



Design como propulsor de histórias:

Narrativas dos povos Cariri
do Cariri cearense

Mariana Araujo Cardoso



Trabalho de conclusão de curso em design

Design como propulsor de histórias:

Narrativas dos povos Cariri
do Cariri cearense

Mariana Araujo Cardoso

Universidade Federal do Ceará
Centro de Tecnologia
Departamento de Arquitetura e Urbanismo
Curso de Design

Fortaleza, 2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

C264d Cardoso, Mariana Araujo.

Design como propulsor de histórias : narrativas dos povos Cariri do Cariri cearense /
Mariana Araujo Cardoso. – 2021.

117 f. : il. color.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Centro
de Tecnologia, Curso de Design, Fortaleza, 2021.

Orientação: Profa. Dra. Claudia Teixeira Marinho.

1. Decolonização do design. 2. Design ontológico. 3. Narrativas audiovisuais. 4. Povos
originários. 5. Povos Cariri. I. Título.

CDD 658.575

MARIANA ARAUJO CARDOSO

**DESIGN COMO PROPULSOR DE HISTÓRIAS:
NARRATIVAS DOS POVOS CARIRI DO CARIRI CEARENSE**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Design do Departamento de Arquitetura Urbanismo e Design da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Design.

Orientadora: Prof^a. Dra. Cláudia Teixeira Marinho

Aprovada em: 16/04/2021

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dra. Cláudia Teixeira Marinho (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^a Dra. Alécia Carvalho Brasil
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^a. Dra. Aura Celeste Santana Cunha
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^a. Me. Juliana Freitas Ferreira Lima
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Agradecimentos

Quero deixar aqui registrado, embora nem todo sentimento consiga achar perfeita tradução em palavras, o quão agradecida sou a todas as pessoas que fizeram e fazem parte do processo de construção desse projeto, e da minha passagem pelo curso.

Agradeço ao corpo docente do curso de Design da Universidade Federal do Ceará, por todo o aprendizado compartilhado durante os anos de minha formação, e sobretudo pela disposição e vontade de fazer do curso um lugar de amplas experiências.

Agradeço, em especial, à minha orientadora Prof^a. Dra. Claudia Teixeira Marinho, que abraçou o projeto e impulsionou pra que ele alcançasse e expandisse seu potencial de ser; e às integrantes da banca de defesa, Prof^a Dra. Aléxia Carvalho Brasil, Prof^a. Dra. Aura Celeste Santana Cunha e Prof^a. Me. Juliana Freitas Ferreira Lima, por todas as contribuições que trouxeram ao trabalho.

Quero agradecer, com muito carinho, a toda a comunidade dos Cariri de Poço Dantas, e em especial à Rosa Cariri e Vanda Cariri, que se empolgaram tanto quanto eu com a realização desse trabalho, e por toda a disposição em compartilhar suas histórias e seus saberes, além da recepção sempre tão acolhedora. Também agradeço a Joedson, por ser tão prestativo e solícito em me convidar e me acompanhar nas visitas à comunidade.

Agradeço, também, a todos que indiretamente contribuíram para que eu finalizasse essa etapa com relativa calma no coração:

À minha família, que sempre foi e será a base primeira de tudo e o exemplo primeiro de acolhimento e respeito;

Aos amigos que fiz durante o curso, e que quero levar pra vida como alguém que muda de casa e dá um jeito de carregar as plantas junto: Adson, por ser o pai simbólico que acredita em cada amizade quando nem elas mesmas acreditam; Alê, por ser a pessoa com mais energia de movimento que conheço e me inspirar a ser também; Marina, por ser simplesmente a maravilhosa que tá aqui pra compartilhar tudo, das revoltas às risadas com bolo de nata goiaba na praça; Diogo, por dividir não apenas as vivências de curso, mas as tantas discussões construtivas (e até as que nem eram) debaixo do mesmo teto, e pelo gostinho de cidade de interior quando me levava na garupa da bicicleta depois das saídas noturnas.

Aos amigos que carrego de longas datas, e que mesmo atravessando cidades ainda permanecem sendo abrigo ao longo dos anos: Hari, Dani, Marisa, Pedro; cada cidade diferente desse Nordeste guarda um de vocês, e é por isso que eu sinto que há acolhimento em cada uma delas. E também à Mariana, por toda a leveza que brota em sua companhia e a facilidade com que me faz rir.

Por fim, agradeço a todas as pessoas que, sabendo o nome ou não, sendo conhecidas ou não, deixaram algum aprendizado ao cruzar meu caminho, nessa troca contínua de experiências que o encontro com o outro produz.

“Brasil, meu nego
Deixa eu te contar
A história que a história não conta
O avesso do mesmo lugar
Na luta é que a gente se encontra.”

**Estação primeira de Mangueira -
História para ninar gente grande**

Resumo

O presente trabalho tem como finalidade propor uma reflexão sobre a prática de projeto em design que priorize as pessoas e suas histórias, no contexto dos povos Cariri do Cariri cearense. Para isso, serão identificadas e relacionadas questões referentes às implicações da colonialidade e da modernidade não só no que tange a área do design, mas também referente à construção das narrativas hegemônicas modernas que operam em nossa sociedade, impondo modos e maneiras de construir e agir no mundo dominantes em detrimento de outros, levando a tentativas de silenciamento de histórias e visões de mundo de comunidades que se opõem a esse sistema. Além disso, serão exploradas possibilidades de como o design pode propor projetos decoloniais, e como ele pode escapar a uma lógica de servir ao mercado e se voltar cada vez mais para as pessoas, entendendo que tudo aquilo que é projetado age sobre nós e projeta nossas possibilidades de interação com o mundo. Dessa forma, o resultado do trabalho consiste na construção de narrativas audiovisuais sobre as histórias dos povos indígenas do Cariri cearense, contribuindo em visibilizar um imaginário compartilhado pela cultura Cariri.

Palavras-chave: Decolonização do design; Design ontológico; Narrativas audiovisuais; Povos Cariri; Povos originários.

Resumen

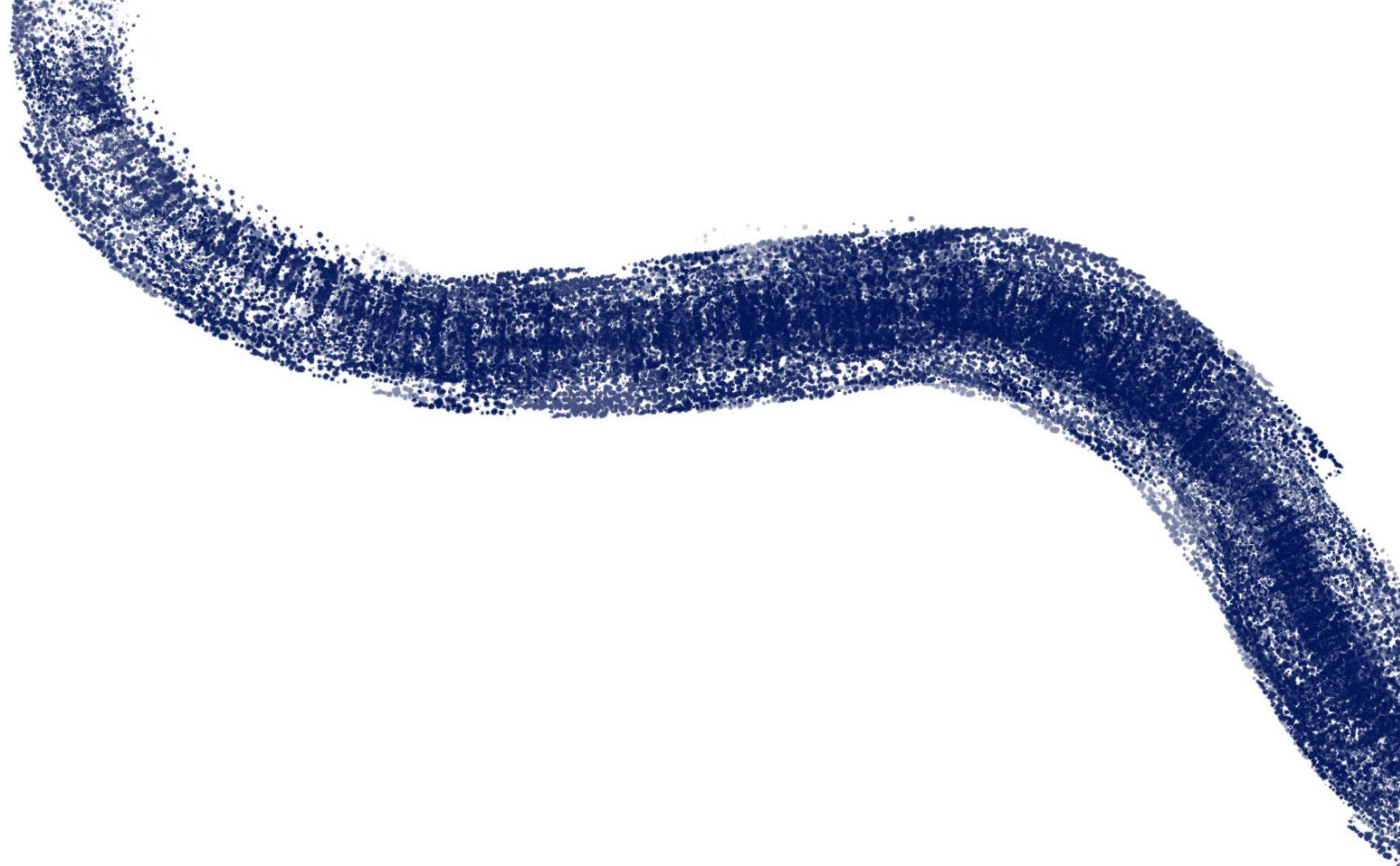
Este trabajo tiene como objetivo proponer una reflexión sobre la práctica del proyecto de diseño que da prioridad a las personas y sus historias, en el contexto del pueblo Cariri del Cariri cearense. Para eso, se identificarán y relacionarán cuestiones relativas a las implicaciones de la colonialidad y la modernidad no sólo en el ámbito del diseño, sino también en lo que respecta a la construcción de las narrativas hegemónicas modernas que operan en nuestra sociedad, imponiendo modos y formas de construir y actuar en el mundo dominantes en detrimento de los demás, lo que lleva a los intentos de silenciar las historias y cosmovisiones de las comunidades que se oponen a este sistema. Además, se explorarán las posibilidades de cómo el diseño puede proponer proyectos decoloniales, y cómo puede escapar de una lógica de servicio al mercado y dirigirse cada vez más a las personas, entendiendo que todo lo que se diseña actúa sobre nosotros y proyecta nuestras posibilidades de interacción con el mundo. Así, el resultado del trabajo consiste en la construcción de narrativas audiovisuales sobre las historias de los pueblos indígenas del Cariri cearense, contribuyendo a la visualización de un imaginario compartido por la cultura Cariri.

Palabras clave: Descolonización del diseño; Diseño ontológico; Narrativas audiovisuales; Pueblo Cariri; Pueblos originarios.

Sumário

11	1 Introdução
14	2 Pergunta de pesquisa
15	3 Objetivos
15	3.1 Objetivo geral
15	3.2 Objetivos específicos
16	4 Justificativa
19	5 Fundamentação teórica
19	5.1 Design para a transição
19	5.1.1 Surgimento do design no contexto da modernidade
20	5.1.2 Colonialidade e suas implicações atuais nas sociedades
23	5.1.3 Decolonização do design
26	5.1.4 Design ontológico
28	5.2 Retorno às raízes
28	5.2.1 Povos originários
30	5.2.2 Histórias silenciadas: povos indígenas do cariri cearense
30	5.2.2.1 Cariri e os kariri: heranças culturais
31	5.2.2.2 Os kariri do passado
33	5.2.2.3 A colonização e o mito do desaparecimento
35	5.2.2.4 Os cariri do presente: autoafirmação
40	6 Metodologia
42	6.1 Pesquisa através do design (RtD)
43	6.2 Pesquisa-ação
45	6.3 Etnografia e autoetnografia
48	7 Análise de casos
48	7.1 Análise 1
50	7.2 Análise 2
53	7.3 Análise 3
55	8 Cronograma
56	9 Diretrizes projetuais
59	10 Projeto
60	10.1 Imersão
62	10.1.1 Visita 1
67	10.1.2 Visita 2
83	10.2 Narrativa: audiovisual
111	11 Considerações finais

Referências



1 Introdução

O modelo civilizatório dominante – a modernidade capitalista ocidental – vem se mostrando cada vez mais insustentável devido a sua concepção de desenvolvimento atrelado à exploração inesgotável dos recursos naturais e das pessoas. Esse modelo pressupõe uma dominação de sociedades ditas “desenvolvidas” sobre as “subdesenvolvidas ou em desenvolvimento”, contribuindo para a valorização da produção de conhecimento nos moldes ocidentais, em detrimento de quaisquer outras maneiras de compreender a realidade que não se enquadrem nesses moldes.

A crise desse modelo demanda uma mudança na maneira como enxergamos, criamos e construímos a realidade que nos cerca. Nesse contexto, alguns autores apontam para o potencial do design em contribuir ativamente em transições culturais e ecológicas profundas, necessárias ao enfrentamento das crises interrelacionadas do clima, dos alimentos, da energia, da pobreza e dos significados (ESCOBAR, 2016, p. 11).

Flusser (2007, p. 196) afirma que, na medida em que os criadores se atraem pelo progresso técnico e científico e se ocupam com ele, esquecem-se de um outro progresso: aquele em direção às outras pessoas. Segundo ele, é através do desenvolvimento de designs imateriais, os quais priorizam questões subjetivas em vez de objetivas, que o olhar da (o) designer dirige-se espontaneamente para as outras pessoas, levando a uma criação mais responsável. No entanto, mesmo para criações imateriais é necessário uma consciência da efemeridade de toda criação – o que implica pensar não apenas no projeto, mas também em

seu uso posterior/descarte – para que se possa criar de maneira mais responsável, resultando em uma cultura onde “os objetos de uso significariam cada vez menos obstáculos e cada vez mais veículos de comunicação entre os homens” (FLUSSER, 2007, p. 198).

Escobar (2016), ao tratar de um design ontológico – para ele, cada criação é ontológica no sentido de que inaugura uma série de rituais, formas de fazer e modos de ser – aponta a possibilidade de se pensar e fazer um design para a transição, capaz de promover uma mudança na nossa relação com o mundo. Segundo o autor, nutrir o potencial do design para transições requer uma reorientação significativa do mesmo, na qual as tradições funcionalistas e racionalistas das quais o design emergiu (e nas quais segue operando) são deixadas para trás, em busca de uma racionalidade e um conjunto de práticas sintonizadas com a dimensão relacional da vida.

Além disso, para que seja possível uma reorientação nesse sentido, faz-se necessário um pensamento e uma prática de design que fujam ao modelo eurocêntrico dominante. Como aponta Bonsiepe (2011, p. 38) “o design e o discurso do design refletem hoje os interesses das economias dominantes que, com a bandeira da globalização, estão procurando organizar o mundo de acordo com seus interesse hegemônicos”. Ansari (2018), ao abordar a decolonização do design, destaca a existência de abordagens plurais para enfrentar o problema da modernidade, já que o colonialismo foi enfrentado de maneiras diferentes por diferentes sujeitos e comunidades espalhadas pelo mundo, e aponta a importância de trazer à tona esses diversos pontos de vista a fim de manter uma rica cultura de troca e colaboração. Segundo esse autor, propor a decolonização do design significa pensar além do design como existe hoje, em que ele pode ser diferente de agora, fugindo à sua criação que acompanhou o desenvolvimento de nossos modernos complexos industriais e suas correspondentes sociedades de disciplina e controle.

Tanto Escobar (2016) quanto Ansari (2018) apontam para uma importância das culturas pré modernas nesse processo de transição para uma outra forma de design, bem como outra forma de construção de mundos. Os povos indígenas são exemplos de culturas que possuem o potencial de nos ensinar outros modos de nos relacionar com o mundo à nossa volta, e de agir no mesmo. No entanto, ao longo da história, várias foram as tentativas de apagamento da presença indígena no território brasileiro, ora através do genocídio e da expropriação de seus territórios, ora através

da criação de uma falsa narrativa que pregava o total desaparecimento desses povos. Como aponta Quijano (2005, p.6).

“[...] reprimiram tanto como puderam, ou seja, em variáveis medidas de acordo com os casos, as formas de produção de conhecimento dos colonizados, seus padrões de produção de sentidos, seu universo simbólico, seus padrões de expressão e de objetivação da subjetividade. A repressão neste campo foi reconhecidamente mais violenta, profunda e duradoura entre os índios da América ibérica, a que condenaram a ser uma subcultura camponesa, iletrada, despojando-os de sua herança intelectual objetivada.”

É nesse contexto que estão inseridos os povos indígenas do Cariri cearense, cujas histórias atravessam a proposta apresentada pelo presente trabalho. Reconhecer e se contrapor a uma lógica de pensamento colonial – onde há um ponto de vista e conseqüentemente uma voz que é superior às outras, detentora de todos os saberes e verdades, inclusive verdades sobre o ser, o corpo e a história de um outro – é uma das pautas da decolonização do design.

2 Pergunta de pesquisa

Como o design pode propor uma prática de projeto que priorize pessoas e suas histórias, aliando-se à propagação de uma narrativa que se contraponha a uma narrativa hegemônica pautada no silenciamento de vozes, no contexto dos povos indígenas do Cariri cearense?

3 Objetivos

3.1 Geral

Propor uma reflexão sobre a prática de projeto que priorize relações, pessoas e suas histórias a partir da construção de narrativas audiovisuais sobre as histórias dos povos indígenas do Cariri cearense, contribuindo na visibilização de um imaginário compartilhado pela cultura Cariri.

3.2 Específicos

- Relacionar o surgimento do design no contexto da modernidade e colonialidade e de que maneira a decolonização do design surge como alternativa ao modelo vigente.
- Compreender de que maneira o design pode articular informações para auxiliar a propagar uma narrativa que se contrapõe a uma narrativa hegemônica moderna.
- Investigar a história documentada dos povos Cariri.
- Realizar pesquisa de campo a fim de conhecer os Cariri de Poço Dantas e ouvir suas histórias;
- Explorar as potencialidades dos tipos narrativos.
- Construir uma narrativa audiovisual que ajude a propagar as histórias dos povos Cariri do Cariri cearense.

4 Justificativa

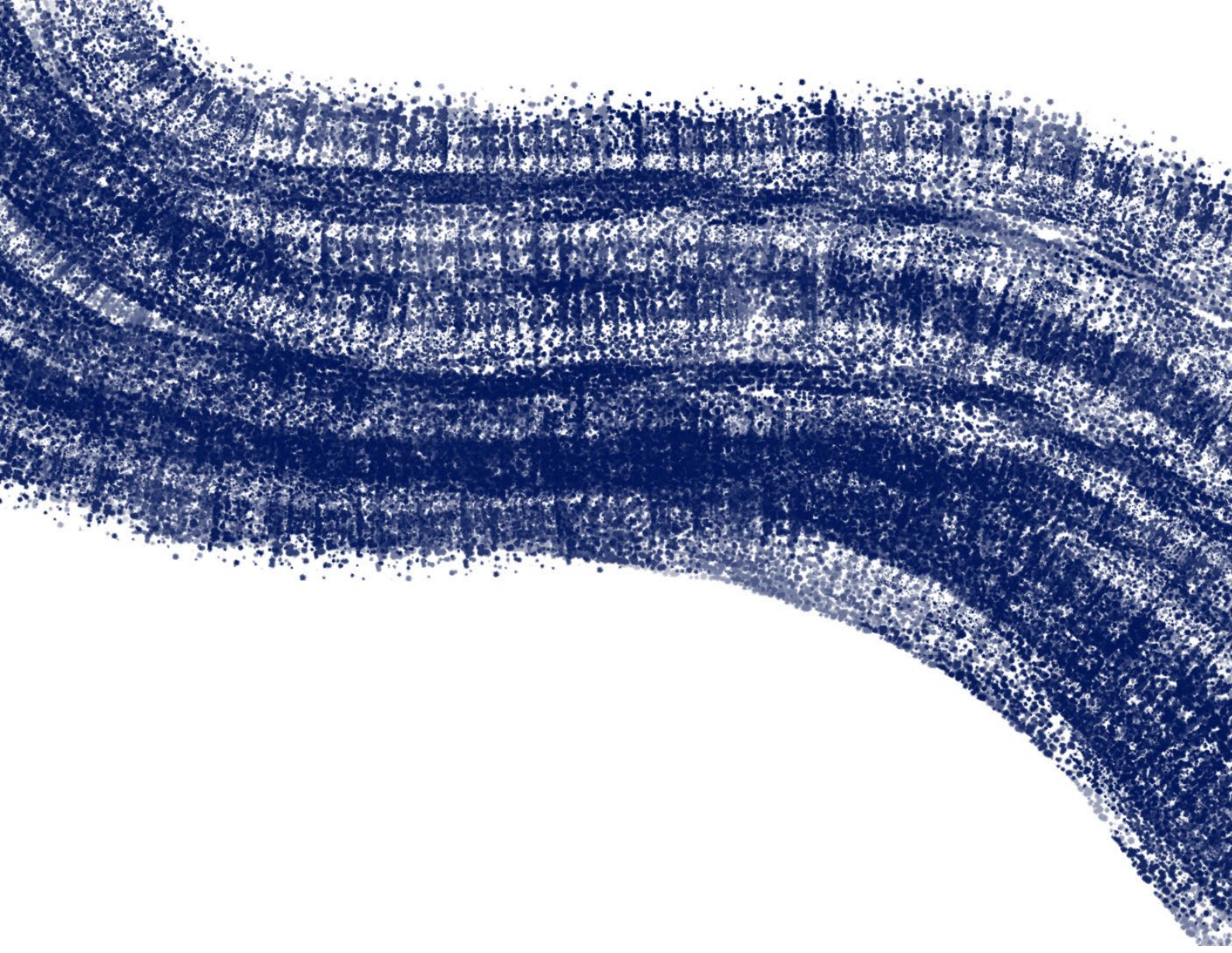
O interesse pelo tema abordado no presente trabalho se deu a partir de uma inquietação que cresceu ao longo de minha trajetória no curso. A reflexão sobre um design consciente do contexto global de desenvolvimento atual e a necessidade de pensar e construir outras maneiras de projetar que transponham a lógica de servir e manter o mercado, e que estejam em sintonia com um projeto de sociedade que tem como fim as pessoas, suas vivências, e suas interações em equilíbrio com o mundo que as cerca.

O motivo que me levou a voltar minha atenção para a história dos povos Cariri como ponto de partida e buscar nela a base para a pesquisa se deu por interesses ligados ao reconhecimento das diferentes histórias e aspectos que se entrecruzam na constituição e construção de um lugar e seu povo. Cariri é o nome da região onde nasci, e que foi dado como referência a seus povos originários. Entre a população local, pouco se sabe sobre a história desses povos, e até pouco tempo atrás acreditava-se no total desaparecimento dos mesmos da região. Em meados de 2018, quando deparada com uma notícia de um jornal local sobre a auto-afirmação dos povos Cariri do Cariri cearense, juntamente com a surpresa, veio a inquietação de entender porque, durante muito tempo na historiografia local, foi dado como certo o desaparecimento de seu povo originário: o que estava por trás dessa narrativa; quais os interesses daqueles que a criaram; e, tão importante quanto, qual a importância de se contrapor a ela?

Trazer para discussão questões referentes aos povos originários – e aos discursos e poderes coloniais aos quais

eles precisaram e precisam se opor e resistir – mostra-se especialmente relevante no atual cenário em que vivemos, onde novas tentativas sistemáticas de anular direitos e apagar identidades vêm sendo impostas pelo mercado, com interesses semelhantes àqueles dos invasores no tempo do Brasil colônia. A história se repete, como dizem alguns, e talvez um dos primeiros passos no caminho de evitar tal repetição seja entender como ela se deu, quais foram os atores envolvidos e o quanto de cada um deles ainda carregamos hoje, desde nossos traços fenotípicos até os nossos costumes, crenças e rituais.

Além disso, romper com discursos hegemônicos torna-se essencial também na área do design. É tempo de pensar e construir maneiras diferentes de ser, estar e se envolver com o mundo. É tempo de ouvir outras vozes, de se constituir plural a partir delas, e de se reconectar com modos de pensar e fazer que nos são mais próximos e têm um potencial maior de refletir nossas questões. É tempo, por fim, de “desatar o nó, aprender a desaprender, e aprender a reaprender a cada passo.” (MIGNOLO, 2008, p. 305).



5 Fundamentação teórica

5.1 Design para a transição

5.1.1 Surgimento do design no contexto da modernidade

Segundo Cardoso (2008, p. 22), o design como conhecemos hoje é fruto de três processos históricos ocorridos em escala mundial entre os séculos XIX e XX, e que aconteceram de modo concomitante e interligado: a industrialização, a urbanização moderna e a globalização. A industrialização se configurou na reorganização da fabricação e distribuição de bens visando abarcar uma quantidade cada vez maior e mais variada de produtos e seus respectivos consumidores. Já a urbanização moderna significou um crescimento e adequação, em grandes metrópoles, das concentrações populacionais. Por fim, a globalização representou uma integração de redes de comércio, transportes e comunicação e dos sistemas financeiros e jurídicos que os regulam.

Escobar (2016) aponta que grande parte do que se entende por design, juntamente com as políticas públicas e o planejamento do desenvolvimento, são políticas fundamentais da modernidade, constituindo-se elementos chave na construção moderna de um mundo globalizado. Para o autor, “grande parte do que atualmente se chama design implica no uso intensivo de recursos e grande destruição social e material; o design é fundamental para as estruturas de insustentabilidade que mantêm o chamado mundo moderno contemporâneo” (ESCOBAR, 2016, p. 25, tradução nossa)¹. Segundo o autor, as exposições e feiras

¹ “gran parte de lo que actualmente se llama diseño, implica el uso intensivo de recursos y gran destrucción social y material; el diseño es fundamental para las estructuras de insostenibilidad que mantienen el llamado mundo moderno contemporáneo.”

mundiais que ocorreram em meados de 1800, a exemplo da exposição Crystal Palace de Londres, transformaram-se em vitrines de designs que incorporassem as conquistas tecnológicas e culturais da época, e foram responsáveis pelas classificações hierárquicas em termos de raça e cultura – o que tem sido chamado pela teoria crítica latino americana atualmente de “colonialidade” – na medida em que mostravam que nem todos os povos do mundo haviam adquirido o mesmo nível de desenvolvimento.

Schultz et al. (2018, p. 93) aprofunda criticamente o surgimento do design enquanto campo na modernidade quando afirma

¹ *“If we recontextualize the emergence of design as a discipline within the wealth accumulated by and through the invasion and pillage of land and its resources, the erasure of Indigenous peoples and their cultures, and the forced displacement of populations and their resignification as commodities, we grasp a fuller understanding of the worldview promoted by designerly discourse.”*

“Se recontextualizarmos o surgimento do design como uma disciplina dentro da riqueza acumulada pela invasão e pilhagem da terra e de seus recursos, o apagamento dos povos indígenas e suas culturas e o deslocamento forçado de populações e sua resignificação como mercadorias, adquirimos uma compreensão mais completa da visão de mundo promovida pelo discurso dos designers (SCHULTZ et al., 2018, p. 93, tradução nossa)¹.”

É no contexto dessa crítica à maneira como surgiu e se constituiu enquanto campo, e também com o intuito de romper com o modelo moderno capitalista ocidental, que surgem as discussões sobre a decolonização do design.

5.1.2 Colonialidade e suas implicações atuais nas sociedades

Em seu texto “Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina”, o sociólogo peruano Aníbal Quijano (2005) traz alguns pontos importantes para o entendimento das implicações históricas da colonização, bem como a

problematização de sua repercussão na organização mundial. Segundo o autor, a globalização em curso é a culminação de um processo que teve início a partir da constituição da América e do capitalismo colonial/moderno e eurocentrado como um novo padrão de poder mundial, o qual teve como um dos eixos fundamentais a classificação da população mundial conforme a ideia de raça – a codificação das diferenças entre conquistadores e conquistados, alicerçada no discurso da existência de uma estrutura biológica supostamente diferente, fazendo de uns naturalmente inferiores em relação a outros. A Europa, mais especificamente a Europa Ocidental, emerge nesse contexto como centro do controle do mercado mundial e, conseqüentemente, das relações de dominação e de poder coloniais. O capitalismo foi, conseqüentemente, colonial/moderno e eurocentrado desde o seu surgimento.

Enquanto centro do capitalismo mundial, como aponta Quijano, a Europa pôde impor seu domínio colonial sobre as populações e regiões dominadas, incorporando-as ao “sistema-mundo” e ao padrão de poder específico que se constituía, implicando em um processo de re-Identificação histórica dos povos dominados a partir do ponto de vista eurocêntrico, significando uma inferiorização dos mesmos biológica, cultural e mentalmente. Mignolo (2008, p. 301) explica que o “eurocentrismo não dá nome a um local geográfico, mas à hegemonia de uma forma de pensar fundamentada no grego e no latim e nas seis línguas européias e imperiais da modernidade; ou seja, modernidade/colonialidade.” Segundo o autor,

“A ‘modernidade’ é uma narrativa complexa, cujo ponto de origem foi a Europa, uma narrativa que constrói a civilização ocidental ao celebrar as suas conquistas enquanto esconde, ao mesmo tempo, o seu lado mais escuro, a ‘colonialidade’. A colonialidade, em outras palavras, é constitutiva da modernidade – não há modernidade sem colonialidade.” (MIGNOLO, 2016, p. 2).

Essa narrativa moderna criada pelos europeus lhes concedeu a oportunidade de gerar uma nova perspectiva temporal da história, a partir da qual “re-situaram os povos colonizados, bem como a suas respectivas histórias e culturas, no passado de uma trajetória histórica cuja culminação era a Europa” (MIGNOLO, 1995; BLAUT, 1993; LANDER, 1997 apud QUIJANO, 2005, p. 121).

“A modernidade ocidental, em vez de significar o abandono do estado de natureza e a passagem à sociedade civil, significa a coexistência de sociedade civil e estado de natureza separados por uma linha abissal com base na qual o olhar hegemônico, localizado na sociedade civil, deixa de ver e declara efetivamente como não-existente o estado de natureza. O presente que vai sendo criado do outro lado da linha é tornado invisível ao ser reconceitualizado como o passado irreversível deste lado da linha.” (SANTOS, 2007, p. 74).

Ao concentrar “sob sua hegemonia o controle de todas as formas de controle da subjetividade, da cultura, e em especial do conhecimento, da produção do conhecimento” (QUIJANO, 2005, p. 121), a Europa impôs a inferiorização e deslegitimação de outros modos de ser, perspectivas de conhecimentos e saberes que escapassem aos modelos eurocêtricos. Quijano aponta implicações decisivas como resultado da história do poder colonial: a primeira diz respeito ao apagamento das identidades históricas ao qual os povos colonizados foram submetidos, juntamente com a imposição de novas identidades raciais, coloniais e negativas, resultando na exclusão de seus lugares na história da produção cultural da humanidade; além disso, assumiu-se uma nova perspectiva de conhecimento na qual o não-europeu representava o passado, sendo portanto considerado inferior e primitivo.

Segundo o sociólogo, apesar de sua origem e caráter colonial, esse modelo de poder não se limitou aos tempos coloniais, mostrando-se mais duradouro e estável que o colonialismo em cuja matriz foi fundado, sendo portanto um elemento de colonialidade no padrão de poder hegemônico da atualidade. No entanto, por não refletir a nossa realidade – a realidade dos países da América-latina e de outros fora do eixo eurocêntrico –, tal modelo não tem como responder com propriedade a nossas questões.

“Aplicada de maneira específica à experiência histórica latino-americana, a perspectiva eurocêntrica de conhecimento opera como um espelho que distorce o que reflete. Quer dizer, a imagem que encontramos nesse espelho não é de todo quimérica, já que possuímos tantos e tão importantes traços históricos europeus em tantos aspectos, materiais e intersubjetivos. Mas, ao mesmo tempo, somos tão profundamente distintos. Daí que

quando olhamos nosso espelho eurocêntrico, a imagem que vemos seja necessariamente parcial e distorcida. [...] Aqui a tragédia é que todos fomos conduzidos, sabendo ou não, querendo ou não, a ver e aceitar aquela imagem como nossa e como pertencente unicamente a nós. Dessa maneira seguimos sendo o que não somos. E como resultado não podemos nunca identificar nossos verdadeiros problemas, muito menos resolvê-los, a não ser de uma maneira parcial e distorcida.” (QUIJANO, 2005, p. 129, 130).

5.1.3 Decolonização do design

Madina Tlostanova (2017) – professora e pesquisadora decolonial sueca com foco em pensamento decolonial e design, dentre outros assuntos – afirma que enquanto projeto geral, a modernidade/colonialidade se mantém relutante em discutir seus princípios, optando por apresentá-los como naturais, fornecidos por uma divindade, ou racionais e, portanto, sagrados, o que dificulta que se aborde claramente a essência do problema. Segundo a autora, até recentemente as relações fundamentais entre as pessoas, o mundo e as coisas foram definidas dentro da normalizada estrutura da modernidade/colonialidade, através de seu tempo vetorial e teleologia progressivista, onde a produção de conhecimento e subjetividade estiveram sob o domínio de estratégias gerenciais rígidas e demasiadamente racionalizadas. Nesse contexto, o design moderno/colonial configura-se em uma “manifestação perfeita e pura do moderno princípio objetificador da percepção e da interpretação do mundo, de outros seres humanos e não humanos, de objetos feitos pelo homem e do conhecimento” (TLOSTANOVA, 2017, p. 2, tradução nossa)¹. A colonialidade do design, aponta a autora, implica controlar e disciplinar a percepção e interpretação que temos do mundo, das outras pessoas e tudo ao seu redor, a

¹ “a perfect and pure manifestation of modernity’s objectifying principle of perception and interpretation of the world, of other human and nonhuman beings, of manmade objects and knowledge.”

partir de certos princípios legitimados. Trata-se da imposição de um conjunto de noções ontológicas, epistêmicas e axiológicas específicas ao mundo inteiro, “incluindo seus espaços periféricos e semiperiféricos nos quais versões alternativas de vida, estruturas sociais, modelos ambientais ou princípios estéticos são invariavelmente descartadas” (TLOSTANOVA, 2017, p. 3, tradução nossa)¹. Para fugir a esta lógica de pensamento e produção de conhecimento pautado na imposição de um modelo hegemônico e silenciamento de outros, a discussão sobre a decolonização é trazida também para o âmbito do design.

Fanon (1971 apud SCHULTZ et al., 2018, p. 83, tradução nossa)² afirma que, na medida em que se propõe a “mudar a ‘ordem do mundo’, a decolonização é ‘um programa de desordem completa’, ou seja, algo que busca desafiar, incomodar e reconfigurar instituições modernas/coloniais em vez de se encaixar confortavelmente dentro delas”. Nesse sentido, como aponta SCHULTZ et al. (2018, p. 82), a decolonização do design não significa um “novo” tipo de design, mas um projeto político que assume o design tanto como objeto quanto como meio de ação, incluindo sua teorização. Segundo o autor, decolonizar o design, então, em vez de ser uma questão de melhorar o status quo, implica aprender a diferenciar entre projetos que promovem e perpetuam o impulso produtivista pautado na desvalorização e apropriação da natureza humana e não humana, e projetos que promovem um processo de separação e redirecionamento em direção a outras maneiras de ser/devir.

Ahmed Ansari (2018), professor de estudos de design na Universidade Carnegie Mellon e membro da plataforma Decolonizing Design, afirma que as discussões acerca do design e da decolonialidade envolvem dois programas que incorporam agendas e interesses ligeiramente distintos, mas que devem atuar em conjunto. O primeiro deles consiste em uma crítica ao status quo nos discursos acadêmico e profissional contemporâneos, trazendo maior profundidade às discussões em torno de questões

¹ *“including its peripheral and semiperipheral spaces in which alternative versions of life, social structures, environmental models or aesthetic principles have been invariably dismissed.”*

² *“insofar as it sets out to change the “order of the world,” decolonization is “a programme of complete disorder,” that is to say, something that seeks to challenge, upset, and reconfigure modern/colonial institutions rather than fit comfortably within them.”*

de gênero, raça, cultura e classe. Esse programa se orienta em direção a três objetivos. O primeiro consiste em criticar e questionar a ausência ou sub-representação de estudiosos não ocidentais na academia de design e as suposições sobre a natureza da práxis na área, pautadas no questionamento da legitimidade de conhecimentos que fogem ao cânone ocidental, bem como promover a construção de um espaço para a atuação de tais designers e pesquisadores de design que trabalham fora dos limites anglo-europeus. O segundo objetivo diz respeito a buscar maneiras de revelar de que forma o poder colonial se desdobra no sistema mundial moderno e como integra modos extra-coloniais de conhecer e agir no mundo. O terceiro objetivo é pedagógico, e implica incluir no discurso do design trabalhos que apresentam outros olhares sobre questões culturais, sobre modernidade e globalização, além de difundir essa política, bem como o conhecimento que nasce a partir dela.

Já o segundo programa apontado por Ansari corresponde a elaboração de alternativas tanto ao “moderno sistema mundial colonial neoliberal” em que vivemos – em especial no que se refere à natureza do artificial – quanto à natureza da práxis em design que auxiliou a criação desse artificial. Também para esse programa o autor aponta três objetivos. O primeiro diz respeito a uma desvinculação do atual sistema mundial, ou seja, romper com instituições que incorporam e perpetuam os princípios da modernidade, o que significa também escapar a uma dependência das estruturas, métodos, técnicas e práticas ocidentais de design. O segundo objetivo significa a superação da ruptura colonial a partir da “reconstituição de um sujeito verdadeiramente pós-moderno”, que pode ser possível através de uma compreensão histórica do passado desse ser, bem como de sua natureza modificada no presente, reconstituindo “características ontológicas essenciais que apontariam para um novo estado futurista.”. Por fim, o terceiro objetivo consiste em criar práticas plurais de design, as quais estejam em sintonia com as cosmologias de sua cultura, destinadas a identificar suas próprias necessidades e traçar seus próprios objetivos.

O engajamento em um projeto de decolonização do design implica, portanto, que nos libertemos de modelos impostos em direção a construir novas e diversas formas de pensar, criar e ser, mais coerentes com nossas histórias e realidades. Como afirma Quijano (2005, p. 139), “é tempo de aprendermos a nos libertar do espelho eurocêntrico onde nossa imagem é sempre, necessariamente, distorcida. É tempo, enfim, de deixar de ser o que não somos.”

5.1.4 Design ontológico

Em seu livro “Autonomía y Diseño: la realización de lo comunal”, Arturo Escobar (2016) propõe, dentre outros, um questionamento acerca da dependência do design ao mercado, e aponta para uma possibilidade de reorientação da área em direção a uma experimentação criativa em suas diversas nuances (formas, conceitos, territórios e materiais), especialmente através de uma apropriação por parte de comunidades subalternas¹ em sua luta para redefinir seus projetos de vida e fortalecer sua autonomia. O design é apontado como tendo uma potencialidade prática para contribuir nas profundas transições culturais e ecológicas necessárias ao enfrentamento das diferentes crises que a humanidade enfrenta atualmente, tanto ambientais, quanto sociais e dos significados. Nutrir o potencial do design para as transições, como aponta o autor, requer uma reorientação significativa do mesmo em direção a “um tipo de racionalidade e um conjunto de práticas em sintonia com a dimensão Relacional da vida.” (ESCOBAR, 2016, p. 12, tradução nossa)²; isto significa entender que nossa prática de design está inserida em uma realidade que molda nossa percepção e a maneira como interagimos com esse mundo, deixando de lado o ideal de total objetividade no processo. Para tanto, ele adota a abordagem ontológica, entendendo que “o design é ontológico porque cada objeto, ferramenta, serviço ou mesmo narrativa que os envolve cria maneiras particulares de ser, saber e fazer” (ESCOBAR, 2016, p. 12, tradução nossa)³.

Segundo Willis (2006, p. 80), o design ontológico implica não só uma compreensão acerca do design enquanto prática e objeto radicalmente diferente da que estamos habituados, como também outras maneiras de compreender como nós somos enquanto sujeitos modernos e como nós viemos a nos tornar quem/o que somos no mundo moderno. A autora aponta que, em resumo, o design ontológico é um modo de caracterizar as relações entre as pessoas e tudo o que as cerca, e que enquanto teoria reivindica

¹ *Comunidades que estão à margem do modelo hegemônico e frequentemente se contrapõem a ele, como, por exemplo, os povos indígenas*

² *“un tipo de racionalidad y un conjunto de prácticas en sintonía con la dimensión relacional de la vida”*

³ *“El diseño es ontológico porque cada objeto, herramienta, servicio o, incluso, narrativa en los que está involucrado, crea formas particulares de ser, saber y hacer”*

¹ *“that design is something far more pervasive and profound than is generally recognised by designers, cultural theorists, philosophers or lay persons; that designing is fundamental to being human — we design, that is to say, we deliberate, plan and scheme in ways which prefigure our actions and makings — in turn we are designed by our designing and by that which we have designed (i.e., through our interactions with the structural and material specificities of our environments); that this adds up to a double movement — we design our world, while our world acts back on us and designs us.”*

² *“El diseño con orientación ontológica es, necesariamente, reflexivo y político; reflexiona sobre la tradición que nos ha formado pero imagina transformaciones aún no realizadas de nuestras vidas en sociedad.”*

“que o design é algo muito mais difundido e profundo do que geralmente é reconhecido por designers, teóricos da cultura, filósofos ou leigos; que projetar é fundamental para ser humano – nós projetamos, ou seja, nós deliberamos, planejamos e esquematizamos de maneira a prefigurar nossas ações e criações – e por sua vez, somos projetados por nosso design e por aquilo que projetamos (ou seja, através de nossas interações com as especificidades estruturais e materiais de nossos ambientes); que isso resulta em um duplo movimento – projetamos nosso mundo, enquanto nosso mundo age de volta sobre nós e nos projeta.” (WILLIS, 2006, p. 80, tradução nossa)¹.

À medida em que projetamos e somos, em contrapartida, projetados pelo que projetamos, criamos, como aponta Escobar (2016, p. 129), as estruturas de possibilidades dentro das quais agimos e nos relacionamos com o mundo, onde o problema do design moderno é que ele estruturou a insustentabilidade como modelo dominante. Nesse sentido, a capacidade ontológica de “fazer histórias” – entendida pelo autor como o envolvimento em diálogos e intervenções capazes de promover uma mudança na maneira como lidamos com nós mesmos e com a realidade, em especial o histórico necessário para entender como ela surgiu e se desenvolveu – pode ser incorporada para questionar o modelo dominante e pensar outras possibilidades de ser, onde o design é apontado como meio para isso. “O design de orientação ontológica é necessariamente reflexivo e político; reflete sobre a tradição que nos formou, mas imagina transformações ainda não realizadas em nossas vidas na sociedade.” (WINOGRAD; FLORES, 1986 apud ESCOBAR, 2016, p. 135, tradução nossa)². Com base nisso, um compromisso com a orientação ontológica do design significa que

“[...] estamos fazendo mais do que perguntar o que pode ser construído. Estamos participando de um discurso filosófico sobre o ser - sobre o que podemos fazer e o que pode ser. As ferramentas são fundamentais para a ação e, por meio de nossas ações, geramos o mundo. A transformação que nos interessa não é técnica, mas uma evolução contínua de nossa maneira de entender o que nos cerca e a nós mesmos - de como continuamos a nos tornar os seres que somos (WINOGRAD; FLORES, 1986, p. 179 apud ESCOBAR, 2016, p. 135, tradução nossa).¹

5.2 Retorno às raízes

5.2.1 Povos originários

Há uma construção no imaginário popular do que significa ser indígena e de como se configuram as comunidades indígenas. Primeiramente, é importante pontuar que o nome “índio” foi utilizado pelos ibéricos, no tempo da invasão e colonização, para designar os povos originários da América. Quando os colonizadores chegaram a esse continente,

“encontraram um grande número de diferentes povos, cada um com sua própria história, linguagem, descobrimentos e produtos culturais, memória e identidade. [...] Trezentos anos mais tarde todos eles reduziam-se a uma única identidade: índios.” (QUIJANO, 2005, p. 12).

Comumente, ser indígena se traduz na cor da pele, nos cabelos lisos e nas penas, adereços e pinturas usadas sobre o corpo; no viver no meio da floresta, empunhando arco e flechas, e respeitando a natureza. Esse é um estereótipo

¹ “[...] estamos haciendo más que preguntar qué se puede construir. Estamos participando en un discurso filosófico sobre el ser — sobre lo que podemos hacer y lo que puede ser. Las herramientas son fundamentales para la acción y a través de nuestras acciones generamos el mundo. La transformación que nos interesa no es técnica sino una continua evolución de nuestra manera de entender lo que nos rodea y de nosotros mismos — de cómo continuamos convirtiéndonos en los seres que somos.”

que remete a uma época pré-colonial, quando as tantas etnias que habitavam o território hoje denominado de Brasil ainda não haviam entrado em contato com outras culturas e, mais importante que isso, não haviam ainda sofrido as tentativas de apagamento da sua própria. Como colocado por Viveiros de Castro (2006), “índio não é uma questão de cocar de pena, urucum e arco e flecha, algo de aparente e evidente nesse sentido estereotipificante, mas sim uma questão de ‘estado de espírito’. Um modo de ser e não um modo de aparecer”. Para esse autor, “‘Índio’ é qualquer membro de uma comunidade indígena, reconhecido por ela como tal” e “‘Comunidade indígena’ é toda comunidade fundada em relações de parentesco ou vizinhança entre seus membros, que mantém laços histórico-culturais com as organizações sociais indígenas pré-colombianas.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2006).

O estereótipo do que significa ser indígena cristaliza-o no passado, ignorando a característica mutável da cultura e dos povos, colaborando para uma postura de negação às novas maneiras como as culturas desses povos se manifestam atualmente e, por isso, negando também sua capacidade de auto-afirmação e auto-identificação enquanto povos indígenas.

“[...] povo indígena tem um jeito de pensar, tem um jeito de viver, tem condições fundamentais para sua existência, para manifestação da sua tradição, da sua vida, da sua cultura, que não colocam em risco e nunca colocaram a existência sequer dos animais que vivem ao redor das áreas indígenas, quanto mais de outros seres humanos [...] não deve ser identificado de jeito nenhum como povo que é inimigo dos interesses do Brasil, inimigo dos interesses da nação, e que coloca em risco qualquer desenvolvimento. O povo indígena tem regado, com sangue, cada hectare dos 8 milhões de km² do Brasil” (Discurso feito pela liderança indígena, ambientalista e escritor Ailton Krenak, em setembro de 1987 na Assembleia Nacional Constituinte).

5.2.2 Histórias silenciadas: povos indígenas do Cariri Cearense

5.2.2.1 *Cariri e os Kariri: heranças culturais*

Cariri é o nome dado à região sul do estado do Ceará, formada pelos municípios de Crato, Missão Velha, Barbalha, Jardim, Juazeiro do Norte, Santana do Cariri, Nova Olinda e Porteiras¹. A região ocupa uma porção de terra sob a Chapada do Araripe: formação rochosa integrante da biorregião do Araripe – uma área que inclui partes dos estados do Ceará, Pernambuco e Piauí². É uma região de rica biodiversidade, que converge ecossistemas da Mata Atlântica, Caatinga e Cerrado, legalmente protegida por uma Floresta Nacional (1946), uma Área de Proteção Ambiental (1997) e também um Geopark (2006)³. Por possuir diversas fontes naturais de água e ser considerado um “oásis” em meio ao sertão, o Cariri foi uma região de confluência de diversos povos ao longo da história. Os sítios arqueológicos e paleontológicos presentes guardam informações importantes sobre sua formação e os povos que a habitavam anteriormente. As diversas culturas que se cruzaram nessa região ao longo do tempo resultaram em um lugar de forte tradição cultural popular, manifestada em sua culinária, danças, literatura de cordel, artesanato, mestres de cultura, museus orgânicos, crenças e costumes.

O nome Cariri faz referência aos povos indígenas que habitavam a região antes da colonização: os Kariri. Kariri é uma palavra de origem tupi, embora os povos Kariri tivessem a sua própria língua, o Kiriri, conforme estudos de Pompeu Sobrinho (2010). Há divergências quanto ao significado da palavra Kariri, alguns historiadores a traduzem como “silencioso, taciturno e tristonho” (FÉRRER, 2007; PINHEIRO, 2009 apud LUCENA, 2012, p. 36). No entanto, vale ressaltar que esses significados “ao que tudo indica traduz a leitura dos colonizadores acerca deste povo, também com base na visão dos povos do tronco tupi so-

¹ *De acordo com a Divisão Territorial Brasileira de 2018 do IBGE*

² *Informações do Geopark Araripe*

³ *Informações do Geopark Araripe*

bre estes, e não necessariamente a auto-imagem dos Kariri” (LUCENA, 2012, p. 36). Outra tradução possível está vinculada à relação do território com as abundantes fontes de água, onde Pompeu Sobrinho (2010, p. 65) sugere como traduções possíveis as expressões “água flui aqui” ou “oh! a água jorra”.

Passados séculos desde a colonização da região, é inegável a “existência de considerável força simbólica das raízes do povo Kariri na constituição da cultura e do espaço caririense no Ceará, mesmo diante das pressões contrárias a sua afirmação.” (LUCENA, 2012, p. 37). Como afirma Melo (2017, p. 29)

“O Cariri e os Kariri tem uma identidade que se entrecruzam no processo de construção daquilo que forma e do que são. A identidade é o todo que os tornam indivíduos e não se sabe do indivíduo sem saber a sua história, as suas histórias. A identidade dos Kariri está também no chão Cariri” (MELO, 2017, p. 29).

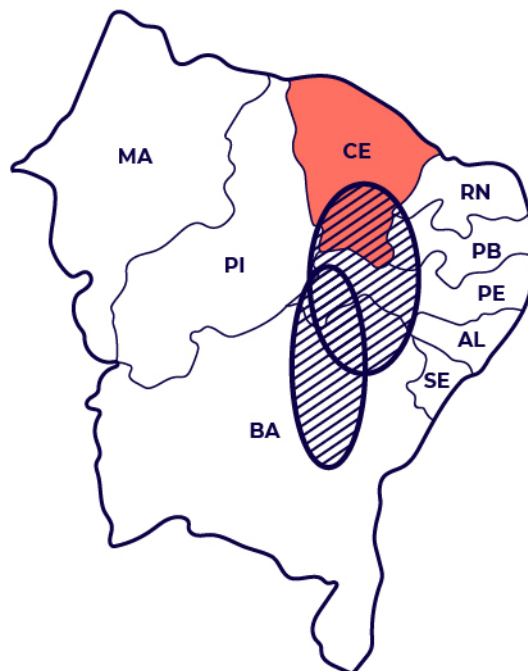
A herança herdada desses povos originários encontra manifestação, dentre outros aspectos, “através da culinária, da medicina natural praticada pelo povo, [...] nos modos de trabalhar a terra por parte de alguns camponeses/as, em algumas palavras, na forma como o sagrado e o profano se misturam” (LUCENA, 2012, p. 42).

5.2.2.2 *Os Kariri do passado*

Embora haja “registros de um catecismo cristão na língua brasílica da nação Kariri e uma gramática Kariri” (MELO, 2017, p. 32), há uma dificuldade em obter maiores informações a respeito de como viviam esses povos antes da colonização, pois

“O hiato sobre a história dos Kariri, que se inicia com a dificuldade de reconstituir sua etnonímia, se estende por outros campos. Muitos historiadores concordam que há carência de informações precisas sobre esse povo, sendo uma das maiores dificuldades o fato de que sua história é narrada ora a partir do olhar dos colonizadores, numa visão eurocêntrica, ora a partir da visão de povos nativos inimigos pertencentes ao tronco tupi” (FÉRRER, 2007, SOBRINHO, 1939 apud LUCENA, 2012, p. 37).

Apesar disso, a reunião dos estudos de diversos historiadores permite o conhecimento acerca de alguns aspectos da história desses povos. Os Kariri eram, segundo Melo (2017), tribos de sertão localizadas distantes do litoral (predominantemente ocupado pelos tupis), e cuja chegada ao sul do Ceará se deu pelo caminho das águas. Eles “se estendiam pelos sertões da Paraíba e Pernambuco, Rio São Francisco e trechos das caatingas baianas” (POMPEU SOBRINHO, 2010, p. 22).



Área de ocupação dos Kariri no interior do Nordeste antes da colonização

Fonte: adaptado de Melo, 2017.

Conforme aponta Melo (2017), havia entre os Kariri a prática da agricultura e de cerâmica, e o registro da passagem desse povo no Cariri se reflete em diferentes achados arqueológicos em cerâmica e material lítico, principalmente pinturas rupestres. “As pinturas rupestres mais expressivas, importantes e mais bem conservadas são do sítio Santa Fé (Crato) e sítio Olho D’água (Nova Olinda), no raio de vivência onde estão os Cariri de hoje, no Sítio Poço Dantas, distante poucos quilômetros” (MELO, 2017, p. 68). Sobre isso, é importante salientar também o fato de que, como pontuado pelo autor, há indícios de que os povos cujos registros foram deixados em Santa Fé são os mais antigos do Cariri e do Ceará.

5.2.2.3 *A colonização e o mito do desaparecimento*

O Cariri foi uma das últimas regiões a serem colonizadas, devido a sua localização distante do litoral. A colonização do sertão se dá com o intuito de expandir as terras para a agricultura e a criação de gado, nos séculos XVII e XVIII. Durante muito tempo acreditou-se que a invasão territorial dessa região ocorrida durante o período colonial, com consequente assassinato e expulsão dos povos originários, havia provocado o total desaparecimento dos povos Kariri. É somente em 1904 que eles “aparecem na descrição e taxonomia acadêmica como um dos grupos principais dos nativos brasileiros: Cariri ou Quiriri” (MELO, 2017, p. 77). Essa narrativa de desaparecimento não se deu ao acaso: haviam interesses coloniais de dominação vinculados ao apagamento da presença indígena no Ceará e também na região.

Após enfrentamento com os colonizadores, com consequente assassinato dos indígenas que apresentavam resistência à dominação, aqueles que permaneceram no território foram aldeados. Sobre o regime das aldeias, Porto Alegre (1993, p. 203) afirma que, ao final do domínio colonial, a política indigenista no sertão tinha como principal objetivo a submissão dos povos originários ao trabalho compulsório, sendo a mão de obra indígena utilizada largamente para atender à demanda de produção de algodão para o mercado externo.

“[...] a política indigenista da segunda metade do século XVIII dedicou-se com particular afinco à desarticulação deliberada da vida tribal junto aos grupos indígenas que viviam em contato com a população nacional. Tal política inseria-se em um projeto mais amplo da Coroa portuguesa, visando a incorporação, no conjunto da população, dos índios remanescentes das guerras e conflitos que caracterizaram o contato na fase de ocupação do território, nos séculos XVI e XVII” (PORTO ALEGRE, 1993, p. 212).

Sendo assim, os aldeamentos funcionaram “como ambiente de reclusão, como se estivessem cumprindo pena. Era ainda o ambiente institucional para despatrimonializar os índios de suas terras.” (MELO, 2017, p. 83). Essa política representava uma desconstrução da cultura e da organização social dos povos originários. Após isso, em 1758 “as tentativas de

obliteração dos nativos passaram a se processar com maior sistematização a partir da instituição do Diretório Pombalino” (OLIVEIRA, 2016, p. 276), onde várias medidas de reorganização da sociedade colonial foram tomadas, dentre elas

“Impôs a obrigatoriedade da língua portuguesa, proibiu o uso das línguas nativas, ou mesmo da “língua geral”, obrigou a adoção de sobrenomes portugueses, forçou a separação das famílias, castigou o não-uso de vestuário, sobretudo por parte das mulheres, procurando, por meio da desarticulação cultural das sociedades tribais, a melhor forma de dominá-las.” (PORTO ALEGRE, 1993, p. 212).

Além disso, as leis do diretório “Recomendava, ainda, o casamento entre brancos e índios e o estabelecimento de moradores não-índios nas aldeias, incentivando a mestiçagem.” (PORTO ALEGRE, 1993, p. 212). Era um projeto que buscava não só a submissão dos indígenas ao trabalho e acabar com sua autonomia, mas sobretudo anular sua cultura e identidade étnica. O incentivo da mestiçagem contribuiu para uma crença no desaparecimento indígena no sertão e consequente invisibilidade, através da emergência de uma nova identidade: o “caboclo”. Segundo Porto Alegre (1992/1993, p. 222)

“o ‘caboclo’, identificado como o mestiço de origem indígena, é antes de tudo uma construção ideológica imposta no século XIX pelo branco, mais do que uma categoria social concreta resultante do complicado jogo de reconhecimento e auto-reconhecimento que caracteriza a elaboração da identidade étnica.”

A criação dessa categoria, conforme Oliveira (2016, p. 274) fez com que, no único censo realizado pelo Império em todas as suas Províncias, os povos indígenas foram, na do Ceará, incluídos junto a categoria social cabocla, escondendo através desta milhares de nativos dos registros oficiais do Império e depois da República Federativa do Brasil por quase todo o século XX. A noção de “assimilação” dos povos indígenas à população em geral resultou no processo de silenciamento da presença indígena nos registros da historiografia local e estudos antropológicos, caracterizando-se “como um ‘desaparecimento’ resultante do longo processo de

miscigenação racial, integração cultural e dispersão espacial, no conjunto da população.” (PORTO ALEGRE, 1992/1993, p. 220). Na região do Cariri não foi diferente, porém houve agravantes:

“Naqueles sertões Sul, além das formas de submissões dos Kariri nos aldeamentos, a confiança no seu desaparecimento se tornou mais forte quando, os que ainda ali existiam, foram, em 1780, descidos para as aldeias situadas no litoral da Província. [...] Foi a partir desse descimento, que estudiosos locais e parte da sociedade não índia da região do Cariri projetou e acreditou no suposto ‘fim’ dos Kariri” (OLIVEIRA, 2016, p. 280).

O processo intencional de invisibilização dos povos Cariri tinha como objetivos diretos “a apropriação das terras dos Cariri pelos colonizadores em um processo legal a partir do fato de que não havendo mais ‘gentis’, toda terra poderia ser dada em sesmarias, por serem devolutas.” (MELO, 2017, p. 81). Foi com esses interesses coloniais de dominação e apropriação que se criou uma narrativa baseada no suposto desaparecimento de um povo, onde sua existência permaneceu silenciada durante mais de trezentos anos.

5.2.2.4 *Os Cariri do presente: autoafirmação*

A superação do silenciamento da presença indígena iniciou-se com

“O rompimento com as teorias deterministas, que erroneamente preconizaram o desaparecimento inevitável do índio na atualidade, revelou a necessidade de aprofundamento da pesquisa de novas fontes documentais, na busca de evidências que permitam traçar um perfil mais compreensivo e menos impressionista da relação das “frentes de expansão” com os povos indígenas, reavaliando as formas históricas de ocupação do espaço regional e a suposta transformação do índio em ‘caboclo’ ou ‘camponês’”. (PORTO ALEGRE, 1993, p.196).

Como afirma Viveiros de Castro (2006), antigamente havia uma vergonha por parte dos coletivos indígenas em se afirmarem enquanto tais,

onde o governo se aproveitava dessa vergonha inculcada sistematicamente para tirar as consequências jurídico-políticas do eclipsamento histórico da face indígena de várias comunidades ditas como “camponesas” no país. O ressurgimento do interesse em reafirmar sua etnia original, por parte dos remanescentes desses povos, é, segundo Melo (2017, p. 195), resultante de melhorias para as populações indígenas advindas das políticas governamentais em curso até 2010.

“A idéia é a de que os índios ‘ainda’ não tinham sido vencidos, nem jamais o seriam. Eles jamais acabar(i)am de ser índios, ‘ainda que’... Ou justamente porquê. Em suma, a idéia era que ‘índio’ não podia ser visto como uma etapa na marcha ascensional até o invejável estado de ‘branco’ ou ‘civilizado’” (VIVEIROS DE CASTRO, 2006).

Segundo levantamento do perfil demográfico das aldeias indígenas no final do século XVIII, realizado por Porto Alegre (1993, p. 208), a população indígena aldeada mais numerosa do Nordeste vivia no Ceará, o que correspondia a quase metade do total de 39.405 indivíduos. As aldeias indígenas cearense mais populosas eram Viçosa (4.900 habitantes) e Crato (2.792). O último senso realizado em 2010 pelo IBGE mostrava haver indígenas autodeclarados no Cariri; na região do Crato, o número de pessoas autodeclaradas indígenas era de 122, ocupando tanto áreas rurais quanto urbanas. É no município de Crato, mais especificamente na comunidade Sítio Poço Dantas, no distrito de Monte Alverne, onde moram remanescentes dos Cariri¹, os quais estão passando por um processo de autoafirmação e reconhecimento de sua identidade étnica pelo Estado. Eles são, como afirma Melo (2017, p. 21) “uma comunidade que busca o reconhecimento de sua etnia passados 147 anos da expulsão dos seus ancestrais do território do Cariri cearense”. Há, ainda, comunidades Kariri nos municípios de São Benedito e Crateús (no Ceará), e em outros estados do Nordeste.

¹ Conforme apontado por Melo (2017), há registros de inscrições da palavra Kariri com “K” e Cariri com “C”, adotando-se esta última opção para os Cariri do presente pois foi a maneira como eles registraram em sua assinatura.

Quantidade de indígenas auto identificados no Cariri e região metropolitana

Crato	122
Juazeiro do Norte	355
Barbalha	91
Missão Velha	29
Jardim	01
Nova Olinda	33
Santana do Cariri	05
Total/Cariri	636
Caririaçu	102
Farias Brito	10
Assaré	12
Total/região metropolitana	760

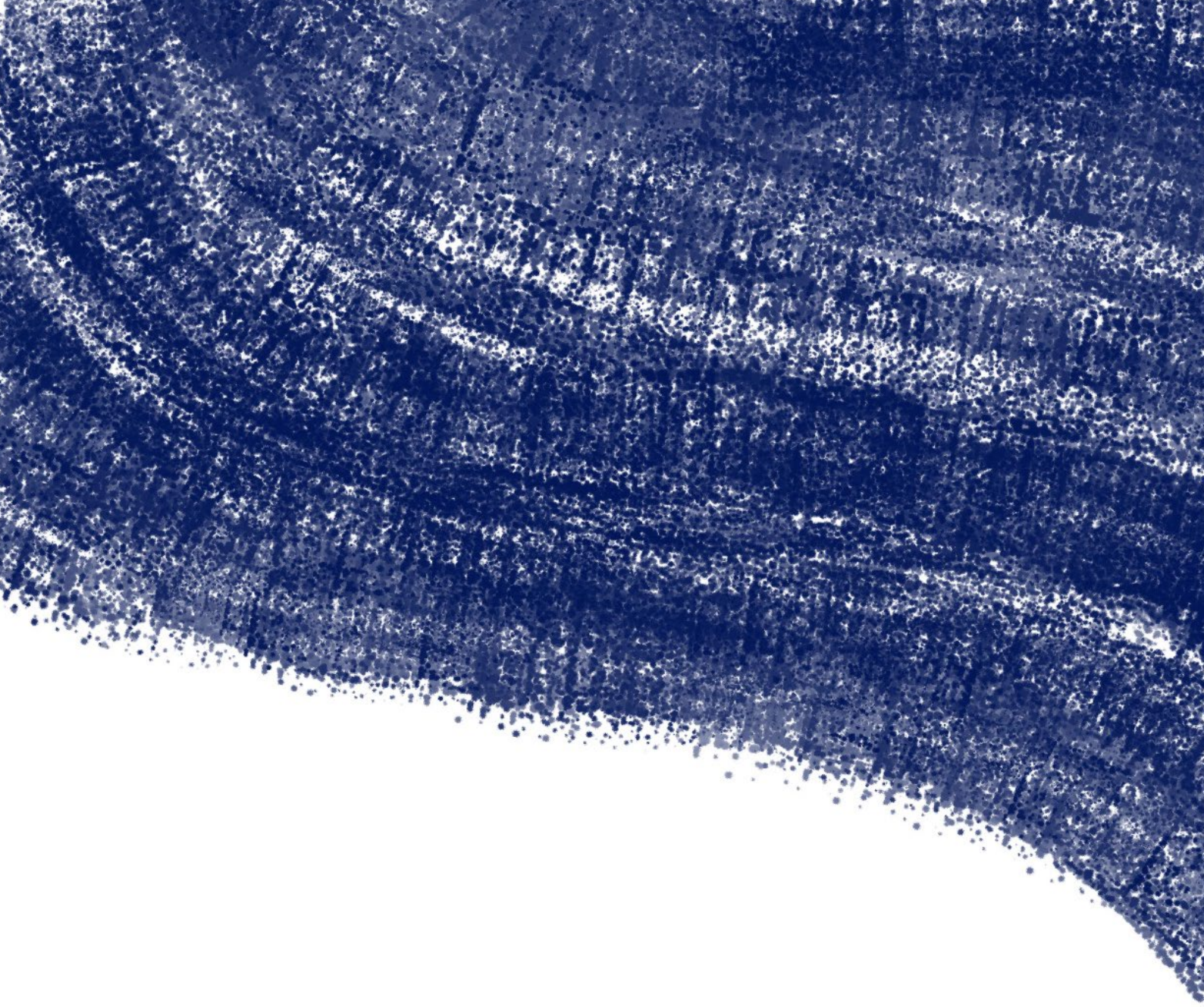
Fonte: adaptado de Melo, 2017.

Os povos indígenas Cariri do Cariri e, conseqüentemente, os povos indígenas Cariri do Sítio Poço Dantas são descendentes do processo de mistura étnica ocorrida nos aldeamentos missionários durante o período colonial, e que “já eram resultantes de uma mistura de várias etnias que foram aldeadas na missão dos Cariris Novos — em Missão Nova (atual Missão Velha) e posteriormente Missão do Miranda (atual cidade de Crato)” (MELO, 2017, p. 193). Como afirma o autor, após a expulsão dos Kariri pelo Governo do Estado de Pernambuco, em 1780,

“Os Cariri que permaneceram no Cariri ficaram invisibilizados, alguns mudaram até o sobrenome para não serem identificados. Mas em sua consciência, ainda que tênue, eram Cariri. Durante

muitos anos essa identidade ficou silenciada, temendo represálias e constrangimentos que associavam ao ‘ser índio’ uma cultura atrasada, em estágio de evolução menor ou simplesmente selvagem. A emergência das questões ambientais e indígenas no Brasil da década de 1980 deu o subsídio necessário para a emergência também do orgulho de ser Cariri para os membros do grupo étnico do Sítio Poço Dantas, que vai eclodir somente na década de 2010, quando a comunidade foi visitada por uma índia militante do sul do Brasil. E com ela renasceu o desejo de existir como grupo social.” (MELO, 2017, p. 194 e 195).

Foi a partir dessa visita que ganha força na comunidade a intenção de se firmar como povos Cariri do Cariri cearense, onde as vozes ditas como desaparecidas, pois silenciadas, ressurgem.



6 Metodologia

Este trabalho, quanto a sua abordagem, caracteriza-se como uma pesquisa qualitativa, considerando que esse tipo de pesquisa permite uma visão holística do fenômeno estudado e a inclusão de aspectos subjetivos tanto na coleta de dados, quanto em sua análise, buscando também uma compreensão acerca do fenômeno. Além disso, no que se refere a seus objetivos, é de caráter exploratório-descritiva, pois não só busca mais informações sobre o assunto, como propõe-se a descrever e analisar, interpretando o conteúdo obtido ao longo do processo. Quanto a seus procedimentos, parte-se primeiramente de uma pesquisa bibliográfica a respeito da decolonização do design e do design ontológico, bem como da história documentada dos povos Cariri, para a realização de uma Pesquisa através do design (RtD), utilizando de pesquisa de campo com o propósito de obter relatos dos descendentes Cariri do Sítio Poço Dantas, em Crato, através de entrevistas e observação participante.

Dividiu-se a metodologia em sete etapas, conforme indicadas na figura a seguir.

RtD + Pesquisa Ação

1	DEFINIÇÃO DA SITUAÇÃO	inserção do design posicionamentos
2	APROFUNDAMENTO	pesquisa bibliográfica fundamentação teórica definição da proposta
3	IMERSÃO	pesquisa de campo etnografia + autoetnografia
4	ANÁLISES	definição de elementos-chave definição do fio condutor definição do foco
5	DIVERSIFICAÇÃO	estudo de representações visuais experimentações
6	PRODUÇÃO	escolha da plataforma construção da narrativa visual
7	APLICAÇÃO	materialização resultados

Fonte: elaborado pela autora, 2019.

A definição da situação na qual o presente trabalho se coloca foi o primeiro passo para entender quais as possibilidades de inserção do design no contexto abordado e quais lentes seriam utilizadas, ou melhor, qual seria a posição ideal que o design deveria assumir nesse processo de inserção. Foi a partir disso que se optou por trabalhar à luz da decolonização do design e do design ontológico, entendendo que eram os posicionamentos ideais para responder à proposta do trabalho de tornar possível uma prática de design voltada para as pessoas e suas histórias.

A pesquisa bibliográfica realizada possibilitou um aprofundamento sobre questões referentes às implicações da colonização na sociedade atual, inclusive no que diz respeito à maneira como o conhecimento é produzido, e qual conhecimento é considerado válido pelo modelo de de-

envolvimento vigente. Também permitiu perceber que esses discursos, e o que eles propagam e produzem, se ancoram em narrativas hegemônicas criadas por aqueles que detinham e ainda detêm o poder, as quais foram naturalizadas e tomadas como únicas legítimas no jogo de forças que operam no mundo. No contexto dos povos Cariri, uma falsa narrativa pregava o desaparecimento dos povos originários, criada pelos colonizadores no intuito de facilitar a apropriação de terras já que, segundo tal narrativa, seus donos originais não existiam mais. Com base nessas leituras, viu-se a possibilidade de utilizar os conhecimentos e práticas de design para se aliar na propagação de uma narrativa que se contraponha ao modelo vigente, focando na existência e persistência da presença Cariri na região, em suas histórias, e na necessidade de semear e espalhar suas vozes.

A partir da imersão através de visitas e vivências em campo, utilizando métodos da antropologia – etnografia e autoetnografia – foi possível obter relatos dos povos Cariri sobre suas histórias, bem como elencar elementos visuais que tivessem o potencial de serem assimilados e representados no projeto. A análise de todo o material produzido durante essas visitas, bem como durante encontros posteriores através de plataforma online, possibilitou elencar elementos-chave para a construção da narrativa audiovisual, a definição do fio condutor, quais aspectos deveriam estar em foco, e a definição da mídia utilizada para sua materialização. Um estudo de representação visual realizado a partir da definição dos pontos essenciais ao projeto, aliado à experimentação de estilos ilustrativos na área da animação, possibilitou encontrar a melhor maneira de traduzir visualmente uma narrativa contada oralmente.

6.1 Pesquisa através do design (RtD)

A Pesquisa através do design (RtD), segundo Zimmerman, Stolterman e Forlizzi (2010), utiliza de métodos e processos da prática de design como um método legítimo de investigação acadêmica. Por seu caráter holístico ao abordar os problemas, a integração de conhecimentos e teorias de várias disciplinas e uma abordagem iterativa tornam-se essenciais para se alcançar o resultado pretendido nesse tipo de pesquisa, reformulando-se uma situação problemática em um estado satisfatório. Trata-se de um

¹ *Research through design*

processo de investigação no qual o conhecimento adquirido reside quase inteiramente dentro do artefato resultante, o qual, seja ele material ou não, codifica a compreensão da (o) designer sobre a realidade com/para a qual está projetando, incluindo as relações entre os vários fenômenos envolvidos e a descrição do estado pretendido como resultado da construção do artefato.

Segundo os autores, esse tipo de investigação foca na criação de um artefato no intuito de promover uma mudança em processos sociais, objetivando uma situação buscada. Nesse sentido estabelece conexões com a Pesquisa-Ação e envolve o engajamento de equipes interdisciplinares, ou pelo menos a integração do conhecimento de várias disciplinas. Entendendo a importância de estabelecer diálogos com outras áreas do conhecimento para amplificar o modo de pensar e atuar no mundo, no presente trabalho decidiu-se incorporar métodos atrelados à antropologia – especificamente a etnografia e autoetnografia – por entender que, por ser uma ciência que se funda no ato de olhar e retratar o outro, a sua maneira própria de olhar, como aponta Campos (2012, p. 25), permanece

“como principal veículo de reconhecimento da alteridade nas suas manifestações culturais, simbólicas e materiais, servindo à edificação de uma série de imagens e imaginários sobre as comunidades que nos são distantes geográfica e simbolicamente.”

Além disso, uma aproximação mais sistemática entre o design e a antropologia possibilita, segundo Clarke (2011 apud ANASTASSAKIS, 2012, p. 4), um questionamento do papel social e ecológico do design na produção de mercadorias, oferecendo um modelo alternativo de uma criatividade ‘não-capitalista’.

6.2 Pesquisa-Ação

A pesquisa-ação, segundo Tripp (2005), é um dos inúmeros tipos de investigação-ação – termo genérico para processos nos quais busca-se um aperfeiçoamento da prática através de um ciclo onde há a oscilação sistemática entre agir no campo da prática e investigar a respeito da mesma – a qual utiliza técnicas de pesquisa consagradas no intuito de informar a ação que será realizada para o aprimoramento da prática. “Planeja-se,

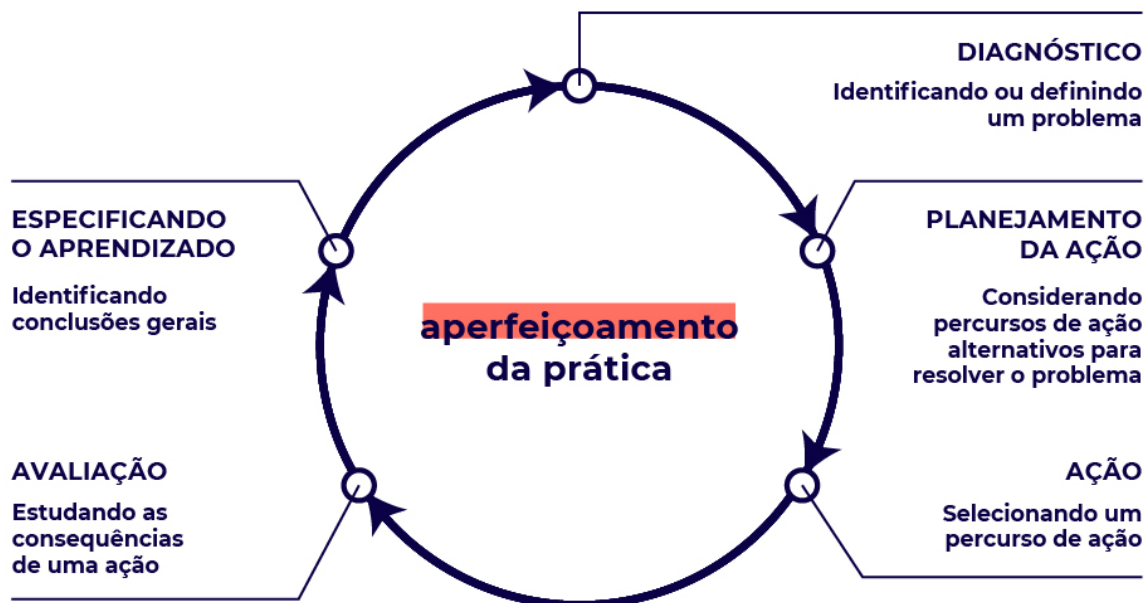
implementa-se, descreve-se e avalia-se uma mudança para a melhora de sua prática, aprendendo mais, no correr do processo, tanto a respeito da prática quanto da própria investigação” (TRIPP, 2005, p. 446). Esse tipo de pesquisa possui características da prática rotineira e da pesquisa científica, sendo necessária ação em ambas as áreas.

“A prática tende a ser uma questão de reagir eficaz e imediatamente a eventos na medida que ocorram e a pesquisa científica tende a operar de acordo com protocolos metodológicos determinados. A pesquisa-ação fica entre os dois, porque é pró-ativa com respeito à mudança, e sua mudança é estratégica no sentido de que é ação baseada na compreensão alcançada por meio da análise de informações de pesquisa.” (TRIPP, 2005, p. 448)

Segundo esse autor, a pesquisa-ação é sempre deliberativa, pois ao lidar com situações desconhecidas inerentes a uma intervenção na prática rotineira, faz-se necessário realizar julgamentos competentes a respeito da solução que tem maior potencial de aperfeiçoar de maneira eficaz a situação. Nesse sentido, “a solução de problemas, por exemplo, começa com a identificação do problema, o planejamento de uma solução, sua implementação, seu monitoramento e a avaliação de sua eficácia. (TRIPP, 2005, p. 446). As etapas na pesquisa-ação acontecem conforme indicado na figura.

Processo cíclico da pesquisa-ação

Fonte: adaptado de Susman e Evered (1978)



Neste trabalho utilizou-se das etapas propostas pela pesquisa-ação, por entender que esse tipo de pesquisa permite aprimorar e potencializar a prática projetual na medida em que impulsiona o questionamento e a reflexão sobre a própria maneira de atuar ao longo do processo, reinventando soluções e modos de agir que possam levar a caminhos diversos e mais interessantes à pesquisa, os quais não seriam possíveis sem o questionamento e reavaliação de suas ações. Para isso, foi necessário o registro e a produção de dados a respeito dos efeitos das mudanças da prática ao longo do processo, bem como da situação antes de cada mudança realizada, e dos resultados após a sua realização. O acompanhamento desses dados deu indícios de quais decisões projetuais foram mais efetivas para o projeto, e quais precisaram ser aprimoradas.

Outra característica da pesquisa-ação que foi incorporada ao trabalho é a importância do envolvimento de outras pessoas no processo, já que, segundo Tripp (2005), esse tipo de pesquisa funciona melhor com cooperação e colaboração, pois os efeitos da prática sobre uma situação não se limitam à ação de um indivíduo isolado. Nesse sentido, é necessário pensar em como envolver as pessoas com quem se pretende trabalhar, e de que maneira melhorar sua participação no processo.

6.3 *Etnografia e autoetnografia*

Etnografia é um gênero de pesquisa qualitativa descrita por Mattos (2011, p. 51) como “o estudo, pela observação direta e por um período de tempo, das formas costumeiras de viver de um grupo particular de pessoas”. Segundo ela, o objeto da etnografia é o “conjunto de significantes em termos dos quais os eventos, fatos, ações, e contextos, são produzidos, percebidos e interpretados, e sem os quais não existem como categoria cultural.” (MATTOS, 2011, p. 54). Fazer etnografia implica em

“1) preocupar-se com uma análise holística ou dialética da cultura; 2) introduzir os atores sociais com uma participação ativa e dinâmica e modificadora das estruturas sociais; 3) preocupar-se em revelar as relações e interações significativas de modo a desenvolver a reflexividade sobre a ação de pesquisar, tanto pelo pesquisador quanto pelo pesquisado.” (MATTOS, 2011, p. 49).

Com base nisso, o método etnográfico auxiliou essa pesquisa em sua imersão no contexto dos povos Cariri do Sítio Poço Dantas, entendendo a necessidade de uma prática projetual atenta às maneiras como as pessoas interagem, interpretam e criam o meio onde estão inseridas. O contato direto com os sujeitos e o local ao qual pertencem e a observação de suas práticas possibilitou aprender questões referentes a sua cultura, assim como os relatos obtidos acerca de suas vivências e histórias deram base para a construção de uma linha narrativa que inclua suas percepções de mundo, de si mesmos, e sobretudo a afirmação de sua existência. Essa construção, portanto, implica a participação dos sujeitos ativamente no processo. A observação realizada e os relatos obtidos configuraram-se também como indicadores para decisões projetuais.

Já a autoetnografia, segundo Santos (2017, p. 219), é um gênero da etnografia que se caracteriza pelo reconhecimento e inclusão da experiência do sujeito pesquisador, não só na definição do objeto de pesquisa, mas também no próprio desenvolvimento da mesma, além dos fatores relacionais que surgem ao longo da investigação. A autoetnografia é um “método que pode ser usado na investigação e na escrita, já que tem como proposta descrever e analisar sistematicamente a experiência pessoal, a fim de compreender a experiência cultural” (Ellis, 2004 apud Santos, 2017, p. 220). O que se destaca no método autoetnográfico é

“[...] a importância da narrativa pessoal e das experiências dos sujeitos e autores das pesquisas, o fato de pensar o papel político do autor em relação ao tema, a influência desse autor nas escolhas e direcionamentos investigativos e seus possíveis avanços.” (SANTOS, 2017, p. 219)

Com o intuito de incluir também a minha experiência sobre as vivências com a comunidade do Sítio Poço Dantas, e entender de que maneira fui atravessada e afetada por elas, o método autoetnográfico também foi utilizado. Nesse sentido, não só os relatos dos membros da comunidade foram levados em consideração, mas também relatos pessoais sobre o contato com os sujeitos e sua cultura, constituindo uma investigação que se dá em formato de memória, onde a análise das informações obtidas é feita posteriormente, e servem de fonte de informação igualmente relevantes quanto as demais obtidas através do método etnográfico. Além disso, a autoetnografia auxiliou a refletir sobre escolhas e direcionamen-

tos ao longo do processo de pesquisa, bem como os motivos subjetivos e práticos que levaram aos mesmos.

7 Análise de casos

As análises aqui realizadas serviram para entender como teorias acerca da decolonização do design e do design ontológico podem ser aplicadas na prática. Foram considerados para análise aspectos referentes a três pontos-chave: abordagem, processo e ferramentas projetuais utilizadas em cada proposta. A escolha desses pontos se deu pelo entendimento de que eles possibilitam elencar elementos que venham a incorporar o desenvolvimento do projeto proposto no presente trabalho.

7.1 Análise 1

“Em direção a um design radicalmente inclusivo - narrativa indígena como metodologia de codesign”, de Manuhuia Barcham¹

Neste trabalho, a autora aborda um processo de codesign de story-telling indígena com um grupo das Primeiras Nações² em Prairies (Canadá), considerando o story-telling uma metodologia de design indígena específica, e o utiliza como exemplo para demonstrar como essas abordagens metodológicas podem ajudar na criação de um espaço de reciprocidade capaz de permitir novas maneiras de estar no mundo e, conseqüentemente, novas maneiras de co-desenhar o mundo em que vivemos.

Nesse sentido, a designer parte do entendimento de que os métodos de design são políticos e, portanto, a escolha de determinada abordagem e de certas ferramentas em detrimento de outras permite e também restringe quais vozes serão ouvidas no processo e como. Além disso, entende o papel da (o) designer não só como aquela (e) que projeta, mas que também é transformada (o) pelo processo de design, possibilitando uma mudança na nossa própria prática de design, e da prática do design em si,

¹ *Título original: Towards a radically inclusive design – indigenous story-telling as codesign methodology; Manuhuia Barcham.*

² *No original: First Nations.*

onde nosso papel passa de facilitadores neutros para agentes conscientes de sua imersão no contexto.

A designer foi convidada para ajudar a projetar e executar um processo para a criação de uma nova estrutura de governança na Oskâyak High School – uma escola que atende os alunos das Primeiras Nações em Saskatoon. O objetivo era ajudar os alunos da escola a alcançar um duplo senso de identidade cultural/pessoal fortalecida e melhores resultados educacionais, através da integração de uma perspectiva indígena em todo o currículo fundamental e médio, visto que havia um trauma histórico associado ao sistema educacional no Canadá, o qual contribuía ativamente para remover as crianças indígenas de sua herança cultural. Para isso, ela buscou orientação com um ancião local sobre a melhor maneira de projetar o processo de acordo com a visão de mundo daquela comunidade, onde foi decidido utilizar um processo de storytelling conversacional aberto como metodologia, baseado em seus costumes.

Trabalhando em conjunto com a escola e a comunidade, vários encontros foram realizados, com o compartilhamento de histórias e experiências pessoais, bem como de histórias tradicionais e suas crenças. Durante o processo, a designer esteve em constante aprendizado a respeito das dinâmicas de interação e costumes daquela comunidade. Em alguns momentos, ela produziu representações gráficas sobre as histórias e os mapas de imagens derivados desse processo foram compartilhados com as pessoas envolvidas. Construiu-se diálogos a respeito das possibilidades de ampliação do currículo e incorporação de aspectos culturais tradicionais, incluindo pais, adultos e membros importantes da comunidade no processo de ensino. O ponto principal da metodologia de story-telling era a criação de um mundo compartilhado através da narrativa das pessoas, onde possibilitasse a integração de visões de mundo diferentes, em vez de sobreposição ou adaptação de uma visão de mundo indígena a uma visão de mundo ocidental.

O resultado desse processo foi um consenso de que uma rubrica orientadora com base nos conceitos de relações e compartilhamento próprios de suas tradições culturais ajudaria a escola a criar um ambiente acolhedor e que respeitasse a cultura dos alunos e da comunidade em geral. Tal rubrica deu sustentação à reformulação da nova abordagem da governança escolar com o conselho consultivo dos pais da escola. As reuniões para compartilhamento de histórias continuaram a ser feitas também durante a construção da nova estrutura e na aplicação dela, moldando o processo de design em andamento e em desenvolvimento.

Análise 01

ABORDAGEM

Design inclusivo - capaz de acolher as diferenças e interconectividade

Design participativo - criação em conjunto

PROCESSO

Imersão no contexto - melhor entendimento da situação e escolha adequada da abordagem e das ferramentas a serem utilizadas

Adequação do processo à dinâmica local

Processo aberto - possibilita mudanças e incorporação de aspectos conforme vão se mostrando à designer

Aprendizado da cultura local

FERRAMENTAS PROJETUAIS

Representações gráficas sobre as histórias

Mapas de imagens

Fonte: elaborado pela autora, 2019.

7.2 Análise 2

“Intervenções de design pós-colonial: design de realidade mista para revelar histórias de escravidão e seus legados em Copenhague”, de Maria Engberg, Susan Kozel e Temi Odumosu¹

¹ *Título original: Postcolonial design interventions: mixed reality design for revealing histories of slavery and their legacies in Copenhagen); Maria Engberg, Susan Kozel e Temi Odumosu.*

Este trabalho consiste na produção de um evento denominado Bitter & Sweet, onde foi realizada uma intervenção de realidade aumentada/mista apresentada na coleção Royal Cast, parte da Galeria Nacional da Dinamarca, em Copenhague. Nela, foram aliadas a teoria pós-colonial/decolonial a uma versão do desenho digital, denominada pelas designers como desenho digital incorporado

(EDS - Embodied Digital Sketching) – uma abordagem do desenho digital que permite aos sketches estarem em plataformas e formatos digitais, possibilitando o uso de tecnologias e ferramentas digitais para experimentar qualidades de experiência, participação ou manipulação de mídia – onde o resultado foi um protótipo de design de realidade aumentada/mista utilizando material do patrimônio cultural, em que tanto o evento público quanto o próprio processo de design constituem intervenções que abordam vestígios coloniais na Dinamarca.

A coleção Royal Cast inclui esculturas de gesso clássicas ocidentais e que constituem uma fonte importante para historiadores e artistas, e foi realocada para o West India Warehouse – um prédio do século dezoito que foi construído para estocar commodities produzidas por africanos escravizados. No entanto, esse passado colonial é contestado no discurso dinamarquês e causa desconforto nos debates públicos. Nesse sentido, as designers entenderam que tanto o prédio quanto a coleção de esculturas forneciam pontos chave para refletir sobre quem está presente e quem não nos museus dinamarqueses, e conseqüentemente quais vozes importam em narrativas históricas. O objetivo era encontrar maneiras de ativar as memórias originais do edifício e intervir no engajamento habitual do público, transformando o lugar em uma extensão da galeria.

O projeto então contou com uma interconexão entre o lugar, o conteúdo de arquivos digitalizados por elas e a presença física do público, utilizando tecnologias de realidade aumentada em dispositivos móveis. Assim, ao visitar o local, a mídia da realidade aumentada era acessada tanto pontualmente quanto pelo GPS, ativando arquivos digitais ou sonoros que incluíam vídeos da mudança de lugar de certas peças da coleção (mudanças estratégicas alinhadas ao discurso decolonial), imagens fixas retratando pessoas negras de quadros históricos europeus, e uma leitura de áudio de um texto que refletia sobre questões de poder, preconceito e apagamento histórico.

Uma cabeça de um homem etíope da coleção de gesso realocada pelas designers durante a intervenção, e participantes no evento público utilizando tecnologias de realidade aumentada em dispositivos móveis, respectivamente.



Fonte: Engberg; Kozel; Odumosu, 2017.

Análise 02

ABORDAGEM

Design pós-colonial/decolonial - reflete sobre representatividade e relações de poder coloniais

Design interativo - responde à presença física e interação do usuário

PROCESSO

Reconhecimento do local - pesquisa documental e local; pesquisa histórica

Experiência incorporada no local - contato com qualidades afetivas do espaço

Adequação da plataforma à necessidade

Metodologia própria - adapta e cria métodos para responder à problemática

FERRAMENTAS PROJETUAIS

Realidade aumentada/mista

Documentação e digitalização de arquivos

Fonte: elaborado pela autora, 2019.

7.3 Análise 3

“Ocupação, Estamparia e Grafismos Kapinawá”, sob mediação e pesquisa de Juliana Ferreira.

Este é um projeto cultural realizado em parceria com o povo Kapinawá (das aldeias Malhador e Mina Grande, Terra Indígena Kapinawá – Buíque, PE), o qual parte de uma proposta de ocupação junto a essa comunidade, realizando imersão em seu repertório visual, imagético e cultural, com o objetivo de desenvolver símbolos inerentes à cultura local e construir uma identidade coletiva a fim de reproduzir o universo Kapinawá em estampas. A ocupação é realizada em 3 ações: pesquisas de campo e rodas de conversa; oficina de estampas “étnicas”; mostra expositiva do conjunto de símbolos criados pelos indígenas sob mediação e pesquisa da designer.

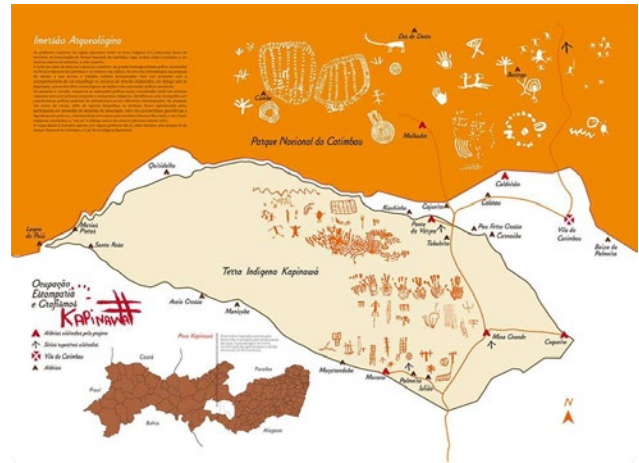
O projeto entende que a autodescrição da sua história cotidiana e ancestral pode levar a comunidade a conquistar mais autonomia e reafirmação de sua cultura, onde o conhecimento técnico e criativo do design, ao se aliar aos atores sociais, possibilita o fortalecimento da identidade da comunidade, onde há um encontro e cruzamento de referências ancestrais milenares com referências atuais, gerando um mapeamento da linguagem visual Kapinawá e o desenvolvimento de uma narrativa/identidade visual própria.

O mapeamento das expressões gráficas locais foi realizado através da pesquisa e imersão e contou com elementos encontrados tanto em pinturas rupestres (durante as visitas a sítios de pinturas e gravuras rupestres) quanto em pinturas corporais dos indígenas. Esse mapeamento, atrelado às memórias compartilhadas nas rodas de conversa, possibilitou a identificação de uma iconografia com características gráficas capazes de gerar diferentes interpretações, com posterior reconhecimento e reflexão, por parte dos membros da comunidade, dos símbolos e representações gráficas que de fato expressam sua cultura e como se associam a conceitos e palavras. Após isso, realizaram oficinas de estamparia onde os indígenas aplicaram em tecidos os símbolos criados nas atividades anteriores. Por fim, houve uma exposição de todo o material produzido colaborativamente.

Oficina de estamparia, tecidos estampados em ocupação na Aldeia Malhador, e mapeamento das visitas aos sítios arqueológicos e algumas das pinturas rupestres, respectivamente.



Fonte: página do projeto Ocupação, estamparia e grafismos Kapinawá no Facebook¹



¹ Disponível em <<https://www.facebook.com/groups/718999898249884/>>. Acesso: em 27 de nov. 2019.

Análise 03

ABORDAGEM

Design social - ação colaborativa mediada pelo design; proporciona o compartilhamento de saberes e o cruzamento de olhares; fortalecimento de identidade coletiva; valorização da cultura local

PROCESSO

Reconhecimento do local - pesquisas de campo e rodas de conversa

Mapeamento - documentação de elementos gráficos

Processo colaborativo - inclusão dos atores sociais

Processo imersivo - ocupação nos espaços de pulsão artístico/culturais promovendo ações

FERRAMENTAS PROJETOAIS

Oficinas coletivas

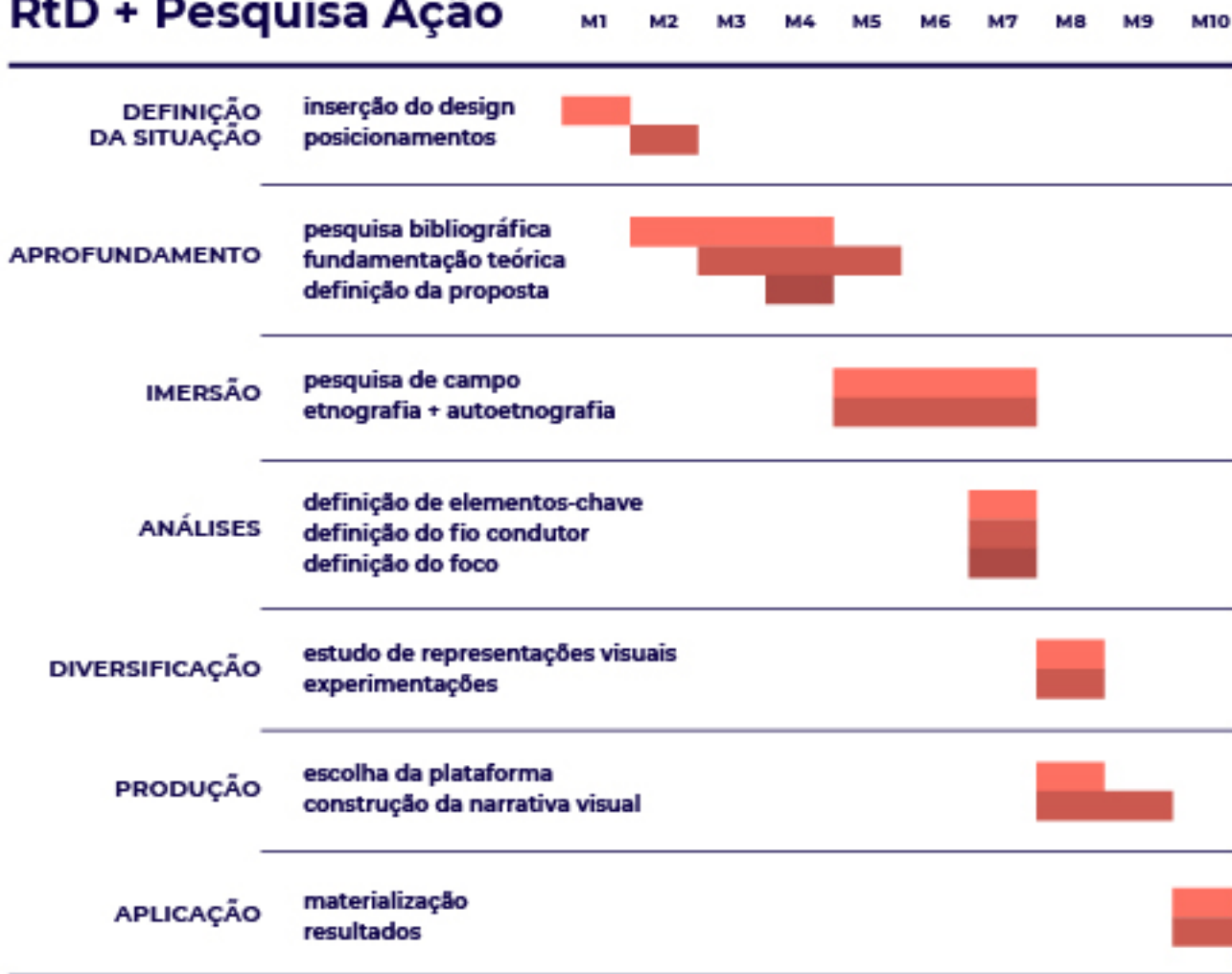
Rodas de conversa

Fonte: elaborado pela autora, 2019.

8 Cronograma

O cronograma aqui apresentado está dividido em dez meses e contém as etapas determinadas na metodologia, como já explicado anteriormente. Estipulou-se datas para a realização de cada uma dessas etapas, entendendo que há a possibilidade de alteração de alguma delas, conforme necessário ao desenvolvimento do projeto.

RtD + Pesquisa Ação



Fonte: elaborado pela autora, 2019.

9 Diretrizes projetuais

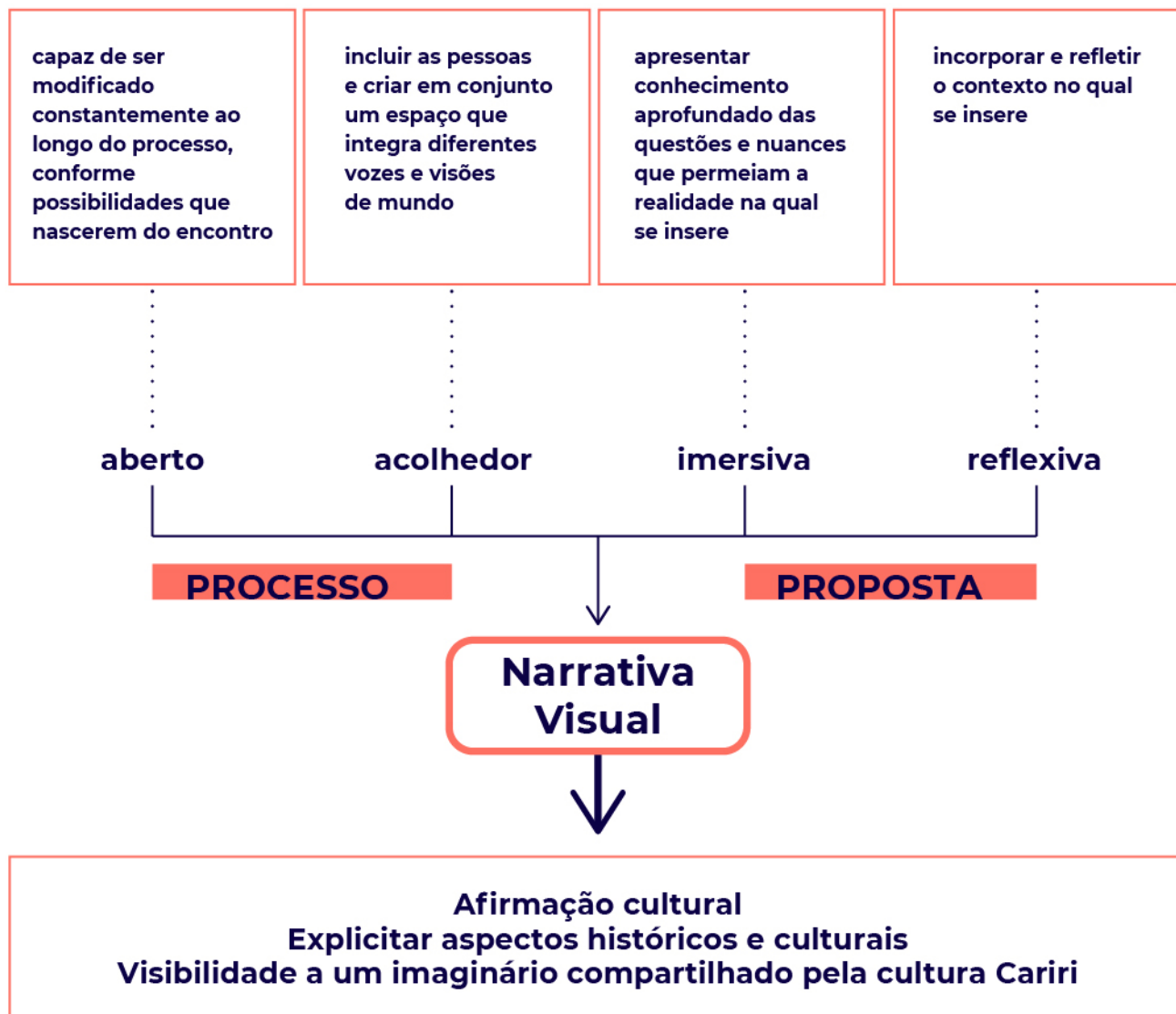
Com base nos conhecimentos adquiridos a partir da pesquisa bibliográfica e também das análises a respeito de como as teorias decoloniais e ontológicas atreladas ao design podem ser colocadas em prática, buscou-se identificar alguns aspectos que deverão estar contidos no resultado da proposta apresentada por esse trabalho. Esses aspectos foram divididos em dois grupos, sendo o primeiro deles referente ao processo de desenvolvimento da proposta, e o segundo às características que devem estar incorporadas na proposta em si.

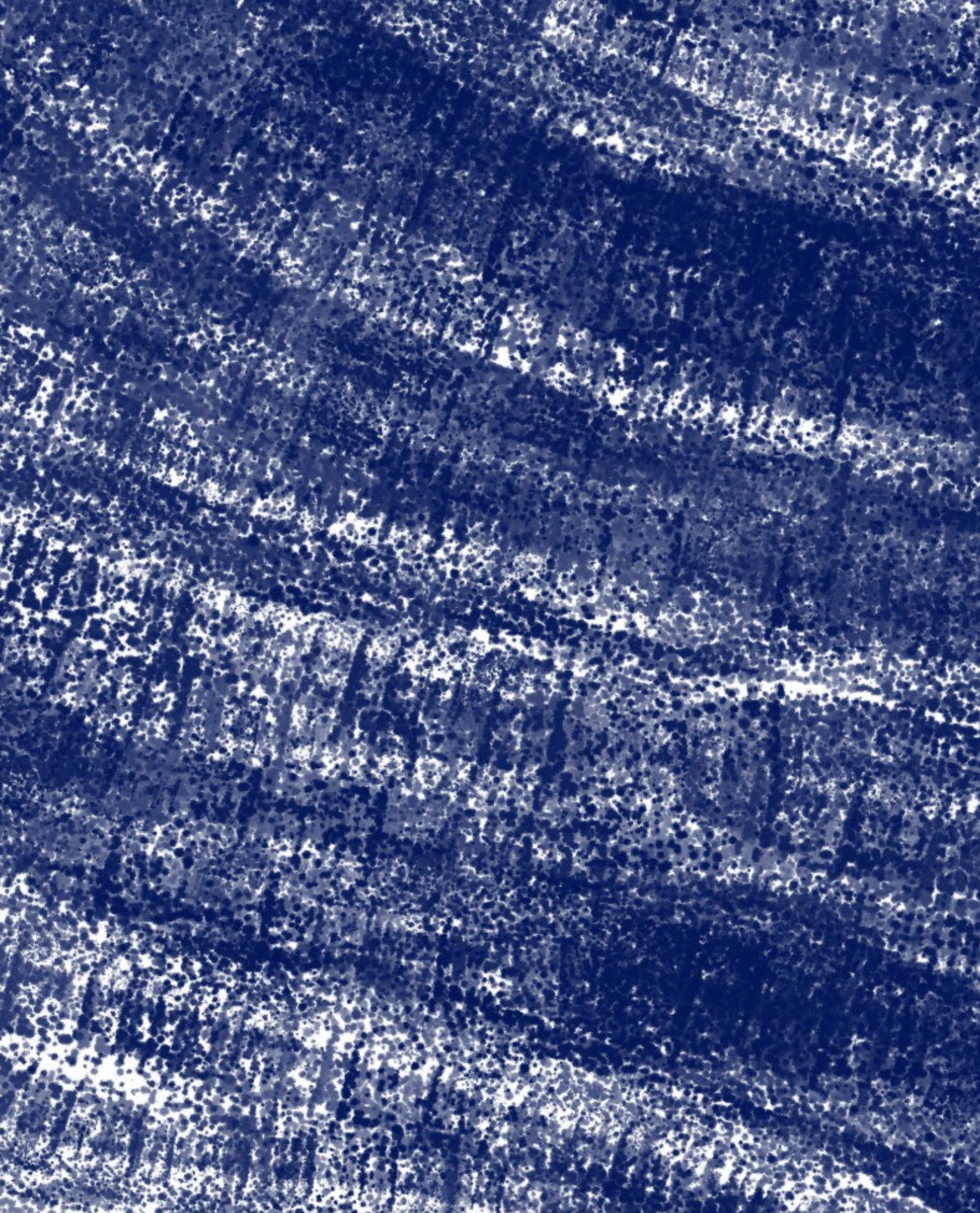
Quanto ao processo, definiu-se que ele deve ser aberto, possibilitando que se adapte e se altere conforme necessário, na medida em que novas questões venham a surgir durante as visitas em campo. Além disso, é imprescindível que seja acolhedor, pois só através da criação de um espaço que inclua as tantas vozes e visões de mundo é que se tornará possível uma abertura para que as pessoas compartilhem suas histórias e suas vivências.

Quanto às características da proposta em si, entendendo que ela é resultado de um processo que por sua essência é aberto e depende sobretudo da vivência em campo não só para obter respostas, mas sobretudo formular mais perguntas, assumiu-se inviável definir já de imediato aspectos referentes à sua materialidade como, por exemplo, a mídia em que será feita, o suporte, o lugar de aplicação, etc., bem como aspectos visuais, como quais técnicas serão utilizadas (fotografia, ilustração, etc.). Porém, decidiu-se que duas características deverão estar incorporadas no resultado final: a primeira delas diz respeito ao fato de que a narrativa visual produzida deverá ser imersiva, apresen-

tando um conhecimento aprofundado da realidade a qual representa; a segunda característica determina que o resultado deve ser reflexivo, ou seja, deve incorporar os aspectos dessa realidade e refletí-los, tornando-se uma representação coerente com a história que retrata.

Diretrizes projetuais





10 Projeto

O projeto aqui apresentado consiste em uma narrativa audiovisual criada a partir da voz-presença de Rosa Cariri, liderança feminina dos povos Cariri da comunidade Poços-Dantas, cujo propósito é o compartilhamento e disseminação de suas histórias em múltiplos espaços e múltiplas camadas, que vão desde uma troca de saberes intergeracional dentro da própria comunidade, a uma demarcação de sua existência e presença perante a região do Cariri, bem como um reconhecimento de sua resistência para além território.

É, sobretudo, uma tentativa de dar suporte às lutas dos povos Cariri do Cariri cearense, que durante séculos tiveram negado o seu direito de falar, de ser e de existir enquanto povos originários desse território. Exaltando vozes que sistematicamente foram silenciadas, o resultado desse encontro e dessa criação em conjunto é um sopro a mais que se soma à esperança de agregar outras narrativas aos ventos da história.

O intuito no início do projeto era a realização de visitas conforme seu desenvolvimento, no entanto, em março de 2020 (quase um mês depois da terceira e última visita realizada), a pandemia atingiu o Brasil, prolongando-se até o ano seguinte, sem perspectiva de quando iria acabar¹. Sendo assim, algumas adaptações foram necessárias para dar prosseguimento ao projeto, e a gravação em áudio da conversa realizada com Dona Rosa no dia da última visita se constituiu como ponto-chave de um caminho a ser seguido.

¹ *Em decorrência principalmente do completo descaso e política de morte adotada pelo atual governo brasileiro, deixando toda a população à sua própria sorte, até a data de 22 de abril do ano de 2021, já somamos, segundo dados da Fiocruz, uma média de 381 mil vidas perdidas em virtude da Covid-19. Disponível em <<https://bigdata-covid19.icict.fiocruz.br/>>. Acesso: em 22 de abril de 2021.*

10.1 *Imersão*

Ao todo, três visitas à comunidade foram realizadas, nos dias 08, 16 e 20 de fevereiro de 2020. Em cada uma dessas ocasiões foi realizado posteriormente um relato detalhado das experiências vividas, bem como desenhos e anotações feitas em diário gráfico, ambos documentados a seguir. Tanto o relato, quanto a memória em forma de imagem se mostraram essenciais para o desenvolvimento do projeto, fornecendo importantes elementos que vieram a ser utilizados posteriormente na construção da narrativa visual. Cada uma das visitas constitui um momento diferente do desenvolvimento do projeto e que se complementam, deixando margem para os passos que seriam dados após essa etapa.

A primeira delas, ocorrida no dia 08 de fevereiro de 2020, proporcionou um primeiro contato com a comunidade e a captação de informações importantes, inclusive para contatos posteriores, a saber: eles possuem uma associação formada por pessoas que moram lá e também por membros morando no Crato; a principal liderança deles é feminina, Rosa Cariri, e é quem nos guia para conhecer os arredores. Ao passo que demonstra seu vasto conhecimento sobre as plantas regionais e suas capacidades medicinais, Dona Rosa conta também histórias de seus antepassados nos percursos por onde nos leva. Além disso, foi possível notar também a forte relação de aprendizado existente entre Dona Rosa e sua neta, o que posteriormente se tornou um elemento-chave para pensar uma das linhas narrativas possíveis a serem desenvolvidas.

As experiências vividas nessa primeira visita me tocaram não apenas enquanto designer e pesquisadora imersa em campo, mas também atravessaram memórias de minha

infância na medida em que, embora os lugares percorridos fossem definitivamente novos para mim, alguns elementos se conectaram com vivências anteriores de quando ainda era menina e saía para andar em um dos rios que fica próximo à casa de meus pais, no Crato. Perceber-se afetar dessa maneira por um momento vivido se mostrou, também, como indicador de elementos potencialmente interessantes a serem explorados no desenvolvimento da narrativa.

Na segunda visita, ocorrida no dia 16 de fevereiro de 2020, acompanhei a gravação do documentário que eles mesmos estavam produzindo na comunidade, a respeito das várias desapropriações de terras sofridas ao longo dos anos em decorrência das obras do CAC (Cinturão das Águas do Ceará¹). Fomos guiados por Dona Rosa até as áreas que antes pertenciam a seus familiares e que eram utilizadas para a plantação, sendo, portanto, importante alicerce de sua subsistência. Relações simbólicas e afetivas também vieram à tona à medida que contavam sobre as árvores cortadas durante as obras, as quais eles costumavam sentar à sombra e fizeram parte de sua história, provendo não apenas alimento, mas sobretudo momentos compartilhados em grupo. Na ocasião dessa visita também foi possível conversar com Vanda, presidente da Associação dos Índios Cariris do Poço Dantas-Umari, e combinar de pensar em conjunto estratégias para trabalhar a contação de histórias dentro da própria comunidade, de maneira a fazer com que houvesse trocas de conhecimentos entre gerações, mas também de que eles se apropriassem de sua própria história, da história de seus antepassados, fortalecendo assim suas lutas.

Na terceira visita, realizada no dia 20 de fevereiro, tive a oportunidade de sentar à sombra de um dos pés de caju e conversar diretamente com Dona Rosa. Contou-me sobre

¹ Projeto concebido para viabilizar uma maior capilaridade das vazões transpostas pelo Projeto de Integração do Rio São Francisco em território cearense.

Disponível em <<https://www.srh.ce.gov.br/cinturao-das-aguas-do-ceara>>. Acesso: em 04 de abr. 2021.

sua infância, sobre os aprendizados que teve com os mais velhos, as tradições que eles possuíam e que algumas se perderam com o tempo, como a técnica de trabalhar com o barro e fazer potes que eram conhecidos de toda a região. Falou também do preconceito que os Cariri sofriam por serem Cariri, levando alguns inclusive a trocar o sobrenome. Dona Rosa tem um conhecimento vasto sobre plantas, e muitas vezes confia mais na capacidade curativa delas do que dos remédios encontrados em farmácia. Fez questão de me contar o nome de várias delas, e para quê cada uma era usada. Gravei, com sua devida permissão, nossa conversa para servir de material auxiliar posteriormente. Essa foi a última visita realizada.

10.1.1 Visita 1, dia 08 de fevereiro de 2020

Antes de dar início às pesquisas de campo propriamente, fez-se necessário encontrar uma ponte de acesso à comunidade, visto que não conhecia nenhum morador ou moradora de lá, ou qualquer pessoa que pudesse fazer esse intermédio. Fui à URCA, à procura do professor que coordena um grupo de pesquisa que acompanha a comunidade onde moram os Cariri do Sítio Poço Dantas. No entanto, lá fui informada de que o mesmo estava de viagem e me passaram então o contato de uma professora que integra um grupo de valorização negra no Cariri, o qual também faz visitas lá. Ao entrar em contato com ela, soube que também estava de viagem. Minhas pontes de acesso estavam interditadas, e o tempo correndo. Na falta de opções e necessidade de solução rápida, comecei a procurar nas redes sociais por pessoas com sobrenome Cariri, qualquer uma que pudesse dar uma luz. Entre várias

respostas (algumas bem inusitadas), porventura (e digo muita sorte também) conheci Jó.

Jó se identifica como Kariri, mas não dos Cariri do Cariri cearense. Suas raízes Kariri vêm através da família materna que é do sertão do Araripe, em Pernambuco. Contou que sua família na verdade não se identifica como tal, e que esse processo de autoafirmação é individual. Jó faz mestrado em geografia, e sua pesquisa insere também os povos Cariri do Poço Dantas. Conteí sobre a pesquisa que estava desenvolvendo e perguntei se eu poderia acompanhá-lo na próxima visita à comunidade, pois ele estava pelo Cariri também para encaminhar a sua pesquisa de mestrado. Jó me contou sobre um documentário que estava sendo organizado pela própria comunidade para ser gravado lá, o qual ele iria acompanhar, e me convidou para ir junto.

Sábado, dia oito de fevereiro, fui à primeira visita. Desci no centro do Crato para encontrar Jó e pegamos o transporte para o distrito de Monte Alverne, onde fica localizado o Sítio Poço Dantas. Após aproximadamente uma hora de muito verde na estrada pelo caminho (é tempo de chuva por aqui), chegamos ao Distrito de Monte Alverne. Andamos um pouco para chegar até a comunidade, onde já fomos recebidos com os “bom dia” do Cacique Pau de Ouro e os mais que estavam presentes. Eu lembrei do cacique de imediato: ele estava presente em um seminário que acompanhei, realizado pela URCA em 2019, referente ao primeiro encontro nacional dos povos Cariri do Cariri cearense.

Conversamos um pouco sobre a dificuldade em chegar à comunidade, pois os transportes só fazem a rota até meio dia (tanto de ida, como de volta). Em seguida nos dirigimos ao encontro de Dona Rosa, que estava sentada sob a árvore que fica ao centro de todas as casas, como a receber quem chega e convidar para aproveitar sua sombra. Jun-

to dela estavam também três jovens Cariri, estudantes da URCA, que irão participar e acompanhar também do documentário; Juma, que é também indígena e está à frente da gravação do documentário; e duas crianças, uma delas neta de dona Rosa.

Após as apresentações, enquanto resolviam os pormenores a respeito das gravações, uma das crianças (que logo descobri se chamar Paloma), me puxou pela mão para mostrar seu “livro”: uma revista que haviam lhe dado, algum exemplar da revista Cariri, salvo engano. Me agachei para ver o livro com ela, enquanto a mesma ia apontando as figuras que lhe chamavam atenção, ao tempo que me perguntava quem eram as pessoas que apareciam em outras. Ela brincou que meu cabelo era “cheio de cachinhos”, e eu ri dizendo que o dela também era cheio deles. Enquanto isso, Jó segurava fechada uma outra revista que o Matias (o garotinho que estava com Paloma) havia dado a ele, mas conversava com os demais ao invés de ler. Paloma não entendeu: por que ele não tá lendo? Respondi que era porque ele estava distraído conversando, e ela foi rápida em dizer “ah, pois eu prefiro ler”. Na região não há escola indígena, e a única escola que havia na comunidade foi fechada; é uma de suas reivindicações no momento.

Logo mais saímos para conhecer o entorno na companhia de todos que estavam na conversa, incluindo as crianças, que em breve eu descobriria terem energia por todos ali. Andamos guiados pelo olhar e voz de Dona Rosa, que fez questão de apontar e contar um pouco sobre o que víamos pelo caminho. Entramos por uma trilha estreita que levava a uma lagoa grande e que é cheia o ano inteiro, onde ela disse que as mulheres vão para lavar as roupas. Nesse momento, as crianças entraram e se divertiram um pouco na água, e eu aproveitei para molhar os pés. Depois

continuamos a caminhada por uma faixa de terra que margeava a lagoa, e dona Rosa apontou algumas árvores pelo caminho, nomeando-as: jatobá e oiticica. Segundo ela, antigamente eles utilizavam a oiticica para fazer sabão. De uma outra árvore, que entendi por nome “gonçalá”, extraíam a casca a fim de usar como remédio para gripe: deixam de molho dentro de uma panela na geladeira. Dona Rosa encontrou alguns pedaços de madeira no meio do caminho, e pegou um para carregar em seus ombros, enquanto eu e Juma ajudamos levando outros dois; ela disse que são bons para fazer lenha: seguram o fogo por mais tempo. Perguntei os nomes depois, e disse-me que as melhores lenhas eram de angico e brauna.

Quando voltávamos pelo mesmo caminho, ela nos mostrou o lugar onde antes eles queimavam a argila para fazer os utensílios de barro. Pegou um pedaço de uma pedrinha vermelha das tantas que haviam no chão, desmanchando-a entre os dedos logo em seguida, explicando que antes utilizavam ela para passar nas peças de argila e assim ficarem tingidas de um tom avermelhado.

Logo mais nos dirigimos ao local dos tubos: peças enormes que fazem parte do projeto do Cinturão das águas, e que estão lá abandonados há mais de quatro anos. No caminho até lá, Jó mencionou que tinha muita curiosidade de conhecer Rosi Cariri, pois muitos falam dela, e eu também falei das tentativas de contatar ela pelas redes sociais. Dona Rosa falou que Rosi passou um bom tempo na comunidade, fazia visitas frequentes, e continuou mandando cartas por um tempo depois de voltar para São Paulo. Depois disso, nenhum deles mais teve notícias dela, e isso já faz mais de 10 anos.

Passamos por uma plantação de amendoim, que eles mesmos plantam; depois pelos canos, e seguimos em dire-

ção ao rio Carás. Como é época de chuvas no Cariri, o rio estava começando a encher, mas dona Rosa disse que ainda não tinha chegado nem na metade. Entramos nele para molhar os pés. Fui mais adiante, até onde tinha uma queda d'água pequenina, e Paloma me acompanhou. Ficamos ali por um tempo, deixando o rio correr entre os pés. É bonito notar o quanto Paloma aprende com sua avó, a qual chama carinhosamente de “Mãe preta”: incansável durante todo o caminho, Paloma andava e apontava para casas, árvores e o mais que lhe viesse à mente, dando explicações, assim como fazia também sua avó durante o percurso. Dona Rosa encontrou algumas macaúbas nas margens do rio, e distribuiu entre todos. Fazia muito tempo que eu não comia uma, e esse momento teve gosto de infância.

Voltamos então do rio e nos sentamos na calçada da casa de Dona Rosa para descansar após a longa caminhada. Já era fim de tarde e outros moradores também estavam por perto, sentados em roda e conversando em meio às casas. Dona Rosa saiu por um momento, voltando em seguida com bacias cheias de comida para todos. Havia dentre elas uma tapioca feita de um jeito diferente: ela era bem mais grossa, parecida com um beiju, porém mole. Nunca tinha visto uma assim. Comemos todos enquanto conversávamos sobre o percurso feito. Já estava começando a anoitecer quando nossa carona chegou. Nos despedimos por hora, e eu conversei com Dona Rosa sobre o trabalho que estou desenvolvendo, perguntando se poderia fazer mais visitas à comunidade. Fomos embora, enfim. Em mim, a sensação de que finalmente começou.

10.1.2 Visita 2, dia 16 de fevereiro de 2020

Hoje o dia de visita começou bem mais cedo. Juma entrou em contato comigo dias antes para avisar que iriam gravar o documentário na manhã e tarde do domingo, e que seria interessante ir cedo da manhã caso eu quisesse acompanhá-los também nesse dia. E assim foi. Desci cedo de casa e 7h já estava no ponto esperando o transporte sair rumo a Monte Alverne. A cidade vazia, como normalmente fica às 7h de um domingo, e o dia nublado deixou o clima frio, mas não choveu. Dessa vez tive a companhia de Bárbara, que está fazendo uma residência artística no Crato esses dias e ia acompanhar as gravações de hoje.

Depois de 1h de trajeto chegamos novamente à comunidade. Subi a ladeira observando o quão verde está a paisagem, e ouvindo apenas barulhos de pássaros aproveitando o começo da manhã. Juma e Jó dormiram por lá mesmo na noite anterior, mas ainda não estavam acordados quando cheguei. Dona Rosa já estava na cozinha da casa de dona Nilza, junto de Lilô, ambas preparando o café da manhã para todos. Fui guardar minha bolsa na casa de Dona Rosa, onde estava um senhor (não sei qual nível de parentesco) observando o pássaro que tinha dentro da gaiola. Era preto e branco, com a cabeça vermelha, e logo quis saber de que pássaro se tratava. Disse-me que era um galo de campina, e logo me recordei de já ter ouvido esse nome nas palavras de meu pai.

Voltei para a cozinha e fiquei conversando amenidades enquanto alguns detalhes despontavam à vista: o barro e a madeira que dão estrutura à casa de Dona Nilza, sogra de Dona Rosa e matriarca da família; a comida que era preparada em um fogão à lenha construído em cima de uma bancada de cimento; o pote de barro enorme onde

elas gostam de guardar água, pois dizem que fica mais gostosa; a janela lateral completamente aberta para deixar a luz entrar. Passado algum tempo, começaram a aparecer as pessoas que estão responsáveis pela gravação do documentário, e que tinham dormido por lá na noite anterior.

Sentamos todos debaixo de uma grande barraca de palha construída atrás da casa de dona Nilza, onde ficamos conversando enquanto comíamos o café da manhã todo preparado e servido por elas. Decidiram como seria a ordem das gravações do dia, e saímos enfim para refazer o percurso feito na visita passada. Dessa vez, na companhia de alguns integrantes da comunidade (Paloma, com toda a energia e disposição que só cabe nela, não deixaria de ir, acompanhada de mais duas amigas) e dos envolvidos na gravação do documentário. Fomos primeiro em direção aos canos, com Dona Rosa sempre à frente, e as três meninas logo em seguida de mãos dadas a maior parte do tempo. Cuidavam umas das outras, ajeitando os cocares que tinham recebido especialmente para a ocasião e se segurando pelo caminho. Passamos um certo tempo no local dos canos, onde fizeram algumas tomadas. Em uma delas, não pude deixar de notar o olhar de Dona Rosa: carregado de muita força e sabedoria; aquela força que emana das pessoas que são, nas palavras dela, criadas e crescidas no sol. “Criada no sol, e cresci no sol. Criei 6 filhos catando arroz e amendoim”.

Após isso, prosseguimos para o rio, onde no caminho passamos por casas com redes de pesca penduradas em árvores, e alguns cestos trançados de palha. Já havia notado outros objetos de palha ou cipó trançados próximos à barraca de palha, e fiz uma nota mental para perguntar à dona Rosa quem é o responsável pela confecção daqueles objetos. Descemos para o rio, onde enfim eu pude enten-

der do que se tratava a “jurema” da qual hora ou outra eu ouvia eles comentando pelo caminho: uma planta com vários espinhos e que é utilizada por alguns moradores da região para substituir o arame farpado. Lembrei que Jurema também é o nome dado a uma religião que mistura sincreticamente elementos de cultura indígena e afrodescendente, e fiquei me perguntando se teria alguma relação com aquela planta¹.

O rio estava mais cheio do que da última visita, devido às chuvas fortes dos últimos dias. Todas as crianças entraram para brincar, junto de Lilô e Juma. Passaram um bom tempo se divertindo, enquanto Dona Rosa observava sentada e contemplativa em cima de folhas que ela havia tirado de uma árvore próxima. Nesse meio tempo eu conversava com Vitor, que é um dos jovens Cariri estudantes da URCA. Ele me contou de como tinha entrado para o Candomblé e que sua mãe tem um terreiro ali na aldeia onde ele participa. Fiquei refletindo sobre a presença do forte sincretismo religioso que perpassa a cultura de várias comunidades no interior do Nordeste: em agosto do ano passado, na primeira visita que fiz à comunidade como parte do I seminário dos povos Cariri do Cariri cearense, acompanhamos uma procissão realizada por eles que ia de lá até a igreja mais próxima, em Monte Alverne. A crença no deus e santos católicos, frutos da colonização, mistura-se também às religiões de matriz africana e às tradições locais passadas de geração em geração, materializadas na maneira como encontram cura na natureza.

Voltamos do rio e Dona Rosa nos mostrou os terrenos que antes pertenciam à sua família, os quais eram utilizados para plantio. Eles perderam a posse dessas terras devido às obras do cinturão das águas, sendo indenizados com uma quantia ínfima. Ela apontou para um enorme

¹ Pesquisando depois, soube que a jurema é uma planta comum no Nordeste brasileiro e tem propriedades psicoativas, sendo utilizada nos ritos da religião de mesmo nome. A Jurema, enquanto tradição religiosa, é de origem nordestina e se iniciou com o uso da planta pelos indígenas da região norte e nordeste, em períodos anteriores à colonização. Teve, de fato, influência de várias outras tradições religiosas, incorporando elementos das mesmas, em especial as africanas, devido o contato entre essas culturas no período colonial.

pé de manga, em cima de uma parte mais elevada, e que na verdade era o nível da terra anterior ao escavamento feito pelo governo. Disse que antes ali havia a casa de um parente, e que gostavam de sentar à sombra desse pé de manga. Com as obras, não sobrou casa, e as raízes do pé de manga ficaram desprotegidas, impossibilitando-o de dar mangas boas como antes. Contou também, com certa tristeza, dos inúmeros pés de caju que havia, dos quais eles faziam doce do caju e torravam as castanhas para vender. Nesse momento, Paloma me puxou pela mão para mostrar o pé de manga, e a acompanhei junto das outras duas crianças. Ela me mostrou um tronco de madeira que antes usavam como banco, disse que gostavam de sentar ali antes, mas que agora não usavam mais. Sentei-me nele enquanto observava elas brincarem de escalar o pequeno morro onde estávamos, puxando por algumas raízes no chão, para em seguida pular de volta. Até a menorzinha, que devia ter talvez três anos ou pouco mais, estava animada em pular junto das demais. Olhei ao longe e pensei no que dona Rosa tinha acabado de dizer: todas aquelas terras que antes lhes pertenciam, e que não representavam só subsistência e área de plantio; elas continham histórias, continham vivências, carregavam tradições e ensinamentos. Imaginei os pés de caju cheios e aquele pé de manga, que naquele mesmo instante me fazia sombra, sendo lugar de encontro e de trocas em outros tempos. Resistir é realidade cotidiana na vida dos que não se enquadram nos moldes impostos pelo sistema dominante.

Voltei com as pequenas para o centro da aldeia. A menorzinha furou o pé no caminho e subi pro morro (como é chamado por eles o lugar do sítio) com ela nos braços. Depois de lavar e de lhe dizer que não tinha espinho, ela calçou as chinelas e saiu correndo para brincar com as ou-

tras. Me juntei aos demais que estavam sentados novamente sob a barraca de palha. Era o momento de ouvir o que dona Ana tinha a dizer sobre como ela soube a respeito das obras do cinturão, e de que maneira isso afetou sua vida: desde a perda de sua antiga casa, do lugar onde morava, e da tristeza de ver derrubarem todas aquelas árvores das quais ela tanto tinha apreço. Falou um pouco também sobre sua infância e as dificuldades todas passadas; do quanto era diferente a região antes, das matas que adentrava, dos passarinhos que criava soltos em sua casa.

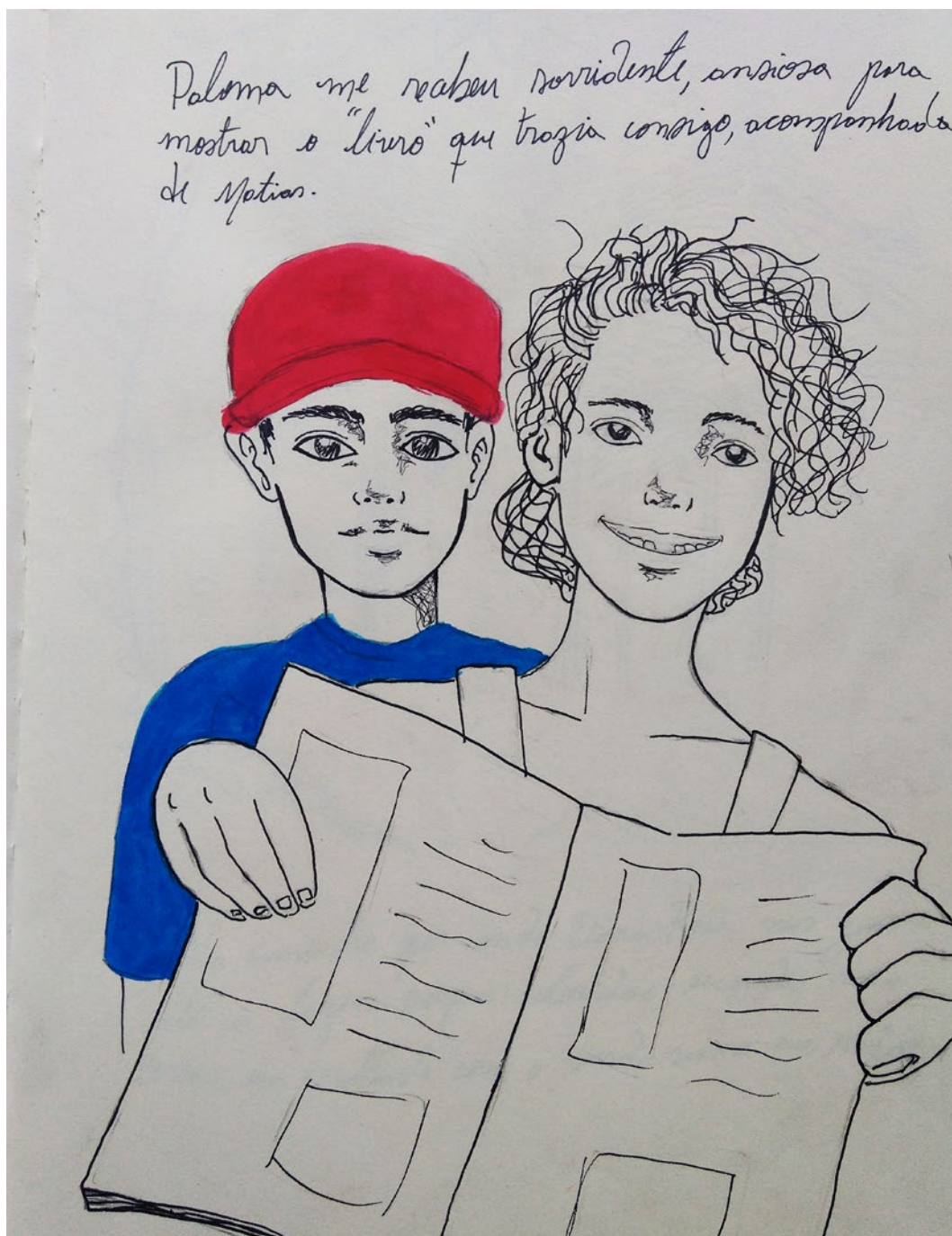
Após isso, almoçamos a comida novamente preparada e servida pelas mulheres, com peixe pescado na região mesmo. Foi feito um momento de encerramento, onde agradeceram a recepção e o acolhimento durante esse momento de gravações. Aproveitei o encerramento para conversar com Vanda, presidenta da associação. Contei sobre o trabalho que estou desenvolvendo e ela acolheu com empolgação, falando da possibilidade de fazer momentos de contação de histórias envolvendo tanto crianças quanto adultos, e de fazer uma cartilha, quem sabe uma história em quadrinhos, contando um pouco da história deles. Ela disse ainda que podíamos pensar em oficinas para contar à comunidade o que se sabe da história dos antepassados Cariri, da confederação dos Cariris. Combinei de me reunir com ela em outro momento para pensarmos em conjunto algumas estratégias e o que pode ser feito. A abertura e o acolhimento dela me animaram. Fazer em conjunto algo que a própria comunidade propõe é a única maneira capaz de refletir sua realidade, e também a única que considero coerente quando se pretende atuar nesse campo. Me despedi com a consciência de que há muito o que fazer, mas que o caminho será de muito aprendizado.

Diário Gráfico

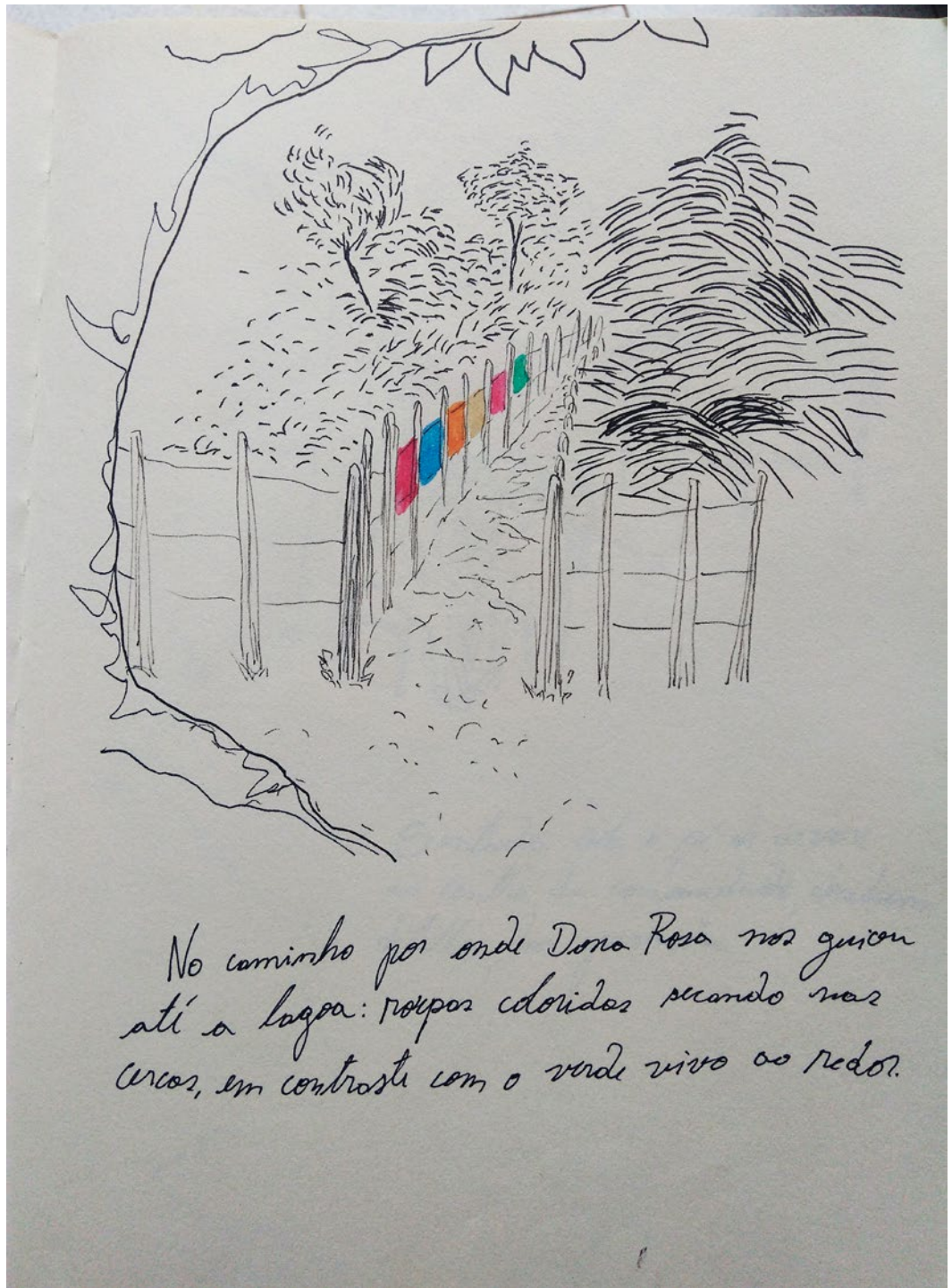


Diário Gráfico

Paloma me recebeu sorridente, ansiosa para mostrar o "livro" que trazia consigo, acompanhada de Matias.



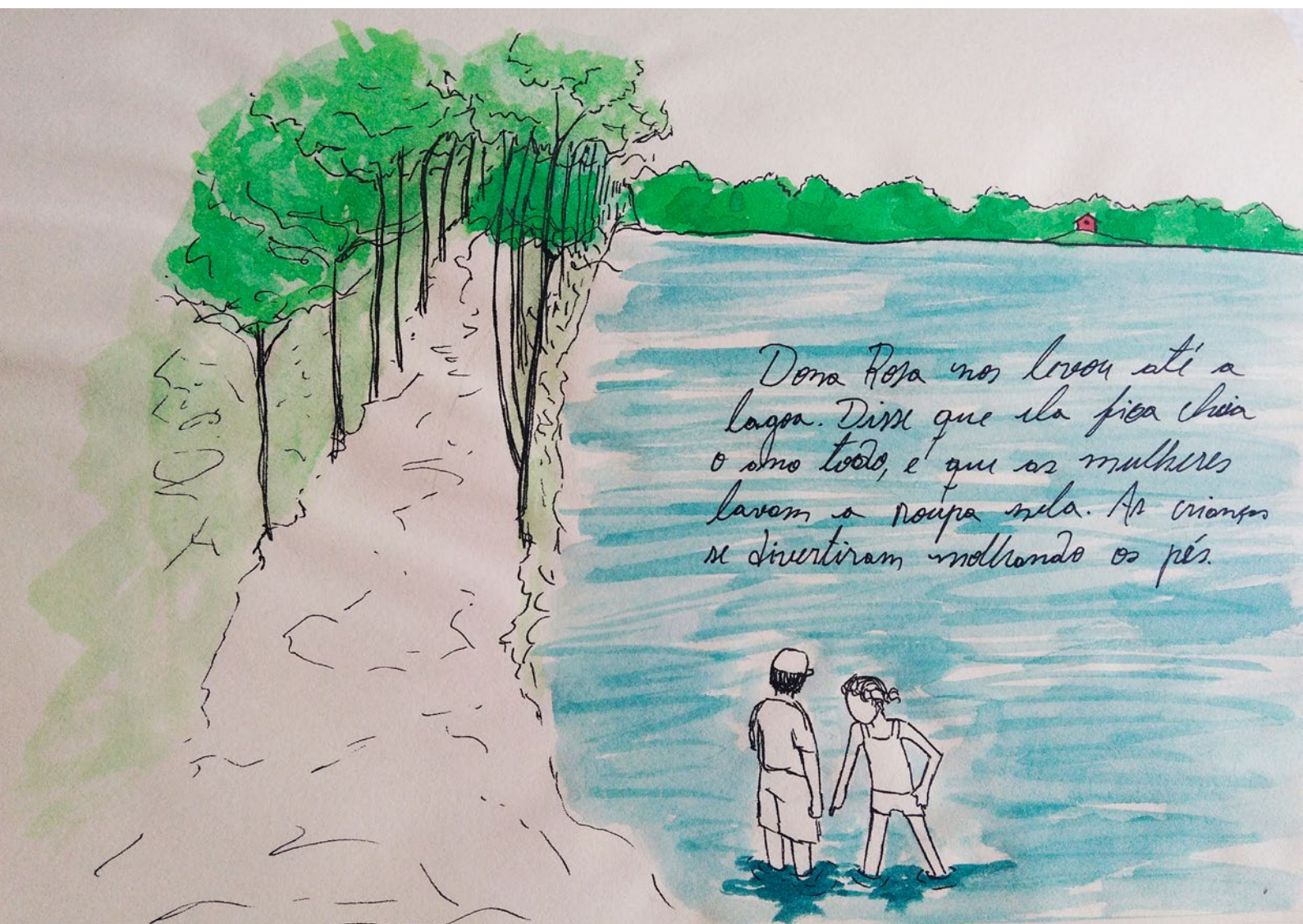
Diário Gráfico



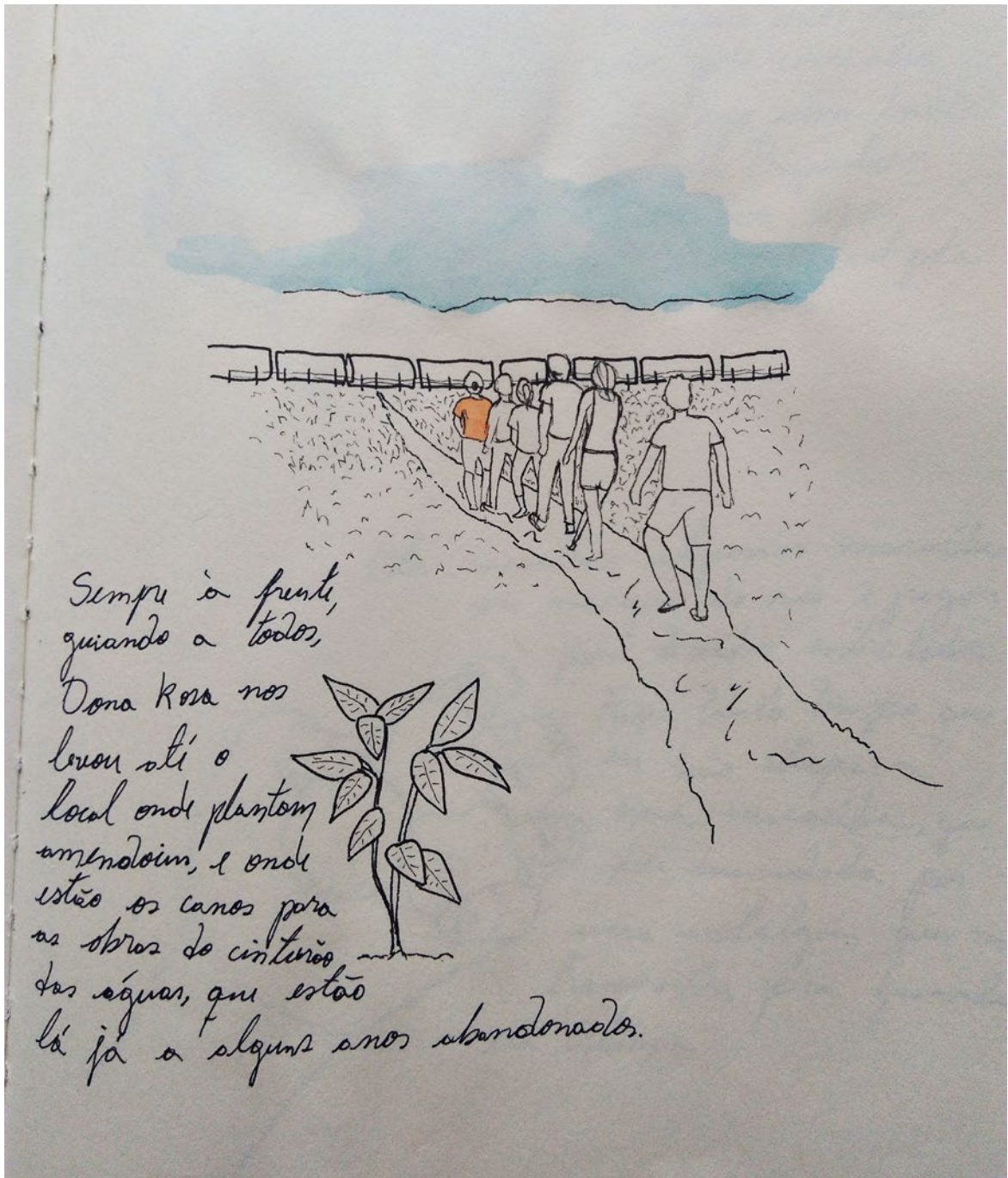
Diário Gráfico



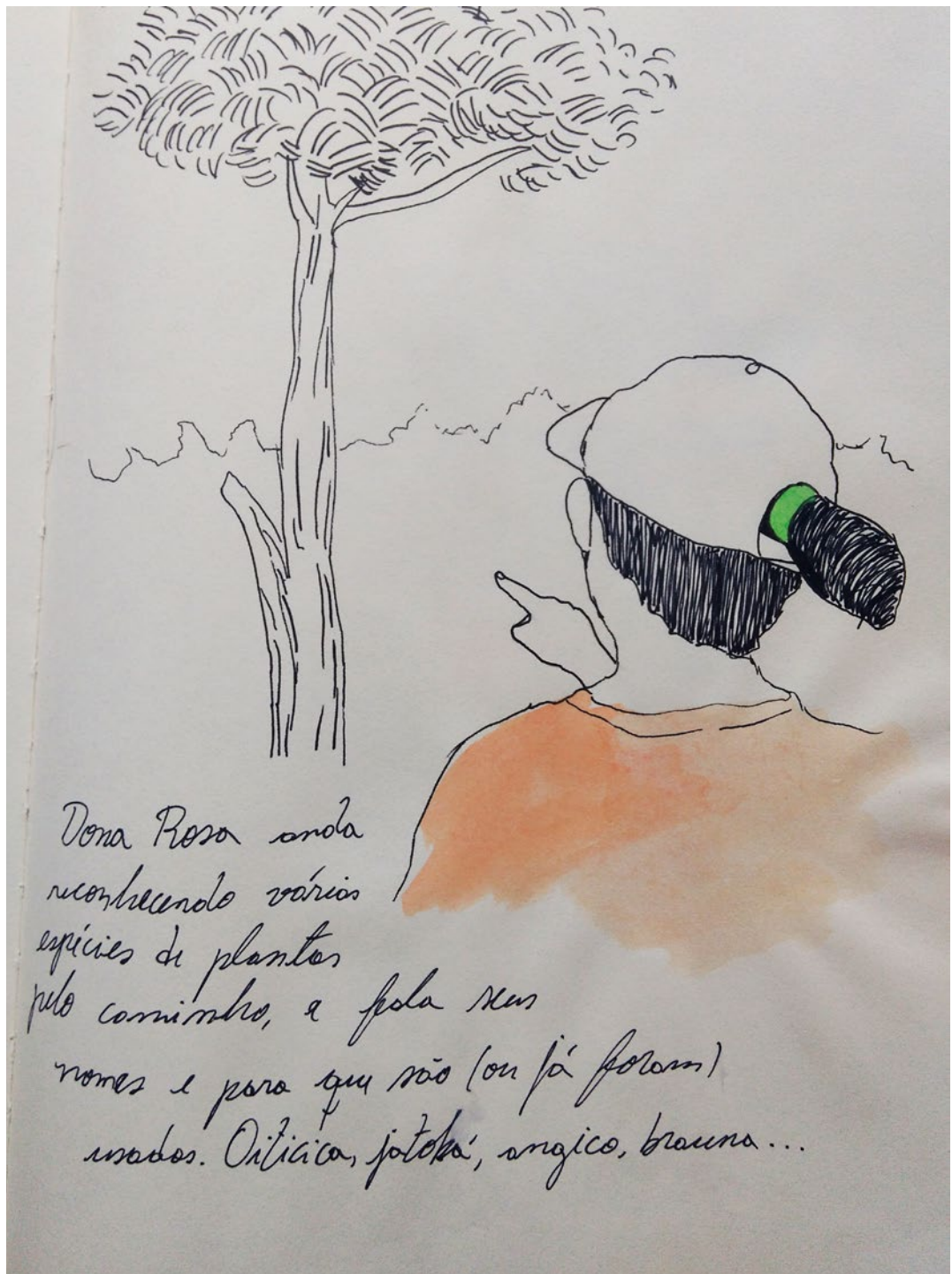
Diário Gráfico

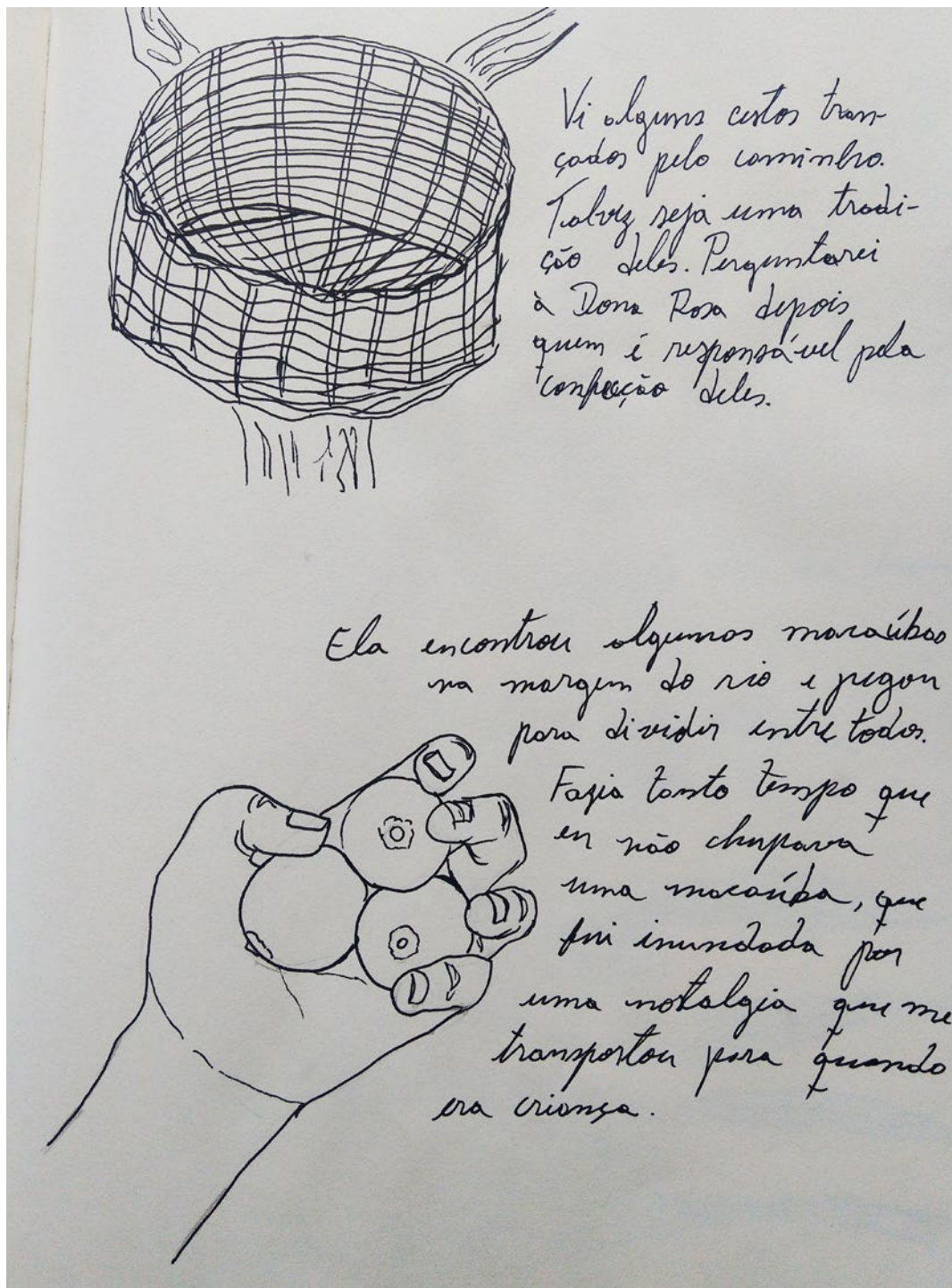


Diário Gráfico



Diário Gráfico



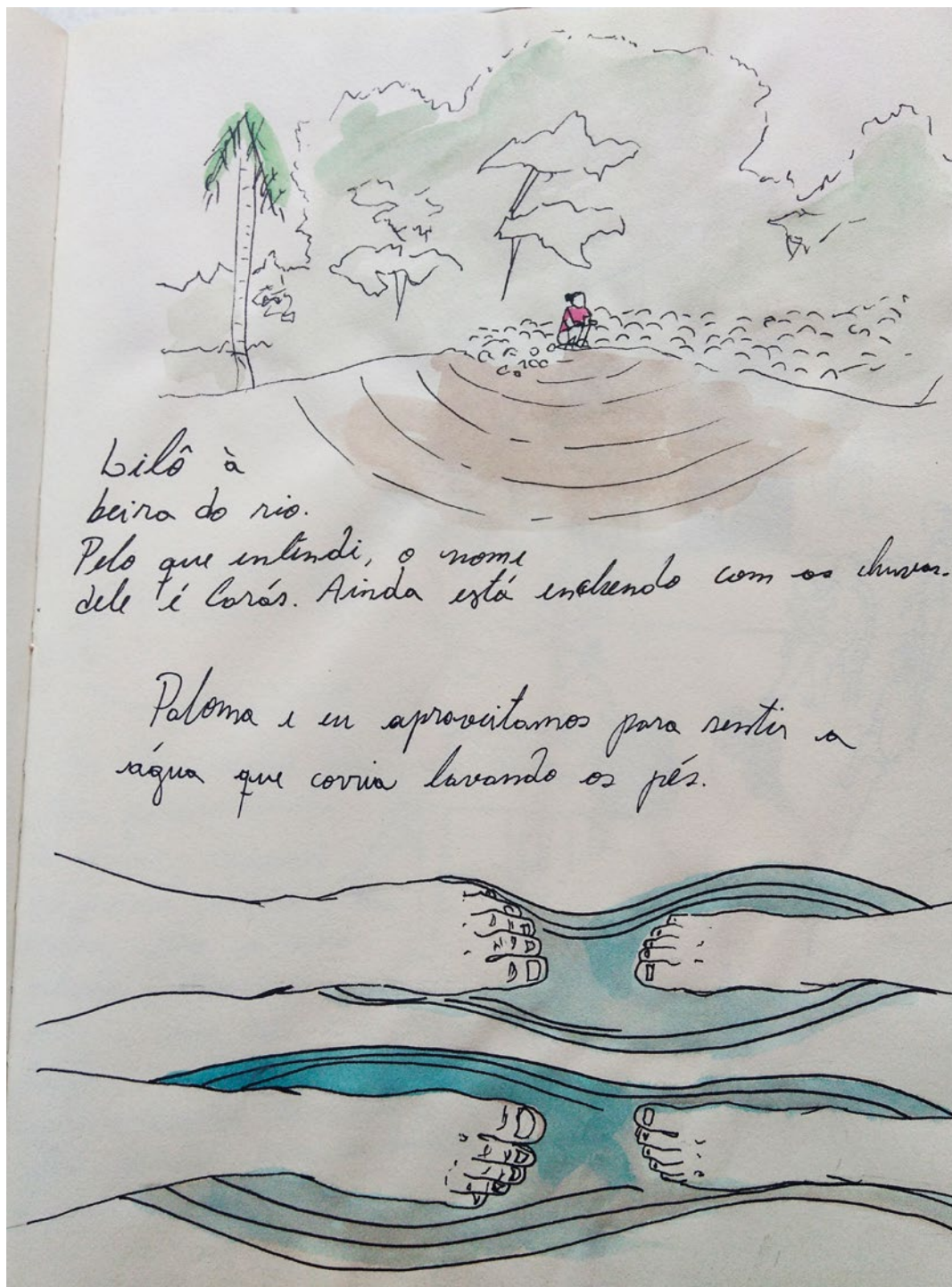


Ela encontrou alguns maracujás na margem do rio e pegou para dividir entre todos.



Fazia tanto tempo que eu não chupava uma maracujá, que fui inundada por uma nostalgia que me transportou para quando era criança.

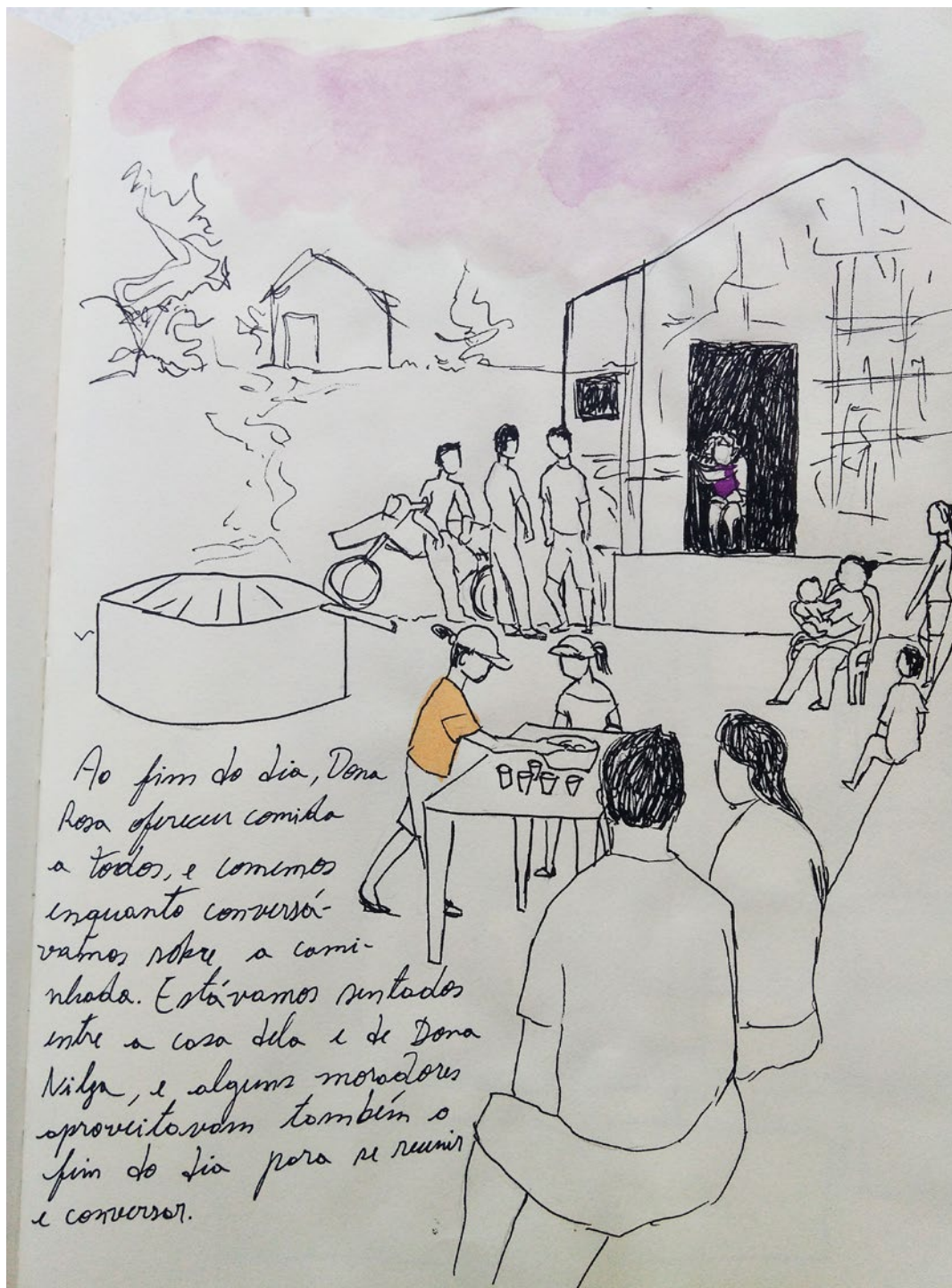
Diário Gráfico



Diário Gráfico



Diário Gráfico



10.2 *Narrativa: audiovisual*

A decisão por produzir um audiovisual em formato de animação foi tomada a partir de motivos de ordem simbólica, bem como de ordem prática. Em primeiro lugar, a possibilidade de marcar a presença de suas vozes em contar suas próprias histórias alcança o principal objetivo pretendido por esse projeto: priorizar pessoas e suas histórias, demarcando sua existência e resistência, especialmente em contextos tomados por narrativas hegemônicas que impõem seu silenciamento. Além disso, representa simbolicamente uma extensão de sua tradição oral, através da contação de histórias. Já do ponto de vista da execução prática, trabalhar com áudio tornou possível resolver um problema surgido no contexto do isolamento social, em decorrência da pandemia, onde a presença em campo para captação de material não era possível: a gravação de um relato oral pode ser feita por cada pessoa a seu tempo, e através de plataforma virtual, sem a necessidade de realizar encontros presenciais. Vale ressaltar, no entanto, que essa estratégia foi pensada para viabilizar a continuação do projeto em um cenário onde visitas presenciais não são possíveis.

Quanto à decisão de produzir uma animação a partir do relato oral, dando suporte ao mesmo: optou-se por esse caminho com base também em motivações simbólicas e práticas. Em primeiro lugar, por acreditar que a ampliação das formas de comunicação possibilita potencializar as possibilidades de absorção dos saberes que são repassados; o audiovisual faz isso ao unir linguagem verbal, sonora e visual, com o intuito de passar uma ou mais mensagens. A escolha em trabalhar com animação uniu uma predisposição anterior minha em trabalhar com desenho, a uma necessidade de traduzir visualmente um relato num con-

texto em que a gravação em vídeo não era possível. Nesse caso, os registros feitos em visitas anteriores foram de suma importância para compor um repertório visual a ser incorporado nessa etapa.

A produção da narrativa em formato de audiovisual foi pensada para ser realizada seguindo as etapas descritas abaixo:

Fluxo de criação da narrativa audiovisual



Optou-se, para ser produzido e apresentado ao final desse projeto, trabalhar na linha narrativa ancestralidade, abordando os ensinamentos passados de uma geração para outra. As demais linhas, no entanto, poderão ser trabalhadas em momentos posteriores, através de novos encontros e contação de história com outras pessoas da comunidade.

1 Disponibilidade das fontes

A partir de um contato prévio por celular com um representante, que nesse caso foi realizado com Vanda Cariri (presidente da associação), verifica-se a disponibilidade das fontes, isto é, quem pode participar desse primeiro momento, compartilhando suas vivências e histórias. Nessa etapa também é possível elencar temas a serem abordados, de maneira a constituir linhas narrativas diferentes. No encontro realizado com Vanda através de plataforma virtual, definimos em conjunto algumas linhas narrativas, que podem ser agrupadas em três eixos principais, sendo eles: ancestralidade, espiritualidade e conhecimentos.

2 Organização das fontes

Tendo como base as pessoas que podem participar e a temática abordada, é necessário uma organização dessas fontes: decidir se há algum tipo de segmentação a ser feita, se será realizado individualmente ou em grupo; são decisões que dependem de cada temática e contexto de realização. Nesse caso, foi decidido conversar com Dona Rosa, a partir da observação do forte vínculo de aprendizado existente entre ela e sua neta, e da sua posição de liderança feminina dentro da comunidade.

3 **Captação do material**

A etapa que se segue é a de captação do material, que se deu através de um encontro por meio de plataforma virtual, com gravação do áudio para uso posterior. Como o intuito era que fosse um momento de contação de histórias, o ideal era prover as condições necessárias para tornar a conversa o mais descontraída possível, em tom mesmo de uma conversa despretensiosa. Levando isso em consideração, abri mão de roteiros rígidos: mantendo em mente a temática principal, fiz algumas perguntas pontuais a fim de guiar nossa conversa, dando espaço para que Dona Rosa falasse livremente sobre suas vivências, com o mínimo de intervenção possível.

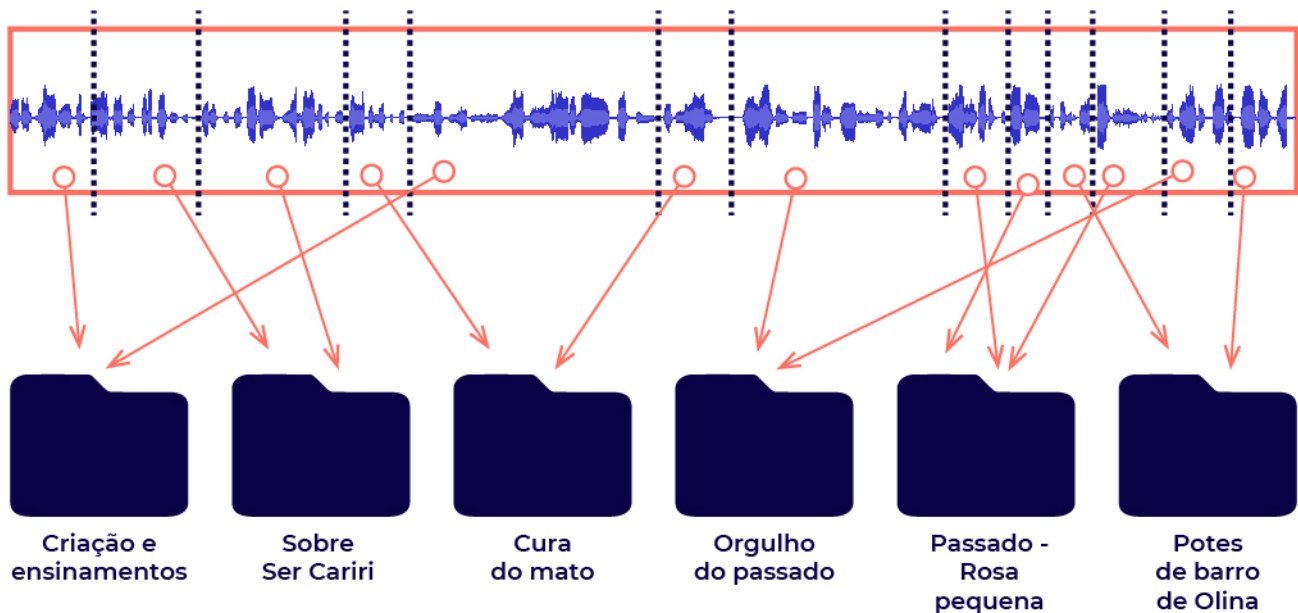
4 **Organização do material**

Após essa etapa, faz-se necessária a análise e organização do material produzido: ainda que houvesse uma temática norteadora, por se tratar de relato livre, várias outras questões surgiram ao longo da contação. Embora não sejam incluídos nessa linha específica, podem ser arquivados e servir para contribuir em construções posteriores. A análise desse material permite não apenas essa separação, mas também antever possibilidades de sequenciamento narrativo: se cronológico ou não.

5 Tratamento da informação

Com o material analisado e organizado, dá-se início ao tratamento da informação: além de um tratamento do áudio em si (necessário considerando especialmente as circunstâncias sob as quais foi captado), são elencados e separados os pontos principais para a temática escolhida. Também é necessário fazer uma subdivisão (como demonstrado na figura a seguir), a fim de agrupar as informações que, embora apareçam em momentos diferentes do relato, fazem referência ao mesmo acontecimento/contexto. Essas subdivisões são cruciais para a definição do fio condutor da narrativa, estabelecendo em qual ordem virão as informações.

Subdivisão do relato



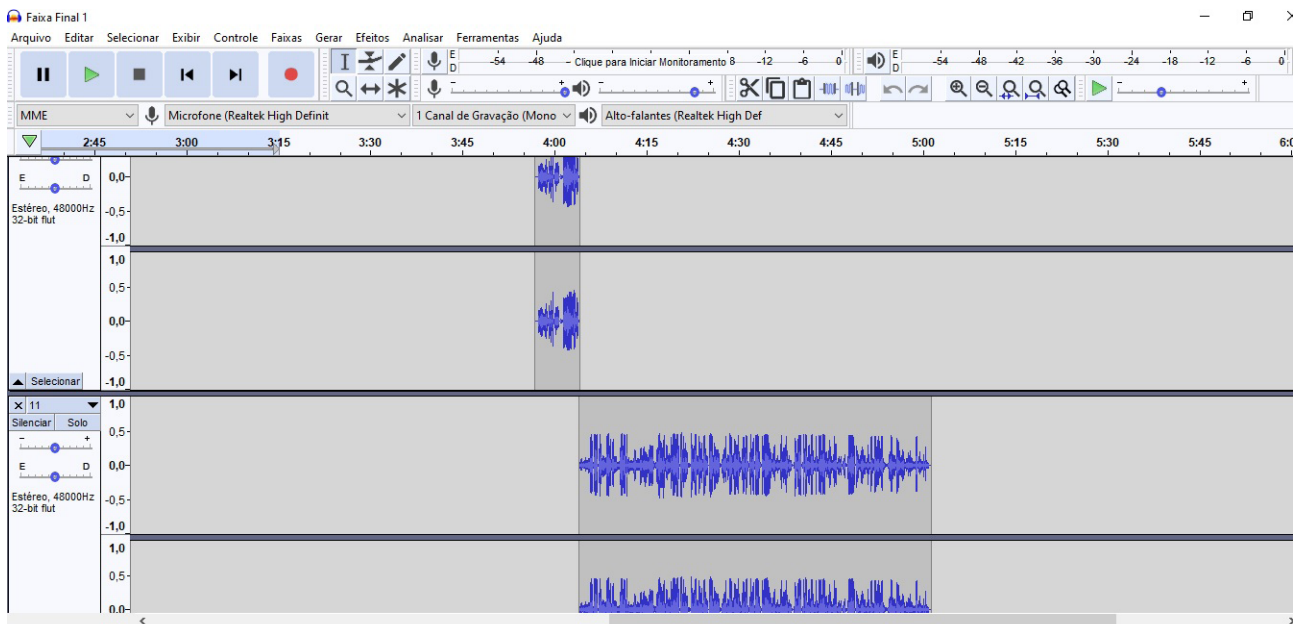
Fonte: elaborado pela autora, 2021.

6

Construção

Na etapa de construção, todo o material selecionado e organizado é editado, unindo todos os subgrupos seguindo o fio narrativo desenhado na etapa anterior. É nesse momento também que sons auxiliares podem ser incluídos na edição do áudio, adicionando uma camada de significação na medida em que cria uma ambientação capaz de induzir a produção de imagens mentais em quem ouve. Utilizou-se nessa etapa, em momentos pontuais, sons auxiliares de água corrente, simbolizando as vivências e histórias contadas que têm profunda relação com o rio; também foram incorporadas músicas cantadas ora por eles mesmo (as que iniciam e finalizam a narrativa), bem como um áudio extraído de uma gravação em vídeo realizada em momento anterior de visita à comunidade (antes mesmo do início do projeto).

Edição do áudio no software Audacity

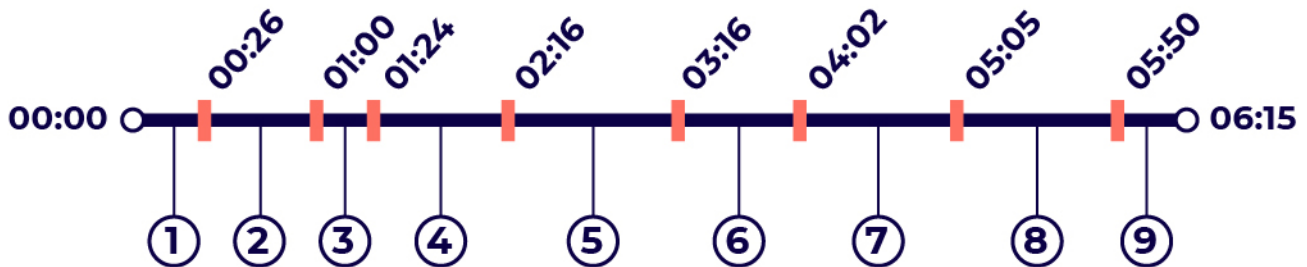


Fonte: elaborado pela autora, 2021.

7 Diversificação

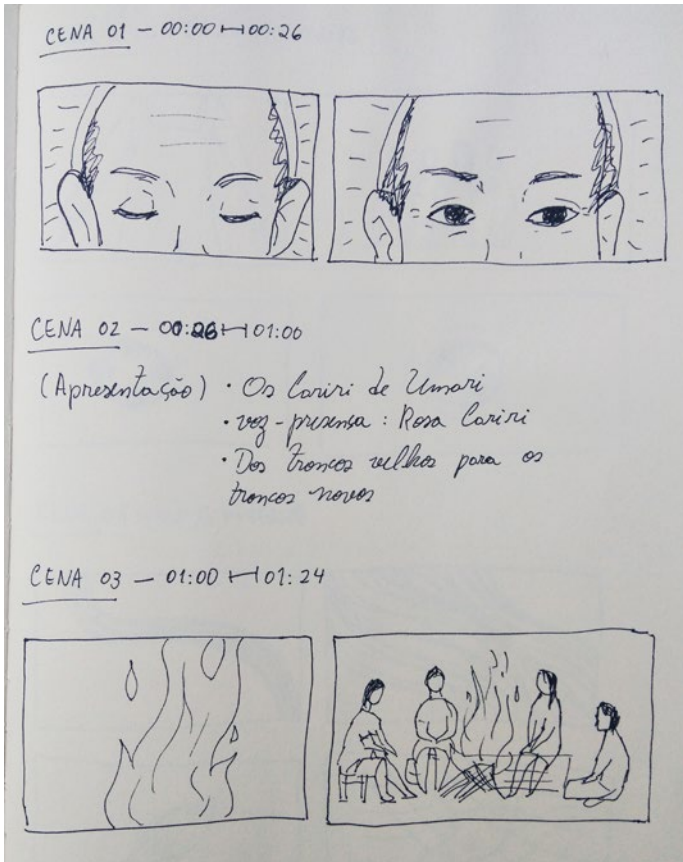
Após toda a linha narrativa construída em forma de relato oral, é iniciada a etapa de diversificação: nela, todo o relato oral é transformado em animação, através de uma tradução visual utilizando os diversos elementos observados ao longo das visitas de campo. Todo o repertório imagético formado durante as visitas servem para criar representações e traduções visuais do relato oral. Para isso, faz-se necessário criar um storyboard: uma ferramenta que serve para pré-definir imageticamente, com a criação de quadros representativos para cada cena, como se desenvolverá a história.

Sequência do storyboard



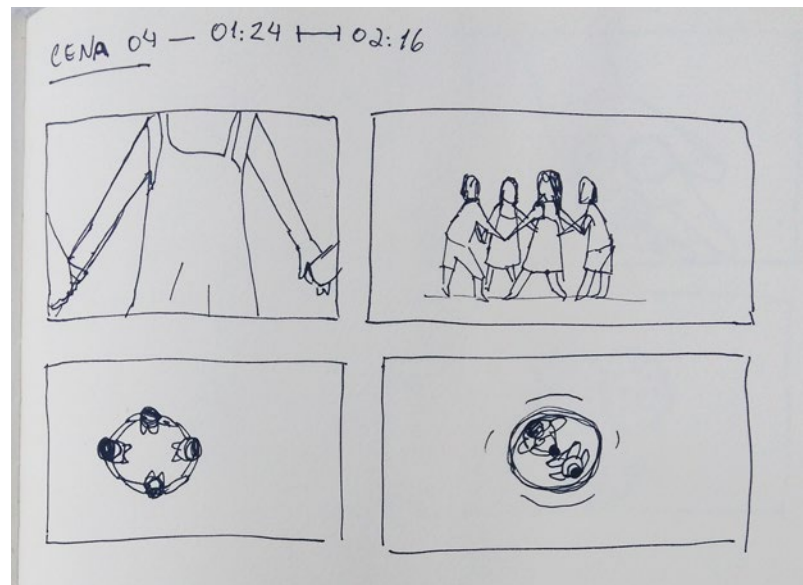
- | | | |
|-----------------------------|-----------------------|------------|
| ① olhos de Dona Rosa | ④ brinquedos | ⑦ caminhos |
| ② apresentação | ⑤ o rio e seus frutos | ⑧ criação |
| ③ sentados ao redor do fogo | ⑥ samba | ⑨ créditos |

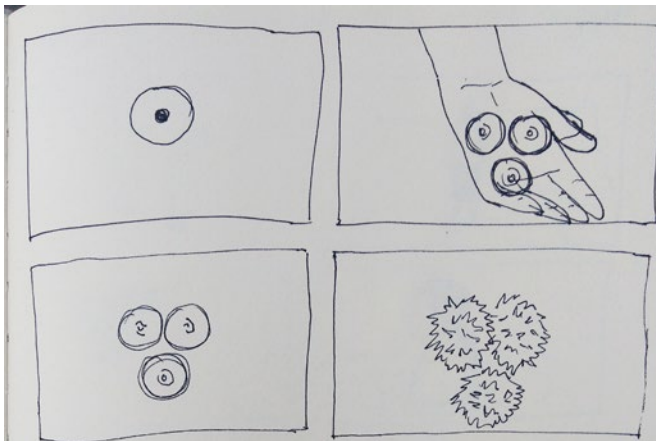
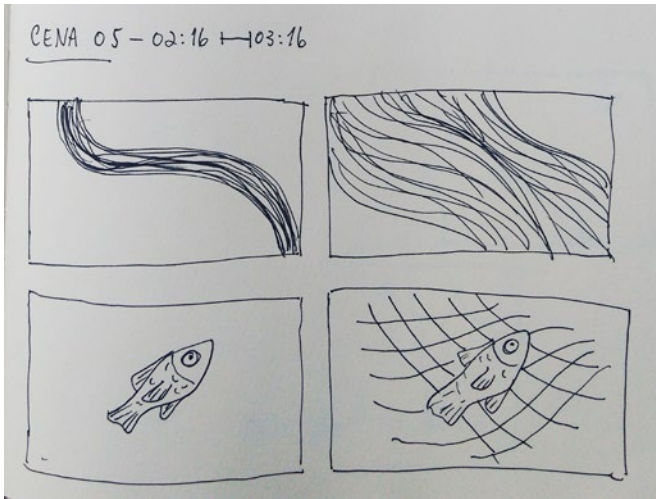
Fonte: elaborado pela autora, 2021.



Esboços das cenas 1, 2 e 3

Esboços da cena 4





Esboços da cena 5

Esboços da cena 6



CENA 07 - 04:02 - 05:05

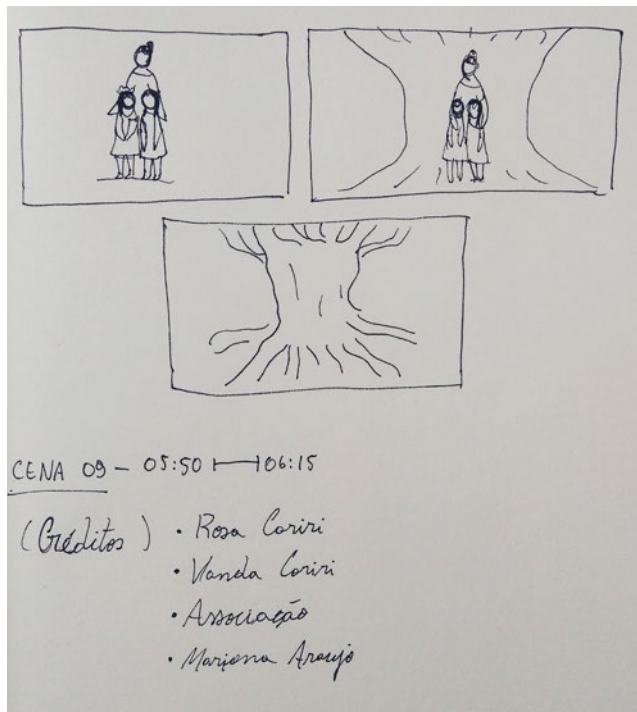


CENA 08 - 05:05 - 05:50



Esboços das cenas 7 e 8

Esboços das cenas 9 e créditos



A partir da definição das cenas que irão compor a animação, foi definido então o estilo, seguindo os seguintes critérios:

Representação

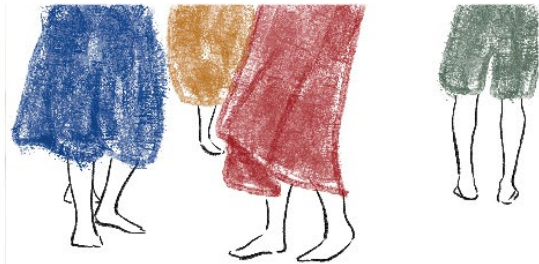
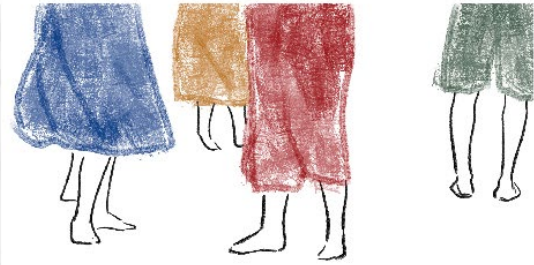
O visual nesse projeto entra como um apoio ao relato oral, e não o inverso. Nesse sentido, as cenas criadas devem se restringir a representar o essencial, com informações simplificadas, de maneira a não tirar o foco do relato contado.



Quadro da cena inicial.

Execução

A animação tradicional 2D, realizada através de desenho quadro a quadro, é construída seguindo critérios pré-estabelecidos que delimitam a quantidade de FPS (frames per second, traduzindo, quadros por segundo) que a animação terá. Os valores mais utilizados são de 8fps, 12 fps e 24fps. A quantidade de quadros por segundo é o que proporciona a uma animação uma maior ou menor fluidez dos movimentos. Considerando que todos os quadros são desenhados manualmente, quanto mais longa for a animação, maior a quantidade de quadros a ser criada; quanto maior o FPS, também. Nesse sentido, optou-se por trabalhar com uma animação criada a 8fps, por entender que a fluidez dos movimentos não era crucial aos objetivos traçados, bem como uma definição de quadros superior geraria uma necessidade de produção não condizente com a realidade de prazos previstos para a execução. Além disso, para o desenvolvimento de cenas específicas, que exigiam mais movimento, como a de caminhar ou dançar, foi utilizada a rotoescopia: uma técnica de animação que permite desenhar os quadros a partir de vídeos. Para isso, foram utilizados alguns fragmentos de vídeos captados durante as visitas a campo. Através da transformação desses fragmentos em quadros, selecionou-se aqueles que foram considerados essenciais para a transmissão do movimento pretendido, onde os mesmos foram utilizados como referência para a produção dos quadros em forma de desenho.



Processo de rotoescopia.

Após toda a produção da animação e sua posterior adição ao áudio, com as devidas edições, finaliza-se a produção do audiovisual. A etapa que se segue é o compartilhamento do resultado com a comunidade. A disseminação desse material será realizada por eles em suas mídias sociais, e também pode ser enviado e apresentado futuramente em eventos dos quais eles participem, possibilitando espalhar e contar suas histórias em diferentes espaços, contribuindo para fortalecer suas lutas.

Os Cariri de Umari

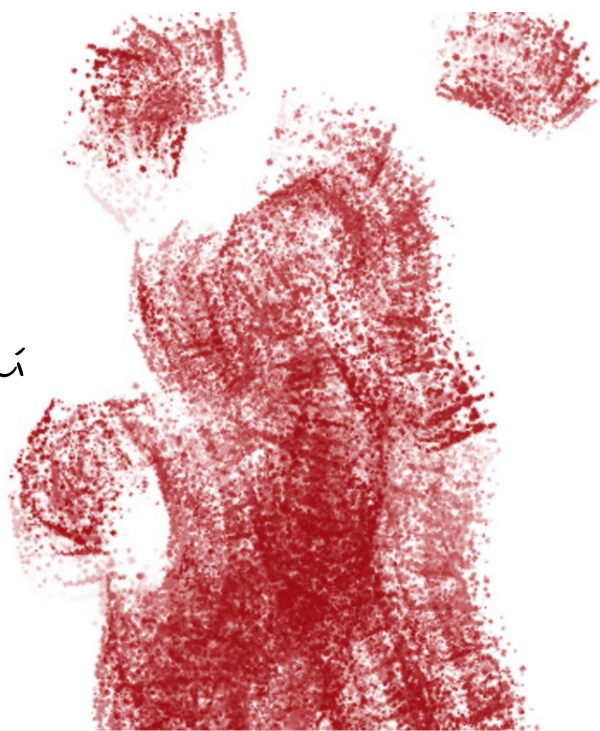
Dos troncos velhos para os troncos novos

https://www.youtube.com/watch?v=6p_7V89pE4g&t=14s



“ [...] aí eu digo assim: pois eu gosto, sim, de lembrar. E lembro, e quem pedir pra mim contar, eu conto.

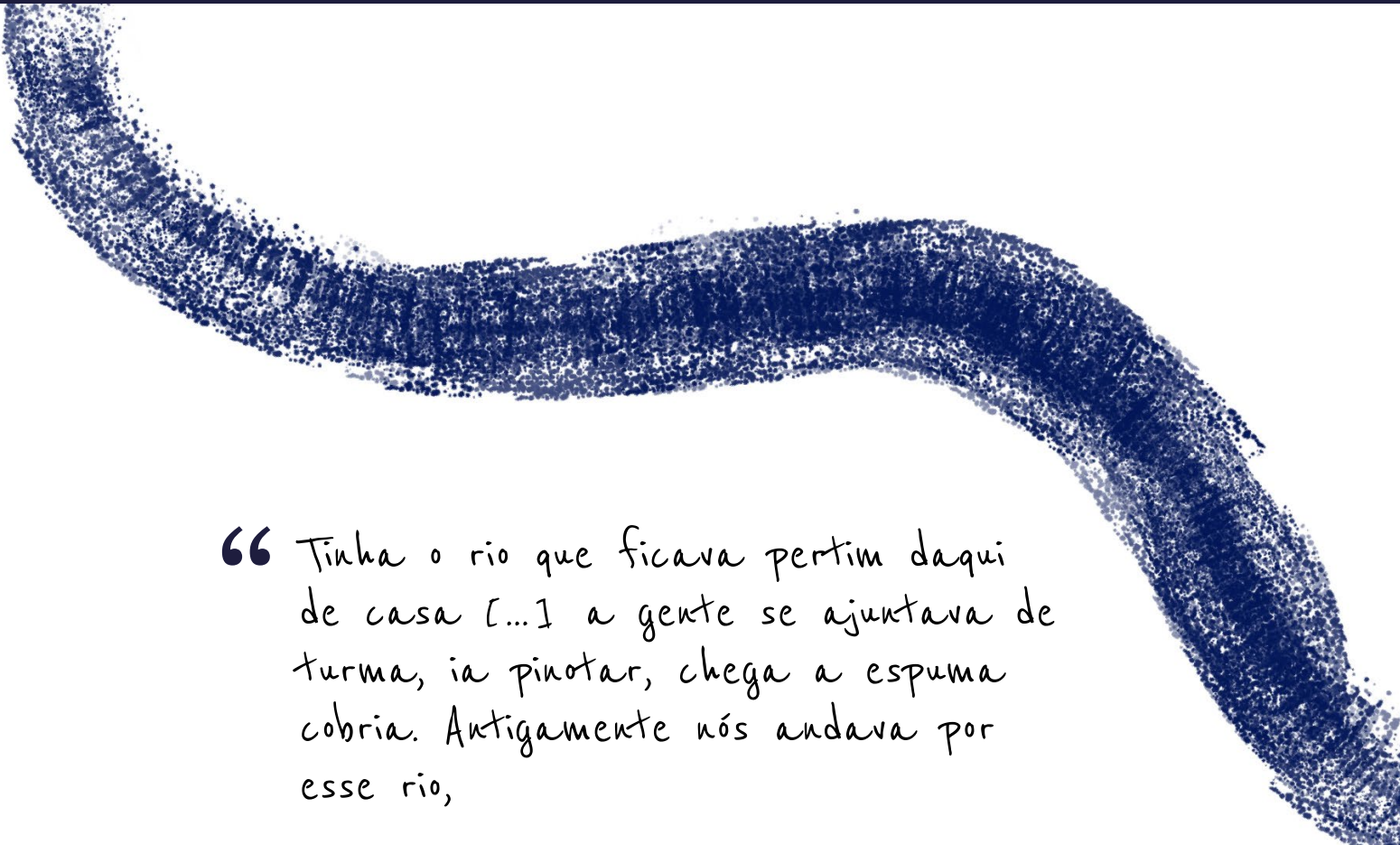
“ Existia muita história que ela contava pra gente. A gente se sentava numa roda de conversa, nesse tempo não havia energia, era na base do candieiro, aí a gente fazia um fogo no meio do terreiro...aí as mãe da gente ficava contando história pra gente...



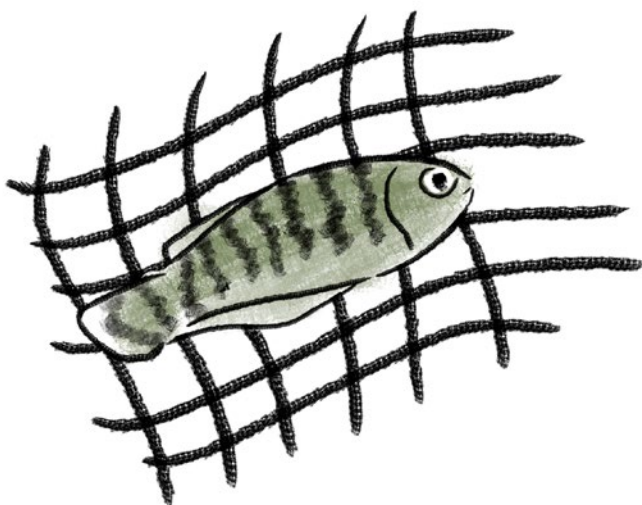


“ Ai a gente se juntava a turma, as amiga tudo pequena, a gente ia...vadiava de roda...Os brinquedos da gente era as bonequinha feita de sabugo [...] Tinha um cavalete que os pai da gente fazia que era tipo um carrossel...



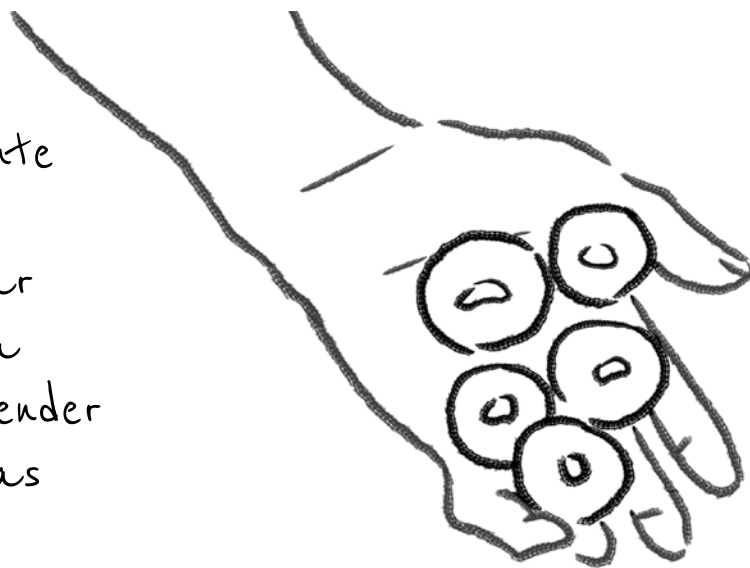


“ Tinha o rio que ficava pertim daqui de casa [...] a gente se ajuntava de turma, ia pinotar, chega a espuma cobria. Antigamente nós andava por esse rio,



pegava um landuázim e saía pescando pra fazer o tempero da gente...

E pra poder a mãe da gente comprar uma roupinha pra gente, tinha da gente caçar macaúba [...] aí minha tia quebrada esses birro pra vender aí no Crato pra comprar as roupa pra nós...



Tem uma fruta também, por nome de mamona, que faz óleo dela. Aí nós ia torar muita mamona que era pra minha tia fazer óleo, que era pra vender, pra poder comprar uma roupa pra nós...



“ A gente se divertia bastante, mais do que agora. Existia o samba, a gente chamava era samba [...] a gente dançava a noite todinha sossegadamente. Era a coisa mais melhor do mundo que já foi o passado...



“ Eu gosto de
amostrar o que eu
fazia antigamente,
às vezes a gente
vai pro rio [...]”





“ Ai eu dizendo que ali foi onde eu vivi minha vida, era de que eu tirava meu sustento, era dali. A gente pescava...a gente matava a fome...



“ Eu criei os meus como
a minha mãe me criou:
criei meus filho unido,
pra que eles, tudo que
comessem dentro de
casa, ser repartido [...]”





“ Ai também, esses meus neto que é aqui perto, eu também criei eles assim: o que comer ser repartido, num viver brigando, que irmã é irmã, como eu criei. Hoje os meus já são vêi mas são unido. É assim, a gente é unido e se ajuda uns com os outros. É a coisa mais bonita que eu acho, em toda a minha vida.

8

Disseminação

Para que o audiovisual cumpra seu objetivo de transmitir as histórias dos povos Cariri do Cariri cearense, fez-se necessário pensar também de que maneira a disseminação dessa criação se dará a fim de alcançar mais espaço e pessoas. Para isso, desenhou-se uma estrutura de rede que se apresenta como uma ferramenta comunicativa de suporte à resistência dos Povos Cariri, exaltando vozes e trazendo visibilidade através do compartilhamento de histórias. Essa rede se configura da seguinte maneira:

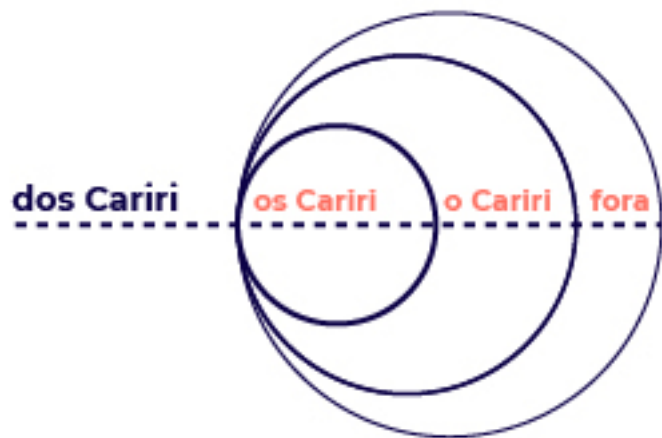
Estrutura de rede

AGENTES ATIVOS

quem conta

design como ponte/mediação

quem ouve



CONTEÚDO

o que é compartilhado

• histórias/narrativas dos povos Cariri

• imaginário simbólico

PLATAFORMA

onde é compartilhado

• OFF
na comunidade
eventos físicos

• ON
whatsapp
facebook
youtube
instagram
eventos

Como toda rede é composta pelos seus agentes, por um conteúdo e uma plataforma na qual opera, na rede de disseminação das histórias aqui tratadas, os agentes ativos dessa rede são tanto aqueles que contam (os povos Cariri), quanto aqueles que escutam, onde o design opera como um potencializador do alcance desse compartilhamento.

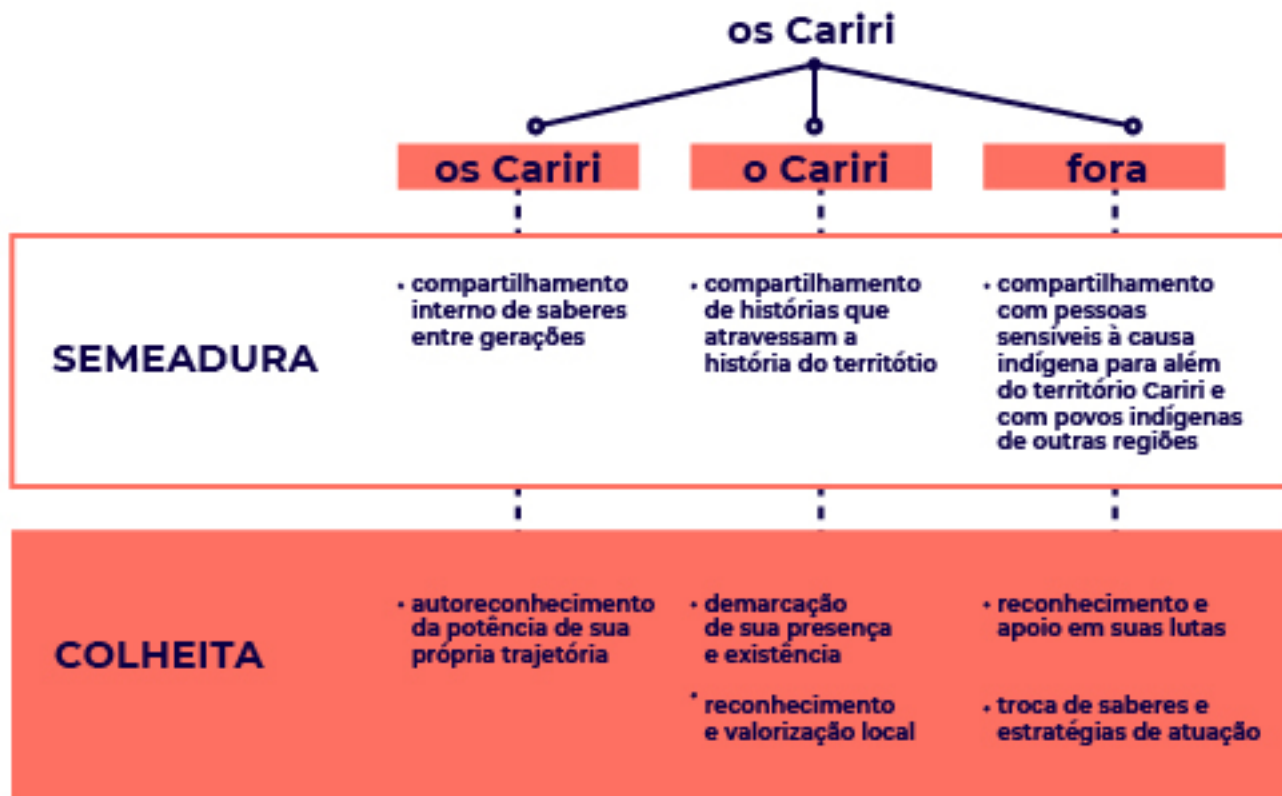
O conteúdo dessa rede é aquilo que é nela compartilhado, ou seja, as histórias e narrativas dos povos Cariri, bem como todo um imaginário simbólico por eles construído e mantido, como por exemplo: as histórias de seus antepassados e como elas traduzem a tentativa de apagamento da presença indígena no território; todo o vasto conhecimento acerca das propriedades medicinais de plantas encontradas na região; sua ligação com as fontes naturais de água presentes na região; suas técnicas de traçado de cipó para fazer cestos; os vasos de barro feitos por antepassados; o sincretismo religioso; dentre tantos outros elementos a serem compartilhados.

Por fim, a plataforma onde esse conteúdo é compartilhado pode variar, podendo ser física-presencial — núcleos de encontros dentro e fora da comunidade, registros em livros, participação em eventos — ou virtual, através das mídias sociais mantidas pela associação e da participação em eventos online.

É importante salientar que esse processo de compartilhamento se dá em três níveis de camadas distintos: em uma primeira camada, o compartilhamento é feito dentro da própria comunidade, e dessa maneira os povos Cariri tornam-se agentes duplos, onde não apenas compartilham mas também ouvem e se apropriam de suas próprias histórias; em uma segunda camada, o compartilhamento é feito dos povos Cariri para o Cariri região; já na terceira camada, esse compartilhamento é realizado dos povos

Cariri para pessoas de outros territórios e regiões. Cada camada é responsável por representar e também gerar processos próprios, em dois momentos diferentes, como apresentado na figura a seguir.

Disseminação




Fonte: elaborado pela autora, 2021.

No momento denominado de Semeadura é onde se dá a ação de compartilhamento realizada pelos agentes ativos da rede, ação esta que acontece em camadas diferentes, como as já mencionadas anteriormente. Já o segundo momento, denominado de Colheita, corresponde ao que é gerado a partir de cada ação. Nesse caso, na primeira camada (dos povos Cariri para eles mesmos), a ação realizada é um compartilhamento interno de saberes entre gerações, gerando como resultado um auto reconhecimento da potência de sua própria trajetória. Na segunda camada (dos povos Cariri para o Cariri região), a ação realizada é o compartilhamento de histórias que atravessam a história do território, gerando a partir disso uma demarcação da presença e existência dos povos Cariri na região, bem como seu reconhecimento e valorização local. Já na terceira camada (dos povos Cariri para fora da região Cariri), a ação gerada é um compartilhamento com pessoas sensíveis à causa indígena para além do território Cariri, e com povos indígenas de outras regiões, gerando reconhecimento e apoio em suas lutas, e uma troca de saberes e de estratégias de atuação com outros povos indígenas.

YouTube ^{BR}

Pesquisar




0:15 / 6:20

Os Cariri de Umari - Dos troncos velhos para os troncos novos

55 visualizações • 5 de abr. de 2021

8 0 COMPARTILHAR SALVAR ...

 **KARIRI UMARI**
104 inscritos

INSCRITO

*Audiovisual compartilhado através do canal do Youtube
da Associação dos Índios Cariris do Poço Dantas*

11 Considerações finais

O projeto desenvolvido teve como objetivo a proposição de uma reflexão acerca da prática de projeto em design, a fim de voltar os conhecimentos e ferramentas projetuais, bem como o olhar projetual, ao que é fundamental e urgente, e sempre o foi na verdade: colocar as pessoas e suas histórias no centro de nossas atenções, promovendo uma valorização de seus saberes e um reconhecimento por suas lutas e resistências históricas.

É cada vez mais evidente a capacidade destrutiva que o modelo civilizatório atual dominante – a modernidade capitalista ocidental – tem aplicado não apenas com relação aos recursos naturais do planeta e toda à vida não humana, mas também, e de maneira tão feroz quanto, aos diversos e tão diferentes povos, com visões e construções de mundo tão singulares, que compõem o que alguns ainda chamam de humanidade. Assim como instigou Ailton Krenak, em seu livro *Ideias para adiar o fim do mundo*, tenho duvidado cada vez mais desse conceito. De fato, não há como falar em uma humanidade, como se todos compartilhassem das mesmas concepções e tradições, enfim, da mesma visão de mundo globalmente difundida. Tentar uniformizar todos os povos em uma única visão homogeneizante é, ao mesmo tempo, negar a todos os povos que fogem ao modelo hegemônico a sua possibilidade de ser no mundo.

Desse modo, as teorias decoloniais ajudaram a compreender a necessidade de se romper com padrões históricos de poder e dominação, bem como apontaram

maneiras de alcançar isso não só na esfera de conhecimento do design, mas também em diferentes esferas da própria sociedade. Além disso, a abordagem ontológica do design permitiu o entendimento de que, na medida em que aquilo que criamos age sobre nós mesmos e cria nossa maneira de interagir com o mundo, temos a responsabilidade de criar conscientes e coerentes com o ideal de mundo que acreditamos e que queremos construir.

Acredito, como muitos têm colocado, que o próprio ato de viver é político. As nossas decisões, em diferentes esferas, também o são. Enquanto percurso na área do design, é essencial perceber a nossa responsabilidade histórica como profissionais e, antes de tudo, enquanto pessoas que podem fazer a escolha de perpetuar ou não, em nossas ações, as lógicas de dominação vigentes em nossa sociedade, e que por serem estruturais e estruturantes de nossas subjetividades, requer sobretudo um olhar crítico e um dar-se conta de si mesmo e de seu lugar no mundo. Eu venho do Cariri. Nasci, cresci, fui criada nesse lugar de onde praticamente sempre se vê a chapada do Araripe ao longe, e meus olhos ainda se enchem de água quando vejo e recebo notícias daqui ao estar longe. O Cariri sempre carregou, em seu próprio nome, a herança dos povos originários dessa região. Ter crescido sem saber e sem ouvir, em nenhum lugar, que ainda permaneciam resistindo os descendentes daqueles que de algum modo deram nome, sangue, saber e conhecimento a esse lugar é, no mínimo, sentir ter uma parte imensa da nossa história a ser contada, porém dessa vez pelas vozes certas.

Reconheço as limitações que a proposta aqui apresentada possui, especialmente quanto à impossibilidade de ter sido desenvolvida através de um acompanhamento presencial em conjunto com a comunidade. A vivência em termos de corpo presente tem sua importância em ampliar os olhares e as percepções de tantas nuances da realidade que podem ser essenciais ao desenvolvimento do projeto. Ainda que adaptações utilizando de dispositivos comunicativos online possam ser realizadas, como foi o caso, elas de maneira alguma conseguem substituir as trocas que acontecem nos encontros presenciais, sendo de fato um recurso a ser colocado em situações limitantes como essas. Além disso, pela impossibilidade de reunir, no tempo previsto para execução do projeto, mais pessoas da comunidade para compartilharem suas histórias, é necessário reconhecer que a proposta apresentada limita-se às histórias compartilhadas por

sua liderança, Dona Rosa, em uma linha narrativa também específica. As possibilidades de criação de outras linhas, e com outras vozes, são inúmeras, sendo portanto essa apenas um primeiro passo dado, a primeira semente lançada à terra nesse processo de semear e colher.

Esse projeto em design se encerra sendo não somente uma imersão de profundos aprendizados para mim, mas é, também e até mais importante, um convite. É um convite à reflexão daqueles que dividem essa mesma área do conhecimento, e também aos que não dividem: em vez de olhar nesse espelho que nos foi imposto pelas nações imperialistas durante todos esses séculos, mudando apenas quem segurava esse espelho para nós ao longo dos séculos; em vez de abaixar a cabeça e aceitar que eles contem as suas narrativas inventadas exatamente para subjugar-nos, e que distorçam completamente ou mesmo apaguem as nossas próprias histórias; em vez de continuar a olhar para esse espelho distorcido, incapaz de refletir nossa realidade, que possamos quebrar o espelho imperialista e nos voltar, verdadeiramente, para dentro: de nós mesmos, de nossas comunidades, de nossos territórios. Que possamos nos voltar para as pessoas que aqui estão, buscar conhecê-las, buscar saber de suas histórias, suas vivências, suas lutas. Sim. Temos o dever e a urgência histórica de olhar, escutar e, se possível, aprender a partir de um novo começo.

Referências Bibliográficas

ANASTASSAKIS, Zoy. A antropologia do design: observações sobre as apropriações da prática antropológica pelo design hoje. In: REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 28., 2012, São Paulo. Anais... São Paulo: Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2012. Disponível em <https://www.academia.edu/4108765/A_antropologia_do_design_observa%C3%A7%C3%B5es_sobre_as_apropria%C3%A7%C3%B5es_da_pr%C3%A1tica_antropol%C3%B3gica_pelo_design_hoje> . Acesso em: 27 nov. 2019.

ANSARI, Ahmed. What a Decolonisation of Design Involves: Two Programmes for Emancipation. 2018. Disponível em: <<https://www.decolonisingdesign.com/actions-and-interventions/publications/2018/what-a-decolonisation-of-design-involves-by-ahmed-ansari/>>. Acesso em: 27 nov. 2019

BARCHAM, Manuhua. Towards a Radically Inclusive Design – Indigenous Story-Telling As Codesign Methodology. Ssrn Electronic Journal, [s.l.], p.1-25, 2019. Elsevier BV. <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.3378742>.

BONSIEPE, G. Design, cultura e sociedade. São Paulo: Blucher, 2011.

CAMPOS, Ricardo. A cultura visual e o olhar antropológico. Visualidades, [s.l.], v. 10, n. 1, p.17-37, jan-jun 2012. Universidade Federal de Goiás. <http://dx.doi.org/10.5216/vis.v10i1.23083>.

CARDOSO, Rafael. Uma introdução à história do design. 3. ed. São Paulo: Blucher, 2008. 276 p.

ENGBERG, M.; KOZEL, S.; ODUMOSU, T. Postcolonial Design Interventions: Mixed Reality Design for Revealing Histories of Slavery and Their Legacies in Copenhagen. In Nordes 2017: DESIGN+POWER conference proceedings. Oslo, Norway. 2017

ESCOBAR, Arturo. Autonomía y diseño: La realización de lo comunal. Popayán, Colombia: Universidad del Cauca, 2016. 281 p.

FLUSSER, V. O mundo codificado: Por uma Filosofia do Design e da comunicação. 1ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GEPARK ARARIPE. Inventário e Cartografia Cultural do Crato. Disponível em <<https://cartografiacultura.wixsite.com/cartografiacultura/introducao> > Acesso em 27 nov. 2019.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA - IBGE. Divisão Territorial Brasileira 2018. Disponível em <<https://www.ibge.gov.br/geociencias/organizacao-do-territorio/estrutura-territorial/23701-divisao-territorial-brasileira.html?=&t=downloads>> Acesso em 27 nov. 2019.

----- . Os indígenas no Censo Demográfico 2010 . Disponível em <https://indigenas.ibge.gov.br/images/indigenas/estudos/indigena_censo2010.pdf> Acesso em 27 nov. 2019.

LIMA, Juliana Freitas Ferreira. Códigos em retomada – Grafismos Kapi-nawá: encontros e (r)existências no Vale do Catimbau. 2020. Dissertação (Mestrado em Design) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019.

LUCENA, Milene Madeiro de. Na trilha dos Kariri: Implicações dos processos de comunicação na disseminação dos sistemas agroflorestais por camponeses/as cearenses. 2012. 159 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Desenvolvimento e Meio Ambiente, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2012.

MATTOS, C.L.G. A abordagem etnográfica na investigação científica. In: MATTOS, C.L.G; CASTRO, P.A. (Orgs.). Etnografia e educação: conceitos e usos. Campina Grande: eduepb, 2011.

MELO, José Patricio Pereira. Índios Cariri, identidade e direitos no século XXI. 2017. 316 f. Tese (Doutorado) - Curso de Direito, Escola de Direito, Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Curitiba, 2017.

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade, Tradução de Marco Oliveira, Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol.32, n. 94, p. 01-18, junho de 2017.

_____. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. Cadernos de Letras da UFF: Dossiê: Literatura, língua e identidade, n.34, p.287-324, 2008. Disponível em <<http://www.cadernosdeletras.uff.br/joomla/images/stories/edicoes/34/traducao.pdf>> Acesso em: 27 nov. 2019.

OLIVEIRA, Antonio José de. Processo de “invisibilidade” dos índios kariri nos sertões dos cariris novos na segunda metade do século XIX. Clío: Revista de Pesquisa Histórica, [s.l.], v. 34, n. 2, p.270-289, dez. 2016. CLIO: Revista de Pesquisa Histórica. <http://dx.doi.org/10.22264/cliio.issn2525-5649.2016.34.2.al.05>.

PLAZA, Júlio. Tradução Intersemiótica. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PORTO ALEGRE, Maria Sylvia. Aldeias indígenas e povoamento do Nordeste no final do século XVIII: Aspectos demográficos da “cultura de contato”. In: XVI Encontro Anual da ANPOCS. Caxambu: MG. 20 a 23 de outubro de 1992. p.1-18. (GT História Indígena e do Indigenismo)

_____. Cultura e história: sobre o desaparecimento dos povos indígenas. In: Revista de Ciências Sociais. Fortaleza: vol., 23/24, n.1/2,1992/1993

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.). A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: Clacso, 2005. p. 107-126.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. Novos estud. - CEBRAP, São Paulo, n. 79, p.71-94, Nov. 2007. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000300004&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 27 nov. 2019.

SANTOS, Silvio Matheus Alves. O método da autoetnografia na pesquisa sociológica: atores, perspectivas e desafios. *Plural*, [s.l.], v. 24, n. 1, p.214-241, 30 ago. 2017. Universidade de Sao Paulo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBiUSP. <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2176-8099.pcs0.2017.113972>.

SCHULTZ, Tristan et al. What Is at Stake with Decolonizing Design? A Roundtable. *Design And Culture*, [s.l.], v. 10, n. 1, p.81-101, 2 jan. 2018. Informa UK Limited. <http://dx.doi.org/10.1080/17547075.2018.1434368>.

SOBRINHO, Tomaz Pompeu. MARTINS, Floriano (Org.) A Grandeza Índia do Ceará. Reedição. Coedição com a Secult. Fortaleza: Edições UFC, 2010.

SUSMAN, Gerald I.; EVERED, Roger D.. An Assessment of the Scientific Merits of Action Research. *Administrative Science Quarterly*, [s.l.], v. 23, n. 4, p.582-603, dez. 1978. JSTOR. <http://dx.doi.org/10.2307/2392581>.

TLOSTANOVA, Madina. On decolonizing design. *Design Philosophy Papers*, [s.l.], v. 15, n. 1, p.51-61, 2 jan. 2017. Informa UK Limited. <http://dx.doi.org/10.1080/14487136.2017.1301017>.

TRIPP, David. Pesquisa-ação: uma introdução metodológica. *Educação e pesquisa*, v. 31, n. 3, p. 443-466, 2005. <https://doi.org/10.1590/S1517-97022005000300009>

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. No Brasil, todo mundo é índio, exceto quem não é. In: ISA. Povos Indígenas no Brasil: 2001-2005. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2006.

WILLIS, Anne-marie. Ontological Designing. *Design Philosophy Papers*, [s.l.], v. 4, n. 2, p.69-92, jun. 2006. Informa UK Limited. <http://dx.doi.org/10.2752/144871306x13966268131514>.

ZIMMERMAN, John; STOLTERMAN, Erik; FORLIZZI, Jodi. An analysis and critique of Research through Design. *Proceedings Of The 8th Acm Conference On Designing Interactive Systems - Dis '10*, [s.l.], p.310-319, 2010. ACM Press. <http://dx.doi.org/10.1145/1858171.1858228>.

