

**Thiago Augusto de Paula Souza**

Sob a orientação de Ana Rainha

**Em Busca do Design Selvagem:**

Resgate da experiência e  
descolonização da imagem

**Mestrado em Design de Comunicação**

2019-2021

# Agradecimentos

Há uma ideia comum entre as pessoas de que todo autor é dono único de sua escrita, de que ele tem um estilo próprio e percepções únicas das coisas. O mito do homem só. Essa é mais uma das várias mitologias absurdas do ocidente. As pessoas se esquecem que o ato de nascer já é um ato coletivo. O ato de crescer já é em si um ato coletivo. É impossível que se tenha uma vida sozinha. Até mesmo um ermitão que decide por conta própria se isolar de tudo e de todos não pode fugir da necessidade humana de interagir com a natureza. Fugir da gente é até possível, o que não é, é fugir da natureza. O que seria o outro se não uma simples extensão da natureza. A solidão é uma mentira. Só se pode sentir sozinho aquele que acredita nessa mentira, aquele que perde o contato com a realidade. É uma pena. Com os índices de depressão aumentando no mundo e se intensificando no pós-pandemia, fica visível que cada vez mais as pessoas estão perdendo o contato com a realidade. Não é culpa delas. A culpa mesmo é desse mito contado e repassado de geração em geração de que há um eu a se cuidar separado-o de tudo. O mito do homem só. Essa história de que existe um “eu” alheio aos outros vai ganhando força dentro de uma pessoa, ganhando força até que ela se estende e o “eu” transgride o próprio indivíduo. O “eu” vira o “meu”. Meu carro, minhas coisas, meu amor, minha ideologia. Um grande mito. O problema é que no vocabulário da natureza não há um “eu/meu” só há um “nosso”. O resultado é o que se vê por aí, pessoas vivendo num esforço tremendo para ir contra a natureza das coisas. A vida no ocidente se tornou um grande esforço. Um esforço para se estar sozinho. Mas lutar para a solidão é como lutar contra a gravidade. Não se faz uma coisa dessas. O ser humano, fruto da natureza, não consegue em nenhum momento transgredir as leis da qual ele mesmo é regido e controlado.

Digo isso tudo porque não posso aqui simplesmente agradecer as pessoas que direta ou indiretamente estiveram envolvidas neste projeto. É preciso dar co-autoria. Quando escrevo, muito mais gente escreve comigo. Não sou o único autor desse projeto. Minha família, meus amigos e minhas inspirações escrevem comigo toda vez que eu penso em colocar alguma frase no papel. Podem estar perto ou longe, sempre estão ali quando penso escrever. Às vezes, num certo momento, uma aparece mais que a outra, mas na maioria dos casos todas essas pessoas se envolvem juntas na minha escrita. Escrever nada mais é que o ato de copiar a mistura da gente que aparece em nossa vida. Se escrevo hoje para fazer minha dissertação

de mestrado, foi porque um dia vi minha própria mãe, Cláudia, envolvida no projeto de tese dela, e isso me encantou. Se escrevo hoje, foi também porque um dia vi meu pai, Jomar, contar as várias histórias da época que tinha coragem de ser poeta. Além deles vem ainda meu irmão, que não tem muito assim a ver com a escrita, a teoria nunca foi seu forte, e por isso me pedia para fazer as redações de colégio em seu nome. Tem também a minha vó Mônica que, quando éramos criança, colocava a gente para sentar no sofá e ouvir as histórias da mitologia grega ou qualquer outra mitologia que pudesse inventar na hora. Não posso esquecer do meu tio Juliano que nunca perde a oportunidade para contar os causos mais absurdos que acontecem no pensionato ou de suas ideias de marketing agressivo. Minha família me construiu, por isso não posso simplesmente agradecer-los, eles também fazem parte desse projeto. Não estaria aqui sem eles. Outra peça chave neste projeto, foi claro, minha namorada Fernanda Lica, da qual eu acho que eu tenho quase certeza que é minha alma-gêmea. Foi ela quem me chamou nesta aventura de fazer um intercâmbio, de largar o pouco que havíamos construído. Ela que esteve ao meu lado para aguentar minhas frustrações, meus erros e meu acertos durante toda a escrita da dissertação. Sem ela nada disso teria acontecido. Agradeço também à sua família pela confiança de aprovar a viagem dela com um recém-chegado.

Não posso esquecer dos amigos que fiz aqui também, que de alguma maneira ou de outra supriram algumas saudades que este movimento de vir estudar no estrangeiro traz. Um grupo que tem representantes de todos os cantos do Brasil e ainda da Argentina e Inglaterra. Com eles aprendi coisas muito importantes para o meu mestrado como por exemplo que Zezo canta mais que Freddie Mercury; que baião de dois pode ser também baião de cinco, ou de dez, ou de vinte; que qualquer hora é boa hora para fazer campeonato de fifa; que pizza acima de dois euros é uma pizza cara. Se um dia faltei a entregar algo de minha dissertação, certamente são eles os culpados, pois marcavam aqueles rolês inadiáveis, me constrangendo a participar. Foram situações mesmo complicadas. Mas se estes foram os amigos da gandaia, preciso agradecer também meus irmãos do Vipassana que me ajudaram a manter o foco, ou algo perto disso, pelo menos. Ter um grupo de meditação, apesar de não poder ser tão constante quanto merecia ser, e fazer parte desta comunidade em que se busca nada mais que paz e harmonia, é algo único.

Quando escrevo, cada uma dessas pessoas também escreve

comigo mesmo sem saber. De uma forma ou de outra realizam comigo os feitos que realizo. Uma conquista, nunca é de uma pessoa só. E para complicar ainda mais essa rede de co-autoria, tem também aquelas pessoas que apesar de não ter agora contato, marcaram para sempre minha vida. Poucos sabem, por exemplo, que antes de vir para Portugal, participei de um dos maiores grupos de dança de salão da minha cidade. Bom, pelo menos na minha opinião era sim o melhor. Ali, percebi que a dança, em seu estado mais puro, consegue conectar pessoas dos mais diferentes brilhos e cores, das mais diferentes crenças e opiniões. Com a equipe Garibaldi percebi que o que falta mesmo pro mundo é dançar. O mundo é assim tão perdido porque não dança.

Além disso também participei de um grupo de pagode que também era equipe semi-profissional de “street” truco chamada Tchu Birá Birú juntamente com os renomados Caio Vitor e Guilin, sendo que em alguns momentos a entrada de um tal Zuvi foi cogitada, mas nunca efetivada. Esse grupo também contou com a participação especial de várias pessoas que iam e voltavam, mas de um forma ou de outra sempre deixavam sua marca. Apesar da formação original deste grupo não estar mais ativa, não gosto de dizer que o Tchu Birá Birú acabou por completo, penso que ele apenas se transformou. Até porque, quando fui de viagem para o Brasil, consegui me reunir com alguns dos integrantes e posso dizer com certeza que a energia do Tchu Birá Birú ainda existe ali. Da mesma forma, penso que um outro grupo de amigos, o dos Aristócrates, não acabou. Acredito que um dia ainda vamos juntar todos da formação original.

Toda essa gente ajudou a me formar como pessoa, e isso acaba por influenciar na minha escrita. Mas para além disso ainda tem aquelas que me inspiraram diretamente a escrita. É o caso dos bons escritores que juntam tão bem as palavras de modo a me fazer querer ser como eles. Se tentei ser poético na minha dissertação, por exemplo, a culpa é certamente de Valter Hugo Mãe. Se tentei trazer coisas absurdas como se fossem algo simples do cotidiano, a culpa foi claramente de Haruki Murakami. Se tentei usar neologismos ou inventar novas palavras a culpa foi de Mia Couto. Se tentei ser contraditório, mostrar o lado bom do personagem mal, a culpa foi de José Eduardo Agualusa. Se fui pessimista ou melancólico a culpa foi de Daniel Galera, ou de João Tordo. Se fui muito infantil em construir minhas frases a culpa é de Eiichiro Oda e de Hideaki Sorachi. Com essas ambições literárias tão variadas, talvez se possa ter uma noção do trabalho que dei para minha orientadora Ana Rainha. Ela, não só me ajudou a fugir dos absurdos que queria escrever como também me voltava sempre à realidade.

Além desses, é claro, tem as figuras indígenas. Não esqueço do dia em que estava esperando a chegada de um cliente para uma

reunião e nesse meio momento de espera, senti um aperto forte no coração, como se precisasse de encontrar algo, só não sabia o quê. Foi nesse dia em que encontrei o livro de Ailton Krenak, ou melhor fui por ele encontrado. Depois deste livro, lido ainda no primeiro ano do mestrado, comecei uma busca incessante pelas mais variadas ideias e conhecimentos indígenas. Fiquei abismado em como, depois de viver tanto tempo no Brasil, nunca ter entrado em contato com tamanha riqueza de conhecimento que sempre estive ali. Com essa busca, veio não só leitura, mas também as várias palestras e conversas que vi, que ajudaram a dar ideia para esta dissertação.

Por fim, sou grato à vida por ter me dado muitas pessoas para agradecer. Lembro-me de ler sobre um grande estudo vindo de Harvard em que passaram anos a pesquisar onde estava a felicidade. No fim, descobriram que a felicidade das pessoas estava sempre acompanhada de sua comunidade. Pessoas que tinham uma vida social estável, uma comunidade harmoniosa na qual se podia contar, eram sempre as mais felizes. Sinceramente, acho que perderam muito tempo para chegar em conclusões tão óbvias, bastavam que lessem Valter Hugo Mãe que logo saberiam: “O paraíso são os outros”, ou talvez Mia Couto: “A história de um homem nunca é uma só, sempre se divide em várias outras histórias”. Por isso sou muito grato, pois tenho um grande texto de agradecimento. Para todas essas pessoas que fizeram comigo um paraíso.

Thiago Augusto Souza

# Resumo

Explorando a dicotomia criada por Lévi-Strauss no livro “La Pensée Sauvage” (1962) onde o pensamento selvagem se contrapõe ao pensamento domesticado e aproximando esses estudos do campo de conhecimento do design de comunicação, considerámos ser de interesse da investigação em design refletirmos sobre essa relação. Propomos, por isso, sublinhar a pertinência da experiência da percepção que as culturas nativas desenvolveram e a importância destas questões no debate contemporâneo. Vimos nas últimas décadas o surgimento da ideia da descolonização como forma de acalmar as crises ambientais e sociais vistas na contemporaneidade. Assim, pensamos ser relevante associar esse imaginário, distinto daquele desenvolvido na epistemologia ocidental, ao pensamento e à produção em design, procurando nessas relações outras possibilidades de entendimento .

A partir da expressão de Lévi-Strauss e das reformulações que tal expressão sofreu colocámos a possibilidade de aproximar a noção do “selvagem” ao campo do design, relacionando-o com a produção de conhecimento das culturas nativas sem, no entanto, subjugar-las. A proposta foi, então, a de estabelecer diálogo e fazer pontes entre estas duas realidades. Trabalhámos por isso o olhar descolonialista na tentativa de actualizar conceitos estabelecidos pelo design, tendo tomado como referência autores nativos, tais como Davi Kopenawa, Cristine Takuá e Ailton Krenak. Como objecto de análise demos atenção às produções gráficas e cartográficas de três etnias: os Yanomami, os Zuni e os Yolngu e tivemos em consideração autores reconhecidos da área do design como Victor Papanek ou o Decolonising Design Group.

**Palavras-chave:** *Decolonising design*; experiência; selvagem

# Abstract

Deriving out of the dichotomy created by Lévi-Strauss in the book “La Pensée Sauvage” (1962) where wild thinking is opposed to domesticated thinking and bringing these studies closer to the field of communication design knowledge, we consider to be of interest to reflect about that relationship. We therefore propose to underline the relevance of the experience of perception that native cultures have developed and the importance of these issues in contemporary debate. In recent decades, we have witnessed the emergence of the idea of decolonization as a way of calming the environmental and social crises seen in contemporary times. Thus, we believe it is relevant to associate this imaginary -different from that developed in Western epistemology- to thought and production in design, seeking other possibilities of understanding in these relationships.

From the expression of Lévi-Strauss and the reformulations that this expression has undergone, we put the possibility of bringing the notion of “wild” closer to the field of design, relating it to the production of knowledge of native cultures without, however, subjugating them. The intention was, therefore, to establish dialogue and build bridges between these two realities. In order to achieve this, we work with a decolonialist approach in an attempt to update concepts established by design, taking as reference native authors such as Davi Kopenawa, Cristine Takuá and Ailton Krenak. As an object of analysis, we pay attention to the graphic and cartographic productions of three ethnicities: the Yanomami, the Zuni and the Yolngu and we take into account renowned authors in the field of design such as Victor Papanek or the Decolonising Design Group.

**Keywords:** *Decolonising design*; experience; wild



# Índice

Introdução	<b>O Design e a Descolonização</b> (O Precipício Vem de Cima)	pg. 10
<b>Parte 1</b>	<b>Linguagem</b>	
Capítulo 1	A Linguagem e o Design (Língua de Fantasma)	pg. 19
Capítulo 2	O Design Especulativo e a Utupë (Língua Direita)	pg. 34
<b>Parte 2</b>	<b>Mapas</b>	
Capítulo 3	Mapa e Experiência (O Caminho em Branco)	pg. 59
<b>Parte 3</b>	<b>Design</b>	
Capítulo 4	Desafios da Descolonização no Design (Imitar o Branco)	pg. 83
Capítulo 5	Design Para Um Mundo em Transição (Imitar o Passado)	pg. 100
<b>C. Finais</b>	<b>O Design Selvagem</b> (Pensar com Esquecimento)	pg. 132
<b>Referências Bibliográficas</b>		pg. 136
<b>Lista de Imagens</b>		pg. 144

# Introdução

## O Design e a Descolonização

O Precipício Vem de Cima

A mãe do Brasil é indígena, ainda que o país tenha mais orgulho do seu pai europeu que o trata como um filho bastardo. Brasil, sua raiz vem daqui: do povo ancestral que veste uma história, que escreve na pele sua cultura, suas preces, suas lutas. **Maria Bethânia**

Os brancos se dizem inteligentes. Não o somos menos. **Davi Kopenawa**

Nunca em nenhum momento como o que se vive agora, a humanidade precisou tanto de um conhecimento que ela mesma insistiu destruir. No meio de crises climáticas e ambientais, o mundo se vê deslizando em ideias difusas para solucionar os problemas anunciados pela evolução persistente de um modelo de vida focado num desenvolvimento utópico de uma ideia redutora de modernidade. Cristine Takuá (2018) professora indígena do povo Maxakali, traz uma percepção interessante sobre este modelo de vida:

*“O atual modelo de sociedade em que estamos inseridos nos faz esquecer de quem realmente somos, não deixando olhar para o fundo de nossa essência, para conseguir atravessar as barreiras do desconhecido. Junto a isso, a imensa fonte de informações na qual estamos mergulhados, os maus hábitos alimentares, o egoísmo, o desamor e a falta de bom senso estão nos conduzindo para uma vida insana.”*  
(Takuá, 2018, p. 5)

O problema é que as soluções para este modelo de sociedade geralmente são associadas ao sistema de pensamento colonialista, o próprio sistema que foi base para o avanço das crises contemporâneas. Com os problemas e soluções vindos sempre do mesmo lugar, fica claro que há um certo desequilíbrio na forma de pensar o mundo. Este desequilíbrio é chamado de “colonialidade do saber”. Madina Tlostanova, escritora russa e investigadora assídua no campo da descolonização define a colonialidade do saber como:

*“Coloniality of knowledge is a typically modern syndrome, consisting in the fact that all models of cognition and thinking, seeing and interpreting the world and the people, the subject-object relations, the organization of disciplinary divisions, entirely depend on the norms and rules created and imposed by Western modernity since the 16th century, and offered to humankind as universal, delocalized and disembodied.”* (Tlostanova, 2015, p. 39)

Sobre este mesmo conceito Walter Mignolo, professor argentino de literatura, e Arturo Escobar, antropólogo colombiano, trazem a seguinte definição: “Coloniality of knowledge is precisely the

affirmation of the zero point and the success in silencing or relegating other epistemologies to a barbarian margins, a primitive past or a communist or Muslim evil.” (Mignolo & Escobar, 2010, p. 9). O termo “colonialidade”, portanto, difere do termo “colonialismo” que é usado para referir momentos da história. Walter Mignolo explica melhor as diferenças destes termos numa entrevista com o professor Rubén Gaztambide-Fernández:

*Colonialism refers mainly to historical moments in the history of the modern/colonial world (Western formation and domination since 1500). Imperialism doesn't need colonialism. Colonialism is one of the visible faces of coloniality. There is coloniality without colonialism, for example, China or Japan or Russia. These formations were never colonized but did not escape coloniality. Today it is said that colonialism is over, an episode of the past, but coloniality is well and alive. (Gaztambide-Fernández, 2014, p. 197)*

A colonialidade do saber é de certa forma um tipo de agressão ao conhecimento de outras culturas. Kishore Mahbubani, diplomata e acadêmico de Singapura, relata essa agressão da cultura ocidental aos países que não foram historicamente colonizados, mas que sofreram e ainda sofrem com a colonialidade do saber: “Few in the West are aware that the West is responsible for aggravating turbulence among the more than 2 billion people living in Islamic and Chinese civilisations.” (Mahbubani, 2009, p. 101) Essa agressão ao conhecimento de outras culturas geralmente vem da busca incessante de evolução tecnológica no ocidente. O avanço científico e racional a qualquer custo trouxe ao pensamento ocidental uma certa cegueira, a de não conseguir enxergar os estragos causados para atingir tal evolução, como explicado por Mahbubani:

*Many Western values explain the spectacular advance of mankind: the belief in scientific inquiry, the search for rational solutions, and the willingness to challenge assumptions. But a belief that a society is practicing these values can lead to a unique blindness: the inability to realise that some of the values that come with this package may be harmful. Western values do not form a seamless web. Some are good. Some are bad. But one has to stand outside the West to see this clearly and to see how the West is bringing about its relative decline by its own hand. (Mahbubani, 2009, pp. 103-104)*

A própria concepção da ideia de Ocidente acabou por estabelecer uma percepção comparativa com outras culturas, fazendo com

que tudo aquilo que não seguia a forma de pensamento racional e ocidental, fosse visto como inferior por natureza. Aníbal Quijano (1992) foi um sociólogo peruano que muito contribuiu para os estudos da descolonização. Sobre a valorização da ideia de Ocidente ele diz:

*“La emergencia de la idea de “occidente” o de Europa, es una admisión de identidad, esto es, de relaciones con otras experiencias culturales, de diferencias con las otras culturas. Pero, para esa percepción “europea” u “occidental” en plena formación, esas diferencias fueron admitidas ante todo como desigualdades, en el sentido jerárquico. Y tales desigualdades son percibidas como de naturaleza: sólo la cultura europea es racional, puede contener “sujetos”. Las demás, no son racionales. No pueden ser o cobijar “sujetos”. En consecuencia, las otras culturas son diferentes en el sentido de ser desiguales, de hecho inferiores, por naturaleza. Solo pueden ser “objetos” de conocimiento y/o de prácticas de dominación. En esa perspectiva, la relación entre la cultura europea y las otras culturas, se estableció y desde entonces se mantiene, como una relación entre “sujeto” y “objeto”. (Quijano, 1992, p. 16)*

A colonialidade do saber afetou a forma de ver e viver o mundo, colocando o Ocidente em evidência, e consequentemente a própria percepção da imagem e do design. Dessa forma, investigar conhecimentos que vêm de fora do pensamento colonialista é tentar vencer essa colonialidade e por consequência é um passo para desenvolver uma maneira sustentável de ver o mundo. Assim como o antropólogo Julie Raymond-Yakoubian disse à revista Science: “There’s a body of knowledge you develop as a community that cannot be replicated by Western science” (Stone, 2020, para. 14). É exatamente deste conhecimento obtido enquanto comunidade que falta ao mundo hoje, um conhecimento que depende mais da vivência de um povo do que de uma análise racional. Até porque, como dito por Takuá (2018), “essa complexa crise de relações que os humanos hoje estão vivendo nada mais é do que reflexos de séculos de uma caminhada mal feita, pois antes quase todos viviam na natureza, com a natureza e da natureza.” (Takuá, 2018, p.6) Uma caminhada em que apenas uma só forma de conhecimento foi permitida. Reverter essa caminhada se mostra necessário quando a cada dia fica mais visível a falta de sustentabilidade do mundo como ele é hoje.

*“De um modo geral, a civilização ocidental está percebendo que uma quantidade de pressupostos que a sustentaram por muito tempo estão levando a uma situação totalmente*

*insustentável do ponto de vista da sobrevivência da espécie, notadamente, no que diz respeito às condições ambientais. Uma das principais coisas que as sociedades indígenas têm e que tornam seu pensamento valioso é justamente uma outra maneira de conceber a relação entre a sociedade e a natureza, entre os humanos e os não-humanos, uma outra forma de conceber a relação entre a Humanidade e o restante do cosmos. A existência de um equilíbrio, onde todos os seres interagem e se respeitam, não só os mais velhos, os anciãos e pajés, mas todos; até os jovens e crianças” (Takuá, 2018, p. 6)*

A opção descolonialista parece promissora e é colocada como uma opção justamente para fugir do sistema de imposição. Assim, para que o mundo se descolonize é preciso que o mundo escolha se descolonizar. Essa opção pode mostrar o futuro diferente para diversos campos de estudo da humanidade através do design. Enquanto por muito tempo se propôs um futuro que dependesse de uma progressão de certos entendimentos, a opção descolonialista propõe um futuro que resgata entendimentos negligenciados. Neste resgate, o futuro pode ser também ancestral, o futuro pode ser também selvagem. Esta dissertação usa como princípio a opção descolonialista para notar outras formas de pensar o design.

A partir da dicotomia criada por Lévi-Strauss<sup>1</sup> onde o pensamento selvagem se contrapõe ao pensamento domesticado, aqui se propõe a busca de um design selvagem a partir da assimilação das percepções e criações de imagem em algumas tribos nativas. Para isso nessa dissertação se utiliza a definição de Victor Papanek, designer e educador austríaco que trouxe perspectivas revolucionárias para o design, sendo que trabalhou a questão descolonialista e de sustentabilidade muito tempo antes delas se estabelecerem dentro do design. Ele define o design assim: “Design is the conscious and intuitive effort to impose meaningful order” (Papanek, 1984, p. 4) A partir desse conceito todos somos designers pois o design é básico para qualquer atividade humana como também o design se apresenta como uma importante ferramenta para transformação. Papanek (1984) discorre sobre essa afirmação:

*(...) the designer must be conscious of his social and moral responsibility. For design is the most powerful tool yet given man with which to shape his products, his environments, and, by extension, himself. The designer must analyse the past as well as the foreseeable future consequences of his acts. (Papanek, 1984, p. 102)*

<sup>1</sup>Apresentado como uma dicotomia por Viveiros de Castro (2015), que apesar de discorrer sobre essa dicotomia, também vê no trabalho de Lévi-Strauss suporte para superá-las: “Pois é justamente na obra de Lévi-Strauss que se acham alguns dos instrumentos mais eficazes, dentre os hoje disponíveis, para se problematizar radicalmente – e fundamentar etnograficamente essa problematização – os esquemas dicotômicos que formam como as muralhas de nossa cidadela intelectual.” (Viveiros de Castro, 2015, p.12)

Outro autor que escreveu sobre a questão das consequências do ato do design foi o arquiteto italiano Andrea Branzi. Ele também vê a importância do design para a transformação do mundo colocando o design como “a theme that is central to the major social decisions and models of development of Western society” (Branzi, 1990, p. 19). Branzi também fala sobre a vasta resposta já criada pelo design para as mais diversas necessidades na sociedade e o que pode vir depois destas respostas:

*In a highly industrialized system such as our own, in which it seems that everything has already been designed, already manufactured, already offered, where the basic necessities of man and the most sophisticated requirements have all already received an exhaustive and well-articulated response, the spaces that can accommodate new products and new design exist only in the territories of imagination, in the ability to dream of a better world than the one that exists.*

*And this is the role that design is to play – therefore, a role that is central to the imagination of society. (Branzi, 1990, p. 20)*

Assim, Branzi coloca o design no campo das possibilidades, mostrando que o design tem um papel importante de provocar mudanças na sociedade através da imaginação, uma habilidade que “is not merely a useless fantasy; this creative capacity also accounts for the system’s capacity to grow, to develop” (Branzi, 1990, p. 20). Nesse mesmo contexto surge a proposta do Transition Design<sup>2</sup> que busca a criação de cenários, ou visões que promovem mudanças em projetos do presente. Como proposto pelo grupo de teóricos do design que trazem essa ideia: “Transition Design proposes that more compelling future-oriented visions are needed to inform and inspire projects in the present and that the tools and methods of design can aid in the development of these visions.” (Irwin, Kossoff, & Tonkinwise, 2015, p. 8)

Se o design pode ajudar a construir essas visões de futuro é preciso antes questionar se essas visões abordam variadas culturas ou se ainda se impõem ou se o futuro promovido pelo design pode continuar negligenciando outras formas de ver e estar no mundo. Este e mais outros questionamentos são trazidos pelo antropólogo colombiano Arturo Escobar:

*Do design practices participate in the sociology of absences by overlooking nonexpert sub cultural studies of design altern knowledges or by treating them as unable to provide the basis for other designs and design otherwise? Or by*

<sup>2</sup> Segundo Irwin, Kossoff, Tonkinwise (2015) “Transition Design acknowledges that we are living in ‘transitional times’. It takes as its central premise the need for societal transitions to more sustainable futures and argues that design has a key role to play in these transitions. It applies an understanding of the interconnectedness of social, economic, political and natural systems to address problems at all levels of spatiotemporal scale in ways that improve quality of life.” (Irwin, Kossoff, & Tonkinwise, 2015, p. 1)

*measuring productivity and efficiency through the monocultural yardstick of market economics? Conversely, can design practice contribute to broadening, and drawing on, the rich spectrum of experiences that should be considered viable alternatives to what exists? More generally, what would it entail to construct a non-Eurocentric design imagination? What kinds of epistemic and ontological platforms would this project require? What would it take for design practitioners to search for repertoires of design ideas from the perspective of social and cognitive justice (including, but going beyond, the more easily detectable forms of vernacular design)? Tackling these questions might require a significant reorientation of the rationalist and modernist cultural background from which design emerged and within which it continues to operate. (Escobar, 2018, pp. 68-69)*

São estas as questões que serão notadas e discutidas ao longo da dissertação. Relacionar o design com perspectivas que raramente são associadas a ele, pode trazer outros horizontes de significado para a atividade do design. Essa dissertação vem com essa proposta, de identificar o design selvagem que sempre esteve ao nosso redor mas foi pouco notado. Por isso, serão aqui apresentadas algumas concepções negligenciadas dando especial atenção ao corpo de conhecimento do design criado nas comunidades indígenas.



# Parte 1

## Linguagem

# Capítulo 1

## A Linguagem e o Design

Língua de Fantasma

Nós preservamos não só para nós, mas para o mundo porque nós somos consciente de que a floresta não é apenas boa em pé para nós, mas boa para o mundo. Dela a gente extrai a nossa vida, dela a gente extrai a nossa espiritualidade, dela é a nossa sobrevivência. **Julia Yawanawá**

É difícil falar de descolonização sem ao menos tocar no assunto da linguagem. O processo colonizador, ao subjugar diversas culturas e universalizar sua forma de pensamento, acabou por nivelar a forma de produção de conhecimento de outras sociedades à sua própria epistemologia. Neste sentido, a racionalidade europeia passou a determinar os parâmetros para se obter conhecimento. Como dito por Quijano (1992), “La cultura europea pasó a ser un modelo cultural universal. El imaginario en las culturas no-europeas, hoy difícilmente podría existir y, sobre todo, reproducirse, fuera de esas relaciones.” (Quijano, 1992, p. 13) Dessa forma a colonização acabou por não só colonizar os povos, como também seu imaginário.

*“Durante el mismo período en que se consolidaba la dominación colonial europea, se fue constituyendo el complejo cultural conocido como la racionalidad/modernidad europea, el cual fue establecido como un paradigma universal de conocimiento y de relación entre la humanidad y el resto del Mundo.” (Quijano, 1992, p. 14)*

A produção de conhecimento, por sua vez, está vinculada a língua. Sobre isso, Mignolo (2006) diz: A “ciência” (conhecimento e sabedoria) não pode ser separada da língua; as línguas não são meros fenômenos “culturais”, em que os povos encontram a sua “identidade”; são também o lugar em que o conhecimento está inscrito. E, uma vez que as línguas não são algo que os seres humanos têm, mas algo que os seres humanos são, a colonialidade do poder e do saber veio a gerar a colonialidade do ser.” (Mignolo, 2006, p. 669). É bom aqui se fazer uma observação para as definições de Saussure, considerado o fundador da linguística como ciência moderna. Para língua e linguagem, ele traz as seguintes definições:

*“C’est à la fois un produit social de la faculté du langage et un ensemble de conventions nécessaires, adoptées par le corps social pour permettre l’exercice de cette faculté chez les individus. Pris dans son tout, le langage est multiforme et hétéroclite; à cheval sur plusieurs domaines, à la fois physique, physiologique et psychique, il appartient encore au domaine individuel et au domaine social; il ne se laisse classer dans aucune catégorie des faits humains, parce qu’on ne sait comment dégager son unité.*

*La langue, au contraire, est un tout en soi et un principe de classification. Dès que nous lui donnons la première place parmi les faits de langage, nous introduisons un ordre naturel dans un ensemble qui ne se prête à aucune autre classification.” (de Saussure, 1971, p. 25)*

A língua é um meio no qual a ciência pode se expressar, sendo na racionalidade europeia o principal meio. Isto não significa necessariamente que só há este meio de se fazer ciência, mas implica dizer que outros meios foram esquecidos e/ou apagados pela colonialidade do saber. Quijano (1992) não só reitera esta afirmação como vai além, dizendo que até a produção visual de certos povos foram condenadas.

*“Entre la represión cultural y el genocidio masivo, llevaron a que las previas altas culturas de América fueran convertidas en subculturas campesinas iletradas, condenadas a la oralidad. Esto es, despojadas de patrones propios de expresión formalizada y objetivada, intelectual y plástica o visual. En adelante, los sobrevivientes no tendrían otros modos de expresión intelectual o plástica formalizada y objetivada, sino a través de los patrones culturales de los dominantes, aún si subvirtiéndolos en ciertos casos, para transmitir otras necesidades de expresión.” (Quijano, 1992, p.13)*

Nesse sentido, é compreensível a dificuldade de encontrar registros formais vindos de culturas nativas da América Latina. Geralmente o que vem dali é obtido através de observações dentro da própria epistemologia colonialista numa relação sujeito/objeto. E assim, fica difícil de assimilar de fato as percepções e vivências vindas dessas culturas de forma crua, sem passar pela interpretação de um outro alguém. Por consequência, há uma grande dificuldade para se produzir conhecimento de fora do sistema colonialista de pensamento que veio se estabelecendo e se fortalecendo por centenas de anos. Como dito por Mignolo & Escobar (2010): “What remains still unsaid and untheorized is the fact that the concept of ‘emancipation’ - in the discourses of the European enlightenment - proposes and presupposes changes within the system that doesn’t question the logic of coloniality.” Ainda assim, hoje já se vê uma certa abertura para se discutir e questionar a lógica da colonialidade dentro da epistemologia ocidental em relação ao passado. Autores clássicos da descolonização como Frantz Fanon e Serge Gruzinski estão sendo revisitados, ganhando a notoriedade devida. O Decolonising Design Group, por exemplo é um grupo de designers que trabalharam juntos promovendo debates sobre o assunto. Hoje já se pode ler em blogs de design como a AIGA ou It’s Nice That artigos sobre a descolonização e até mesmo edições de periódicos como o Design and Culture e readers como o “Decolonising design Reader” de Ramon Tejada (2018) dedicados especialmente à descolonização. Ao mesmo tempo, autores vindos de outras culturas começam a dialogar com o pensamento ocidental, trazendo

escritas sobre sua forma de ver o mundo. Cristine Takuá que já foi apresentada aqui, é uma dessas pessoas, e também vindos do Brasil há Ailton Krenak e David Kopenawa, dois outros autores indígenas que serão trabalhados mais a frente. Sendo assim, a descolonização é sim um assunto pertinente e pode ser bem trabalhada no campo do design. Mas para isso, antes de se começar a falar de design, é preciso primeiramente rever as bases, os fundamentos da epistemologia ocidental, é preciso começar do começo.

Como Branzi (1990) destaca é interessante notar que o design é: “more easily understood today through the definition of a series of ponderous and unsolved problems than through a series of ready-made solutions; it calls for a critical and analytical approach rather than a stable operative methodology” (Branzi, 1990, p. 6) Além disso, o design não precisa estar sempre ligado à sua função industrial, ele pode estar associado a grandes questões da sociedade, é o que diz o autor:

*There has been a profound transformation in the makeup of the markets, in the methods of manufacturing, in terms of information, of the philosophy of science, and consequently in the epistemological foundations of design itself; and with the capacity to place itself – no longer merely in the context of an industrial function – but at the center of the great unsolved debates of technological and metropolitan development, and at the same time rediscovering the roots of its own humanistic and cultural foundations. (pp. 6-8)*

Nesta parte da dissertação se propõe um olhar para a linguagem para então depois se falar de especificidades do design. A linguagem é um assunto bastante pertinente do design de comunicação, já que o alicerce da comunicação é a linguagem, seja ela verbal, visual ou alguma outra. Além disso, como dito por Ghunther Kress (2006), “sometimes language and visual communication express the same kind of semantic relations” (Gunther Kress, 2006, p. 199). Dessa forma, o estudo da linguagem pode ser de certa forma o estudo da comunicação visual. É bom lembrar que o processo de descolonização não existe em função somente das culturas colonizadas, a descolonização traz também benefícios à cultura ocidental. Tanto é que, querendo ou não, a descolonização é um assunto abordado dentro da epistemologia ocidental e, por isso, não consegue de fato se desligar completamente de seus fundamentos. Em entrevista, Walter Mignolo diz:

*(...) at this point it is difficult to think and engage in decolonial undertakings without accepting that the “conversation”*

*has been established within Western epistemology. That means, with foundations in Greek and Latin languages and in translation to the six modern imperial European languages: Italian, Spanish, and Portuguese (Renaissance); German, English, and French (Enlightenment). Like it or not, it is necessary to accept that. The question is how to work around it decolonially.” (Gaztambide-Fernández, 2014, p. 203)*

Mesmo assim, o fato da descolonização estar sempre preso à epistemologia que critica não precisa, no entedimento de Walter Mignolo, ser um problema:

*“We, all of us in the world who have been educated at least at the level of secondary school, are trapped in the Western epistemic and hermeneutical vocabulary. That is not tragic. It is necessary to introduce new concepts, like Fanon’s socio-genesis. But it is necessary also to work with existing ones in order to de-naturalize them or, if you wish, to decolonize them.” (Gaztambide-Fernández, 2014, p. 202)*

Quijano (1992), já afirma que é preciso retirar a produção de conhecimento da racionalidade/modernidade europeia:

*“No es necesario, sin embargo, recusar toda idea de totalidad, para desprenderse de las ideas e imagenes con las cuales se elaboro esa categoria dentro de la modernidad europea. Lo que hay que hacer es algo muy distinto: liberar la produccion del conocimiento, de la reflexion y de la comunicacion, de los baches de la racionalidad/modernidad europea.” (Quijano, 1992, p. 19)*

Para liberar, portanto, essa produção de conhecimento, pensamento e comunicação, é preciso primeiro um processo de desligamento, ou melhor, de desassociação de valores trazidos por certas palavras. A estética é uma das ferramentas necessárias para um designer, portanto pode-se começar por ela. Sobre isso Papanek (1984) diz:

*“Nonetheless we know that aesthetics is a tool, one of the most important ones in the repertory of the designer, a tool that helps in shaping his forms and colors into entities that move us, please us, and are beautiful, exciting, filled with delight, meaningful.*

*Because there is no ready yardstick for the analysis of aesthetics, it is simply considered to be a personal expression*

*fraught with mystery.*” (Papanek, 1984, p.22)

Muitos dos valores que damos aos objetos porém não deixam de estar associados à nossa própria cultura, isto é, são universais apenas para aqueles que vêm da mesma cultura que nós. É o que afirma Papanek (1984):

*“Most associational values are universal within a culture and frequently are based on the traditions of that culture. These values come from unconscious, deep-seated drives and compulsions . . . There is an unconscious relationship between the expectations of the spectator and the configuration of the object. The designer can manipulate this relationship. This can enhance the “chairness” of the chair and at the same time load it with associational values: elegance, formality, portability, the sense of fine woods crafted well, or what-have-you.”* (Papanek, 1984, p. 21)

Dessa maneira, o designer que manipula de certa forma esses valores associativos de elegância, formalidade, portabilidade, etc, pode também ser o indivíduo responsável por intermediar esses valores entre diferentes culturas, trazendo assim benefícios para elas. Sobre isso Papanek (1984) diz:

“It is not possible to just move objects, tools, or artifacts from one culture to another and then expect them to work. Exotic decorative accessories or art-objects can be translated in this way, but their value seems to lie precisely in the fact that they are exotic—in other words, seen in an unfamiliar context. When cultures truly intermingle, then both cultures are enriched and continue to benefit one another.

*But it is not possible to just take everyday objects and without regard to context expect them to work in a different society.”* (Papanek, 1984, p.18)

Os objetos e as criações de um designer, portanto, não podem simplesmente ser retirados de um contexto cultural específico para funcionar num outro. O trabalho de um designer pede sempre seu contexto. Dessa forma, os valores associativos que se dá a um objeto também dependem de um contexto. Mignolo & Vasquez (2019) trataram desta questão quando fundamentaram a “decolonial aesthetics”. A descolonização da estética mostra que o pensamento sobre a cultura ocidental não pode em nenhum momento se universalizar, isto é, veio de um determinado lugar num determinado tempo e cultura e não deve se sobrepor ao pensamento de outras culturas.

Como exemplo, Mignolo & Vasquez (2015) citam Borges (1974). Num conto chamado La Busca de Averroes, Borges brinca com a situação da universalidade de termos linguísticos vindos da cultura europeia. Ali é relatado a busca de Averroes, conhecido polímata islâmico, para traduzir a Poética de Aristóteles, um dos pais da filosofia ocidental. O empecilho vem com as palavras “tragédia” e “comédia”, que segundo ele: “nadie, en el ámbito del Islam, barruntaba lo que querían decir.” (Borges, 1974, p. 583) Depois de tentar perceber uma forma de explicá-las, Averroes termina por comentar o seguinte sobre os termos: “Admirables tragedias y comedias abundan en las páginas del Corán y en las mohalacas del santuario.” (Borges, 1974, p. 587) O conto finaliza com Averroes olhando para um espelho e desaparecendo, o narrador então diz: “No sé lo que vieron sus ojos, porque ningún historiador há descrito las formas de su cara.” (Borges, 1974, p. 587) Borges termina o conto comentando que queria ali narrar o processo de uma derrota, no âmbito do Islã, Averroes nunca poderia entender o significado de “tragédia” e “comédia”.

Na história de Borges há algumas questões para se observar. Uma delas é a reflexão de que se houve ou não na cultura islâmica a necessidade da criação de termos parecidos ao de Aristóteles. Se não havia ainda certa concepção, teria a cultura islâmica essa necessidade? E, se fosse mesmo preciso, em que ocasião estes poderiam ser introduzidos nesta cultura como uma percepção externa, não como uma leitura universal. Sobre esse caso Mignolo & Vasquez (2019) comentam:

*“Averroes’ difficulty in translating the term comes from the simple fact that the Greek concept of “mimesis” was totally alien to Islam, and of which—let’s say it, just in case—Islam has no need. Mimesis is not a universal concept. For that reason Averroes couldn’t conceive that what the children were doing was, in the eyes of Aristotle, imitating.” (Mignolo & Vasquez, 2019, p. 13)*

No âmbito da colonização do pensamento, essa universalização de termos prejudicou percepções de culturas não-europeias. Quando Aristóteles fala sobre Poética ele não descreve a cultura de toda a humanidade, descreve, e muito bem, uma percepção de parte desta que habitava um certo lugar, num determinado momento. A descolonização da estética portanto, pretende reexaminar não o termo em si, mas a universalidade deste, o vinculando à sua geografia e época. Quando se faz isso, a criação artística se liberta das normatizações da linguagem:

*“Decolonial aestheTics is a double trajectory, that of the artist who is no longer creating on the principle of imitation (nor even in the frame of Kantian’s beautiful and sublime), and that of the sets of conceptual, theoretical discourses that on the one hand provide decolonial readings of canonical Western aestheTics (modern, postmodern, and altermodern), and, on the other hand, provide, together with artists who are themselves theoreticians and conceptualizers (as it is clear in this dossier), the prospective trajectories of decolonizing being and decolonizing knowledge.” (Mignolo & Vasquez, 2019, p. 13)*

Como observação, é bom reiterar que alguns termos trazidos por Aristóteles já foram muito trabalhados no design. Quando se diz respeito ao trabalho do designer de tratar informações para então apresentá-las, esses conceitos vieram a tona. Gui Bonsiepe, designer alemão com um vasto trabalho de pesquisa em países da América Latina, foi um dos autores que trabalhou a ideia da Retórica no design: “Pure information exists for the designer only in arid abstraction. As soon as he begins to give it concrete shape, the process of rhetorical infiltration begins. It will seem that many designers . . . will simply not face this fact.” (Bonsiepe, 1999b, p. 170) Essa associação entre design e retórica para Bonsiepe é feita a partir dos estudos da semântica: “Thus a visual/verbal rhetorical figure is a combination of two types of sign whose effectiveness in communication depends on the tension between their semantic characteristics. The signs no longer simply add up, but rather operate in cumulative reciprocal relations.” (Bonsiepe, 1999b, p.171). Bonsiepe traz aqui a questão inerente da persuasão do trabalho do designer, colocando em evidência a tensão das características semânticas do visual e do verbal para tal. Sendo que ele mesmo diferencia a persuasão da coerção, dizendo que a retórica traz a possibilidade da escolha: “Where there is coercion, rhetoric is not necessary. Where there is constraint, rhetoric is not even possible. Persuasion presupposes the possibility of choosing.” (Bonsiepe, 1999a, p. 71) O papel da Retórica no design portanto é de persuadir sem coerção e de influenciar comportamentos, ou como ele diz: “The purpose of rhetoric is the efficient use of language in order to shape attitudes in others and influence their behaviour.” (Bonsiepe, 1999a, p. 71)

Sendo assim, o designer, segundo Bonsiepe, por ser especialista na cultura da semântica, influencia com suas produções sentimentos e sensações em sua audiência:

*The designer is a specialist in, among other things, visual distinctions, and everyday cultural semantics. He influences*

*the feelings, moods and attitudes of the user by employing visual means assigned to formal and semantic categories to convey messages. In the design field, practice is much more advanced than theory. The language-based rhetorical analyses of mass media, advertising, video clips, and info-design (diagrams, scientific illustrations, maps, sign systems, interfaces for computer programmes) bypass the essential in that they treat the visual components as a secondary element. That can be explained as due to the lack of an analytical, descriptive set of instruments. Visual rhetoric is in a rudimentary state, compared with the maturity of literary rhetoric. (Bonsiepe, 1999b, p. 170)*

Apesar de muito evidente, se comparado com a retórica literária, a retórica visual ainda não tem a mesma maturidade. Mesmo assim outros autores além de Bonsiepe já trabalharam a retórica e a persuasão do design. É o caso de Richard Buchanan, professor de design estadunidense que também faz essa associação: “Design is an art of thought directed to practical action through the persuasiveness of objects and, therefore, design involves the vivid expression of competing ideas about social life. This situation is made more intelligible when viewed from a rhetorical perspective.” (Buchanan, 1985, p. 7) Aqui, Buchanan propõe a perspectiva da retórica para entender a persuasão inerente dos objetos de design. Querendo ou não o design traz expressões e ideias dentro de um contexto social e essa interação, através da perspectiva da Retórica, acaba por evidenciar a persuasão do designer. Além da retórica, Buchanan, a partir de Aristóteles, também trata da Poética:

*“Design as rhetoric addresses the universality of conception and planning. It provides a way of understanding how designers work in the world, inventing ideas and carrying those ideas forward in concrete activities of planning. Furthermore, it provides a way of discussing the sense in which design is a debate about social life, where issues of utility, beauty, pleasure, and justice or human good are explored from alternative perspectives. In contrast, productive sciences provide a way of understanding the particular constraints of making to which designers must accommodate their ideas. Productive sciences are the poetics of the artificial world, balanced against the designer’s rhetoric of the artificial world.” (Buchanan, 1993, pp. 274-275)*

Como nota é interessante perceber que Buchanan coloca concepção e planejamento como universais dentro da retórica no

design, mas como já vimos, o que é universal para a cultura ocidental pode não ser para outras culturas. É bom sempre lembrar que os conceitos trazidos por Aristóteles e por consequência relacionados ao design por Bonsiepe e Buchanan se fazem importantes dentro do pensamento ocidental e não podem em nenhum momento ser retirados deste contexto. Posto isto, Buchanan coloca as ciências produtivas (outro conceito de Aristóteles) como poética do mundo artificial assim como a retórica do design do mundo artificial.

*“We all have a share in the natural impulse to make things for practical use, to make objects that will use nature to work for our purposes, but Aristotle’s remarks on the rise of rhetoric as an art of persuasion have relevance to the art of design. He points out that all humans have a share in rhetoric because all attempt to persuade one another of various ideas and beliefs. Yet, some do this randomly and by chance, whereas others do it out of familiarity and the kind of habit that arises from experience. But it is precisely because persuasion can be achieved in both ways, that it is possible to find the reasons why some efforts are successful and others are not, and, thus, the art behind successful persuasion can be discovered. A similar pattern may be suggested for design. Some have the familiarity and habit of craftspeople, specialized in working with different materials or meeting specific needs; others have the experience of scientific understanding that has enabled them to identify opportunities for practical applications of their knowledge. But because both avenues of design are possible today, we have a better perspective from which to identify the elements of art common to all the variations of design practice and to recognize design as something distinct from the labor of manufacturing products, as well as from those subjects that are useful and related, but not of the essence of, the art.” (Buchanan, 1985, p. 6)*

Buchanan mais uma vez generaliza dizendo que todos temos um impulso natural de criar objetos que vão usar a natureza para nosso propósito e é através dessa afirmação e da de que todos os humanos têm em si a vontade de persuadir que ele acaba por associar a retórica ao design. A verdade é que, apesar destas serem afirmações bem observadas na cultura ocidental nem todos tem esse mesmo pensamento em sua cultura. Como veremos nos capítulos seguintes, o pensamento de alguma tribos nativas difere desse entendimento.

O intuito desta dissertação não é discutir a relação dos termos trazidos por Aristóteles com o design, é mais sobre perceber como

a universalização destes termos o afetou. A descolonização vem não só para identificar tal acontecimento, como também para propor transformações. Depois de se ler a história de Averroes e sua dificuldade de entender Aristóteles, fica o questionamento: Será que a relação de retórica no design trazida por Buchanan ainda pode ser compreendida em culturas exteriores à ocidental? Será possível associar ao design termos que vão além dos trazidos por autores ocidentais?

Victor Papanek conheceu e conviveu com três culturas distintas, os Balineses os Inuit e os Navajos. Ele observou a arquitetura e o design, principalmente de produto, produzido por estas etnias. Por estar realmente inserido nos mesmo contextos que eles, Papanek pôde identificar a riqueza de suas produções e a negligência do design ocidental para elas, sendo que na maioria das vezes tais produções nem eram vistas como design. Sobre isso Papanek (1995) diz:

*“No meu papel de designer, antropólogo e professor, conheço a fundo três sociedades periféricas, tendo passado anos a viver no seio dessa gente – os Balineses, os Inuit e os Navajo. Consciente dos riscos de extrapolar a partir de uma amostra de somente três culturas, diria que os Balineses são o povo mais sofisticado que jamais conheci, profundamente empenhado na prática e vivência de todas as artes. A riqueza dos seus padrões de cordialidade e de interação social mantêm uma sociedade que tem uma flexibilidade espantosa na maneira como lida com a ameaça de milhões de turistas todos os anos. Tanto os Inuit como os Navajo vivem em esferas significativas de harmonia interior e equilíbrio, e exprimem este ser mítico através de rituais civilizados, cantigas e danças, e uma refinada tradição oral que atravessa mais de três milênios. Grande parte do que os ocidentais vêem da arte inuit é feita especificamente para o comércio turístico – “arte de aeroporto” que não tem qualquer continuidade fora do recinto dos bazares de recordações. Frequentemente, estas lembranças nem sequer estão relacionadas com o povo – são apenas cópias de cópias de cópias que nunca evoluíram nem evoluirão.” (Papanek, 1995, pp. 173-174)*

Papanek reconheceu a riqueza de culturas exteriores e a possibilidade que elas trazem para os estudos de design. É interessante notar que ao contrário do que Buchanan propõe de nosso instinto nato de usar a natureza a nosso favor, diversas culturas apresentam pensamentos diferentes sobre isso. Como Papanek (1995), mesmo observou:

*“Muitas vezes, há também razões culturais, espirituais e religiosas para uma relação muito mais profunda com a Natureza, que faz da administração da terra uma parte importante da vida. Pensemos na forte união existente entre as pessoas, os animais, as plantas, a paisagem e o clima entre os índios americanos e os Inuit; a reverência pela terra entre os Ainu em Hokkaido - mais tarde traduzida em alguns aspectos da doutrina zen - e as Feng Shui na China; o amor pela Amazônia entre os povos indígenas do Brasil; ou a alegria espiritual e a admiração que ligam os Haida, os Kwakiutl, os Tsimshian, os Tlingit e os Bella Coola às florestas canadianas.” (Papanek, 1995, p. 242)*

Papanek cita esses povos quando fala sobre a ausência de trocas de informações que há no mundo. Pois muito se afirma sem tomar conta as variadas culturas presentes na Terra que são exteriores à cultura ocidental. A relação dos Inuit com a natureza, querendo ou não, influencia no modo de criação de seus objetos que se diferencia do modo de criação ocidental. Como fala Papanek (1995) sobre os Tupilak:

*“A natureza verdadeiramente efêmera da arte e design Inuit (outra semelhança entre os Inuit e os Balineses) é melhor ilustrada através do tupilak que, segundo a tradição, é esculpido e deitado fora pelos Inuit da zona costeira da Gronelândia. Tupilak, que significa “fantasma nocivo” na maioria das línguas e dialectos dos Inuit canadianos, descreve as pequenas esculturas de marfim. Encaixam-se facilmente na mão, como todas as verdadeiras esculturas Inuit, e, faltando-lhe a base, não consegue ficar de pé “como deve ser”. A sua função era, originalmente, absorver todos os sentimentos e emoções más e violentas do escultor. Assim que ficavam prontos e belamente rematados. O escultor atirava o tupilak para o mar ou para um riacho, exteriorizando e libertando raiva e a hostilidade, e deixando o escultor e a sua família limpos de agressividade e ódio.” (Papanek, 1995, pp. 261-262)*

É interessante perceber a utilidade efêmera dos Tipilak, o pensamento dos Inuit para com esse objeto se contrapõe a muita coisa que se cria no mundo ocidental. Este trabalho se inspira nas investigações de Papanek. Assim toda criação investigada aqui, será vista numa direção contrária à colonização de pensamento, sem categorizar ou legitimar a superioridade de uma ou outra. Ao mesmo tempo a lógica dos termos usados no design será vista num plano

local, não-universal, numa tentativa de também resgatar termos exteriores à cultura europeia que nunca foram associados a essas abordagens. Sem esquecer que a arte europeia teve um papel importante para definir os termos na filosofia de estética, e que tudo o que vem de fora entrou numa categoria de inferioridade. Isso, porém, não é necessário, e faz inúmeros universos de conhecimento e expressão serem subjugados a apenas uma das formas de ver e entender o mundo. Como explicado por Mignolo & Vasquez (2019):

*“From the Enlightenment to the end of the twentieth century, art became a powerful medium to shape the senses of modern subjects in Europe, and, because Europe was becoming the economic and political center of the world, European art and aesthetics touched non-European actors, institutions, and knowledges all over the world. These actors had to deal with European arts and aesthetics in a way that differed from those European actors (“artists and philosophers”), who themselves did not have to get involved with non-European ways of world-making (art) and thinking about world-making (philosophy). For the former, the question became whether to accept, assimilate, reject, integrate, or appropriate European arts and philosophical aesthetics into their own histories, ways of living, and sensing. For Europeans, the rest of the world (following Kant’s evaluation) did not reach the state of producing art or literature/narratives, but what they produced was considered “arts-crafts” and “myths.” (Mignolo & Vasquez, 2019, pp. 13-14)*

Nesse contexto, a descolonização permite reobservar as produções de design que foram consideradas como artesanato ou mito, mas dessa vez considerando sua importância no contexto em que foram criadas. Este trabalho propõe olhar especificamente para a cultura dos Yanomami, tribo nativa que ocupa a região da Floresta Amazônica, na divisa do Brasil com a Venezuela. Sendo que mais à frente na dissertação, outras culturas como a Zuni e os Yolngu serão também reexaminadas de forma descolonialista. Além das experiências de Victor Papanek e Cláudia Andujar com tribos nativas.

É possível conhecer um pouco da cultura Yanomami a partir dos relatos de Davi Kopenawa, xamã de uma das centenas de vilas da tribo. No livro *A Queda do céu* (2015), editado e traduzido por Bruce Albert, antropólogo que viveu e etnografou por anos a tribo Yanomami, Kopenawa cria uma certa contra-antropologia. Dessa vez quem observa, não é o antropólogo ocidental sobre um grupo nativo, é o próprio nativo quem relata suas percepções sobre sua própria forma de viver e da forma de viver do homem branco<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Como ele mesmo se refere no livro às pessoas da cultura ocidental que entram/entraram em contato com ele.

É interessante perceber que, assim como Averroes no conto de Borges, a cultura Yanomami nunca teve a necessidade de criar alguns termos amplamente utilizados na filosofia ocidental. Mesmo assim em sua língua há o termo “utupë”, que, apesar de traduzido por Bruce Albert como “imagem” é um termo que, como veremos, designa sentidos além dos que estamos acostumados a usar nas línguas europeias para “imagem”. O termo traz nuances de significado que vão além do que podemos identificar no pensamento ocidental sobre a imagem. Sendo assim, seria possível um certo entendimento desta palavra no campo do design de comunicação? Se sim, qual reflexão o campo do design de comunicação poderia ter ao se relacionar com o termo “utupë”? Esta é a questão principal que será abordada no próximo capítulo.

Quando Kopenawa fala sobre suas tentativas de se tornar branco, diz que a princípio tentava falar como eles mas que ainda tinha “língua de fantasma”, só depois é que ela foi se tornando mais “direita”. Além dos Yanomami, quantas mais outras culturas não se viram perdidas nessa língua de fantasma, tentando de alguma forma a adaptar seus conhecimentos a uma forma estrangeira de se expressar?



## Capítulo 2

# O Design Especulativo e a Utopia

Língua Direita

Muito do que conhecemos da história, é uma história branca. A medicina que conhecemos é uma medicina branca. Até a psicologia foi criada focando no problema dos europeus ricos. Esses apagamentos (da história), nos fazem um mal desgraçado. A gente não consegue se ver e se entender. Parece que a gente tá sempre vivendo e sonhando a história do outro. Eu costumo chamar isso de “A maldição do quase” **Emicida**

O Branco tem olho grande, mas só consegue ver o que tá na frente dele. **A Febre (Maya Darin)**

Apesar de serem termos genéricos, as palavras “índio” e “indígena” são usadas para denominar diversos povos com culturas diferentes. Sendo assim, será usada nesta dissertação a definição proposta pelo antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro que define o índio como “qualquer membro de uma comunidade indígena, reconhecido por ela como tal.” (Viveiros de Castro, 2005, para. 2) E comunidade indígena como “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, 2005, para. 2)

Nos cinco continentes do mundo há dos mais diversos grupos ditos indígenas, gente que viveu por muito tempo e continua vivendo num sistema alheio ao imposto pela colonização. Estima-se que há hoje mais de 370 milhões de indígenas pelo mundo espalhados por 90 países. (“Indigenous People”, 2021, para. 2) Estas pessoas carregam consigo um conhecimento ancestral milenar de ver e estar no mundo que remonta a tempos muito anteriores aos das investidas europeias de colonização. Mesmo assim, o pensamento e o imaginário deste povo é geralmente visto como ultrapassado, pois são vistos por muitos através do modo de ver colonialista. Ailton Krenak, é um líder indígena da etnia Krenak no Brasil e fala muito sobre a questão colonialista no país. Aqui ele discorre sobre essa premissa de esclarecer o pensamento do não-ocidental e da concepção de humanidade que foi construída pelo processo colonizador:

*A ideia de que os brancos europeus podiam sair colonizando o resto do mundo estava sustentada na premissa de que havia uma humanidade esclarecida que precisava ir ao encontro da humanidade obscurecida, trazendo-a para essa luz incrível. Esse chamado para o seio da civilização sempre foi justificado pela noção de que existe um jeito de estar aqui na Terra, uma certa verdade, ou uma concepção de verdade, que guiou muitas das escolhas feitas em diferentes períodos da história. Agora, no começo do século XXI, algumas colaborações entre pensadores com visões distintas originadas em diferentes culturas possibilitam uma crítica dessa ideia. Somos mesmo uma humanidade? (Krenak, 2019, p. 8)*

É impossível responder a pergunta feita por Krenak buscando apenas uma referência do que é humanidade, do que é ser humano, mas é bem isso que muitos têm feito até então.

*“Há centenas de narrativas de povos que estão vivos, contam histórias, cantam, viajam, conversam e nos ensinam mais do que aprendemos nessa humanidade. Nós não somos as únicas pessoas interessantes no mundo, somos parte do todo. Isso talvez tire um pouco da vaidade dessa humanidade que nós pensamos ser, além de diminuir a falta de reverência que temos o tempo todo com as outras companhias que fazem essa viagem cósmica com a gente.”*  
(Krenak, 2019, p. 15)

No Brasil de hoje, estima-se que há 256 povos indígenas, com 150 línguas diferentes. No Censo do IBGE de 2010, a população indígena brasileira somava-se em mais de 800 mil pessoas. Não só o design, mas também outros campos de conhecimento por muito tempo ignoraram estas pessoas e sua sabedoria. Por mais que sejam minorias num mundo excessivamente ocidentalizado, seu conhecimento não deixa de ser valioso. Estudos indicam que indígenas da Amazônia vivem ali por mais de cinco mil anos (Gill, 2021), produzindo o que produzem sem degradar nem destruir o bioma. Será que esta cultura ocidentalizada de hoje consegue viver mais 50 ou 100 anos sem destruir todo o mundo?

A exposição “Broken Nature: Design Takes on Human Survival” da Trienal de Milão em 2019, foi uma das que tratou dessa questão. Ali foram reunidos diversos trabalhos artísticos e palestras sobre o quanto a natureza precisa ser reparada e o papel que o designer tem neste reparo. O designer deve ir além do trabalho sustentável que está na moda para começar a discutir soluções reais para o mundo, já que não bastam cenários e visões apenas. Como explicado no site deles:

*“Under these circumstances, it is not enough anymore for designers to be politically and chemically correct. “Organic,” “green,” “environmental,” and “sustainable” are buzzwords that have been applied in earnest to design—including food and fashion—over the last two decades, as have the terms “ethical” and “aware.” Yet, despite these noble intentions toward humans, animals, plants, and places, we are still—as individuals and communities - tracking a course of destruction through overconsumption and disregard for countless forms of life, including our own. Designers can change flashy trends into more meaningful strategies imbued with agency*

*by encouraging new behaviors using objects - from physical to digital items, speculative scenarios to functional tools, architectures to video games, and construction processes for new biological entities to old-school mending kits - as prompts and foils. Citizens of the world have as much responsibility as designers. Broken Nature thus demands us all to collectively apply our resources in order to constructively repair the damaged ecosystems that we inhabit and shape. ("Broken Nature", 2019, para. 2)*

Uma das formas de ir além e gerar propostas para reparar nosso ecossistema é relacionar a abordagem do design às culturas que por muito tempo cuidaram do ambiente ao seu redor, construindo um conhecimento milenar sobre a natureza. Um desses casos são, por exemplo, os Yanomami. É denominado por Yanomami <sup>1</sup> a “sociedade de caçadores-agricultores da floresta tropical do Norte da Amazônia cujo contato com a sociedade nacional é, na maior parte do seu território, relativamente recente” (Albert, 2021, para. 3). A escolha de trazer a cultura Yanomami para uma dissertação em Design de Comunicação não é por acaso. Os Yanomami têm uma cultura excepcionalmente imagética. O mais interessante, porém, é que apesar disso sua cosmologia não têm grande iconofilia, isto é, por mais que se fale e se pense muito a imagem, há pouca produção física (desenhos, pinturas) delas. Essa peculiaridade foi notada primeiramente por Bruce Albert que muito estudou esse povo como também por Cláudia Andujar, fotógrafa suíça que passou muito tempo convivendo e se relacionando com eles. Apesar de ser um povo que fala muito de imagens não produziam mais do que pinturas corporais e ornamentações em certos objetos, que não eram definitivamente imagens.

Na cultura Yanomami o termo utupë é usado para qualificar “Toutes les manifestations de notre iconophilie (images sur papier ou digitales, animées ou non), représentations plastiques diverses (dessins, gravures, peintures, statues) ou modèles réduits (jouets et miniatures)” (Albert, 2014, p. 240). Sendo assim, a partir desta definição é que foi possível associar utupë a nossa concepção do termo imagem. Além disso, segundo Albert (2014), utupë é também usado pelos Yanomami para qualificar um reflexo de uma pessoa na água, a sua sombra ou até mesmo o ecoar de um som (wãã utupë - imagem do som). Só que este termo é também utilizado para designações mais profundas do ser humano como imagem-essência, energia vital e até a mudança do pensamento consciente.

Sobre o entendimento ocidental deste termo, Bruce Albert (2014), traz o seguinte esclarecimento:

<sup>1</sup> Assim como a maioria das denominações de grupos indígenas, yanomami foi um termo criado por antropólogos para se referir a tal grupo. A palavra vem de yanômami thëpë que na língua deles pode se traduzir para seres humanos.

*“Le concept yanomami d’utupë ne peut donc être réduit à notre notion d’”image” en tant que représentation figurée d’une réalité préexistante sur un médium quelconque (simulacrum). Mais il ne peut pas non plus se voir limité au registre de nos “images mentales”, images mirages qui ressortissent tout autant de la représentation analogique mais, cette fois, intérieure (phantasma). De fait, les images utupë des êtres primordiaux décrites par les chamans avec un grand luxe de précisions esthétiques, le sont d’abord à titre de perceptions directes d’une réalité extérieure considérée comme absolument tangible (le “voir” est ici authentiquement un “connaître”). Par ailleurs, elles sont données à voir et à entendre à travers les chorégraphies et les chants associés à chacun des êtres-images primordiaux que les chamans convoquent tour à tour au cours de leurs sessions, individuelles ou collectives.” (Albert, 2014, pp. 240-241)*

Como já dito anteriormente, há uma falta de suporte lexical no português, assim como nas outras línguas não-yanomami, para designar o que o termo utupë designa. A visão imagética de um xamã Yanomami, as imagens de seus sonhos e seu processo de se tornar imagem não pode ser relacionado em sua totalidade pelo que conhecemos por imagem. Como bem explicado por Albert (2014): “Ce “devenir-image” des chamans n’est donc pas ici affaire de mimesis ou de représentation mais, au contraire, de transduction et de “présentification”, d’avènement de l’invisible en “corps-images”” (Albert, 2014, p. 241). Segundo Albert, a base que se tem no ocidente que formulou a forma de pensar imagem, não consegue se relacionar diretamente com o termo, por trazer nuances diferentes de significado.

*“Les images non iconiques des chamans yanomami – événements à la fois visuels et ontologiques, corporels et cosmologiques – ne peuvent qu’ébranler notre conception de l’image à la fois sous-tendue par l’opposition platonicienne entre eidos (forme vraie) et eikôn|eidôlon (reproduction, faux-semblant) et indissociable des supports par lesquels elle est proposée aux regards (parois, panneaux, toiles, papiers, plaques, écrans). Ce retour ethnographique sur le «paradoxe» des images yanomami nous enseigne donc que celui-ci relève avant tout d’un malentendu conceptuel produit par l’anamorphose réciproque de regards culturels dissonants.” (Albert, 2014, p. 241)*

Sendo assim, com toda essa dificuldade de entender o termo a partir dos conceitos já difundidos e bem estabelecidos na cultura

ocidental, será que poderia o Design incluir no seu vocabulário esta designação tão abrangente? Lembrando que Andrew Blauvelt, reconhecido teórico e designer estadunidense, discorreu sobre a característica inerente do relacional no design: “Design, because of its functional intentions, has always had a relational dimension. In other words, all forms of design produce effects, some small, some large.” (Blauvelt, 2008, para. 7) Blauvelt discute que o design caminhou para um campo mais abrangente, saindo do que seria um público-alvo para entender seu contexto e seu hábitos:

*“Even in most instrumental forms of design, the audience has changed from the clichéd focus group sequestered in a room answering questions for people hiding behind two-way mirrors to the subjects of dogged ethnographic research, observed in their natural surroundings — moving away from the idealized concept of use toward the complex reality of behavior. Today, the audience is thought of as a social being, one who is exhaustively data-mined and geo-demographically profiled — taking us from the idea of an average or composite consumer to an individual purchaser among others living a similar social lifestyle community.” (Blauvelt, 2008, para. 8)*

Isto é, a etnografia aos poucos foi sendo considerada pelo design e por ele abrangida. Outro autor que escreve sobre o desenvolvimento do design ao longo da história é Branzi (1990). Ele também percebeu uma mudança no design no que ele chamou de Hybrid Metropolis (a sociedade pós-industrial) onde o design deixa de querer modificar o mundo e começa a conceber ideias de realidade:

*“In the Hybrid Metropolis design was no longer something that tended to modify the world, but rather an act that created a new reality that could be added to existing reality, to make it richer and more complex, in order to increase — as indicated above— the number of possible choices. Design thus became one of the imaginary territories of narration, of communication; territories into which the post-industrial system expanded, such as film, television, and information.” (Branzi, 1990, p. 15)*

Para Branzi (1990), no amadurecimento das ideias desta Hybrid Metropolis, poderia ser concebida a Cool Metropolis, um cenário onde as tensões e mudanças causadas pelo período anterior se acalmam para se perceber que as diferenças entre as pessoas são apenas diferentes metáforas de uma mesma realidade e assim as

contradições do sistema deixam de ser contradições. Neste contexto Branzi (1990) propõe três teoremas para a ecologia do mundo artificial sendo eles: Ecologia da Complexidade, Ecologia do Projeto e Ecologia das Relações. Estes três teoremas se associam de uma forma ou outra com a natureza. A Ecologia da Complexidade vem da observação que assim como na natureza “the artificial environment that surrounds us is made up of a polycentric and extremely differentiated logic” (Branzi, 1990, p. 21). Aqui o design “must cease waging war in favor of a designable standardization of the world - the environment cannot be encapsulated and contained in a design” (Branzi, 1990, p. 21). Assim, a cultura do design “is faced with the challenge of creating a rich interface between man and the artificial world; an interface that is not only functional and technical, but also capable of producing emotions, narrations and profound qualities” (Branzi, 1990, p. 22) Já a Ecologia do Projeto vem da realização de que assim como com a natureza “man establishes with artificial objects a relationship of use that is highly complex.” (Branzi, 1990, p. 22). E então se percebe que os comportamentos interpessoais vão se tornar um dos pontos principais do design:

*“The Basis of our Western education always aimed at the substance of things and relationships, and never at their form (always considered secondary and false), becomes dangerous in a society in which the environment will increasingly be characterized by the quality of the persons that work in it, and by their capacity to relate with others, without transmitting neuroses and violence. And so we see that the ecology of human relations, that is, the capacity to determine new codes of interpersonal behavior, will become one of the major themes in the culture of design.” (Branzi, 1990, p. 23)*

Branzi (1990) ainda mostra que a ideia concebida por trás do Ocidente se deteriorou justamente pela má ecologia de relações humanas que foi criada a partir dela. “The rapid deterioration of our Western environment certainly is a result of the crisis of values and ethical traditions, but also of culture’s failure to establish a gentle ecology of human relations.” (Branzi, 1990, p.23)

Em suma, o design, como notado por Blauvelt (2008), desenvolveu ao longo do tempo sua característica relacional e o próximo passo disso é compreender toda essa complexidade e as incoerências da sociedade pós-industrial através de ecologias que lidam com o mundo artificial, como proposto por Branzi (1990). Neste contexto se faz aqui uma tentativa de relacionar o design ao termo utupë. Para isso vamos recorrer ao design especulativo, já que

este último é a abordagem do design que lida com o imaginário. Recorremos a Dunne & Raby (2013) para a definição deste campo do design temos:

*“Speculative design overlaps with several other emerging design approaches but design fiction is probably the closest, and the terms are often used interchangeably. It is a vaguely defined space where speculative, fictional, and imaginary design all collide and fuse. Although there are obvious similarities, we think there are some important differences. Bruce Sterling defines design fiction as “the deliberate use of diegetic prototypes to suspend disbelief about change,” which could also describe a precursor of design fiction sometimes referred to as “artifacts from the future.” As it is popularly understood, design fiction is a narrower genre. It has grown out of the technology industry, and as the “fiction” part of the label references science fiction rather than general fiction, it places a strong emphasis on technological futures. Because of this, design fiction is increasingly being understood as a genre of future vision video (sometimes photos but rarely stand-alone objects) designed specifically for circulation on the Internet rather than in exhibitions. Another variation is Brian David Johnson’s idea of sci-fi prototyping, which is a more applied version that focuses specifically on using fiction to quickly explore implications for technology in workshops. Inevitably, design fiction suffers from some of the issues associated with film props mentioned at the beginning of this chapter, namely, a dependence on referencing the already known. We are more interested in using fictional designs to suggest things can be very different indeed, consequently our fictions are glitchy, strange, disruptive, and hint at other places, times, and values.” (Dunne & Raby, 2013, p. 100)*

Como observação, esta dissertação opta por usar, assim como Dunne & Raby (2013), o termo design especulativo ao invés de design fiction, pelos mesmos motivos indicados por eles:

*“Like Margaret Atwood’s preference for the term speculative literature over science fiction, we prefer the term speculative design over design fiction. Although, strictly speaking, we produce fictional designs, they have a broader purpose than the design fiction genre allows. Another difference that separates design fictions from the kind of fictional design we are interested in is that they are rarely critical of*

*technological progress and border on celebration rather than questioning.” (Dunne & Raby, 2013, p. 100)*

O design especulativo tem um papel tão importante na educação dos próprios designers tanto quanto para sua audiência, mas pouco se aprende se as narrativas transmitidas pelo design tiverem sempre a mesma origem. Para um conhecimento mais holístico do design é ideal que se troquem as bases do que se cria no design especulativo. Como dito pelo designer e escritor britânico John Thackara:

*A better innovation approach is to switch attention from science-dominated futures to social fictions in which imagined new contexts enrich an otherwise familiar world. Design scenarios are powerful innovation tools because they make a possible future familiar and enable the participation of potential users in conceiving and shaping what they want. (Thackara, 2005, p. 219)*

Mas antes de entendermos a importância do design especulativo, é bom destacar que no contexto da sustentabilidade, ele tem sido criticado por sua falta de ação e de mudanças práticas, gerando de certa forma uma ilusão de que há uma transformação através dele. Por mais que o design especulativo seja sim importante para trazer mudanças reais, há uma possibilidade dele cair em repetições e prolixidades. A exposição, já referida, “Broken Nature: Design Takes on Human Survival” da Trienal de Milano, traz essa crítica e pretende mudar isso:

*With Broken Nature, we will not try to stipulate yet another definition of the elusive concept of nature, or speculate on future and futures; instead, we will bring to light—online, in the galleries, and elsewhere—a moment of self-reflection within the design discipline at a crucial point in the history of the human species. In order to celebrate restorative design, we must first recognize that designers have at times adopted and promoted a widespread attitude of assuaging correctness. The uses and abuses of buzzwords like “green,” “sustainable,” “organic,” and “aware,” to name a few, have been culpable in producing an illusion of participation in reparative measures toward the planet. Yet goodwill and provisional approaches—much like Dr. Haber’s<sup>2</sup>—are no longer effective. It is time for designers to start building comprehensive reparations into objects and concepts. (Antonelli & Tannir, 2018)*

<sup>2</sup> Dr. Harber é um personagem de Ursula K. Le Guin citado no texto como ilustração da complexidade de problemas que vivemos no mundo de hoje.

Sendo assim, como pode o design especulativo atuar para trazer uma mudança para o futuro? Para Papanek (1995), a tarefa do design inclui sempre “um certo grau de profecia” (Papanek, 1995, p. 9). Isto é o design tem de forma intrínseca o trabalho com o futuro, já que “Todo o design está vocacionado para um objectivo” (Papanek, 1995 p. 9) Além disso, como dito pelo autor, o designer de comunicação através de sua profissão tem a capacidade de orientar e ensinar as pessoas, até porque a própria comunicação é peça-chave para isso:

*Um designer tem sido sempre também um professor, estando em posição de informar e influenciar o cliente. Com a actual confusão ambiental é ainda mais importante que ajudemos a orientar a intervenção do design, de modo a que seja natural e humana. Temos de alargar as nossas próprias áreas de conhecimento, e simultaneamente reorientar os nossos modos de trabalhar. (Papanek, 1995, p.14)*

Estas preocupações são inerentes ao design. O estado atual do mundo em sua forma ambiental, social e cultural é e deve ser uma preocupação de um designer:

*A ecologia e o equilíbrio ambiental são os esteios básicos de toda a vida humana na Terra; não pode haver vida nem cultura humanas sem ela. O design preocupa-se com o desenvolvimento de produtos, utensílios, máquinas, artefactos e outros dispositivos, e esta actividade exerce uma influência profunda e directa sobre a ecologia. A resposta do design deve ser positiva e unificadora, deve ser a ponte entre as necessidades humanas, a cultura e a ecologia. (Papanek, 1995, p.31)*

Papanek não fala diretamente sobre o design especulativo, tratando mais de assuntos inerentes ao design gráfico, de produto e arquitetura, mesmo assim como dito por Dunne & Rabby (2013), “How designs are evaluated is also closely linked to a thorough understanding of probable futures, although it is rarely expressed in those terms.” (p. 3) Isto é, qualquer produção de um designer se associa de certa forma ao design especulativo. Papanek (1995) discorre sobre quem está ligado às produções de design:

*Todos nós estamos envolvidos no design. Como utilizadores, somos tanto consumidores como vítimas do ambiente, dos edifícios, dos utensílios e artefactos que constituem o nosso mundo. Se o design é um esforço consciente e intuitivo para impor uma ordem significativa, então o como e o porquê disto deveriam ser ensinados. (Papanek, 1995, p.236)*

No meio das crises ambientais e sociais que o mundo vive se torna cada vez mais imperativo o surgimento de novas origens ou até do resgate de ensinamentos que não agridem o meio ambiente e a própria sociedade.

*Tanto a época como o lugar dão aos designers a certeza de que as técnicas e os talentos que colocam no trabalho permanecerão válidos no futuro. No entanto, deveremos ser extremamente cuidadosos com aquilo que criamos e porquê. As mudanças ambientais no nosso frágil planeta são uma consequência daquilo que fazemos e dos instrumentos que utilizamos. Agora que as mudanças que provocamos são tão grandes e tão ameaçadoras, é imperativo que os designers e arquitectos dêem o seu contributo para ajudarem a encontrar soluções. (Papanek, 1995, pp. 10-11)*

A ideia dessa dissertação é de que para se construir um mundo melhor, se pode relacionar o design especulativo às narrativas de povos indígenas, narrativas estas que naturalmente transmitem uma percepção dos seres humanos com a natureza, mas que são esquecidas. Como um exemplo dessa negligencia, no mesmo website da Broken Nature em que se critica a falta de ação do design especulativo, é também afirmado num artigo que as transformações que vivemos no mundo revelam a instabilidade da civilização humana com a natureza:

*Precarity, menace, and irregularity are defining features of contemporary life. It has become almost impossible to escape the knell scientists have tolled for the planet. Climate instability is no longer confined to abstract numbers and formulas only; it is made increasingly visible by intensifying disasters—hurricanes, earthquakes, fires, and floods—that are striking closer to one’s home. By shorter winters, and more frequent heat waves. By disrupted agricultural production, dislocated seasonal diets, and hijacked migrations. More people than ever before in history are being forcibly displaced, revealing dangerous and on-the-rise xenophobic behaviors and fostering right-wing populism around the world. Heads of states struggle to keep their realms at bay. Enough events continue to occur daily and at an accelerated pace to sound a calamitous alarm for the future of the earth. However, the biosphere is not apocalyptically blowing over; instead, it is witnessing violent transformations of its properties—geological and otherwise cultural—that might render it incompatible with life as it was previously known.*

*These transformations all inform the unstable history of human civilization's relationship with nature; they also inform venues for collective resistance and capacities for making reparations. (Antonelli & Tannis, 2018, para. 2)*

A questão é que se pensarmos em civilizações indígenas ameríndias como a dos Yanomami, ou nas civilizações etnografadas por Papanek, ou até em civilizações aborígenes da Austrália, esse relacionamento com a natureza sempre foi de muito respeito e reverência (como será exemplificado nos capítulos seguintes). Enquanto se pode afirmar no Ocidente que a relação do homem com a natureza foi historicamente marcada por instabilidades e tentativas de domínio, essa não é uma afirmativa verdadeira para todas as civilizações do mundo e, por consequência, não pode ser uma afirmativa para a história da humanidade. A exposição Broken Nature, apesar de chamar atenção para trazer ideias de reparos para a natureza, esquece de um ponto principal: a humanidade não precisa de ideias novas para se relacionar harmoniosamente com a natureza, ela já tem muito conhecimento para tal. Só é preciso de forma descolonialista reobservar tais conhecimentos.

É nesse contexto que vem a proposta da busca por um “design selvagem”, de encontrar soluções dentro do design para as constantes adversidades trazidas pela evolução do sistema de pensamento colonialista. Aqui será proposto a aproximação da antropologia (ou se preferir a contra-antropologia) de Davi Kopenawa (2015) com o design especulativo, sendo essa a primeira proposta para a busca de um design selvagem.

A partir desses entendimentos, a associação do design especulativo às ideias do povo Yanomami pode de certa forma trazer uma ideia tanto para os profissionais de design que comunicam com suas imagens, quanto para sua visão do mundo. Dito isso, o que pode ser relacionado ao design com o termo utupë colocado em questão?

*Por mais que utupë não se relacione diretamente com a concepção ocidental de real e não-real (para os Yanomami o sonho faz parte da realidade), talvez seja o aspeto em que faz mais sentido relacionar estas duas culturas. Sendo assim, o fato do design especulativo lidar com esses entendimentos pode abrir um campo de aproximação entre a cultura imagética Yanomami e o design. Além disso, as narrativas mitológicas contadas por Kopenawa (2015) podem oferecer um suporte para o design. Por exemplo, Davi Kopenawa trouxe uma certa associação entre as pessoas de sua tribo e os artistas: “Les artistes rêvent presque comme nous, chamanes, mais leurs rêves sont autres. Ils deviennent comme*

*des peaux d'images à regarder. Nous, nous faisons danser les images des ancêtres animaux du premier temps pour soigner les nôtres e protéger la forêt.” (Albert, 2014, p. 247)*

Sendo assim, Kopenawa, na posição de xamã, se vê de certa maneira também como artista, a diferença é que não há nele a necessidade de transmitir estas imagens através de uma mídia ou interface. Isto é, enquanto alguns artistas tem intrinsecamente maior dependência de um suporte físico para se comunicar com imagens, os xamãs yanomami, na comunicação e transmissão de suas narrativas não vêem e nunca viram necessidade desse suporte, eles transmitem as imagens de suas histórias por mais de centenas de anos sem um suporte propriamente dito.

É interessante notar que a concepção de arte no pensamento ocidental mudou ao longo dos anos para se adequar a sua época. Bourriaud, crítico de arte francês diz que hoje a arte “modela universos posibles” (Bourriaud, 2008, p. 11) Isto é, a arte “actual muestra que sólo hay forma en el encuentro, en la relación dinámica que mantiene una propuesta artística con otras formaciones, artísticas o no.” (Bourriaud, 2008, p. 22) Bourriaud (2008) também traz uma reflexão interessante sobre a relação do artista com as formas:

*No existen formas en la naturaleza, en estado salvaje, ya que es nuestra mirada la que las crea, recortándolas en el espesor de lo visible. Las formas se desarrollan unas a partir de otras. Lo que ayer era considerado como informe o “informal”, ya no lo es hoy. Cuando la discusión estética evoluciona, el estatuto de la forma evoluciona con ella y por ella. (Bourriaud, 2008 p. 22)*

Ainda sobre esta questão da forma Bourriaud (2008) segue dizendo:

*En las novelas de Witold Gombrowicz se ve cómo cada individuo genera su propia forma a través de su comportamiento, su manera de presentarse y de dirigirse a los demás. La forma nace en esa zona de contacto en la cual el individuo lucha con el Otro, para imponerle lo que cree ser su “ser”. Nuestra “forma” es entonces, para Gombrowicz, únicamente una propiedad relacional que nos liga con aquellos que nos transforman en cosa al mirarnos, retomando la terminología sartreana. El individuo, cuando cree estar mirándose objetivamente, sólo está mirando el resultado de perpetuas transacciones con la subjetividad de los demás.*

*Para algunos, la forma artística escaparía a esta fatalidad*

*por estar mediatizada por uma obra. Nuestra convicción, por el contrario, es que la forma toma consistencia, y adquiere una existencia real, sólo cuando pone en juego las interacciones humanas; la forma de una obra de arte nace de una negociación con lo inteligible. A través de ella, el artista entabla un diálogo. La esencia de la práctica artística residiría así en la invención de relaciones entre sujetos; cada obra de arte en particular sería la propuesta para habitar un mundo en común y el trabajo de cada artista, un haz de relaciones con el mundo, que generaría a su vez otras relaciones, y así sucesivamente hasta el infinito.*

*Estamos aquí en las antípodas de esa versión autoritaria del arte que descubrimos en los ensayos de Thierry de Duve,<sup>9</sup> para quien toda obra no es más que una “suma de juicios” históricos y estéticos enunciados por el artista en el acto de realización. Pintar sería entonces inscribirse en la historia a través de elecciones plásticas. Estamos en presencia de una estética fiscalizadora, en la cual el artista está frente a la historia del arte en plena autarquía de sus convicciones; una estética que rebaja la práctica artística al nivel de una crítica histórica sumarial: el “juicio” práctico es perentorio y definitivo, es la negación del diálogo que sólo concede a la forma un estatuto productor, el de un “encuentro”. La intersubjetividad, en el marco de una teoría “relacionista” del arte, no representa solamente el marco social de la recepción del arte, que constituye su “campo” (Bourdieu), sino que se convierte en la esencia de la práctica artística. (Bourriaud, 2008, pp. 22-23)*

Se virmos, então que a arte começa na relação entre sujeitos e sua forma na negociação com o inteligível, a forma artística acaba por escapar de sua dependência com o suporte físico, ela vai além. A questão aqui, porém não é de qualificar Kopenawa no seu processo xamânico como artista ou não, isso não faz grande diferença. O importante a perceber com o entendimento de Bourriaud (2008) sobre a arte relacional é que os rituais xamânicos de Kopenawa têm um potencial semelhante ao da arte, podem mostrar e modelar universos possíveis, podem revelar ideias que mudam o estado atual do mundo. Kopenawa, como xamã e como artista tem essa capacidade de desafiar a forma de ver e estar no mundo e também de contribuir para a alteração destas noções.

Por isso a busca por um design selvagem pode se dar pela relação das narrativas mitológicas Yanomami conhecidas através da *Queda do Céu* (2015) à especulação no design. Lembrando que nesta dissertação o design selvagem é uma tentativa de associar de forma descolonialista o campo de estudos do design à epistemologia

indígena. Não podemos esquecer que o conceito imagético dos Yanomami é inerentemente experienciável.

A concepção de mundo entregue por Kopenawa no livro da Queda do Céu (2015), como veremos, desafia alguns valores fortemente estabelecidos no universo ocidental. Através das palavras de Kopenawa, é possível conhecer não só um pouco da mitologia dos Yanomami como também a perspectiva que ele tem sobre o homem branco:

*“Hoje, os brancos acham que deveríamos imitá-los em tudo. Mas não é o que queremos. Eu aprendi a conhecer seus costumes desde a minha infância e falo pouco a sua língua. Mas não quero de modo algum ser um deles. A meu ver, só poderemos nos tornar brancos no dia em que eles mesmos se transformarem em Yanomami. Sei também que se formos viver em suas cidades, seremos infelizes. Então, eles acabarão com a floresta e nunca mais deixarão nenhum lugar onde possamos viver longe deles. Não poderemos mais caçar, nem plantar nada. Nossos filhos vão passar fome. Quando penso em tudo isso, fico tomado de tristeza e raiva.” (Kopenawa & Albert, 2015, p.75)*

Num contexto onde muitos grupos indígenas se desligaram de suas raízes para seguir a cultura imposta do branco, apresentada como mais avançada, Kopenawa (2015) inverte o olhar sobre essa cultura. “Só poderemos nos tornar brancos no dia em que eles mesmos se transformarem em Yanomami”. Isso mostra o quanto é preciso trocar a perspectiva, o quanto o branco que por muito tempo teve esse papel de “professor” de sua cultura precisa agora experimentar se colocar do outro lado e ver o ponto de vista dos Yanomami.

*Os brancos se dizem inteligentes. Não o somos menos. Nossos pensamentos se expandem em todas as direções e nossas palavras são antigas e muitas. Elas vêm de nossos antepassados. Porém, não precisamos como os brancos, de pele de imagens para impedi-las de fugir da nossa mente. Não temos de desenhá-las, como eles fazem com as suas. Nem por isso elas irão desaparecer, pois ficam gravadas dentro de nós. Por isso nossa memória é longa e forte. O mesmo ocorre com as palavras dos espíritos xapiri, que também são muito antigas. Mas voltam a ser novas sempre que eles vêm de novo dançar para um jovem xamã, e assim tem sido há muito tempo, sem fim. Nossos xamãs mais antigos dizem: ‘agora é sua vez de responder ao chamado dos espíritos. Se*

*pararem de fazê-lo, ficarão ignorantes. Perderão seu pensamento e por mais que tentem chamar a imagem de Teosi para arrancar seus filhos dos seres maléficis, não conseguirão. (Kopenawa & Albert, 2015, p.75)*

A questão da inteligência e da racionalidade associada à individualidade é peça-chave na epistemologia ocidental, como refere Quijano (1992): “Parece, pues, demonstrable la asociación entre individualismo y los conflictos sociales y culturales europeos, en el momento de elaboración del principal paradigma europeo de racionalidad.” (Quijano, 1992, pg.15) Sendo assim, Kopenawa mostra que, apesar do branco aparecer para ele com esta postura de se dizer inteligente, e por muito tempo ter se colocado como o único capaz de inteligência, há também inteligência e produção de sabedoria vindo dos Yanomami. Da mesma forma Quijano (1992) comenta sobre o quanto as culturas de fora do pensamento ocidental sucumbiram à ideia de totalidade do ocidente, isto é, só é válido o que é feito e como é feito dentro da epistemologia ocidental:

*Fuera de “Occidente”, en virtualmente todas las culturas conocidas, toda cosmovision, todo imaginario, toda produccion sistematica de conocimiento, estan asociadas a una perspectiva de totalidad. Pero en esas culturas, la perspectiva de totalidad en el conocimiento, incluye el reconocimiento de la heterogeneidad de toda realidad; de su irreductible caracter contradictorio; de la legitimidad, esto es, la deseabilidad, del caracter diverse de los componentes de toda realidad, y de la social en consecuencia. Por tanto, la idea de totalidad social, en particular, no solamente no niega, sino que se apoya en la diversidad y en la heterogeneidad históricas de la sociedad, de toda sociedad. En otros terminos, no solamente no niega, sino requiere la idea del “otro”, diverso, diferente. Y esa diferencia no implica, necesariamente, ni la naturaleza desigual del otro y par eso la exterioridad absoluta de las relaciones; ni la desigualdad jerarquica o la inferioridad social del otro. (Quijano, 1992, p.19)*

É interessante perceber a consciência de Kopenawa sobre a cultura do branco e de sua própria cultura. Ele percebe a importância da produção textual (desenhos de letras) para o pensamento ocidental, mas mesmo assim não vê grande valor da escrita para sua cultura. Dessa forma ele não reduz sua forma de produzir conhecimento, ou como os brancos chamam, de produzir ciência. Por quanto tempo a produção científica ocidental foi supervalorizada enquanto outras produções que não se apoiavam em suportes

textuais eram rebaixadas? Se for assim, como é que a produção de conhecimento Yanomami que é majoritariamente oral pode ser relacionada com o conhecimento ocidental?

*Omama não nos deu nenhum livro mostrando os desenhos das palavras de Teosi, como os dos brancos. Fixou suas palavras dentro de nós. Mas, para que os brancos as possam escutar, é preciso que sejam desenhadas como as suas. Se não for assim, seu pensamento permanece oco. Quando essas antigas palavras apenas saem de nossas bocas, eles não as entendem direito e as esquecem logo. Uma vez coladas no papel, permanecerão tão presentes para eles quanto os desenhos das palavras de Teosi, que não param de olhar. Isso talvez os faça dizer: “É verdade, os Yanomami não existem à toa. Não caíram do céu. Foi Omama que os criou para viverem na floresta”. (Kopenawa & Albert, 2015, p. 77)*

Aqui Kopenawa continua mostrando o contraste na falta de necessidade do povo Yanomami para com a escrita e a supervalorização dela na epistemologia ocidental, dessa vez ainda é abordada a religião. Para os Yanomami não foi preciso um livro base para saberem e se relacionarem com a existência de Omama, ser demiurgo da tribo, como foi necessário para os devotos de Teosi (tradução fonética Yanomami para o deus cristão). Até para a religião a necessidade e a valorização do texto escrito como algo divino revela essa diferença entre as culturas. Da mesma forma, há uma certa valorização dos Yanomami pelo pó de yãkoana, um rapé alucinógeno que depois de inspirado pelos xamãs permitem que tenham visões, e que da interpretação dessas visões vem sua compreensão do mundo.

Num momento em que o mundo vive, esta questão da sobrevalorização da comunicação escrita se torna cada vez mais pertinente. Projetos como os do The Yes Men (“Hijinks”, 2021) discutem isso. O duo de artistas e ativistas, editou e imprimiu um jornal falso com notícias absurdamente falsas mas com o design editorial idêntico ao do New York Times. Apesar das notícias absurdas, pessoas tomaram aquilo como verdade pelo simples fato de verem aquelas palavras escritas numa suposta edição do The New York Times. Esta mesma mensagem colocada em outro suporte talvez não causaria tanta confusão quanto causou a edição falsa produzida pelo The Yes Men. Esse projeto nos leva a pensar o quanto é frágil a relação de uma pessoa inserida na epistemologia ocidental com a palavra escrita. Se alguém um dia caracterizou como frágil a produção de conhecimento dos Yanomami pelo fato de não terem um suporte físico, aqueles que também fazem uso desse suporte não estão

necessariamente a salvo. Será que podemos confiar completamente na veracidade do que é ali escrito? Da mesma forma são os livros de história e de arte que narram certos acontecimentos do mundo. Como foi feita essa narrativa, por quem e em que momento? Será que isso tudo não influenciou a escrita de textos canônicos para a filosofia ocidental? Será que estes não deviam ser apenas canônicos para a filosofia ocidental e não apresentados como universais para o resto do mundo?

Outro projeto notável é o do designer e escrito britânico Christopher Wilson (2001). Para a revista de design “Dot Dot Dot” ele escreveu um artigo sobre um suposto Ernst Bettler, um designer suíço que foi chamado para fazer cartazes de propaganda para a Pfäfferli + Huber (P + H), uma fabricante de farmacêuticos. Bettler, porém, sabia do envolvimento da empresa com os nazistas e decidiu aceitar o trabalho na intenção de prejudicar a P + H. Os quatro cartazes que criou traziam composições abstratas que, em sequência, formavam a palavra “Nazi”. Algumas semanas depois de lançada a campanha, a P+H foi arruinada pelo público que descobriu seu envolvimento com o nazismo. O trabalho de Ernst Bettler, foi vangloriado pela revista Adbusters que o identificou como “uma das maiores intervenções de design já registradas”. Da mesma forma Bettler foi identificado pelo escritor e designer Michael Jordan como o “fundador da culture jamming”. A questão é que todo o artigo não passa de uma ficção bem contada. Com exemplos e imagens dispostas numa revista de design renomada, Wilson (2001) não só inventou o nome do designer suíço que nunca existiu como também o nome da farmacêutica, do remédio a que se faz propaganda e até das cidades citadas. Foi tudo inventado.

É interessante perceber o papel manipulador do design nesses projetos. O design acaba por estar atrás desta mediatização e a cultura de conferir certas verdades a certos suportes. Como Tibor Kalman fala sobre a história do design gráfico, muitos mitos foram criados através dele. Kalman foi um influente designer gráfico e escreveu sobre a problemática que o design tem por apresentar e depender somente de uma história:

*There are two problems with design history. The first is how design history is written, for how history is written affects how the past is seen and understood. How history is written also affects how the past is used. And that's the second problem: Most design history is not written, it's shown. There's a lot to look at, but not much to think about. Maybe this is because designers don't read. That particular cliché (which, like most clichés, has a basis in truth) provides a good excuse for a lot of hack work in publishing: collections of*

*trademarks, matchbooks, labels, cigar boxes, you name it-volumes and volumes of historical stuff with no historical context. And since these artifacts are mostly in the public domain, unprotected by copyright, such books are a bargain for the publishers and a godsend to designers who are starving for "inspiration." (Kalman, Miller, & Jacobs, 1994, p. 29)*

O que falta, portanto para o design é um história que traga um conceito que não restrinja todo o design a somente uma parte maioritriamente ocidental do design e mostre portanto as produções de forma mais holística.

*For design history to be worth anything, it has to have a more inclusive definition of graphic design and a more inclusive way of looking at graphic design. Graphic design has artistic and formal qualities, and much of what's written about design focuses on these qualities. Design history becomes a history of aesthetics, of taste, of style. But there is another, more important history; it is the history of graphic design and its audience. It tells how political images have been crafted, how corporations have manipulated public perceptions, how myths have been created by advertising. This other history is the history of design as a medium and as a multiplicity of languages speaking to a multiplicity of people. (Kalman, Miller, & Jacobs, 1994, p. 29)*

No âmbito da descolonização do pensamento e das percepções vindas de Kopenawa, se percebe o quanto é preciso rever nosso pensamento sobre a produção de comunicação e a história do design, o que ela viecula, integra e exclui. Depois de analisados esses projetos fica o questionamento: será que a não valorização do texto e do suporte físico na cultura Yanomami faz desta uma cultura frágil, inferior, incapaz de produzir conhecimento? É preciso rever o valor que se dá aos media na cultura ocidental, ou se não pelo menos reduzirmos essa adoração ao texto como única forma de produção e propagação de conhecimento.

Continuando com o relato de Kopenawa na Queda do Céu, é possível ver outras críticas em relação ao modo de se viver nos tempos atuais, dessa vez Kopenawa (2015) fala sobre as mudanças climáticas e as epidemias:

*É por isso que nós, xamãs, estamos tão atormentados. Quando a epidemia xawara nos ataca, ela cozinha nossa imagem em gasolina e petróleo, dentro de suas painelas de ferro. Isto nos faz virar outros e sonhar o tempo todo. Então*

*vemos as imagens de todos os brancos que estão em busca do metal que tanto cobiçam. Vemos as fumaças das inúmeras tropas de seres maléficos xawarari que os acompanham por toda parte, e os enfrentamos com firmeza com nossos xapiri. Somos habitantes da floresta e não queremos que os nossos morram. Os brancos por acaso pensam que Teosi conseguirá fazer a fumaça de suas fábricas desaparecer do céu? Estão equivocados. Levada pelo vento bem alto, até o seu peito, ela já está começando a sujá-lo e queimá-lo. É verdade, o céu não é tão baixo quanto parece a nossos olhos de fantasma e fica tão doente quanto nós! Se tudo isso continuar, sua imagem vai ser esburacada pelo calor das fumaças de minério. Então derreterá aos poucos, como um saco de plástico jogado na fogueira, e os trovões enfurecidos não pararão mais de vociferar. Isso ainda não está acontecendo porque seus espíritos hutukarari não param de jogar água nele para resfriá-lo. Mas essa doença do céu é o que nós, xamãs, mais tememos. Os xapiri e todos os outros habitantes da floresta também estão muito aflitos, pois se o céu acabar pegando fogo, desabará mais uma vez. Então, seremos todos queimados e, como nossos ancestrais do primeiro tempo, arremessados no mundo debaixo da terra.*

*São essas as palavras de nossos grandes homens, que se tornaram xamãs muito antes de nós. Foi o que eles viram em sonho e é o que relatam os cantos de seus xapiri. Nós, xamãs, como eu disse, sonhamos com tudo aquilo que queremos conhecer. Quando bebemos o pó de yãkoana, primeiro vemos o pai do ouro e dos minérios no fundo da terra, envolto pelas volutas pegajosas de suas fumaças de epidemia. À noite, tornados fantasmas durante o sono, ainda sonhamos muito tempo com isso, através de nossos xapiri. Foi assim que, tornando-me espírito com meu sogro e os outros velhos xamãs de nossa casa, aprendi a conhecer a epidemia do ouro, que nomeamos oru xawara. Esses grandes homens me ensinaram a pensar longe e foi com eles que a imagem de Omama me permitiu ver todas essas coisas. Se eu tivesse ficado só trabalhando para os brancos, se meu sogro não tivesse me chamado para perto dele, meu pensamento teria ficado curto demais. É por isso que agora quero que os brancos, por sua vez, ouçam essas palavras. Trata-se de coisas das quais nós, xamãs, falamos entre nós muitas vezes. Não queremos que extraiam os minérios que Omama escondeu debaixo da terra, porque não queremos que as fumaças de epidemia xawara se alastrem em nossa floresta. Assim, meu sogro costuma me dizer: “Você deve contar isso aos brancos!”*

*Eles têm de saber que, por causa da fumaça maléfica dessas coisas que eles tiram da terra, estamos morrendo todos, um atrás do outro!”. É o que agora estou tentando explicar aos brancos que se dispuserem a me escutar. Com isso, talvez fiquem mais sensatos. Porém, se continuarem seguindo esse mesmo caminho, é verdade, acabaremos todos morrendo. Isso já aconteceu com muitos outros habitantes da floresta nesta terra do Brasil, mas desta vez creio que nem mesmo os brancos vão sobreviver. (Kopenawa & Albert, pp. 370-372)*

Talvez essa seja uma das partes mais importantes para se criar um novo modo conhecer a partir do pensamento de Kopenawa. Aqui, ele se coloca na posição de transmitir o futuro que ele vê para o mundo, na tentativa de assim tomar a atenção do homem branco não só para a sua sobrevivência e de sua tribo mas como também para a própria sobrevivência do branco. É notável que durante todo o seu relato no livro Kopenawa mostra as mais terríveis tragédias trazidas pelo branco à sua tribo e mesmo assim neste momento ainda transmite essas ideias na tentativa de ensiná-los. Diferente do branco que tem como prioridade a busca do “ouro” e de seu sucesso individualista, Kopenawa claramente tem como prioridade o bem-estar do planeta Terra. Há aqui uma ideia que deveria ser mais difundida.

Na última década, vimos a emergência de políticas ambientalistas e sustentáveis. Hoje já podemos ver a falsidade criada por trás da maioria das campanhas publicitárias de sustentabilidade e o comércio inadequado por trás dos selos que atestam a não agressão ao meio ambiente. Enquanto houver a necessidade de ganho e de acumulação em tudo o que for feito, não teremos de verdade uma sustentabilidade. O pensamento de Kopenawa que vem de fora da epistemologia ocidental pode fazer muito bem para o mundo se for por ele assimilada.

Por fim, depois de estudar os dizeres de Kopenawa, podemos voltar agora a trabalhar o termo utupë. Como dito por Back & Bazzi (2020), filósofos da Universidade Federal do Paraná, é possível subverter a ideia platônica de semelhança e representação para uma outra ideia:

*Uma possível aproximação do conceito de utupë, ao menos no sentido forte que anteriormente destacamos, seria com o de ideia platônica, visto que ambos estão no centro de uma teoria ontológica e epistemológica e que o próprio termo imagem usado na tradução de utupë induz a uma associação ao paradigma ocidental de representação. No entanto, os seres-imagens distinguem-se marcadamente das ideias*

*platônicas e, como consequência, a filosofia Yanomami é distinta do platonismo e da teoria tradicional da representação. Tal filosofia pode, inclusive, subverter o paradigma representacional baseado na semelhança e apresentar uma visão de mundo na qual a transformação tem papel central. (Back & Bazzi, 2020, p. 216)*

Citam Valentim (2018) para apoiar a afirmação: “Ser fantasma/ espectro de outrem não é ser sua cópia, fiel ou degradada, mas sim sua imagem transformada, ser outro em relação a outrem, e não semelhante ao mesmo” (Valentim, 2018 p. 223). Essa ideia de transformação vinda do uso do termo utupë associada ao pensamento de Kopenawa, permite uma reflexão sobre a possibilidade de mudança do mundo. A imagem (representação, ideia) que se tem do mundo pode mudar, não é preciso vê-lo como uma simples fonte inesgotável de recursos que existe em função do ser humano e assim sua imagem (alma, ser) teria a possibilidade de se transformar de outra forma que não fosse sua exaustão.

É interessante notar que a realidade e não-realidade da imagem é muito bem abrangida no conceito de “utupë” dos Yanomami. Ali, o valor que se dá para uma representação é o mesmo que se dá para os sonhos, para os espíritos (xapiri) vistos através do ritual xamânico com a yakoãna. É um valor que não está ligado com representação mas sim com o ato de se transformar. Nesse contexto Bruce Albert em diálogos com outros pesquisadores no livro “Conversações em Watoriki” de Senra (2011) traz algumas questões tanto do termo Yanomami quanto do entendimento de imagem da filosofia ocidental:

*Meu ponto é esse: o que seria uma imagem se, em um outro mundo intelectual e humano possível, ela é essa alma das coisas? Se há conceito de imagem, ele deve ser válido de um modo mais ou menos universal; portanto, o que seria um conceito de imagem universal que pudesse incluir todas essas coisas que os Yanomami colocam nesse conceito de urupë do qual nos falam ser o equivalente do nosso? O que seria uma noção de imagem que englobaria a deles e a nossa? Pois eles nos indicam que as duas têm alguma relação; não sou eu quem diz, são eles: “as imagens que vocês nos trazem têm a ver, no nosso caso, com isso; nós colocamos isso no mesmo registro”. Isso nos coloca a questão: o que seria uma imagem, se ela engloba uma fotografia, um filme? ...*

*Os Yanomami nos propõem um jogo. Se quisermos jogar com eles e ganhar algo, fazer uma experimentação, o que eles nos dizem é: “o que vocês chamam ‘imagem’, nós chamamos de urupë; e depois colocamos tudo isso dentro...”: o*

*campo semântico de urupë é algo que mistura “lebres, sapos, maçãs e coelhos, ao menos para nós”. Eles nos dizem que essas duas coisas têm relação, logo parecem pensáveis em um mesmo registro. Eles nos propõem uma experimentação na qual nós buscaríamos rever nossa categoria de imagem para fazer o mesmo que eles: englobar as lebres, os sapos, os pumas etc., e nossa imagem. Então, o que é pensável e que engloba torna possível o pensamento, em um mesmo registro, da fotografia até aquilo que os xamãs experimentam em seus corpos com essas multiplicidades, essas luminosidades etc. O interesse da antropologia, da etnologia é esse: jogar com eles em experimentos, jogar com os mal-entendidos... Minhas questões partem daí, pois eles me dizem: “isso, isso também é urupë”. Eu, como etnógrafo, digo um pouco ingenuamente: “é uma imagem”, mas aí está colocado o desafio de sair do papel do etnógrafo; poderíamos nos contentar em dizer “é uma imagem”, sabemos muito bem. “Mas ora, se vocês me colocam o desafio, eu proponho esse jogo...”*

*São dois estados da imagem. Há uma espécie de magma perspectivo induzido pelo uso de alucinógenos no qual é preciso ver algo; e esse é o objeto da iniciação. Eles só veem, como dizem, através da aprendizagem do canto. Ou seja, aprende-se a colocar o simbólico em volta disso tudo; o que escapa são esses momentos dos devires animais, são puramente onomatopeicos, movimentos corporais. Portanto, é um pouco a sobra da tentativa de domesticação pelo simbólico de todo esse magma induzido no cérebro, o que escapa a esse controle, que se torna, de tempos em tempos, um pouco paroxístico, que sai do simbólico e é puramente intensivo, como você dizia. Então, há uma noção de imagem..., as visões são descrições de visões que não existem fora dessas descrições..., a não ser que elas sejam diretamente perceptíveis como um efeito dos corpos. Bom, na verdade essas imagens, quando eles contam, não existem fora de seu discurso... (Senra, 2011, pp. 72-75).*

Aqui, portanto, depois das leituras realizadas e tratadas no capítulo, não se faz necessária a criação de um termo ou de uma ideia que englobe tanto o conceito de imagem ocidental quanto o conceito de “utupë” dos Yanomami. O intuito é perceber, sendo essa a tentativa dessa dissertação, que a busca do relacional no design e na filosofia da imagem com as diversas culturas não-ocidentais é uma busca muito rica. Isto é, se concepções de culturas não-ocidentais deixarem de ser vistas como objetos de investigação e estes campos de conhecimento passarem a ser relacionados com a produção

científica ocidental, algumas das bases do pensamento filosófico poderão ser revistas por outras perspectivas. Aqui foi apresentado o termo utupê que é apenas um dos conceitos de apenas uma das mais de trezentas etnias presentes no Brasil, sendo suficiente para muitos questionamentos surgirem. Isso revela a multiplicidade do ser humano que foi por muito tempo esquecida ou subestimada pela ciência e por consequência, pelo design que começa aos poucos a reconsiderar outras formas de produção de conhecimento.

# Parte 2

# Mapas

# Capítulo 3

## Mapa e Experiência

### O Caminho em Branco

Quando você não conhece, você não respeita, você ignora. Daí para ele (o branco) é exatamente só o mundo que ele vive que é o correto, porque ele não conhece o restante. Então a simplicidade do nosso povo de poder olhar o outro, o tratar bem e de ficar no nosso canto porque não quer discutir, não quer disputar, é porque a gente conhece tudo isso (sabedoria da natureza). É assim que a gente mantém a firmeza dentro de nós. Preferimos sofrer, passar pelo o que passamos mas manter nossa sabedoria. **Moisés Piyãko**

No dia em que não houver lugar para o índio no mundo, não haverá lugar para ninguém. **Ailton Krenak**

Já foi aqui notado que no processo de colonização a imaginação e o pensamento, junto com a linguagem, foram usadas como forma de agressão e inferiorização de outras culturas. Além disso, uma outra ferramenta amplamente utilizada foi a geografia. O mapeamento e nomeação dos lugares colonizados determina um certo espaço e confere posse ao colonizador que tem o objetivo de explorá-lo. Esse feito não leva em consideração o modo de pensar e de se locomover dos nativos que habitavam aqueles lugares. Como Bernard Nietschmann (1994), geógrafo estadunidense, nota: “More indigenous territory has been claimed by maps than by guns.” Houve uma agressão não só no modo em que os colonizadores invadiram as terras, mas também no modo como essas terras foram representadas e divididas. Desta maneira a descolonização pode se proteger também com esse mesmo argumento. Como continua Nietschmann (1994): “This assertion has its corollary: more indigenous territory can be reclaimed and defended by maps than by guns.”. O cartógrafo Jordan Engel tem um pensamento semelhante e na intenção de defender os territórios indígenas fundou o Decolonial Atlas, um site que traz mapas com visões descolonialistas do espaço. Sobre a descolonização de mapas ele diz:

*Colonial powers, without the consent of Indigenous peoples, draw up political borders that, more often than not, do not reflect any real natural or cultural boundaries. They are imaginary lines that are superimposed on the land by people who have little knowledge of the land. These people then proceed to populate their maps with names for rivers, mountains, and towns — names that are invented specifically for this purpose. Once again, these names often fail to represent anything meaningful about the local ecosystem or Indigenous culture of a precise location. (Engel, 2017, para. 3)*

Antes de sofrerem pelo processo colonizador, os nativos dos cantos mais diversos do mundo tinham seus próprios meios de representar o espaço em que viviam. Essas representações foram construídas a partir da forma em que se relacionavam com o espaço, a partir da sua própria cultura. Engel continua dizendo:

*Because so much of the way in which modern people understand the world is formed by geography, the importance of alternative cartographies cannot be understated. Mapmaking developed independently in many cultures across the globe. Although in decline, there is a large diversity of*

*ways in which the physical world has been and is represented. In Majöl (the Marshall Islands), ancient mariners developed charts made from coconut fiber and shells to indicate the location of islands, waves, and currents in the Pacific Ocean. In Kalaallit Nunaat (Greenland), European explorers in the nineteenth century found pieces of driftwood carved by the Inuit to represent the shoreline of the island. It was only during the Age of (European) Exploration that cartography began to become standardized around the world. Today, it is not unlikely to find identical world maps in classrooms on opposite sides of the planet, in spite of very different Indigenous cultural understandings of geography. That cultural knowledge is rapidly being lost. Even though Europeans were the first people to map the world, non-European peoples do not have to forfeit their right to map their lands in their own way. Mapmaking is an art, not a science, and the rigid international standardization that has been applied to it stifles individual and cultural expression. (Engel, 2017, para. 5)*

O problema aqui, mais uma vez, não é o uso em si dos mapas europeus, mas sim a universalização deles, a ideia de que são neutros em relação ao seu contexto e época. O mapa mundi, vindo da representação europeia não pode ser a única representação possível, é preciso associá-la à cultura e à epistemologia que estava inserida quando foi criada. Só assim vai ser possível reconhecer a importância dos mapas que representam o espaço sem seguir o padrão científico e racional visto nos mapas estabelecidos como os mais fidedignos. David Turnbull (1989), pesquisador da área de cartografia na Austrália, discorreu muito sobre esse assunto:

*(...) a map is always selective. In other words, the mapmaker determines what is, and equally importantly, what is not included in the representation. This is the first important sense in which maps are conventional. What is on the map is determined not simply by what is in the environment but also by the human agent that produced it. (Turnbull, 1989, p.5)*

Dessa forma o que foi importante para os colonizadores quando estes produziram seus mapas, pode não ser relevante para os sujeitos das civilizações colonizadas. Para averiguar isso, se pode observar duas representações distintas do mesmo espaço. Turnbull (1989) analisa duas representações distintas da região antes habitada pelos incas. Sua análise é apresentada a seguir:

## Figura 1

Mapa Mundi de Guaman Poma escritor ameríndio de descendência Inca



Imagem retirada de  
Turnbull, D. (2008)  
Maps are territories.  
Science is an atlas.  
[Mapa] <http://territories.indigenouknowledge.org/home/contents.html>. Copyright 2008 de  
Blueprint

*This map, produced less than 100 years after the Spanish conquest of the Inca, was drawn by the Quechua writer Hawk Puma (Guaman Poma) to illustrate his moving account of Spanish misrule of Peru. Because his manuscript was part of a petition to the Spanish monarch, Hawk Puma employed a number of European conventions: he called it Mappamundi; he put 'North' at the top; he added pictorial elements such as the sun, ships, mountains, buildings in the towns and cartographically familiar sea creatures. The map shows little connection with the sophisticated relief maps which the 17th-century historian Garcilaso de la Vega attributes to the Inca, and it thus appears to avoid Incan cartographic conventions in favour of the European.*

*To modern eyes, the Hawk Puma map may at first seem fairly 'primitive', bearing, as commentators have suggested, only limited relation to the actual landscape depicted. For example, neighbouring countries seem to be wrongly placed, with the Pacific to the south instead of the west. But what happens if we rotate the map? Suddenly all the geographical relations fall into place. Even the rivers, the Marañon, Amazon and Pilcomayo begin to flow in the right directions again.*

*The significance of this rotation is much more interesting than a simple factual error. We now see that Hawk Puma's map follows long-standing Incan conventions after all. The explanation is historical. When the Inca expanded into Chile, a mountain pass had taken them by way of the great*

*'Eastern' society of the Collasuyu. Thus, Chile, to the south, came to be considered by the Inca as an eastern extension of their empire. Colombia, to the north, for similar reasons was considered a western extension. Furthermore, the map centres on Cuzco, the Inca capital, rather than on Lima, the Spanish capital; and its extent approximates the geographical limits of the Incan empire in South America, not the limits of the Spanish Indies, which the map purports to depict.*

*Thus, the story of the Hawk Puma map teaches us that conventions often follow cultural, political and even ideological interests, but that if conventions are to function properly they must be so well accepted as to be almost invisible. The map, if it is to have authority in Western society, must have the appearance of 'artless-ness'; that is, it must appear simply to exhibit the landscape, rather than to describe it with artifice or in accordance with the perceived interests of the mapmaker. For a map to be useful, it must of course offer information about the real world, but if this 'real world information' is to be credible, it must be transmitted in a code that by Western standards appears neutral, objective and impersonal, unadorned by stylistic device and unmediated by the arbitrary interests of individuals or social groups. (We frequently use maps that are highly stylised though: for example, guide maps to places and institutions.) Hawk Puma's map was almost certainly never seen by the King of Spain, and his petition never read. It may be that this failure resulted at least in part from the visibility of the Incan conventions, which would have been read by the Spanish eye as inaccuracies, thus calling the map's credibility into doubt.*

*In this regard, maps prove once again an apt metaphor for scientific discourse. Scientific representations of the phenomenal world are, like maps, laden with conventions, which are kept as transparent, as inconspicuous, as possible. This has, in the past generation, been brought home to us through the work of many commentators. Scientists, such as Peter Medawar, have described how scientific papers systematically conceal actual scientific practice ('Is the scientific paper a fraud?'; 1963). Philosophers and sociologists of science have pointed out that though we may grant that there is an external material world, we can gain no direct, unmediated experience of it. This obviously makes for a considerable difficulty. If there is a material world, and we have no direct experience of it, what is the relationship of our representations of the world to that world? Philosophers and sociologists who have taken a constructivist approach hold that rather than accept*

*a split between the world and our experience of it, we should consider our representations of the world as active constructions. On this view, our experience of the world and our representations of it are mutually interdependent, so there is a sense in which the two are inseparable. Or, to put it in its most contentious form, 'the map is the territory'. (Turnbull, 1989, p.5)*

## Figura2

A quatro províncias Incas agora representadas num outro mapa

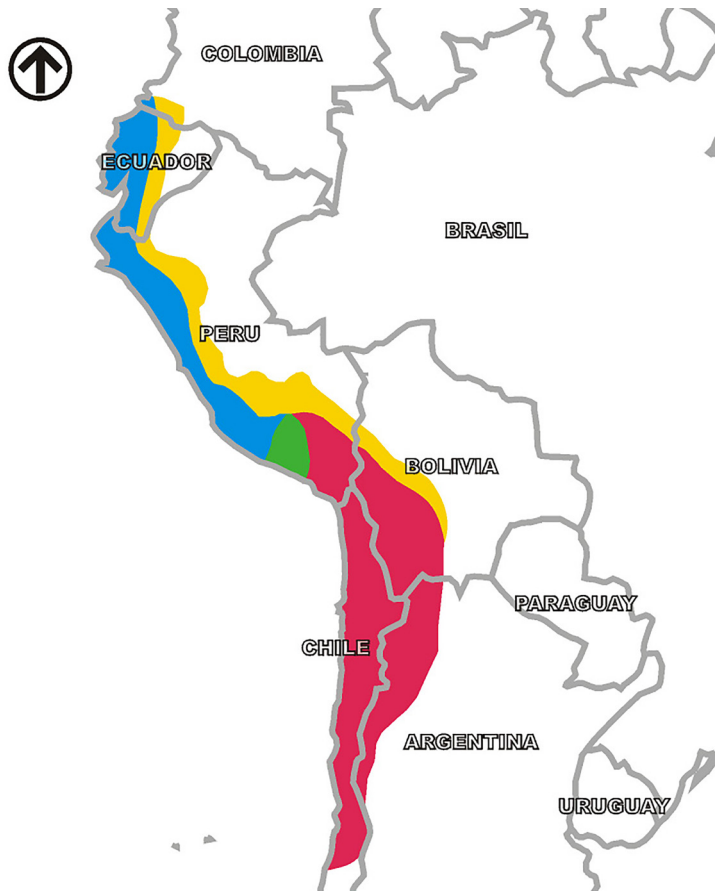


Imagem retirada de Wikimedia Commons (2021, Novembro 6) Inka Provinces. [Mapa] [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Inka\\_Provinces.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Inka_Provinces.jpg) Copyright 2005 de Wikimedia Commons

A representação de Guaman Poma é importante para nos mostrar o quanto o nosso senso de localização e experiência do espaço não pode ser desvinculado do contexto em que estamos inseridos. A partir das referências do império Inca, Guaman Puma construiu sua ideia de espaço e esta por si só não em nenhum momento

esteve errada. Ela só se torna primitiva ou rudimentar se colocada ao lado de uma outra referência que é vista como padrão. Ao longo do tempo, seguindo a evolução do colonialismo e do eurocentrismo o mapa-mundi que tem a europa no centro e segue o método racional europeu de representação acabou ganhar notoriedade, fazendo-se esquecer as outras várias formas de representar o espaço que existiam antes mesmo da colonização europeia. Recentemente este assunto foi bem trabalhado no livro *The mapping crisis* (2020) que apresenta um conjunto de artigos sobre o tema:

*The rules of Western cartography serve not simply to represent space but to impose one way of relating to, seeing and imagining the world – a worldview it claims to be superior. This is the case even though the creation of Western cartography itself was dependent on non-Western knowledges. As is well known, while the first colonisers renamed the lands they wished to conquer before even setting foot on them, in order to map those lands they needed the support of the indigenous peoples living there. Today, geomatic instruments such as drones equipped with topographic tools map from above in order to assist in further wars of dispossession and here again their use is never neutral. The technologies may evolve but the assumptions that inform Western cartography remain, contaminating if not colonising the very ways of being and doing that were previously non-Western. (Bellone et al., 2020, p. 34)*

É neste contexto que se faz importante a investigação de cartografias indígenas. Há uma necessidade de ver nessas cartografias uma forma de reconhecimento e proteção de seu espaço. Espaço este cada vez mais reduzido, pela exploração que continua a persistir mesmo depois de anos. Além disso estes mapas têm relevância no que diz respeito à relação e interpretação do espaço. Descolonizar o mapa e a cartografia não tem só a ver com a demarcação de territórios, tem a ver com a função humana da geografia. Como bem explicado pelos pesquisadores dessa área na Universidade de Toronto:

*Decolonizing the map – and decolonial mapping more broadly – goes beyond the practice of anti-colonial mapping (which is characterized by its resistance to colonialism), and seeks to reclaim place-based, ancestral, Indigenous knowledge while also enacting the contemporary world-making practices of Indigenous and colonized peoples in the present. Anticolonial and decolonial spatial practices are often intertwined, yet the former paradoxically has the effect of*

*re-centering the “colonial” (as a target of resistance) whereas the latter de-centers colonialism as the primary pivot around which ways of knowing and being-in-the-world are conceived, imagined, and lived. (Rose-Redwood et al., 2020, p. 152)*

Por isso, é importante perceber que por melhor que seja a intenção de um projeto de remapeamento ele pode acabar por reafirmar os preceitos contra o qual se manifesta:

*Although decolonizing and Indigenizing the content of maps is an important aspect of decolonial mapping, the protocols that inform the mapping process are just as significant, if not more so. If a map replaces colonial place names with Indigenous toponyms, or incorporates Indigenous content into an existing cartographic frame, such a mapping project can still have the effect of reinscribing colonial cartographic practices, despite the best of intentions. This is particularly the case if the mapping process itself adheres to – and thus legitimizes – colonialist–statist procedures and protocols, thereby reaffirming the colonialist assertion of a monopoly over the power to map. (Rose-Redwood et al., 2020, p. 153)*

Segundo Rose-Redwood (2020), para que um projeto de mapeamento seja efetivamente descolonialista, é preciso haver um movimento que parte do próprio grupo nativo, para que sua relação com o espaço seja reconstruída:

*Yet, on the other hand, if those remapping efforts were part of an Indigenous-led movement, combined Indigenous protocols with colonial procedures, and resulted in the reclamation of Indigenous place names, then they could very well serve the broader aims of decolonial mapping. This is especially true if we understand decolonial mapping as a process of articulating Indigenous self-determination in relation to place. Any action Indigenous peoples take to assert, engage, rebuild, or reclaim their relationships to land and how those relationships are visualized on maps can be seen as decolonial mapping, no matter the specific methods chosen. One of the ultimate goals of decolonial cartography, however, is to develop a cartographic culture among both Indigenous and non-Indigenous cartographers that is based upon, and respects, Indigenous mapping protocols. (Rose-Redwood et al, 2020, p.154)*

Sendo assim, esta dissertação apenas apresentará algumas culturas de mapeamentos feitos por etnias diferentes das colonialistas,

na intenção de reiterar a importância destas cartografias para a relação com o espaço. Anitta Hetoevohotohke'e Lucchesi é pesquisadora, de descendência Cheyenne, e escreve sobre a questão colonizadora da cartografia. Segundo ela: "On a fundamental level, all maps are storytelling devices; indeed, Western mapping practices have also always served in telling stories." (Lucchesi, 2018, p. 14).

A questão é que raramente as produções indígenas de representação do espaço são consideradas como mapas, sendo assim impedidos de contar sua própria história cultural. Como explica Lucchesi (2018): "Apparently, maps are "folk art" when created by Indigenous people, and "scientific tools" when created by a European or settlers." (Lucchesi, 2018, p.14) Dessa forma muitos mapas passaram muito tempo sendo reconhecidos como arte, mesmo sendo usados pelos seus criadores para se locomover e interagir com o espaço. Sobre isso Lucchesi (2018) apresenta um exemplo de algumas culturas de mapeamento não-ocidentais que traziam consigo um conhecimento profundo da região em que habitavam. É o caso de Pius "Mau" Piailug, grande navegador da micronésia:

*Piailug's contributions to research on Polynesian non-instrumental wayfinding not only proved that Polynesian navigators held sophisticated geographic knowledge, but also confirmed that Polynesian knowledge of their origins was correct. In addition, his work disproved academic theories that claimed—in another example of colonial presumptions that Indigenous peoples were incapable of making sophisticated maps—Polynesians did not develop technology sufficient to purposefully travel across the sea, and, as a result, Piailug revitalized cultural pride and knowledge not just in Satawal, but across the Pacific. (Lucchesi, 2018, p. 15)*

Lucchesi (2018) continua mostrando a importância do conhecimento cartográfico de Piailug:

*Though Piailug did not draw Western-style maps, his complex knowledge of the geography and environment of the Pacific shows an ancestral understanding of the region that is deeper than that of Western scholars. The diagrams and charts that Piailug used in training his apprentices show that complex maps are utilized in Polynesian non-instrumental wayfinding in the form of treasured knowledge memo-rized and held by navigators. For example, Piailug trained Native Hawaiian navigator Nainoa Thompson, who later developed a Hawaiian star chart based on Piailug's, with a wayfinding chart that represented the stars with shells and*

*that clearly shows the complex spatial knowledge of these Indigenous navigators. (Lucchesi, 2018, p. 15)*

Na busca de resgatar a importância não só dos trabalhos de Mau Piailug, mas também de outras civilizações nativas espalhadas pelo mundo, Lucchesi (2018) identificou três períodos-chave nos trabalhos de mapeamento feitos por nativos: o mapeamento ancestral, o anti-colonial e o descolonial.

Para Lucchesi (2018) o mapeamento ancestral “encompasses any mapping or cartographic praxes developed by Indigenous ancestors who were not explicitly engaging with colonialism in their cartography” (Lucchesi, 2018, p.13) Já o anti-colonial tem como característica a luta por “representing their homelands and peoples while they were constantly being violated, stolen, and destroyed” (Lucchesi, 2018, p.16) e o mapeamento descolonial tem a ver com reinvenção, “In short, not everything has to be about colonialism: these maps are not about fighting violence, but concerned with moving beyond it” (Lucchesi, 2018, pg.22)

Dentro dos três períodos-chave identificados por Lucchesi, vemos que os mapas de Mau Piailug se enquadram na categoria de mapas ancestrais, mas para além deles há também exemplos de mapeamentos descolonialistas, como é o caso do projeto de mapeamento iniciado pela comunidade Zuni nos Estados- Unidos.

### Figura 3

Representação da bússola estelar obtida através dos conhecimentos de Mau Piailug



Imagem retirada de Wikimedia Commons (2021, Abril 10) Mau-star-compass. [Fotografia] <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mau-star-compass.png> Copyright 2010 de Wikimedia Commons.

O povo Zuni, é um grupo que habita uma parte do sudoeste estadunidense há mais de três mil anos. Com seu próprio modo de viver, as cerca de doze mil pessoas pertencentes à tribo preservaram sua cultura ancestral até os dias de hoje com seus ritos religiosos, produções artísticas e língua própria chamada A:shiwí. Mas além disso, os Zuni também tem um interessante projeto de produção descolonialista de mapas. Em 2006, Jim Enote, diretor do A:shiwí A:wán Museum and Heritage Center reuniu figuras importante de seu povo para imaginarem juntos uma forma de contra-mapear as terras em que habitavam, reclamando os nomes Zuni dos lugares e dando o seu ponto de vista para aquele espaço. Chelsea Steinauer-Scudder conferiu de perto o trabalho dos Zuni. Ela escreve para a Emergence Magazine, uma revista que aborda temas relacionados a ecologia, espiritualidade e cultura:

*Jim Enote, a traditional Zuni farmer and director of the A:shiwí A:wán Museum and Heritage Center, is in his field checking his crops. If you were to find Jim's farm on Google Maps, you'd see that his land is bordered by Indian Service Route 2, on the far western edge of the state of New Mexico. But this is not how Jim understands the location of his farm. He knows it in relation to the meandering path of the Zuni River, to its distance from the Grand Canyon, its proximity to the spring that provides essential water to his crops, to Salt Lake, to the Zuni Pueblo, to the memory of his grandfather. (Steinauer-Scudder, 2018, para. 9)*

Este projeto veio da intenção de revelar e registrar os conhecimentos, as memórias e as vivências de seu povo. Como Enote mesmo disse num vídeo:

*We live in a world with many ways of knowing, with many systems of knowledge. Knowledge that the Zuni people have about the landscape has been underestimated, hasn't been clearly understood. It is time to assert that we have the knowledge of place and tell us the idea of what maps are about. (Loften & Vaughan-Lee, 2019, 0:14)*

Ronnie Cachini, líder espiritual Zuni, foi um dos primeiros a integrar esse projeto de criação de mapas Zuni. Sobre o mapa ele diz:

*A conventional map takes you to places—it will tell you how many miles and the fastest route. But the Zuni maps show these significant places that only a Zuni would know,” says Ronnie, “especially if you're in a religious leadership position:*

*you see the prayers that we say, the prayers that we hold... I incorporated a basket and prayer sticks to signify that. The prayer sticks that we make and that we offer to our ancestors are what holds this village together, which holds the people together. That's what my painting means.” (Steinauer-Scudder, 2018, para. 16)*

No mapa, Ronnie pintou lugares ligados à história de migração Zuni. O foco aqui está mais nas narrativas de seu povo, de suas tradições e da conexão que eles têm com tal espaço. Depois da criação de Ronnie, Mallery Quetawki, que nasceu e cresceu na reserva Zuni mas nunca falou a língua A:shiwí fluentemente, conseguiu assimilar e visualizar melhor as canções e preces que eram entoadas nos dias de inverno desde sua infância. Como ela mesma diz:

*“We misconstrue some of the meanings because we don't know what some of these words mean. We don't speak complete Zuni anymore. We've mixed with English, we've mixed with Spanish, and other languages that have come along.” When the prayers were incorporated into the Zuni maps, however, Mallery was able to relate to them in a way she never had before. “It's a really great learning experience to actually visualize these prayers, to put prayer into art and into a literal map. Culturally, it allows us to reconnect to our past.” (Steinauer-Scudder, 2018, para. 18)*

#### **Figura 4**

**Ronnie Cachini, Ho'n A:wan Dehwa:we (Our Land), 2006**



Imagem retirada de Steinauer-Scudder, C. (2018, Fevereiro 8). Counter Mapping. Emergence Magazine. Recuperado em 2 de Setembro, 2021, de <https://emergencemagazine.org/feature/counter-mapping/> Copyright 2022 de Emergence Magazine

Mallery foi também uma das selecionadas no projeto de contra-mapeamento da área Zuni, tendo sido escolhida para desenhar a conexão de seu povo com o Grand Canyon.

*“Mallery’s painting was to include Ribbon Falls, the place where the A:shiwí emerged into the sunlight and a site she was deeply familiar with in traditional prayers. Zuni men journey to the falls to leave offerings and to collect pigments and medicinal plants. As a Zuni woman, Mallery is not permitted to visit Ribbon Falls. “It’s a cultural reason, being that women did not take part in the kiva festivities. It is a male-only portion of society. That is a religious part of our culture,” says Mallery. In the matriarchal society of the Zuni, women own land, property, and livestock and traditionally have stayed behind from journeys that are potentially dangerous. “[My father] said, ‘You play the most important role in the village, so we don’t want you to go through those dangers. It is grueling and we do it as a protection to you.’ . . . I felt really good about hearing that version, because I was kind of left out. I grew up very traditionally, so I understood it.” Mallery created her painting of Ribbon Falls and the Grand Canyon based on photographs and stories that she sought out from her family, elders, and community.” (Steinauer-Scudder, 2018, para. 21)*

**Figura 5**  
Mallery Quetawki, Grand Canyon, 2008



Imagem retirada de Steinauer-Scudder, C. (2018, Fevereiro 8). Counter Mapping. Emergence Magazine. Recuperado em 2 de Setembro, 2021, de <https://emergencemagazine.org/feature/counter-mapping/> Copyright 2022 de Emergence Magazine

A importância dos mapas Zuni, vai além de simplesmente servir como referência para seu povo. Os mapas Zuni mostram que cada lugar tem sua própria história, com suas características próprias, seus detalhes. Muitas das vezes as fortes narrativas dos lugares são esquecidas pela objetividade e pelo foco na funcionalidade dos mapas modernos.

*The Zuni maps remind us that modern, conventional maps convey only one very particular way of being in place, one which often, counterintuitively, leaves us disoriented and disconnected. Conventional maps do not tell us what it means to be somewhere—the details of the landscapes we live in, the sounds of the trees and the birds, the long histories of the arroyos and the mountains, the names of the people who built our homes. (Steinauer-Scudder, 2018, para. 42)*

Foi assim que Jim Enote sentiu a necessidade de ver seu próprio povo representando o lugar onde vivem. Como Enote relata:

*“Modern maps don’t have a memory,” says Jim. “For me, the whole landscape around here is home. I have patterned languages that help me to remember how I get from one place to another. I go to my field in the summer. I collect wood in the fall and winter. I may be pinion picking or going to collect tea. . . . This whole constellation of what makes up a map to me has always been far beyond a piece of paper.*

*To outside eyes, what is perhaps most haunting about the Zuni maps is that they confront us with not-knowing. They present us not only with the stories and myths that we are not privy to in the Zuni worldview but also with the disorienting realization that many of us have forgotten the earth-based stories and myths of the places of our own, or that we never had those stories to begin with.” (Steinauer-Scudder, 2018, para. 43-44)*

É bom lembrar que além dos mapas representados nessas pinturas, há também outros tipos de mapas Zuni feitos em outros suportes. Por mais que estas pinturas tenham sido criadas recentemente, os Zuni por muito tempo se guiaram pelos desenhos de animais cravados nas rochas que permeiam seu vilarejo, nas histórias contadas em suas produções de cerâmica e nas preces e músicas tradicionais de seu povo. Como Enote diz: “This, too, is mapping. The names and images connected with places conveyed a symbiotic relationship between the people and the land.” (Steinauer-Scudder, 2018, para. 26)

Não é mera coincidência que os mapas descoloniais feitos a partir do projeto de Jim Enoté, tragam consigo as referências destes outros mapas e guias do passado. As narrativas mitológicas são um ponto chave nos mapas Zuni, revelando o conhecimento ancestral deste povo que habita e se relaciona com a região por milhares de anos. Um conhecimento que só se pode ser obtido por meio desta longa tradição de conexão e interação com o espaço.

*“The Zuni maps suggest that stories of place—the ones that really and truly connect us to the lands outside our own front doors—cannot be downloaded from the internet or read in a book. They suggest that the stories that are particularly rooted in the land can only be discovered by taking the dedicated time and attention to encounter the land itself—over long periods of time, through many seasons. Perhaps stories and myths of place need to have been spun from the threads of this landscape. While it seems easy to believe that what is at the core of any relationship to place is and must be universal, perhaps the language and the telling cannot be universal at all. We are far less likely to care for places if we have not bothered to know or understand them.” (Steinauer-Scudder, 2018, para. 45)*

Estudar os mapas Zuni se faz pertinente no momento em que se pode perceber suas particularidades de ver e reconhecer o espaço. Por mais que para os não-Zuni as narrativas e localizações não sejam assim tão evidentes, é intrigante perceber tal forma de conhecimento antes preservada somente pela tradição oral sendo agora traduzidas para o suporte visual. Para os Zuni, o lugar onde habitam é precioso por contar sua história e preservar sua memória, sendo essa vivência o foco da produção dos mapas.

## Figura 6

Figuras cravadas nas rochas próximas à região onde vivem os Zuni



Imagem retirada de Steinauer-Scudder, C. (2018, Fevereiro 8). Counter Mapping. Emergence Magazine. Recuperado em 2 de Setembro, 2021, de <https://emergencemagazine.org/feature/counter-mapping/> Copyright 2022 de Emergence Magazine

Para além dos mapas Zuni, há também algumas pinturas aborígenes que por muito tempo não foram reconhecidas como mapas ancestrais. Os Yolngu chamam estes de *dhulaŋ*. Para se entender melhor as características inerentes à criação desta representação, é preciso primeiro entender um pouco da cultura dos Yolngu. Os *dhulaŋ* são representações de conceitos que fazem parte do que é entendido por *djalkiri* que pode ser traduzido literalmente por “pegadas”, mas que no entendimento Yolngu tem significados mais profundos relacionados com o seu passado ancestral e a fundação do mundo.

*A person's or a clan's djalkiri could be called their 'songline'; it refers to what English speakers have come to call 'the Dreamtime' or 'the Dreaming', the 'other time' when the people of the two great ancestor clans socialised the landscape by living in it, thus variously creating the Dhuwa and the Yirritja, the dual sub-worlds of the Yolngu world. In the course of their everyday doings the Ancestral People left their 'footprints' and 'tracks', and this is the now known landscape. In talking of their djalkiri, a speaker refers to a specific series of stories, songs, dances and graphic representations about that creative epoch, as well as to the country defined by those stories, songs, dances and graphic representations. This is the country 'owned' by that person or group. The 'whole country' is constituted by a network of tracks which intersect and define a framework for the political and economic processes of Yolngu society. (Turnbull, 1989, p. 28)*

### Figura 7

Duane Dishta, Grand Canyon, 2009 à esquerda e Geddy Epaloose, K'ya'na: K'yawakwayina A:dehya (Ojo Caliente), 2009 à direita

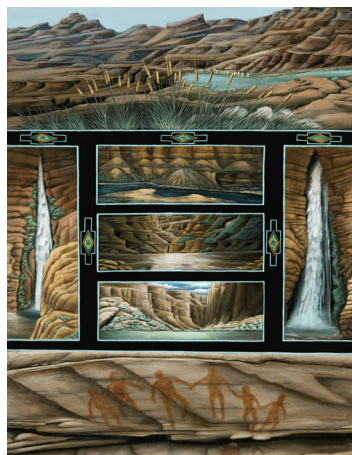


Imagem retirada de Steinauer-Scudder, C. (2018, Fevereiro 8). Counter Mapping. Emergence Magazine. Recuperado em 2 de Setembro, 2021, de <https://emergencemagazine.org/feature/counter-mapping/> Copyright 2022 de Emergence Magazine

Assim como as pegadas de um animal ou de uma pessoa são indícios para se imaginar o que aconteceu em certo lugar, as árvores, montanhas e lagos, com suas características próprias indicam o que ocorreu na fundação do mundo para os Yolngu (Turnbull, 1989, p. 29). É interessante perceber aqui a semelhança do cuidado Zuni com a ligação do território que habitam com o seu passado e o conceito dos Yolngu de djalkiri. As duas culturas, cada um da sua própria forma, se preocupam em observar a narrativa que é deixada no espaço tanto pela própria natureza, quanto pela passagem de seus ancestrais.

*Assim, as impressões e caminhos vindos do país ancestral de uma pessoa existem desde que os ancestrais caçaram, cozinham, realizaram cerimônias, procriaram, morreram (tornaram-se objetos sagrados) e foram enterrados durante a viagem. O “cheiro” dos ancestrais permanece na terra. Os Yolngu usam, por exemplo, a metáfora do djalkiri de uma árvore (suas raízes) que agarram e penetram no solo, e assim se tornam a paisagem. (Greatorex & Christie, 2006, p. 8)*

No pensamento Yolngu é vista uma conexão entre diferentes lugares através dos rastros, que formam consequentemente trilhas, deixados pelos Seres Ancestrais. Estas trilhas nada mais são do que a própria paisagem das coisas. Diferente do pensamento ocidental que conecta lugares através de conceitos abstratos como distância e largura, os Yolngu vêem nas próprias paisagens um mapa que indica por onde se passou esses seres e o que aconteceu ali. (Turnbull, 1989, p. 30)

Antes de se observar os dhulanj e reconhecer suas características cartográficas é conveniente se explorar um outro conceito da epistemologia Yolngu chamado wäŋa que tem a ver com uma preocupação muito forte desta cultura de orientação no espaço.

*Yolngu do not build a domesticated space and oppose it to ‘wild nature’ outside this domain, instead they are truly at home when they walk through the bush, full of confidence in knowing it as their own place. A camp can be made almost anywhere within a few minutes: a smooth place to sit or lie, a fire and perhaps a billycan of tea. Previously unmarked country becomes a camp, a wäŋa, with all the comforts of a familiar sitting room. The way of thinking which enables people to make a camp almost anywhere they happen to be, with no sense of dislocation, is a way of thinking that has the country as its own universe of meanings. Yolngu, who like to move and shift so regularly from*

*specific place to specific place, have made space their own. Space is localised; landscape, a home, a wän̄a.*

*But wän̄a is more than this; it is in fact a very complex bundle of concepts. In calling up notions of socialised space it is used in connection with the temporary site at which people live, but it also means ‘enduring country’ – a named place. Wän̄a in this sense carries with it connections to all other named places. Wän̄a is not only the human creation of ‘camp’ but also the Dreaming creation of ‘country’, a concept primary to Yolngu social organisation. (Turnbull, 1989, p. 31)*

### Figura 8

Crocodile and fire dreaming; Djamika Munungurr, 1985

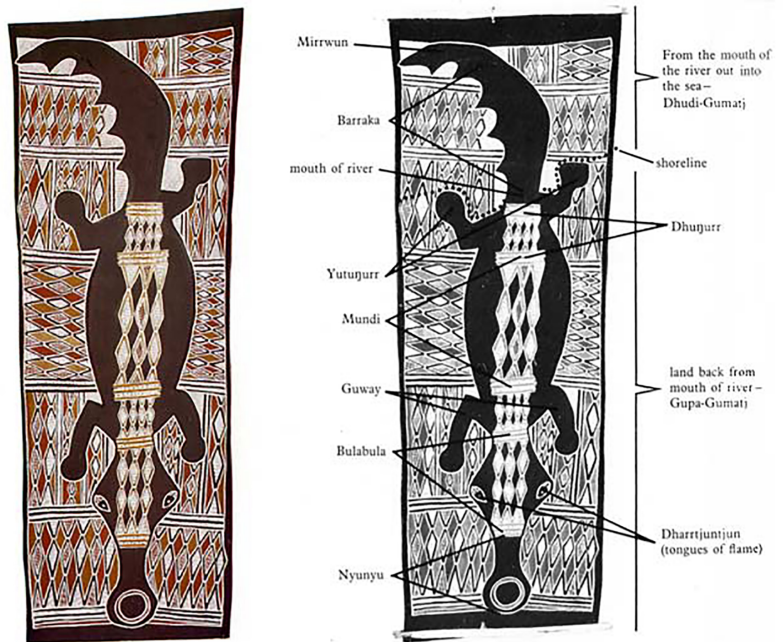


Imagem retirada de  
Turnbull, D. (2008) Maps  
are territories. Science is  
an atlas. <http://territories.indigenouknowledge.org/home/contents.html>. Copyright 2008 de  
Blueprint

Na figura 8, vemos uma típica pintura dhulan dos Yolngu. O crocodilo, um Ser Ancestral, representa a terra natal do povo Gumatj, chamado Nalarrwi, perto de Biranybirany. Aqui, a posição dos pés e do corpo do crocodilo define a área da pátria do clã Gumatj, segurando-a. A costa é representada pelas patas traseiras, a foz do rio é onde a cauda se junta ao corpo. (Turnbull, 1989, p. 31) Já que o dhulan representa um lugar específico em que os desenhos têm a intenção de corresponder, cada uma, aos elementos físicos do espaço, eles podem sim serem considerados mapas. Mas o mais interessante a

se observar é que para ler os dhulaṅ e se orientar por eles é preciso antes saber das histórias, canções e danças dos Seres Ancestrais relacionados com a criação deste lugar em específico. É importante destacar que o conhecimento Yolngu é como um produto, como explica Turnbull (1989):

*Yolngu knowledge is a commodity, or a product. You can earn it, trade it, give it and, more importantly, restrict access to it and hence use it as a means of control. It provides the basis for ceremonial power in the profoundly egalitarian Yolngu world. Moreover, the knowledge network is not transparent or passive, it is the real stuff of interaction between groups, and depends for its existence on constant activity, singing, dancing and painting. Through constant negotiation everyone knows who is responsible for what part of the knowledge network, who is charged with the care and maintenance of what song, and what land. (Turnbull, 1989, p. 30)*

No mapa da figura 8, cada parte do crocodilo tem um nome e cada nome representa um lugar, sendo que o padrão de fundo atrás do crocodilo também tem um significado. Segundo Turnbull (1989), esta é uma representação do fogo como uma metáfora para o conhecimento. Já nas costas do crocodilo, o padrão representa a água turva que é a wäṅja do crocodilo:

*“Fire always has the same elements: flames (the red diamonds); ashes (yellow diamonds); sparks (white dots); charcoal (black lines); flaming coals (white with red lines); dust (white lines on yellow) but in any particular fire these elements combine and manifest in different ways. So it is with knowledge: the general elements and their relations are always there but the way knowledge is revealed anew to each generation is particular for that generation and that time. Gulumbu Yunupiṅu, 1987” (Turnbull, 1989, p. 33)<sup>1</sup>*

O dhulaṅ como visto na figura 8, é geralmente usado para ensinar as crianças a se relacionarem com o espaço:

*Dhulaṅ like this one are for teaching children – they learn from the bark and from the land itself. Children can learn the shape of the land from the bark, and from being instructed about what is written there. From being instructed they can get a map in their heads. Children can learn to have respect for the wäṅja in this way and the wäṅjin (game animals) that live there, and learn to mind it properly. If they don’t*

<sup>1</sup> Retirada a partir das conversas entre Hellen Watson e Djamika Munungurr e sua família, citadas em (Turnbull, 1989)

*do that it will take its revenge. Gulumbu Yunupijū, 1987 9  
(Turnbull, 1989, p. 33)*<sup>1</sup>

Mas para além de seu efeito cartográfico e educacional, o crocodilo do dhularj é considerado para o povo Gumatj, sendo por eles reverenciado. Sobre isso Helen Watson (2008), pesquisadora que trabalhou junto com Turnbull, traz uma fala de Gularrwuy Yunupil'u, do povo Gumatj:

*“The relationship between the crocodile and myself and all my clansmen is a very special relationship. Because we believe that where the Gumatj people came from is represented by a crocodile. We believe that we came as a crocodile, and we believe that everyone of the tribal lands that we own from our forefathers were created and given to us once by a crocodile, and therefore that relationship is very special even today.*

*I see a crocodile as an animal that is part of me and I belong to him, he belongs to me. It's a commonness of land ownership. Everything that I have comes from the crocodile. Crocodile, he's the creator and the land giver to the Gumatj people. In my group of people, and the 'forefathers, we have always treated crocodile in a way that it is part of a family. We consider ourselves, even name ourselves, as crocodile and we come back as crocodile. When our body's dead, gone, our spirit becomes crocodile. Men, human beings, all races, must respect other animals because they want to live the same way as we do and there should not be any dominating approach to other living creatures. There should be ways [to do that]. There's plenty of areas. There's a lot of areas that we can all share in. This is how I feel that crocodiles should be approached. And Aboriginal people, through thousands of years of living with crocodiles, never have considered that they are dangerous animals. We have always lived with them. They lived their own life and we lived our own ways, as long as there is common respect for each other.” (Watson, 2008, para. 2- 4)*

Sendo assim, não se pode esquecer também a esfera religiosa que compreende os dhularj. Sobre isso, Turnbull (1989) ainda faz uma analogia com o cristianismo e a visão europeia de mapas:

*“In considering the ways in which dhularj are maps, we must not lose sight of the fact that dhularj are also religious icons. They have at least two aspects in common with Christian religious icons. Firstly, they present another, 'transcendental', world; they carry with them the presence of Waŋarr – the*

*Time and the Beings of the Dreaming – in much the same way Christian icons present ‘the living God’. The second element they have in common with Christian icons is that they are a ‘gloss on text’, the narrative of the Dreaming. Dhulanj are maps only insofar as the landscape is itself a ‘text’. Unlike Western maps, dhulanj do not seek to represent the text of landscape ‘in ratio’; they do not seek the ‘rational representation of nature’. Dhulanj and Western maps have different theories of picturing because they are produced within different theories of knowledge. It is because the Yolngu knowledge system has landscape itself as a meaning system, through which meanings are made following the actions of the Ancestral Beings, that dhulanj are coincidentally maps and icons. Rights in graphic representation, in dhulanj and other ways of presenting the Ancestral World (song and dance) are inextricably interwoven. The Ancestral Beings handed over the land to particular human groups. The condition of maintaining the world in this proper state is that those groups continue to perform ceremonies and produce the paintings and ceremonial objects that commemorate their creative acts.*

*We might say that in a profound way the Ancestral Beings of the Yolngu were mapmakers. They created the landscape and at the same time made the country a map of itself in the knowledge network. They created the symbols and the ways of their use so that the map might be read by those to whom these things have been revealed. Reading the map is penetrating deeper into the texture of the knowledge network – the land itself.” (Turnbull, 1989, pg.36)*

## Figura 8

Representação ocidental da área abrangida pelo dhulanj

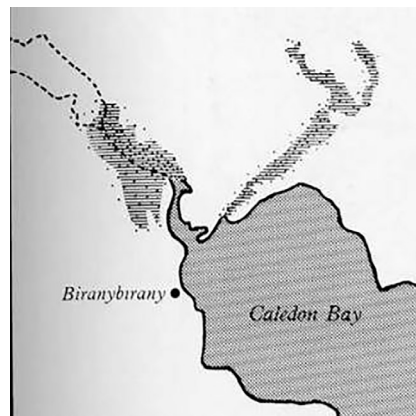


Imagem retirada de  
Turnbull, D. (2008) Maps  
are territories. Science is  
an atlas. <http://territories.indigenousknowledge.org/home/contents.html>. Copyright 2008 de  
Blueprint

Por fim, é possível perceber o afeto e o respeito vindo dos Zuni e dos Yonlgu para com a sua terra, sendo que isso tem uma participação importante na representação de seus lugares, seja essa uma representação pelas pinturas, pelos cantos ou pelas danças. Apresentamos apenas um pouco do conhecimento geográfico de cada uma das culturas. Culturas estas que são fortemente baseadas na obtenção de conhecimento através da experiência. Mesmo assim, essa pequena parcela basta para demonstrar a importância dos mapas para a descolonização de nossa relação com o espaço.

É importante notar que essa alienação do homem com seu espaço no ocidente, já foi notada por autores como Nigel Coates, renomado arquiteto inglês criador do movimento NATO (Narrative Architecture Today) que tem como proposta redefinir os propósitos do arquitetura. Sobre esse tema ele diz:

*Meaning and conventional function need not necessarily be linked. Buildings need to coax people back into working with them rather than against them... they need a time dimension, a mental dimension... or what we could call narrative. The layering and random access. It has to learn how to dramatize and emphasize; in short, how to build on the nature of experience. (Coates, 1988, p. 99)*

O autor ainda apela para a ação, a sensação e os sentimentos de quem experiencia a cidade e o papel de quem pensa a cidade nisso, foi assim que ele descreveu o que chama de arquitetura narrativa:

*Narrative architecture states this fundamental need to describe the mise-en-scène of buildings to overlap the complementary layers of situation, action, perception and form, and so discover more about a building before it is built. The drawing has to contain a filmic hypothesis and at the same time bring this back into the moment of the creative process. Sometimes this means drawing key pictures of the action even bigger than the building – in other words manipulating the content of the drawing dialectically, crucially and synthetically. When designing we need to create a complete picture of architecture in action, and not just a blueprint. The first drawings will have to be three-dimensional and sensual. They must grasp the feeling of being and moving through the building, so scale is more phenomenological than actual. Dealing with real scale comes later. (Coates, 1988, p. 101)*

Coates apresenta este conceito de arquitetura na tentativa de mostrar novamente ao público a experiência de cidade que foi

tomada deles. Um arquiteto pode fugir dos padrões e das fórmulas repetidas de se apropriar do espaço para pensar em algo que vá além disso. Coates acredita que seja possível trazer de volta uma cidade com mais sensações, com mais experiências, mas para isso é preciso fugir da racionalização das cidades. Como o autor diz: “Whether for political or economic reasons, the rationalized cities we now build rely on packaging and neutralizing events, rather than encouraging their free-form diversity: experiences of the city do not mix with maps or plans.” (Coates, 1988, p. 97)

A racionalização enaltecida no pensamento ocidental por vezes se torna um empecilho para a obtenção de conhecimento através da conexão do homem com a terra. Por consequência ela facilita a alienação das pessoas com o próprio espaço. Não é por acaso que até hoje governantes do mundo todo não conseguem deixar de ver a terra como simples fonte de recursos para a obtenção de lucro. É uma pena ver a geografia sendo utilizada para servir tal propósito. A descolonização dos mapas vem neste contexto, para revelar uma outra importância para a terra, quando não há uma supremacia do ser humano para com ela. Kopenawa (2015) percebeu a frivolidade da relação do homem branco com suas representações geográficas, sobre isso ele diz:

*“Com nossas palavras, dizemos que os antigos brancos desenharam sua terra para retalhá-la. Primeiro cobriram-na de traços entrecruzados, formando recortes, e, no meio deles, pintaram manchas redondas. É assim que os xamãs podem vê-la. Esse traçado de linhas e pontos, como manchas de onça, parece deixá-la muito mais bonita. Porém, esses desenhos são em seguida colados num livro e aqueles que querem plantar sua comida nesses pedaços têm de devolver seu valor. Assim, os brancos alegam que esses desenhos de terra têm um preço, e é por isso que os trocam por dinheiro.”*  
(Kopenawa & Albert, 2015, p.327)

# Parte 3

# Design

# Capítulo 4

## Os Desafios da descolonização no Design

Imitar o Branco

Para viver, você deve respeitar o mundo, as árvores, as plantas, os animais, os rios e até a própria terra. Porque todas essas coisas têm espíritos, todas elas são espíritos, e sem os espíritos a Terra morrerá, a chuva irá parar e as plantas alimentares murcharão e morrerão também. **Raoni Metuktire**

A esfera política no design já é algo amplamente discutido. O designer em seu processo de comunicação de uma forma ou de outra se envolve politicamente através de sua criação. Tony Fry (2011), reconhecido teórico e designer define política da seguinte forma: “Politics is an institutionalized practice exercised by individuals, organizations and state” (Fry, 2011, p. 16). A partir dessa definição, Fry (2011) discorre sobre como produção de um designer pode estar sempre atrelada a uma ideologia seja ela a favor, contra ou neutra em relação ao pensamento político em voga no momento de sua criação. Assim ele demonstra o quanto o design acaba por muitas vezes dar materialidade a uma ideologia política:

*In contrast to politics (as enacted by the political actions of activists, parties, governments and policies) design gives material form and directionality to the ideological embodiment of a particular politics. As the history of architecture and design confirms: cities, hospitals, prisons, offices, factories, homes, parks, public transport, utilities, infrastructure, public information and so on, all arrive with forms lodged in particular sets of ideological value that are predicated on how human beings should be viewed and treated. In this way, design and the designed function politically. As such, design expresses power materially and in ways that shape how people interact and ontologically prefigure their material culture and economy. (Fry, 2011, p. 16)*

A proposta de Fry (2011), então, é de ver o design não só numa participação ativa na política, mas como também de vê-lo como ferramenta de prefiguração das práticas políticas que determinam o futuro do mundo. O argumento de Fry (2011) é que o designer pode começar a entender melhor a atuação política intrínseca que existe em seu trabalho.

*(...) far more people in many more domains of thought and practice need to pay greater attention to designing and the designed. For, writ large, the designed prefigures the nature of those things that are determining the fate of the world that we are bringing into being. As such, it is determining our fate. At the same time, much more attention needs to be given to what designers do.*

*Currently the design profession, in all its diversity, is unambiguously a service industry bonded to the economic status quo. But for it to become an affirmative force of redirection towards Sustainment (and in so doing, contribute to remaking a politics beyond democracy) it has to become truly*

*futural and remaking a politics beyond democracy) it has to become truly futural and political – which implies design becoming more dynamic, more powerful and more able to communicate the significance of designers to society in general. This means that the way designers think the culture they create and the practices they establish have to break radically with existing and dominant patterns. (Fry, 2011, pp. 76-77)*

É nessa última afirmação de Fry (2011) que há uma questão relativa à descolonização no design. Os padrões já existentes e dominantes precisam ser questionados dentro do design, para que assim essa tal prefiguração possa deixar de simplesmente seguir o status quo. Nesse contexto Luiza Prado, do Decolonising Design Group afirma:

*“Being able to ignore things like class, gender and race is the clearest demonstration of privilege: you don’t notice it (or rather, sometimes knowingly choose not to) precisely because it doesn’t affect you. As a discipline theorised within the safe confines of developed, northern european countries and practiced largely within an overwhelmingly white, male, middle class academic environment, SCD has successfully managed to ignore, or at best only vaguely acknowledge, issues of class, race and gender (with few exceptions). Instead, the vast majority of the body of work currently available in the field has concentrated its efforts on envisioning near futures that deal with issues that seem much more tangible to their own privileged crowd. Projects that clearly reflect the fear of losing first-world privileges – gastronomical, civil or cultural – in a bleak, dystopic future abound, while practitioners seem to be blissfully unaware (or unwilling to acknowledge, in some cases) of other realities.” (Prado, 2014, para. 4) <sup>1</sup>*

Sendo assim, a crítica de Prado vem da observação de que muitos projetos de design especulativo, que querendo ou não têm como objetivo a produção de um novo pensamento sobre o futuro, continuam ignorando questões de classe, gênero e raça. Por consequência promovem uma alternativa que ainda não trazem mudanças drásticas no sistema.

Mesmo projetos conhecidos como contra-culturais e disruptivos que de certa forma afrontam alguns conformismos e universalismos dentro do design, acabam por articular revoluções dentro do próprio sistema. Por exemplo, o mapa intitulado “The Naked City” de Guy Debord, o célebre integrante do movimento Situacionista. Longe de tirar a relevância de tal projeto para o design, as críticas

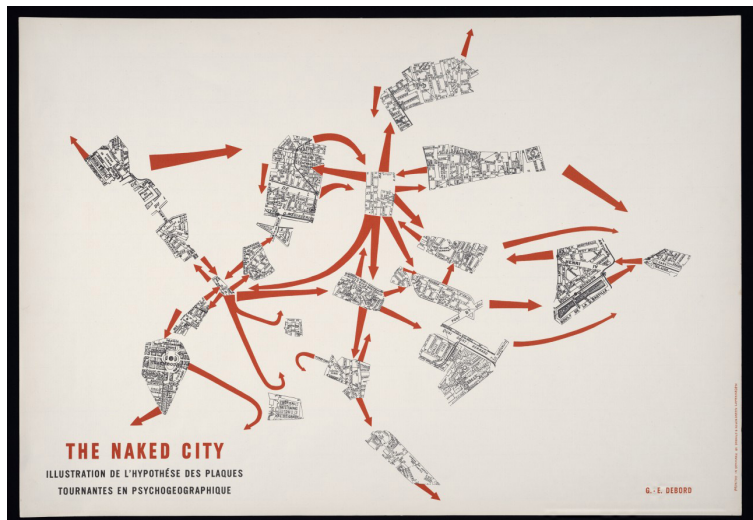
<sup>1</sup> SDC no texto é sigla para “Speculative and Critical Design”

apresentadas a seguir só servem para mostrar que para a busca de um design selvagem, um que seja descolonialista é preciso fugir das bases ideológicas enraizadas no pensamento ocidental. Nem todo projeto de design que critica a política ou a ideologia em vigor numa certa sociedade pode ser considerado descolonialista, não é tão simples assim.

“The Naked City” é um mapa de Paris produzido através da técnica de colagem. Os recortes foram obtidos a partir de um mapa comum da cidade. Debord faz 18 seções e as distribui num certo espaço, ligado-as por setas. O foco aqui não é a representação administrativa do espaço, mas sim as intensidades dos encontros dos moradores de Paris. As setas que ligam cada um dos 18 “ambientes” representam os “eixos de passagem” ou “direções de penetração”. Este mapa é considerado um mapa psicogeográfico, onde a representação do espaço não condiz com a localização real do lugar, que busca representar a experiência dos usuários da cidade.

### Figura 10

Guy Debord, The Naked City, 1957



Retirada de RefMap (s.d) Imagens. [Colagem] Recuperado em 18 de janeiro de 2022 de <https://refmap.com.br/112016/the-naked-city-1000jpg>.

Apesar de sua subversão do modelo convencional de representação do espaço vindo da interpretação de Paris, a partir da ideia da experiência de um indivíduo com a sua cidade, o mapa em nenhum momento questiona a racionalização do espaço. Como entende Leonidio (2015), doutor em história e professor de arquitetura:

*“Não obstante seu aspecto inusitado, The Naked City não afronta os princípios básicos da cartografia convencional.*

*Como no caso dos mapas tradicionais, ele pretende ser uma tradução gráfica mais ou menos fiel de uma determinada topografia. Em vez da morfologia urbana “real”, contudo, o que ele se propõe a registrar graficamente é a topografia que se constitui no espaço mental dos usuários da cidade – uma topografia por certo alternativa, mas nem por isso menos objetiva (no sentido de afeita ao pensamento objetivo) que a topografia da cidade “real”. Em larga medida, portanto, *The Naked City* é fruto do mesmo ímpeto cientificista que norteia a produção dos mapas tradicionais. E o primeiro a admitir isso é o próprio Debord. Em suas palavras, derivas e suas representações cartográficas integram “o estudo das leis exatas e dos efeitos específicos dos ambientes geográficos, conscientemente organizados ou não, sobre as emoções e comportamentos dos indivíduos” (Leonídio, 2015, para. 3) <sup>2</sup>*

É interessante perceber que a reconfiguração ousada feita por Debord dos elementos geográficos da cidade, por mais que seja diferente pouco questiona a convencionalidade da representação habitual. Sobre isso Leonídio diz:

*A aparente desordem de *The Naked City* é igualmente enganosa. O mapa é a ilustração inequívoca de uma tese, tese essa baseada num par dicotômico, ele também, bastante rígido e convencional – a saber, o que vincula, de um lado, noções como identidade e autonomia e, de outro, as de integração e conectividade. *The Naked City* não é apenas uma ilustração convencional; é a ilustração convencional de uma ideia convencional.*

Algo semelhante pode ser dito a respeito do aspecto propriamente compositivo do mapa: ele segue uma ordem tanto rigorosa quanto consagrada. Notadamente, é patente o modo convencional como os dois tipos de elementos gráficos ali presentes (recortes e setas) foram dispostos no espaço gráfico – a saber, segundo preceitos compositivos eminentemente clássicos como distribuição equilibrada e hierarquizada das partes. Pictoricamente falando, *The Naked City* é um dispositivo protocolar, de linhagem clássica.

*Mas, acima de tudo, o aspecto convencional de *The Naked City* se revela naquilo que constitui sua mais flagrante contradição: o fato de o princípio que, em tese, rege a ocupação não-convencional do espaço da cidade não se refletir, ou desdobrar, no próprio procedimento de elaboração*

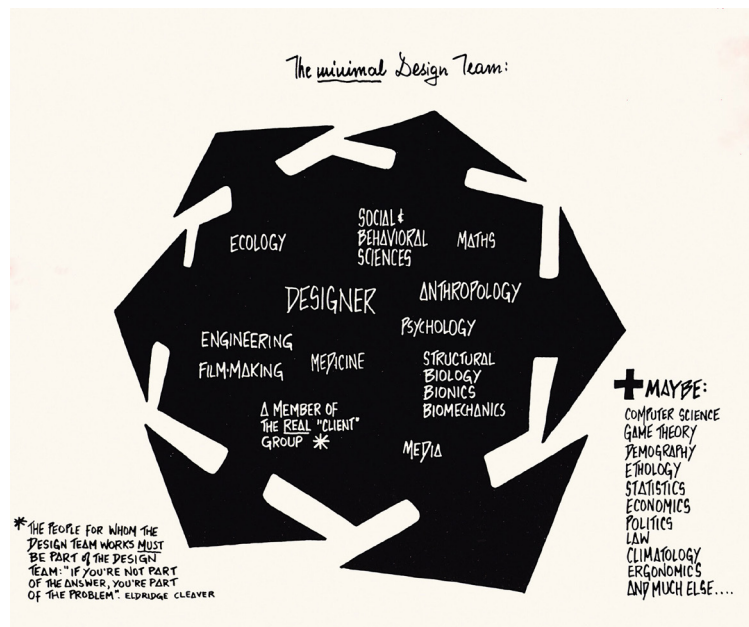
<sup>2</sup> Para as palavras de Debord na íntegra veja (Debord, 1957)

do mapa, quer dizer no modo como se dá a ocupação do espaço gráfico. Com efeito, se há algo que Debord não fez ao elaborar seu mapa foi seguir o modelo da deriva, vale dizer, colocar em questão – para lançar mão de sua própria terminologia – suas “razões de se deslocar e agir”. Muito ao contrário, seus movimentos e ações foram guiados por um modelo preestabelecido, e em tudo convencional, de organização espacial – como destaquei acima, herdado da morfologia clássica.” (Leonídio, 2015, para. 4-6)

A crítica ao projeto de Guy Debord, revela uma parte importante para a busca de um design selvagem, a descolonização não vem só das críticas a certos conceitos ocidentais, mas sim da procura de referências totalmente fora do sistema ideológico colonialista. É bom lembrar que a intenção de Guy Debord no movimento dos situacionistas nunca foi abordar a descolonização, por isso a crítica a seu projeto aqui não implica dizer que houve esta tentativa. A crítica é apresentada apenas para se entender o que não é e nem pode um dia ser descolonização, e assim entender melhor as possibilidades do que pode então ser no design um projeto descolonizador.

Para além de Debord, outro mapa notável, desta vez de um designer, é o mapa de Papanek (The Politics of design, 2019). Papanek

**Figura 11**  
Mapa Mental de Papanek sobre um time de design



Org Design (2017, Março 30) The Minimal Design Team, according to Victor Papanek. [Desenho] Recuperado em 18 de Janeiro 2021, de <https://orgdesignfordesignorgs.com/2017/03/30/the-minimal-design-team-according-to-victor-papanek/>

não fez só um mas vários mapas mentais na busca de representar suas ideias sobre o design tanto dos criadores em si quanto de seus usuários.

Na figura 11, Papanek ao invés de apresentar um designer como uma pessoa só que cria e realiza seus projetos sozinho, ele mostra um “minimal team”, relacionando das mais diversas áreas com o designer. Papanek associa ecologia, antropologia, psicologia, matemática ciências sociais e comportamentais, engenharia, cinema, medicina, biologia como o mínimo para um projeto de um designer. Além disso, diz que um membro do grupo para o qual o design é feito (cliente ou audiência) deve estar incluso na equipa. Mesmo assim isso não quer dizer que outras disciplinas são impedidas de fazerem parte do projeto. Ciências da computação, jogos, estatísticas, política, direito e outras mais áreas de conhecimento são dispostas como possibilidades adicionais de interação.

É interessante perceber que Papanek fez este mapa e os outros que serão apresentados a seguir enquanto essas questões eram ainda pouco discutidas na área do design.

**Figura 12**  
Mapa “We are all handicapped” de Victor Papanek

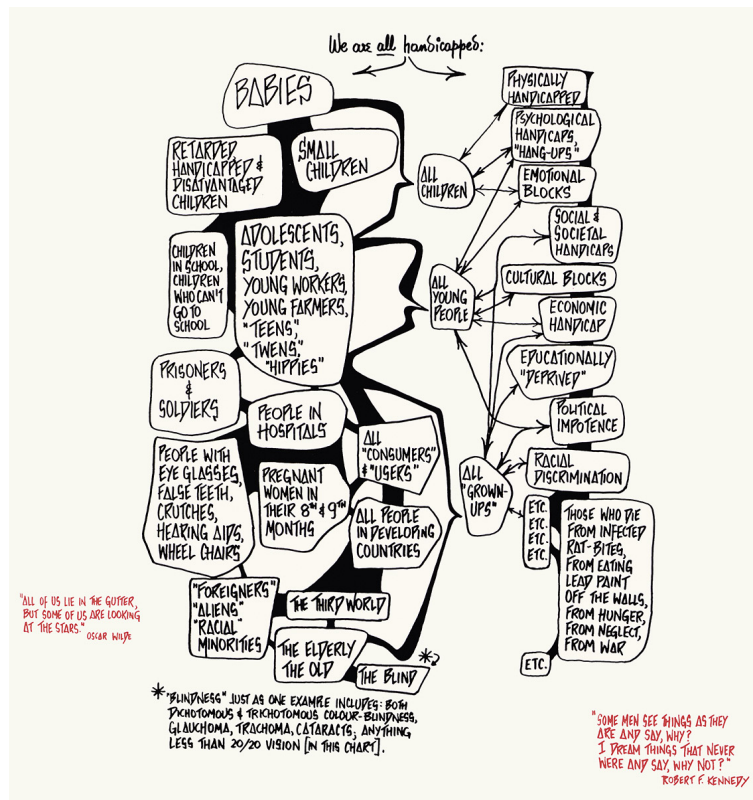


Imagem retirada de Germany Architecture News (2018, Julho 13) Vitra Design Museum To Present Victor Papanek's First Largest Retrospective Exhibition. [Desenho] World Architecture. Retirado em 18 de janeiro 2022, de <https://worldarchitecture.org/architecture-news/ehmpm/vitra-design-museum-to-present-victor-papaneks-first-largest-retrospective-exhibition.html> Copyright 2006 by World Architecture

Nessa outra representação, a mensagem é clara e direta. Aqui Papanek demonstra as várias formas de “deficiência das pessoas”. Aqui todos são de uma forma ou de outra deficientes. Tanto esta quanto a outra imagem, nada mais é do que uma representação gráfica que continua as ideias que Papanek tinha para o design que sempre foram inclusivas não só socialmente, mas também ecologicamente. Como se pode ver a seguir:

*I was pleased to hear speaker after speaker address the concept that all people are handicapped in some minor or major way, throughout or for part of their lives. This concept has finally become acceptable to some designers and architects in this country. The idea of seeing the whole mosaic that forms society, instead of the individual pieces we called minorities, has finally caught on.*

*What is the answer? Not just for next year but for the future, and not just in one country but in the world? Nearly fifteen years ago I discovered a Finnish word dating back to medieval times. A word so obscure that some Finns have never even heard it. This word, *kymmenykset*, means the same thing as the medieval church word *tithe*. A *tithe* was something one paid: the peasant would set aside ten percent of his crop for the poor, the rich man would give up ten percent of his income at the end of the year to feed those in need. Being designers, we don't have to pay money in the form of *kymmenykset* or a *tithe*. Being designers, we can pay by giving ten percent of our crop of ideas and talents to the seventy-five percent of mankind in need. Since then I have been delighted as year after year designers from many countries accepted and practiced this social self-tithing. There will always be people who spend all of their time designing for the needs of mankind. Most of the rest of us can't do that well, but I think even the most successful designer can afford to give one-tenth of his time. It is unimportant what the mechanics of the situation are: four hours out of every forty, one working day out of every ten, or ideally, every tenth year, to be spent as a sort of sabbatical, designing for many instead of designing for money. (Papanek, 1984, p. 69)*

Os mapas de Papanek e ainda mais sua mensagem, que não era só passada graficamente mas também através de sua escrita e de suas ações como professor, foram fundamentais para causar uma transformação nos estudos de design e apresentar ideias para que o design fosse cada vez mais holístico. É bom notar também que nos mapas de Papanek a informação disposta não apresenta

hierarquia de valores, protagonistas ou dados, ele conseguiu uma forma de apresentar as informações sem criar evidência para um elemento e retirar de outro. Podemos dizer que tal feito foi um marco para o design de comunicação. Papanek sem dúvida é um escritor importante para o design. Não é coincidência que seus ensinamentos são amplamente utilizados quando se fala em descolonização no design, até porque foi ele mesmo quem deu abertura para que esse e outros discursos humanizados se estabelecessem nos estudos de design. Como citado por van Helvert (2016), designer têxtil e pesquisadora na temáticas de descolonização:

*Papanek is one of the main protagonists of the humanitarian design movement of the 1970s, of which much of today's social design can be seen as an extension. . . He was not only uncompromisingly committed to the social responsibility of design, but also very concerned about the role of designers in environmental issues. Going against main stream principles, Papanek did not believe in the workings of copyrights and patents and often published his designs for free to be copied and used by anyone. (Papanek, 1984, p.19)*

Talvez seja importante para esta dissertação uma tentativa de olhar etnográfico da construção visual feita por ele. Já que foi visto os mapas Zuni e Yolngu com neutralidade, neste momento é proposta uma análise a partir de um olhar não universal da criações gráficas de Papanek. Lembrando que, como já discutido, a neutralidade e a não-universalidade são sempre tentativas no sistema acadêmico e essa afirmativa não seria diferente nesta dissertação.

Os projetos gráficos de Papanek apresentados aqui são amostras explícitas do pensamento objetivista ocidental. Isso porque, como será demonstrado no seguinte capítulo, a epistemologia ocidental tem como mais firme base a exaltação da objetividade como produção de conhecimento. É claro que em momento algum Papanek precisou escapar dessa objetividade para apresentar graficamente ideias inovadoras ao design, ele na verdade fez bem uso desta para propagar uma mensagem clara e direta.

Quando seus mapas são vistos em seguida aos mapas dos Yolngu, fica evidente o contraste entre as formas de comunicação. A abstração dos mapas de Papanek não vai muito além do que se quer dizer, isto é, seus mapas são facilmente entendíveis para alguém que fala a língua inglesa e que foi educado no sistema ocidental, criando seu entendimento das formas, das setas e dos asteriscos. São mapas racionais e objetivos. Já os mapas apresentados dos Yolngu têm uma multiplicidade de significados envolvendo localização espacial,

narrativas mitológicas e religiosidade, sendo que a acessibilidade deste conhecimento é peça importante de sua epistemologia em que o conhecimento é visto como uma “commodity ou produto” (Turnbull, 1989). Os desenhos apresentados ali são usados para ensinar os mais novos a utilizarem o espaço e se conectarem com a tradição de seu povo. Há uma abstração muito grande com muitas informações postas em grafias aparentemente simples, mas a obtenção da informação não é demasiadamente acessível. Por outro lado, é possível perceber um ponto em comum dos dois mapas, a intenção de comunicar. Por mais que a narrativa dos dhulaj seja apresentada de forma mais indireta que as informações do mapa de Papanek, os dois artefatos são criados com o objetivo de comunicar algo.

Não há aqui o propósito de vangloriar um e subestimar outro, nem mesmo de dizer que um apresenta melhor design que outro. A contraposição destas produções contrastantes é feita justamente para que se possa perceber suas características intrínsecas com maior clareza e entender assim o quanto se pode conhecer ao relacionar o design às outras práticas de conhecimento. Depois de vistas estas duas formas de comunicação, talvez fique claro que a característica mais marcante do design selvagem seja o embate da subjetividade dos povos nativos com a objetividade no pensamento ocidental. Isso será melhor discutido no capítulo seguinte.

Retomando a noção do design especulativo, este talvez apresente uma questão ainda mais grave para a descolonização do design. Concebido para criticar e repensar modelos atuais para então propor futuros possíveis, é preocupante ver ainda muitos projetos de design especulativo com propostas que negligenciam a descolonização. Esta é também uma preocupação de Prado (2014):

*Right now, SCD's preoccupations are directed towards nothing more than an alleged "lack of poetic dimensions" in our relationship with electronic objects. The "social narratives" and "criticism" so advertised by the great majority of its practitioners seem to only apply to the aesthetic concerns of the intellectual northern european middle classes. Those dystopian "critical futures" forget (or oversee it for a lack of empathy toward the subject matter) that the very electronic objects that they are talking about not only are — and will continue to be — accessible to a minimum percentage of the world's population, but also that those who won't have access to it will likely be exploited to make that reality happen, one way or another. It is extremely frustrating to observe how SCD practitioners depict a dystopian universe where technology comes to paint a world in which their*

*own privileges of their own reality are at stake, while at the same time failing to properly acknowledge that design is a strong contributor to the complete denial of basic human rights to minorities, right here, right now. Those sleek, shiny gadgets and sentient objects and robots SCD designers are keen to portray come only to the aid of white, middle class, cisgendered heterosexual citizens. But no SCD dystopian scenario takes into account that this pervasive “technological menace” will most probably be manufactured in China, Indonesia or Bangladesh . . . And we cannot help but reinforce that SCD is a practice whose origins and current developments, so far, happen within colonialist countries. (Prado, 2014, para. 7)<sup>3</sup>*

Em resumo, a autora chama atenção sobre o fato de que o design especulativo tem muito para oferecer à sociedade, mas para isso é necessário que pare de promover, mesmo que de forma inconsciente, a cultura ocidental como universal e fundamental a todos.

*Despite all of its shortcomings, we do believe that SCD has something necessary and valid to offer to society. We do believe that design is a powerful language, one that it is perfectly positioned to provide relevant social and cultural critique, and that envisioning near future scenarios might just help us reflect on the paths we want to take as a society. In order to truly achieve these goals, however, SCD needs to be held accountable for its political and social positions; it urgently needs to escape its narrow northern european middle class confines; it needs to talk about social change; it needs more diversity, both in its visual representations and in the practitioners in the field. A first step, perhaps, would be to acknowledge that these issues are at stake instead of just dismissing them as useless concerns. Speculative Design can only earn its “Critical” name once it leaves its own comfort zone and start looking beyond privilege, for real. (Prado, 2014, para. 8)*

Assim sendo, o design especulativo pode sim abranger outras perspectivas mas antes precisa ter um olhar crítico em relação à sua própria situação atual e deixar de repetir os mesmos discursos de sempre. Para isso o pensamento ocidental não pode ser o único a planejar um futuro, é preciso haver a participação de outros pontos de vista e de outras experiências. Como discutido pelo Decolonial Design Group:

<sup>3</sup> SDC no texto é sigla para “Speculative and Critical Design”

*This task cannot be undertaken solely through the lens of contemporary Western thought, even if this lineage of thought has problematized the very modernity it birthed. It must be thought through looking from the lens of the more marginal perspectives of: the ex-colonized (i.e. new, hybrid subjects that so eagerly embrace globalization); the extra-colonial, (i.e. those rare Indigenous peoples that live on the outskirts of the world-system and tenaciously preserve ways of being that have otherwise died out in the world); and the subaltern castes (i.e. those who have been “left behind” by modernity, never sharing in the privileges and spoils of becoming modern while nevertheless forming the living reserve that fuels the mechanisms of the neo-colonial world-system). To think beyond modernity from within modernity is not an easy task. But it is only when we incorporate these marginal perspectives into a reflection on the nature and history of modernity and of artifice to try and understand how it is that plural cultures were drawn into the binary of center and periphery, that we can then begin to tackle the productive task, from each of those peripheries, of designing plurally again. (Schultz, et al., 2018, p. 84)*

É aqui que a busca por um design selvagem mostra sua importância. Buscar o design selvagem tem a ver com a tentativa de perceber as produções de design vindas de culturas não relacionadas com a cultura ocidental. Um designer que já fez essa busca foi Papanek (1995), depois de viver com os Inuit, escreveu sobre a riqueza de sua produção:

*“Quem são os melhores designers do mundo?” Fico espantado com a quantidade de vezes que me fazem esta pergunta, Geralmente, quem pergunta oferece a sua gama de respostas multiplas: “São os finlandeses, os dinamarqueses? Onde e que se encaixa a design italiano ou alemão? Então e os japoneses e os americanos?” Do ponto de vista de um designer de profissão, que lida com novos materiais e tecnologias inovadoras, bern como com a influência das forças de mercado, a pergunta é redutora ao ponto de se tornar absurda. No entanto, se definirmos o design como a procura de soluções de trabalho imediatamente aplicaveis aos problemas do mundo real, a resposta - pelo menos a minha resposta - é pronta: os Inuit são os melhores designers. São obrigados a superarem-se por causa do clima, do meio ambiente e dos seus conceitos de espaço. Igualmente*

*importante, pelo menos, é a bagagem cultural que trazem consigo. (Papanek, 1995, p. 249)*

Por mais que a busca de definir os melhores designers do mundo seja totalmente desnecessária e não leva os estudos do design a nada, Papanek aqui reconhece não só que há sim uma produção de design nos trabalhos do Inuit como também sua importância e unicidade. Papanek que passou um tempo com esse grupo consegue perceber as características da produção Inuit que é raramente vista como design. Ele comenta que o que mais diferencia o design Inuit do ocidental seja a intenção, o propósito para a criação de algo.

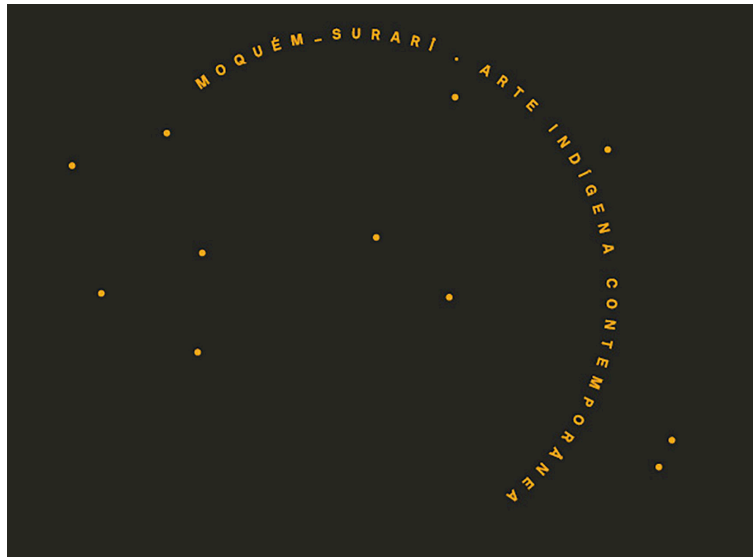
*Uma vez mais, tal como os Balienses, as Inuit estão mais interessadas na actividade de criar em parceria com o material do que no produto final. No Ocidente, pensamos nos produtos finais do design (ou das artes) como possessões; para eles, estes são actos transitórios, relações. Para os Inuit, o design é um acto, não um objecto, um ritual, não uma coisa que se possui. Um sinal característico da arte tradicional e que as esculturas de marfim rodam de um lado para o outro desajeitadamente, dado que lhes falta uma base. Uma vez mais, as Inuit veem o seu trabalho de uma maneira dinâmica e multidireccional; as peças devem ser viradas de um lado e do outro, exploradas pela mão, no que é um prolongamento do gesto do escultor quando, originalmente, explorou a peça de marfim, perguntando-lhe: “Em que queres transformar-te?” (Papanek, 1995, pp. 260 - 261)*

Portanto, só bastou o reconhecimento do design Inuit por Papanek para que o campo do design pudesse se relacionar com tais produções e ter caminhos abertos para a investigação. Essa dissertação veio com a mesma proposta. Não é aqui apresentada uma nova área de atuação do designer, mas sim o reconhecimento de que a área do design de comunicação se esqueceu de trabalhar com culturas não-ocidentais que por anos tiveram suas próprias formas de se relacionar com o mundo e de criar meios e técnicas de comunicação únicas. Vale ressaltar que através dos estudos descolonialistas, o design encontra abertura para se relacionar com culturas não-ocidentais. Já é possível ver o movimento descolonialista ganhando mais força no campo da arte através de algumas exposições como a “Moquém\_Surari: Arte Indígena Contemporânea” apresentada no MAM de São Paulo em 2021. A exposição apresenta o trabalho de 34 artistas das mais diversas culturas indígenas do Brasil.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Sendo as etnias: Baniwa, Guaraní Mbya, Huni Kuin, Krenak, Karipuna, Lakota, Makuxi, Marubo, Pataxó, Patamona, Taurepang, Tapirapé, Tikmú'un, Maxakali, Tukano, Wapichana, Xakriabá, Xirixana e Yanomami

**Figura 13**  
Poster da exposição Moquém\_Surari

Imagem retirada de Contemporary & América Latina (s.d) Moquém\_Surari: arte indígena contemporânea. [Banner] Recuperado em 18 de janeiro, 2022, de [https://amlatina.com/pt/events/moquem\\_surari-arte-indigena-contemporanea/](https://amlatina.com/pt/events/moquem_surari-arte-indigena-contemporanea/) Copyright 2021 de Museu de Arte Moderna de São Paulo



Poder ir a um museu de arte e entrar em contato com uma produção artística contemporânea não-ocidental, é ter a oportunidade de conhecer um pouco das experiências destes povos. O museu tem um papel importante na descolonização do imaginário. Quem fala sobre isso é Rolando Vázquez Melken, professor de sociologia envolvido no movimento da “Decolonial Aesthesis” junto com Mignolo. Numa entrevista para Rosa Wevers da Stedejelic Studies ele chama a atenção para três aspectos a se pensar a no contexto de uma exposição sobre a descolonização, sendo o primeiro deles a percepção dominante:

*Just as the university, the museum is part of the modern/ colonial control of epistemology and aesthetics. This control is not just about holding the canon of the arts, but also about controlling the possibilities for experiencing the world. Decolonial aesthesis is thus not just about focusing on art institutions, artists, and curators, but is also about understanding how the subject is overdetermined by the field of modern aesthetics that frames his experience. Aesthetics begins to govern the senses and the horizon of experience. People subjectified within this aesthetics are separated from other worlds. Other worlds are objectified, consumed, and often rendered as spectacles. For us, aesthetics, while being central for the arts and museums, remains a question that goes beyond the arts. It illuminates how modernity and*

*coloniality contribute to the experience of the real and come to shape our senses. It determines how we have been taught to see, how we have been taught to talk, how we have been taught to listen and perceive the world. We have done this so often, inadvertently becoming spectators, performing the model of dominant perception. Dominant perception is not just blind; it is, worryingly, an indolent perception. The indolence towards the rest of world performs erasure through representation. In that sense, decolonial aesthetics also calls to break open the formation of the subject as an indolent subject. (Wevers, 2019, para. 7)*

Depois, Rosa Wevers questiona sobre a questão da afirmação vinda de uma exposição:

*Rosa Wevers: Museums often want to provide their public a feeling of affirmation. This raises questions on what kind of publics they are serving and expecting, as well as what is it that they consider to be the function of the museum. How do you see this role of affirmation in relation to the museum?(Wevers, 2019, para. 8)*

Rolando Vázquez Melken responde:

*Rolando Vázquez Melken: In the logic of the formation of the subject, the “subjectification,” what you call the logic of affirmation has to do with a politics of identity, with a belonging to a city or a nation, with having cultural capital, but especially with belonging to this side of the colonial difference. We see this clearly in ethnographic museums; there is a belonging to whiteness that is produced by experiencing the museum, by exercising the white gaze. But this process is not exclusive of the ethnographic museum; in modern and contemporary art museums this takes the form of entering the canon of history and to be in the “now” of history. What takes place is the formation of the subject as denizen of modernity. (Wevers, 2019, para. 9)*

Ele em seguida descreve sobre o processo de descolonização do museu e de seu posicionamento político:

*The museum can be decolonized by transforming this role of affirmation and identity, by becoming a place that exercises consciously a politics of positionality. How we are implicated in the world in which we live, and how we are not in a*

*safe position, in our own identity, in our abstraction. But our ways of dressing, seeing, consuming, are implicated in the suffering of others. A decolonial positionality articulates the ethical question of how our forms of enjoyment, of becoming somebody, are implicated in the suffering of others. The possibility of entering a meaningful life, that is, a life that doesn't start from the premise of abstract spectators, but from the premise of knowing who you are in a situated position. Situated, that is, not just across social class and gender, but particularly in relation to the colonial difference and your relation to the planet. Who is working for us? Who are we consuming as peoples, as earth? It will mobilize a discomfort of breaking the artifice and fallacy of the modern/ colonial order, and also breaking from its enclosure. Can we imagine experiencing a freedom which is not abstract and given by the state, or by the liberty of becoming "myself," but a freedom together with others: a becoming with others, a plural self? (Wevers, 2019, para. 10)*

Essa dissertação se preocupa com estes aspectos. Aqui, por exemplo, foi apresentada a previsão xamânica de Kopenawa (2015) para o futuro da humanidade, para que então fosse relacionada com o design especulativo. Da mesma forma se estudaram os mapas de Mau Piailug que, apesar de não terem sido reproduzidos fisicamente, eram uma ferramenta surpreendente de localização. Por outro lado, foram também apresentadas as produções descoloniais dos Zuni, que recuperam a experiência do lugar em que vivem. Depois foram visto os dhularj dos Yolngu que à primeira vista não parecem ser mapas mas depois de estudado o seu contexto se percebe o propósito sua utilização. Neste cenário serão apresentadas no próximo capítulo algumas possibilidades para a elaboração do que poderia ser o design selvagem.



# Capítulo 5

## Design Para um Mundo em Transição

Imitar o Passado

Antes do Brasil da coroa existe o Brasil  
do cocar **Alok & Owerá-Kunumi MC**

Antes de discorrer sobre o que poderia ser um design selvagem, é preciso entender melhor os significados destes dois termos, até para que quando colocados juntos, não pareçam mais que um oxímoro. O termo “selvagem” começou a ser discutido a partir da observação ocidental sobre os tipos de sociedade, como explanado por Viveiros de Castro (2014) uma definição vinda do iluminismo separava a sociedade em três tipos sendo estes: os selvagens, os bárbaros e os civilizados. Essa divisão surge no campo da antropologia com a separação em sociedades de caçadores-coletores (selvagens), sociedades agrícolas (bárbaros) e sociedades industriais ou complexas (civilizados). Com exceção deste trio, a antropologia raramente conseguiu escapar das dicotomias, reduzindo a observação da sociedade ao que definia o “nós”, o observador, versus o “outro” que seria o objeto de observação. Assim se criaram os mais variados termos que sempre ecoavam uma oposição entre o primitivo e o civilizado, entre o tradicional e o moderno. Nesse sentido Viveiros de Castro (2014) diz:

*O esquema de maior produtividade no pensamento ocidental, entretanto, foi o dicotômico, que se presta melhor a descontinuidades fortes. Traduzindo a polaridade conceitual entre universitas e societas em termos de uma oposição real, as dicotomias tipológicas destacam aspectos variados de um contraste em última análise redutível a “Nós” versus os “Outros”, constituindo o núcleo de teorias do Grande Divisor que singularizam o Ocidente moderno frente às demais sociedades humanas. Entre as dicotomias mais famosas – todas contendo alguma referência aos pares primitivo|civilizado ou tradicional|moderno – podemos enumerar: parentesco|território (Morgan); status|contrato (Maine); solidariedade mecânica|orgânica (Durkheim); comunidade|sociedade (Tönnies); sociedades simples|complexas (Spencer); dom|mercadoria ou dom|contrato (Mauss); tradicional|racional (Weber); holismo|individualismo (Dumont); história fria|quente, pensamento selvagem|domesticado (Lévi-Strauss).*

*Essas dicotomias evocam certos valores da oposição natureza|cultura, com o primeiro termo de cada uma delas representando um estado mais natural (em vários sentidos do termo). Evocam também valores da oposição indivíduo|*

*sociedade, mas aqui a polaridade se inverte, pois os primeiros termos denotam formas sociais onde prevalece o grupo como unidade básica, enquanto os segundos denotam uma forma social onde o indivíduo ganha preeminência. Por fim, elas ecoam a divisão tradicional do trabalho teórico entre a antropologia, que estudaria as sociedades fundadas no parentesco, com uma economia do dom, sem Estado etc., e a sociologia, que se encarregaria das sociedades modernas, industriais e (originalmente) ocidentais.*

*As dicotomias acima podem ser interpretadas em termos de um dualismo ontológico que opõe essências sociais irredutíveis, mas também como um contraste sobretudo heurístico, que exprime a predominância de um polo sobre o outro no interior de cada tipo social. (Viveiros de Castro, 2014, pp. 213- 214)*

Foi assim que nas suas origens o termo “selvagem” trazia consigo uma conotação pejorativa, dando superioridade a tudo aquilo que fosse oposto a tal termo. Junto a este veio toda a produção do povo considerado selvagem. Qualquer produção, ao ser também considerada selvagem já se estabelecia ali um nível inferior de categoria. Sendo assim, a produção de conhecimento em nenhum momento poderia ser ciência e o pensamento selvagem, com suas terminologias, em nenhum momento poderia se comparar a uma filosofia, onde a principal argumentação ao redor dessa concepção de mundo seria colocada na falta de objetividade racional veementemente exaltada e reforçada na epistemologia ocidental.

*Ainda assim, nosso ideal de Ciência guia-se precisamente pelo valor da objetividade: deve-se ser capaz de especificar a parte subjetiva que entra na visão do objeto, e de não confundir isso com o objeto em si. Conhecer, para nós, é dessubjetivar tanto quanto possível. Você conhece algo bem quando é capaz de vê-lo de fora, como um objeto. Isso inclui o sujeito: a psicanálise é uma espécie de caso-limite desse ideal ocidental de objetivação, aplicado à própria subjetividade. Nossa ideologia básica é de que a Ciência será um dia capaz de descrever todo o real em uma linguagem integralmente objetiva, sem resto. Ou seja, para nós a boa interpretação do real é aquela em que se pode reduzir a intencionalidade do objeto a zero. Sabemos que as ciências sociais, na ideologia oficial, são ciências provisórias, precárias, de segunda classe. Toda ciência deve se mirar no espelho da física... O que significa isso? Significa guiar-se pela pressuposição de que quanto menos intencionalidade se atribui ao*

*objeto, mais se o conhece. Quanto mais se é capaz de interpretar o comportamento humano em termos, digamos, de estados energéticos de uma rede celular, e não em termos de crenças, desejos, intenções, mais se está conhecendo o comportamento. Ou seja, quanto mais eu desanimizo o mundo, mais eu o conheço. Conhecer é desanimizar, retirar subjetividade do mundo, e idealmente até de si mesmo. Na verdade, para o materialismo científico oficial, nós ainda somos animistas, porque achamos que os seres humanos têm alma. Já não somos tão animistas quanto os índios, que acham que os animais também têm. Mas se continuarmos progredindo seremos capazes de chegar a um mundo em que não precisaremos mais dessa hipótese, sequer para os seres humanos. . . . Não estou dizendo que este seja o único modelo vigente em nossa sociedade. É claro que não é. Mas esse é o modelo dominante. (Viveiros de Castro, 2014, p. 339)*

Esse modelo dominante que guia e escolhe o que pode e o que não pode ser ciência a partir da objetividade opõe-se a muitos sistemas de obtenção de conhecimento, sendo um deles o dos indígenas.

*Eu diria que o que move o pensamento dos xamãs, que são os cientistas de lá, é o contrário. Conhecer bem alguma coisa é ser capaz de atribuir o máximo de intencionalidade ao que se está conhecendo. Quanto mais eu sou capaz de atribuir intencionalidade a um objeto, mais eu o conheço. O bom conhecimento é aquele capaz de interpretar todos os eventos do mundo como se fossem ações, como se fossem resultado de algum tipo de intencionalidade. Para nós, explicar é reduzir a intencionalidade do conhecido. Para eles, explicar é aprofundar a intencionalidade do conhecido, isto é, determinar o objeto de conhecimento como um sujeito. (Viveiros de Castro, 2014, p. 339)*

Assim, se encontra uma certa diferença não só na intencionalidade, mas na experiência que cada uma das culturas têm. Dessa forma, para se observar as produções de forma descolonialista é preciso adentrar um campo mais subjetivo e assim o design selvagem só é possível quando há uma reformulação de seus próprios termos. Não é um trabalho fácil. Na Porto Design Bienalle 2021 Jack Halberstam (2021), professor da Universidade de Columbia, discute sobre o quão difícil é trabalhar com a categoria da desordem e nisso ele comenta que por muitas vezes a tentativa de ir ao encontro do selvagem (wildness) pode se voltar aos mesmos padrões colonialistas

de sempre. Halberstam cita como ilustração de sua ideia a história infantil de *Where The Wild Things Are* contada por Sendak (1963). Ali, o protagonista Max, uma criança que se veste de lobo, começa a fantasiar um mundo fantástico depois de ficar de castigo e vai parar numa ilha habitada por monstros chamada Wild Things onde acaba por se tornar o rei depois de um tempo. No final do conto, Max volta para o seu quarto e para a sua vida de antes. Halberstam usa a história como metáfora para indicar a tentativa de muitos acadêmicos em fugir da doutrinação e das categorias colonialistas que acabam por falhar já que as bases colonialistas nunca chegaram a ser questionadas. Outro exemplo dado é a própria biografia de Roger Casement, diplomata Irlandês que foi ativista da causa anti-colonialista denunciando práticas coloniais no Congo, no Peru como também na Irlanda (segundo ele, o Congo da Europa). Sua vida política como ativista nada tem a ver com sua vida pessoal, depois de liberado seus diários pelo governo britânico, revelou-se que Roger Casement tinha uma obsessão por jovens negros se aproveitando de seu poder financeiro para manter relações sexuais com eles, além de designá-los em seu diário de forma racista. Casement, que lutou tanto pelas práticas anti-colonialistas na África e nas Américas, ainda assim tinha resquícios dessa ideologia racista, sexualizando e objetificando o corpo do colonizado. Halberstam ainda diz que há pouca diferença entre o caso de Casement e as práticas de abuso sexual de povos indígenas no período colonial, um é apenas a continuação do outro.

É nesse contexto que Halberstam (2020) fala sobre os riscos de estudar o selvagem:

*Engaging wildness is always risky. We have located within its spaces of encounter, fantasy, and imagination not simply colonial geographies of madness and mayhem but also devious landscapes of desire. Roger Casement's desire ran haphazardly through the colonial mission and was directed toward a social justice project that intervened on behalf of the tortured and abused Native peoples of the Putumayo and the Congo and toward some of those same young and male people themselves. The legacy of Casement for Irish independence, for human rights discourse, and for gay rights is immensely complicated. . . . In other words, while one critic may want Casement to represent the instability of the text, and another may want to run the machinery of empire through his complicated narrative, the gay reader thinks he finds a hero but then must explain the crude racism that punctuates even parts of the text where he is deeply sympathetic to the victims of colonial brutality. Replete with commentary about the "African savage," the very same*

*African savage whom he paid for sex, in fact, Casement's Black Diaries offer us a peek at the contours of wild desire and desire for wildness — it both escapes and participates in the colonial mission. (Halberstam, 2020, p.46)*

É daqui que vem a importância de ressignificar o conceito de selvagem e tirar deste as influências pejorativas colonialistas de associar o selvagem ao outro. Como Halberstam (2020) diz: “It is within the epistemologies established by colonial encounters, by colonial brutality, and by a colonial will to know that the wild is established as a space of otherness, of primitive anteriority, and as Indigenous knowledge ripe for the taking.” Como proposta, Halberstam (2020) ainda apresenta as variedades do que pode ser o selvagem:

*Wildness is neither utopia nor dystopia; it is a force we live with and a way of being that we are organizing out of existence. If the wild has anything to tell us, it is this: unbuild the world you inhabit, unmake its relentless commitment to the same, ignore the calls for more, and agree to be with the wild, accept the wild, give yourself to the wild, and “oat or drown in its embrace. (Halberstam, 2020, p.180)*

Assim, como visto anteriormente, a aceitação da subjetividade talvez seja o primeiro passo para a ressignificação do selvagem. Mas é claro que não há só ganhos nisso, como dito por Vivieros de Castro (2014): “Sejamos subjetivos, diria um xamã, ou não vamos entender nada. O pecado epistemológico ali é a falta de subjetividade. Bem, esses respectivos ideais ou modelos implicam ganhos e perdas, cada um de seu lado. Há ganhos em subjetivar, como há perdas. Essas são escolhas culturais básicas” (Viveiros de Castro, 2014, p.340).

Ao mesmo tempo que a subjetividade é o foco de busca de conhecimento xamânico, do outro lado o pecado epistemológico ocidental é a falta de objetividade, de racionalidade. Nesse choque entre os dois tipos de obtenção de conhecimento, seria possível encontrar uma abertura? Há chances para a ciência ocidental se subjetivar? No contexto dos Yanomami, Cláudia Andujar, fotógrafa suíça naturalizada brasileira, vivenciou esse encontro dos dois universos ainda nos anos 70. Depois de conhecer os Yanomami e passar um bom tempo com eles, criando variadas composições fotográficas do espaço de seu cotidiano e do espaço que habitam, Andujar percebeu que “era sempre ela que os colocava no papel” e que então teve a vontade dessa vez que “eles próprios se representassem”<sup>1</sup>. Para isso, Cláudia Andujar deu aos Yanomami papel e canetas coloridas para que se expressassem através destes

<sup>1</sup> Palavras da própria Cláudia Andujar retiradas de (Mezarobba, 2019)

materiais. Os Yanomami nunca antes tinham desenhado no papel, desconheciam tais materiais. Tinham sim a pintura corporal e a ornamentação de certos objetos, mas estes para eles não eram considerados imagens. Agora foram convidados por Andujar a se expressarem graficamente um pouco de sua concepção imagética. Os resultados foram surpreendentes, mostrando que a suposição etnográfica de Albert (2014) de que os Yanomami tem uma relação muito forte com as imagens é bem fundamentada.

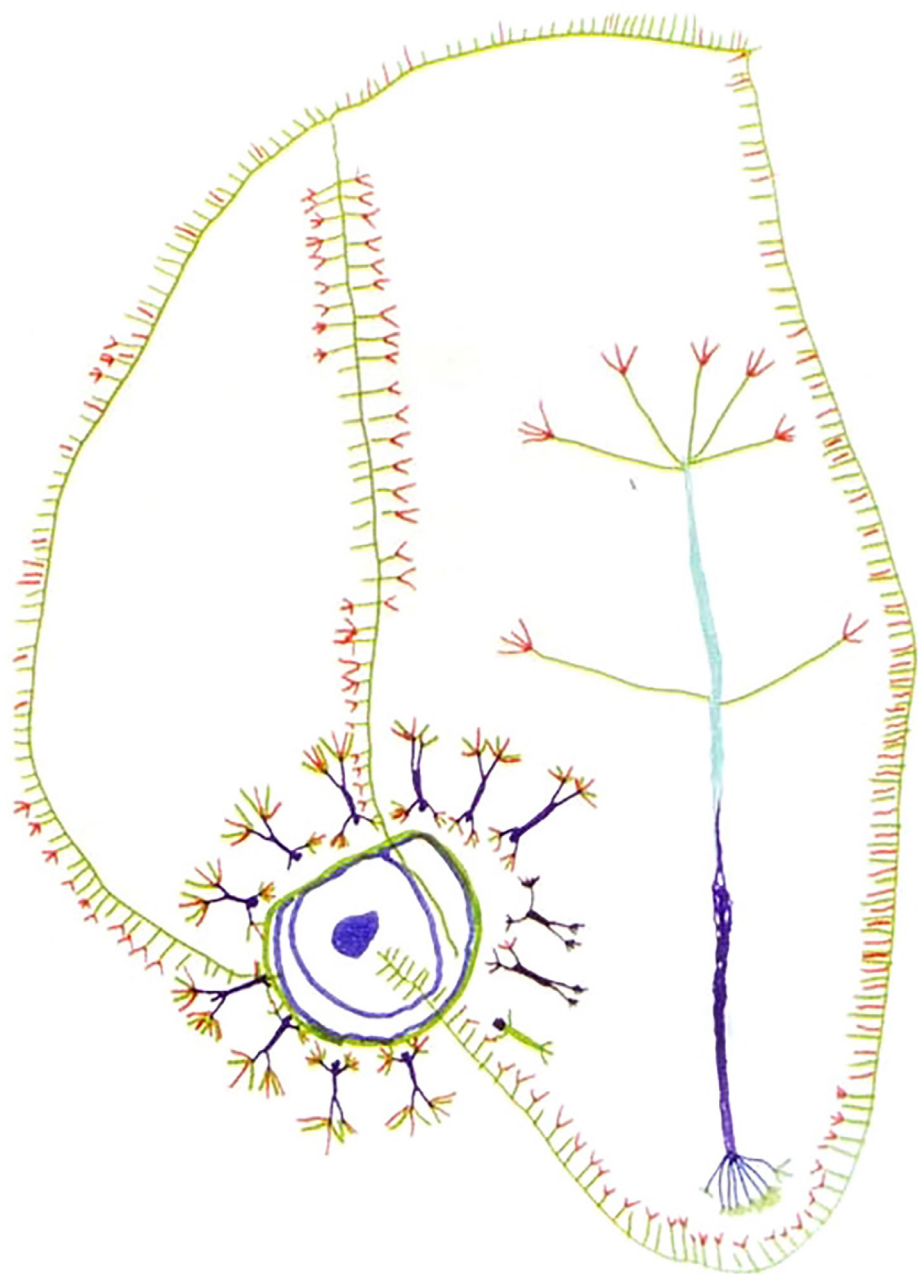
Depois dos desenhos terem sido produzidos, não só por um, mas por vários integrantes do povo Yanomami, o artista belga Francys Aljys teve a oportunidade de entrar em contato com eles e ficou impressionado com o que viu:

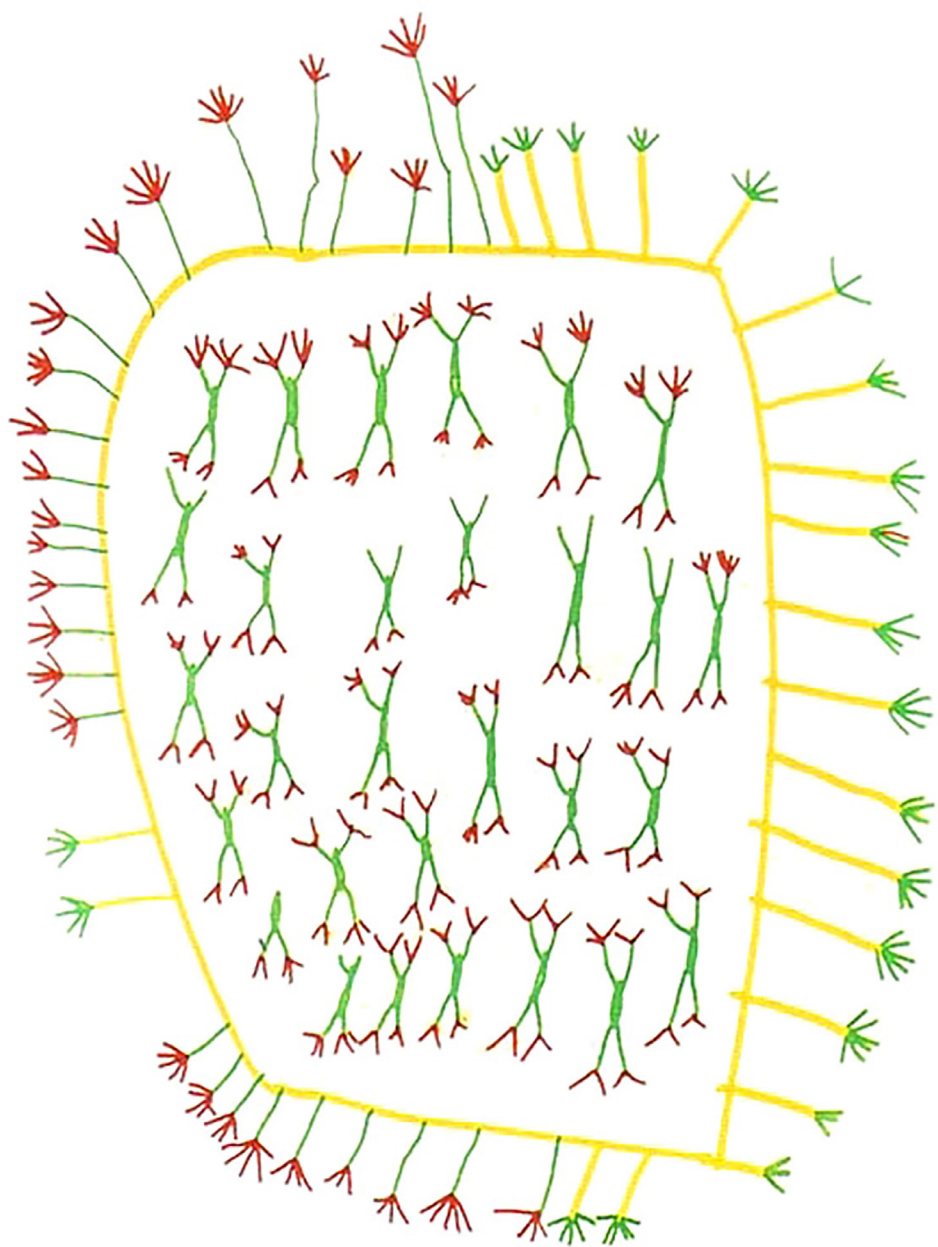
*Disse que o que mais chamava sua atenção era o modo como o desenho ocupava todo o espaço da folha de papel, fosse ele grande ou pequeno, que suas linhas e figuras preenchessem ou não todo o campo, até as bordas. Em seu entender, essa maneira do desenho acionar o espaço diferia radicalmente da experiência do desenho ocidental, que sempre aparece solto na folha, sempre existe como um fragmento, nunca uma totalidade. Ficou claro que o que mais surpreendia Francis Aljys era o modo como o desenho se desenhava, era o movimento que ganhava o espaço, que o tomava por inteiro. E de repente ele atinou a razão do processo que estava ali, em curso: percebeu que os desenhos se constituíam não como composições, como se faz habitualmente, mas como projeções de imagens que se figuravam e configuravam por inteiro, pouco importa se provenientes do mundo exterior ou do espírito do desenhista. O artista se deu conta de que a mão de quem desenhava e o olho de quem via a imagem eram os operadores de um ato inaugural, o ato de passagem de uma imagem que até então não se manifestara exteriormente enquanto tal, mas encontrava na folha de papel, ao projetar-se, um espaço para se resolver. Daí a integridade espantosa do desenho, e a afirmação de uma totalidade nunca vista. Por isso, Aljys considerou que os desenhos eram preciosos, únicos. (Alves, 2014, para. 7)*

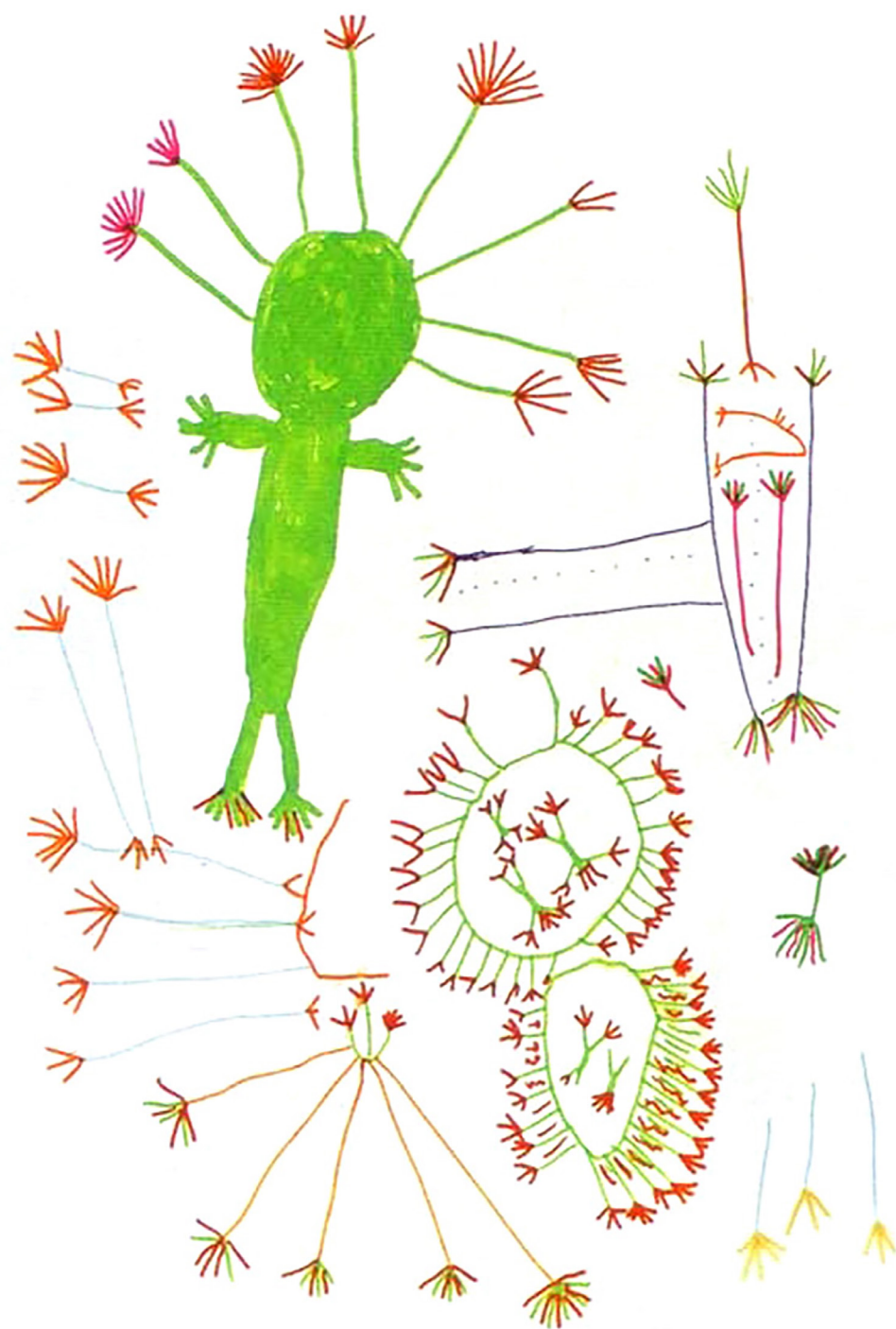
Mais uma vez se indicou nessa análise de Aljys a questão da importância da transformação e do movimento na concepção Yanomami sobre as imagens.

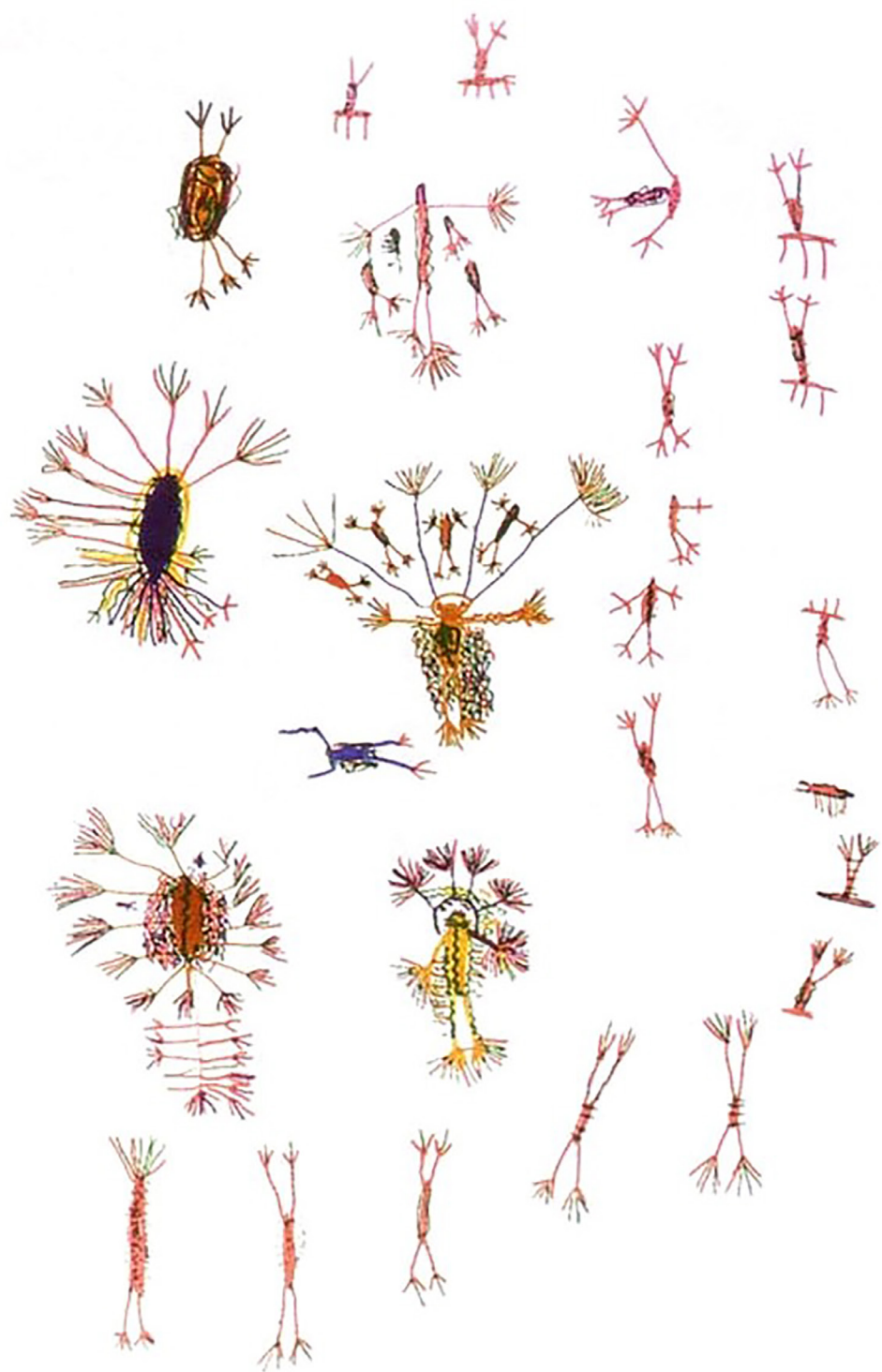
#### **Figura 14**

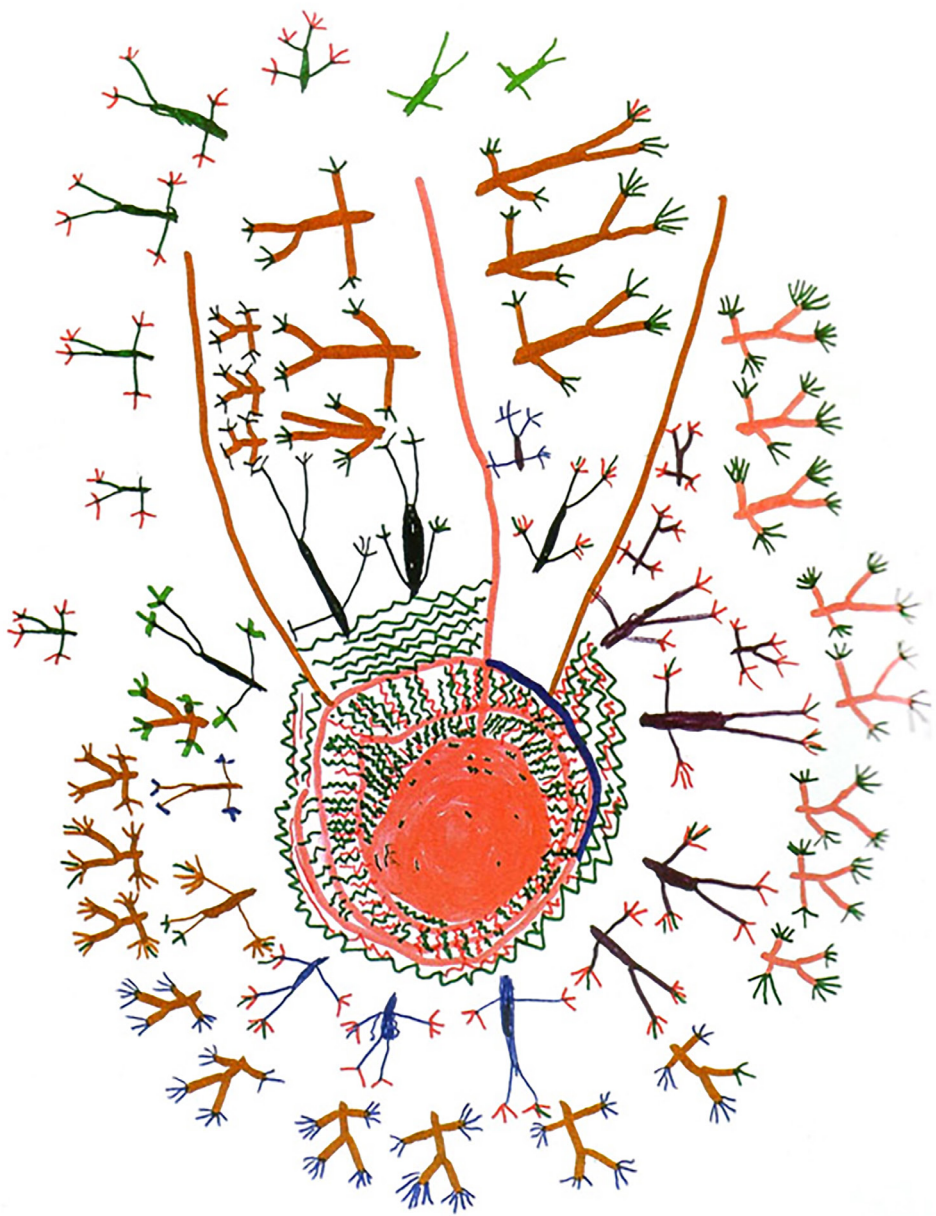
Desenhos de Orlando Nakeuxima Manihi-theri da coleção Laymert Garcia dos Santos e Stella Senra

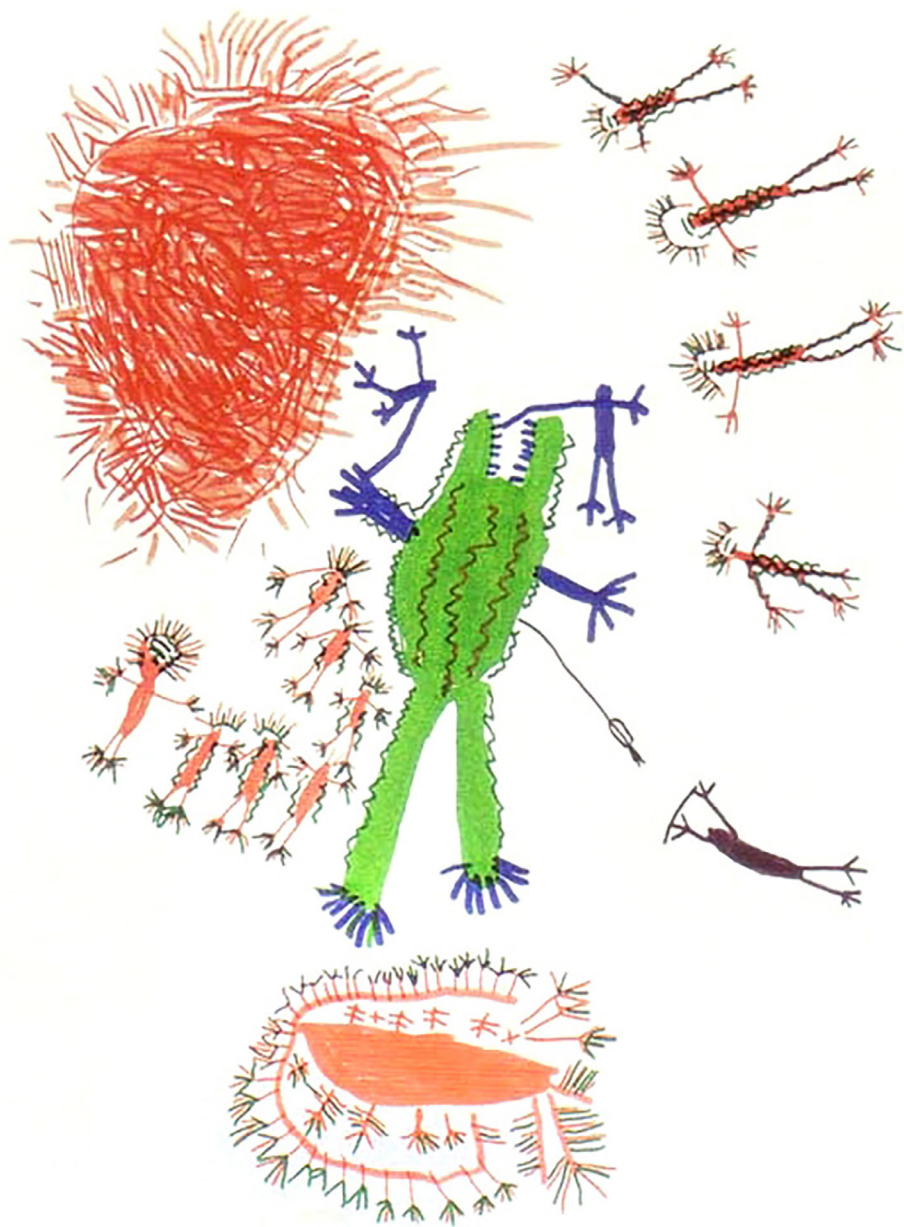


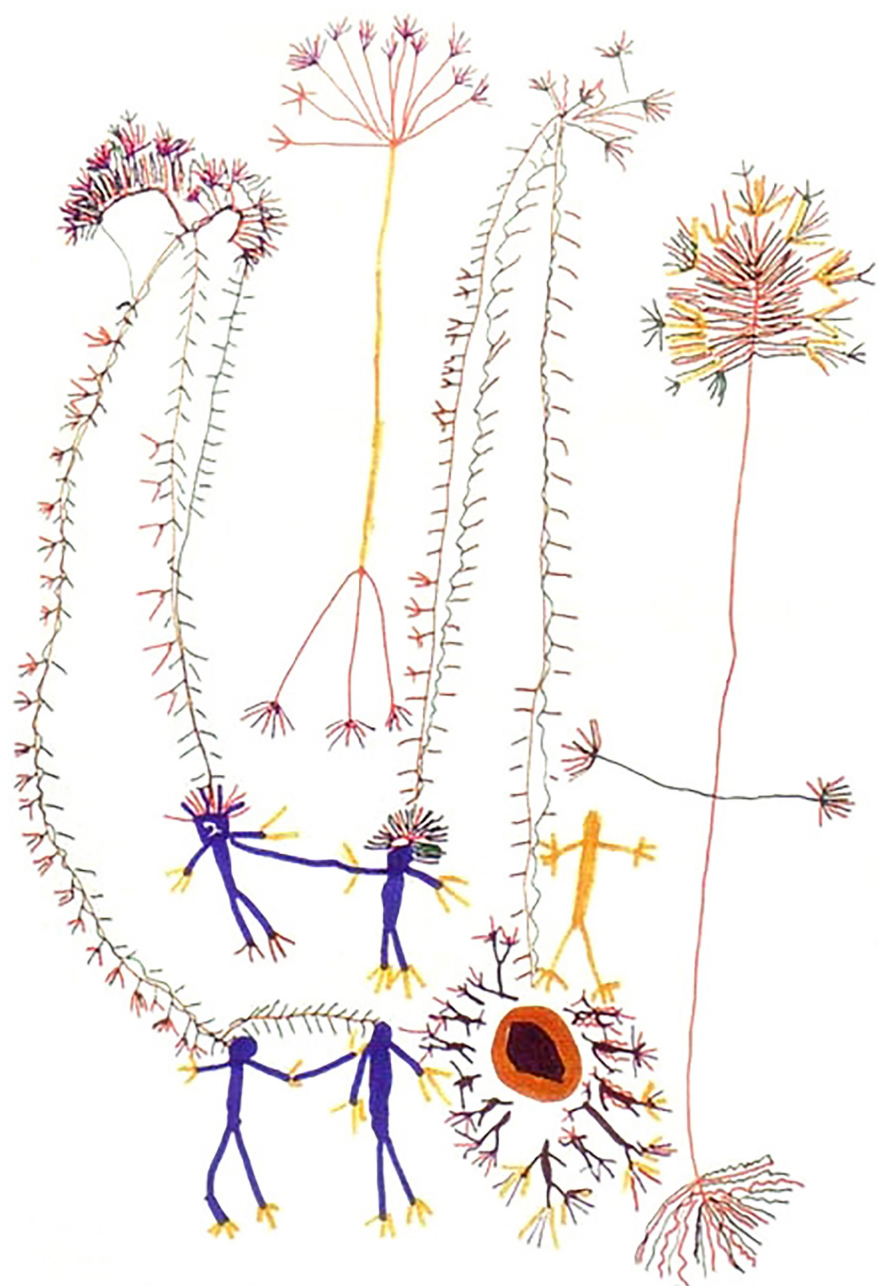


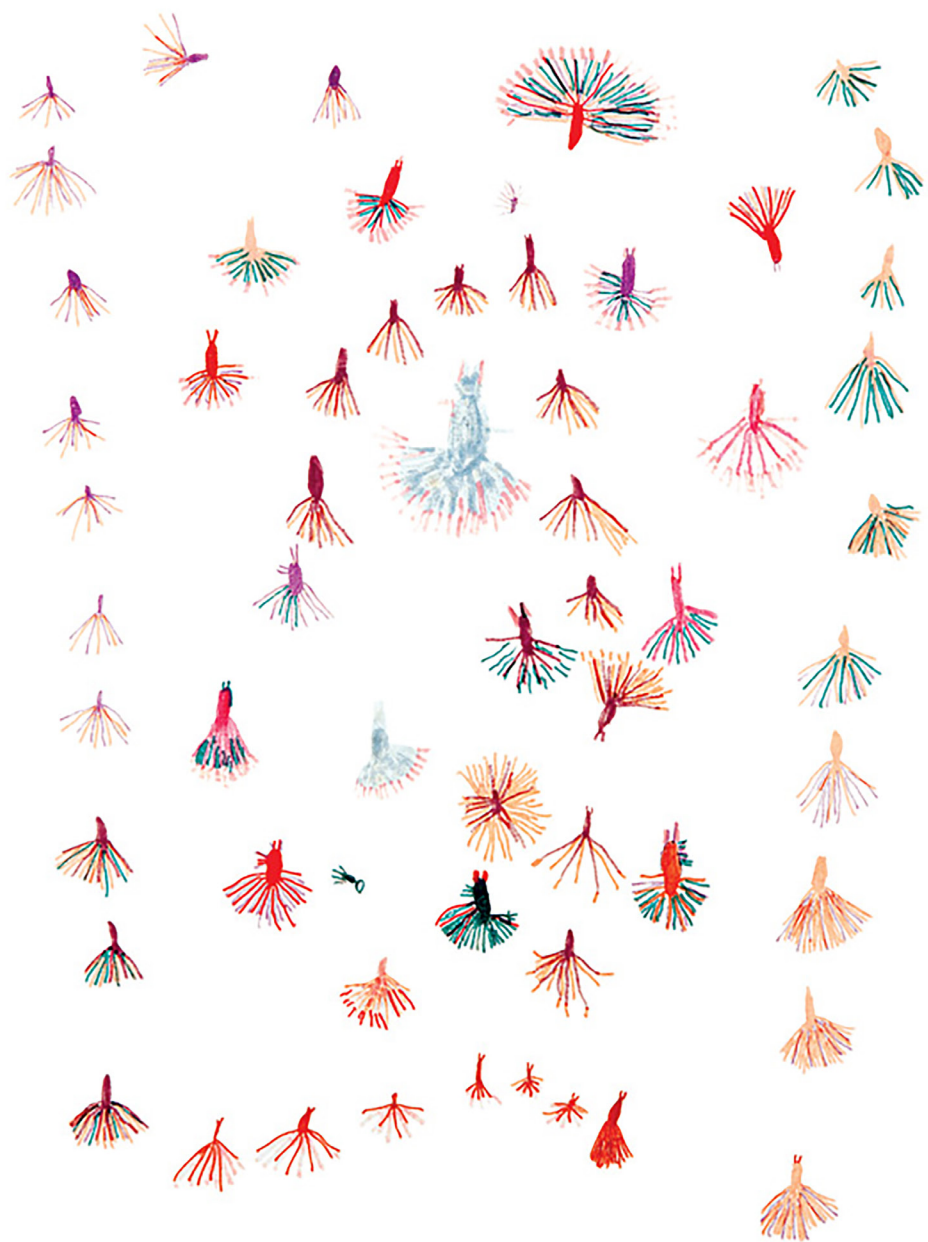












O mais interessante deste processo facilitado por Andujar é que ele mostra uma possibilidade de comunicação entre duas formas de conhecimento que aparentemente são opostas, a epistemologia ocidental racionalista e o xamanismo Yanomami amplamente subjetivo. Andujar conseguiu de alguma forma abrir um caminho para que houvesse uma conexão entre essas formas de conhecimento e com isso se foi possível entender melhor não só a forma de comunicação dos Yanomami mas a nossa também. Sobre estes desenhos Bruce Albert, David Lapoujade e Laymert Garcia discutem numa roda de conversa descrita no livro *Conversações em Watoriki de Senra* (2011):

*D. L. Voltando aos desenhos, há uma questão que não pode ser considerada apenas à luz do atual e do virtual. É algo que me parece muito importante, e que Bruce mencionou rapidamente: é a imagem,... é o fato de que se trata de algo impossível... do ponto de vista da coexistência de perspectivas incompatíveis em termos de representação. E essas incompatibilidades que estão, no entanto, no menor desenho, parecem-me algo ao menos tão rico, senão mais, do que a questão atual-virtual ou todo-parte, potência etc. Pois essa coexistência de perspectivas como que “ajusta” — já que os faz coexistirem —, “arranja” os planos uns nos outros: o plano perceptivo com o plano cosmológico e com o plano intensivo e com o plano... não representativo, mas figurativo, ou seja, da visão mais precisamente, nos estados xamânicos. Se há algo que a arte ocidental jamais soube fazer, apesar de toda sua audácia, é esse tipo de coisa. Muito mais do que a ideia de que há uma potência em tudo etc... pois sempre podemos supor que um artista é capaz de ter uma potência bem superior àquilo que ele mostra. Interessa, antes de tudo, esse encaixe no limite da topologia (pois são espaços incompatíveis) que é, me parece, o mais espantoso, o mais inovador e aquele que está mais em ruptura com a arte ocidental, comparado ao que dizíamos sobre o atual e o virtual etc. — que são conceitos genéticos ou geradores de toda realidade, e não distinguem a originalidade, a potência inovadora da “imagem” dos Yanomami. Eu vi muito poucos desenhos, mas aqueles que vi me fazem pensar que... sem pretender reduzir —, que um dos aspectos mais originais, mais inovadores e mais em ruptura deve ser buscado desse lado, muito mais do que, parece-me, do lado das potências. Mas vejo bem porque nós falamos de potência, de atual e de virtual etc. Foi para colocar em relação com isso que acabamos de falar agora...*

Imagens retiradas de  
Alves, R. (2014, Julho 22).  
Projeções da Terra-  
Floresta: O Desenho-  
imagem Yanomami.  
[Desenho] Laymert.  
Recuperado em 29 de  
Outubro, 2021, de [https://  
www.laymert.com.br/  
yanomami/](https://www.laymert.com.br/yanomami/) Copyright  
2006 de Laymert Garcia  
dos SantosW

L. G. *Com a imagem. Com o estatuto da imagem. Por sinal, depois de ter tido a conversa com Francis Aljys, pensei que isso poderia ser pensado sob esse registro, pois tínhamos ali uma imagem que fora dada, diríamos, por um xamã... que saía de seu corpo, se pudermos dizer dessa forma, pois, de toda maneira, é sua mão que desenha, mas ela não tem o sentido da composição nem... E seu pensamento tampouco tem o sentido da composição segundo a arte da representação ocidental, etc.; é uma imagem que pousa sobre o papel, mas é uma imagem da qual podemos dizer que pertence ao xamã, por assim dizer, inteiramente. Ela lhe pertence, porque é um desenho que sai dele e se concretiza diante de nossos olhos.*

B. A. *Um traço sináptico que desce em sua mão.*

L. G. *Sim, portanto temos diante de nós uma imagem. Uma imagem, cujo estatuto...*

D. L. *Penso que não temos "uma imagem"...*

L. G. *Espere. Uma imagem, cujo estatuto, segundo nossa discussão, é justamente muitíssimo complexo, muitíssimo mais complexo do que podemos supor à luz da ideia de desenho. E por que ela é muito mais complexa? Pois aí temos uma espécie de concretização de tudo isso de que estamos falando, que se torna expressão... A imagem que vemos na performance é também expressão, mas penso que a natureza é diferente... não sei se a natureza é diferente, na verdade. Não sei como pensar a relação entre a imagem que vemos aqui e a imagem que vem dele, e que ele deita sobre o papel.*

B. A. *Mas, na verdade, o ponto comum é um pouco a multiplicidade de perspectivas. No corpo..., esses efeitos de corpos, que chamamos provisoriamente imagem são, ao mesmo tempo, pontos de vista de cada um dos espíritos a cada vez, que, nesse momento, são mobilizados nesse corpo; ele vê através da subjetividade dessa entidade que o habita nesse momento; e, portanto, os desenhos são construídos em um processo, sem dúvida, análogo. Espontaneamente...*

L. G. *Portanto, podemos considerar que os desenhos são também tomadas de corpo?*

B. A. *Não, enfim, em todo caso são um aglomerado espontâneo multi-perspectivista. E tudo, a territorialidade..., toda a territorialidade Yanomami é um encaixe de pontos de vista; na verdade, não há terra, há um ponto de vista sobre trajetórias, em todos os sentidos, na cosmologia, na territorialidade etc. Portanto, os desenhos têm espontaneamente essa propriedade que é comum a todas as elaborações mentais: juntar sempre grande quantidade de perspectivas.*

*É por isso que todas as coisas que são representadas são vistas, ao mesmo tempo, de cima, de lado, em outro tempo, no presente..., e tudo está imbricado, encaixado em uma multiplicidade de perspectivas espaciais e temporais...*

*D. L. Isso é realmente a topologia. Então, significa que nunca há uma imagem....*

*D. L. Há sempre várias imagens. Nunca uma imagem. . .*

*D. L. Deveria chamar multi-imagem, na verdade. Multi-imagem. (Senra, 2011, pp. 76-77)*

Estas conexões continuam no trabalho de Andujar como fotógrafa, e que podemos ver na notável edição do livro Mitopoemas Yãnomam (1978), que mistura alguns outros desenhos Yanomami com as representações fotográficas de Andujar e o projeto de design gráfico de Emilie Chamie.

**Figura 15**  
Mitopoemas Yãnomam por Cláudia Andujar



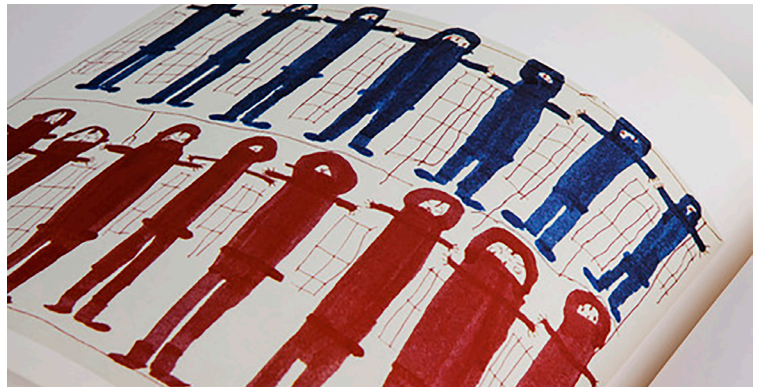


Imagem retirada de  
Phot(o)lia (2013, janeiro 6)  
Mitopoemas Yanomam.  
[Fotografia] Recuperado  
em 18 de janeiro, 2022, de  
<https://photolia.tumblr.com/post/39902315417/mitopoemas> Copyright  
2022 de Phot(o)lia

Não é simples coincidência que Kopenawa ao visitar a exposição de Andujar l'esprit de la forêt disse: "Os artistas sonham como nós" (Albert, 2014, p. 247). Os Yanomami com caneta e papel fizeram o movimento de adentrar à concepção imagética ocidental, Andujar fez o caminho inverso, o de tentar entender a imagética Yanomami.

**Figura 16**  
Êxtase por Cláudia Andujar



Imagem retirada de Gallon M. (s.d) Claudia Andujar. [Fotografia] Galeria Vermelho. Recuperado em 18 de janeiro, 2022, de <https://galeriavermelho.viewingrooms.com/en/viewing-room/12-claudia-andujar/> Copyright 2021 by Galeria Vermelho

Por fim, os trabalhos e as propostas de Andujar mostram as possibilidades que se criam para o campo das ciências da humanidade quando se abre esse caminho de aceitar sem subjulgar esses ideais subjetivos muito comum não só nas representações Yanomami, mas também, como aqui visto, nos trabalhos dos Zuni e dos Yolngu. Cada um deles com sua própria riqueza e características específicas. Por isso, enquanto houver essa dominação e valorização do processo de obtenção de conhecimento ocidental sob os outros, não haverá descolonização na ciência e por consequência não haverá descolonização no design. Como afirma por Viveiros de Castro (2014):

## Figura 17

Desabamento do Céu por Cláudia Andujar

Imagem retirada de Gallon M. (s.d) Claudia Andujar. [Fotografia] Galeria Vermelho. Recuperado em 18 de janeiro, 2022, de <https://galeriavermelho.viewingrooms.com/en/viewing-room/12-claudia-andujar/> Copyright 2021 by Galeria Vermelho



*Você tem uma série de ideais alternativos, é claro, mas são casos dominados, subalternos, ou então restritos a certas dimensões do real, que se vê ontologicamente dualizado: ninguém prega, ou pelo menos ninguém leva muito a sério se alguma vez alguém o pregou, que a Verstehen, a compreensão intersubjetiva, deva incluir as plantas, as pedras, as moléculas ou os quarks... Isso não seria Ciência. Aquele ideal de subjetividade que penso ser constitutivo do xamanismo como epistemologia indígena encontra-se em nossa civilização confinado àquilo que Lévi-Strauss chamava de parque natural ou reserva ecológica no interior do pensamento domesticado: a arte. O pensamento selvagem foi confinado oficialmente ao domínio da arte; fora dali, ele seria clandestino ou “alternativo”. Valorizada como seja a experiência artística, ela nada tem a ver com o experimento científico: a arte é inferior à ciência como produtora de conhecimento. Ela pode ser emocionalmente superior, mas não é epistemologicamente superior. É essa distinção que não faz nenhum sentido no que eu estou chamando de epistemologia xamânica, que parece proceder mais de acordo com o modelo de nossa arte que de nossa ciência. O xamanismo, como a arte, procede segundo o princípio de subjetivação do objeto. Uma escultura talvez seja a metáfora material mais evidente desse processo de subjetivação do objeto. O que o xamã faz é um pouco isso: ele esculpe sujeitos nas pedras, paus e bichos, ele esculpe conceitualmente uma forma humana. (Viveiros de Castro, 2014, p. 340)*

O design selvagem, talvez não seja mais que o resgate desses ideais alternativos, observados agora sobre uma nova lente que não subjuga nem engradece tais tipos de conhecimento. É claro que os conhecimentos observados pelo design selvagem, por mais subjetivos que sejam não podem escapar de certas definições objetivas propostas no design. A descolonização, como citada no capítulo 1, querendo ou não, é uma discussão iniciada na epistemologia ocidental e portanto não consegue fugir dela.

Sendo assim, algo muito interessante que pode ser notado nas definições do design é que este apresenta uma particularidade inerente à sua complexidade de se relacionar com os campos da arte e da ciência, como dito por Panos Papalambros (2015), teórico do design especializado em produtos: “Design is both art and science. Approaching design knowledge with the scientific method does not and should not negate art’s presence in design; it is simply a matter of focus.” (Papalambros, 2015, p. 1). Como já citado, na explicação de Viveiros de Castro (2014), o pensamento selvagem foi por muitas vezes reduzido ao campo da arte, já que não era visto na capacidade de produzir objetividade. Sendo assim o design determinado por este tipo de pensamento pode ser uma ferramenta para reparar esse impasse das categorizações da produção de conhecimento indígena. Ou seja, o design pela sua característica complexa de compreender a arte e também a ciência pode ser usado para trazer de volta o trabalho subjetivo do xamã ao campo da ciência, da produção de conhecimento. Além do mais, o design pela sua natureza permite uma certa subjetivação das coisas, justamente a que falta para que se construa uma noção descolonizadora do pensamento selvagem e através disso criar novos futuros, como dito por Papalambros (2015): “The art of design is to keep multiple potential futures in mind at the same time, while the science of design is in predicting, analyzing and optimizing the tradeoffs of those potential futures.” (Papalambros, 2015, p. 6) Aqui então entende-se um ponto chave dos estudos em design, a criação de cenários e modelos teóricos de reflexão. O campo do design é importante não só para a concepção de possíveis futuros, mas também para a crítica do momento presente. “Design by itself is meaningless, for who can design without dreaming of the future? That is to say, the essence of design is synchronized with the power to think of the future” (Papalambros, 2015, p. 25). Com isso “The attitude of design scientists could perhaps change scientific process” (Papalambros, 2015, p. 26)

É assim que fica evidente a importância de uma perspectiva como a do design relacionado ao pensamento selvagem. Para que essa crítica do presente não seja apenas uma mera reformulação de uma mesma ideia e sim para que haja enfim uma verdadeira pluralidade de futuros possíveis e que esses futuros abranjam não só

apenas uma cultura. Com a descolonização se torna possível promover uma verdadeira mudança no processo do design.

O que seria então e como fazer certo movimento de relacionar as múltiplas perspectivas culturais vindas de grupos nativos ao design? O primeiro passo e talvez o mais importante seria o de revisar os termos utilizados para identificar a produção de conhecimento de tais grupos. Essa dissertação, tomou este primeiro passo quando apresentou e discutiu as palavras de Kopenawa no campo do design especulativo. Há uma grande mudança quando ao invés de ver as palavras de Kopenawa apenas como profecias xamânicas ou mitologias que não tem conexão com o real, passam a ser vistas pelo que elas realmente são em seu contexto: forma de obtenção de conhecimento. Pois se o design dificilmente se relaciona com profecias, ele naturalmente se relaciona com a ciência.

Mesmo assim, por mais que a obtenção de conhecimento vindo dos Yanomami tenha sido vista através dos olhos do design, não se pode em nenhum momento esquecer da característica fortemente subjetiva que em alguns momentos se opõe à ideia de ciência vinda da epistemologia ocidental que se fundamenta na objetividade das coisas. Mais uma vez, o que há aqui é uma tentativa de descolonização da epistemologia ocidental dentro da própria epistemologia ocidental, por isso nesse movimento quase paradoxal aparenta-se o surgimento de oxímoros, incoerências e desatinos.

Por isso, talvez, as palavras-chave do design selvagem sejam experiência e relação. E o modo de obtenção do conhecimento do design ocidental deve ser visto como um dos modos, uma das experiências e, para que esta venha a se transformar deve ao invés de apenas estudar outras culturas como meros objetos se relacionar com elas, como dois sujeitos e não um sujeito e um objeto de estudo.

É bom lembrar que esta proposta de reavaliar e criticar o pensamento do ocidente não foge em nenhum momento das propostas encontradas nas produções acadêmicas mais recentes. Emanuele Quinz (2021), historiador da arte e do design fala sobre isso:

*We are no longer in the industrial era, in the consumer society, in the society of spectacle. So, where are we? If the answer is we are in the Anthropocene – then we are obliged to widen the focus, to move from a small scale to a geological scale. This means somehow getting out of human temporality, out of the scale of a human life or a generation, and starting to think on a non-human scale.*

*Perhaps the novelty is precisely this then: the challenge to start thinking about the world not with human categories, not with human values. But by considering man as*

*one of the entities that cohabit on earth. In other words: to come out of anthropocentrism, as the object-oriented philosophies or the anthropologies of animism call for – but is it possible? Is it possible for man to come out of himself, and think like non-humans? Is it wishful thinking? Or, precisely because it is impossible, must it become a moral imperative and the basis of a political project? Credo quia absurdum, says a Latin motto, attributed to Tertullian. Precisely because it is impossible to escape from anthropocentrism, we must do so. And at the same time, we need to include design in this reflection. Does getting out of anthropocentrism mean reducing or renouncing design? Is it possible to conceive design beyond the human? (Quinz, 2021, para. 7-8)*

O pensamento ocidental como por muitas outras vezes, uma vez mais passa por uma fase de reavaliação de sua própria estrutura. Escobar discorre sobre o assunto:

*Arguments about the need for a profound, epochal transition are a sign of the times; they reflect the depth of the contemporary crises. To be sure, talk of crisis and transitions have a long genealogy in the West, whether in the guise of 'civilizational crisis,' transitions to and from capitalism, apocalyptic visions of the end of the world, sudden religious or technological transformations, or science fiction narratives. This is not the place to analyze this genealogy; however, it seems to me that it is possible to argue that transition discourses (TDs) are emerging today with particular richness, diversity, and intensity to the point that a veritable field of 'transition studies' can be posited as an emergent scholarly-political domain. Transition studies and transition activism have come of age. Notably, as even a cursory mapping of TDs would suggest, those writing on the subject are not limited to the academy; in fact, the most visionary TD thinkers are located outside of it, even if in most cases they engage with critical currents in the academy. TDs are emerging from a multiplicity of sites, principally social movements world-wide, from some civil society NGOs, from some emerging scientific paradigms and academic theories in the social and human sciences, and from intellectuals with significant connections to environmental and cultural struggles. TDs are prominent in several fields, including those of culture, ecology, religion and spirituality, alternative science (e.g., complexity), political economy, and new digital and biological technologies. (Escobar, 2012, p. 58)*

Dessa forma o “design selvagem” só acompanha este discurso emergente que é o discurso de transição, que procura refletir sobre as diversas crises da contemporaneidade. Por isso, ao invés de ser um campo de estudo totalmente novo do design, o design selvagem seria apenas mais uma das várias propostas dentro do campo do Transition Design. Sobre isso Escobar (2018), diz:

*Together [visions of transition and design], they create an emergent field, variously called transition design, design for transitions, and design for social innovation. Given its subject and scope, this field necessarily has ontological implications, for behind any vision of transition there lies, to a greater or lesser extent, a substantial challenge to the onto-epistemic formation embedded in the current dominant form of capitalist modernity. It is this conceptual and ethical positioning that separates transition visions from more commonly established social change frameworks. (Escobar, 2018, p. 138)*

Terry Irwin, diretor do Transition Design, discorre também sobre o termo:

*Transition Design argues that living in and through transitional times calls for self-reflection and a new way of “being” in the world. This change must be based upon a new mindset or worldview and posture (internal) that lead to different ways of interacting with others (external) that informs problem solving and design. All of these are mutually influencing. (Irwin, 2015, p. 235)*

O argumento ao redor do design selvagem é que esta “auto-reflexão”, “esta nova maneira de estar no mundo” e esta “nova mentalidade ou modo de ver o mundo” de que fala Irwin (2015) não precisam ser exatamente novos, podem ser pensamentos antigos, anciões que só parecem ser novos por nunca em nenhum momento terem sido associados e vistos de maneira descolonialista. O design selvagem é a produção do novo a partir do velho, de um passado negligenciado que sempre fez parte do mundo, da psique humana, da formação do ser humano mas que foi apagada pelo pensamento eurocentrista. Até porque, o Transition Design propõe uma reexaminação do próprio sistema do design e seu processo para promover uma transição:

*Transition Design proposes going one step further in asking designers to examine their own value system and the role it*

*plays in the design process. It argues that transition solutions will be best conceived within a more holistic worldview that can inform new, more collaborative, and responsible postures for interaction. (Irwin, 2015, p. 235)*

E neste movimento de reexaminação do processo do design, alguns podem vir a perceber que várias crises que são sempre muito citada nos trabalhos acadêmicos sobre Transition Design nada mais são que apenas uma crise de percepção:

*There is an emerging body of transdisciplinary knowledge that examines the phenomenon of mindset or worldview and its role in wicked problems and their solution. In their *The Systems View of Life: A Unifying Vision* (2014: xi), Capra and Luisi propose that these problems must be seen as just different facets of one single crisis, which is largely a crisis of perception. It derives from the fact that most people in our modern society, and especially our large social institutions, subscribe to the concepts of an outdated worldview, a perception of reality inadequate for dealing with our overpopulated, globally interconnected world. (Irwin, 2015, p. 235)*

Sendo assim, será que a relação das epistemologias nativas com o design não poderia ajudar a resolver essa crise de percepção? Será que essa crise não vem justamente porque anos se passaram sem que houvesse no processo de busca de conhecimento ocidental a assimilação de outros pontos de vista? Como dito por Irwin, Kossoff, e Tonkinwise (2015), O mundo padece de uma mudança urgente, e esta mudança só pode vir de novas relações com o design:

*Never in history has the need for change been more urgent. Yet, transformational societal change will depend upon our ability to change our ideas about change itself – how it manifests and how it can be catalyzed and directed. Systems-level, ongoing societal change is inherently transdisciplinary – it must be informed by ideas, theories, and methodologies from many varied fields and disciplines. *Theories of Change* is a key area within the Transition Design Framework for three important reasons: (1) A theory of change is always present within a planned|designed course of action, whether it is explicitly acknowledged or not; (2) Transition to sustainable futures will require sweeping change at every level of our society; (3) Our conventional, outmoded and seemingly intuitive ideas about change lie at the root of many wicked problems. (Irwin, Kossoff, & Tonkinwise, 2015, p. 8)*

Além destes autores, Marshall Berman (1988), escritor e filósofo estadunidense discorre também sobre a questão desses discursos de mudança, e nos lembra que muito do discurso de escritores e pensadores do século XIX não tem a ver com as polaridades e a totalidades dos pensadores do século XX. Ele começa por falar sobre a experiência de modernidade:

*To be modern is to live a life of paradox and contradiction. It is to be overpowered by the immense bureaucratic organizations that have the power to control and often destroy all communities, values, lives; and yet to be undeterred in our determination to face these forces, to fight to change their world and make it our own. It is to be both revolutionary and conservative. (Berman, 1988, p. 35)*

Depois ele mostra que o modernismo tem uma base na experiência vital, de experienciar o espaço e o tempo, e de criticar as ambiguidades que a própria modernidade trazia, mas que essas ideias acabaram por ser esquecidas ao longo do século XX:

*If we listen closely to twentieth-century writers and thinkers about modernity and compare them to those of a century ago, we will find a radical flattering of perspective and shrinking of imaginative range. Our nineteenth-century thinkers were simultaneously enthusiasts and enemies of modern life, wrestling inexhaustibly with its ambiguities and contradictions; their self-ironies and inner tensions were a primary source of their creative power. Their twentieth-century successors have lurched far more toward rigid polarities and flat totalizations. (Berman, 1988, p. 43)*

Por fim, Berman (1988) propõe o resgate dessas ideias como forma de renovação da modernidade:

*It may turn out, then, that going back can be a way to go forward: that remembering the modernisms of the nineteenth century can give us the vision and courage to create modernisms of the twenty first. This act of remembering can help us bring modernism back to its roots, so that it can nourish and renew itself, to confront the adventures and dangers that lie ahead. To appropriate the modernities of yesterday can be at once a critique of the modernities of today and an act of faith in the modernities – and in the modern men and women – of tomorrow and the day after tomorrow. (Berman, 1988, p. 48)*

É interessante perceber que surgiram pensamentos que criticam o sistema ocidental no passado, mas que foram esquecidos no avanço da modernidade e que revisitá-los pode trazer uma mudança. Mesmo assim, a relação entre diferentes abordagens só nos campos de conhecimento ocidentais por mais que seja necessária não é suficiente.

Voltando para o Transition Design, o que esta dissertação tenta demonstrar é que para que a Theory of Change do Transition Design cause uma verdadeira mudança é preciso haver uma relação que transcenda os limites estabelecidos pela racionalidade e objetividade ocidental, então se relacione com abordagens fora de sua epistemologia, como no caso dos campos de conhecimento de tribos nativas.

Mais uma vez é bom reiterar que hoje os campos de estudos do design estão cada vez mais abertos para tal movimento descolonialista de se relacionar com culturas negligenciadas. Longe de ser apenas aquele design em que um especialista determina as diretrizes de um bom design, hoje o campo do design percebe a capacidade inata do ser humano de conceber, de criar coisas materiais ou imateriais e de trabalhar em conjunto com outras abordagens. Como dito por Escobar (2018):

*As design moves out of the studio and the classic design professions (industrial design, engineering, and architecture and art) and into all domains of knowledge and applications, the distinction between expert and user/client breaks down. Not only does every one come to be seen as a designer of sorts, but the argument for a shift to people-centered (and, to a lesser extent, earth-centered) design is more readily acknowledged. Designing people and the environment back into situations also means displacing the focus from stuff to humans, their experiences and contexts. (Escobar, 2018, p.34)*

Ele ainda continua para demonstrar o quanto cada vez mais o design está se aproximando desta ideia de mudança e transformação:

Design has developed a new sensitivity to the environment and to human predicaments, and is more attuned to its ability to contribute to creating a better world; it becomes a medium in the service of society rather than solution-making expertise in the service of industry.

*These principles summon to the discussion unprecedented methodological and epistemological issues, opening up a welcoming space for disciplines such as anthropology and geography. New methods highlight front-end research, with the designer as facilitator and mediator more than expert;*

*conceive of design as eminently user centered, participatory, collaborative, and radically contextual; seek to make the processes and structures that surround us intelligible and knowable so as to induce ecological and systems literacy among users; and so forth. Above all, to go back to the normative question, there is an attempt to construct alternative cultural visions as drivers of social transformation through design. (Escobar, 2018, p. 34-35)*

Sendo assim, os estudos em design pedem cada vez mais a construção de ideias de transformação. A partir do que se presencia no mundo de hoje e desse futuro desfavorável que se anuncia caso não haja uma mudança drástica na sociedade, o design exige propostas para que essa mudança ocorra. Ao mesmo tempo os estudos descolonialistas vêm encontrando as raízes dos distúrbios da sociedade. Por isso, o design selvagem acompanha a tendência do design contemporâneo e utiliza as ferramentas da descolonização para permitir que o design se aproxime dos variados campos de conhecimento esquecidos e subjulgados de tribos nativas.

Como apontado por Massimo Vignelli (1999), reconhecido designer italiano, o design passa por um momento em que precisa rever sua história e reinvestigar suas bases:

*We free a tremendous need for historical investigation into the roots of our profession, not only of the modern movement, but even before the industrial revolution. We need to rediscover the friendliness of design prior to the industrial revolution. We need to understand the motivations of creative minds that preceded the modern movement. We are all the offspring of the modern movement and we want to know more about our intellectual forebears. We need our roots. We need to know who the protagonists were, what prompted them to operate as they did, who their clients were, and how their rapport generated a climate of creativity which affected others.*

*Historical information, introspection, and interpretation are almost totally missing in our profession, and I think we feel a tremendous need to fill that gap. (Vignelli, 1999, p.273)*

É essa a importância da crítica no design e ainda mais a crítica descolonialista. Só assim é possível interpretações criativas sobre o trabalho do designer. Como Vignelli (1999) diz:

*It should be no surprise that, along with the lack of history and theory, criticism is totally missing. The main function*

*of criticism is not that of providing flattering or denigrating reviews but that of providing creative interpretations of the work, period or theory being analyzed. Out of those creative interpretations a new light is cast on the objects, and new nuances and reflections are brought to our notice.*

*With criticism, designers will be offered the possibility of multilayered reading of the work of other designers, or the opportunity of focusing on the meaning of particular expressive movements. Criticism will prevent, to a great extent, the superficial spreading of fads, or in any case will provide ground for their evaluation in the proper context. Graphic design will not be a profession until we have criticism (Vignelli, 1999 p.273)*

Como observação final da noção do que poderia ser um design selvagem, Alastair Fuad-Luke, em entrevista para a Shifter, trouxe um questionamento interessante: será que o design foi um dia selvagem?

*Eu acho que é uma boa forma de pôr as coisas, “tornar o design novamente selvagem”, mas a minha questão é, alguma vez o design foi selvagem? Eu acho que o design foi domesticado há muito tempo. Um pouco como na pecuária, nós criámos animais específicos que provavelmente teriam dificuldade em sobreviver se os pusermos de volta na floresta. Do mesmo modo, podemos dizer que os designers foram criados dentro do sistema industrial. Por isso, o que constitui este rewilding? Eu acho que a questão pode ser posta num nível simples, que é, se não fizeres design para o mercado, onde mais podes fazer? Eu acho que só esta pergunta abre muito espaço selvagem. Mas há um grande debate entre os próprios ecologistas sobre o rewilding de algumas partes da Europa, e há dois investigadores portugueses na Alemanha, que têm um livro sobre diferentes perspectivas de rewilding da Europa. E eles denotam que há uma grande diferença entre a rewilding antropocêntrica e a rewilding selvagem. E isto traz-nos de volta para a questão do design selvagem. Eu tento fazer esta distinção e pensar até onde podemos ir, quão selvagem podemos torná-lo? Será que todo o design actualmente tem de ser feito para humanos? – temos por exemplo o trabalho do Martin Ávila que estará na Bienal que explora essa questão. Claro que, no final de contas, se quiseres viver disso a questão é quem paga. Mas acredito que, por exemplo, se abordássemos organismos de conservação, se começássemos a desenhar coisas para as abelhas,*

*ou para as árvores, algo podia acontecer. E claro que tens de trabalhar com ecologistas, geológicos e outras pessoas.*

*Por isso diria que o meu incentivo para os designers seria: “Na segunda vai fazer design com alguém com quem nunca tenhas feito, na terça faz o mesmo, na quarta, quinta e sexta também. No fim de semana serás um pouco selvagem.”*

*Temos de pensar fora das disciplinas e encontrar pessoas com quem queiramos fazer design, isso é selvagem, não esperar por pedidos. E eu acho que isto tem a ver com alguma falta de confiança dos designers em serem eles próprios criadores de projectos. Gerar a sua própria visão, o seu próprio briefing, ir à procura das pessoas que queiram trabalhar consigo. (Ribeiro, 2021, para. 18-20)*

Por fim, o design selvagem é apresentado aqui não como um novo campo de pesquisa do design, mas sim como uma sugestão de outras bases e referências para investigação que por muito tempo foram pouco observadas pelo designer, tendo sido consideradas apenas por campos como antropologia e geografia. O intuito dessa dissertação com o termo “design selvagem” serve mais para indagar a cerca do design. O que seria um design associado ao pensamento selvagem? O que se pode fazer para que o design se relacione com produções de conhecimento mais subjetivas? Como se pode buscar referências de design fora da epistemologia ocidental? Como o conhecimento milenar dos xamãs pode ser relacionado o design? Sendo assim, este capítulo se finaliza com a indagação feita por Kopenawa (2015):

*Durante essa viagem, eu muitas vezes dormi em estado de fantasma depois de ter comido alimentos dos brancos que eu não conhecia. Foi assim que sonhando, certo dia, vi a imagem das mulheres abelha do primeiro tempo. Elas mesmas bradavam seus nomes para todos os lados, para chamar a atenção do ancestral irara Hoari, que coletava seu mel aqui e ali. Acabaram por deixá-lo atordoado com seus chamados incessantes e ele tropeçou numa raiz. Praguejou com furor contra elas e as pôs para correr para todos os lados da floresta. Suas imagens se refugiaram em todos os lugares onde até hoje os méis se escondem. Por isso agora é tão difícil achar ninhos de abelha no mato! Algumas inclusive fugiram até os brancos, que as guardam desde então em grandes caixas de madeira. Nossos maiores faziam dançar esses espíritos abelha desde sempre. Foram eles que vieram falar comigo no sonho, para me comunicar sua inquietação: “Você, que sabe virar espírito, fale duro com os forasteiros, eles vão escutá-lo! Os brancos não têm mesmo sabedoria*

*nenhuma! Devem parar de maltratar as árvores da floresta! Logo já não haverá nenhuma flor perfumada para nos alimentar e fazer mel. Se continuar assim, será a nossa vez de morreremos todos!”. É verdade. As abelhas também são xapiri, por isso suas imagens falaram assim comigo durante o sono. No dia seguinte, revelei sua queixa aos que tinham vindo me escutar. Ouvir o sofrimento daqueles espíritos e pensar que os brancos os maltratam tanto me deu dó. Esses ancestrais abelhas se sentem ameaçados e, como nós, querem defender a floresta em que foram criados. As abelhas são muito inteligentes e trabalham sem descanso nas flores que vão procurar longe, de árvore em árvore, para fabricar seus méis. É por isso que eles são tão saborosos e que nós, tanto crianças quanto adultos, os apreciamos tanto.*

*Cortar as árvores é destruir seus caminhos na floresta. Sem árvores em floração, elas não saberão mais onde trabalhar e fugirão para sempre de nossa terra. Por isso eu declarei aos brancos: “Vocês repetem muito que amam o que chamam de natureza. Se é mesmo o caso, parem de só discursar, defendam-na de verdade! Vocês precisam nos ajudar a proteger o que ainda resta da floresta. Todos os seus habitantes já nos falam com medo de desaparecer. Vocês não veem dançar suas imagens e não ouvem seus cantos em seus sonhos. Os xamãs, ao contrário, sabem escutar sua angústia e elas lhes pedem para falar com vocês, para que a sua gente pare de comer a floresta” (Kopenawa & Albert, 2015, p. 402-403)*

# Considerações Finais

## O Design Selvagem

Pensar com Esquecimento

Se os alemães não leram Guimarães Rosa, Euclides da Cunha ou Machado de Assis, quem perde são eles. **Ariano Suassuna**

É interessante notar que o final de um trabalho na maioria das vezes difere em muitos sentidos das pretensões iniciais de seu começo. Esta investigação não é uma exceção. Ao estudar a crítica descolonialista, se percebe de imediato a amplitude de suas ambições e com essas ambições as várias possibilidades que tal crítica permite. Este trabalho situa a crítica da descolonização no campo do design, onde decidimos averiguar as relações possíveis com etnias indígenas e ameríndias.

O título da dissertação, “Em Busca do Design Selvagem”, foi um título já pensado desde o princípio de sua escrita. O interesse pela antropologia e a vontade de trazer para a dissertação as leituras de Levi-Strauss e Viveiros de Castro, levaram a querer investigar a ideia do pensamento selvagem no design. Situando esta ideia se percebeu que o termo sofreu algumas reformulações. O selvagem que usado para contrapor o pensamento domesticado ou que em outros casos usado como sinônimo de primitivo, foi reformulado por autores como Jack Halberstam (2020) como uma maneira de se pensar que vai além da ordem, da classificação, da governância. Por isso procurou-se primeiro entender as variadas implicações deste termo para depois associá-las ao campo do design.

Nesse contexto, o livro *A Queda do Céu* (2015) ajudou a definir o território de investigação. O livro de Bruce Albert a partir das indicações do xamã da tribo Yanomami, Davi Kopenawa, foi um marco para a antropologia e situou algumas questões que guiaram o sentido da investigação. De forma simples, Kopenawa consegue revelar as faces mais obscuras da sociedade ocidental traçando dois cenários possíveis que vão depender do aprendizado do homem branco. Pareceu-nos que talvez a cultura ocidental não tivesse sido tão bem dissecada antes. Nesse sentido o projeto de mestrado começou a perder sua abstração e a definir sua intenção. O livro de Kopenawa não só inspirou os subtítulos de cada capítulo, todos retirados de suas falas, como também serviu como guia para identificar aspectos pertinentes relativos a uma ideia de descolonização no design. A partir do que Kopenawa descreve sobre sua ideia de mundo foi possível perceber certas carências da sociedade ocidental e por consequência os pontos-chave em que o design poderia trabalhar, relacionando-se ao pensamento selvagem, para gerar ideias de mudança. Mudanças estas, que giram em torno da ideia de uma ecologia sustentável, não só com relação a natureza, como das pessoas

envolvidas num projeto de design. Esta ideia foi muito discutida por Papanek: “A questão da ecologia como prioridade de base social requer que o design e o planejamento considerem a sustentabilidade e a justiça social como condições recíprocas, ou seja que a salvação do planeta e a salvação da comunidade se tornem unas e inseparáveis.” (Papanek, 1995, p. 52)

Foi assim que uma característica que julgamos faltar ao pensamento ocidental, a experiência, se afigurou como elemento chave para outros entendimentos. Além das narrativas de Kopenawa, os mapas Zuni, as criações Yolngu e os relatos de Papanek sobre os Inuit, certificaram a riqueza desta noção de experiência nessas culturas. Dessa forma, a experiência ganhou foco ao longo da dissertação do seguinte modo: Na primeira parte foi trabalhada a experiência do imaginário, relacionando-o ao design especulativo; na segunda já foi trabalhada a experiência do espaço e sua relação na criação de mapas; finalmente, a terceira parte teve um foco maior na experiência da comunicação e sua relação com o design de comunicação.

A noção experiência não foi evidentemente apenas percebida nessas culturas. Até porque apresentaram-se ao longo da dissertação trabalhos como o de Guy Debord e de Nigel Coates que prezam também este aspecto. No entanto, é possível perceber nas culturas indígenas trabalhadas neste projeto uma relação de respeito a uma certa ancestralidade. Kopenawa em seu relatos diz que não fala por si só, mas que repete o conhecimento de seus antepassados. Os Zuni iniciaram o projeto de remapeamento dos lugares que consideram importantes, por meio da vivência ancestral que tinham com este espaço e os Yolngu contam as narrativas em suas criações cartográficas que foram passadas através de muitas gerações. Da mesma forma os Inuit criam seus tipilak na continuação do que foram ensinados por seus antepassados. Nesse sentido se criou o subtítulo, “Resgate da experiência e descolonização da imagem”.

No âmbito pessoal, como brasileiro, foi muito importante redescobrir as riquezas vindas de meu país. Penso que o brasileiro, já nasce com uma ideia de que está num país sem origem. Ao conversar com amigos que fiz vindos de outros lugares da América Latina percebi que eles tinham semelhante impressão sobre seus países. A colonização levou dali uma coisa muito forte das pessoas: sua origem. O latino, talvez, no mais profundo do seu ser, quer mesmo é se comportar como um selvagem, exaltar a sua liberdade. Mas aprendeu a viver sempre brigando com este seu impulso. Penso que seja talvez por isso que o continente latino-americano é tão incongruente, natural em gerar suas contradições.

Eu, que sempre fui uma pessoa guiada pela intuição, por muito tempo sentia uma falta de algo, só não sabia do que. Depois de muito tempo descobri que era a falta dessa origem. Desde muito novo

tinha críticas absurdas em relação à sociedade e seu funcionamento. Mas sempre as contive com medo de sua insensatez. Por isso, assim que encontrei o livro de Ailton Krenak, me descobri em suas ideias, aquela intuição de que havia algo que me faltava encontrar foi saciada. Percebi que a história de meu país não começava a partir da colonização, como havia aprendido. Ela vinha de muito antes daquilo, mais de cinco mil anos antes. Fiquei chocado com o tanto que esta riqueza é ainda hoje negligenciada, esquecida.

Bruce Albert, no final de seu livro com Kopenawa, relata as suas frustrações com a antropologia, contudo foram essas frustrações que o levaram a iniciar um projeto de tamanha complexidade como a escrita d'A Queda do Céu. Este relato foi também determinante para a relação que foi sendo mantida com o trabalho. A dissertação, por mais que seja um trabalho não comparável ao de Albert, resulta também de uma frustração em relação ao campo do design. Uma abordagem tão rica, que vive há décadas em função da criação de futilidades e necessidades vazias. Como Papanek (1975) mesmo falou, o design hoje parece estar dedicado a: "(...) persuade people to buy things they don't need with money they don't have to impress others who don't care" (Papanek, 1975, p. 3).

Pensamos, então, que talvez esta dissertação há muito a ver com o resgate das origens. No limite, a intenção do trabalho é chamar a atenção para um design mais aberto, atento as implicações de seu processo na sociedade e à força de transformação que tal abordagem tem.

Por fim, é possível dizer que a conclusão do trabalho é necessariamente diferente das pretensões iniciais justamente porque houve contato com diferentes pontos de vista e materiais distintos no processo de sua criação. Para citar alguns, os filmes A Febre de Maya Da-rin e A Última Floresta de Luiz Bolognesi com Davi Kopenawa, me ajudaram bastante a mudar meu ponto de vista em relação ao que estive estudando durante o trabalho. Ao mesmo tempo as palestras do Ciclo Selvagem, serviram como base para adentrar tal assunto. Mas talvez uma das experiências mais ricas durante a produção dessa dissertação foi ter ido a uma mesa redonda do Porto/Post/Doc com o próprio Ailton Krenak. Fiquei feliz de ver que o assunto da descolonização e do selvagem vem cada vez mais ganhando força.

A complexidade do tema não nos permitiu chegar a conclusões exatas apenas a indagações, perplexidades e uma série de novas ideias e experiências. Fica bastante perceptível que a crítica da descolonização não permite tal pretensão. Só assim é que o olhar descolonizador é possível. Se o design selvagem não foi absolutamente configurado durante este percurso, e talvez ele nunca possa de fato vir a ser, notamos que o interessante é a procura desta possibilidade.

# Referências Bibliográficas

- Albert, B. (2014). Yanomami: retour sur image(s). Fondation Cartier Trente ans pour l'art contemporain, 237-248.
- Albert, B. (2021, Junho 16). Yanomami. Fonte: Povos Indígenas no Brasil: Recuperado em 4 de Dezembro, 2021, de <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Yanomami>
- Alves, R. (2014, Julho 22). Projeções da Terra-Floresta: O Desenho-imagem Yanomami. Laymert. Recuperado em 29 de Outubro, 2021, de <https://www.laymert.com.br/yanomami/>
- Andujar, C. (1978). Mitopoemas Yãnomam. Olivetti do Brasil.
- Antonelli, P., & Tannir, A. (2018, Outubro 15). Broken Nature: Design Takes on Human Survival. Broken Nature. Recuperado em 4 de Dezembro, 2021, de <http://www.brokennature.org/reparations-by-design/>
- Back, M. B., & Bazzi, M. (2 de February de 2020). A realidade objetiva da utupë como alternativa ao ceticismo epistemológico moderno. *Pólemos*, 09(17), pp. 212-225. <https://doi.org/10.26512/pl.v9i17.26928>
- Baudrillard, J. (1981). *Simulacres et simulation*. Éditions Galilées.
- Bellone, T., Mauro, S. E.-D., Quiquivix, L., Armano, E., & Fiermonte, F. (2020). Mapping as tacit representations of the colonial gaze. Em D. Specht, *Mapping Crisis: Participation, Datafication and Humanitarianism in the Age of Digital Mapping* (pp. 17-37). University of London Press, Institute of Commonwealth Studies. Recuperado em 16 de Agosto, 2021, de <https://www.jstor.org/stable/j.ctv14rms6g.9>
- Berman, M. (1988). The experience of Modernity. Em J. Tackara, *Design After Modernism* (pp. 35-48). Thames and Hudson.
- Blauvelt, A. (11 de Março de 2008). Towards Relational Design. *Design Observer*. Recuperado em 6 de Novembro, 2021, de: <https://designobserver.com/feature/towards-relational-design/7557>
- Blum, M. (2021, Julho 14). A Tribute to Safiye Behar . *Blumology*. Recuperado em 5 de Agosto, 2021, de <http://www.blumology.net/safiyebehar.html>

Bonsiepe, G. (1999a). *Interface : an approach to design*. Jan van Eyck Akademie.

Bonsiepe, G. (1999b). *Visual / Verbal Rhetoric*. Em M. Bierut, J. Helfand, S. Heller, & R. Poynor, *Looking Closer 3: Classic writings on graphic design* (pp. 167-173). New York: Allworth Press.

Borges, J. L. (1974). *Obras Completas*. Émecé Editores.

Bourriaud, N. (2008). *Estética Relacional*. Adriana Hidalgo.

Branzi, A. (1990). *La Quarta Metropoli Design e cultura ambientale*. Domus Academy.

Broken Nature. (2019). *Concept*. Recuperado em 8 de Novembro, 2021, de <http://www.brokennature.org/exhibition/theme/>

Buchanan, R. (1985). *Declaration by Design: Rhetoric, Argument, and Demonstration in Design Practice*. *Design Issues*, 2(1), 4-22.

Buchanan, R. (1993). *Rhetoric and the productive sciences: towards a new program for research in design*. Em M. de Vries, N. Cross, & D. Grant, *Design Methodology and Relationships with Science* (pp. 267 - 275). Eindhoven: Kluwer Academic Publishers.

de Saussure, F. (1971). *Cours de linguistique générale* Payot.

Coates, N. (1988). *Street Signs*. Em J. Tackara, *Design After Modernism* (pp. 95-114). Thames and Hudson.

Contemporary & América Latina (s.d) *Moquém\_Surari: arte indígena contemporânea*. [Banner] Recuperado em 18 de janeiro, 2022, de [https://amlatina.contemporaryand.com/pt/events/moquem\\_surari-arte-indigena-contemporanea/](https://amlatina.contemporaryand.com/pt/events/moquem_surari-arte-indigena-contemporanea/)

Debord, G. (1957, Junho). *Report on the Construction of Situations and on the International Situationist Tendency's Conditions of Organization and Action*. Situationist International Online. Recuperado em 21 de Setembro, 2021, de: <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/report.html>

Dunne, A., & Raby, F. (2013). *Speculative Everything: Design, Fiction, and Social Dreaming*. The MIT Press.

Engel, J. (2017, Novembro 30). *Decolonial Mapmaking*. Medium Recuperado em 10 de Agosto, 2021, de <https://medium.com/langscape-magazine/decolonial-mapmaking-reclaiming-indigenous-places-and-knowledge-4779b7f8b81c>

- Escobar, A. (2012, Dezembro). Notes on the Ontology of Design. University of North Carolina. Recuperado em 13 de Outubro, 2021, de [http://sawyerseminar.ucdavis.edu/files/2012/12/ESCOBAR\\_Notes-on-the-Ontology-of-Design-Parts-I-II-\\_-III.pdf](http://sawyerseminar.ucdavis.edu/files/2012/12/ESCOBAR_Notes-on-the-Ontology-of-Design-Parts-I-II-_-III.pdf)
- Escobar, A. (2018). *Designs for the Pluriverse: Radical Interdependence, Autonomy and the Making of Worlds*. Duke University Press.
- Foster, H. (1983). *The Anti-aesthetic Essays on Postmodern Culture*. Bay Press.
- Fry, T. (2011). *Design as Politics*. Berg.
- Gallon M. (s.d) Claudia Andujar. [Fotografia] Galeria Vermelho. Recuperado em 18 de janeiro, 2022, de <https://galeriavermelho.viewingrooms.com/en/viewing-room/12-claudia-andujar/>
- Gaztambide-Fernández, R. (2014). Decolonial options and artistic/aesthetic entanglements: An interview with Walter Mignolo. *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*, 3(1), 196-212.
- Germany Architecture News (2018, Julho 13) Vitra Design Museum To Present Victor Papanek's First Largest Retrospective Exhibition. [Desenho] World Architecture. Recuperado em 18 de janeiro 2022, de <https://worldarchitecture.org/architecture-news/ehmpm/vitra-design-museum-to-present-victor-papaneks-first-largest-retrospective-exhibition.html> Copyright 2006 by World Architecture
- Gill, V. (2021, Junho 8). Amazônia: Indígenas viveram na floresta por 5 mil anos sem destruir bioma, mostra estudo. BBC News Brasil. Recuperado em 20 de Setembro de 2021, de <https://www.bbc.com/portuguese/geral-57401301>
- Greatorex, J., & Christie, M. (2006). Yolngu Life in the Northern Territory of Australia: The Significance of Community and Social Capital. *INC Inter-Networking Communities*, 1-14. Recuperado em 2 de Setembro, 2021, de <https://www.cdu.edu.au/centres/inc/pdf/Yolngulife.pdf>
- Halberstam, J. (2020). *Wild Things: The Disorder of Desire*. Duke University Press.
- "Hijinks" (2021). New York Times Special Edition. The Yes Men. Recuperado em 6 de Dezembro de 2021 de <https://theyesmen.org/project/nytimes>
- "Indigenous People" (2021). World Bank. Recuperado em 20 de Setembro de 2021, de <https://www.worldbank.org/en/topic/indigenouspeoples>

- Irwin, T. (2015). Transition Design: A Proposal for a New Area of Design Practice, Study and Research. *Design and Culture*, 7(2), 229-246. <https://doi.org/10.1080/17547075.2015.1051829>
- Irwin, T., Kossoff, G., & Tonkinwise, C. (2015). Transition design Provocation. *Design Philosophy Papers*, 13(1), 3-11. <https://doi.org/10.1080/14487136.2015.1085688>
- ISA. (2021, Janeiro 25). Quem São?. Povos indígenas no Brasil. Recuperado em 20 de Setembro, 2021, de: [https://pib.socioambiental.org/pt/Quem\\_são](https://pib.socioambiental.org/pt/Quem_são)
- Kalman, T., Miller, J., & Jacobs, K. (1994). Good History/Bad History. Em M. Beirut, W. Drenttel, S. Heller, D. Holland, & eds, *Looking Closer: Critical Writings on Graphic Design* (p. 29). New York : Allworth Press.
- Kopenawa, D., & Albert, B. (2015). *A Queda Do Céu*. Companhia das Letras.
- Krenak, A. (2019). *Ideias Para Adiar o Fim do Mundo*. Companhia das Letras.
- Kress, G., & van Leeuwen, T. (2006). *Reading images: The grammar os visual design*. Routledge.
- LaBrage, M. S. (2018). *Recuperating Mimêsis: Jackson Pollock and the Indigenous American Spirit*. Maine: Maine State Library. Recuperado em 3 de Novembro, 2021, de <https://digitalmaine.com/cgi/viewcontent.cgi?article=1026&context=academic>
- Lander, E. (2005). A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais Perspectivas latino-americanas. *Celección Sur Sur*. Recuperado em 02 de Novembro, 2021, de <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/>
- Leonidio, O. (Janeiro de 2015). Guy Debord e Robert Smithson. Espaço, tempo e história. *Arquitextos*(176.00). Recuperado em 21 de Setembro, 2021, de <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/15.176/5458>
- Levi-Strauss, C. (1962). *La Pensée Sauvage*. Plon
- Loften, A., & Vaughan-Lee, E. (2019, Dezembro 2). Counter Mapping [Vídeo]. Recuperado em 02 de Setembro de 2021, de <https://emergencemagazine.org/film/counter-mapping/>
- Lucchesi, A. H. (2018). “Indians Don’t Make Maps”: Indigenous Cartographic Traditions and Innovations. *American Indian Culture and Research Journal*, 42(3), 11-26. <https://doi.org/10.17953/aicr.32.3.n7g22w816486567j>
- Mahbubani, K. (2009). *Can Asians Think?* Marshall Cavendish Editions.

- Mezarobba, G. (Fevereiro de 2019). Expressão Yanomami. Pesquisa FAPESP(276), pp. 80-83. Recuperado em 29 de Outubro, 2021, de <https://revistapesquisa.fapesp.br/folheie-a-edicao-276/>
- Mignolo, W. D. (2006). Os esplendores e as misérias da “ciência”: colonialidade, geopolítica do conhecimento e pluri-versaridade epistêmica. Em B. d. Santos, *Conhecimento prudente para uma vida decentes: ‘um discurso sobre as ciências’ revisitado* (p. 821). Cortez.
- Mignolo, W. D., & Escobar, A. (2010). *Globalization and The Decolonial Option*. Routledge.
- Mignolo, W. D., & Vasquez, R. (2015, Julho 15). Decolonial AestheSis: Colonial Wounds/Decolonial Healings. Social Text Online. Recuperado em 20 de novembro, 2021 de [https://www.udesc.br/arquivos/ceart/id\\_cpmenu/5800/Decolonial\\_Aesthetics\\_Colonial\\_Wounds\\_Decolonial\\_Healings\\_\\_\\_\\_Social\\_Text\\_15505156052623\\_5800.pdf](https://www.udesc.br/arquivos/ceart/id_cpmenu/5800/Decolonial_Aesthetics_Colonial_Wounds_Decolonial_Healings____Social_Text_15505156052623_5800.pdf)
- Mourão, J. A. (2001). Hibridismo e semiótica: Os quasi-objects. *Revista de Comunicação e Linguagens*(29). Recuperado 2 de Setembro, 2021, de [https://triplov.com/semas/jose\\_agusto/hybris.html](https://triplov.com/semas/jose_agusto/hybris.html)
- Nietschmann, B. (1994, Dezembro). Defending the Miskito Reefs with Maps and GPS: Mapping With Sail, Scuba, and Satellite. *Cultural Survival*. Recuperado em 16 de Agosto, 2021, de <https://www.culturalsurvival.org/publications/cultural-survival-quarterly/defending-miskito-reefs-maps-and-gps-mapping-sail-scuba>
- Oliveira, P. (10 de Setembro de 2014). Cheat Sheet for a Non- (or Less-) Colonialist Speculative Design. *Medium*. Recuperado em 21 de Setembro, 2021, de <https://medium.com/a-parede/cheat-sheet-for-a-non-or-less-colonialist-speculative-design-9a6b4ae3c465>
- Org Design (2017, Março 30) The Minimal Design Team, according to Victor Papanek. [Desenho] Recuperado em 18 de Janeiro 2021, de <https://orgdesignfordesignorgs.com/2017/03/30/the-minimal-design-team-according-to-victor-papanek/>
- Papalambros, P. Y. (2015). Design Science: Why, What and How. *Design Science*, 1(1), 1-38. <https://doi.org/10.1017/dsj.2015.1>
- Papanek, V. (1975). Edugraphology – the myths of design and the design of myths. *Icographic*, (9), 2-3. Recuperado em 15 de Fevereiro, 2022 de [https://www.theicod.org/storage/app/media/resources/Publications/Icographic/ICO\\_Publications\\_Icographic\\_09\\_full.pdf](https://www.theicod.org/storage/app/media/resources/Publications/Icographic/ICO_Publications_Icographic_09_full.pdf)

- Papanek, V. (1984). *Design for the Real World: Human Ecology and Social Change*. Thames & Hudson.
- Papanek, V. (1995). *Arquitectura e Design: Ecologia e Ética*. Edições 70.
- Papanek, V. (2019). *The Politics of design*. Vitra Design Museum, Weil am Rhein. Recuperado em 26 de Outubro, 2021, de <https://www.design-museum.de/en/exhibitions/detailpages/victor-papanek-the-politics-of-design.html>
- Halberstam, J. [Porto Design Biennale]. (2021, Julho 9). *Wild Talks* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=gOIFq19CB3M>
- Phot(o)lia (2013, janeiro 6) *Mitopoemas Yanomam*. [Fotografia] Recuperado em 18 de janeiro, 2022, de <https://photolia.tumblr.com/post/39902315417/mitopoemas>
- Potter, N. (1999). *Qué es un diseñador: objetos.lugares.mensajes*. Ediciones Paidós Ibérica.
- Poynor, R. (1998). *Design Without Boundaries*. Booth-Cibborn Editions.
- Prado, L. (4 de Fevereiro de 2014). *Questioning the “critical” in Speculative & Critical Design*. Medium. Recuperado em 21 de Setembro de 2021, de <https://medium.com/a-parede/questioning-the-critical-in-speculative-critical-design-5a355cac2ca4>
- Quijano, A. (1992). *Colonialidad y Modernidad/Racionalidad*. *Perú Indígena*, 13(29), 11-20.
- Quinz, E. (2021, Outubro 8). *Criticism has infiltrated design, with lacks*. *Domus*. Recuperado em 26 de Outubro, 2021, de <https://www.domusweb.it/en/design/gallery/2021/08/02/criticism-has-infiltrated-design-with-lacks.html>
- RefMap (s.d) *Imagens*. [Colagem] Recuperado em 18 de janeiro de 2022 de <https://refmap.com.br/112016/the-naked-city-1000jpg>.
- Ribeiro, J. G. (2021, Junho 17). *Alastair Fuad-Luke: “Temos de ter uma visão mais empática de toda a existência”*. *Shifter*. Recuperado em 06 de Dezembro, 2021, de <https://shifter.pt/2021/06/alastair-fuad-luke-entrevista/>
- Rose-Redwood, R., Barnd, N. B., Lucchesi, A. H., Dias, S., & Patrick, W. (2020). *Decolonizing the Map: Recentering Indigenous Mappings*. *Cartographica: The International Journal for Geographic Information and Geovisualization*, 55(3), 151-162. <https://doi.org/10.3138/cart.53.3.intro>

- Schultz, T., Abdulla, D., Ansari, A., Canli, E., Keshavarz, M., Kiem, M., . . . J.S Vieira de Oliveira, P. (2018). What Is at Stake with Decolonizing Design? *A. Design and Culture*, 10(1), 81-101. <https://doi.org/10.1080/17547075.2018.1434368>
- Sendak, M. (1963). *Where the Wild Things Are*. Harper & Row.
- Senra, S. (2011). Conversações em Watoriki. *Cadernos de Subjetividade*, 13(8), 55-77.
- Shelley, J. (2017, Outubro 17). The Concept of the Aesthetic. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2020 Edition). Recuperado em 20 de Novembro, 2021, de <https://plato.stanford.edu/archives/win2020/entries/aesthetic-concept/>
- Steinauer-Scudder, C. (2018, Fevereiro 8). Counter Mapping. *Emergence Magazine*. Recuperado em 2 de Setembro, 2021, de <https://emergencemagazine.org/feature/counter-mapping/>
- Stone, R. (2020). As the Arctic thaws, Indigenous Alaskans demand a voice in climate change research. *Science*. <https://doi.org/10.1126/science.abe7149>
- Takuá, C. (Dezembro de 2018). Teko Porã, o sistema milenar educativo de equilíbrio. *Rebento*(9), 5-8.
- Tejada, R. (2018). *Decolonizing Design Reader*. Recuperado em 08 de Novembro, 2021, de <https://tinyurl.com/y43sukuu>
- Thackara, J. (2005). *In the bubble: Designing in a complex world*. The MIT Press.
- Tlostanova, M. (2015, Junho). Can the Post-Soviet Think? On Coloniality. *Intersections*, 38-58. <https://doi.org/10.17356/ieejsp.viiz.38>
- Turnbull, D. (2008) Maps are territories. Science is an atlas. [Mapa] Recuperado em 18 de janeiro, 2022 de <http://territories.indigenousknowledge.org/home/contents.html>.
- Turnbull, D. (1989). *Maps are territories: Science is an atlas*. The University of Chicago Press.
- Valentim, M. A. (2018). *Extramundandade e sobrenatureza: ensaios de ontologia*. Cultura e Barbárie.
- van Helvert, M. (2016). *The Responsible Object: A History of Design Ideology*. Astrid Vorstermans.

- Vignelli, M. (1999). Call For Criticism. Em M. Bierut, J. Hefland, S. Heller, & R. Poyner, *Looking Closer 3 Classical Writings on Graphic Design* (p. 273). Allworth Press.
- Viveiros de Castro, E. (2005, Maio). *Quem é Índio*. Povos indígenas no Brasil. Recuperado em 8 de Novembro, 2021, de [https://pib.socioambiental.org/pt/Quem\\_%C3%A9\\_%C3%ADndio%3F](https://pib.socioambiental.org/pt/Quem_%C3%A9_%C3%ADndio%3F)
- Viveiros de Castro, E. (2014). *A inconstância da Alma Selvagem*. Cosac Naify.
- Watson, H. (2008). *The Lanscape of the Crocodile 3. Singing the land Singing the land*. Recuperado em 2 de Setembro, 2021, de <http://singing.indigenouknowledge.org/exhibit-3/3.html>
- Wevers, R. (2019). *Decolonial Aesthesis and the Museum: An Interview with Rolando Vázquez Melken*. *Stedelijk Studies: Towards a musuem of mutuality*(8). Recuperado em 9 de Novembro, 2021, de <https://stedelijkstudies.com/journal/decolonial-aesthesis-and-the-museum/>
- Wikimedia Commons (2021, Novembro 6) *Inka Provinces*. [Mapa] [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Inka\\_Provinces.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Inka_Provinces.jpg)
- Wikimedia Commons (2021, Abril 10) *Mau-star-compass*. [Fotografia] <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mau-star-compass.png>
- Wilson, C. (2001). 'I'm only a designer': The double life of Ernst Bettler. *Dot Dot Dot*(2), 42-46.

# Lista de Imagens

**Figura 1:** MapaMundi de Guaman Poma escritor ameríndio de descendência Inca | pg.62

**Figura 2:** A quatro províncias Incas agora representadas num outro mapa | pg.64

**Figura 3:** Representação da bússola estelar obtida através dos conhecimentos de Mau Piailug | pg.68

**Figura 4:** Ronnie Cachini, Ho'n A:wan Dehwa:we (Our Land), 2006 | pg.70

**Figura 5:** Mallery Quetawki, Grand Canyon, 2008 | pg.71

**Figura 6:** Figuras cravadas nas rochas próximas à região onde vivem os Zuni | pg.73

**Figura 7:** Duane Dishta, Grand Canyon, 2009 à esquerda e Geddy Epaloose, K'ya'na: K'yawakwayina A:dehya (Ojo Caliente), 2009 à direita | pg.74

**Figura 8:** Crocodile and fire dreaming; Djamika Munungurr, 1985. | pg.76

**Figura 9:** Representação ocidental da área abrangida pelo dhulan | pg.79

**Figura 10:** Guy Debord, The Naked City, 1957 | pg.86

**Figura 11:** Mapa Mental de Papanek sobre um time de design | pg.88

**Figura 12:** Mapa "We are all handicaped" de Victor Papanek | pg.89

**Figura 13:** Poster da exposição Moquém\_Surarî | pg.96

**Figura 14:** Desenhos de Orlando Nakeuxima Manihiipi-theri da coleção Laymert Garcia dos Santos e Stella Senra | pg.107

**Figura 15:** Mitopoemas Yãnomam por Cláudia Andujar | pg.117

**Figura 16:** Êxtase por Cláudia Andujar | pg.119

**Figura 17:** Desabamento do Céu por Claudia Andujar | pg.120