



SD2021

VIII SIMPÓSIO DE DESIGN SUSTENTÁVEL
SUSTAINABLE DESIGN SYMPOSIUM



1, 2 E 3 DE DEZEMBRO DE 2021
DECEMBER, 1st, 2nd and 3rd, 2021
ONLINE | CURITIBA, BRASIL

SDS2021.UFPR.BR

CRIAÇÃO DE UM HUISTIDO:

COMO FORMA DE EXERCER A AUTONOMIA PARA O DESIGN SUSTENTAVEL NA COMUNIDADE DE YOCHIB

CREATION OF A HUISTIDO: AS A WAY TO EXERCISE AUTONOMY FOR SUSTAINABLE DESIGN IN THE YOCHIB COMMUNITY

ZITA CAROLINA GONZALEZ GUZMAN, Mestra | UFMA

BRENDA GEORGINA GONZÁLEZ GUZMÁN, Mestra | HOCHSCHULE SAXONY ANHALT OF APPLIED SCIENCES

RESUMO

Este estudo visa refletir sobre as formas autônomas de criação por parte de um grupo de artesãs de tecidos do sul do México na comunidade semiautônoma chamada Yochib, pertencente a etnia tzeltal maia, como prática do design sustentável em sua dimensão social. Para isto, formou-se junto com uma designer, um laboratório de criação e experimentação –dividido em diferentes encontros e oficinas- com o objetivo de fazer design de forma autônoma por meio de correspondências. Assim este estudo focou-se nas formas que as artesãs podem produzir de forma autônoma com a intervenção de uma designer como mediadora e facilitadora do processo de criação de um vestido elaborado pelas artesãs –lembramos que o vestido não forma parte da indumentária tradicional da comunidade- com um olhar na valorização de recursos e competências locais como parte da dimensão social do design sustentável. Nesta oficina se analisaram, junto com as artesãs, as motivações para criar um vestido, as formas de fazer (e diferencias) do vestido e do *huipil*, olhando os valores que estas duas peças têm segundo as artesãs e por último a criação de um vestido híbrido, nomeado *huistido*.

PALAVRAS-CHAVE

Design autônomo; *Huistido*; Correspondências; Dimensão social; Design sustentável.

ABSTRACT

This study aims to reflect on the autonomous forms of creation by a group of textile artisans from southern Mexico in the semi-autonomous community called Yochib, belonging to the Tzeltal Maya ethnic group, as a practice of sustainable design in its social dimension. For this, together with a designer, a creation and experimentation laboratory was formed -divided into different meetings and workshops- with the objective of designing autonomously through correspondence. Thus, this study focused on the forms that artisans can produce autonomously with the intervention of a designer as a mediator and facilitator of the process of creating a dress made by the artisans -let us remember that the dress is not part of the traditional clothing of the community- with a look at valuing local resources and skills as part of the social dimension of sustainable design. In this workshop, together with the artisans, the motivations for creating a dress, the ways of making (and differentiating) the dress and the huipil were analyzed, looking at the values that these two pieces have according to the artisans and, finally, the creation of a dress hybrid, named huistido.

KEY WORDS

Autonomous design; Huistido; Correspondence; Social dimension; Sustainable design.

1. INTRODUÇÃO

A sustentabilidade dentro das comunidades originárias está inserida em algumas práticas tradicionais e na criação de novas práticas desde seu olhar e formas de vida. Uma forma na que pudesse encontrar a sustentabilidade em comunidades originárias é focando-se na dimensão social, a qual poderia trazer mudanças em suas práticas, mas desde um olhar tradicional. Tomando este olhar da sustentabilidade como ponto inicial, decidiu-se refletir sobre as formas autônomas de criação por parte de um grupo de artesãs de tecidos do sul do México na comunidade semiautônoma chamada Yochib, pertencente a etnia tzeltal maia. Para isto, formou-se junto com uma designer, um laboratório de criação e experimentação –dividido em diferentes encontros e oficinas- com o objetivo de vivenciar a sustentabilidade, fazendo design de forma autônoma por meio de correspondências. Correspondência, segundo Ingold (2017), é sobre unirmos, “é sobre os modos pelos quais as vidas, em seu desenvolvimento ou devir perpétuo, respondem umas às outras” (INGOLD, 2017, p. 41). Assim, entendemos as correspondências como práticas que se constroem a partir de nossa presença atencional em resposta ao mundo e como filosofia para este estudo.

O conceito correspondência vem da ideia de escrever cartas, onde o remetente dispensa a atenção, cuidado e tempo para o outro, o que seria o destinatário dessas cartas. As correspondências foram concebidas por Gatt e Ingold (2013) como uma forma de realizar a antropologia por meio do design. E, quando apropriada por nós, designers, estabelece-se como prática, como forma atencional de fazermos coisas juntos, conforme observado em Noronha (2018). De natureza eminente experimental e exploratória, pautada no fazer, e nas respostas obtidas pelas intersubjetividades, as correspondências são aqui assumidas como práticas onde existe o cuidado, a atenção, o tempo e a importância do outro no momento de se fazer coisas ou imaginar futuros, quando pensada no campo do design. E é com essa atencionalidade que se formou o laboratório, construído a partir das necessidades, sonhos, vontades das artesãs junto com a designer com ênfase na atividade artesanal têxtil de Yochib. Assim este estudo focou-se nas formas que as artesãs podem produzir de forma autônoma com a intervenção de uma designer como mediadora e facilitadora do processo de criação de um vestido elaborado pelas artesãs –lembramos que o vestido não forma parte da indumentária tradicional da comunidade-.

2. METODOLOGIA

Para iniciar este estudo foi necessário delinear suas etapas, lembramos que o estudo fez parte de uma pesquisa de mestrado em design por parte da UFMA. A qual apresenta uma abordagem teórica do design decolonial entendido como práticas do design por meio de métodos, princípios e regras que problematizam e se emancipam dos preconceitos dos últimos cinco séculos de colonização e imperialismo, segundo Tunstall (2013). Este design decolonial é experienciado por meio de práticas de correspondências, as quais assumimos como um “processo de atenção ao mundo, no qual as pessoas dedicam-se a responder ao que lhes interessa” (NORONHA, 2018, p. 133). Essas práticas de correspondências têm uma abordagem de *Design Anthropology*. Assim, o estudo busca gerar espaços de diálogo, democratização de processos do fazer e da criatividade e colaboração entre designers e artesãs.

Primeiro desenvolveu-se uma pesquisa bibliográfica sobre as teorias que se abordariam, para depois inserir o estudo ao campo e estabelecer as práticas de correspondência, sendo iniciadas com a criação de um laboratório experimental de design. Entendemos este estudo como um experimento social, conceito que Joachim Halse (2013) desenvolve sobre o design exploratório. Este espaço de design, um laboratório, foi cocriado junto às artesãs, no qual se procurou gestar o diálogo entre as participantes que desejavam desenvolver um *huistido*, fortalecendo sua autonomia e ao mesmo tempo dando espaço para a prática do design sustentável.

Após o trabalho de campo, foi realizada uma análise, confrontando os dados obtidos na pesquisa de campo com os princípios das práticas do design autônomo e as demais teorias para concluirmos em que medida a prática em cocriação estabelece processos de autonomia, sustentabilidade com a produção de um *huistido* como evidências do design autônomo *tzeltal*.

3. CORRESPONDÊNCIAS E DESIGN AUTÔNOMO

Como já se esclareceu, a abordagem no trabalho de campo foi por meio de práticas de correspondência. Segundo Ingold “corresponder com o mundo, em suma, não é descrevê-lo, nem o representar, mas responder a ele” (INGOLD, 2013, p. 108). Isso se logra por meio da atenção, e Ingold (2018) nos fala que quando a mesma existe, é porque algo é do interesse dele, e isso gera preocupação.

Para exemplificar a correspondência, tomou-se as seguintes palavras do autor:

Correspondência não tem ponto de partida ou ponto final. Simplesmente continua [...] são linhas de sentimento, de sensibilidade, evidenciadas não apenas na escolha das palavras, mas nos gestos manuais da escrita e seus traços na página. Ler uma carta não é apenas para ler sobre quem escreve, mas para ler com ele ou ela. É como se o escritor estivesse falando na página e você – o leitor – estivesse lá ouvindo (INGOLD, 2013, p. 105).

Assim, o interesse existe ao escolher e construir o experimento de um vestido híbrido a partir de ambos os olhares: das artesãs e da designer, para atingir esse objetivo, já que isso permitiu dar atenção às artesãs e aos fazeres autônomos dentro das práticas artesanais por meio da experimentação. Este experimento é a construção e uso de ferramentas a partir da abordagem da comensalidade (comida no espaço de trabalho enquanto se compartilham conhecimentos) e a criação de um espaço de design que funciona como laboratório, permitindo a experimentação.

Entendemos que as práticas de correspondências não são uma etapa propriamente, mas uma forma atencional de estar em campo. A etapa da cocriação do laboratório aconteceu por meio de práticas de correspondência definidas por Gatt e Ingold (2013), nas quais a pesquisadora colaborou ativamente com o grupo de artesãos para idealizarem, fazerem e analisarem juntas.

Por outra parte, dentro do laboratório se experimentou o design autônomo, entendido como “uma práxis de design com comunidades com o objetivo de contribuir para a sua realização” (ESCOBAR, 2016, p. 209), feito por artesãs *tzeltales* de tecido para a geração de renda nas famílias das artesãs.

Autonomia, como Escobar (2016) menciona: “é algo muito simples; é viver como gostamos e não como é imposto a nós; é levar a vida para onde queremos e não onde diz um padrão” (ESCOBAR, 2016, p.225) E para viver a autonomia estase consignado a pensar em território, não há autonomia sem ele. “E não pode haver território sem a Mãe Terra, e não há Mãe Terra enquanto ela é escravizada, e enquanto ela permanece escrava, nenhum de nós vive para viver.” (ESCOBAR, 2016, p.225).

No entanto precisa-se lembrar que segundo o autor “a autonomia é outro nome para chamar a dignidade do povo.” (ESCOBAR, 2016, p. 200) e ao mesmo tempo para a convivência. Segundo Escobar (2016), a autonomia torna-se uma teoria e ao mesmo tempo uma prática de interexistência e inter-ser, um design para o pluriverso. E se pensam sobre isso, pesquisadores, artesãs, mãe terra, fazem parte disso. Como ensina Escobar (2016), tem que manter um modo de existência relacional com as pessoas, com a terra, o mundo sobrenatural, as coisas, as formas de produção, conhecimento e práticas de criação de plantas e animais, práticas de cura, etc., que não assumem a preexistência de entidades separadas e distintas, todos estão entrelaçados, e aceitar este fato lhes aproxima de sua autonomia. Assim, deve se lembrar o que o autor define como autonomia:

Autonomia: refere-se à criação de condições que permitam a mudança de normas internas ou a capacidade de mudar tradições tradicionalmente. Pode implicar a defesa de algumas práticas, a transformação de outras e a verdadeira invenção de novas práticas.³⁷ (ESCOBAR, 2016, p. 197).

Há um aspecto que é importante citar e que está dentro da definição de autonomia: “mudar tradições tradicionalmente” (*Ibid.*, 2016, p. 197), isso é, mudar a maneira como mudam, mudar autonomamente e construir uma nova realidade. Dessa maneira, se distinguem as condições necessárias para preservá-la, levando a uma mudança da heteronomia (Quando os padrões são estabelecidos por outros) para a autonomia. Esta visão sobre a autonomia, “mudar tradições tradicionalmente³⁸” (ESCOBAR, 2016, p. 197), está ligada a um dos princípios que o design para a sustentabilidade dentro de sua dimensão social aborda, e estará sendo colocado mais adiante.

Existem cinco princípios do design autônomo, criados pelo autor e que mais adiante estarão sendo parte do análise. Estes princípios são:

1. "Toda comunidade pratica o design de si mesma." (ESCOBAR, 2016, p.210), em nosso papel de projetistas, temos a responsabilidade de não levar e trazer projetos de outros para o lugar onde vamos praticar o design, porque é na identidade da comunidade onde sua própria criação surgirá.
2. "Cada atividade de design deve começar com a premissa de que cada pessoa ou grupo é um praticante de seu próprio conhecimento." (*Ibid.*, 2016 p.210), espeitando assim o conhecimento e os feitos de cada indivíduo envolvido, sem cair em um padrão hegemônico e subalterno, no qual um dirige e o outro segue. Neste ponto, a ética e o respeito pelo conhecimento e modos de fazer estão envolvidos, e a partir daí examinar como as pessoas entendem sua realidade.
3. "O que a comunidade desenha é, num primeiro momento, um sistema de pesquisa ou aprendizado sobre si mesmo." (*Ibid.*, 2016 p.210); estar envolvido, fazendo e exercendo a sua identidade individual e coletiva é autoconhecimento e autoafirmar para criar um sistema de autocriar-se e transformar-se sempre que quiser ou igualmente para o seu passado, presente e futuro (esta ideia foi desenvolvida nos parágrafos anteriores).
4. "Cada processo de design implica uma declaração de problemas e possibilidades." (*Ibid.*, 2016, p.210), conhecê-los é também autoconhecimento e objetivamente vendo a realidade de si e dos outros, criando cenários e possíveis caminhos para a transformação de práticas ou criação de novas.
5. "Este exercício pode envolver a construção de um 'modelo' do sistema que gera o problema da preocupação comum." (*Ibid.*, 2016, p.210). Este modelo pode ser uma série de tarefas, práticas organizacionais e critérios para avaliar o desempenho da tarefa de pesquisa e design.

4. A DIMENSÃO SOCIAL NA SUSTENTABILIDADE

Para conseguir analisar este encontro dentro das oficinas de criação no laboratório de design autônomo foi necessário trazer teorias que mostraram como a sustentabilidade pode estar presente ao momento da prática da autonomia na elaboração de um vestido tradicional.

Iniciou-se com um dos princípios que o Design para a sustentabilidade focado na dimensão social coloca: “Valorar recursos e competências locais”. O significado deste princípio procura promover e dar maior importância aos produtos, serviços e sistemas os quais consigam proteger, regenerar e valorizar recursos e competências locais. Neste caso seria da região de Yochib (lugar no qual moram as artesãs). Isto com o objetivo de “ampliar o valor percebido associado a valores e identidades culturais locais” (AGUINALDO DOS SANTOS *et al.*, 2019, p. 76), desta forma podem contribuir na inserção de mais artesãs da comunidade no processo de criação e produção “possibilitando a melhoria do bem-estar social de suas comunidades” (*Ibid.*, 2019, p.76).

Quando se valorizam as tradições, significados, formas de criação e a economia criativa (neste caso a economia que traz a elaboração e venda de tecidos em tear de cintura) pode contribuir para uma melhor equidade “tanto do ponto de vista ambiental como da observância dos direitos humanos” (*Ibid.*, 2019, p. 76). O primeiro acontece por o uso dos recursos que existem na comunidade, evitando o uso externo de recursos que trariam maior impacto ecológico com o transporte por exemplo. Mas além disso –e como segundo ponto- o uso dos recursos da comunidade gera ao mesmo tempo a circulação de bens e com isso geração de renda dentro da comunidade, criando assim o bem-estar que cada família envolvida dentro da economia criativa precisa.

Pode também ajudar na diminuição da emigração de famílias artesãs dentro da comunidade por meio do chamado “reposicionamento econômico dos ativos locais” (*Ibid.*, 2019, p.76), isto é logrado com a preservação e comunicação de hábitos, costumes e práticas tradicionais para as novas gerações de Yochib, incluindo o ensino da língua e do artesanato do lugar. Mas tarde poderão observar na oficina de tecidos, a importância de conservar certas tradições e modificar outras para caminhar junto com as novas gerações sem perder sua identidade. Para ser objetivos, Aguinaldo dos Santos *et al.* (2019) comentam o seguinte:

A valorização de competências locais e endógenas se relaciona diretamente com a construção e proteção de conhecimento autóctone. Estas competências locais (conhecimento, habilidade, atitudes e modos de vida) são desenvolvidas ao longo do tempo pela interação continuada das pessoas com o meio natural e artificial. Este desenvolvimento ocorre via ciclos de tentativa e erro, em um processo de aprendizado contínuo baseado em ação e reflexão. Alcança-se a compreensão profunda das características dos recursos locais, possibilitando a conversão deste conhecimento em soluções eficientes para o provimento das necessidades locais. As manifestações deste conhecimento autóctone carregam especificidades sociais, ambientais, ecológicas e culturais locais e incluem elementos como a língua, expressões visuais, modos de produção, modos de interação social, rituais e práticas de consumo (AGUINALDO DOS SANTOS *et al.*, 2019, P. 77).

Estes valores serão mostrados nos seguintes parágrafos, nos quais observarão como a compreensão por parte das artesãs sobre sua própria forma de fazer tecidos e vestir sua indumentária –tomando sua matéria prima e suas técnicas de tecido locais- é parte importante para a preservação da identidade local.

5. QUESTIONANDO O HUIPIL E O VESTIDO

No início do encontro, as artesãs decidiram ter uma oficina sob como fazer um vestido, e começamos a conversar enquanto se compartilhava um pouco de pão e café. As falas se aprofundaram sobre o conceito dos vestidos, como ele deveria ser e as possibilidades para criar o vestido a partir do conhecimento que elas tinham, fazendo diferenças do que é um *huipil* (lembre-se que um *huipil* é a indumentária tradicional dos povos originários dessa região) e um vestido. No início do encontro se questionou o motivo pelo qual queriam apreender a elaboração dessa roupa, esta pergunta levou a colocar no ar o conceito de *huipil* e vestido para as artesãs:

Zita (designer-D): bem, conversamos na outra vez que iríamos fazer vestidos, porque queriam ter mais roupas. Mas antes de começar, gostaria de saber por que vocês querem fazer um vestido.

Dona Rosa (artesã- A): por que às vezes as pessoas querem comprar e nós não temos

Angelina (artesã-A): ei Rosa, pode-se fazer o vestido como o *huipil*? (*tzeltal*)

Rossy (tradutora tzeltal-espanhol- T): Angelina diz que se iria ser o mesmo que fazer o *huipil*

Zita (designer- D): vamos ver, essa é uma boa pergunta, vocês acreditam que o *huipil* é um vestido

Rossy (tradutora- T): bem, é como um vestido, porque apenas as mulheres o usam

Zita (designer- D): pode ser, mas é a mesma coisa?
Paty (artesã- A): não sei, acho que não
Zita (designer- D): o que? Porque, Por que sim ou por que não?
Martha (artesã- A): mmm bem, eu não sei, é?
Rosy (tradutora- T): eles dizem que é para você falar se é o não é o mesmo
Zita (designer- D): Bem, eu não sei, não há resposta boa ou ruim, estamos apenas opinando.

A partir deste momento começou-se a questionar se o vestido é o mesmo que o *huipil*, e certos valores que as artesãs foram desenvolvendo na conversa. Parte dos valores dos *huipiles*, contra o conceito de vestido que tem nesta fração do diálogo são: a quantidade de *huipiles* que existem, o tempo de elaboração, o pertencimento e a identidade da comunidade, o material e suas propriedades no ambiente. Estes valores são parte do processo de elaboração do *huipil*, não seguindo simplesmente uma linearidade como as existentes na cadeia de valor de um produto. Neste caso, falamos de um processo intermitente, em espiral com ciclos diferentes, no qual a dita cadeia não se encaixa ao processo do *huipil*. O conceito ao qual se encaixa o *huipil* seria um complexo de valor que Aboud (2019) debate, no qual uma vez que o tempo de execução dos processos foi interferido pelo conhecimento narrativo herdado de mãe a filha da técnica tradicional, pela identidade da comunidade, assim como a obtenção e escolha do material, os quais são misturados com os tempos de ser mãe, esposa, artesã, parteira ou outros papéis que realizem em sua comunidade. Seguindo uma ordem com seu modo de vida em interação com sua família, a comunidade e as coisas.

Para entender esse conceito, é necessário saber que esse complexo de valores não segue um formato linear de ações em sua descrição. Ele tem um formato diferente, como uma malha –adotando esse conceito de Ingold (2012), mostrando assim, a multidimensionalidade dos valores no complexo das relações de uma artesã com sua comunidade e ambiente. Depois de conhecer os valores obtidos para formar o conceito do *huipil*, se conheceram as causas do desuso do *huipil* pelas artesãs e pela comunidade na atualidade. Parte das razões pelas quais o uso do *huipil* está sendo afetado é: o custo de um *huipil* novo, a falta de conhecimento para fazer a técnica de brocado que é essencial na elaboração do *huipil*, o tempo de elaboração e venda deste, e por último a preferência das mulheres jovens pelas roupas feitas nas cidades. No entanto, apesar do *huipil* se enfrentar a estas mudanças, o uso deste tem sido colocado em outros espaços.

Além do *huipil*, a saia é parte da indumentária tradicional das artesãs, a qual continua se usando diariamente até a atualidade. Por outra parte se pergunto novamente se o *huipil* seria o mesmo que o vestido, ao qual a resposta foi a seguinte:

Zita (D): bem, então, o vestido é um *huipil*?
Angelina (A): não, mas o *huipil* pode ser vestido
Zita (D): como é isso?
Angelina (A): (*tzeltal*)
Rosy (T): diz isso porque o *huipil* pode ser usado como o vestido.

Pode-se observar que o conceito que as artesãs têm do próprio *huipil* é sobre os valores que elas já mencionaram sobre este, mas os valores do vestido, que mesmo não sendo mencionados, são incorporados pelo *huipil*. Desta forma, saber sobre os valores do *huipil* e do vestido ajudam para imaginar os valores que adotariam o vestido feito com base no *huipil*, uma roupa que vai além do vestido ocidental e além do *huipil* tradicional, um *huistido*. Estas mudanças de valor são adequações ao mercado, como parte de seu processo têxtil, onde existe uma transformação nas peças. Isto poderia ser considerado como parte dos processos de negociações que Noronha (2012) menciona, nos quais existem intercâmbios e negociações dentro da cadeia produtiva por parte das artesãs com outros agentes envolvidos. Por outra parte pode-se considerar esta consciência de valores sobre o *huipil* como resultado da preocupação que as artesãs

colocam sobre o seu processo produtivo, ao ser responsáveis pela situação atual, presenciando e experimentando as mudanças da indumentária como resposta aos seus fluxos de concepção, usos, circulação e consumo.

Segundo Ingold (2016), o cuidado se deve ao permitir que os outros entrem em nossa presença e desta maneira corresponder com esta mesma presença para eles". Essa presença poderia se confundir com a presença física do *huipil*. Visto desta forma, o *huipil* é pouco presente na rotina na vida das artesãs, já que atualmente o uso do *huipil* pelas mulheres da comunidade tem diminuído. Mas, no momento de lembrar-imaginar (como parte da saudade), de explicar os valores narrando-os (parte do conhecimento narrativo) e ao questionar o conceito do *huipil*, é quando este tem retomada sua presença com as artesãs.

6. ELABORANDO O HUISTIDO.

Depois destes questionamentos, e terminada a comensalidade –tempo de compartilhamento de comida, sensações e experiências- começou a prática do encontro. Nesta oficina, primeiro se trabalhou as medições que as artesãs tinham como limites dentro do fazer têxtil. Esta parte técnica foi importante para todas terem noção dos máximos tamanhos que podem fazer. A partir de terem ciência destas medições, todas começaram a montar suas ideias para a elaboração do *huistido* por equipes.

No momento de começar a oficina prática, também tentou-se tomar uma direção sobre o desenvolvimento do *huistido*, o qual não seria por meio da confecção de padrões, mas sim por meio de medidas corporais entre elas. A primeira proposta sobre a elaboração do *huistido* foi por parte de Dona Rosa (artesã), a qual confirmou o que diálogos atrás tinha se mencionado: "o *huipil* pode ser um vestido", mas o vestido não pode ser um *huipil*. Sob este pensamento, usar o *huipil* como base para a elaboração do vestido poderia ser a forma prática de realizá-lo.

Esta prática poderia se encaixar dentro dos dois primeiros princípios do design autônomo: "Toda comunidade pratica o design de si mesma." (ESCOBAR, 2016, p.210, tradução nossa), e "Cada atividade de design deve começar com a premissa de que cada pessoa ou grupo é um praticante de seu próprio conhecimento." (*Ibid.*, 2016, p.210). Ao ter como base do vestido a indumentária da comunidade à qual elas pertencem, faz que o design do vestido seja iniciado a partir de uma base que elas conhecem, dominam, e em alguns casos já foi elaborada por elas. Isto poderia significar o controle do projeto desde sua técnica e tradição para assim entenderem incluso sua realidade, evitando por parte da designer, trazer outras formas de fazer que bloqueiem o processo de design autônomo. A partir desse momento, iniciou-se a roda de ideias sobre as formas pelas quais o vestido iria ser elaborado.

Devido às diferentes opiniões e ideias, decidiu se dividir o grupo em equipes, formados segundo a similitude de ideias que existiam entre elas. É importante ressaltar que as equipes foram selecionadas por elas mesmas. Por cada equipe, foi entregue uma peça de 200 cm por 60 cm, necessária para elas mesmas experimentarem e modificassem segundo seu design. O primeiro *huistido* é formado pela artesã Dona Rosa, sua proposta foi cortar o *huipil* na parte da cintura para conseguir fazer uma curva. A seguinte equipe que se apresenta a continuação é formada pelas artesãs Hilaria e Lety, elas modificaram o *huipil* de forma que as medições favoreceram a silhueta, além de colocar uma corda na altura da cintura para acentuá-la. Por último, a equipe que encerrou a roda de resultados dos designs do *huistido*, foi a equipe formada pelas artesãs Angelina, Martha e Paty. Elas colocaram uma proposta diferente das demais ao focar nas mangas do *huistido*. Para finalizar a oficina de *huistidos*, a designer perguntou sobre as opiniões ou comentários sobre seus próprios designs e os designs das demais artesãs. Nas seguintes imagens (Figura 1, 2 e 3) pode observar os resultados dos *huistidos* junto com as artesãs.



Figura 1: Huistido de Lety, Hilaria e Isabel terminado. FONTE: Elaborada e capturada pela autora.



Figura 2: Huistido de Dona Rosa terminado. FONTE: Elaborada e capturada pela autora.



Figura 3: Huistido de Martha, Paty e Angelina terminado. FONTE: Elaborada e capturada pela autora.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este encontro foi marcado pelo sexto princípio do *Design Anthropology* que Tunstall (2013) propõe, o qual promove a crítica do posicionamento e do poder, no entanto, este se foca nos objetivos dos projetos, como o uso de “processos e artefatos de design para trabalhar com grupos para mudar sistemas de valores hegemônicos” (*Ibid.*, p. 415). Este sistema de valores hegemônicos seria o uso de um processo ocidental sobre a criação de um vestido, com a confecção de padrões para sua elaboração. No entanto ao questionar o vestido e o *huipil*, se abriram outros caminhos para a elaboração do vestido entendido como algo além do *huipil* desde os processos de elaboração tradicional deste. Ao mesmo tempo, conseguimos observar como o princípio da dimensão social para o design sustentável foi praticado. Lembremos o princípio de “Valorar recursos e competências locais”. No qual se promoveram e favoreceram as tradições –chamadas de técnicas, usos e costumes da indumentária tradicional- ao mesmo tempo que mudaram, conseguindo assim proteger, regenerar e valorizar seus conhecimentos das técnicas na elaboração de *huipil*.

Por outra parte, deve-se considerar que parte do conceito de autonomia que o autor Escobar (2016) descreve é aplicado neste estudo. Autonomia implica a defesa de práticas tradicionais, mas também abre caminho a transformação de outras práticas, assim como a invenção de novas. É assim que a criação de um vestido modificado (ou uma indumentária que vai além do vestido e do *huipil*, um híbrido entre ambos) com processos de elaboração baseados na indumentária tradicional, poderia significar a transformação das práticas de seu fazer têxtil e este encontro significaria o início dessa experimentação. E mesmo que ainda não se tenha uma invenção nova nas práticas, se tem um caminho para que isso aconteça no futuro.

Aderido a isso, poderíamos começar a avaliar o conceito desse vestido/*huipil*, transformado-o e nomeando-o de outra forma, como *huistido* talvez, já que não é mais parte da indumentária tradicional que identifica uma comunidade e que se relaciona com a religião, território, crenças, mas também não é só um elemento de moda que entra no mercado, já que possui valores de ambas as partes. Desta forma continuam herdando a prática com características de sua cultura, mas ao mesmo tempo ela se modifica e adequa.

REFERÊNCIAS

- ABOUD, Camila. **Colaboração e correspondências**: o design participativo no complexo de valores da renda de bilro na Raposa – MA. 155f. Dissertação (Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design) Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2019.
- DOS SANTOS A. *et al.* **Design para a sustentabilidade**: dimensão social. Curitiba, PR : Insight, 2019. 184 p.
- ESCOBAR, A. *Autonomía y diseño. La realización de lo comunal*. Popayán: Universidad del Cauca. Sello Editorial, 2016.
- GATT, C; INGOLD, T. “From description to correspondence: Anthropology in real time”. *In*: W. Gunn, T. Otto and R. Smith (Eds.) **Design Anthropology: theory and practice**. London, Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury, 2013, p.139-158.
- HALSE, J. *Ethnographies of the possible*. *In*: GUNN, Wendy; OTTO, Ton; SMITH, Rachel Charlotte (eds). **Design Anthropology: theory and practice**. London, New York: Bloomsbury, 2013.
- INGOLD, T. **Anthropology and/ as education**. London: Routledge, 2018. 128p.
- INGOLD, T. **Knowing from the inside**: correspondences. University of Aberdeen, 2017.
- INGOLD, T. On human Correspondence. **Journal of the Royal Anthropological Institute**.23 (1), 9-27. 2016.
- INGOLD, T. Making: **Anthropology, Archaeology, Art and Architecture**. Londres/ Nova York: Routledge, 2013.
- INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta a vida: Emaranhados criativos num mundode materiais. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, Ano 18, n. 37, p. 25-44, jan/jun. 2012.
- NORONHA, R. The collaborative turn: Challenges and limits on the construction of a common plan and on autonomía in design. **Strategic Design Research Journal** 11 (2), 125-135, 2018.
- NORONHA, R. G. Sobre a louça, o linho e a rede: processos contemporâneos de construção de valor entre artesãs de Alcântara (MA). *In*: **REPOCS**. v. 9, n.17, jan/jun. 2012.
- TUNSTALL, E. Decolonizing Design Innovation: Design Anthropology, Critical Anthropology, and Indigenous Knowledge. *In*: W. Gunn, T. Otto and R. Smith (Eds.) **Design Anthropology: theory and practice**. London, Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury, 2013, p. 393-425.