familiarização dos participantes e devem ser destinadas a estabelecer um ritmo que melhor adequa o tempo da prática ao tempo das pessoas e, portanto, o tempo da pronúncia e reflexão.

A pesquisa se compromete, portanto, em investigar e inventar formas de praticar design engajadas com espaços onde as pessoas e as coisas se relacionam com a incerteza e outras sensibilidades. Essa questão encaminha a urgência de uma prática experimental atenta aos elementos necessários para moldar novas relacionadas. Assim, adota-se o domínio material e da dimensão do toque que

buscam por uma desaceleração capaz de favorecer formas de hesitar, questionar e perceber. A partir destes encaminhamentos, a pesquisa desenvolve no método uma pesquisa de campo que articula os conhecimentos da fundamentação teórica com os objetivos da pesquisa.

### 3 MÉTODO

A fim de responder aos objetivos propostos e descritos na introdução do presente trabalho, apresenta-se a seguir a estrutura metodológica da pesquisa. Inicia-se com a decisão de explorar a dimensão do toque na experimentação a fim de investigar outros modos de ser, fazer e sentir a partir de espaços de hesitação, o que é feito percorrendo a bibliografia relacionada ao tema por meio de uma revisão teórica. Após essa etapa, é realizada uma prática participativa de prototipagem experimental orientada em prol de um movimento exploratório das questões de interesse. Essa ação de campo foi acompanhada de atividades secundárias de coleta de dados como entrevistas em profundidade com os participantes. A estrutura metodológica parte, então, da adoção do método Pesquisa-Ação, por entender que nela há uma base coerente aos aspectos experimentais e participativos demandados pela pesquisa.

Este capítulo discorre brevemente sobre os principais conceitos de tais escolhas e visa descrever a maneira como a pesquisa se reportou ao campo, os procedimentos e as técnicas empregados durante a investigação:

#### 3.1 Definição do método Pesquisa-Ação

Mesmo partindo de literaturas separadas e com terminologias próprias, o trabalho enxerga, na aproximação entre a pesquisa-ação e o design participativo, um meio para construir a sua estrutura metodológica, uma vez que o design participativo incorpora a pesquisa-ação em seus métodos, motivações e compromissos.

A pesquisa-ação é compreendida a partir de Thiollent (2009) que a define como um tipo de pesquisa social com base empírica em que uma ação é desenvolvida pela relação entre pesquisadores e participantes implicados em uma situação. Por meio do trabalho coletivo, procura-se elucidar a realidade em que estão inseridos, passando a ser o objetivo da investigação constituído pela situação social e/ou pelos problemas encontrados. A coleta de informações se torna original, pois trata de situações e atores em movimento.

A pesquisa-ação apresenta como característica um processo cíclico de aprimoramento da prática o qual oscila sistematicamente entre o agir no campo (uma ação problemática) e a investigação. Ao fazer um cruzamento com o design participativo, Robertson e Simonsen (2012) comentam que os ciclos de experimentação são a essência

desta abordagem de design, chamando-os também de ciclos de aprendizagem, nos quais ações geram novos conhecimentos (mútuos) que, diante disso, geram novas ações. Os ciclos conversam com o processo de experimentação, visto que propõem um comportamento recursivo, flexível e de abertura ao desconhecido. Refere-se ao que virá das interações e das observações, ao mesmo tempo em que devem ser realizados momentos de entendimento e reflexão da ação alinhados ao pensamento teórico e à reformulação de estratégias.

O método se distingue, portanto, pelo seu caráter participativo e pelo agir contínuo e empírico. A sua escolha se deve pela aproximação com os conceitos teóricos discorridos em relação a uma prática social que não busca por uma validação ou por uma generalização, mas por um processo exploratório. Thiollent (2009) afirma que o processo não deve ser visto de forma padronizada, dependendo da situação social para a escolha dos procedimentos. O seu caráter investigativo, também, aproxima o pesquisador da situação e propõe a participação ativa de todos os envolvidos para além de uma voz de comando do pesquisador. Isso permite alcançar uma profundidade maior, ultrapassando níveis representativos de reprodução de estereótipos.

Quanto a abordagens desse método, Robertson e Simonsen (2012) destacam no design a criação de *workshops* baseados em uma estratégia de relacionamento contínuo com o campo. Estes permitem aos participantes do processo propor, representar e refletir sobre diferentes aspectos em desenvolvimento. Já Thiollent (2009) discorre sobre a realização de seminários como uma técnica que reúne todos os envolvidos na pesquisa, incluindo o pesquisador, no papel de moderador e facilitador, o grupo pesquisado e especialistas, para, em diálogo aberto, examinar, discutir e tomar decisões acerca do processo de investigação.

A atividade de produção e documentação de informações neste método tem proximidade com princípios descritivos etnográficos, em que o pesquisador se envolve com a situação prática pesquisada. São, também, de grande interesse da etnografia, os ambientes cotidianos que dão acesso às pessoas e aos artefatos que definem as atividades nas quais os participantes estão envolvidos, contrastando com os ambientes de laboratório, por exemplo.

### 3.3 Desenvolvimento de uma prática experimental

Por ser o principal foco da pesquisa identificar como uma prática participativa de prototipagem experimental pode proporcionar espaços de hesitação de modo a contribuir com o design estratégico, o coração da pesquisa se encontra no desenvolvimento da atividade projetual. Em vista disso, a proposta foi estruturada a partir do desenvolvimento de uma experimentação contínua ao longo de dois meses e meio em que um grupo heterogêneo, em meio online, se reúne a fim de engajar-se em uma atividade exploratória por meio do bordado. Com intuito de descrever como foi estruturada tal etapa de pesquisa, a seguir serão abertas questões que embasam os procedimentos metodológicos.

Primeiramente, tal proposta é chamada de prática experimental e não de *workshop*, como sugerido por Robertson e Simonsen (2012), por entender que este processo espera fugir de padrões tradicionalmente aplicados enquanto momentos de criação direcionados ao desenvolvimento de soluções, remetendo a ideia de *experimento*. Suchman e Trigg descrevem uma prática como uma atividade social por definição, pois nela a comunidade, e não o indivíduo, é quem define o que é um determinado domínio do trabalho e o que significa realizá-lo com sucesso (apud ROBERTSON; SIMONSEN, 2012). Prática aqui é, portanto, uma dinâmica de se pensar *juntos* e *junto* ao que se está fazendo, seu objetivo responde aos objetivos da pesquisa, ao propor um distanciamento de uma criação direcionada a respostas, para alcançar um espaço onde se almejam hesitações, problematizações, tensões, contradições, debates, críticas e especulações.

Preocupada em como a conversa desencadeada pelas atividades criativas pode gerar contribuições relevantes em um nível social, a prática presta atenção no modo de realizar sua proposta de participação. Binder *et al.* (2015, p. 162, tradução nossa) falam que:

Criar um convite para participar de um experimento democrático de design é uma questão ativa e delicada de propor possibilidades alternativas com apenas clareza suficiente para intrigar e despertar curiosidade e, por outro lado, deixar ambiguidade e abertura suficiente para motivar o desejo dos participantes de influenciar a articulação particular da questão.

O convite à participação deve ser motivado por uma atividade de interesse coletivo, como um convite à discussão, e não pela imposição de um *briefing*. Lindström

e Ståhl (2017) comentam sobre convidar a partir de áreas de curiosidade, ou seja, aquilo que desperta a curiosidade, ao invés de expressar problemas delimitados. É um modo de ativar progressivamente os participantes em debates a partir de temas apenas claros o suficiente para instigar, mas abertos para que desejem contribuir com as suas visões particulares. Para Binder *et al.* (2015) isso significa que não é predeterminado o que está em jogo ou quem tem algo em jogo, mas o desafio da experimentação é tornar essas questões tangíveis e ao alcance para discussão. A partir disso, permite aos participantes coarticularem problemáticas que emergem ao longo da atividade e abre espaço para que seus pontos de vista ganhem visibilidade. Para DiSalvo (2009), envolve a ideia de engajar atores heterogêneos na formação de públicos que emergem *de* ou *em* resposta a problemas vivenciados na situação juntos aos materiais.

Outro ponto desta prática de caráter situado é o seu envolvimento com sensorialidades que o design não costuma considerar em seus processos. A partir da fundamentação teórica, foi percebido como importante que os participantes se envolvessem em uma interação vivencial com a situação por meio da relação com aquilo que instiga o toque. A prática, porém, foi atravessada pelas circunstâncias da pandemia em decorrência ao COVID-19, que impuseram restrições de circulação e isolamento. A fim de contornar o impedimento de uma presença física, a pesquisa foi organizada a partir da troca e da circulação de materiais entre as casas dos participantes. Diferente da referência das autoras Lindström e Ståhl (2019), figura 4, que indiretamente tratam sobre o toque em uma prática onde as pessoas são convidadas a visitar e circular por locais degradados pela ação humana em uma atividade de *go visiting* (remetendo a conceitos de Arendt, 1982) e exercitar a virtude da atenção/percepção e de *sentir-e-responder* às coisas achadas na natureza. A presente prática tem a incumbência de ressignificar o contato e busca compreender como ele ocorre a distância, sendo capaz de estimular as sensibilidades da dimensão do toque.

Figura 4 – Un/Making Soil Communities



Fonte: Lindström e Ståhl (2019)

Em relação à articulação do grupo, a prática busca uma atividade de engajamento contínuo e de longa duração. A decisão de realizá-la durante dois meses e meio com um mesmo grupo constante é justificada pela busca ao incentivo de um sentimento de envolvimento. Isso alude ao conceito de comprometimento que se volta também a uma abordagem de cuidado, *caring involvement* (PUIG DE LA BELLACASA, 2017). É valorizado o cultivo das relações de cuidado que emergem, pois se acredita serem capazes de favorecer as questões democráticas ao gerar um ambiente de segurança para o livre debate e expressão de pontos de vista.

O tempo efetivo de duração da prática tem, também, como intenção, relacionar-se com a proposta de um tempo subjetivo. Guiado pelo conceito de Stengers (2018), busca-se uma desaceleração que favoreça em um primeiro plano a hesitação e a problematização e, em um segundo plano, a sensibilidade de gerar o tempo necessário para a pronúncia e a escuta do murmúrio do idiota.

Nessa perspectiva, perseguindo uma desaceleração, a prática busca ser particular também por empregar o bordado como um processo de prototipagem experimental. O bordado deve ser entendido como um facilitador das discussões e do diálogo, instigando memórias, perspectivas de mundo e emoções. Propõe-se uma

aproximação com o fazer manual por entender que este permite alcançar uma inventividade, um ritmo e uma sensibilidade singular.

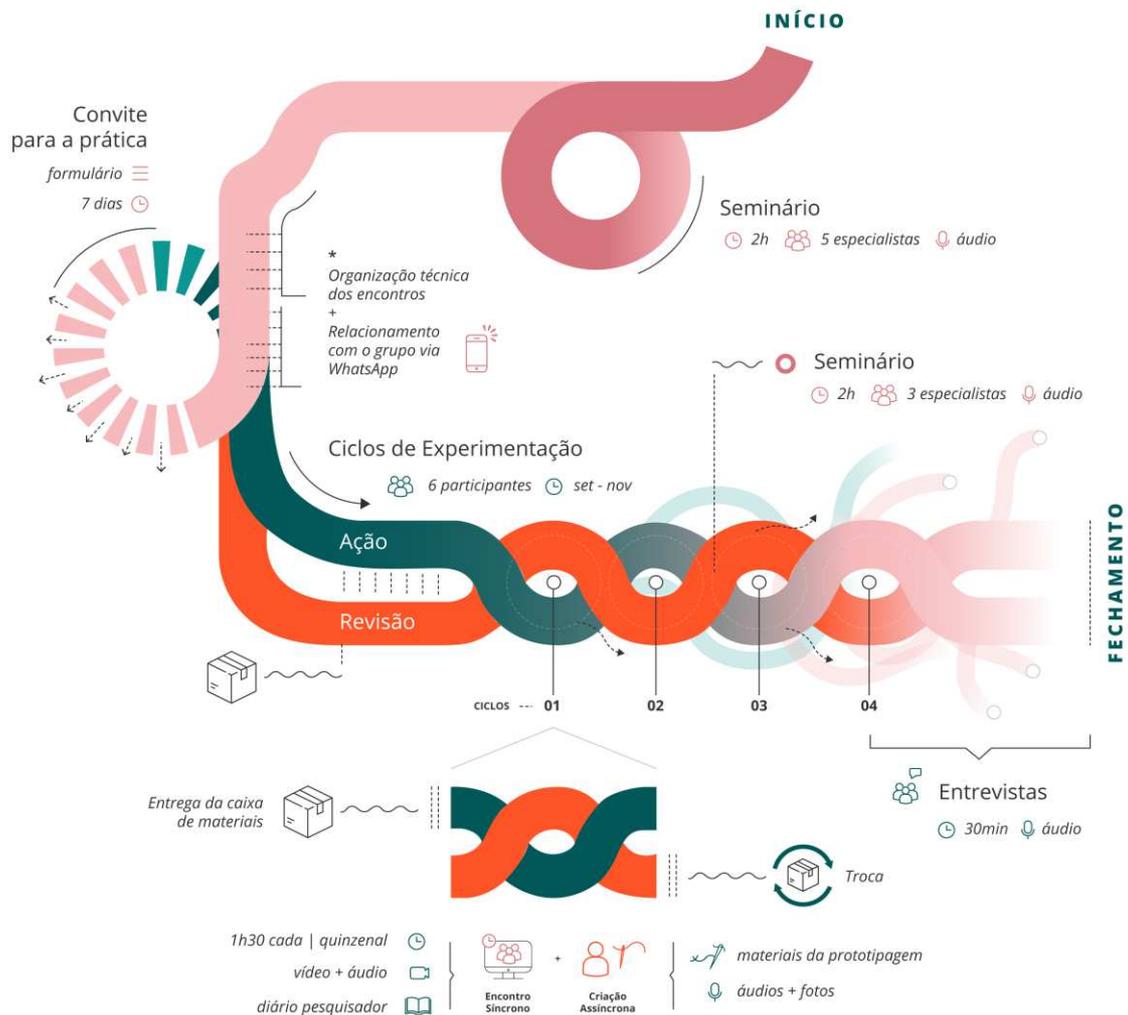
Dito isso, essas orientações embasam os procedimentos metodológicos que serão agora introduzidos e que orientaram a estruturação da prática:

### 3.4 Procedimentos metodológicos de estruturação da prática

Nesta subseção, são apresentados os procedimentos metodológicos de estruturação da prática que compõe o método da pesquisa. Com base nas discussões teóricas elaboradas nos capítulos anteriores, procurou-se delinear a estrutura de trabalho ilustrada na figura 5. A visualidade representa o caminho percorrido de forma sintética, em detrimento às sinuosidades vivenciadas. Por meio dela, são destacados os momentos chaves da pesquisa, em especial os quatro diferentes ciclos de experimentação realizados.

Para fins de leitura, foi buscado representar os diferentes processos que a pesquisa envolveu, destacando o número de participantes, a duração e a ferramenta de registro empregada. A visualidade procurou representar, mesmo de forma linear, os movimentos de expansão, confusão ou abertura para desdobramentos que a prática experimental buscou promover. Uma vez que a experimentação sugere a incompletude e, portanto, referindo-se a um processo provisional, os ciclos e o fechamento são determinados não por um encerramento em termos de ação, mas pelos limites de tempo da pesquisa.

Figura 5 – Visualidade da estrutura da prática



Fonte: Elaborada pela autora.

Abrem-se agora os processos da pesquisa:

### - Seminário de preparação:

O seminário de preparação no início da pesquisa teve como foco, de acordo com o conceito retirado da pesquisa-ação, examinar, discutir e tomar decisões acerca do processo de investigação e da proposta da prática como um todo. Diferente da proposta original de Thiollent (2009), não foram incluídos, ainda, participantes envolvidos na situação. O seminário em vídeo teve duração de 2h e contou com a participação de cinco especialistas que se julgou serem capazes de agregar na

concepção da prática. O critério de escolha tem relação com as especificidades do design (vinculados à prototipagem, ao design estratégico, ao método e ao design participativo), quadro 1

Quadro 1 – Apresentação dos participantes do seminário de preparação

Participantes	Formação
<b>AM</b>	Autora da pesquisa e Designer
<b>GM</b>	Orientador e Doutor em Design
<b>AK</b>	Administrador e Mestre em Design Estratégico – especialidade em colaboração
<b>CN</b>	Designer de produto e Mestre em Design Estratégico – especialidade em pesquisa-ação
<b>RM</b>	Designer e doutoranda em Design Estratégico – especialidade em pesquisa-ação
<b>ZG</b>	Designer e Mestre em Design – especialidade em design participativo

Fonte: Elaborado pela autora.

No tocante à leitura, considerou-se não ser pertinente abrir o conteúdo deste movimento da pesquisa, uma vez que a própria estruturação da prática reflete os seus achados. Entre os tópicos mais pertinentes problematizados estão: a forma como se daria o recrutamento dos participantes, a escolha de perfil dos participantes, o tempo de duração dos ciclos e adaptação da pesquisa ao contexto on-line devido a pandemia.

#### **- Convite e recrutamento dos participantes do Grupo de Prática:**

Considerando que o design participativo possui uma base distinta de pesquisa e prática com comunidades, destacando as construções sociais e relações dos grupos em ambientes que incluem, mas vão além das estruturas organizacionais formais, a pesquisa procurou adentrar uma comunidade, por ter em mente um convite que gerasse interesse. Pensando em como promover engajamento e comprometimento, compreendeu-se que haveria de ter por parte dos participantes afeto e conhecimento daquilo que era mais particular à prática: o bordado.

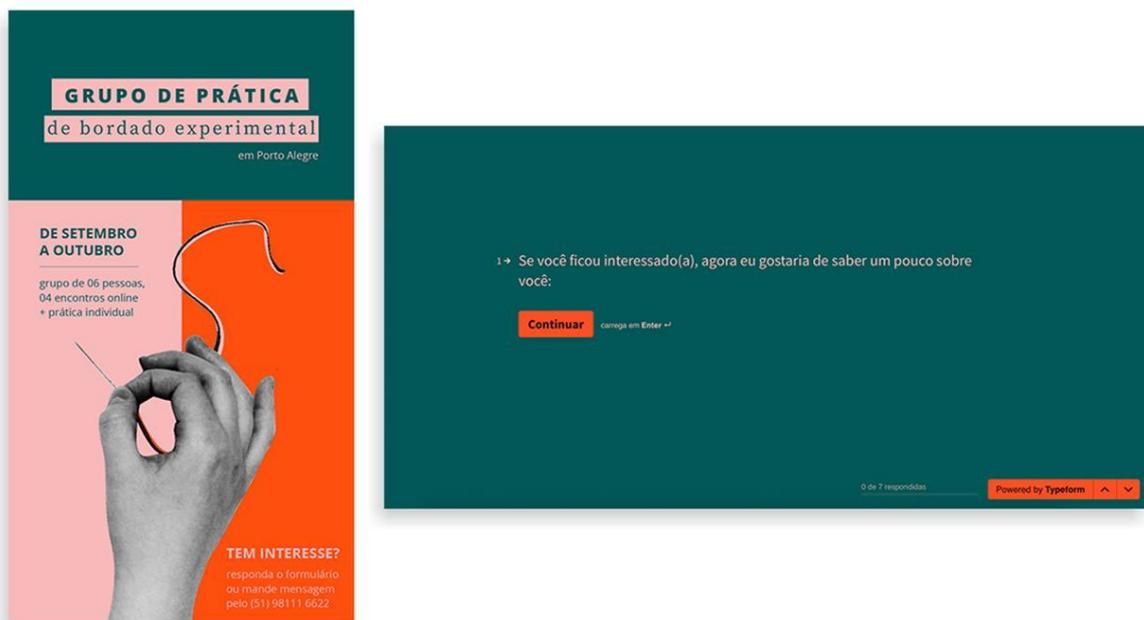
Para isso, foram mapeados coletivos de bordado<sup>1</sup> independentes da cidade de Porto Alegre e pessoas inseridas em espaços de produção artesanal. Com intuito de

<sup>1</sup> Dentro os coletivos mapeados estão: 1. Bordadeiras da Redenção; 2. No Coração da Agulha (coletivo oriundo do Atelier Livre Xico Stockinger em parceria com a Rede Hilo-fio); 3. Clube das Miçangas; 4.

promover heterogeneidade no grupo, optou-se por recrutar de forma voluntária participantes provenientes de coletivos distintos. Como critério de seleção foi estabelecida a busca de pessoas de diferentes: coletivos de origem, idades, contextos de vida e habilidades com a técnica. Desenvolvendo um olhar atento às particularidades que poderiam compor o grupo, o perfil de participante buscado era aquele que agregaria em sua diferença ao outro.

Para o convite aos coletivos, foi criado um *card* digital, figura 6, chamando à prática e ao mesmo tempo ao compartilhamento com suas redes. O convite vinha acompanhado de um formulário de inscrição, figura 6, que contava com a apresentação da pesquisa e perguntas para entendimento de perfil (apêndice A). A única indicação sobre o caráter da atividade que constava nos materiais era a formação de um grupo de prática de bordado experimental que praticaria junto o bordado em um espaço aberto ao diálogo, à troca e ao fazer. Nada foi especificado sobre a atividade, além da dinâmica que seria realizada.

Figura 6 – Convite da prática e formulário de inscrição



Fonte: Elaborada pela autora.

---

Ecosistema da Moda Sustentável; assim como correspondentes pontuais do Ser Manual; Las Bordadeiras; e artesãs que constam a partir da Revista Urdume.

### **- Ciclos de Experimentação:**

Os ciclos de experimentação foram uma série de quatro momentos, marcados pela prática individual de bordado por parte dos participantes, e encontros síncronos do grupo em meio on-line para conversa coletiva. Durante e entre os ciclos existiram atividades intermediárias de interpretação, reflexão e de reestruturação das estratégias empregadas baseado nos aprendizados ocorridos. No que se refere à revisibilidade da experimentação, esses processos demonstram que, apesar dos movimentos cíclicos serem organizados um após o outro na visualidade, foram um processo vivo. Ou seja, cada ciclo de experimentação se alimentou de processos vividos para ser capaz de preparar o campo para novas atividades.

Os ciclos objetivaram que os participantes experimentassem, por meio do bordado, imaginar e criar questões de seu interesse, no entanto, partindo de um tema comum, mas aberto a interpretações e desdobramentos. Dessa maneira, a autora confiou que a experimentação poderia revelar descobertas para serem relacionadas e discutidas no decorrer da pesquisa, assim como a prototipagem proporcionaria um processo dialógico. Cada ciclo contava com alguns objetivos esperados. No entanto, esses foram sendo delineados no decorrer da prática em cruzamento com aqueles gerais e específicos da pesquisa. As particularidades, atividades e características pontuais de cada ciclo serão especificadas no capítulo de resultados.

O tempo de duração de cada ciclo foi de aproximadamente 15 dias. A primeira semana era de recebimento da caixa de materiais e de prática individual (assíncrona) de bordado, cada participante na sua casa e no seu tempo. Na sequência era realizado o encontro coletivo na plataforma Zoom com cerca de 1h30 de duração. Então, mais uma semana era destinada para a criação individual. A troca das caixas de materiais pela pesquisadora marcou a transição de um ciclo para o outro. A prática teve início no mês de setembro de 2020 e se estendeu até a metade do mês de novembro<sup>2</sup>. Durante todo esse tempo, o grupo de prática se manteve constante, ainda que com algumas ausências pontuais em encontros. Por meio de um grupo no WhatsApp, os participantes se mantiveram em contato. Esse servia para, além de comunicados, compartilhamento de mensagens e imagens do processo.

---

<sup>2</sup> No convite constava como tempo de duração o período de setembro a outubro de 2020, o que foi sendo prolongado até novembro de acordo com o andamento da prática.

A prototipagem experimental consistiu em uma criação livre dos participantes que foram incentivados a partir de estímulos criativos. O principal deles: a caixa de materiais ou a “caixa para bordar cuidados” como foi intitulada (Fotografia 1).

O *kit* para a prototipagem era composto por alguns materiais básicos de bordado como três agulhas de diferentes espessuras, um bastidor que servia como tensor do tecido, uma tesoura de picote e um tecido de algodão cru quadrado para a base. Este foi pensado para que desse espaço para uma grande quantidade de criações e, por isso, foi desenvolvido nas dimensões de 60x70cm. Além disso, cada caixa contava com dois tipos de pedrarias coloridas e algumas linhas tradicionais de bordado (meadas) em diferentes cores. Buscando expandir dos resultados usuais da técnica, e a fim de tirar os participantes de uma zona de conforto, linhas e lãs com diferentes espessuras foram adicionadas, assim como retalhos de tecido industriais ou tingidos naturalmente, cordas e feltragens.

Fotografia 1 – A caixa para bordar cuidados



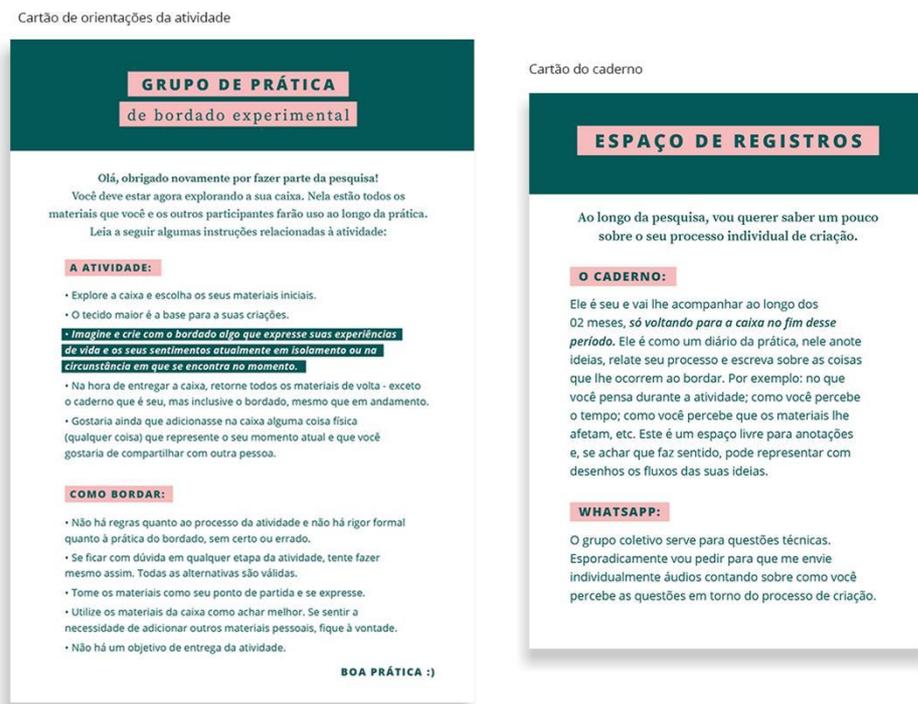
Fonte: Registrada pela autora.

Um caderno também foi entregue a cada participante com a indicação de que servisse como ferramenta de registro do seu processo. Foi anexado ao caderno um pequeno cartão com essa indicação, figura 7.

Em vista do interesse da atividade pela *abertura* à produção de multiplicidades, tanto de criações, quanto de vozes, ideias e pontos de vista, não foram estipulados resultados a ser alcançados. Já o uso da técnica poderia ter um caráter totalmente

inventivo, não se atendo a um modo de fazer correto ou definido *a priori*. Tendo a preocupação de transparecer essas e outras questões quanto à postura experimental da prática, na caixa foi adicionado um cartão com orientações sobre a postura, figura 7. Nele, além de sugestões sobre como bordar, havia escrito o tema e a atividade sugerida para o ciclo. A fim de fortalecer o caráter de singularidade da prática, uma dessas atividades sugeria aos participantes que a adiciassem os seus próprios estímulos criativos um objeto físico que gostariam de passar para o próximo e que os conectava com a situação vivencial.

Figura 7 – Cartões de orientação da atividade e do caderno



Fonte: Elaborada pela autora.

Por fim, na caixa também constava um cartão com o infográfico da dinâmica da prática e uma agenda temporária dos encontros, figura 8.

Figura 8 – Cartão com infográfico da dinâmica e agenda



Fonte: Elaborada pela autora.

Todo o material da caixa passou por uma apreciação do grupo de seminário por meio de um arquivo compartilhado no Google Drive. O grupo opinou ainda durante a sua construção sobre o que deveria ser alterado. Inicialmente foi imaginado que, durante os encontros síncronos, parte desta equipe poderia participar para apoio com a atividade, registros e observações. Por ter sido a prática realizada inteiramente online, a pesquisa buscou favorecer um ambiente intimista, não sendo necessário apoio para além da mediação da própria pesquisadora. Ainda assim, o grupo de seminário foi acionado novamente durante a pesquisa entre os ciclos dois e três, a fim de repensar estratégias de forma conjunta.

Como registros para a análise, foram considerados vídeo e áudio das atividades síncronas, os materiais produzidos, o diário de campo da pesquisadora, o caderno de registros dos participantes, assim como as mensagens de WhatsApp. Por este canal, foi realizado o exercício de perguntar-e-responder algumas questões vinculadas aos objetivos da pesquisa. A partir de um envio de um cartão de perguntas, figura 9, os participantes eram convidados a responder via áudio no próprio grupo ou diretamente para a pesquisadora. Não foi exigida obrigatoriedade de resposta, assim

que, nem todos os participantes retornaram sobre todos os pontos. Essa foi uma forma de coleta de dados encontrada a partir de perguntas diretas sobre aquilo que estava sendo praticado e vivenciado.

Figura 9 – Cartões de pergunta para o WhatsApp



Fonte: Elaborada pela autora.

#### - Entrevistas em profundidade:

Ao final dos ciclos de experimentação e a fim de enriquecer a coleta de dados, foram realizadas entrevistas em profundidade por vídeo (via plataforma Zoom) com três dos seis participantes, quadro 2. O critério de escolha dos participantes foi a disponibilidade de participação. As entrevistas contaram com roteiros semiestruturados que podem ser conferidos no apêndice B. Elas tinham o intuito de aprofundar a percepção dos participantes sobre alguns pontos ocorridos e discutidos na prática a partir de exemplos dos próprios participantes.

Quadro 2 – Apresentação dos participantes das entrevistas

Participantes	Tempo de Duração	Codificação
Sara	51'55"	SA
Roger	41'39"	RG
Elisa	39'00"	EL

Fonte: Elaborado pela autora.

### 3.5 Respondendo aos objetivos da pesquisa junto à conceitos sensibilizadores

Entendendo como primordial que a prática desempenhasse na pesquisa um papel de resposta aos seus objetivos, aqui são geradas relações entre os objetivos específicos conectando-os aos procedimentos metodológicos.

São, então, objetivos específicos:

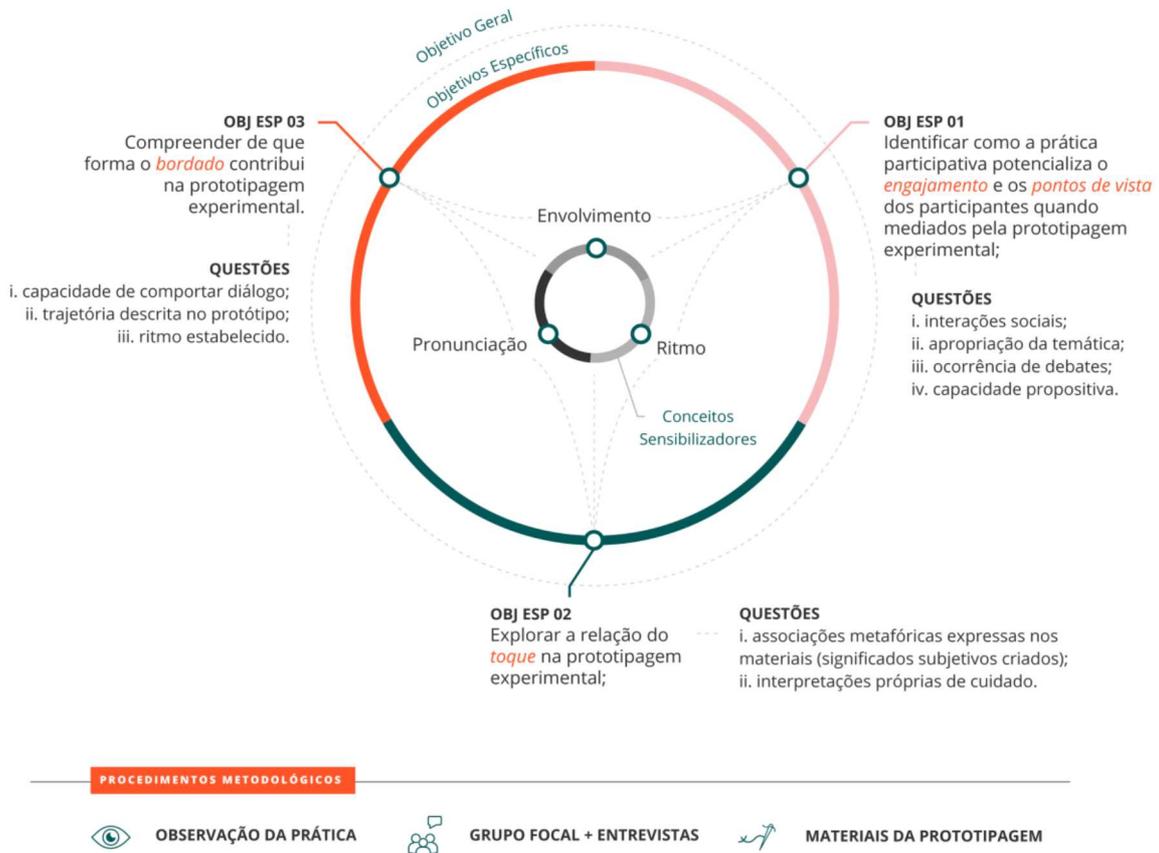
1. Identificar como a prática participativa potencializa o engajamento e os pontos de vista dos participantes quando mediados pela prototipagem experimental;
2. Explorar a relação do toque na prototipagem experimental;
3. Compreender de que forma o bordado contribui na prototipagem experimental.

Sugere-se uma processualidade que toma de *conceitos sensibilizadores*<sup>3</sup> para alcançar tais objetivos, pois estes aproximam os objetivos da prática empírica ao fornecerem os pontos iniciais e provisórios a serem investigados. Os conceitos sensibilizadores fornecem noções de referência e orientam a abordagem prática ao sensibilizar o pesquisador no sentido de realizar determinados tipos de questionamentos. Interessou à pesquisa, portanto, prestar atenção durante o processo prático nas relações entre os objetivos, os conceitos e os procedimentos metodológicos expressos na figura 10.

---

<sup>3</sup> Os conceitos sensibilizadores são inspirados na teoria fundamentada de Charmaz (2006). Esta afirma que dados e teorias não são descobertos, mas construídos em meio ao envolvimento do pesquisador na interação com participantes, perspectivas e práticas. Logo, são respeitados os movimentos da pesquisa e as transformações, construindo raciocínio à medida que ocorre o relacionamento do pesquisador com os materiais coletados.

Figura 10 – Objetivos específicos e conceitos sensibilizadores



Fonte: Elaborada pela autora

Os conceitos sensibilizadores são provenientes de uma compreensão da fundamentação teórica e foram entendidos como três pontos, que em síntese representam:

a) *envolvimento*: refere-se a um modo de participação que vai além da presença, requisitando um senso de engajamento apaixonado (BJÖRGVINSSON; EHN; HILLGREN, 2012) e, por isso, enfatiza a forma como o grupo é formado e o conhecimento gerado a partir do comprometimento em contato com questões políticas e éticas, também a partir da transformação material. Remete a um envolvimento cuidadoso (PUIG DE LA BELLA, 2017);

b) *pronúncia*: parte de uma assimilação da proposta de Stengers (2018) de dar voz política aos seres em suas próprias linguagens, ao propor uma colocação de inquietude. Pronunciar deve compreender diferentes vocalizações possíveis como a

voz, o som e, também, o visual, o tátil, o gestual etc. Englobando as maneiras artísticas imaginativas de expressão, esse processo de dar voz, de acordo com a autora, deve colocar em questão a maneira como os *outros* podem ser escutados coletivamente. Assim, entende-se isso como um processo coletivo de voz-escuta e, também, de transformação, uma vez que o sussurro modifica a maneira como as razões se apresentam e, portanto, resultando na significação;

c) *ritmo*: trata novamente de uma compressão de Stengers (2018), quanto a uma retirada das pessoas de um *modus operandi* convencional e de um interesse pela desaceleração, a sugestão de um outro ritmo que as permita hesitar a fim de evitar o raciocínio e a urgência do idioma dominante e, portanto, favorecendo o murmúrio do idiota. Nesse sentido, o ritmo pressupõe atenção à maneira de como o tempo se apresenta e modifica as relações sociais.

Tendo o método sido descrito, a seguinte pesquisa se encaminha para os resultados que emergiram a partir da ação dos processos elencados. Esses achados contribuem como insumos para a discussão que busca avançar nos conhecimentos do design estratégico.

## 4 RESULTADOS

Neste capítulo são expostos os resultados da pesquisa partindo de uma análise de dados organizados em categorias. Na sequência, as categorias são descritas a partir de um relato diacrônico em que a pesquisa é reportada em como ocorreu. O processamento das informações coletadas nos diferentes ciclos de experimentação demandou um exercício de visão ampla daquilo que extrapola os suportes textuais, no caso, o que foi falado (acessado a partir das sessões e dos áudios), visto (acessado a partir dos vídeos das sessões e vídeos dos processos recebidos) e tocado (acessado a partir da apreciação das transformações da caixa e das criações bordadas). Enxerga-se valor nestas formas de apresentação dos resultados, pois em conjunto possibilitam o leitor acompanhar as sensibilidades e vicissitudes do processo.

### - Apresentação dos participantes:

Foram selecionadas seis pessoas para compor o grupo de prática, que possuíam diferentes idades e trajetórias junto ao bordado. O quadro 3 apresenta os participantes com nomes devidamente alterados para preservar o anonimato da pesquisa.

Quadro 3 – Apresentação dos participantes do Grupo de Prática

Participantes	Área de atuação   Idade	Codificação
<b>Isabel</b>	Jornalista, aposentada e uma das criadoras do coletivo 'Bordadeiras da Redenção'   63 anos	IS
<b>Sara</b>	Licenciada em artes visuais, aposentada, atuava como instrutora e diretora de unidade operacional na área da moda e confecção industrial, participante do coletivo 'No Coração da Agulha'   75 anos	SA
<b>Mônica</b>	Terapeuta transpessoal, psicopedagoga e estudante de psicologia, trabalha com bordado em processos terapêuticos   36 anos	MN
<b>Roger</b>	Massoterapeuta com formação em ciências sociais (antropologia), iniciante na prática de bordado   32 anos	RG
<b>Lara</b>	Designer e mestre em design estratégico, pesquisadora vinculada ao 'Ecosistema Moda Sustentável'   28 anos	LR
<b>Elisa</b>	Artista multimídia, arte-terapeuta e arte-educadora, é parceira da 'Rede-Hilo-Fio' e participante do coletivo 'No coração da agulha'   54 anos	EL

Fonte: Elaborado pela autora.

O modelo do documento utilizado para autorização do uso de dados e registros dos participantes, pode ser conferido no apêndice C.

#### 4.1 Síntese da análise dos dados coletados

O tratamento das informações foi iniciado livremente pela pesquisadora, sensibilizada pela teoria fundamentada (CHARMAZ, 2016). Foram realizadas anotações em documentos de transcrições dos encontros e entrevistas e foram desenvolvidos mapas mentais na ferramenta Miro que ajudaram a elucidar os percursos e simplificar a lógica de exposição dos resultados para uma posterior discussão. A codificação dos dados, ou categorização, representou uma etapa de compreender os processos e, portanto, o que os resultados significavam a partir de uma leitura de incidentes por incidentes da prática.

Do movimento de codificação, foi gerado um quadro com informações consideradas relevantes quanto aos objetivos da pesquisa e o que emergiu dela. Essas informações foram organizadas a partir de uma categorização de conteúdos, gerando cinco categorias divididas em vinte e cinco subcategorias. A análise é ilustrada no quadro a seguir:

Quadro 4 – Visão geral das categorias e subcategorias

Categoria	Subcategoria
<b>1. A prática enquanto experimentação</b>	1.1 Dando abertura para um processo experimental 1.2. Favorecendo espaços de incerteza e de dúvida 1.3. Ampliando possibilidades e modos de criação 1.4. Contribuindo para um fazer imperfeito 1.5. Propondo novas dinâmicas 1.6. Proporcionando prazer 1.7. Dificuldade de se desvencilhar de noções preconcebidas de validação
<b>2. A prática enquanto possibilidade de estabelecer uma relação particular com o tempo.</b>	2.1. Favorecendo uma variedade de ritmos 2.2. Proporcionando um tempo excedente 2.3. Favorecendo uma atmosfera de introspecção no presente 2.4. Movendo-se entre diferentes temporalidades: presente, passado e futuro
<b>3. A prática enquanto capacidade de</b>	3.1. Estimulando um modo de cuidado

estabelecer relações pelo toque.	3.2. Valorizando a relação com o material 3.3. Reconhecendo o toque como meio de corporificação de cuidado 3.4. Envolvendo-se com a situação
4. A prática enquanto continuidade.	4.1. Explicitando a continuidade no material 4.2. Estabelecendo negociações e acordos temporários 4.3. Correspondendo a uma narrativa imaginativa 4.4. Alterando o seu ponto de vista a partir de uma apreciação do trabalho do outro
5. A prática enquanto formação de grupo.	5.1. Favorecendo a formação de grupo 5.2. Favorecendo um companheirismo 5.3. Nutrindo um espaço sensível de escuta e acolhimento 5.4. Debatendo sobre a autoria 5.5. Recebendo de intervir no trabalho do outro 5.6. Sustentando o trabalho do outro

Fonte: Elaborado pela autora.

Para fins de leitura, cada uma das categorias apresenta um conjunto de subcategorias com título, descrição e unidades de análise<sup>1</sup> que evidenciam a escolha de tal agrupamento. A teoria fundamentada sugere a utilização de gerúndios, a fim de evidenciar ações e processos. Em uma terceira coluna chamada *aspectos impulsionadores*<sup>2</sup>, a autora adotou uma lógica de organização que tenta trazer aquilo da prática que se acredita que tenha impulsionado a subcategoria. Ou seja, lendo as ações que aconteciam na prática, entende-se nelas aquilo que fez com que a característica da subcategoria emergisse. Isso é importante para trazer concretude à análise, elucidando uma relação com o método de pesquisa. No entanto, não é uma constatação exata, mas uma leitura imprecisa da pesquisadora em relação ao que a prática manifesta sobre a categoria e que, por vezes, pode apresentar cruzamentos entre as subcategorias. **Sugere-se a leitura:** Remetendo à subcategoria 3.3, a forma como a prática desenvolveu o aspecto de uma dinâmica de troca de caixas, proporcionando um momento em que os participantes abriam algo que havia passado

<sup>1</sup> As unidades de análise utilizadas tanto para a análise de categorias, quanto para o relato, foram retiradas das transcrições das chamadas de vídeo dos encontros e entrevistas, assim como dos áudios de WhatsApp e das notas dos cadernos. Essas unidades são fiéis às falas e registros dos participantes, no entanto, foram realizadas correções gramaticais para favorecer a leitura.

<sup>2</sup> Para essa coluna pode ter faltado um termo mais adequado para referir aqueles aspectos que foram percebidos na prática como impulsionadores da subcategoria.

pela mão de outra pessoa, foi o que potencialmente impulsionou o reconhecimento do toque como meio de corporificação de cuidado e, portanto, o que explica a subcategoria. A seguir são apresentados os quadros com os grupos de subcategorias:

**1. A prática enquanto experimentação.** Essa categoria se refere aos conceitos da experimentação que se manifestaram ao longo da prática:

Quadro 5 – Dados da Categoria 1

Subcategoria	Unidades de Análise	Aspecto Impulsionador
<p><b>1.1. Dando abertura para um processo experimental</b></p> <p>Um potencial da prática de dar abertura para que os participantes percebessem a prática como experimental e se entregassem a um processo criativo experimental. Isso é, um processo não pré-concebido, mas entusiasmado com aquilo que poderia emergir a partir do fazer.</p>	<p>LR: <i>“Eu comecei uma coisa inédita: eu estou fazendo freestyle. Eu não desenhei e eu estou indo direto tudo no olho. Está sendo bem divertido! (...) É uma coisa sem regras, sem ordem”.</i></p> <p>RG: <i>“Eu peguei a caixa e fui fazendo muita coisa aleatória, tentando buscar elementos, colando, usando pedras, fiz de tudo na verdade. Eu não tive um processo muito claro. (...) Eu tenho pegado elementos na janela, mas não é uma paisagem que eu vejo. É uma referência muito pautada pelo desejo de explorar o material”.</i></p> <p>RG: <i>“Eu construí uma moldura, com quatro espaços em branco. (...) Elas meio que viraram janelas no processo. Enquanto eu fazia essa moldura, meio que surgiu esse desenho geométrico”.</i></p> <p>EL: <i>“Eu comecei a fazer um trabalho mais sensorial. Essa lãzinha me chamou e lembrou todo o processo que a minha mãe fazia tapetes”.</i></p>	<p>Em relação aos aspectos que impulsionaram essa abertura, pode ter sido desde a forma como a pesquisa foi apresentada no convite: ‘Grupo de Prática de Bordado Experimental’, estabelecendo a prerrogativa experimental de como a atividade seria conduzida. Até aspectos dispersos como a postura da pesquisadora ao respeitar modos individuais dos participantes realizarem as atividades e ao responder a questionamentos de forma flexível e aberta a novas proposições. Também o aspecto inacabado dos materiais como tecidos de algodão cru e linhas, visando instigar a curiosidade e não fechando a criação em elementos prontos.</p>
<p><b>1.2. Favorecendo espaços de incerteza e de dúvida</b></p> <p>Um potencial da prática de favorecer espaços de incerteza e de dúvida ao permitir e instigar que os participantes constantemente se questionassem quanto ao seu processo, o seu posicionamento, a construção dele e a sua forma de manifestação.</p>	<p>LR: <i>“Eu demorei muito tempo para descobrir o que eu queria bordar, porque, eu fiquei pensando sobre o que eu li, o que veio com a caixa e os materiais. Então, eu não sabia o que fazer.”</i></p> <p>SA: <i>“Agora estou frente ao primeiro dilema: O que fazer? Que bordado pode representar os sentimentos diversos e encontrados deste momento tão longo, tão variado, tão cheio de</i></p>	<p>O aspecto do caráter não normativo da prática expresso por meio das instruções e do tema aberto, impulsionam um espaço de incerteza e de dúvida ao longo do processo.</p> <p>Na orientação inicial da caixa, por exemplo, foi escrito: <i>‘Não há regras quanto ao processo da atividade; se ficar com dúvida em qualquer etapa</i></p>

	<p><i>altos e baixos, com tantas tristezas, com muitas alegrias também?”</i></p> <p><i>MN: “Eu achei muito provocativo [o bordado dela], muito reflexivo e inicialmente eu fiquei muito sem saber o que fazer, porque, é algo muito diferente do que eu estou acostumada a fazer. É outra linguagem, é outra maneira de interagir com os materiais.”</i></p>	<p><i>dela, tente fazer mesmo assim. Todas as alternativas são válidas.’</i></p> <p>Ainda, o processo da prática foi marcado por questionamentos sendo feitos aos participantes, que, inclusive, permaneciam com as dúvidas ao longo do tempo.</p>
<p><b>1.3. Ampliando possibilidades e modos de criação</b></p> <p>Um potencial da prática de ampliar as possibilidades e modos de criação e, portanto, também os seus modos de expressão. Essa ampliação representa uma multiplicidade de caminhos de criação onde os participantes buscaram romper com meios tradicionais com que os materiais e a técnica deveriam ser empregados, propondo provocações, surpresas, brincadeiras e olhares alternativos.</p>	<p><i>EL: “Eu gosto e vou trabalhar o avesso agora. Eu gosto dessa proposição de trabalhar com uma sugestão de um outro começo a partir do que não é certo entre aspas. Eu gosto de fazer essa provocação ou mesmo desse outro olhar. Eu gosto da surpresa. (...) Esse avesso que é um avesso que se dilui e que se expande.”</i></p> <p><i>IS: “Como esse povo é louco e que coisa ótima! Fazem coisas que eu jamais faria, e jamais faria daquele jeito. (...) Foi uma viagem e o tempo todo gostando do que era feito junto, da surpresa, gostando da brincadeira “vamos brincar de surpresa?”. Todo mundo sabia que ia chegar, mas era uma surpresa. Não era uma revolução, mas era aquela coisa infantil, aquela coisa gostosa”.</i></p> <p><i>MN: “Eu achei muito legal o teu avesso. Essa parte aqui do fogo em especial, tu fizeste conexões, vários emaranhados. Eu sou adepta dos avessos bagunçados. Eles contam o outro lado da história.”</i></p>	<p>Buscou-se impulsionar essa amplitude a partir da escolha de uma variedade de materiais para a prototipagem, oferecendo coisas que extrapolassem aquelas comumente conhecidas como linha e agulha. Para tal também contribuiu a proposta de criação em cima de uma base de tecido de grande dimensão.</p> <p>Também dando liberdade e incentivando os participantes a serem provocativos e instigantes. Na orientação da caixa foi escrito: <i>“Imagine e crie com o bordado algo que corresponda à criação da outra pessoa. Interferindo, instigando, questionando e construindo junto”.</i> Essas orientações, por exemplo, autorizaram extrapolar um lado “direito” da peça, propondo diversas entradas na leitura da narrativa em ambos os lados do tecido (avesso).</p>
<p><b>1.4. Contribuindo para um fazer imperfeito</b></p> <p>Um potencial da prática de promover uma imperfeição que preserva a espontaneidade e um desapego de padrões técnicos.</p>	<p><i>EL: “O meu bordado é inventado (...) como eu invento o bordado, não me preocupo muito com o arremate”.</i></p> <p><i>IS: “Naquele momento do bordado não é exigido nada delas, nem que saibam bordar (...) O nosso bordado não é um bordado que busca o avesso perfeito. Nós não queremos fazer um monograma dos lençóis e dos lenços de casamento da rainha (...) O bordado sai do jeito que a pessoa consegue fazer, ele é lindo como ele é.”</i></p>	<p>A prática buscou impulsionar a imperfeição ao não demandar conhecimentos da técnica ou modos específicos de fazer e não transformar o momento síncrono em uma aula.</p> <p>Por compreender que a imperfeição é indissociável de um fazer manual, na orientação inicial da caixa foi escrito: <i>“Não há regras quanto ao processo da atividade e não há rigor formal quanto à prática do bordado, sem certo ou errado.”</i></p>

	<p><i>EL: “Eu não tenho essa destreza toda. (...) Eu nunca me preocupei com isso. Para mim a técnica do bordado é livre mesmo. Se eu fizer torto, fica torto. Se eu fizer um ponto maior e um menor... Sempre procurei cuidar um pouco, mas se não desse, tá ok assim mesmo”.</i></p>	
<p><b>1.5. Propondo novas dinâmicas</b> Um potencial da prática de permitir que os participantes propusessem novas dinâmicas à atividade.</p>	<p><i>IS: “A minha intenção foi usar o máximo possível que tu enviaste, sem interferir com o meu material, porque, é um pouco desonesto eu achei. Eu tenho muita coisa. Poxa, aí fica fácil entendeu”.</i></p> <p><i>AN: “Mas estava escrito na caixa que, se vocês quisessem, poderiam utilizar outros materiais”.</i></p> <p><i>IS: “Claro, usei a liberdade de não usar”.</i></p> <p><i>IS: “Fiquei curiosa em relação a essas pequenas lembranças que a gente põe na caixa, se isso não deveria circular”.</i></p> <p><i>LR: “Posso pedir uma coisa pra todo mundo? Esses restinhos assim, botem na caixa”.</i></p>	<p>A proposta de novas dinâmicas pelos participantes pode ter sido impulsionada pelo aspecto de liberdade sugerido pela prática, tanto em relação a novas proposições, quanto em relação a uma não imposição de dinâmica de fala, pois as propostas surgiam espontaneamente nos encontros síncronos. Uma vez percebido este comportamento, começou-se também a instigar a partir de um momento dedicado: <i>“Podemos pensar juntos sobre a dinâmica dos próximos encontros?”.</i></p> <p>Como pesquisa aberta a transformações, as novas dinâmicas também foram sugeridas nas dinâmicas de seminário.</p>
<p><b>1.6. Proporcionando prazer</b> Um potencial da prática enquanto atividade que proporciona prazer quando sob um modo de fazer experimental. O bordado traz para o processo uma sensação prazerosa de estar usufruindo de um tempo consigo, tempo construindo relações, tempo explorando materiais e tempo se expressando.</p>	<p><i>IS: “Eu bordo, porque, eu acho bom”.</i></p> <p><i>SA: “[O avesso perfeito] te tira o prazer de fazer, porque, tu tens que ficar pendente de fazer perfeito e isso realmente não tem necessidade e não tem um retorno afetivo legal”.</i></p> <p><i>EL: “Eu tive momentos de muito prazer bordando, de entrega mesmo”.</i></p>	<p>A prática ter proporcionado momentos de prazer pode ter a ver com uma busca por um espaço livre de julgamentos, vergonha ou opressão, ao respeitar um modo de fazer particular de cada participante e o qual tem relação com um fazer imperfeito. Além disso, foi deixado claro a não pretensão de um resultado, mas a valorização do processo. Na orientação da caixa constava: <i>“Não há um objetivo de entrega da atividade”.</i></p>
<p><b>1.7. Dificuldade de se desvencilhar de noções preconcebidas de validação</b> Paradoxo presente na prática de que, por mais que ela propusesse</p>	<p><i>EL: “O processo só vai se dar de uma forma inteira, completamente entregue, quando eu não me preocupar com a estética e com o olhar do outro, e isso é muito difícil de separar em determinado momento.”</i></p>	<p>Essa dificuldade pode ter ocorrido devido a algo na comunicação, que fez parecer haver alguma avaliação dos trabalhos. Também pode ter sido uma falta de capacidade da</p>

<p>abertura a outros modos de fazer, foi visível uma dificuldade dos participantes de se desvincular de noções preconcebidas de validação.</p> <p>Em parte, a prática ainda esteve vinculada a uma noção do que é bom ou ruim e de uma ideia de demora ou atraso em relação a uma suposta concretude ou entrega.</p>	<p><i>EL: "No caso do bordado, eu acho que pra mim a demora incomoda um pouco. Eu acho que tem uma coisa do muito certinho, muito concreto (...) a sensação é que eu faço muito pouco em uma hora".</i></p> <p><i>SA: "A princípio, eu não costumo bordar aleatoriamente, pegar a agulha e a linha e deixar elas livres para irem trabalhando e fazendo. Sempre tem uma ideia antecipada do que eu vou fazer (...), mas depois já não segui muito à risca o desenho, modifiquei algumas coisas pequenas".</i></p> <p><i>LR: "Eu achei que eu estava atrasada, porque eu recebi a caixa depois".</i></p>	<p>prática de desvinculação de questões socialmente construídas. Ao perceber que a prática em contrava resistência em desconstruir alguns modos de criação, buscou-se trazer tópicos para o debate coletivo, como uma discussão sobre a estética desejada:</p> <p><i>E: "Teve algumas vezes que eu desmanchei, nem eu estava acreditando (...) Gente eu preciso de um curso de bordado."</i></p> <p><i>M: "Faz parte do bordado desmanchar. Cortar tudo e começar de novo".</i></p> <p>Optou-se também por sugerir nas orientações: "Não se apegue à ideia de finalização".</p>
--	---	---

Fonte: Elaborado pela autora.

- 2. A prática enquanto possibilidade de estabelecer uma relação particular com o tempo.** Essa categoria se refere às relações que a prática estabelece com os elementos de ritmo e temporalidade. Entende-se ritmo como a percepção subjetiva de tempo, de um passo ou um andamento, e temporalidade como uma percepção de tempo enquanto progressão temporal.

Quadro 6 – Dados da Categoria 2

Subcategoria	Unidades de Análise	Aspecto Impulsionador
<p><b>2.1. Favorecendo uma variedade de ritmos</b></p> <p>Um potencial da prática de favorecer uma variedade de ritmos ao respeitar o particular de cada participante. Entende-se que isso teve efeito sobre o tempo de reflexão, pensamento e relacionamento com a atividade criativa e a produção de pontos de vista.</p>	<p><i>EL: "Eu estou indo devagarinho. (...) É preciso escolher o tempo todo e o bordado requer ir um por um, bem devagarinho".</i></p> <p><i>IS: "O bordado me dá exatamente o tempo que eu consigo fazer, e especialmente, o tempo que eu quero fazer."</i></p> <p><i>EL: "Eu não me aventuro muito a todo tempo, quando eu estou inteira para bordar é que eu pego o bordado. Vocês não vão ver muitas coisas... Ou talvez sim. Ainda tem um tempo, mas eu não tenho essa pretensão externa. Isso</i></p>	<p>A prática não exigiu pressa e, uma vez que o bordado propõe um ritmo mais reduzido, isso pode ter permitido que as pessoas entendessem que poderiam operar em qualquer ritmo.</p> <p>Buscou-se dar tempo para o fazer individual e ser flexível com as datas combinadas para as trocas e encontros coletivos, sendo as mudanças solicitadas pelos próprios participantes.</p>

	<p><i>foi bem legal que a Ana deixou livre. Cada uma no seu tempo.</i></p> <p>IS: <i>“Eu já intervi, já terminei e já fechei a caixinha”. SA: “Que rapidona!”.</i></p>	
<p><b>2.2. Proporcionando um tempo excedente</b></p> <p>Um potencial da prática de ter proporcionado um tempo excedente para os participantes que favorecia a reflexão, a observação/atenção ao trabalho em mãos e a conexão com os diálogos da prática.</p>	<p>RG: <i>“Eu recebia a caixa, olhava as coisas, fechava a caixa. Deixava-a na minha mesa e passava tempo. Era um tempo que passava, mas eu estava ali conectado pensando”.</i></p> <p>RG: <i>“O da Sara demorou um tempo para eu entender que aquela linha do tempo e toda aquela relação tinha a ver com uma história de partida, e ela, muitas vezes, retoma isso dos textos que ela produzia por ser imigrante. Então, demorou um pouco, mas eu entendi que, talvez, seria legal colocar uma coisa territorial”.</i></p> <p>SA: <i>“Deixo o coração pensando, a intuição trabalhando e volto depois”.</i></p>	<p>A prática buscou valorizar momentos individuais e privados de criação, por isso, as caixas ficaram cerca de duas semanas com cada participante. Esse tempo entre encontros que a prática valorizou, tornou-se um tempo excedente o qual demonstrou-se propício à reflexão dos participantes.</p>
<p><b>2.3. Favorecendo uma atmosfera de introspecção no presente</b></p> <p>Um potencial da prática de favorecer uma atmosfera de introspecção no presente. Ao bordar, o participante imergem na atividade e se conecta consigo mesmo, com a fluidez das ideias e com o que lhe interessa, exercendo consciência de corpo e mente, um modo meditativo de esvaziamento e exclusão de intervenções externas. Colocando o tempo de fora em espera e conectando-se com outro modo de atencionalidade.</p>	<p>MN: <i>“Eu sou muito agitada e o bordado me coloca no aqui e no agora”.</i></p> <p>SA: <i>“O bordado é uma meditação. Quando eu estou bordando, acontecem coisas assim como queimar a comida ou não escutar o telefone”.</i></p> <p>EL: <i>“(…) não era uma falta de atenção. No encontro cada um estava fazendo algo e tinha essa cumplicidade, tinha também essa não cobrança. Porque se eu não estou te olhando, eu estou te ouvindo. Eu não vou dispersar, porque, eu estou bordando, eu vou fazer essa escuta de um outro jeito, respeitoso, mas é de outro jeito”.</i></p>	<p>Os movimentos manuais e repetitivos do bordado propõem um modo de imersão. A prática buscou potencializar isso, ao dar importância ao tempo individual de cada um por meio de momentos assíncronos de criação e ao sugerir que os participantes seguissem bordando durante as conversas nos momentos síncronos. Deixa-se, assim, livre para fazer do modo que convier ou desejar.</p>
<p><b>2.4. Movendo-se entre diferentes temporalidades: presente, passado e futuro</b></p> <p>Um potencial da prática de possibilitar que os participantes se movam entre diferentes temporalidades. Um modo de envolvimento narrativo-temporal.</p>	<p>EL: <i>“Aqui entre os dedos tem essa coisa delícia que me trouxe a lembrança da minha mãe também, (...) o afeto da lembrança boa da infância, enquanto a mãe fazia a roca, preparava o fio”.</i></p> <p>MN: <i>“Quando a gente mexe com as mãos as nossas histórias e as nossas memórias elas vêm”.</i></p>	<p>Esse processo tem início com uma proposta de atividade em regência verbal no presente, expressa por meio da orientação do tema. E parece ir se modificando pelas provocações dos materiais e das conversas ao longo da prática, fazendo os participantes se envolverem com outras circunstâncias e acionarem</p>

	<p>IS: “O amanhã é sempre uma projeção, uma ideia, um desejo, uma busca, mas é uma inexistência. Bom, o que eu posso esperar disso então?”. [Borda uma composição: casinhas e embaixo escrito: ‘avenida da transformação’. Em cima a frase: “o que acontece quando a gente chega aqui?”].</p>	<p>narrativas e modos de pensar de diferentes temporalidades. Tanto por uma atividade propositiva e especulativa futura, quanto pelas memórias e histórias passadas.</p>
--	---	--

Fonte: Elaborado pela autora.

### 3. A prática enquanto capacidade de estabelecer relações pelo toque. Essa categoria se refere a qualidades que o toque traz para a prática:

Quadro 7 – Dados da Categoria 3

Subcategoria	Unidades de Análise	Aspecto Impulsionador
<p><b>3.1. Estimulando um modo de cuidado</b> Um potencial da prática de estimular um modo de cuidado. A caixa, enquanto primeiro contato, acionou um modo de se relacionar que reverberou em toda a prática.</p>	<p>SA: “Ontem eu recebi a caixa de pesquisa da Ana e, desde o primeiro momento, me encantou o capricho, amoroso e profissional, e o cuidado com todos os detalhes. Informações claras e os mais variados materiais. Tudo condicionado de uma forma tão especial que me fez sentir uma criança. Emocionou pelo tão delicioso presente.”</p> <p>EL: “Eu acho que esses modos de cuidado que tu trazes, eles reverberam. Cada um do seu jeito, da sua forma, também é visível que traz esse cuidado. Dá para perceber a elaboração e o diálogo com o outro (...) respeitando o que foi feito”.</p> <p>MN: “Juntem também as linhas, gente! Não joguem fora as linhas, botem dentro da caixinha. Vamos gerar menos lixo, a gente aproveita tudo”.</p>	<p>Os detalhes da montagem da caixa, dos materiais e das cartas de orientação, por exemplo, foram pensados para que houvesse a percepção de um material cuidadoso. Da mesma forma, as dinâmicas ao longo do processo. Isso estabeleceu respeito na comunicação, no convite e cuidado com as particularidades de cada participantes como o tempo e o modo de entrega das caixas.</p>
<p><b>3.2. Valorizando a relação com o material</b> Um potencial da prática de valorizar a relação dos participantes com o material. Permitir expor a agência daquela multiplicidade de materiais ofertados ou do ambiente, materiais estes, que não se encerram no produto, em meios às dinâmicas sociais da prática.</p>	<p>EL: “As coisas agem enquanto eu bordo, porque têm vida própria. Elas agem enquanto eu bordo de uma forma muito natural. Existe, acontece um diálogo entre nós. Então tem um respeito, tem, também, uma negociação de quem que vai agir em determinado momento, se sou eu ou se é a coisa, ou se é nós duas. Tudo que está em volta, tudo que está em relação comigo no momento que eu estou bordando, interfere nas</p>	<p>Buscou-se, em um primeiro momento, escolher materiais muito diversos para que acionassem diferentes percepções nos participantes. Ao longo da prática foi dado protagonismo para as discussões sobre a relação com a materialidade, incluindo-a enquanto tópico importante nas conversas.</p>

	<p><i>minhas atitudes, nos meus alinhavos, nos meus pontos”.</i></p> <p><i>IS: “Tudo é um instrumento insignificante, porém, mortal. Uma agulha é capaz de matar uma pessoa. Uma agulha de bordado é poder. É capaz de fazer eu me expressar emocionalmente, é capaz de me fazer ser artista, é capaz de me fazer sonhar. A agulha fere o tecido e é preciso se responsabilizar por isso. A agulha fura o tecido que antes era íntegro para com sua condescendência, sua amabilidade, e com toda a gentileza das linhas, se transformar naquilo que eu quero fazer, eu que sou”.</i></p>	
<p><b>3.3. Reconhecendo o toque como meio de corporificação de cuidado</b></p> <p>Um potencial da prática de reconhecer o toque como um meio de corporificação de cuidado, isto é, a materialidade como substituto do corpo e modo de incorporar o cuidado e transmiti-lo.</p>	<p><i>SA: “Tocar isso que a outra pessoa fez, está carregado de sentimento, sem dúvida. Como enviar cartões onde eu coloquei a mão para que vocês recebam”.</i></p> <p><i>SA: “Já que não podemos nos abraçar, pelo menos estamos cada um tocando o trabalho do outro. Dessa forma estamos tocando o coração também”.</i></p> <p><i>EL: “É como se não houvesse eu e o bordado, era nós naquele momento. Quando tinha essa interação, de ter uma completude, dos meus dedos, da linha, da agulha, com o pano, quando tinha esse entrelaçar. Nossa, daí eu me sentia muito inteira”.</i></p>	<p>A prática, enquanto um fazer distanciado, potencializou o reconhecimento do toque a partir da troca das caixas. Nesse momento, os participantes abriam algo que havia passado pela mão de outra pessoa e se conectavam com o que ali estava contido.</p>
<p><b>3.4. Envolvendo-se com a situação</b></p> <p>Um potencial da prática de instigar o envolvimento dos participantes com as circunstâncias situadas. A prática sendo situada, envolve-se com as circunstâncias do ambiente as quais transpassam as discussões e se manifestam por meio dos pontos de vista expressos nas criações.</p>	<p><i>MN: “Semana passada eu me senti muito triste e com muita raiva. Essa raiva de não poder mudar as coisas. (...) Eu recebi [o bordado] bem na semana que eu estava muito mexida com as coisas que estavam acontecendo no Pantanal. Foi muito forte pra mim a provocação da Elisa. Foi um bordado que me mobilizou muito”.</i></p> <p><i>LR: “Andei muito sozinha nesses meses de pandemia, e pensei profundamente sobre solidão. Sobre planetas e estrelas sozinhas no universo. É como se cada um de nós fosse seu próprio universo na sua casa. Pensei em bordar o universo da minha casa, as coisas de que eu mais gosto (...)”.</i></p>	<p>Entendendo que o bordado tem um potencial mobilizador narrativo e expressivo, a prática buscou incentivar discussões que estivessem relacionadas à vida dos participantes. O ponto inicial do processo foi a chamada: <i>“Imagine e crie com o bordado algo que expresse suas experiências de vida e os seus sentimentos atualmente em isolamento ou na circunstância em que se encontra no momento”.</i> Nos momentos síncronos, buscou-se deixar livre o espaço para outras questões que viessem.</p>

**4. A prática enquanto continuidade.** Essa categoria se refere às diferentes naturezas de continuidade que a prática estimula nas dinâmicas do grupo:

Quadro 8 – Dados da Categoria 4

Subcategoria	Unidades de Análise	Aspecto Impulsionador
<p><b>4.1. Explicitando a continuidade no material</b></p> <p>Nas naturezas de continuidade que se manifestaram na prática, uma foi o cuidado em deixar explícito no material uma sugestão de continuidade. Um modo de acionar encaminhamentos futuros a partir de traços ou espaços deixados visíveis. Isso se pode dizer de modos não favoráveis ao engajamento, quando não havia abertura ao outro.</p>	<p>MN: <i>“Eu percebi que tinham alguns desenhos que tinham ficado incompletos, faltava fazer uma folha que tinha ficado com desenho. (...) Não sei se a pessoa tinha desistido daqueles desenhos, mas como estavam ali riscados, eu acabei pensando que eu queria que continuassem”.</i></p> <p>SA: <i>“Como dividir o pano se somos seis, de forma linear ocupando espaços diversos, respeitando a superfície para não invadir o espaço dos outros participantes?”.</i></p> <p>SA: <i>“Ele teve uma preocupação em ocupar harmonicamente todos os espaços, mas não foi aquela situação de dividir, de usar um quadrante e deixar espaços para os outros. (...) Eu estava com a síndrome de encontrar um espaço para bordar. Agora a próxima que receber vai ter que se virar para intervir aqui”.</i></p>	<p>A prática propôs como atividade “dar continuidade ao trabalho do outro” a partir da primeira troca de caixas, mas não disse como isso deveria ser feito. Os traços e indicações deixados abertos podem ser tanto uma resposta às indicações de um processo inacabado, quanto provocações.</p> <p>Em relação às perguntas sobre a forma de dividir o pano ou as inseguranças de como corresponder ao trabalho do outro, essas foram respondidas de forma flexível, a fim de incentivar que os participantes decidissem autonomamente como dariam sequência.</p>
<p><b>4.2. Estabelecendo negociações e acordos temporários</b></p> <p>Das naturezas de continuidade que se manifestaram na prática, a segunda foi marcada pelo estabelecimento de negociações e acordos temporários não deliberados ou explícitos. Isto é, durante os momentos de conversa, deixavam transparecer intenções e expectativas quanto ao seu trabalho e sugerindo continuidades. Esses acordos, que se construíam nos encontros síncronos da prática, acompanhavam os participantes e se modificavam nos encontros seguintes.</p>	<p>RG: <i>“Foi uma resposta à escuta que eu tive sua nesses encontros. Isso me deixou à vontade para poder imprimir uma outra visão minha, uma outra percepção (...) Acho que se eu não tivesse feito essa escuta anterior, eu não teria feito essa intervenção que eu fiz”.</i></p> <p>IS: <i>“Foi exatamente o que eu pensei”.</i></p> <p>MN: <i>“Quando a Lara começou a primeira intervenção depois da minha, ela disse: “senti vontade de ir colocando muitas flores.” Eu me lembro de dizer pra ela: “Nossa Lara, parece que tu leste o meu pensando, porque tu colocaste nos lugares e preencheu o que eu queria ter preenchido”. Eu tinha uma expectativa de, no final, fazer essa transformação do casub, que foi o que a Sara fez. (...) Então eu achei muito legal essa sincronicidade”.</i></p>	<p>Essas negociações e acordos podem surgir a partir dos momentos síncronos, onde se sugere aos participantes que “contem um pouco sobre o que vocês criaram nesses primeiros dias. Sobre essa narrativa que vocês construíram com o bordado: Por que escolheram descrever isso? O que isso significa para vocês?”. Uma vez apresentados os argumentos das criações, são compartilhadas também expectativas e intenções futuras sobre aquela narrativa.</p>

<p><b>4.3. Correspondendo a uma narrativa imaginativa</b></p> <p>Das naturezas de continuidade que se manifestaram na prática, a terceira se refere a uma correspondência quanto a uma narrativa sendo contada, imaginando novos elementos da história que, até então, não estavam presentes na criação. Reforça um ponto de vista do participante, ao mesmo tempo buscando conversar com o trabalho que foi recebido.</p>	<p>SA: <i>“Eu me dei um desafio duplo, de dar continuidade a minha história e corresponder ao bordado”.</i></p> <p>RG: <i>“Outra coisa que me chamou atenção é que a Isabel tinha feito um rio e isso está presente no mapa também. Eu comecei a ver vários signos naquilo que eu estava fazendo, aparecendo no momento em que comecei a fazer. Tanto é que eu poderia ter optado por colocar só o mapa, mas eu quis colocar o rio. Era um elemento bem importante daquilo que estava sendo dito, e tem tudo a ver com vida e com linha de tempo, o rio nunca é a mesma coisa, ele flui sempre e a vida é dessa maneira também”.</i></p> <p>IS: <i>“Ou eu boto fogo, ou eu apago o fogo. Então o meu bordado está levando chuva, água e esperança para apagar esse fogo, porque é a minha posição pessoal.”</i></p>	<p>Desde o início da prática foi estimulada a ideia de “<i>imaginar e criar algo com o bordado</i>” e isso pareceu expandir para a percepção de que aquelas criações constituíam narrativas. Assim, os participantes se aproximaram das histórias por trás dos relatos contatos e buscaram dar continuidade.</p>
<p><b>4.4. Alterando o seu ponto de vista a partir de uma apreciação do trabalho do outro</b></p> <p>Um potencial da prática de fazer com que os participantes alterassem o seu ponto de vista a partir de uma apreciação do trabalho do outro.</p> <p>O contraste das técnicas é determinante para a forma como a pessoa se engaja na sequência, aproximando-se ou afastando-se do processo, fazendo despertar um outro movimento de continuidade. Se a técnica do outro estava mais perfeita ou imperfeita, por exemplo, influenciava no modo como iria se construir o argumento da narrativa.</p>	<p>EL: <i>“Ela fez aquelas coisas lindas, aquelas casinhas, eu disse: “Como é que eu vou intervir aqui?”. Eu vou intervir fazendo um contraponto, não intervi no bordado em si, mas dialogando com ele. Então eu fiz aquela favela lá em cima. Vi que estava torto, me incomodou um pouco depois, mas ok já foi (...) é isso mesmo, é esse desarranjado da própria situação da favela”.</i></p> <p>IS: <i>“A Sara fez uma coisa que é um negócio que eu não estou acostumada. Eu não estou acostumada, pois também não tenho habilidade manual para isso. (...) O que eu pensei: “Eu não sei fazer, eu não mexo com isso, eu não vou me meter nisso, é dela””.</i></p> <p>MN: <i>“Eu fiz a escolha no meu por meadas, é o que eu gosto mais de mexer. A Elisa escolheu fazer com a linha mais grossa as intervenções dela. Então eu fiquei pensando: “Será que eu mudo agora e sigo com a minha linguagem ou me experimento nesses materiais que ela escolheu?”. Estou me desafiando a fazer com esse material [escolhido pela Elisa], intervenções a partir do desenho dela”.</i></p>	<p>A prática pode ter estimulado essa alteração, inicialmente ao proporcionar uma troca de criações que, em contato, mobilizam uma sensibilização. Também, ao favorecer um tempo maior de observação dos trabalhos e dando liberdade para escolhas, o participante podia entender como se manifestar e modificar a partir daquele trabalho diferente do seu.</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

**5. A prática enquanto formação de grupo.** Essa categoria se refere ao modo como a prática aproximou o grupo e as relações ali construídas:

Quadro 9 – Dados da Categoria 5

Subcategoria	Unidades de Análise	Aspecto Impulsionador
<p><b>5.1. Favorecendo a formação de grupo</b></p> <p>Um potencial da prática de favorecer a formação de um grupo, de criar condições para que pessoas estranhas se aproximassem e formassem uma espécie de coletivo temporário.</p>	<p>MN: <i>“Me senti junto, desde o início, me senti muito parte do grupo, com as dificuldades, com as preocupações, com os afetos, me identifiquei muito”.</i></p> <p>IS: <i>“Todos vocês eram desconhecidos até minutos atrás, agora que eu estou vendo vocês pela primeira vez e ouvindo e sabendo o nome. Tendo esse contato. Mas, quem são vocês e o que eu sou nisso? Em um projeto que tem tempo para começar e tempo para terminar”.</i></p> <p>EL: <i>“Me tocou todo esse ‘estar junto’ com vocês, desde o primeiro momento eu disse: “nossa que grupo legal”. Eu fico curiosa em saber quem são vocês”.</i></p>	<p>A prática buscou proporcionar movimentos de aproximação e criar condições para que as pessoas se mostrassem. Isso ocorre nas trocas das caixas e nos momentos síncronos quando todos podiam conversar livremente, comentar o que queriam, desvirtuando de um espaço formal de um grupo focal.</p> <p>O tempo de duração da pesquisa possibilitou mais profundidade nas relações. Ao mesmo tempo, os curtos espaços de tempo juntos fizeram com que houvesse maior intensidade.</p>
<p><b>5.2. Favorecendo um companheirismo</b></p> <p>Um potencial da prática de fazer com que os participantes se sentissem em companhia do coletivo mesmo estando a sós com a sua criação.</p>	<p>MN: <i>“Enquanto eu bordo, você está me acompanhando Elisa!”</i></p> <p>SA: <i>“O trabalho do Roger estava tão alinhado que eu queria fazer alguma coisa junto com ele. No tempo que eu bordava eu estava com ele, com a minha parte sol e lua no caso, mas com o trabalho dele, alinhada com ele. Eu me senti próxima dele”.</i></p> <p>MN: <i>“Eu achei legal, porque, quando eu recebi o tecido todo bordado, essa bordadura toda, eu fiquei pensando que tem um pedacinho de cada um, mesmo quem não bordou ele efetivamente. Eu senti do contato que eu tive com as outras caixas, que de alguma maneira está representado”.</i></p>	<p>A ideia de que, ao dar continuidade para aquela criação que estava sendo feita pela outra pessoa e que chegou a partir das trocas das caixas, se está, de alguma forma, acompanhado pela pessoa em pensamento e no toque. É o estar junto.</p>
<p><b>5.3. Nutrindo um espaço sensível de escuta e acolhimento</b></p> <p>Um potencial da prática de nutrir um espaço seguro e sensível de escuta, que significou exercer uma</p>	<p>IS: <i>“Eu vou assim me desculpar, que eu estou muito sensibilizada, eu estou quase chorando”</i></p> <p>SA: <i>“Mas é isso, tem que se expressar, para isso estamos aqui escutando”.</i></p>	<p>Esse espaço pode ter surgido ao dar oportunidade para que na relação se construíssem pontes de diálogo cuidadosas e amorosas entre as pessoas. A prática partiu de uma</p>

<p>capacidade de acolhimento, alteridade, confiança e de se responsabilizar por estar junto.</p>	<p><i>EL: “Isabel, tu não precisas pedir desculpas pelas tuas emoções. Nós todos estamos aqui emocionados e que bom que a gente pode colocar pra fora. Eu acho que esse é um espaço de acalanto”.</i></p> <p><i>RG: “A fragilidade nos faz ser o que somos de humanos. (...) Não acho que você ter passado ontem o dia muito frágil, remexendo todas as tuas emoções, seja uma coisa depreciativa. Você está mostrando com toda a potência, a tua humanidade, e isso é lindo.”</i></p> <p><i>IS: “Esses dois lados: de um grupo que se fez num tempo, tinha uma proposta de final, e da intensidade com que isso pode ser feito. Não adiantava ficar nesse pouco tempo fazendo de conta: ou sentir ou não sentir (...) são relações profundamente eventuais (...) a gente se detém na longevidade e na presença pra botar qualidade naquilo. A qualidade está no que eu pude sentir no tempo que deu”.</i></p>	<p>sugestão para o compartilhamento de experiências: “Imagine e crie com o bordado algo que expresse suas experiências de vida e os seus sentimentos atualmente em isolamento ou na circunstância em que se encontra no momento”. Isso pode ter aberto uma prerrogativa para que, na sequência, o processo não fosse impessoal, mas sensível.</p>
<p><b>5.4. Debatendo sobre a autoria</b> Um potencial da prática de favorecer um debate sobre a identidade de cada um e a autoria quando em uma criação coletiva.</p>	<p><i>MN: “Em nenhum momento eu senti como meu projeto, nem o primeiro”.</i></p> <p><i>EL: “Eu sentia a coisa da Isabel muito com a autoria, que todos nós temos. Essa coisa de dizer que tudo bem, eu não me importo, não existe mesmo. Porque daí no final de quem é o nome é de quem começou, da coordenadora, de quem teve a ideia e tudo mais. (...) Eu acho que ficou bem marcada essa coisa da identidade de cada um nesse processo”.</i></p> <p><i>SA: “Eu estou agregando alguma coisa nele que seja também meu. Eu não vejo a necessidade de autoria. Eu quero que ele seja um trabalho integrado. (...) Eu acho que o trabalho final vai ser o resultado dos que participamos, não tenho como assinar”.</i></p>	<p>O bordado favorecia para que as fronteiras entre o eu e o outro se dissolvessem, fazendo com que, visualmente, as narrativas individuais se fundissem umas às outras na peça coletiva. Ainda assim, surgiu a discussão de autoria, uma vez que a prática pode ter reforçado a ideia de um autor principal – aquele que iniciou o bordado e decidiu seus rumos.</p>
<p><b>5.5. Receando de intervir no trabalho do outro</b> Paradoxo de que por mais que a prática propusesse abertura, os participantes não se sentiam à vontade para intervir no trabalho do outro. Havia um modo de</p>	<p><i>RG: “Eu queria dar o espaço para intervenção no meu bordado. (...) Eu quero colocar a liberdade para intervir de qualquer forma, me sinto muito à vontade com isso e senti a necessidade de falar isso”.</i></p>	<p>Entre as questões que podem ter contribuído para essa barreira, uma foi o tempo do grupo não ser suficiente para que as pessoas se sentissem plenamente confortáveis em intervir com a sua visão no trabalho do outro. Outra, que os</p>

<p>engajamento marcado pela dificuldade de desprendimento de uma ideia de rompimento, invasão ou ferimento.</p>	<p><i>RG: “Eu assumo que pra mim eu deixei isso bem claro que intervenham da maneira que vocês quiserem, porque, eu gosto de receber a intervenção, mas eu também fiquei assim: “Será que a pessoa gostaria de ver a minha intervenção?”.</i></p> <p><i>IS: “Eu não quis fazer em cima do que ela fez, eu deixei o que ela fez absolutamente intacto, eu não vou fazer um ponto em cima do bordado dela”.</i></p> <p><i>RG: “Eu não queria romper, que fosse muito ruptivo com o processo da Lara. Que fosse invasivo demais”.</i></p>	<p>participantes, possivelmente, tenham se apegado a questões ainda vinculadas à validação, tendo desconfiança em como o seu trabalho seria avaliado em relação ao do outro e pelo outro.</p>
<p><b>5.6. Sustentando o trabalho do outro</b></p> <p>Um potencial da prática de fazer o participante se sentir à vontade para intervir no trabalho do outro quando para sustentar o trabalho a fim de evitar algum estrago ou catástrofe.</p>	<p><i>IS: “Eu intervi no sol por vários motivos. Porque estava super inseguro em bordar. Cada vez que eu mexia aquilo eu dizia: “ou eu vou deixar o outro se desmanchar, ou eu vou me meter na vida do outro” e me meti. Acho que salvei ele.”</i></p> <p><i>MN: “Sustentar o outro. Que lindo esse sustento que tu deste.”</i></p> <p><i>IS: “Eu acho muito importante a gente pensar em se meter na vida alheia. Que a gente se meta na vida alheia e insista com o outro para entrar na vida dele. (...) Que a gente vá lá e se responsabilize por essa interferência. Que a gente saiba mexer na vida do outro. Às vezes eu mesma me vejo tão fechada que a única coisa que eu quero é que alguém insista comigo e me diga: “você é importante pra mim”.</i></p>	<p>Uma vez que a prática estabeleceu um modo cuidadoso e respeitoso, esse tipo de intervenção foi de assimilação mais tranquila.</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

## 4.2 Relato da Pesquisa de Campo

A seguir é realizado um relato da pesquisa de campo, em que a análise de categorias é desdobrada a partir dos episódios da prática como um todo. A pesquisa confia que, descrevendo sua trajetória diacrônica, é capaz de ilustrar a proposta de método da dessa, ao mesmo tempo em que mantêm a espontaneidade daquilo que ela revelou, suas vicissitudes e sensibilidade. Foram utilizadas as unidades de análise

dos quadros anteriores, assim como algumas novas e equivalentes, que não escapam à categorização, mas contribuem para o argumento do relato.

#### **- Dinâmica de entrega dos materiais da prototipagem:**

Uma vez desenvolvidas as caixas com os materiais da prototipagem, a dinâmica de entrega foi realizada pela pesquisadora. Tendo em vista que os participantes estavam distribuídos em áreas diferentes da cidade e que a circunstância da pandemia exigia redução de contato físico, a forma mais adequada e segura de entrega foi combinada individualmente com cada participante.

Para MN e RG, por exemplo, a dinâmica era rápida e distanciada, a entrega era feita na portaria do edifício onde estes moravam. Para LR, IS e EL, a entrega era feita com agendamento e diretamente em mãos, mas de forma rápida, ocorrendo apenas um pequeno momento de troca de olhares e palavras. Já SA, sugeriu um outro ritmo para a ocasião. Sendo essa uma oportunidade de contato em um momento de solidão, a participante alongou o tempo e convidou a pesquisadora a uma aproximação mais íntima, usando esse momento, também, para contar sobre as suas vivências e experiências de vida, transpassadas pela prática de bordado.

As entregas consecutivas que envolviam a troca das caixas seguiram esse mesmo padrão. Por vezes, porém, as entregas precisaram ser reagendadas devido às questões cotidianas. É importante um pequeno adendo sobre o momento de troca das caixas, pois foi marcado também por afetos: troca de bolos e pães, conversas rápidas, observação dos participantes e entrega de materiais externos à prática promovido pelos próprios participantes.

A seguir, são abertos os relatos dos ciclos de experimentação:

#### **4.2.1 Primeiro ciclo de experimentação**

Dentre os materiais da primeira caixa, como já apresentado, constava um cartão de orientações sobre como proceder na atividade. Foi sugerido um tema inicial, ou área de curiosidade, que tinha a ideia de funcionar como uma prerrogativa para iniciar a conversa, sendo suficientemente aberta para que fossem expressas diversas questões adjacentes:

**“Imagine e crie com o bordado algo que expresse as suas experiências de vida e os seus sentimentos atualmente em isolamento ou na circunstância em que se encontra no momento”.**

A partir do momento de recebimento do material, os participantes tiveram uma semana para as suas criações individuais, dentro do seu tempo e do seu modo de execução. Na sequência foi realizado o primeiro encontro coletivo.

**- Primeiro encontro coletivo:**

O encontro foi aberto com uma breve apresentação da pesquisadora sobre o escopo da pesquisa, ampliando as informações que constavam no formulário de inscrição. Foi expressa a vontade de que, naquele ambiente on-line, fosse nutrida uma atmosfera propícia ao diálogo. Para isso, foi reforçada a informalidade da conversa, estando os participantes livres para trazerem ao grupo assuntos que lhes interessassem, preservando a autenticidade da sua vontade de falar e do seu modo de expressão. Além disso, foi sugerido que todos compartilhassem sobre o que estavam criando e se apresentassem. Nada foi mencionado sobre como o encontro deveria ser conduzido ou restrições do que deveria ser dito – formatando-o como uma roda de conversa. Algumas dinâmicas de presença foram sugeridas:

1. que os participantes se sentissem à vontade para seguir bordando os seus trabalhos ao longo do encontro;
2. que a câmera de vídeo estivesse afastada dos participantes a fim de mostrar as suas mãos e os seus rostos;
3. que não existisse uma dinâmica de fala regrada e que os participantes se sentissem livres para falar sem serem chamados, inclusive fazendo comentários nos discursos uns dos outros.

O tom do encontro transcorreu em volta do ‘se conhecer’. A dinâmica que surgiu na prática foi a de um participante por vez assumir o discurso e falar sobre a sua criação, ao mesmo tempo aproveitando para fazer uma apresentação de si, destacando contexto de vida, como chegou ao bordado e a sua relação com ele, como na apresentação de LR: *“Me chamo Lara. [...] Eu bordo desde criança com a minha vó”*. Ao longo dessas falas e demonstrando curiosidade em conhecer uns aos outros, os participantes também foram interrompendo e realizando perguntas, como IS: *“Sara você mora sozinha?”*.

Estando a pesquisadora distante no momento de recebimento das caixas, os participantes contaram sobre como reagiram ao primeiro contato. Alguns manifestaram surpresa e animação pela variedade de materiais e como estes os inspiraram. Outros se sentiram, ao mesmo tempo, limitados e desafiados por trabalharem com recursos já estipulados. Dentre essas variações, um destaque para a reação de uma participante que se sentiu emocionada com o recebimento, SA: “[...] *tudo condicionado de uma forma tão especial que me fez sentir uma criança. Emocionou [chorou] pelo tão delicioso presente*”.

Para contar sobre o que estavam criando, os participantes destacavam aqueles pensamentos iniciais que partiam do estímulo do tema. RG pensou sobre o ano que passava e o fato de ele estar preso em casa. Já LR deixou a seguinte nota no caderno:

*“Andei muito sozinha nesses meses de pandemia e pensei profundamente sobre solidão. Sobre planetas e estrelas sozinhas no universo. É como se cada um de nós fosse seu próprio universo na sua casa. Pensei em bordar o universo da minha casa, as coisas de que eu mais gosto [...] a gente sempre pensa que está sozinho como ser humano na Terra, que não tem outra forma de vida e eu fico pensando que o que eu sinto é o que a Terra sentiria, se ela fosse uma pessoa. Então a gente tem que se contentar com o nosso universo, os planetas que a gente tem em volta e eu fiz a relação do meu universo ser o meu apartamento.”*

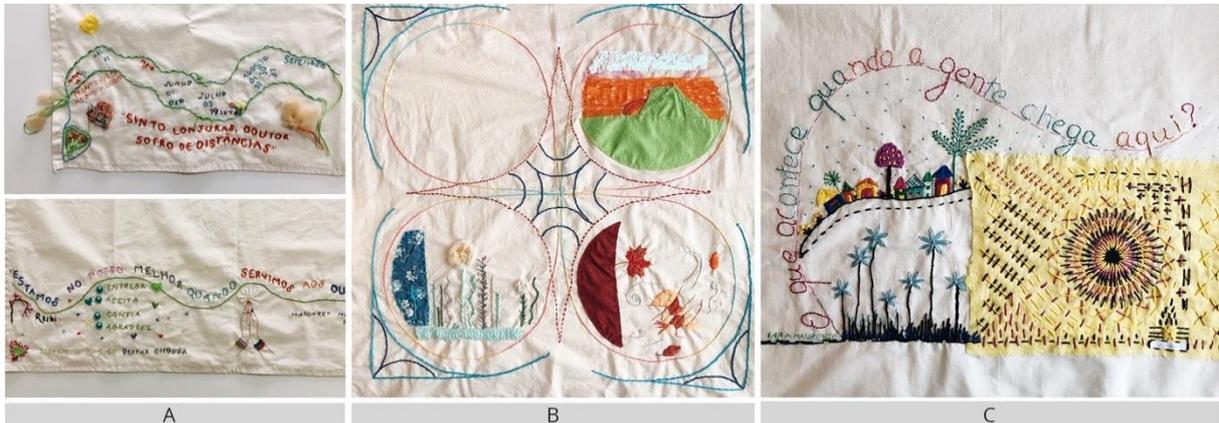
Em parte, era esperado que os participantes agissem desta forma, uma vez que a própria orientação da caixa sugeria isso. Destacam-se, porém, os desdobramentos que foram surgindo a partir do processo único de cada participante, isto é, a originalidade das criações impulsionada por um caráter pessoal da prática. SA e RG, por exemplo, trataram diretamente sobre uma questão temporal do isolamento em virtude da pandemia, mas de formas distintas (fotografias 2a e 2b). Já IS, transitou pelo mesmo tema, mas criou algo que sugerisse uma transformação incerta que o futuro aguarda, (fotografia 2c) como nos trechos a seguir:

*SA: “Eu decidi fazer tipo uma linha do tempo com as datas. Desde que eu cheguei de Montevideo, todos os meses e destacando aniversários e um dia de luto no dia 19 de julho, quando a minha mãe partiu”.*

*RG: “Eu pensei na função da mudança desse tempo. Eu construí uma moldura, com quatro espaços em branco e eu sabia que aqui nesses quatro espaços eu ia fazer a transição das estações [...]”.*

IS: “Esses jargões que estão um pouco cansados ‘que seremos o novo normal’ e essas coisas assim. [...] O amanhã é sempre uma projeção, uma ideia, um desejo, uma busca, mas é uma inexistência. Bom o que eu posso esperar disso então?”.

Fotografia 2 – Criações sobre a passagem do tempo



Fonte: Registrada pela autora.

No entanto, na fala de EL esteve presente um outro modo de iniciar o bordado. Um potencial dos materiais que se mostrou tão instigante quanto a temática proposta. O desejo de explorar os materiais caracterizou um processo experimental, em que as ideias sobre o que bordar surgiam a partir do próprio fazer. EL diz: “*Eu comecei a fazer um trabalho mais sensorial. Essa lâzinha me chamou [...]*”. Ela não se apegou a ideia de tema e propôs algo bem diferente, ilustrando dedos e um sol.” EL: “*Aqui entre os dedos tem essa coisa deliciosa que me trouxe a lembrança da minha mãe também [...]*”, fotografia 3.

Fotografia 3 – Criações sensoriais de EL



Fonte: Registrada pela autora.

À medida em que os participantes contavam sobre os seus argumentos de criação, adentravam em um nível de descrição dos seus processos. Alguns possuíam um desenvolvimento mais planejado, em que tudo o que seria bordado era previamente rascunhado no caderno ou no tecido. Outros assumiram o caráter experimental da prática e eram impulsionados pelo desejo de explorar os materiais. Isso tem a ver com as maneiras que a prática buscou propiciar durante a experimentação, seja pelas orientações, pela postura flexível da pesquisadora ou mesmo pelo aspecto inacabado dos materiais. Essa variação pode ser percebida no contraste entre RG e LR:

*RG: “Eu peguei a caixa e fui fazendo muita coisa aleatória, tentando buscar elementos, colando, usando pedras, fiz de tudo na verdade. Eu não tive um processo muito claro. [...] Eu tenho pegado elementos na janela, mas não é uma paisagem que eu vejo. É uma referência muito pautado pelo desejo de explorar o material”.*

*LR: “Então eu comecei a listar e desenhar as coisas de que eu mais gosto aqui dentro do meu universo [...] eu fiz meus rascunhos aqui, minha desenhada”.*

Alguns participantes contaram, também, sobre as suas indecisões. Inclusive em como surgiram alguns impasses a partir do que se imaginou que instigaria uma experimentação. Vinculado à reação de recebimento da caixa houve uma hesitação frente à variedade de materiais incomuns e como, a partir disso, se estabeleceram dinâmicas de delimitação, de só usar o que vinha na caixa, como no caso de IS. Já SA, hesitou ao não saber por onde iniciar e como dispor os elementos no tecido, dividindo-o a fim de favorecer uma continuidade:

*IS: “A minha intenção foi usar o máximo possível que tu enviaste sem interferir com o meu material, porque, é um pouco desonesto eu achei. Eu tenho muita coisa. Poxa, aí fica fácil entendeu”.*

*SA: “Agora estou frente ao primeiro dilema: O que fazer? Que bordado pode representar os sentimentos diversos e encontrados deste momento tão longo, tão variado, tão cheio de altos e baixos, com tantas tristezas, com muitas alegrias também?”.*

*SA: “Como dividir o pano se somos seis, de forma linear ocupando espaços diversos, respeitando a superfície para não invadir o espaço dos outros participantes?”.*

Essas atitudes não eram unânimes. RG, por exemplo, comentou que percebia a preocupação das outras participantes, mas que não sentia essa mesma necessidade de estabelecer limites quanto aos materiais. Como queria utilizar cores que não havia na caixa, buscou em seus próprios materiais. Ainda complementou: *“Percebo que vocês estão muito na sensação dos objetos da caixa e eu tenho sentido que estou muito mais no processo”*. O diálogo entre os participantes permitiu que eles demonstrassem também as suas diferentes percepções em relação às questões da prática, fazendo transparecer uma liberdade de modo de agir e discutir.

A pesquisa atenta ao toque, portanto, buscando não só os aspectos verbalizados, mas o que os corpos dizem sobre a experiência, transpareceu preocupação com a qualidade do vídeo. Assim, os participantes se ajeitaram em suas casas para que fosse possível enquadrar mãos, rosto e bordado, sendo possível, ao longo da prática, observar modos distintos de presença. Alguns participantes focavam mais em bordar como RG: *“Acabei de encerrar esse [ponto] enquanto conversava com vocês”*. Era possível ver como as pessoas executavam, o seu ritmo e os movimentos dos seus braços. Em momentos, parando o seu trabalho para se voltar à tela e olhar o que estava acontecendo de canto de olho mais interessados na escuta. Outros participantes preferiam abandonar o bordado por um tempo e se voltar apenas ao vídeo e o grupo. Pelo vídeo, era possível observar como os participantes pegavam as peças de bordado, o cuidado em como o seguravam nas mãos ou no colo, bem como a prática adentrando a um ambiente particular da casa das pessoas, fotografia 4.

Fotografia 4 – Participantes bordando



Fonte: Registrada pela autora.

Quando falavam sobre as suas criações, os participantes exerciam, por iniciativa própria, a ação de apresentar o bordado bem próximo à câmera, fotografia 5, para que, mesmo a distância, fosse possível compartilhar uma experiência sensorial, fazendo perceber os detalhes, as formas, as texturas e os materiais. Passando os dedos sobre a criação, comentavam as texturas e os relevos. Fazendo isso, pode-se dizer que tentavam aprimorar a experiência do vídeo sobre o toque.

Fotografia 5 – Detalhes dos bordados em tela



Fonte: Registrada pela autora.

Durante toda a prática, estabeleceu-se diálogo. Em alguns momentos esse fluía mais, tendo os participantes pressa e vontade por contar sobre o que estavam criando como MN: *“Eu já estava super ansiosa para falar, quase atopelei o Roger”*. Em outros momentos, talvez os participantes estivessem mais tímidos e demorava para alguém se pronunciar. A prática não buscou pressionar ou apressar o diálogo, entanto que, em vários momentos ocorria de os participantes desvirtuarem a conversa para assuntos corriqueiros sobre a sua vida (o cachorro adotado na pandemia, a receita de pão aprendida, etc). A pesquisa buscou respeitar também esses desvios. Quando se percebia, no entanto, que os participantes não voltariam mais para os tópicos da prática, a pesquisadora atuava enquanto mediadora e os chamava por meio de alguma pergunta instigadora. Deixar o diálogo aberto ao que viria foi importante para uma formação de grupo, pois havia liberdade para comentarem sobre o que era importante para eles.

Entusiasmados com a conversa, pode-se dizer que rapidamente foram sendo tecidos laços afetivos entre essas pessoas que até então não se conheciam. Existia, em parte, uma curiosidade de se conhecer e de se entregar ao grupo como o convite feito por SA: *“Outra coisa gente, eu aprendi a fazer pão com fermento natural! Então quando tudo passar vamos tomar café com pão”*. EL respondeu e fez outro convite: *“Adorei a ideia! E eu tenho um convite principalmente para a Isabel”*, no que IS prontamente e sem pensar respondeu: *“Aceito!”*.

Neste relato não convém analisar integralmente o conteúdo dos diálogos, mas, os aspectos pertinentes à análise, pois além de falar sobre as suas criações, os participantes foram expondo os seus pontos de vista ao relatarem sobre outras vivências. Algumas delas transpassadas pela prática do bordado como, por exemplo, as falas que trataram de caracterizar a relação com os materiais dela: *“[...] A agulha fere o tecido e é preciso se responsabilizar por isso. A agulha fura o tecido que antes era íntegro. [...] Para com sua condescendência, sua amabilidade, e com toda a gentileza das linhas, se transformar naquilo que eu quero fazer, eu que sou”*.

Foi interessante, ver também como algumas falas possuíam a entonação de provocação, embora tivessem sido esparsas, como a de IS: *“Eu costumo dizer que tem uma coisa que homem sabe fazer muito bem [...] homem sabe pregar botão. [...] Se sabe pregar botão, sabe bordar, porque, o movimento é exatamente o mesmo: é o entra e sai da agulha”*, mas nem por isso, o ambiente se tornou conflituoso.

No final do encontro, a prática demonstrou ter dado liberdade para que os participantes propusessem novas dinâmicas. IS solicitou que a última troca de caixas fosse um retorno ao ‘artesão/autor’ inicial. Já LR sugeriu que todos os resíduos de linhas e tecidos fossem guardados dentro das caixas: *“Posso pedir uma coisa pra todo mundo? Esses restinhos assim, botem na caixa”*. Todos os participantes prontamente demonstrarem adesão, pois também estavam conscientes da necessidade de achar algum destino para isso, fotografia 6.

Fotografia 6 – Compartilhando os retalhos em tela



Fonte: Registrada pela autora.

Terminado o tempo estipulado para o encontro, foi lembrada a dinâmica de como ocorreria a troca das caixas. No cartão de orientação, constava o seguinte item: *‘Adicione na caixa alguma coisa física que represente o seu momento atual e que você gostaria de compartilhar com outra pessoa’*. Nesse momento, porém, esse item demonstrou ter adquirido um novo significado para os participantes: um presente. Essa e outras questões foram dando à prática uma tônica de cuidado, algo que posteriormente será discutido.

Por fim, RG deixou uma nota antes de sair do encontro. Tendo em mente a realização das trocas dos bordados entre o grupo, ele comentou: *“Eu queria dar o espaço para intervenção no meu bordado. [...] Eu quero colocar a liberdade para intervir de qualquer forma, me sinto muito à vontade com isso e senti a necessidade de falar isso”*. Essa observação se torna importante a ser considerada a partir do próximo encontro.

#### 4.3 Segundo ciclo de experimentação

Após o encontro síncrono, o grupo teve tempo para seguir criando e com autonomia para decidir quanto gostariam de se dedicar à atividade. Alguns deram por encerrado as suas contribuições, enquanto outros seguiram modificando as suas criações. Antes de fechar a caixa, os participantes adicionaram os objetos físicos e buscaram soluções únicas para guardar os seus retalhos, fotografia 7.

Fotografia 7 – Organizações dos retalhos



Fonte: Registrada pela autora.

Dado esse tempo, as caixas foram recolhidas pela pesquisadora, abertas para registrar o material e trocadas. Os critérios para o revezamento se deram não só por uma estratégia de localização e deslocamento, mas também por questões como a possibilidade de provocar os participantes. Por exemplo, para SA que transpareceu maior preocupação em como dividir o tecido, foi entregue a caixa de RG que tinha uma criação ocupando boa parte da área.

Também foi adicionado um novo cartão de orientações, sugerindo que a tônica para a nova criação fosse a correspondência ao trabalho do outro:

**“Imagine e crie com o bordado algo que corresponda à criação da outra pessoa, dando continuidade juntas à coisa bordada e levando em consideração as suas experiências pessoais e sentimentos no momento”.**

As outras orientações da caixa que sugeriam o modo experimental da prática se mantiveram idênticas, com exceção a uma pequena nota adicionada no ‘como bordar’: *Dedique tempo para entender de que modo você acha adequado responder e interferir nessa criação. Não há um certo ou errado.* O cartão consta no apêndice D.

### - Segundo encontro coletivo:

O segundo encontro síncrono em vídeo seguiu tendo como objetivo gerar um ambiente de diálogo, em que os participantes pudessem contar sobre as suas criações. Novamente, não se especificaram dinâmicas, optou-se por deixar o encontro aberto ao que poderia vir. Uma sugestão apenas foi feita, a partir do que surgiu no encontro anterior, de dedicar um momento do encontro para sugestões de novas dinâmicas à prática.

Para impulsionar a conversa, algumas perguntas provocativas foram feitas no início sobre o que poderia ser discutido: **O que a criação do outro acionou em mim? Como me tocou? Houve coisas das quais eu concordei ou discordei? Como eu dei continuidade?**

É importante comentar, porém, que antes dos participantes divagarem sobre esses tópicos, a conversa que ocorreu foi no sentido de ver como os participantes estavam chegando no encontro. Nesses momentos, era possível perceber como uma prática distanciada influenciava no envolvimento e presença dos participantes, por exemplo, no caso de uma que precisou fazê-lo de dentro do escritório e que possivelmente teve mais dificuldades em se conectar ao encontro. Ao mesmo tempo, a distância e o fato de as pessoas terem recém se conhecido, não impediu que demonstrassem atenção para com o outro, como nessa troca:

*IS: “Eu estou muito mais ou menos. [...] Eu vou assim me desculpar, que eu estou muito sensibilizada, eu estou quase chorando”.*

*SA: “Mas é isso, tem que se expressar, pra isso estamos aqui escutando”.*

O encontro transcorreu a partir da apresentação de cada participante quanto às suas criações desde o recebimento da caixa, já tocada por outra pessoa. Novamente, foi comentado o modo como os novos materiais instigaram e mobilizaram as criações, LR: *“Eu vi na caixa as coisas que eu mais queria: miçanga amarela, florzinha e a lã com textura. O que brilha o olho eu peguei”.*

Quando na apresentação dos bordados, surgiram questões referentes ao modo de continuidade. Apareceu no discurso de alguns a ideia de completar um desenho a partir de traços que haviam sido deixados sugerindo incompletude, como LR, que continuou galhos do desenho anterior: *“Eu acho que ela queria bordar muitas florezinhas,*

*daí eu tipo completei”,* fotografia 8. A resposta do primeiro autor para essa continuidade, não apenas continha afeto, como também satisfação com a possibilidade de ter sido correspondido em suas expectativas pronunciadas no encontro anterior.

Fotografia 8 – Explicitando a continuidade no material



Fonte: Registrada pela autora.

Em seguida, MN comentou sobre o desafio que foi corresponder à criação do outro quando a escolha dos materiais se mostrava muito diferente da sua: *“Eu achei muito provocativo, muito reflexivo e, inicialmente, eu fiquei muito sem saber o que fazer, porque, é algo muito diferente do que eu estou acostumada a fazer. É outra linguagem, é outra maneira de interagir com os materiais”*. Completou comentando que isso ocorreu em decorrência da sua preferência pelo uso de linhas finas e cores leves, enquanto EL preferia linhas grossas e cores vivas. O bordado que deu continuidade acabou por se misturar com o de EL, e, mesmo sendo possível perceber nuances em relação ao modo de bordar, a estética seguiu um mesmo direcionamento.

Essa questão esteve presente também na fala de EL, que se defrontou com uma técnica superior à sua, de acordo com ela, mais perfeita e profissional. No entanto, isso a mobilizou a propor um contraponto ao bordado recebido: *“Ela fez aquelas coisas lindas, aquelas casinhas, eu disse: “como é que eu vou intervir aqui?”. Eu vou intervir fazendo um contraponto, não intervi no bordado em si, mas dialogando com ele. Então eu fiz aquela favela lá em cima”,* fotografia 9.

Fotografia 9 – EL alterando o ponto de vista

Bordado IS



Bordado EL



Fonte: Registrada pela autora.

Retomando o comentário de RG que dá abertura à intervenção do outro, percebe-se que a continuidade nem sempre foi fácil. RG sentiu receio em estabelecer um diálogo, pois o bordado recebido trazia muitos elementos tidos como femininos. RG justificou: “*Eu não queria romper, que fosse muito ruptivo com o processo da Lara. Que fosse invasivo demais*”. Ele comentou sobre quais elementos pensou que não destoariam: uma planta, uma máquina de costura, uma bola remetendo à brincadeira, “[...] *mas eu estava pensando em bordar um jogo, um Playstation, que é uma coisa do meu mundo e fiquei pensando muito nessa relação de gênero*”, fotografia 10.

Fotografia 10 – Receando de intervir no trabalho do outro

Bordado de LR



Bordado de RG



Fonte: Registrada pela autora.

O grupo se sensibilizou com o assunto e tomou esse caminho de discussão. Ao mesmo tempo em que LR comentou não ver problema em ter esse novo elemento fazendo parte do seu universo de coisas, uma vez que estava dentro da temática por ela proposta, RG compartilhou a sua dor: *“Eu assumo que pra mim eu deixei isso bem claro: que intervenham da maneira que vocês quiserem [...], mas eu também fiquei assim... Será que a pessoa gostaria de ver a minha intervenção?”*. É possível dizer, portanto, que todos os participantes apresentaram algum grau de receio, seja por não terem bordado nada em cima dos pontos do outro ou por não terem transformado o argumento de criação do outro.

Essa preocupação mostrou haver um certo respeito dos participantes com o trabalho do outro. Também se evidencia essa postura pelo que compartilhavam quanto a um tempo de admiração despendido, SA: *“Ficou muito espetacular, eu fiquei muito tempo olhando”*. Nessas observações, as pessoas iam buscando as significações daquilo que chamaram de narrativa, SA: *“Encontrei aqui um sol, encontrei uma saída de esperança ali, uma viagem... Olha, deu muito pano para a imaginação”*.

O bordado feito por EL mostrou ter se transformado desde o último encontro em decorrência as circunstâncias por ela vividas. No caso, EL foi para uma outra parte do tecido e, sensibilizada pela situação, iniciou um bordado retratando o fogo do Pantanal<sup>3</sup>. O modo como o bordado cruzou essa narrativa com a situação, não apenas representou o que EL estava sentindo, como também tocou e mobilizou MN:

*“Semana passada eu me senti muito triste e com muita raiva. Essa raiva de não poder mudar as coisas. [...] Eu recebi [o bordado] bem na semana que eu estava muito mexida com as coisas que estavam acontecendo no Pantanal. Foi muito forte pra mim a provocação da Elisa. Foi um bordado que me mobilizou muito”*.

MN deu continuidade a partir do seu ponto de vista, bordou plantas fazendo brotar uma vegetação, fotografia 11, mostrando que a prática permitiu que a continuidade também fosse no sentido de trazer novas proposições à criação a partir de uma perspectiva pessoal.

---

<sup>3</sup> As queimadas no bioma do Pantanal brasileiro representaram um evento marcante do mês de setembro de 2020. O pior número de focos de incêndio desde 1998, de acordo com a notícia do G1. Acesso em: <https://g1.globo.com/natureza/pantanal/noticia/2020/10/01/pantanal-tem-8106-pontos-de-incendio-em-setembro-ano-ja-tem-o-maior-numero-de-focos-da-historia.ghtml>

## Fotografia 11 – MN reforçando o seu ponto de vista na criação

Bordado de EL



Bordado de MN



Fonte: Registrada pela autora.

Pode-se dizer que, no geral, ao contar sobre as suas criações, os participantes adentravam em questões sensíveis sobre as suas vidas. IS reforçou uma capacidade que o bordado tinha para si em um nível de expressão: *“Eu estou tentando botar no tecido alguma coisa que nos dê leveza e esperança, porque, acho que a gente precisa desse momento sobretudo de esperança e nos refazer em relações mais amorosas”*. Ao mesmo tempo, ao falar disso, transpareceu um caráter social da prática, de promover um debate sobre as circunstâncias. IS postula: *“É uma coisa muito grave o que está acontecendo. Nós estamos simplesmente deixando que esse planeta se exploda. Eu fiquei pensando se a gente não deveria fazer uma marcha em direção ao Pantanal”*.

Ao discutir isso, alguns participantes demonstraram estar bastante sensibilizados, revelando o quanto se sentiam afetados pelo momento atual. Por exemplo, IS em muitos momentos comentou estar abatida pelos vários meses presa em casa devido à pandemia, enquanto presenciava o desrespeito da parte da população com os procedimentos de segurança. Quando contava isso, transparecia raiva e outros em momentos tristeza, inclusive sendo acompanhado pelo choro. No entanto, ficou visível que o espaço que se estava construindo vinha carregado de uma carga afetiva, como posto por SA: *“Já que não podemos nos abraçar, pelo menos estamos cada um tocando o trabalho do outro. Dessa forma estamos tocando o coração também”*, fotografia 12.

Fotografia 12 – Tocando o bordado, tocando o outro



Fonte: Registrada pela autora.

A sensibilidade da prática se mostrou, também, no modo como aquilo que foi comentado como *as coisas físicas* que deveriam ser adicionadas na caixa representando a situação, adquiriram um significado de *presente*. Muitos inclusive, sendo feitos manualmente pelos participantes, fotografia 13. No momento dedicado à sugestão de novas dinâmicas para a prática, a sugestão trazida por IS foi que todos vivenciassem a experiência: *“Fiquei curiosa em relação a essas pequenas lembranças que a gente põe na caixa, se isso não deveria circular”*.

Fotografia 13 – Presentes enviados na caixa



Fonte: Registrada pela autora.

#### 4.4 Seminário para contribuições

Marcando a metade da extensão da prática, foi realizado um seminário para o qual foram convidados os mesmos participantes do de preparação, com algumas mudanças devido às agendas. Estiveram presentes:

Quadro 10 – Apresentação dos participantes do seminário

Participantes	Formação
AM	Autora da pesquisa e Designer
CN	Designer de produto e Mestre em Design Estratégico
RM	Designer e doutoranda em Design Estratégico
DG	Designer e mestrando em Design

Fonte: Elaborado pela autora.

O seminário teve como função comentar os processos já pensados para prática e os seus achados intermediários, e serviu para fins de compartilhar e trocar informações e receber contribuições para o andamento futuro da pesquisa. Também, trocar ideias sobre pontos que se descolaram do que havia sido inicialmente pensado, a fim de propor novas estratégias a esses desdobramentos. O papel dessa análise é impulsionar a transformação valorizada pela experimentação, ao dar atenção desde os movimentos de formulação da prática.

O seminário ocorreu em vídeo e teve duração de uma hora. A dinâmica do encontro contou com uma apresentação visual da autora de vinte minutos que buscou relatar os ocorridos da prática até o momento, seguida de uma exploração do grupo sobre alguns pontos elencados durante a apresentação. As discussões geradas a partir destes pontos, assim como as possíveis ações sugeridas pelo grupo, são trazidas em síntese no quadro a seguir:

Quadro 11 – Análise dos resultados do seminário

Tópico de Discussão	Discussão	Ação Sugerida
<p><b>1. A falta de debates, impasses e discordâncias na prática e como promovê-los</b></p> <p>Preocupação desencadeada pela sutileza que a prática adotou em detrimento a uma ação que se imaginava gerar debates acerca das discordâncias de perspectivas.</p>	<p><i>CN: “Se todos têm essa ideia entre eles de falar a mesma coisa ou tentar representar algo similar, ou corresponder às ideias e, se ao mesmo tempo a tua prática tem muito a ver com o que está acontecendo agora, e tem essa forma de um meio de expressão, algo como uma crítica, então, eu acho que em um protesto todo mundo meio que está alinhado. Mesmo que tu tenhas uma intenção de que seria interessante que existisse essa possibilidade de divergência acho que não deverias forçar”.</i></p>	<p>Foi unânime a asserção de que as questões democráticas não eram o que estava em jogo na prática. Portanto, não deveriam ser sugeridas ações para promover conflito, mas respeitar a sutileza da prática, instigando assuntos que já estavam se apresentando.</p>

	<p>DG: <i>“Tencionar um pouco essas questões que estão sendo despertadas na prática (...) automaticamente deixa esse processo falar”.</i></p>	
<p><b>2. O medo de intervir no trabalho do outro e como estimular as narrativas conjuntas</b></p> <p>Preocupação desencadeada pelo modo como os participantes deram continuidade às suas criações.</p>	<p>DG: <i>“Talvez essa questão de respeitar um espaço de costura não seja só uma questão de relacionamento, talvez seja uma micropolítica que a própria prática está insinuando, que está despertando”.</i></p> <p>CN: <i>“A palavra continuidade talvez assuma que se deva estar alinhado com a primeira ideia. Acho que isso não te possibilita divergir”.</i></p> <p>RM: <i>“Eu acho que tu poderias instigar o porquê desse receio de intervir diretamente no bordado um do outro ou o que significa ferir. Explorar o que é o ferir, o que é o interferir, o que é o entrar nele...”.</i></p> <p>CN: <i>“É importante que elas criem individualmente, mas esse espaço grupal pode ser guiado para que elas deem uma opinião na criação do outro, interfiram através do diálogo”.</i></p> <p>RM: <i>“Talvez a pessoa não se sinta agredida, ou talvez essa agressão, se ela for suportada, gere um sentido novo que não teria sido possível, se não tivesse tido esse embate de linhas”.</i></p>	<p>As ações aconselhadas se referem a: (1) mudança textual da orientação de como continuar, sugerindo a ideia de divergência; (2) realização de um momento inicial no encontro, em que são feitos questionamentos por parte da pesquisadora, similar ao que havia sido feito no anterior, sobre questões que envolvem o que é intervir, ferir, romper e etc; (3) utilização do momento de conversa como dinâmica falada sobre como continuar.</p>
<p><b>3. A posição da pesquisadora e como se colocar</b></p> <p>Preocupação que surge pelo desafio de seguir questionando o papel do projetista em uma prática participativa, desencadeado pelo questionamento de uma participante: <i>“Eu gostaria de te escutar. O que tu sentiste quando viu os bordados?”.</i></p>	<p>RM: <i>“O que me vem em mente desses engajamentos de conversa, do que tu queres que as pessoas se coloquem, tu poderias fazer esse movimento: “Isso me sensibilizou nas conversas e eu quero compartilhar com vocês”. Se tu fazes esse movimento, tu instigas os outros a fazerem também”.</i></p> <p>RM: <i>“Eu acho que tu deverias estar bordando junto. Tu poderias fazer uma intervenção tua em cada um desses trabalhos e começar a partir disso no próximo encontro”.</i></p>	<p>Sugere-se que a pesquisadora faça intervenções nos bordados do grupo, sem a necessidade de adicionar um novo <i>kit</i> na rotação das caixas. Nessas podem ser ousados limites de intervenção, a fim de sentir o que acontece. A ação tem intuito de fortalecer a perspectiva da pesquisadora como tocadora, a fim de não se tornar mais uma visão alheia à prática.</p>
<p><b>4. As dispersões durante o encontro e como manter uma atmosfera de engajamento</b></p> <p>Preocupação que surge após a necessidade de reagendar a data dos encontros e</p>	<p>DG: <i>“Me pergunto o que mudaria se tu participasses de outra forma na prática. (...) Pelo fato de as pessoas estarem cada uma em suas casas numa interface digital, eu me pergunto se tu como a pessoa que está ali levantando questões e incentivando o pessoal, se</i></p>	<p>A ação sugerida segue sendo de uma postura participativa e questionadora da pesquisadora, que poderia incentivar maior presença. Não sendo necessárias dinâmicas que proponham um</p>

<p>impossibilidade de participação de algumas pessoas no encontro seguinte. Assim como preocupação ao observar que, por vezes, são realizadas outras atividades domésticas ao longo do encontro.</p>	<p><i>estivesse bordando junto o que talvez isso impactaria?”.</i></p> <p><i>CN: “Você poderia formar duplas. Não com a intenção de que eles compitam, mas para que se sintam um pouco mais comprometidos tendo que trabalhar com outra pessoa e talvez isso fomente engajamento”.</i></p> <p><i>RM: “[em relação aos presentes] mesmo que não remeta diretamente ao ato de bordar, por estar atrelado a pessoa, não faz parte? É o que eu trago de mim e ofereço a ti. Eu estou compartilhando contigo um pedacinho de mim”.</i></p>	<p>engajamento demasiadamente estruturado.</p> <p>Percebeu-se, inclusive, que a prática não carecia de comprometimento, mas que esse se mostrava presente até mesmo nas dispersões e conversas desvirtuadas do encontro, ou mesmo nos presentes trocados, pois traz outro ritmo e cuidado à prática.</p>
<p><b>5. As associações que surgem dos materiais e como potencializá-las</b></p> <p>Preocupação que surge uma vez sendo necessário repor os materiais. Pergunta-se o que de novo poderia ser adicionado.</p>	<p><i>DG: “É muito fascinante pensar nessa capacidade do material de absorver uma condição social extremamente única e momentânea. Talvez se tu fosse tentar mensurar isso de uma outra forma, não sei se essas respostas viriam tão facilmente. (...) É deixar o material falar meio que por si só, como aconteceu nesse caso”.</i></p>	<p>O grupo não sugeriu ações, além de estimular assuntos que emergem vinculados ao material.</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

O seminário, ainda que sugerindo ações, reforçou a necessidade de se pensar outras interferências apenas quando com o intuito de despertar mais respostas acerca do que já vem emergindo. DG afirma: *“Mais do que tentar impor, colocar novos materiais ou buscar por alguma coisa muito concreta, talvez tencionar essas questões que estão surgindo criando um ambiente de discussão”.*

#### 4.5 Terceiro ciclo de experimentação

Logo após o seminário, as caixas dos participantes foram novamente trocadas. Já tomando como relevantes as sugestões recebidas, não foram adicionados novos materiais.

A pesquisadora também realizou pequenas intervenções em alguns bordados. Em um deles, por exemplo, era perceptível um espaço vazio no centro do tecido, como se os participantes tivessem receio em ocupar e apenas realizassem pequenas criações dispersas. Buscou-se então expandir uma das linhas da ‘linha do tempo’ desenhada e ocupar este vazio. Como mostra na fotografia 14, isso foi feito dando continuidade às

linhas de ambas as extremidades e, ao mesmo tempo, deixando as suas pontas soltas para provocar algo inacabado. As outras intervenções também foram motivadas por essas sensibilizações de como conectar criações dispersas ou adicionar elementos provocativos que dessem continuidade a criação.

Fotografia 14 – Intervenções da pesquisadora



Fonte: Registrada pela autora.

Tomando a sugestão de alteração das orientações da caixa, o novo cartão não sugeria diretamente uma continuidade como atividade, mas:

**“Imagine e crie com o bordado algo que corresponda à criação da outra pessoa. Interferindo, instigando, questionando e construindo junto. Leve em consideração as suas experiências pessoais e sentimentos no momento”.**

Ainda, uma das participantes comunicou ter sofrido um acidente e estar com um dos braços imobilizado. Preocupada com a continuidade da prática, a pesquisadora questionou, se ela preferiria abandonar a pesquisa ou seguir participando dos encontros apenas para conversar. A participante respondeu que gostaria de seguir participando normalmente. Nesse momento, deixou claro que teria estabelecido um novo ritmo para o seu processo. Enquanto ainda havia dor, ela contribuiu fazendo apenas pequenos pontos que sustentavam o bordado anterior. Conforme foi se sentindo mais à vontade, ainda lentamente, começou uma criação mais elaborada. Ela foi preenchendo as cores em um processo que descreveu como

imperfeito: *“Essa está levando tempo [...] a situação física não me permite fazer muito detalhamento, então eu estou fazendo meio impressionista”*. A continuidade dos trabalhos, permitiu que ela também se sentisse autorizada a pedir ajuda no encontro, caso não tivesse tempo de fazer tudo o que queria.

### **- Terceiro encontro coletivo:**

Prosseguindo com as sugestões levantadas no seminário, optou-se por introduzir o encontro com algumas percepções da pesquisadora como: o receio de RG em intervir na criação de LR, a sugestão de IS de que todos assinassem os bordados, e a sensibilização da pesquisadora com os espaços deixados em branco, os quais mobilizaram intervenções com o intuito de ocupá-los.

Dito isso, sugeriu-se como ação do encontro tentar exercer a colaboração questionando as intervenções. Como provocações foram feitas as perguntas: **Será que os trabalhos deveriam ter uma assinatura individual ou em grupo? Como seria uma assinatura do grupo? Será que os espaços são deixados em branco no tecido porque queremos convidar o outro ou porque temos medo de interferir? Como as interferências nos fazem sentir? O que eu faria, se este trabalho estivesse comigo para contribuir?**

Em um primeiro momento, os participantes se detiveram a tais questões, discutindo, por exemplo, uma ideia de autoria. SA foi a primeira a falar e discorreu sobre o seu processo com o bordado de RG. Comentou sobre se sentir alinhada ao trabalho do outro, desenvolvendo a sua identidade, ‘a sua parte’, junto a dele. *“Eu estou agregando alguma coisa a ele que seja também meu. Eu não vejo a necessidade de autoria. Eu quero que ele seja um trabalho integrado”*. Assim, sugeriu que poderia ser assinado por aqueles que ali passaram. MN, por sua vez, comentou que mesmo o bordado não tendo passado por todos, havia ali as mãos e os afetos de todos. Ou seja, tão importante quanto aquele que borda e cria, são os que participam do processo enquanto discurso. MN ainda complementou:

*“Em nenhum momento eu senti como meu projeto, nem o primeiro. Eu fiz o primeiro já pensando: “O que será que as pessoas vão achar que vai sair desse casulo?”. [...] Eu não me senti invadindo e nem invadida. Me senti junto, desde o início, me senti muito parte do grupo, com as dificuldades, com as preocupações, com os afetos. Me identifiquei muito”*.

Falar sobre como ocorria a processualidade de um trabalho colaborativo, desencadeou uma discussão sobre individualismo. Isso, porque, ao explicar como se sentia em relação às interferências, IS compartilhou a importância de pensar em *se meter na vida alheia*: *“Eu acho muito importante a gente pensar em se meter na vida alheia. Que a gente se meta na vida alheia e insista com o outro para entrar na vida dele. [...] Que a gente vá lá e se responsabilize por essa interferência. Que a gente saiba mexer na vida do outro”*. Ao dizer isso, mostrou no seu bordado um sol, fotografia 15, onde agiu sustentado a criação do outro que estava se desmanchando, sem necessariamente alterar a proposta inicial: *“[...] estava super inseguro bordar. Cada vez que eu mexia naquilo eu dizia: ou eu vou deixar o outro se desmanchar, ou eu vou me meter na vida do outro”*.

Fotografia 15 – IS sustentando o trabalho do outro



Fonte: Registrada pela autora.

Respondendo como se sentia em relação à continuidade e às intervenções, MN comentou sobre uma relação com a finalização da criação, por causa de uma falta de espaço para bordar. O bordado que recebeu já estava todo preenchido. EL teve uma sensação similar, no entanto, por causa de uma perfeição das criações, comentando que sentia *‘quase como pronto’*. Uma forma que achou para se desvencilhar do que pareceu ser uma questão de técnica foi bordando no avesso, onde supostamente teria mais liberdade, fotografia 16a. Além disso, ela buscou corresponder ao fazer

pequenas e sutis contribuições à criação anterior: “o vaso da Lara agora furou e vai cair um pouquinho de água”, fotografia 16b.

Fotografia 16 – Criações e correspondência de EL



Fonte: Registrada pela autora.

Distanciando-se da ideia de romper ou ferir, IS comentou que a continuidade era, em si, uma forma de expressar a sua opinião, como na narrativa que retratava o fogo do Pantanal, fotografia 17 e o trecho abaixo exemplifica:

*“Eu estou tentando apagar o fogo. Eu fiz um céu estrelado de azul, e agora eu estou fazendo um chafariz para que esse fogo tenha um fim. Eu quero saber onde é que eu estou nisso, se eu estou do lado do problema ou do lado da solução. [...] Ou eu boto fogo, ou eu apago o fogo. Então o meu bordado está levando chuva, água e esperança para apagar esse fogo, porque é a minha posição pessoal.”*

Fotografia 17 – IS posicionando-se e se envolvendo com a situação



Fonte: Registrada pela autora.

RG comentou que a continuidade não apenas se dava pela expressão das suas perspectivas, como também era um resultado do imaginário coletivo pronunciado durante os diálogos: *“Foi uma resposta à escuta que eu tive sua nesses encontros. Isso me deixou à vontade para poder imprimir uma outra visão minha, uma outra percepção”*. Partindo disso, ele foi sensibilizado pelos elementos já presentes no bordado, inclusive pela intervenção da pesquisadora, e seguiu construindo uma narrativa unindo todos os pontos.

Pode-se dizer que a dinâmica desse encontro se concentrou nas questões provocadas no início. Ainda assim, o encontro não apresentou uma mudança significativa em seu formato. Também, as intervenções feitas pela pesquisadora foram bem recebidas pelo grupo, SA comentou: *“Que legal tu te sentiste motivada de intervir, tu foi perdendo aquele sentimento de não pertencer à turma”*. No entanto, tiveram o mesmo efeito que as intervenções do restante do grupo.

#### 4.6 Quarto ciclo de experimentação

O quarto ciclo de experimentação marcou o fim da pesquisa junto ao grupo reunido. As caixas de materiais foram novamente trocadas. Dessa vez, seguindo o

pedido feito no primeiro encontro, as caixas foram retornadas aos autores iniciais. Percebendo que os tecidos naquele momento já estavam bastante preenchidos, adicionou-se uma nova orientação no último cartão, apêndice D:

**“Se tiver vontade, siga imaginando e criando com o bordado algo que dê continuidade ao que está sendo contato aqui. Não se apegue a ideia de finalização.”**

Ainda, percebendo que nos encontros os participantes tratavam os seus bordados como narrativas, pensou-se em potencializar tal aspecto com a orientação:

**“Tire um tempo para pensar que histórias essa criação pode contar. Quais novos modos de viver ela inventa? Que tipo de relações existem nela? Como essa criação se transformou e o/a transformou?”.**

**- Quarto encontro coletivo:**

O objetivo deste encontro era seguir construindo um ambiente de diálogo e coletar percepções quanto às particularidades da prática e o que ela foi capaz de mobilizar. Para isso, foram sugeridos alguns tópicos de conversa: **Houve a percepção de alguma transformação desde o início da prática? De que aspecto? Pessoal, relacional, criativo...? Há ‘coisas’ que foram realizadas neste espaço que não teriam sido feitas, se não fosse pelo contato com essa prática? Algo tocou vocês em algum momento?**

Nota-se, porém, que mesmo buscando ainda provocar o grupo, o encontro não escapou de um aspecto de encerramento. Inclusive, tendo esse aspecto se manifestado quando apenas um participante seguiu bordando durante o encontro. Tendo esse caráter, o grupo respondeu algumas das questões sugeridas, mas se interessou em aproveitar o momento juntos para conversar amenidades. A prática seguiu respeitando as emergências, e por isso, permitiu que o diálogo fosse levado a partir dos assuntos de interesse dos participantes.

O fato de as caixas terem retornado aos autores iniciais, reforçou a ideia de fechamento, como a hesitação de EL frente ao que parecia um trabalho finalizado:

*EL: “Eu não fiz nada! Quando eu recebi fiquei algum tempo olhando “e agora o que que eu faço? O que é preciso?”, mas fiquei conversando e nada me sugeriu. Foi a única vez que eu fiquei parada assim, literalmente. Eu chorei, chorei por dentro, só não saíram as lágrimas. Foi tão lindo o que eu vi, mas até agora nada me sugere mais além de contemplar, olhar assim com mais atenção, porque, foi tão cuidadoso”.*

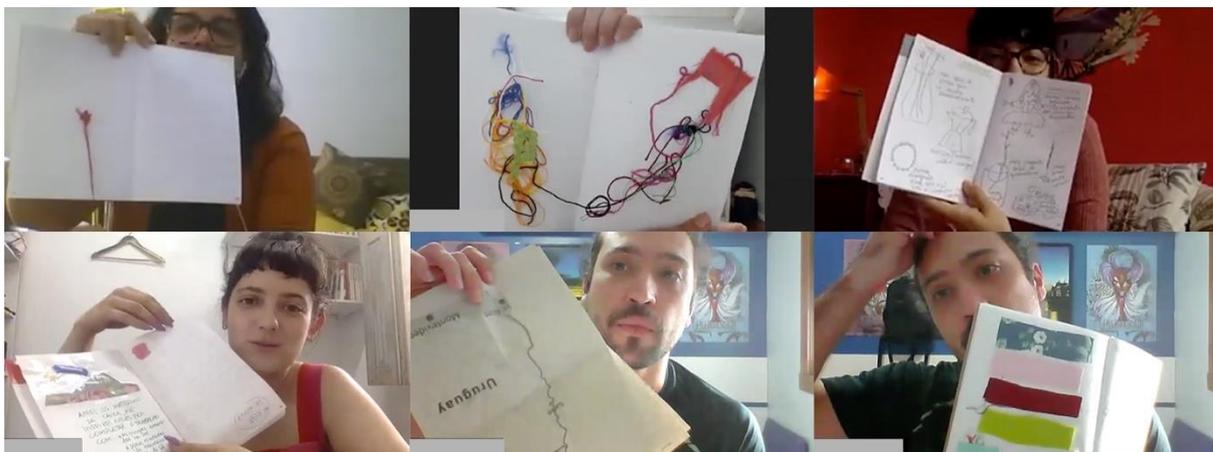
LR sugeriu que esse sentimento poderia ser reflexo da própria orientação da caixa, quando dizia para os participantes não se apegarem a uma ideia de terminar o bordado. Percebeu-se que aspectos como a incompletude da experimentação eram desafios para os participantes. Ao mesmo tempo, outros destacaram uma característica de deslumbramento com a caixa que favoreceu a vontade imediata de seguir, IS: *“Eu queria dizer que eu já intervi, já terminei e já fechei a caixinha”.*

Com o recebimento do trabalho inicial e a partir de um olhar de atenção e admiração, os autores iniciais do bordado foram percebendo as transformações que ali ocorreram. LR comentou sobre a surpresa ao reparar em pequenos detalhes complementares às suas criações iniciais: *“Quando eu recebo, a boneca tem pezinho, tem chão, tem cílios. Alguém fez um galinho a mais no meu abacate. (...) Ver as interferências no meu, não o que é novo, mas o que foi feito em cima... Fiquei emocionada com essas coisinhas”.*

Já RG comentou como foi tocar aquelas transformações que até então apenas tinha visto através da tela. Com o bordado em mãos, ele foi vendo o que vinha de cada pessoa. O toque dos bordados revelou um processo de mistura de pontos que se tornavam ao mesmo tempo indistinguíveis, e revelavam uma trajetória entremeada. LR mencionou que reparou isso principalmente ao olhar para o avesso do bordado.

Outro ponto que chamou a atenção dos participantes, foi o interesse por discutir sobre os seus cadernos. Até então, estes não haviam sido discutidos, por entendê-los como ferramenta de registro complementar. Logo, cada participante foi contando as particularidades dos seus registros. Alguns utilizaram o caderno como suporte de criação, rascunhando e desenhando. Outros o utilizaram como ferramenta de registro pessoal sobre o que sentiam ao longo da prática. Fotografia 18.

Fotografia 18 – Apresentando os cadernos em tela



Fonte: Registrada pela autora.

Avaliando sobre como a prática os tocou, os participantes enfatizaram o *estar juntos*. A prática de bordado como uma formalização de um grupo até então desconhecido. EL falou: *“Me tocou todo esse estar junto com vocês, desde o primeiro momento eu disse: “nossa que grupo legal”. Eu fico curiosa em saber quem são você”*. Essa curiosidade por conhecer, demonstrou-se no discurso de IS como uma vontade de se aproximar de pessoas curiosas: *“Como esse povo é louco e que coisa ótima! Fazem coisas que eu jamais faria, e jamais faria daquele jeito”*.

Estar juntos, significou a possibilidade de contar com um espaço de expressão de vários tipos, incluindo aqueles mais sensíveis. Mesmo a prática propondo uma discussão pontual, lidou com o modo como os participantes extrapolaram para contar sobre o seu cotidiano. IS fechou: *“Foi arrebatador para todos os lados. De me sentir no fundo do poço, até estar pendurada de pandorga feito criança”*. Eles foram, portanto, tocamos por uma intensidade de relacionamento no qual se envolveram: *“[...] a gente se detém na longevidade e na presença pra botar qualidade naquilo. A qualidade está no que eu pude sentir no tempo que deu”*.

Encerrado o relato dos quatro ciclos de prática, reforça-se que ao longo do processo de pesquisa outros modos de coleta de dados dos participantes e de relacionamento também foram promovidos. Seus resultados foram considerados ainda dentro da análise de categorias dos dados.

## 5 DISCUSSÃO

A partir de uma apreciação dos resultados e pensando nos objetivos da pesquisa, neste capítulo são trazidos quatro tópicos a serem discutidos. Eles se referem aos principais achados da análise. São eles: (1) oscilação entre uma postura experimental e a ideia de programa; (2) prototipagem experimental como provocadora de narrativas; (3) respeito a uma variedade de ritmos; e (4) *ethos* de cuidado no design. Na sequência, os tópicos serão apresentados, assim como uma posterior consideração sobre os seus entrelaçamentos.

### 5.1 Oscilação entre uma postura experimental e a ideia de programa

A compreensão adotada como resultado do percurso realizado nesta pesquisa é a da experimentação como proposição de uma postura alternativa de design que concede maior abertura ao aleatório, ou inesperado e, portanto, aliada ao conceito de estratégia. No entanto, uma das competências da pesquisa que foi evidenciada pela prática, é a oscilação dos participantes entre essa postura experimental e um modo planejado de criação, vinculado à ideia de programa. Ou seja, um movimento de variação constante de fechamento e abertura nos processos, desde a preparação à condução da criação do bordado.

Essa oscilação foi identificada na descrição dos processos, quando os participantes narravam suas trajetórias de criação como evidenciado, por exemplo, pelas falas e registros realizados pela participante LR. Em um primeiro momento, ela executou planos e rascunhos de tudo o que bordaria, fotografia 19. Na sequência, passou a descrever como iniciou a sua criação a partir dos materiais que mais lhe chamaram atenção e como foi bordando sem roteiros pré-estabelecidos:

*“Eu comecei uma coisa inédita: eu estou fazendo freestyle. Eu não desenhei e eu estou indo direto tudo no olho. Está sendo bem divertido! [...] É uma coisa sem regras, sem ordem”.*

*“Essa caixa está mais aleatória. As cores, as coisas que têm, eu gostei disso [...] eu vi na caixa as coisas que eu mais queria: miçanga amarela, florzinha e a lã com textura e foi isso que eu decidi colocar aqui. O que brilha o olho eu peguei”.*

## Fotografia 19 – Caderno com rascunhos de LR



Fonte: Registrada pela autora.

Quando na fundamentação teórica se especificaram os dois processos distintos descritos por Goehr (2017) como aquele do experimento científico de Francis Bacon e aquele da experimentação musical de John Cage, buscou-se, de forma categórica desenvolver uma prática que gerasse incessante abertura, fazendo transparecer e instigando os pilares de uma postura experimental. Porém, a partir da prática, percebeu-se que esses processos não andavam separados, ou pelo menos, não ocorriam de forma inalterada. A postura experimental buscou constante desestabilização, mas, para os participantes, planejar também era importante. Talvez por trazer confiança a uma participação em ambiente desconhecido. Recorrendo à espontaneidade da prática, aos poucos foi sendo percebido que não deveria se valer sempre de um impulso a desestabilização.

Como a prática não tinha o intuito de atribuir um modo de fazer estrito e, muito menos, seria capaz de transportar os participantes a ele, a consideração da oscilação fez com que os participantes se sentissem à vontade para retomar aquilo que já conheciam enquanto os seus processos tradicionais. A experimentação da prática,

portanto, não foi capaz e nem teve a intenção de extinguir um modo de programa, sendo esse socialmente construído. Em contrapartida, essa oscilação expôs ser importante o respeito pelos movimentos autônomos dos participantes, entendendo que o crescimento do conhecimento se dá pela tentativa de fazer as coisas por si mesmo.

Observando o toque como particularidade, cabe apontar, porém, que há uma certa tendência dentro dessa oscilação da experimentação em chamar a sua postura a partir daquilo que se toca. Por mais que os participantes iniciassem contando sobre o que haviam planejado para determinado 'projeto', na sequência observavam como este ia se modificando a partir de um fluxo sugerido pelos materiais (INGOLD, 2012). Isso demonstra uma potência dos processos de coisificação dentro da oscilação, onde a agulha e as linhas, por exemplo, ganham vida quando em mãos e no bordar.

Os traços a lápis que eram feitos na base de tecido evidenciam a estrutura do programa. Contudo, talvez pela incapacidade de representar algo verossímil ou de executar uma técnica virtuosa como aquela idealizada, as expectativas no fazer se modificavam. Observa-se como os materiais, por vezes negligenciados, acabavam por chamar os participantes ao longo da criação, regendo um fazer muito mais atraente do que aquele de uma ideia estática. Como sugerido por Ingold (2012) quando ele fala que se aprenderia mais se envolvendo diretamente com os materiais, seguindo o que acontece com eles quando se misturam uns aos outros, solidificando-se e se dissolvendo na formação de coisas mais ou menos duráveis. Assim o fizeram os participantes, sendo levados pela maleabilidade, emaranhamento e desmanche dos materiais que os faziam desviar parcialmente dos planos determinados.

Oscilar representou, portanto, um processo dos participantes de se reconhecerem dentro da prática que, por vezes era confortável e fácil, e em outras os faziam hesitar. Esta competência de oscilação, toca no conceito de hesitação quando permitiu os participantes decidirem por si mesmo o que era bom e questionando seus valores. A figura do idiota de Stengers (2005) aponta que jamais devem ser aceitas as convenções consensuais em que as situações são apresentadas. Nesse caso, hesitar significa questionar a própria postura experimental sugerida ou, quando a experimentação equivale a experimentar, inclusive um modo de programa. Seria generalizante dizer aos participantes que buscassem sempre romper. Hesitar representou uma resposta a desestabilização e que também está vinculada à forma como a prática se relacionou com as noções de imperfeição e prazer.

Quando se trata de pensar pelo design estratégico, entende-se como condição uma abertura que dê conta de contextos múltiplos e diversos, demandando do processo adaptabilidade para lidar com algo que é situado e envolvido, postulando que nenhum equilíbrio deve ser alcançado. No entanto, a abertura significa aceitar tanto os movimentos experimentais, quanto de fechamento planejado. Dessa maneira, alerta ao design que tenha um processo mais despretenso, sensível e atento às oscilações e às estratégias que dele emergem.

## 5.2 Prototipagem experimental como provocadora de narrativas

Buscando promover diferentes formas de pronúncia e dar voz política aos seres em suas próprias linguagens, a prática se envolveu com um tipo de prototipagem experimental capaz de provocar narrativas. Essas foram construídas a partir da fala, da escuta e do toque e consideraram uma maneira artística, imaginativa e acessível de expressão. Acima de tudo, não implicaram uma atividade individualizada, mas fizeram parte de um processo coletivo e democrático, sendo apropriadas por todos que ali tocaram.

O bordado de SA, por exemplo, iniciou retratando aquilo que a participante havia vivenciado desde o início da pandemia até aquele momento. A partir de uma linha do tempo sinuosa, ela, uma imigrante uruguaia, marcou datas passadas relevantes do período: *“desde que eu cheguei de Montevideu, todos os meses e destacando aniversários e um dia de luto no dia 19 de julho, quando a minha mãe partiu.”* A história por trás do bordado, contada durante os encontros, foi a volta para casa após um período de cuidados da mãe doente na cidade natal. Como isso coincidiu com o início da pandemia, impossibilitou SA de retornar ao país, mesmo após o falecimento da mãe. No tecido bordou a frase: *“Sinto lonjuras, doutor. Sofro de distâncias”*.

A participante seguinte, sensibilizada pela linha do tempo inacabada, seguiu imaginando: “O que havia naquele tempo em aberto?” IS imaginou o futuro que vinha após as datas marcadas. Ela bordou uma criança, água, peixes, aves e uma pipa. Tudo aquilo que compunha o que chamou de ‘restauração da esperança’. Ela quis ainda reforçar que, apesar das dores vivenciadas pela autora inicial, havia ali a questão marcante do amor, bordando “o amor resiste” ao lado dos seus desenhos. Já o último participante, RG, exercendo certo senso de alteridade, apreciou a história e buscou dar um fim-aberto para ela. Desenhando um mapa que englobava o Rio

Grande do Sul e o Uruguai, criou um traço unindo as localidades, propondo uma viagem que ainda seria realizada, fotografia 20.

Fotografia 20 – Narrativa do grupo



Fonte: Registrada pela autora.

A narrativa não é contada de forma indiferente por nenhuma das partes, nem pela autora inicial e nem por aqueles que lhe deram continuidade. A escuta e o toque possibilitaram a eles adquirir a sensibilidade e os saberes necessários para serem capazes de continuar de forma coerente a história.

Existem muitas abordagens de prototipagem. Tomando-se as prototipagens usualmente conhecidas no vocabulário do design 'rápida e lenta', essa que emergiu da prática apresenta um processo terceiro em termos do que fomenta. A prototipagem rápida, de acordo com Wilkie (2013), propõe um processo exploratório que busca, por meio de *mockups* e outros formatos de representação (possivelmente descartáveis e/ou tecnológicos), gerar uma quantidade de ideias que esclarecerão os requisitos imprescindíveis de um sistema no menor tempo possível. Destaca-se uma forma de traduzir ideias aparentemente sem esforço, imperfeita e em quantidade. A

prototipagem lenta se atenta muito mais ao detalhamento, mesmo que isso signifique construir um único objeto que represente, meticulosamente, os requisitos e funcionalidades do sistema. Caracteriza-se pela perfeição e precisão.

A prototipagem que é fomentada pela prática fica em um limiar desconectado deste eixo. Mesmo propondo lentidão, ela se opõe a ideia de perfeição, e mesmo propondo um processo exploratório, ela é incapaz de gerar ideias em quantidade nem é livre de esforços. Ela é experimental justamente por ser lenta, imperfeita e em pequena escala. Representa o que é característico do processo do artesão. Ela exige esforço técnico e sensível de como continuar e alterna entre representar e imaginar, valorizando um processo de improvisação. Considerando a fundamentação teórica do trabalho, seria desnecessário adentrar essa categorização, uma vez que é reconhecido o distanciamento dessas proposições em relação à experimentação. Porém, é justamente esse distanciamento que valoriza a prototipagem.

Em vista disso, a prototipagem experimental se aproxima das práticas de *critical making* de Ratto (2011) e DiSalvo (2014), onde a atividade é o ato compartilhado do fazer. Durante tais atos, ela age como mediadora de um processo dialógico, em que as pessoas colocam em contato as suas perspectivas, expondo-as e modificando-as. Opera como prerrogativa de encontro, reunindo as pessoas em torno de uma atividade de construção compartilhada. Deve ser destacado que, avançando a ideia dos autores de mediação, ou justamente pela mediação de diálogos-propositivos, essa prototipagem experimental provoca além conversa, um processo sensível e fortemente vinculado a imaginação: a narração.

Constituem-se, desse modo, estruturas que se dispõem a contar histórias em um processo de significação. De acordo com Bentz (2014), as narrativas são de interesse da projeção do design, pois são “[...] instâncias de reconhecimento capazes de explicitar estratégias de ver, de prever e de fazer ver [...]” vinculadas a perspectiva de Zurlo (2010). Correspondem à correlação entre sentidos e comunicação, em que os sentidos são colocados em circulação, portanto, coletivizados. Especialmente relevante para o design, porém, propõe uma dimensão de fazer sentir, compartilhar e afetar. Essas narrativas, se apreciadas pela dimensão do toque, materializam práticas sociais que têm a sua base no cuidado e cujo valor está naquilo que é construído no cotidiano o que, de acordo com Puig de la Bellacasa (2017), além de produzir dados, cria e representa a realidade estudada.

As narrativas que se manifestam por causa do bordado não são ideias dispersas, mas algo que se constrói e se constitui a partir dos pontos de vista de cada pessoa, das circunstâncias do ambiente e da correspondência ao outro. Ocorre que os materiais disponibilizados na caixa não poderiam sugerir o que iria emergir, pois não são entidades dadas. Tais narrativas experimentais foram produzidas pelo conjunto incidental formado pela participação dos atores, as coisas e as suas dinâmicas. Da mesma forma, não são criações que unificam uma visão, por terem sido construídas a distância, a partir de acordos temporários e habitadas por diferentes vozes e interpretações comuns e dissonantes.

As narrativas, por essa razão, tornam-se estratégias capazes de comunicar e construir questionamentos, proposições e sensibilidades relacionadas aos assuntos que estão em jogo. Nelas podem surgir problemáticas, mas não são necessariamente buscadas soluções. Pelo contrário, elas são espaços para hesitar, onde se questionam valores e ações individuais e se buscam por novos significados coletivos.

Quanto à qualidade do que é narrado, o processo incita um aspecto trivial, especialmente por partir de uma prática de bordado, daquilo que é realizado em ambiente doméstico. As narrativas enfatizam o que há de importante na situação, relacionando-se às noções democráticas. Elas remetem ao que Le Guin (2019) descreve como histórias outras que não a do herói, a assassina ou aquela resumida pelo conflito, mas “[...] a história não-contada, a história da vida”. Assim, os participantes narravam aquilo que estava acontecendo, o que faziam ou sentiam e como se relacionavam. A isso, adicionava-se um caráter lúdico e crítico.

A narrativa enquanto protótipo, enfatiza aquilo que tem de urgente na visão dos seus autores, especula e critica modos de vida. Torna-se um instrumento de design descritivo daquilo que não seria acessado por intermédio de outros instrumentos de pesquisa mais precisos como, por exemplo, entrevistas. Contudo, como sugerido por DiSalvo (2014), não se trata de tentar interpretar a política dessas *coisas* enquanto artefatos em uma leitura posterior aos fatos, mas “[...] podemos ver a politização do artefato por meio do processo de definição de função e forma”. O bordado contendo a narrativa é, portanto, o protótipo e a prototipagem. Retrata uma visão que está em constante construção e transformação. Essas narrativas não são programadas, não possuem finalização e nada nelas pode ser replicado. Elas são provocadas pela prototipagem experimental e vulneráveis ao viabilizar um encontro aberto e incerto de perspectivas e vozes.

A caixa de materiais, por consequência, também faz parte dessa narrativa. A caixa para bordar cuidados se assemelha à história de Le Guin (2019) quando essa sugere a sua proposição: “[...] a garrafa como heroína. Não apenas uma garrafa de gin ou de vinho, mas a garrafa em seu sentido mais antigo, de recipiente em geral, uma coisa que contém outra coisa”. Para a autora, essa coisa que contém está cheia de inícios sem fim e de iniciações, de perdas, de transformações e traduções, de artimanhas e de muito menos triunfos. Aspectos esses, que sugerem uma base cuidadosa, colaborativa, mundana e experimental expressa pela prototipagem.

Puig de la Bellacasa (2017) fala que o cuidado trata daquele trabalho que desaparece ou é rebaixado às sombras. Então, se usualmente, no bordado, fazê-lo bem implica na habilidade de tornar invisível a mão do artesão e, se na prototipagem a mediação tem por objetivo tornar-se transparente a fim de valorizar o diálogo, essas narrativas provocadas pela prototipagem experimental são particulares por reconhecer aquilo que é tangível e que contém afeto e identidade. O processo de prototipagem experimental propicia ao design se manter em estado de incerteza, pois ao provocar narrações, estimula um diálogo que possibilita discernimento, reflexão, participação e expressão da subjetividade.

### 5.3 Respeito a uma variedade de ritmos

Preocupada em criar a ocasião para que outras maneiras de ser e fazer emergissem, a prática apresentou como um de seus expoentes o respeito por uma variedade de ritmos. Isso é representado pela forma como os participantes agiram e pela maneira como perceberam o seu ritmo e outros elementos temporais.

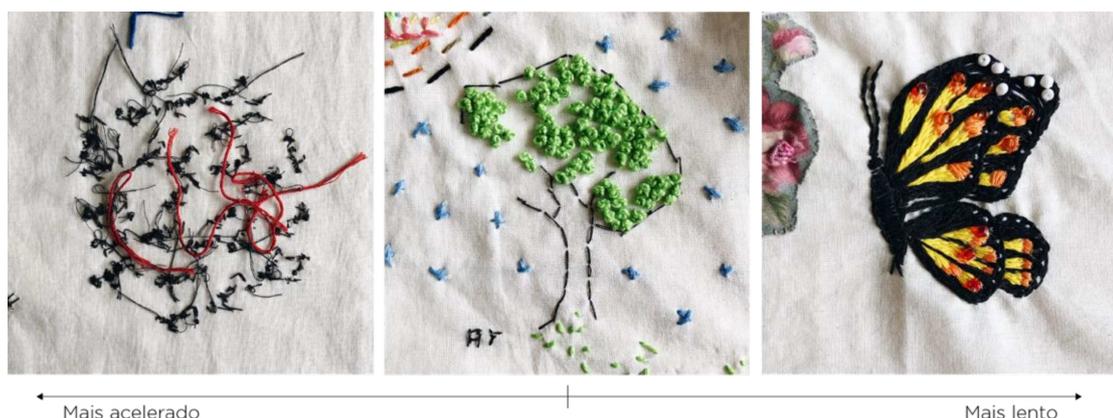
O fato de a prática ter ocorrido a distância, dificultou uma identificação desse tópico. No entanto, a variedade é revelada no discurso dos participantes, tanto conscientemente, quanto em um certo contrassenso percebido em suas falas. No mais, revela-se no toque dos bordados e na sua apreciação.

O ritmo de alguns participantes, por exemplo, era impaciente e agitado. O tempo para essas pessoas passava rápido e havia a sensação de que faziam pouco durante aquele período de criação, talvez ainda vinculado a uma ideia de rendimento. EL diz: “*O meu ritmo é razoável, talvez um pouquinho mais apressado. [...] O tempo parece me escapar*”. Sem buscar uma equivalência com a ideia de que a pessoa se manteve estável, a maneira como o bordado agiu sobre os participantes enquanto

uma técnica vagarosa, nas palavras de EL exigiu também *ir de mansinho* e se relacionar com um *modo devagar*. Essa agitação está refletida no material e pode ser cruzada tanto com a ideia de imperfeição, quanto com a própria capacidade técnica dos participantes. Pois, ao tocar nas criações, são perceptíveis algumas partes mais ‘esrachadas’ ou bagunçadas, como alguns traços incertos onde uma linha contínua é interrompida por pontos que não voltam para a mesma casa, linhas deixadas instáveis e nós mais folgados. O mesmo ocorre quando se observa o avesso dos trabalhos e atenta-se para aquele emaranhado desordenado.

O ritmo tranquilo ou sereno de outros participantes contrasta com essa agitação, fotografia 21. MN descreveu o momento de bordar como: “[...] *um tempo de sentir, um tempo de se perceber, de relaxar e de pensar sobre as coisas*”. Com um ritmo mais lento, essas pessoas se sentiam *mergulhar* ou imergir em seus pensamentos, perdendo a noção do tempo e se desconectando. Seus traços, nem por isso, são mais perfeitos, mas se destacam por fazerem sentir uma harmonia e uma abundância com uma superfície preenchida e um detalhamento maior. O toque dessas criações emana as longas horas passadas em cima daquele mesmo pedaço, talvez sem tanta preocupação em ocupar, mas em compor.

Fotografia 21 – A variação dos ritmos expressa no bordado



Fonte: Registrada pela autora.

Stengers (2018) sugere a importância da variedade, ou da multiplicidade, quando comenta que formular uma proposição neutra que é igualmente válida para todos, levaria a cair na própria armadilha da qual a experimentação busca escapar. Diferentes aspectos requerem diferentes artifícios. A prática dando abertura para que a variedade ocorra, não visa englobar todos os participantes em um modo único de

fazer, mas permite que as pessoas, enquanto praticantes, adquiram sentido sobre as suas ações. Ao praticar *no seu ritmo* se distanciam das pretensões generalizantes dos executantes, que apenas aplicariam ou replicariam aquilo que é proposto. Trazendo assim mais autenticidade àquilo que é criado e imaginado.

O fato de a prática ter proposto uma desaceleração por meio da proposição do bordado, supõe “[...] criar a ocasião de uma sensibilidade um pouco diferente [...]” (STENGERS, 2018, p. 1). Distante da ideia de estabelecer um ritmo lento institucionalizado, o bordado sugere um ritmo ao qual as pessoas, talvez, não estivessem acostumadas. A desaceleração permitiu que as pessoas experimentassem esse outro ritmo como uma possibilidade de mudança, e que hesitassem, escolhessem e decidissem por si mesmas, se aquele passo era bom para elas. A prática não foi entendida como algo que deveria ser reproduzido, pois desacelerar foi a própria construção dela e o que ocasionou a variedade.

Na literatura do design participativo, é comum uma preocupação com o tempo, uma vez que, como posto por Del Gaudio *et al.* (2014), desalinhamentos temporais geram problemas de sincronização e colaboração, o que ocorre, principalmente, graças à heterogeneidade dos participantes envolvidos. A solução que se sugere é a realização de projetos de longa duração que respeitem um ritmo do contexto, das dinâmicas sociais. Nesse caso, a longa duração do projeto não visa, necessariamente, à variação que surge da hesitação, mas uma prolongação que visa estabelecer um tempo global.

Já no design estratégico, práticas preocupadas com o ritmo ainda não parecem estar sendo consideradas. Levando em conta que, usualmente, são praticados momentos de criação como *workshops*, a metodologia parece se interessar por curtos (e delimitados) períodos que facilitam a emergência de debates e a aplicação de diferentes técnicas e métodos. Contudo, Rose (2013) propõe que a aceleração ou a proposição de uma rapidez apenas leva ao rompimento, descontinuidade ou fragmentação dessa variedade, o que descreve como processos de *unmaking*.

Para o design estratégico se torna importante considerar tal discussão, uma vez que a compreensão de estratégia é usualmente reconhecida como um trabalho ágil, próximo a ideia de progresso. As transformações requerem que se desacelere para fazer as coisas com cuidado. A estratégia enquanto desaceleração permite um diálogo e a possibilidade de acessar outros modos de atenção. Ao se tratar de desacelerar e, portanto, de hesitar, alerta-se para uma interrupção crucial no processo

para a reorientação da atenção. O ritmo traz para a prática a possibilidade de se envolver com uma variedade de outros processos de escuta, outros processos de dar voz e abertura para a percepção e de atenção. Advogar contra uma simetria é, portanto, permitir que as pessoas fliem com esses outros modos de pensar e de se relacionar.

Essa discussão tem a ver com uma proposta por Tsing (2015) quando comenta a diferença de uma música na qual um ritmo e uma melodia são unificados e mantêm a composição unida, em oposição a um resgate da ideia de *polifonia*, em que músicas são melodias autônomas que se entrelaçam. Tsing comenta que a polifonia pode soar estranha para muitos ouvintes modernos, porque, foram substituídas por uma música vinculada a ideia de progresso: uma coordenação unificada de tempo. No entanto, ouvir a polifonia, os momentos de harmonia e dissonância que as melodias criam juntas, exige desenvolver um tipo percepção (*tools for noticing*) particular necessário para apreciar os múltiplos ritmos e trajetórias temporais existentes.

A ideia de variedade poderia ser, então, traduzida por uma ideia de inquietude. Ela nunca estanca a hesitação ou a indeterminação de como proceder e agir em cada evento e, por isso, permite estar sempre inventando novas maneiras e práticas diferentes. Para isso, percebe-se a necessidade de suscitar um ambiente que cria a colocação dessa inquietude de ritmos, vozes, ideias. Logo, o conceito de uma prática *idiota*, ou uma situação idiota, proporia uma desaceleração que estabelece essa inquietação, fazendo pensar e questionar o que se entende enquanto urgência ou verdade. Potencializa-se um lugar que incita, duvida e acolhe proposições, pois a urgência e a verdade apenas desqualificam a ideia de variedade ou multiplicidade, evitando o surgimento de outras situações. A variedade é o estímulo à inovação e que deve sempre acompanhar os processos de design.

#### 5.4 *Ethos* de cuidado no design

É por meio de um *ethos* de cuidado que a pesquisa enxerga uma renovação da dimensão técnica da metodologia do design estratégico. Alinhada à abordagem de Puig de la Bellacasa (2017) proveniente dos escritos do STS, compreende-se que também no design, o cuidado é capaz de estabelecer uma nova maneira de perceber o mundo que está diretamente imbricada em como conhecê-lo e investigá-lo. Isso porque, cuidar enquanto um *ethos* transformador avança de uma questão

predeterminada sobre 'como podemos cuidar mais?', ao orientar os processos de design a estarem constantemente se questionando sobre 'como cuidar?' e 'o que é cuidar?'.

Esse fato foi evidenciado por aquilo que se pronunciou na prática da pesquisa a partir da criação de meios para acessar uma sensibilidade particular de um grupo *efêmero* e que se viu constituindo um coletivo enquanto fazia parte dele. Acredita-se que uma orientação pelo cuidado tenha tornado possível um ambiente sensível e democrático, onde o acolhimento à vulnerabilidade e à intimidade foram distintos de um processo de design usualmente praticado. Isso permitiu aos participantes enxergarem o grupo como local seguro para compartilhar afetos, incertezas, fragilidades e sentimentos, e para criar, por meio do bordado, seguindo o seu modo individual e único. O descuido, ou o não-cuidado, também esteve presente, por exemplo, na falta de uma preocupação dos participantes em deixar espaço para o outro no tecido. Estar entre essas tensões promoveu discussões sobre o cuidado que interessava ao grupo.

Por mais que o cuidado seja algo tido como rotineiro, é percebido como distanciado das práticas exercidas pelo design, especialmente aquelas científicas, que exigem serem conduzidas de forma impessoal. Para Puig de la Bellacasa (2011, p. 85) abarcar o cuidado como escopo ontológico que orienta teorias e metodologias é vital, pois “[...] o desenvolvimento de mais pesquisas científicas e soluções tecnológicas continua a ser a resposta dominante aos problemas”. Com isso em vista, a prática revelou algumas implicações sobre a adoção desse *ethos* de cuidado no design a partir de dinâmicas que contribuiriam para que outros modos de atenção e problematização surgissem:

*O cuidado implica outras relacionalidades.* A forma como a prática sugeriu o engajamento dos participantes, nutriu um espaço onde havia vontade de permanência e intensidade de presença. Para Puig de la Bellacasa (2017) isso tem a ver com um envolvimento apaixonado. É resultado de um processo que não é neutro ou desapegado, pois no seu decorrer permite afetar e ser afetado pelos relacionamentos que o constituem, promovendo uma mútua transformação. Essa relacionalidade consentiu, em partes, adentrar na vida dos participantes, revelando complexidades e particularidades deles em um nível pessoal. Para Ingold (2016), esse processo tem a ver com acessar as intersubjetividades em emergência. Trata-se, portanto, de não apenas denotar preocupação, mas apego e compromisso com algo a partir da atenção

(PUIG DE LA BELLACASA, 2017). Assim, a prática exigiu ser realizado de forma responsável e próxima dos participantes.

Ao mesmo tempo, esse cuidado mexeu com as ideias de apropriação de Dantec e DiSalvo (2013) onde, mesmo que não tenha desconstruído em sua totalidade o papel do projetista; foi desenvolvido um processo em que os participantes se sentiam possuidores também da condução da dinâmica e da vontade de constituir o grupo. Acordando com a base participativa proposta, a maneira como esses atores se engam em razão de valores pessoais e se esforçam para promover um futuro desejado, considera-se dentro da proposta de uma prática que visa a constituição de públicos (DISALVO, 2009). Visto que, os participantes reconheceram na prática coisas que os pertenciam, sendo estas, questões de cuidado que despertaram seu interesse em seguir participando e se engajando.

*O cuidado implica uma outra relação com os materiais.* O cuidado não deve ser um desejo, nem uma norma, mas um aprendizado de uma habilidade corporificada, um devir silencioso e lento com os tecidos e os fios. Para Puig de la Bellacasa (2017) requer descentralizar as agências humanas, exercendo uma visão ampla sobre aqueles envolvidos. Isso significou olhar para o silêncio e a maleabilidade com que os materiais junto ao corpo participavam na criação, não como uma relação de subserviência, mas um estado de emaranhamento. Houve cuidado nessa relação, ao trazer os materiais para a conversa, sugerindo que protagonizassem os discursos sobre os processos. Também quando os participantes cuidavam do seu ciclo, do uso ao descarte, de como organizam as caixas para a troca ou como envolviam carinho no seu toque.

*O cuidado implica outras problemáticas.* Atenta-se para um processo em que é favorável que se hesite sobre como cuidar, o que é cuidar e como responder ao cuidado. Isso foi fomentado a partir das discussões sobre o que significava ferir, invadir e acolher dentro de uma proposta de continuidade. Levantar estes questionamentos agiu como uma atividade crítica, em que crítica e cuidado são imbricados sem necessariamente promover conflito. Essa discussão parece ter a ver com a feita por autores que discutem as questões de poder, mas, de acordo com Puig de la Bellacasa (2011, p. 97, tradução nossa), “[...] a significação dos pontos de vista comprometidos com o cuidado não se limita à crítica de poder, mas também à criação de uma relação por meio dessa crítica”. A prática foi conduzida então de forma sutil e buscou promover hesitações sobre o que era bom quanto as relações.

*O cuidado implica outras consciências.* Puig de la Bellacasa (2011) comenta que corre-se o risco de que o cuidado assuma uma postura idealizada, moralista ou acusatória: *mostre que você se preocupa*. Algo que tem sido presenciado no design em processos que implicam adotar *técnicas* para empatia a partir da compreensão *centrada-no-humano* do que os *outros* veem, sentem e experimentam – seus percursos vêm do *design thinking* como IDEO ou Doroty & Rayport (1997). Assim, foi revelado na pesquisa como essencial que se respondesse pelo *ethos* de cuidado de forma genuína e, portanto, não como uma teoria reduzida à aplicação. Por não se tratar de um conhecimento exato, esse comprometimento demandou abertura para que seus significados fossem constantemente repensados, contestados e enriquecidos.

Olhando para uma dimensão do toque, compreende-se que ela se sobrepõe à ideia de cuidado, pois trazer o toque para essa discussão significa assumir que se lidará e afetará com e por outras sensibilidades. A adoção de um *ethos* de cuidado em uma pesquisa de design significa, portanto, estabelecer comprometerimentos ontológicos claros em que estratégias passam antes pelos filtros do afeto, da ética e das consequências práticas e materiais, para, assim, gerar mundos mais habitáveis.

Em uma primeira leitura dos tópicos elencados, pode ficar a impressão de que a prática enquanto nova proposição fica apenas em uma discussão pontual ou desassociada. É preciso atentar de que a prática não lida com esses tópicos separadamente. Ela deve ser pensada justamente no entrelaçamento e relacionamento deles o tempo todo. A sua originalidade, portanto, se encontra neste imbróglio, nesse modo confuso que coloca um elemento em relação com o outro.

Se for desejado entender como esses se cruzam, por exemplo, a prototipagem experimental que provoca narrativas pode ser apreciada também pela oscilação. Essa relação pode ter motivado um caráter mais trivial e, menos especulativo ou incumbido da antecipação de futuros, pois não se preocupou em ser experimental constantemente. O tópico também pode ser apreciado a partir da influência do cuidado, que torna a crítica imbuída nas narrativas, mais sutil e lúdica, preocupada não com a divergência, mas com a somatória. Nesse sentido, convida-se à realização de outros diversos cruzamentos.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa pesquisa dedicou-se a investigar o potencial da dimensão do toque na experimentação, a fim de favorecer espaços de hesitação nos processos de design. Objetivou, ao longo do processo, identificar como isso se dava a partir do desenvolvimento de uma prática de prototipagem experimental especificada por uma base participativa.

Em um primeiro movimento de pesquisa, foi buscado na literatura o aprofundamento conceitual dos aspectos e dimensões que compunham o campo de investigação. Por ser o entendimento de experimentação no design ainda incipiente, considera-se que a pesquisa tenha avançado em um conceito fértil para o campo. Foi identificada e caracterizada a postura experimental e seus pilares como uma conduta que o design deve adotar, se deseja avançar com a estratégia.

Foram, ainda, aprofundadas dinâmicas materiais, manifestando a particularidade da dimensão do toque como particularidade desta experimentação e meio de acessar práticas dedicadas a uma ontologia de cuidado. A revisão da literatura também proporcionou a compreensão da relação dos aspectos que qualificam a experimentação como uma abordagem participativa e as noções de democracia. Conduzida por uma curiosidade, por fim, a revisão sustentou a articulação teórica de práticas de bordado e o seu potencial de desaceleração favorável aos espaços de hesitação. Considera-se que este esforço tenha feito avançar em algumas perspectivas ainda pouco exploradas pelo design, e por isso oferece uma contribuição a pesquisas futuras.

Após abordar a fundamentação teórica, contribuindo para um melhor entendimento da natureza da pesquisa, decidiu-se pelo desenho do método embasado na pesquisa-ação e em ciclos de experimentação. O método possibilitou o desenvolvimento de uma prática de prototipagem experimental por meio do bordado que ocorreu ao longo de dois meses e meio junto a um grupo de seis pessoas. A análise dos resultados e a discussão do trabalho permitiram a leitura daquilo que a pesquisa foi capaz de realizar.

Considera-se que a prática, enquanto situação idiota, proporcionou um espaço de hesitação onde as pessoas puderam agir junto à incerteza, questionando os outros e a si mesmos e expressando as suas urgências e perspectivas de mundo. Neste espaço, o grupo compartilhou inquietações da vida cotidiana, sem necessariamente

propor ações, mas ficando em um estado de dúvida e em diálogo. Isso ocorreu, pois, a prototipagem experimental permitiu que fossem elaboradas e expostas considerações acerca da situação quando em contato com aquilo que está sendo materializado.

Para o design, fica claro a possibilidade de se pensar a hesitação dentro de um processo de projeto. Isso é, pensar em formas de desacelerar e gerar a inquietude de ritmos para que, com cuidado, possa-se problematizar as próprias convenções experimentais, acessando outros modos de atenção e permitindo que não sejam estabelecidas verdades únicas acerca do processo e seus achados.

O modo como a prototipagem experimental provocou a expressão dessas inquietações em narrativas coletivas, foi um meio através do qual participantes puderam (re)aprender uma forma vagarosa de expressar e acolher uns aos outros junto ao bordado. A prototipagem sob um *ethos* cuidadoso, gerou interesse e envolvimento, mobilizando as pessoas a se engajarem com a atividade e dialogarem, tendo liberdade para expor pontos de vista e, em contato com outros, modificá-los.

A dimensão do toque demonstra contribuir para a experimentação ao aproximar e convidar à atenção aquilo que, até então, poderia ter sido ignorado. Ela propõe a escuta, o olhar, o toque – além de os participantes serem afetados pela situação. Se posto que o toque possibilitou acessar outras sensibilidades, essas se referem às faculdades como alteridade pela alegria ou dor do outro, como sustentar ou recuar, intervir em uma criação, como corresponder e continuar a partir o bordado, ou como sentir ternura e afeto pelo coletivo. O toque na experimentação possibilita que a prática não se torne desapegada, mas que instigue a correspondência às subjetividades a partir do questionamento de como entender o cuidado. Para o design, esse achado avança em uma proposta de pesquisa que acessa as particularidades dos participantes com quem se envolve, não percebendo-os como informantes, mas em um processo de co-transformação.

A experimentação envolve pensar estratégias que permitam o desenvolvimento de processos de interesse pela prática do design. É, portanto, uma maneira de fazer pensar que propõe que os participantes estejam sempre se em estado de questionamento e incerteza. O seu fazer inacabado e imperfeito traz para o design o valor da atividade processual que tem a ver com responder a uma intuição ou uma prática que respeita a autonomia criativa, pois não estabelece um jeito certo, mas favorece a variedade, incluindo aquela dos ritmos.

Especificamente para o design estratégico, enxerga-se a importância do modo como a prática participativa debruçada sobre as noções de democracia estabeleceu relações entre as pessoas, as coisas e o ambiente. A prática colocou em destaque os vínculos que perpassam a coletividade e que propõe uma forma de *estar juntos* e cocriar. A pesquisa identifica como papel do design a restauração da habilidade do diálogo e das relações, algo que se fortalece especialmente levando em consideração a consolidação de um *ethos* de cuidado.

Uma análise das dificuldades da pesquisa evidencia que a postura experimental e o aspecto participativo da prática, ainda que desafiados, não alcançaram o desprendimento esperado. Isto é, em relação à experimentação, constata-se que fazer uma pesquisa experimental tendo como base as estruturas mentais que se critica, exige constante atenção das próprias ações. Por sua vez, a abordagem participativa solicitou que fosse questionado o papel do projetista. Inicialmente, considerou-se como apropriado não posicionar a pesquisadora como praticante, uma vez que isso poderia induzir um modo de fazer correto. Ao longo da pesquisa, essa diferenciação provocou um fortalecimento da hierarquia entre a pesquisadora e o grupo.

Defende-se, porém, que como processo de design crítico e experimental, essas constatações não ficaram inertes. Além de constantes reflexões acerca da prática, a apreciação das dificuldades também foi levada ao grupo de seminário. Assim, movimentos de maior provocação nos encontros ou mesmo a interferência da pesquisadora nos bordados, são reflexo de uma prática aberta que se propõe a autocrítica e a transformação.

Conforme já explicitada em alguns trechos do trabalho, ressalta-se que o maior limite da pesquisa se refere à circunstância da pandemia de COVID-19. Sendo a pesquisa dedicada à investigação do toque, essa particularidade foi especialmente afetada. Em relação ao método, foi exigido pensar alternativas de dinâmicas para que o toque ocorresse de forma distanciada, mas preservando o aspecto sensível e vivencial da prática. Ademais, foram impostas dificuldades de logística pela circulação limitada e a pressão de manter íntegra a segurança dos participantes e da pesquisadora. Observando os resultados da pesquisa, acredita-se ter alcançado uma alternativa para o desenvolvimento da prática que cuidou e favoreceu as sensibilidades. No entanto, por se tratar de uma prática afetiva, não são descartadas as possibilidades de que algumas emergências ocorridas ao longo da prática possam ser sintomas dos efeitos da pandemia, como o medo e a vulnerabilidade dos participantes.

Seria impossível comparar os resultados desta pesquisa a uma que tivesse ocorrido de forma presencial. Nesse sentido, são convidados pesquisadores que tiverem interesse em promover a abordagem de pesquisa apresentada com as devidas adaptações para uma prática em contato físico.

Evidencia-se, também, que algumas orientações da fundamentação teórica que motivaram os primeiros esforços da prática, sofreram alterações e até perda de relevância. Foi o caso do interesse por questões de democracia agonística, uma vez que mesmo a prática tendo almejado debates e conflitos, manifestou mais cuidado e sutileza em um grupo que já era democrático em sua constituição. É percebido que nem por isso a prática deixou de ser crítica ou favorável a expressão. Futuras pesquisas, no entanto, são desafiadas a dedicarem maior esforço na composição de um grupo mais heterogêneo, incluindo também pessoas de contextos mais vulneráveis e/ou negligenciados e até mesmo mais numeroso, para provocar as questões que envolvem o dissenso entre perspectivas diversas ou conflitantes e instigar discussões acerca das questões democráticas.

Nessa linha, são encorajadas novas experimentações a partir da pesquisa, como prolongar sua duração a fim de serem geradas comunidades de prática que visem à evolução das problematizações que venham a emergir. Seguem, portanto, as sugestões tanto das pesquisas provenientes do design participativo, quanto das comunidades criativas (MANZINI, 2019) no design estratégico. Tendo em vista que a prática se articulou a partir da formação de um grupo aberto a gerar as suas problematizações, questiona-se como a pesquisa se daria em uma situação em que já são identificadas problemáticas, ou mesmo já detém de uma comunidade constituída. Essas e outras tensões de aspectos da pesquisa têm potencial de serem investigadas.

A pesquisa foi norteada por uma experimentação que pressupõe incerteza. Dessa maneira, enfatiza-se a impossibilidade de fechamento da sua própria conceituação. Tendo em vista que a teoria da experimentação ainda é dispersa em conhecimentos que extrapolam o design, são convidados pesquisadores a estarem constantemente construindo e explorando oportunidades que venham a agregar as contribuições dessa pesquisa aos processos de design.

Como consideração final, a pesquisadora reafirma o seu compromisso em seguir motivando estudos, espaços e relações mais engajados e abertos à incerteza, ao cuidado e à participação. Para além das contribuições teóricas e metodológicas para a pesquisa em design, o presente estudo acredita na importância de transcender

estes conceitos também às práticas cotidianas. Desse modo, valoriza-se princípios que são cada vez mais escassos em todos os âmbitos da vida, mas, na realidade, são os verdadeiros restauradores de uma sociedade mais habitável e coletiva.

## REFERÊNCIAS

- AKAMA, Y.; PINK, S.; SUMARTOJO, S. **Uncertainty & possibility**: new approaches to future making in design anthropology. 1st ed. New York: Bloomsbury, 2018.
- ASSIS, P. de. Introduction. *In*: ASSIS, P de. **Experimental affinities in music**. 1st ed. Bélgica: Leuven University Press, 2017. p. 7-14.
- BENTZ, I. PROCESSO DE PROJETO: do ponto de vista aos efeitos de sentidos. *In*: **Proceedings do 11º P&D Design**. Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, Gramado, 2014. São Paulo: Blucher, 2015.
- BINDER, T.; BRANDT, E.; EHN, P., M.; HALSE, J. Democratic design experiments: between parliament and laboratory. **CoDesign**, v.11, n.3-4, p. 152-165, 2015.
- BJÖRGVINSSON, E.; EHN, P.; HILLGREN, P-A. Participatory design and "democratizing innovation". *In*: **PDC '10: Proceedings of the 11th Biennial Participatory Design Conference**, 2010. p. 41-50.
- BONSIEPE, G. **Design, cultura e sociedade**. 1. ed. São Paulo: Blucher, 2011.
- BRANDT, E.; AGGER ERIKSEN, M.; REDSTRÖM, J.; BINDER, T. **XLAB**. 1st ed, [s. l.]: Danish Design School Press, 2011.
- BRANDT, E.; BINDER, T.; AGGER ERIKSEN, M.; REDSTRÖM, J. The Perform Codesign Experiment: on what people actually do and the relation between program and experiment in research through design. *In*: **IASDR 2015 interplay Proceedings**, Brisbane, 2015. p. 234-249.
- BROWN, T. Design Thinking. **Harvard Business Review**, v.86, n.6, p.84, 2008.
- ROSE, D. B. Slowly: writing into the Anthropocene. **TEXT** Special Issue, v. 20, p.1-14, 2013.
- CAGE, J. **Silêncio**: conferências e escritos de John Cage. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- CHARMAZ, K. **A construção da teoria fundamentada**: Guia Prático para Análise Qualitativa. 2 ed. Porto Alegre: Artmed, 2009.
- CORSÍN JIMÉNEZ, A. Introduction. **Journal of Cultural Economy**, v.7, n.4, p.381-398, 2014.
- DANTEC, C.; DISALVO, C. Infrastructuring and the formation of publics in participatory design. **Social Studies of Science**, v.43, n.2, p.241-264, 2013.
- DEL GAUDIO, C.; OLIVEIRA, A. J.; FRANZATO, C. O tempo do design participativo. *In*: **Proceedings do 11º P&D Design**. Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, Gramado, 2014. São Paulo: Blucher, 2015.

DEL GAUDIO, C. Depicting concurrency between the participatory and the strategic design practice within the urban context. **Strategic Design Research Journal**, v.10, n. 2, p.156-163, 2017.

DERDYK, E. *Linha de costura*. 2 ed. Belo Horizonte: C/Arte, 2010.

DISALVO, C. Design and the Construction of Publics. **Design Issues**, v.25, n.1, 2009.

\_\_\_\_\_. **Adversarial Design**. 1st ed. Cambridge: The MIT Press, 2012.

\_\_\_\_\_. Critical Making as Materializing the Politics of Design. **The Information Society**, v.30, n.2, 2014.

DIERGARTEN, F. “Experiments” in Fourteenth-Century Musical Thought. In: ASSIS, P de. **Experimental Affinities in Music**. 1st ed. Bélgica: Leuven University Press, cap.3, 2017. p. 7-14.

DUNNE, A; RABY, F. **Speculative everything: design, fiction, and social dreaming**. 1 ed. MIT Press, 2013.

EHN, P. Participation in Design Things. *In: Proceedings of the Tenth Conference on Participatory Design (PDC)*, 2008. p. 1-4.

FRANZATO, C. *et al.* Inovação cultural e social: design estratégico e ecossistemas criativos. *In: FREIRE, K. Design Estratégico para Inovação Cultural e Social*. 1 ed. São Paulo: Kazuá, cap. 7, 2015. p. 157-182.

GOHER, L. Explosive Experiments and the Fragility of the Experimental. *In: ASSIS, P de. Experimental Affinities in Music*. 1st ed. Bélgica: Leuven University Press, cap. 1, 2017. p. 15-41.

HALL, A. Experimental Design: Design Experimentation. **Design Issues**, MIT Press - Journals, v.27, n.2, p.17-26, 2011.

HALSE, J.; BRANDT, E.; CLARK, B.; BINDER, T. **Rehearsing the Future**. 1st ed. The Danish Design School Press, 2010.

HARAWAY, D. Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, v.5, p.07-41, 1995.

HILLGREEN, P.-A.; SERAVALLI, A.; EMILSON, A. Prototyping and infrastructuring in design for social innovation. **CoDesign**, v.7, n.3-4, p.169-183, 2011.

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

\_\_\_\_\_. **Making**. Anthropology, archaeology, art and architecture. 1st ed. Abingdon: Routledge, 2013.

\_\_\_\_\_. Chega de etnografia! A educação da atenção como propósito da antropologia. **Educação**, v. 39, n. 3, p.404-411, 2016.

\_\_\_\_\_. **Correspondences**. 1st ed. Cambridge: Polity Press, 2021.

- LE GUIN, U. K. **The Carrier Bag Theory of Fiction**. Ignota Books, 2019.
- LEPECKI, A. Planos de composição. *In: Criações e Conexões: Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010*. 1. ed. Brasil: Itaú Cultural, cap. 1, 2010. p. 13-22.
- LINDSTRÖM, K.; STÅHL, Å. Politics of Inviting: Co-Articulations of Issues in Designerly Public Engagement. **Diseña**, n.11, p.110-121, 2017.  
 \_\_\_\_\_. Caring Design Experiments in the Aftermath. *In: Proceedings of Nordes 2019: Who Cares?* Nordic Design Research, n.8, p.1-9, 2019.
- MAINSAH, H.; MORRISON, A. Towards a manifesto for methodological experimentation in design research. *In: Proceedings of Nordes 2013*. Experiments in Design Research, 2013. p. 153-162.
- MANZINI, E. **Politics of the Everyday** (Designing in Dark Times). 1st ed. New York: Bloomsbury Visual Arts, 2019.
- MAURI, F. **Progettare progettando strategia**: il design del sistema prodotto. Milano, Masson S.p.A, 1996.
- MEYER, G. A experimentação como espaço ambivalente de antecipação e proposição de controvérsias. **Estudos em Design**, v.26, ed. 1, p.29 – 47, 2018.  
 \_\_\_\_\_. Strategic Design, Cosmopolitics and Obscure Situations. **Strategic Design Research Journal**, v.12, n.3, p.417 – 432, 2019.
- MORIN, E. **Introdução ao pensamento complexo**. 5 ed. Porto Alegre: Sulina, 2015.
- PALLASMAA, J. **Os Olhos da Pele: A Arquitetura e os Sentidos**. 1 ed. Porto Alegre: Bookman, 2011.
- PATARROYO, J. et al. Testimonial digital textiles: material metaphors to think with care about reconciliation with four memory sewing circles in Colombia. *In: Proceedings of Nordes 2019: Who Cares?* Nordic Design Research, n.8, 2019. p.1-7.
- PÉREZ-BUSTOS, T; TOBAR-ROA, V; MÁRQUEZ-GUTIÉRREZ, S. Etnografías de los contactos: reflexiones feministas sobre el bordado como conocimiento. **Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología**, n.26, p.47-66, 2016.
- PUIG DE LA BELLACASA, M. **Matters of Care**: Speculative Ethics in More than Human Worlds. 3rd ed. Minnesota: University of Minnesota Press, 2017.  
 \_\_\_\_\_. Matters of care in technoscience: Assembling neglected things. **Social studies of science**, v. 41, n. 1, p.85-106, 2011.
- RATTO, M. Critical Making: Conceptual and Material Studies in Technology and Social Life. **The Information Society**, v.27, ed.4, p.252-260, 2011.
- ROBERTSON, T.; SIMONSEN, J. **Routledge International Handbook of Participatory Design**. 1st ed. London: Routledge, 2012.

SANDERS, E. B.-N.; STAPPERS, P. J. Co-creation and the new landscapes of design. **CoDesign**, v.4, n.1, p.5-18, 2008.

SHERCLIFF, E.; HOLROYD, A. T. Making With Others: Working With Textile Craft Groups As A Research Method. *In: **The Art of Research V: Experience, Materiality, Articulation***. Aalto University, 2016.

STAR, S. L.; RUHLER, K. Steps Toward an Ecology of Infrastructure: Design and Access for Large Information Spaces. **Information Systems Research**, v.7, n.1, p.111-134, 1996.

STEFFEN, D. Experiments in Design and in Research. *In: **DRS 2012 Bangkok Proceedings***, Chulalongkorn University, p. 484–485, 2011.

STENGERS, I. **No Tempo das Catástrofes**. 1 ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.  
 \_\_\_\_\_. Reativar o animismo. **Caderno de leituras**, v. 62, p.1-15, 2017.  
 \_\_\_\_\_. A proposição cosmopolítica. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n.69, p. 442-464, 2018.

THIOLLENT, M. **Metodologia da Pesquisa-Ação**. 17. ed. São Paulo: Cortez, 2009.

TIRONI, M. Speculative prototyping, frictions and counter-participation: A civic intervention with homeless individuals. **Design Studies**, v.59, p. 117-138, 2018.

TSING, A. L. **The Mushroom at the End of the World: on the possibility of life in capitalist ruins**. 1st ed. New Jersey: Princeton University Press. 2015.

WILKIE, A. Prototypes in Design: Materializing Futures. **Anthropological Research on the contemporary**, 2013. Disponível em:  
 <<https://escholarship.org/uc/item/25n674qk>> Acesso em: 30 de maio, 2020;

ZURLO, F. Design Strategico. *In: **XXI Secolo***, vol. IV, Gli spazi e le arti. Roma: Enciclopedia Treccani. 2010.

## APÊNDICE A – FORMULÁRIO DE INSCRIÇÃO

### **Apresentação da pesquisa:**

Olá! Prazer, me chamo Ana Maria Copetti, sou designer e mestranda do programa de pós graduação em design estratégico pela Unisinos. Esse é um formulário de interesse para participar de um grupo de prática de bordado experimental em Porto Alegre. Se você chegou até ele, acredito que tenha interesse por bordado e isso já é o suficiente para se sentir convidado(a) a participar. O grupo fará parte da minha pesquisa de dissertação a qual busca investigar modos experimentais de fazer design. O objetivo é reunir de modo online seis pessoas durante dois meses para a prática conjunta de bordado em um espaço de abertura ao diálogo, à troca e ao fazer. Vou explicar um pouco o funcionamento da atividade e se você tiver interesse em se candidatar, poderá deixar seus dados para contato. Caso queira entrar em contato diretamente comigo, me mande uma mensagem pelo (XX)XXXXX XXXX. A pesquisa é acadêmica, mas aberta à participação de todos e todas.

### **Apresentação do formato da prática:**

Duração de dois meses. No início de setembro eu vou entregar na casa de todos os participantes uma caixa com indicações sobre a atividade e os materiais necessários. Durante uma semana você bordará livre e inventivamente, no seu tempo. Em um dia previamente marcado, vamos fazer um encontro coletivo online para bordar e conversar sobre nossas percepções e experiências relacionadas a atividade. Após o encontro eu vou trocar a sua caixa pela caixa de outra pessoa do grupo e você seguirá bordando, agora, coletivamente. Esse conjunto de ações acontecerá quatro vezes, sendo no total quatro encontros online e momentos individuais de prática os quais você poderá gerenciar autonomamente. Não é necessário que você saia de casa ou entre em contato com outro participante, eu me encarregarei de fazer a logística necessária (e higienização dos materiais).

### **Perguntas:**

1. Como você se chama?
2. Qual o seu endereço? (Responda neste campo o local onde você estará residindo durante os próximos dois meses. É imprescindível que seja em

Porto Alegre (RS) para a entrega e troca - física - dos materiais que eu irei realizar.)

3. Como você considera seu nível de conhecimento em bordado? (Sendo 1 "eu não sei nada" e 5 "eu considero ter conhecimentos avançados". A prática não tem o intuito de ser uma aula e, por isso, é desejado incluir pessoas de diferentes níveis.)
4. Me conte um pouco sobre você? Este campo é livre para você contar o que você quiser. Por exemplo: idade, trabalho, estilo de vida, estrutura familiar, personalidade, etc.
5. Informações de contato. Incluir email e telefone.
6. Em relação a sua disponibilidade para participar da atividade: em cada ciclo realizaremos um encontro coletivo de até 1h30 via plataforma digital Zoom. Essa agenda será fixa, mas poderemos negociar alterações uma vez tendo o grupo formado. Marque agora uma ou ambas as alternativas de dia/horário que você poderá participar.

**Encerramento:**

Muito obrigado por responder. Em seguida, irei avaliar o perfil de todas e todos interessados a fim de formar um grupo diverso, e retornei o mais breve possível. Caso tenham ficado dúvidas sobre o grupo ou a pesquisa, por favor, entre em contato comigo pelo telefone ou email.

## APÊNDICE B – ROTEIRO ENTREVISTAS

1. Como foi a experiência da prática para você e como ela o/a tocou?
2. Em relação ao seu processo, como você se sentiu frente à liberdade dada pela prática?
3. Houve alguma orientação ou parte da prática que você sentiu limitar o seu processo?
4. O que você fazia ao receber a caixa?
5. Houve algum momento da prática em que se sentiu hesitar? No qual você ficou sem saber o que fazer?
6. Houve algo na prática que desestabilizou ou perturbou você?
7. Qual foi a qualidade do engajamento que você se viu dedicando?
8. Como você sentiu o seu engajamento referente ao modo como deu continuidade aos trabalhos?
9. Qual foi a maior qualidade do diálogo para você?
10. Você acha que foi capaz de expressar o seu ponto de vista sobre o momento no trabalho que recebeu dos outros? Você acha que, de alguma forma, esses pontos de vista se modificaram ao longo do processo?
11. Em algum momento você sentiu que estava buscando quebrar com a ideia que expressa no trabalho?
12. A experiência do tempo na prática possibilitou expressar coisas que você não teria expressado em outra ocasião?

## APÊNDICE C – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Estamos convidando você a participar da pesquisa “A dimensão do toque na experimentação: uma investigação de espaços democráticos no design”<sup>1</sup>. Esta pesquisa parte da proposição de ampliar conhecimentos e redirecionar o foco da atuação do design para uma experimentação capaz de pensar formas alternativas de provocar espaços democráticos e de tecer relações mais cuidadosas. O objetivo da pesquisa é o de contribuir para a compreensão de processos de prototipagem experimental capazes de precipitar espaços de participação abertos a discussão, permitindo problematizações e o engajamento contínuo de pessoas para imaginar e criar novas formas de viver no mundo.

A pesquisa será realizada com diferentes participantes de Porto Alegre.

A sua participação no estudo consistirá em fazer parte de um grupo de prática de bordado experimental, realizando atividade individual prática de bordado, 04 encontros coletivos online e respondendo questões diretamente para a pesquisadora. O encontro coletivo terá duração de, mais ou menos, 1 hora e 30 minutos e a atividade de bordado terá a duração que você julgar adequada.

Os riscos com essa pesquisa são mínimos, sendo que você poderia se sentir desconfortável em responder alguma pergunta ou compartilhar alguma questão no encontro online. Você tem a liberdade de não responder ou interromper a chamada de vídeo do encontro online em qualquer momento. Tem também a liberdade de não participar da pesquisa ou retirar seu consentimento a qualquer momento, mesmo após o início das atividades, sem qualquer prejuízo.

A participação nesta pesquisa é voluntária. Não gera custos aos participantes, assim como não prevê pagamento para os mesmos.

Em caso de dúvidas você poderá entrar em contato com a pesquisadora responsável, Ana Maria Copetti Maccagnan, pelo email XXX ou pelo telefone XXX. Contatando-a, você poderá marcar um encontro presencial com ela.

O orientador da pesquisa e professor da Unisinos, Guilherme Englert Corrêa Meyer, também poderá ser consultado caso você tenha alguma consideração ou dúvida sobre a ética desta pesquisa pelo email XXX.

---

<sup>1</sup> O título da pesquisa foi alterado após a emissão e assinatura deste termo.

Sua participação é importante e se espera que gere conhecimento relevante sobre os processos de design. Os pesquisadores envolvidos nesta pesquisa pretendem divulgar os resultados da pesquisa, elaborando uma dissertação de mestrado e artigos científicos ou em outras atividades com fins educativos, científicos e culturais. Eventualmente, poderão ser divulgadas transcrições das chamadas de vídeo, relatos e imagens. Nestes casos, não usaremos seu nome.

Este termo será assinado em duas vias, por você e pela pesquisadora, ficando uma via em seu poder.

**Acredito ter recebido informações suficientes a respeito do que li ou foi lido para mim, sobre a pesquisa “A dimensão do toque na experimentação: uma investigação de espaços democráticos no design”. Discuti com a pesquisadora sobre minha decisão em participar do estudo de forma tal que ficaram claros o propósito do estudo, os procedimentos, a isenção de despesas, bem como as formas de utilização das informações decorrentes da pesquisa. Assim sendo, concordo voluntariamente em participar deste estudo.**

**Nome do participante:**

---

**E-mail participante:**

---

**Assinatura do Participante:**

---

**Nome do pesquisador:** Ana Maria Copetti Maccagnan

**Assinatura do pesquisador:**

---

**Local:** Porto Alegre, RS – Brasil

**Data:** 02 de setembro de 2020

## APÊNDICE D – CARTÕES DE ORIENTAÇÃO

Cartão de orientação da atividade - CICLO 01

**GRUPO DE PRÁTICA**  
de bordado experimental

Olá, obrigado novamente por fazer parte da pesquisa!  
Você deve estar agora explorando a sua caixa. Nela estão todos os materiais que você e os outros participantes farão uso ao longo da prática.  
Leia a seguir algumas instruções relacionadas à atividade:

**A ATIVIDADE:**

- Explore a caixa e escolha os seus materiais iniciais.
- O tecido maior é a base para a suas criações.
- **Imagine e crie com o bordado algo que expresse suas experiências de vida e os seus sentimentos atualmente em isolamento ou na circunstância em que se encontra no momento.**
- Na hora de entregar a caixa, retorne todos os materiais de volta - exceto o caderno que é seu, mas inclusive o bordado, mesmo que em andamento.
- Gostaria ainda que adicionasse na caixa alguma coisa física (qualquer coisa) que represente o seu momento atual e que você gostaria de compartilhar com outra pessoa.

**COMO BORDAR:**

- Não há regras quanto ao processo da atividade e não há rigor formal quanto à prática do bordado, sem certo ou errado.
- Se ficar com dúvida em qualquer etapa da atividade, tente fazer mesmo assim. Todas as alternativas são válidas.
- Tome os materiais como seu ponto de partida e se expresse.
- Utilize os materiais da caixa como achar melhor. Se sentir a necessidade de adicionar outros materiais pessoais, fique à vontade.
- Não há um objetivo de entrega da atividade.

**BOA PRÁTICA :)**

Cartão de orientação da atividade - CICLO 02

**GRUPO DE PRÁTICA**  
de bordado experimental

Olá, chegamos na nossa primeira troca!  
Como da última vez, você deve estar agora explorando a sua caixa. Ela segue contendo os materiais que você e os outros participantes farão uso ao longo da prática, mas agora com novos elementos.  
Leia a seguir algumas instruções relacionadas à atividade:

**A ATIVIDADE:**

- Explore a caixa. Sinta e perceba o que consta nela.
- Escolha os seus materiais.
- **Imagine e crie com o bordado algo que corresponda à criação da outra pessoa, dando continuidade juntas à coisa bordada e levando em consideração as suas experiências pessoais e sentimentos no momento.**
- Na hora de entregar a caixa, retorne todos os materiais de volta - exceto o caderno que é seu, mas inclusive o bordado, mesmo que em andamento.
- Novamente, gostaria que adicionasse na caixa alguma coisa física (qualquer coisa) que represente o seu momento atual e que você gostaria de compartilhar com outra pessoa.

**COMO BORDAR:**

- Dedique tempo para entender de que modo que você acha adequado responder e interferir nessa criação. Não há um certo ou errado.
- Se ficar com dúvida em qualquer etapa da atividade, tente fazer mesmo assim. Todas as alternativas são válidas.
- Utilize os materiais da caixa como achar melhor. Se sentir a necessidade de adicionar outros materiais pessoais, fique à vontade.
- Não há regras, não há rigor formal e não há um objetivo de entrega.

**BOA PRÁTICA :)**

Cartão de orientação da atividade - CICLO 03

**GRUPO DE PRÁTICA**  
de bordado experimental

Olá, esta é a nossa segunda troca!  
Desta vez, fiz uma brevíssima instrução, pois acredito que agora já debes estar confortável com a ideia da prática:

**A ATIVIDADE:**

- Explore a caixa. Sinta e perceba o que consta nela.
- Escolha os seus materiais.
- Imagine e crie com o bordado algo que corresponda à criação da outra pessoa. Interferindo, instigando, questionando e construindo junto. Leve em consideração as suas experiências pessoais e sentimentos no momento.
- Na hora de entregar a caixa, retorne novamente todos os materiais.
- Dessa vez, busque adicionar na caixa alguma coisa física que esteja situada nessa narrativa do bordado em mãos.

**BOA PRÁTICA :)**

Cartão de orientação da atividade - CICLO 04

**GRUPO DE PRÁTICA**  
de bordado experimental

Olá, esta é a nossa última troca!  
E ela marca o início do encerramento da nossa prática, pois você está recebendo de volta a primeira caixa. Como é voltar para ela?

**A ATIVIDADE:**

- Explore a caixa. Sinta e perceba as suas transformações.
- Se tiver vontade, siga imaginando e criando com o bordado algo que dê continuidade ao que está sendo contato ali. Não se apegue a ideia de finalização.
- Tire um tempo para pensar que histórias essa criação pode contar. Quais novos modos de viver ela inventa? Que tipo de relações existem nela? Qual o seu ritmo? Como essa criação se transformou e lhe transformou? Se sentir necessidade, pode escrever sobre ou compartilhar via áudio alguma percepção.
- Por fim, na hora de entregar a caixa retorne todos os materiais e também o caderno.

**BOA PRÁTICA :)**