



Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Faculdade de Arquitetura

Curso de Design Visual

BRUNA PETRY ANELE

**CARNAVAL E DESIGN SOCIAL: A TERRITORIALIDADE ENQUANTO FORMAÇÃO
IDENTITÁRIA DE UM COLETIVO FEMINISTA PORTOALEGRENSE**

Porto Alegre

2019

BRUNA PETRY ANELE

**CARNAVAL E DESIGN SOCIAL: A TERRITORIALIDADE ENQUANTO FORMAÇÃO
IDENTITÁRIA DE UM COLETIVO FEMINISTA PORTOALEGRENSE**

Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao curso de Design Visual, da Faculdade de Arquitetura, como requisito para a obtenção do título de Designer.

Orientador: Prof. Dr. Leônidas Garcia Soares

Porto Alegre

2019

BRUNA PETRY ANELE

**CARNAVAL E DESIGN SOCIAL: A TERRITORIALIDADE ENQUANTO FORMAÇÃO
IDENTITÁRIA DE UM COLETIVO FEMINISTA PORTOALEGRENSE**

Este Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao curso de Design Visual, da Faculdade de Arquitetura, como requisito para a obtenção do título de Designer.

Orientador: Prof. Dr. Leônidas Garcia Soares

Prof^a. Dra. Maria Do Carmo Gonçalves Curtis

Prof^a. Me. Adriana Eckert

Prof^a. Me. Luiza Grazziotin Selau

Porto Alegre

2019

*Às mulheres do bloco Não Mexe,
pelas vivências eternas.
Vamo gurias!*

AGRADECIMENTOS

Este trabalho é o resultado de experiências vividas dentro e fora das salas de aula de uma instituição de ensino superior gratuito e de qualidade.

A diversidade e pluralidade da Universidade Federal do Rio Grande do Sul incentivam a formação de profissionais críticos e conscientes de sua própria realidade, e por isso eu agradeço a cada funcionário, professor e terceirizado que luta diariamente pela manutenção do ensino público. Compreender as questões que envolvem a defesa da educação em nosso país foi um processo determinante em minha formação e viabilizado pela ocupação da Faculdade de Arquitetura em 2016. Sendo assim não poderia deixar de agradecer aos colegas dos cursos de Design e Arquitetura e Urbanismo que tornaram a faculdade uma segunda casa temporária de formação e resistência política.

Agradeço especialmente às professoras do Departamento de Design e Expressão Gráfica, Maria do Carmo Curtis e Gabriela Perry, que, além de acompanharem a minha trajetória dentro do curso, serviram como exemplo de profissionais do ensino, sempre coerentes e disponíveis. Também sou grata ao professor Leônidas Soares, pela paciência e pelo tempo investido em ouvir mensalmente as minhas angústias e auxiliar na construção e correção deste trabalho de conclusão.

Entender na prática que cultura popular e política andam lado a lado foi possível pelas experiências e aprendizados viabilizados pelo meu bloco de carnaval querido, o *Não mexe comigo que eu não ando só*. Muito obrigada às mulheres que tornam os nossos encontros espaços feministas de acolhimento e força mútua. Também é preciso agradecer às pesquisadoras e estudiosas do carnaval e à comunidade carnavalesca de Porto Alegre, pela resistência e por nunca desistir de realizar e apoiar um dos melhores rituais brasileiros.

A estrutura necessária para estudar na UFRGS e escrever este trabalho foi proporcionada pelas pessoas que eu amo, por isso direciono a minha gratidão a minha família e especificamente aos meus pais que me forneceram toda a base necessária para ingressar e estudar na UFRGS. Agradeço à minha mãe Luciana e à minha irmã Giovanna que são as mulheres da minha vida. Também agradeço à outras mulheres essenciais como as moradoras do Cafofo e em especial à Gabi que me acompanhou em poucas e boas desde que nos

conhecemos. À Laura, minha eterna duplinha e à Renata pelas doses de ranço amoroso. À Giovanna e à Mari pelas amizades indispensáveis mesmo que à distância. Às gurias do colégio pelo companheirismo que atravessa décadas.

Não poderia deixar de mencionar os amigos constituídos durante a gestão do CADE em 2016: Mariana, Cristiano, Fernanda, Jéssica, Zé e Ane, sem eles o final do curso teria bem menos sentido.

Por último, mas não menos importante, agradeço aos homens que me acompanharam e me aguentaram nessa jornada: Gabriel e Morgan, pelo companheirismo, Kevin pelos ensinamentos diários, Christiano pelas trocas sinceras e Miguel pelo abrigo e força. A culpa é toda de vocês.

É próprio do utópico você não atingi-lo, mas, se não for em busca dele,
se você não quiser sair do convencional,
aí então o marasmo será inevitável.

Aloisio Magalhães

RESUMO

O presente trabalho utiliza abordagens sociais do design, a fim de investigar o bloco porto-alegrense de carnaval de *rua Não mexe comigo que eu não ando só* enquanto uma organização colaborativa, horizontal e feminista. O desenvolvimento se dá a partir de um método adaptado, que integra as metodologias do Design Centrado no Ser-humano e do Design Socialmente Responsável. O objetivo geral do trabalho é responder ao questionamento: De que forma um projeto de design pode contribuir para o fortalecimento identitário do bloco *Não mexe comigo que eu não ando só*? Reconhecendo o carnaval de Porto Alegre como parte da identidade do bloco, uma pesquisa sobre a história carnavalesca da cidade e suas territorialidades foi realizada. Baseando-se nos conceitos de conexão, resgate e territorialidade, um roteiro de saída de campo foi formulado com a finalidade de levar as integrantes do bloco em visitas guiadas até os territórios carnavalescos da cidade. Essa experiência é acompanhada de um kit gráfico que contém informações históricas sobre tais territórios no formato de um mapa e um caderno de estudos, resultando assim em uma experiência de aprendizado direcionada ao bloco.

Palavras-chave: Carnaval. Design Social. Territorialidade.

ABSTRACT

This paper uses social design approaches in order to investigate the Porto Alegre street carnival block *Não mexe comigo que eu não ando só* as a collaborative organization, setting itself up as a horizontal feminist collective. The development of this research takes place from an adapted method that mixes the Human-Centered Design and the Socially Responsible Design methodologies in order to answer the question "How can a design project contribute to the strengthening of the *Não mexe comigo que eu não ando só* block's identity?". Recognizing the carnival of Porto Alegre as part of the block's identity, a survey on the city's carnival history and its territorialities was carried out. Based on the concepts of connection, rescue and territoriality, a field trip itinerary was formulated with the purpose of taking the members of the block on a guided tour towards the Porto Alegre's carnival territories. This experience is accompanied by a graphic kit containing historical information about such territories in the form of a map and a study book.

Keywords: Carnaval. Social Design. Territory.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 – Terceira saída oficial do bloco *Não mexe comigo que eu não ando só*
- Figura 2 – Esquematização do bloco como organização colaborativa
- Figura 3 – O processo do Design Centrado no Ser humano
- Figura 4 – As três lentes do Design Centrado no Ser humano
- Figura 5 – Método Adaptado
- Figura 6 – Jornal desenvolvido para programa educativo de boxe
- Figura 7 – Exemplos de projetos de design ativista
- Figura 8 – Oitava saída oficial do Bloco da Laje
- Figura 9 – Organização interna do bloco *Não mexe comigo que eu não ando só*
- Figura 10 – Sinaleira dos Convites
- Figura 11 - Saída de um bloco independente à esquerda e saída de um bloco credenciado à direita.
- Figura 12 – Mapa Mental
- Figura 13 – Painel semântico da alternativa de projeto 1
- Figura 14 – Painel semântico da alternativa de projeto 2
- Figura 15 – Painel semântico da alternativa de projeto 3
- Figura 16 – Fotografia da Assembleia Geral do bloco no dia 05/10/19
- Figura 18 – Respostas do questionário sobre alternativas de projeto.
- Figura 19 – Desempenho das alternativas sob as três lentes do HCD.
- Figura 20 - Alternativas 2 e 3 perante os requisitos de projeto
- Figura 21 – Telas do Aplicativo Passados Presentes.
- Figura 22: Comparação entre projetos anacrônicos.
- Figura 23 – Brainstorm visual de alternativas formais

Figura 24 – Prévia Trajeto do Passeio

Figura 25 – Trajeto Completo do Passeio

Figura 26 – Rede Social do bloco Não mexe comigo que eu não ando só

Figura 27 - Paletas Cromáticas primária e secundária

Figura 28 – Mapas antigos do Rio Grande do Sul

Figura 29 – Letterings dos mapas antigos do Rio Grande do Sul

Figura 30 – Testes tipográficos

Figura 31 – Configuração do lettering na assinatura principal

Figura 32 – Processo de Ajuste óptico da assinatura principal

Figura 33 – Assinatura Principal

Figura 34 – Assinatura Alternativa

Figura 35 – Assinaturas alternativas na paleta de cores

Figura 36 – Assinatura principal versões monocromáticas

Figura 37 – Assinatura Principal versões dualtone

Figura 38 – Grafismos de mapas antigos do Rio Grande do Sul

Figura 39 – Grafismos da Identidade Visual do Projeto

Figura 40 – Texturas do Projeto

Figura 41 – Detalhe do desenho inicial do mapa principal

Figura 42 – Mapa contendo referências geográficas (detalhe)

Figura 43 – O Mapa principal em sua versão final (tamanho reduzido)

Figura 44 – Padronagens do Mapa

Figura 45 – Ícones e Marcadores do Mapa

Figura 46 – Fonte Chaparral Pro Regular em diferentes tamanhos

Figura 47 – Usos da tipografia Chaparral nos mapas

Figura 48 – Uso da Tipografia The Goldsmith Vintage em títulos.

Figura 49 – Dobra escolhida para o mapa

Figura 50 – Protótipo de baixa fidelidade

Figura 51 – Organização da Informação no verso do mapa

Figura 52 – Grid da frente do mapa

Figura 53 – Grids do verso do mapa

Figura 54 – Esquema dos grids no verso do mapa

Figura 55 – Mapa aberto, frente

Figura 56 – Mapa aberto, verso

Figura 57 – Legenda do Mapa principal em tamanho reduzido

Figura 58 – Formato do Caderno de Estudos

Figura 59 – Prévia de página dupla do Caderno de Estudos

Figura 60 – Plano de Imposição do Caderno de Estudos

Figura 61 – Estilos tipográficos no Caderno de Estudos

Figura 62 – Método de encadernação canoa

Figura 63 – Protótipo digital do Caderno de Estudos

Figura 64 – Protótipo digital da frente do Mapa

Figura 65 – Protótipo digital do verso do Mapa

Figura 66 – Protótipos digitais da Sacola de Pano e da Garrafinha de água.

Figura 67 – Elementos do Kit Gráfico

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

COMTUR – Conselho Municipal de Turismo

CMDUA – Conselho Municipal de Desenvolvimento Urbano Ambiental

CMPA – Câmara de Vereadores de Porto Alegre

CCPS – Complexo Cultural do Porto Seco

DSR – Design Socialmente Responsável

EPATUR – Empresa Porto-alegrense de Turismo

GT – Grupo de Trabalho

HCD – Human Centered Design

SEDAC – Secretaria da Cultura do Estado do Rio Grande do Sul

SMF – Secretaria Municipal da Fazenda

UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

SUMÁRIO

1	ANTEPROJETO	17
1.1	INTRODUÇÃO	17
1.2	JUSTIFICATIVA	21
1.3	PROBLEMA DE PROJETO.....	23
1.4	OBJETIVOS	23
1.4.1	Objetivo Geral	23
1.4.2	Objetivos Específicos	23
1.5	METODOLOGIA.....	24
1.5.1	O Design Centrado no Ser Humano.....	24
1.5.2	O Design Socialmente Responsável.....	27
1.5.3	Método Adaptado	27
2	FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	30
2.1	O DESIGN SOCIAL.....	30
2.2	O DESIGN ATIVISTA.....	34
2.3	O CARNAVAL DE PORTO ALEGRE: CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICO-CULTURAL.....	39
2.3.1	Primórdios do Carnaval Porto-alegrense	40
2.3.2	Institucionalização e Censura da Festa	42
2.3.3	A Construção da Pista de Eventos	43
2.3.4	A Realidade Atual do Porto Seco.....	46
2.3.5	A Realidade Atual dos Blocos de Rua de Porto Alegre	47
3	PRIMEIRA ETAPA: DIALOGAR	51
3.1	“VOU APRESENTAR A BATUCADA DAS GURIAS”: A IDENTIDADE DO COLETIVO.....	51
3.1.1	“É as gurial!” - A Organização Interna do coletivo	52
3.1.2	“Luta mulher!” - Identidade e resistência político-cultural.....	54
3.1.3	“Unidos em um só coração” - Aproximação com o Carnaval e disseminação de ritmos populares 57	
3.1.4	“Nem uma a menos” - Feminismo e acolhimento	58
3.2	CARNAVAL E RESISTÊNCIA HISTÓRICO-CULTURAL.....	61
3.3	ENQUADRAMENTO DO DESAFIO ESTRATÉGICO	65
3.4	CONCEITO DE PROJETO	67
3.4.1	Storytelling	69
3.4.2	Placemaking e Territorialidade.....	70

3.4.3	Conceito de Projeto.....	71
3.4.4	Ideação	71
3.4.5	Verificação de Conceito.....	74
3.4.6	Seleção de Alternativa de Projeto.....	75
3.5	PESQUISA CONTEXTUAL.....	78
3.6	ALTERNATIVAS FORMAIS.....	81
3.6.1	Ideação	81
3.6.2	Seleção do Formato Final	83
3.7	DELIMITAÇÃO DO CONTEÚDO	83
3.7.1	Trajeta da Saída de campo	84
3.7.2	Verificação e Validação do Trajeto e do Conteúdo	86
4	TERCEIRA ETAPA: DESENVOLVER.....	87
4.1	IDENTIDADE VISUAL	87
4.1.1	Naming	87
4.1.2	Paleta Cromática	89
4.1.3	Lettering	91
4.1.4	Assinatura Visual	94
4.1.5	Grafismos e Textura	97
4.2	O MAPA	98
4.2.1	O desenho do mapa	99
4.2.2	Iconografia e Padronagens do Mapa.....	101
4.2.3	Tipografia em Mapas.....	102
4.2.4	Suporte, Dobras e Formato	104
4.2.5	Grid 107	
4.2.6	Arte Final	109
4.3	O CADERNO DE ESTUDOS.....	111
4.3.1	Suporte e Formato	111
4.3.2	Projeto Gráfico	112
4.3.3	Tipografia.....	114
4.3.4	Acabamento	115
4.4	PROTÓTIPOS	115
4.4.1	Método de Impressão	119
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	120
	REFERÊNCIAS.....	120

APÊNDICE A: DEPOIMENTOS DAS MULHERES DO BLOCO	131
APÊNDICE B: MAPA MENTAL.....	141
APÊNDICE C: FACES DA FRENTE DO MAPA EM TAMANHO REAL	142
APÊNDICE D: FACES DO VERSO DO MAPA EM TAMANHO REAL	146
APÊNDICE E: ROTEIRO DA SAÍDA DE CAMPO	150
ANEXO I – MANIFESTO FIRST THINGS FIRST	153
ANEXO II – ESTRUTURA ORGANIZATIVA DO BLOCO	154
ANEXO III – REPERTÓRIO DO BLOCO PARA A SAÍDA DE 2019.....	161

1 ANTEPROJETO

Neste capítulo são apresentadas a introdução ao projeto, a justificativa, o problema de projeto, os objetivos e a metodologia que será utilizada neste trabalho de conclusão de curso.

1.1 INTRODUÇÃO

O bloco carnavalesco porto-alegrense *Não mexe comigo que eu não ando só* foi concebido em fevereiro de 2016 como um bloco formado exclusivamente por mulheres e teve a sua primeira saída¹ no primeiro semestre de 2017. Desde então realizou apresentações em lugares relevantes na agenda cultural da cidade de Porto Alegre como o Salão de Atos da UFRGS e a casa de shows Opinião Produtora. Logo após a sua primeira saída, o bloco concebeu e executou o projeto “*Não mexe comigo que eu não ando só – a arte da mulher na rua*” contemplado no Edital SEDAC nº 12/2016 “Culturas Populares Pró-cultura RS FAC”, da Secretaria de Cultura de Porto Alegre. O projeto possibilitou o financiamento de diversas oficinas realizadas pelas integrantes do bloco junto a comunidades de periferia. A seleção do projeto viabilizou a segunda saída oficial do bloco e, também, a produção de um minidocumentário² sobre a sua trajetória.

O curta-metragem conta com depoimentos das mulheres fundadoras do coletivo que, afora outras questões, relatam como se deu o nascimento e constituição do bloco. Segundo elas, naquela época já existia uma maioria feminina nos blocos de rua e coletivos musicais dos quais participavam em Porto Alegre. No entanto, apesar da presença feminina naqueles espaços carnavalescos, os grupos continuavam eminentemente sendo liderados e regidos por homens. Sendo assim, em uma manhã de verão porto-alegrense, uma destas mulheres, que se sentia desconfortável com a situação imposta culturalmente, decidiu criar um grupo aberto

1 Saída é o termo utilizado pela comunidade carnavalesca para delimitar os eventos de cada bloco no carnaval de rua. As saídas ocorrem quando os ensaios de um bloco são finalizados e culminam em um cortejo pelas ruas da cidade com horário e local de início definidos.

2 Mini-documentário na página oficial do bloco no facebook disponível em <<https://www.facebook.com/naomexecomigoqueeuaoandoso/videos/302727307090737/>> Acesso em 23/05/2019.

na rede social digital *Facebook* para tratar e discutir o tema. Por conta disso, um cortejo³ constituído só por mulheres instrumentistas pela primeira vez ganhou as ruas da cidade. A adesão foi tão grande que à noite o grupo já contava com 500 interessadas em participar da junção proposta. A partir disso, estas mulheres começaram a se encontrar semanalmente para ensaiar e definir os rumos e formatos que o bloco tomaria. Posteriormente, o nome do grupo foi escolhido, inspirado na música “Carta de Amor” de autoria de Paulo César Pinheiro e Maria Bethânia. E as cores amarelo, vermelho e roxo, foram adotadas para definir a presença visual do bloco.

Em abril de 2019 o bloco realizou a sua terceira saída oficial (Figura 1) estando composto, neste ponto, por mais de cem mulheres de diversas faixas etárias e raças. Estas carnavalescas se dividem dentro do bloco, atuando como musicistas e/ou performers. As musicistas fazem parte da bateria, a qual conta com instrumentos típicos de escolas de samba e também de religiões afro-brasileiras, e é acompanhada de cordas, sopros e vocalistas. As performers, por sua vez, fazem parte do grupo de brincantes que, segundo Frydberg (2014), cumprem o papel de construir a narrativa carnavalesca junto ao público.

Figura 1 – Terceira saída oficial do bloco *Não mexe comigo que eu não ando só*



Fonte: Acervo do bloco *Não mexe comigo que eu não ando só* (2019)

³ Cortejo é o termo utilizado pela comunidade carnavalesca para denominar as apresentações de grupos musicais em formato de desfile pelas ruas da cidade.

Manifestando-se por meio da estética do carnaval, o bloco *Não mexe comigo que eu não ando só* traz para a avenida a sua principal causa, o feminismo, junto a outras bandeiras como a luta pela ocupação do espaço público, pela difusão da cultura popular, contra o racismo ou qualquer tipo de discriminação. A sua relevância se dá também por ser o primeiro bloco de carnaval de rua de Porto Alegre formado somente por mulheres. Segundo a plataforma de resgate histórico Porto Na Folia⁴, até os anos 1960 era vetada a presença das mulheres nas saídas oficiais do carnaval da capital gaúcha. Cabe registrar também que este bloco porto-alegrense faz parte de um movimento nacional de protagonismo feminino no carnaval, iniciado no Nordeste, com o Bloco Didá (1995) e o bloco A Mulherada (2001), ambos oriundos de Salvador⁵. Desde então, a quantidade de grupos carnavalescos liderados por mulheres aumenta de forma expressiva, principalmente a partir de 2005⁶, e chega em 2019 com um total de 57 blocos espalhados pelo país⁷. Estes números mostram a relevância atual das discussões sobre cultura e gênero que blocos como o *Não mexe comigo que eu não ando só* levam para as ruas, além de sinalizar um movimento crescente, protagonizado por milhares de mulheres brasileiras.

A participação da autora no bloco *Não mexe comigo que eu não ando só* desde 2017 foi a motivação inicial para a realização deste trabalho. Estes dois anos de vivências possibilitaram uma compreensão mais abrangente da natureza político-social, assim como das repercussões que cercam a atuação pública do bloco, que não se restringe apenas ao âmbito do carnaval. Desta forma, foi possível perceber que os objetivos do bloco extrapolam a manifestação carnavalesca. O *Não mexe comigo que eu não ando só* se configura atualmente como um coletivo feminista que quebra padrões hegemônicos de nossa sociedade. Isso se dá principalmente pela maneira não-hierárquica como ele se organiza, no seu modo característico de

4 Disponível em <<https://sites.google.com/site/portonafolia/historia>>. Acesso em 23/05/2019.

5 Informação retirada do site da Secretaria da Cultura do Governo da Bahia, disponível em <<http://www.cultura.ba.gov.br/2019/02/16206/Samba-reggae-e-resistencia-negra-feminina-marcam-Carnaval-da-Bahia.html>> Acesso em 23/05/2019

6 Vale mencionar alguns grupos como 'Bloco Afro Ilú Oba de Min' (SP/2005), 'Mulheres de Chico' (RJ/2006), 'Bloco Toco-Xona' – (RJ/2008), 'Bloco da Dona Yayá' (SP/2008), 'O Batuque das Meninas' (RJ/2009), 'Bloco das Cacheadas' (RJ/2012), 'Glamour da Batucada'(SP/2012) e 'Mulheres Rodadas' (RJ/2014).

7 Informação retirada do site de notícias Hypeness, disponível em <<https://www.hypeness.com.br/2019/02/mulheres-lideram-36-blocos-de-carnaval-empoderados-por-todo-o-brasil/>> Acesso em 23/05/2019

acolher as mulheres, aceitando suas particularidades, e no pensar o gênero feminino de maneira mais abrangente.

Introduzido inicialmente pela etnia branca ao final do século XIX, o carnaval de rua de Porto Alegre rapidamente foi apropriado pelas comunidades negras da cidade, transformando-se assim na expressão da criatividade e da não assimilação da presença do povo negro em Porto Alegre. Esta comunidade carnavalesca consolidou-se a partir da década de 30 e fez da festa um veículo de resistência cultural, mostrando-se resiliente diante do racismo praticado pelo restante da população porto-alegrense e dos cortes orçamentários da prefeitura nos últimos anos (SILVA, 2017). Segundo Iris Germano (1999), pesquisadora desta temática, a história do carnaval de rua porto-alegrense é envolta de disputas simbólicas e políticas. Tais disputas invisibilizam a história de uma Porto Alegre carnavalesca e culturalmente efervescente que poucos conhecem. Surgidos por volta dos anos 1930, os primeiros blocos de rua da capital atraíam multidões durante os seus cortejos nas principais ruas da cidade, em uma festa de três dias de agenda intensa, quebra de rotina, concursos, música, danças e fantasias.

Ao longo dos anos o processo de gentrificação (conceito explicado na página 61) das áreas centrais da cidade afastaram a comunidade carnavalesca de seus redutos. Aos poucos os desfiles das escolas de samba (formadas pelos antigos blocos de rua) tornaram-se menos relevantes na agenda oficial da cidade, culminando na transferência do desfile oficial no ano de 2004 para o bairro Porto Seco, a 21km do centro. Enquanto a prefeitura negligencia o carnaval das escolas de samba as parcerias público-privadas mercantilizam os blocos de rua que realizam a folia nas áreas centrais da cidade.

Sendo que o carnaval de Porto Alegre é o principal contexto de surgimento e atuação do *Não mexe comigo que eu não ando só*, este constitui-se assim, em um importante fator identitário do bloco. Portanto, utilizando de abordagens sociais do design, este trabalho procura responder à questão “De que forma um projeto de design pode contribuir para o fortalecimento identitário do bloco *Não mexe comigo que eu não ando só*?”.

1.2 JUSTIFICATIVA

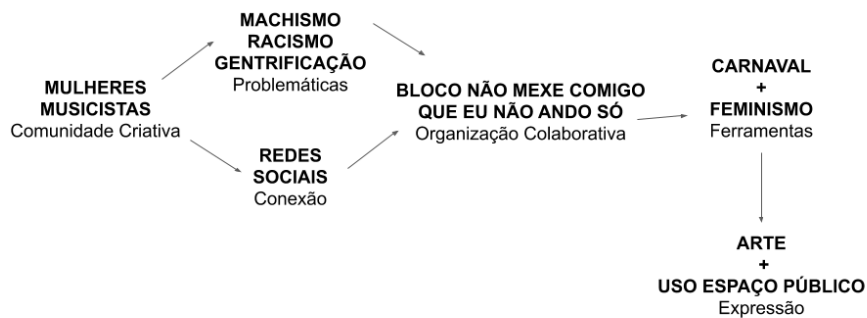
“Um outro mundo é possível” foi o slogan do I Fórum Social Mundial, realizado em Porto Alegre, no ano de 2001. Naquela época, a cidade era vista como praticante de experiências sociais, políticas e de governos no contrafluxo das políticas neoliberais dominantes ao redor do mundo (ENGELKE, 2004). Não é à toa que Ezio Manzini mencione este evento em uma de suas principais obras sobre design para a inovação social: “Quando todos fazem design”. No livro ele reconhece a importância desse tipo de encontro e afirma, 17 anos depois, o caráter profético do slogan do Fórum. Segundo Manzini, esse outro mundo que se fala está em formação utiliza, como motor da mudança, a inovação social e esta “desempenhará o papel que, bem ou mal, a inovação tecnológica (e o desenvolvimento industrial) desempenhou um Século atrás” (MANZINI, 2017, p.41). Seguindo esta linha de pensamento o autor explica que a inovação social ocorre quando pessoas, especialistas e bens materiais entram em contato de uma nova maneira, tornando possível a criação de novos significados e oportunidades sem precedentes. Manzini (2017) utiliza esse e outros conceitos para afirmar que, esse tipo de situação sempre existiu em nossa sociedade, porém não no formato que podemos observar atualmente. Formato esse constituído por um número cada vez maior de pessoas que vive em um mundo altamente problemático e, ao mesmo tempo, amplamente conectado.

Conforme descrito no item 1.1, o bloco *Não mexe comigo que eu não ando só* utiliza das manifestações carnavalescas para defender ideias e lutar contra um sistema hegemônico opressor (RIBEIRO, 2018). Desta forma, apresenta-se como uma associação de mulheres que se encaixa no conceito de Organização Colaborativa⁸. Segundo Manzini (2017), estas organizações são frutos de comunidades criativas e configuram-se como grupos que visam a mudança de pensamentos e comportamentos dominantes na sociedade na qual vivem. O contexto do bloco *Não mexe comigo que eu não ando só* encaixa-se nos conceitos acima citados, conforme ilustrado na Figura 2. No caso, as musicistas da cidade de Porto Alegre formam a comunidade criativa que, ao lidar com os problemas relacionados ao machismo, racismo e ocupação do espaço público, se utiliza das redes sociais para se organizar. Assim é

⁸ Conceito explicado e detalhado no item 3.1 deste trabalho.

formada uma organização colaborativa, em forma de bloco de carnaval, que faz uso da cultura carnavalesca somada aos ideais do feminismo para combater essas opressões (Figura 2).

Figura 2 – Esquemática do bloco como organização colaborativa



Fonte: A Autora (2019)

Anna Meroni (2007) defende que é junto dessas comunidades que o designer socialmente responsável deve atuar. Segundo ela, o design deve reconhecer o valor das inovações sociais organizadas por comunidades criativas e capacitá-las. Ou seja, os profissionais do ramo devem apoiar esses indivíduos em seus esforços, especificamente através do desenvolvimento de soluções que auxiliem na sobrevivência dessas organizações rumo à mudança que estas querem provocar em seu contexto. Infelizmente, conforme veremos nos próximos capítulos deste trabalho, a maioria dos projetos de design ainda estão voltados ao desenvolvimento de produtos interessantes ao mercado e não à capacitação de comunidades. Segundo Christiaans e Diehl, o designer deve promover a emancipação, o desenvolvimento sustentável, a melhoria da qualidade de vida e reforçar a identidade cultural, porém não são exatamente esses outputs observados na maioria dos processos de design (2007). Deste modo, este TCC se propõe a abordar o problema de projeto do ponto de vista do design social, colocando as necessidades das pessoas à frente dos interesses mercadológicos. Seguindo, por consequência, os ideais do design industrial definidos na 29ª Assembleia Geral da ICSID (International Council of Societies of Industrial Design), realizada em 2015, a qual indica a melhoria da qualidade de vida como um dos outputs do processo de

design e reforça a importância de uma consciência da profissão em relação a aspectos sociais e éticos do seus resultados⁹.

1.3 PROBLEMA DE PROJETO

A partir das constatações estabelecidas nos itens anteriores, gerou-se um problema de projeto que deve ser respondido com o desenvolvimento deste trabalho:

De que forma um projeto de design pode contribuir para o fortalecimento identitário do bloco *Não mexe comigo que eu não ando só?*

1.4 OBJETIVOS

Além do problema de projeto, foram definidos objetivos a fim de nortear o desenvolvimento deste trabalho.

1.4.1 Objetivo Geral

Desenvolver um projeto de Design Visual que auxilie no fortalecimento identitário do bloco de carnaval de rua de Porto Alegre *Não mexe comigo que eu não ando só*.

1.4.2 Objetivos Específicos

- a) Aprofundar os conhecimentos históricos sobre o Carnaval de rua porto-alegrense;
- b) Analisar os processos organizativos e demográficos do bloco *Não mexe comigo que eu não ando só*;
- c) Entender as contribuições do design social para o problema de pesquisa;
- d) Entender como o design visual pode ser utilizado para o fortalecimento de um bloco de carnaval porto-alegrense;

⁹ Disponível em <<http://www.icsid.org/about/about/articles31.htm>>. Acesso em 17/06/2019.

- e) Perceber quais os componentes formadores da identidade do bloco estudado;
- f) Proporcionar às integrantes do bloco uma experiência de aprendizado sobre o carnaval porto-alegrense.

1.5 METODOLOGIA

O problema de projeto deste trabalho encontra-se inserido em um contexto de resistência e manutenção sociocultural frente a dois elementos estruturantes da nossa sociedade: 1. o machismo, evidenciado na atuação do bloco *Não mexe comigo que eu não ando só* e 2. o racismo, que exclui e desvaloriza as manifestações culturais de matriz negro-africanas como o Carnaval de Porto Alegre (RIBEIRO, 2018). Ambos aspectos serão melhor aprofundados nos próximos capítulos.

Sendo assim, optou-se pelos conteúdos referentes à abordagem do Design Social como norteadores deste trabalho a fim de conferir um teor humanista ao projeto. Esta abordagem foi escolhida por conter uma visão do design que coloca as necessidades do mundo real¹⁰ como ponto central do projeto de design, o que será melhor explicado no item 2.1 deste trabalho. Dentro do design social, optou-se pela fusão de duas metodologias que utilizam deste viés para resolver problemas de design: O Design Centrado no Ser Humano e o Design Socialmente Responsável, culminando em uma método adaptado que possibilita abordar o tema de forma completa.

1.5.1 O Design Centrado no Ser Humano

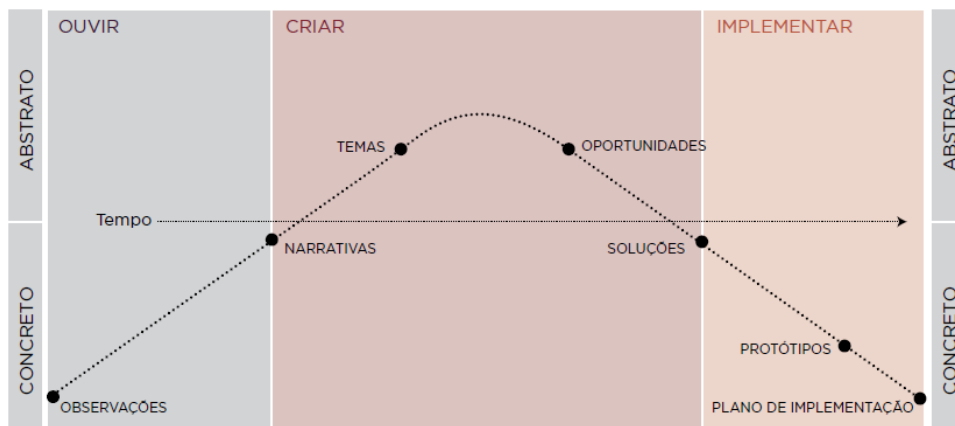
O Design Centrado no Ser Humano é proposto como uma abordagem metodológica, ou seja uma maneira de encarar e praticar o Design, e tem suas origens por volta dos anos 80, quando pesquisas etnográficas passaram a fazer parte do ato de projetar. Isso possibilitou que designers analisassem seus usuários localizando-os em seus contextos sociais, culturais e físicos e não como indivíduos descontextualizados (LEE, 2012).

¹⁰ Por “necessidades do mundo real” entenda-se sobretudo as demandas básicas para a sobrevivência e as demandas sociais, ou, em suma, as humanas. (PAPANÉK, 1972, 1991).

Originalmente chamada Human-Centered Design (HCD), a metodologia foi editada e apresentada pela IDEO, uma empresa internacional de design e consultoria. Esta utiliza como premissa a convicção de que ninguém tem uma compreensão tão apurada de seus problemas quanto as próprias pessoas que os vivenciam (IDEO et al, 2013). Para tanto, o seu ponto de partida é exatamente a partir de uma análise empática das “necessidades, desejos, e comportamentos” do usuário, posicionando-o no centro do projeto de design, enquanto o designer atua como agente e facilitador da transformação (IDEO et al, 2013). A partir disto, o HCD oferece processos, ferramentas e técnicas para dar voz aos usuários e permitir que seus desejos e os da comunidade guiem a criação e implementação das soluções (IDEO et al, 2013). Esses itens são disponibilizados de modo gratuito no site da própria instituição, em linguagem acessível e contendo diversos estudos de caso que auxiliam o entendimento de como a metodologia sugerida se comporta quando aplicada ao mundo real.

O projeto de Design Centrado no Ser Humano tem seu início com a definição de um desafio estratégico específico, e prossegue por três fases principais: Ouvir (Hear), Criar (Create) e Implementar (Deliver) (IDEO et al, 2013). Ao longo deste processo linhas de pensamento concreto e abstrato se alternarão a fim de identificar oportunidades e soluções dependendo da fase em que se encontra o projeto, conforme ilustrado na Figura 3.

Figura 3 – O processo do Design Centrado no Ser humano



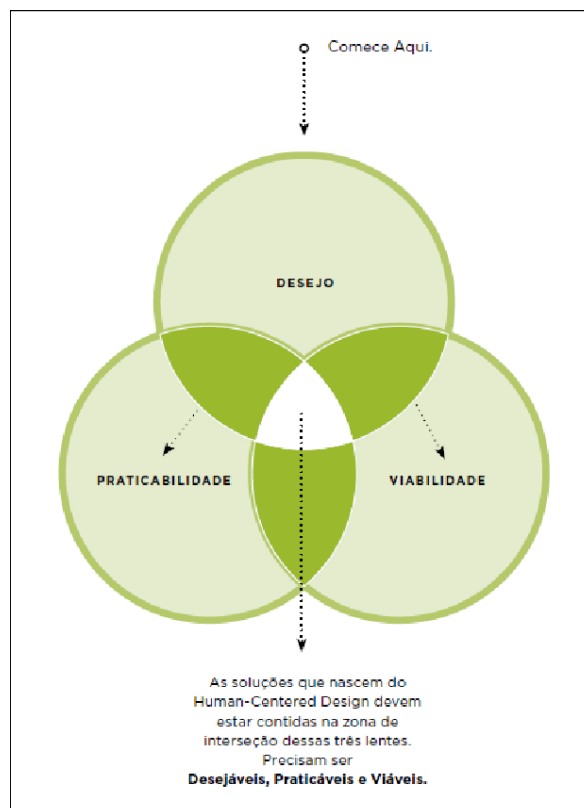
Fonte: IDEO et al, 2013.

Segundo os autores, a primeira etapa do HCD, denominada Ouvir, trata-se de uma imersão no contexto do problema de projeto: “O ato de projetar soluções inovadoras e relevantes, que atendam às necessidades das pessoas, começa com o entendimento de suas

necessidades, expectativas e aspirações para o futuro.” (IDEO et al, 2013, p. 18). Ou seja, trata-se da primeira aproximação do designer ao desafio proposto, e esta deve ocorrer de modo empático e sincero. A fase seguinte, Criar, propõe-se a transformar os dados coletados com os usuários em soluções possíveis através de síntese e interpretação. Por fim, na fase Implementar são desenvolvidos os elementos necessários para que a solução tenha sucesso e seu impacto seja monitorado.

Com o objetivo de criar soluções novas por meio de inovações que colaboram para melhorar a vida de milhões de pessoas (IDEO et al, 2013), o HCD apresenta três lentes que são utilizadas para filtrar as ideias geradas ao longo do projeto a fim de facilitar o processo de tomada de decisão por parte do projetista. Estas lentes são: Desejo, empregada para descobrir o que as pessoas às quais o projeto se destina desejam; Praticabilidade, aplicada para identificar o que é possível técnica e organizacionalmente; e Viabilidade, utilizada para avaliar o que é viável financeiramente. As soluções concebidas a partir desse método devem, portanto, estar contidas na zona de intersecção dessas três variáveis (Figura 4).

Figura 4 – As três lentes do Design Centrado no Ser humano



Fonte: IDEO et al, 2013

1.5.2 O Design Socialmente Responsável

É importante reforçar o fato de que a autora deste trabalho participa e atua nas ações e atividades do bloco *Não mexe comigo que eu não ando só* desde 2017. Sendo assim, e visto que o Design Centrado no Ser Humano trata o designer majoritariamente como alguém que observa o problema de projeto como um sujeito externo ao contexto desse problema, buscou-se o Design Socialmente Responsável (DSR) como uma metodologia complementar ao HCD, a fim de contemplar o projeto da forma mais completa possível.

Segundo Cipolla e Bartholo (2014), ser um designer socialmente responsável significa que sua atuação se dá na transformação da sua própria realidade a partir de relações mútuas com quem também a experimenta. A abordagem dialógica do design socialmente responsável dos autores é formada a partir das ideias do teólogo Martin Buber, que tem por base de pensamento o diálogo, somadas ao conceito de “enraizamento” da filósofa Simone Weil (CIPOLLA; BARTHOLO, 2014).

Segundo Lee (2012) desde que o design centrado no ser humano começou a colocar os usuários dentro de um contexto sociocultural, conhecer o outro tem sido o principal desafio para designers e pesquisadores de design. Sendo assim, essa metodologia indica ao designer que problematize o próprio meio onde vive e que interaja com o outro que compartilha aquele contexto. Ou seja, reconhece-se o outro como um igual e não como um objeto de estudo. E esta se torna a grande diferença entre o conceitos de empatia, apresentado no HCD, e de inclusão, defendido pelo ponto de vista Buberiano do Design Socialmente Responsável. Segundo o pensamento de Martin Buber, ao confrontar o outro como um objeto de estudo, passivo, o pesquisador anula a própria realidade, para melhor captar a outra, em uma armadilha que leva à projeção à si mesmo em outras pessoas (empatia). Quando o profissional percebe o outro como um igual, portanto um ser pensante, há a expansão da própria realidade, em um processo mútuo, onde o designer está completamente presente e partilha das experiências, pois está no mesmo contexto (inclusão).

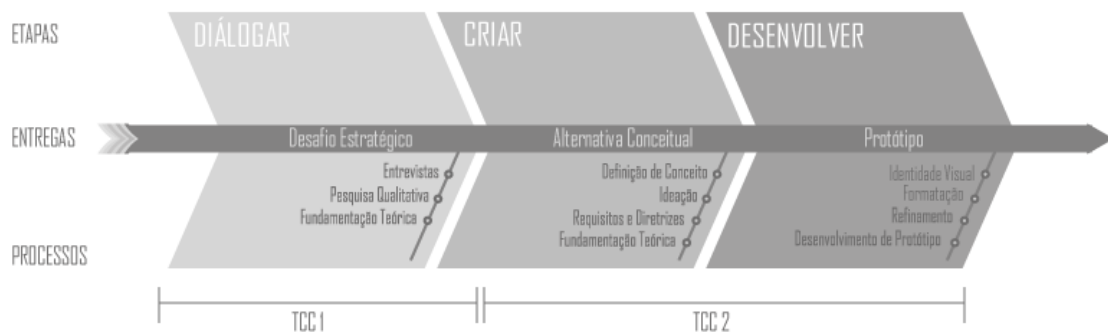
Portanto a proposta do DSR, mais do que ter os usuários como colaboradores ativos do projeto de design, é “borrar” a delimitação entre designer e usuário. Ou seja, em termos do processo de design isso significa que o designer deve performar os dois papéis: o de facilitador guiando o processo de design, e simultaneamente, o de sujeito incluído no

contexto, o qual estabelece relações com outros a fim de descobrir uma solução para um problema compartilhado por todos, inclusive ele mesmo (CIPOLLA E BARTHOLO, 2014).

1.5.3 Método Adaptado

Adaptar o HCD às especificidades de cada projeto de design é uma indicação da própria IDEO (2013) e uma questão inerente ao Human Centered Design, o qual justamente questiona os pensamentos que proponham uma metodologia específica de projeto como universal e normativa (LEE, 2012). Deste modo as duas metodologias expostas nas páginas anteriores foram combinadas a fim de abarcar as necessidades específicas do presente projeto e são ilustradas na Figura 5 assim como no Apêndice F.

Figura 5 – Método Adaptado



Fonte: A Autora (2019)

As etapas definidas no método adaptado estão orientadas e sequenciadas tais como as etapas do Design Centrado no Ser Humano, desta forma as mudanças com relação ao HCD foram realizadas principalmente na primeira etapa, denominada Dialogar. Esta etapa tem como entrega principal a definição de um Desafio Estratégico (IDEO et al, 2013) a qual será atingido utilizando-se do conceito de inclusão Buberiano conforme descrito no item 1.5.2. A Segunda etapa, Criar, é desenvolvida a partir das informações recolhidas na primeira etapa e tem como resultado a apresentação de uma alternativa conceitual adequada ao conceito, requisito e diretrizes definidos nesta mesma etapa. Por fim a terceira e última etapa,

denominada Desenvolver, no desenvolvimento e refinamento da alternativa escolhida a fim de gerar um protótipo.

É importante ressaltar que os processos que constam na Figura 5 indicam como cada etapa será implementada na prática. Deste modo está previsto que, ao longo do projeto, novas descobertas exijam a implementação das ferramentas adequadas aquele período da pesquisa e também que a possibilidade de revisão de etapas concluídas seja uma prática constante. Com esses processos busca-se, segundo Lee (2012), obter uma compreensão dos usuários não apenas dos resultados finais que são produzidos após a aplicação das metodologias, mas também do processo de projetar e implementar o método adaptado.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Este capítulo trata da base teórica desta etapa inicial da pesquisa. O primeiro subcapítulo, 2.1 Design Social, conceitua essa abordagem do design utilizando exemplos de projeto e autores relevantes que tratam do assunto. O subcapítulo 2.2 Design Ativista descreve os modos como essa abordagem social do design pode ser utilizada tanto para pensar a atuação dos profissionais do design como para solucionar problemas sociais. Em 2.3 O Carnaval de Porto Alegre: Contextualização Histórico-cultural o leitor encontrará uma breve trajetória da comunidade carnavalesca da cidade, expondo suas manifestações e lutas desde os seus primórdios até os dias atuais.

2.1 O DESIGN SOCIAL

A fim de resolver o problema de pesquisa apresentado, iniciou-se uma investigação para averiguar qual a melhor forma de pensar a temática apresentada, vista a gama de abordagens existentes na área do Design. Dentre estas abordagens, a do Design Social foi escolhida como norteadora deste trabalho principalmente por oferecer uma perspectiva de projeto motivada por necessidades humanas não atendidas, e também por apresentar-se repleto de questionamentos sobre a atuação dos profissionais do design em uma sociedade caracterizada por desigualdades (SMITH, 2011). Estes princípios e os ideais sociais defendidos pelo bloco *Não mexe comigo que eu não ando só* encontram-se em uma linha de pensamento convergente, o que também justifica a escolha do Design Social.

O livro *Design For The Real World*, de Viktor Papanek, apresenta-se como um dos principais agentes de disseminação do Design Social. Publicado em 1972, é considerado o livro de design mais lido no mundo (PAPANEK, 1972, 1991). A obra apresenta um chamamento aos designers para a sua responsabilidade social. Além disso, o autor defende o conceito de consciência coletiva global, a qual afirma que todos somos parte de uma grande aldeia e que temos, portanto, a obrigação de ajudar os necessitados e desfavorecidos que nela vivem (PAPANEK, 1972, 1991). Tal conceito é apresentado como um convite ao pensamento crítico que é o cerne do Design Social: design para quem? e design para quê? (BONOTTO, 2016).

Desta forma, o design social existe como um campo que diz respeito à atuação dos designers orientados pelos problemas sociais, os quais devem ser priorizados frente aos desejos manipulados pelo mercado e pela mídia. Sobre isso, Papanek (1985) explica que em termos práticos, design responsável significa projetar com foco nas necessidades das pessoas em vez de seus desejos. O autor também questiona sobre as falhas no ensino do Design. Segundo ele, a definição do problema de projeto é uma das etapas mais importantes do Design Social e a menos ensinada nas escolas de design. Essa etapa permite que o aluno localize, isole e identifique problemas de maneira autônoma, e é ignorada porque na maioria das situações de aprendizado os estudantes são indicados somente a resolver um problema já definido pelo professor (PAPANEK, 1985, p. 305). Isso coloca em evidência o fato de que as escolas de design tendem a limitar-se à formação de empregados para as “indústrias criativas” ao invés de educar agentes de mudança social (THORPE, 2008).

Sendo assim, a contextualização e a pesquisa para resolver um problema de projeto revelam-se como partes essenciais de um projeto de Design Social. No oitavo capítulo de *Design For The Real World*, intitulado *The tree of Knowledge: biological prototypes in design*, Papanek (1985) reforça isso ao estabelecer que não é mais possível ou aceitável um projeto de design que desconsidere os aspectos sociais, psicológicos ou ecológicos¹¹. Com isso, a ideia de responsabilidade social se torna um requisito de qualquer projeto e, por consequência, faz de todo o design um design social.

Seguindo a linha de pensamento de Papanek (1985), ao levar estes conceitos em conta na hora de projetar, o designer começa a entender a importância de seu papel na sociedade de forma a questionar suas influências naquele contexto no qual está projetando. Sendo que criar produtos para pessoas requer o entendimento das necessidades e circunstâncias nas quais estas se encontram, o acúmulo desse conhecimento pode inclusive resultar em uma conclusão de que naquele momento aquela comunidade não precisa que novos produtos sejam desenvolvidos¹² (CHRISTIAANS E DIEHL. 2007, p. 4). Este é um dilema apontado por

¹¹ Tradução livre da autora do seguinte trecho: “The design of any product unrelated to its sociological, psychological, or ecological surroundings is no longer possible or acceptable.”

¹² Tradução livre da autora do seguinte trecho: “Creating products for people requires the understanding of the needs and context of the people within it. On the other hand there is the dilemma that a real understanding of the needs and wishes of people in whatever community could result in the conclusion that there is no need for new products or services at all;”

Christiaans e Diehl que pode surgir na mente de um designer que segue os preceitos do design social, ou seja, que se retira do centro do projeto e coloca o público-alvo como protagonista.

Papanek (1985) defende que, após um estudante de design participar de um projeto de design social, este se sentirá envergonhado toda vez que se propuser a projetar uma torradeira bonita¹³. E foi por este processo que o designer Andrew Shea passou. Segundo relatos do autor, após participar de um projeto social junto à uma organização que auxilia jovens com neurofibromatose (um distúrbio genético), ele percebeu algumas lacunas em seu conhecimento como designer. Assim, ele passa a pesquisar sobre projetos de design social e em 2012 lança o livro *Designing for Social Change*.

Em sua obra, Shea indica pontos essenciais para um projeto de Design Social (2012). Nesta são apresentadas diversas estratégias de projeto, dentre as quais podemos citar: 1. A imersão no contexto da comunidade para a qual se está projetando; 2. O estabelecimento de uma relação de confiança com a mesma; 3. A atitude de prometer apenas o que pode ser cumprido a fim de não gerar expectativas fora da realidade; 4. A priorização do processo através de uma pesquisa extensiva e colaborativa; 5. A identificação dos recursos locais e das forças da comunidade que podem ser utilizados; 6. A utilização de uma linguagem e estilo inspirados na comunidade para que a solução final dê voz à mesma, e, por fim; 7. Tornar os atores impactados protagonistas do projeto, empoderando-os com as ferramentas e conhecimento necessários para que tenham papel ativo na construção da solução. O autor também relata a sua dificuldade em encontrar bibliografia e metodologia relativa ao Design Social. Segundo ele, mesmo em *websites* de agências ou escritórios que dizem trabalhar com esse tipo de projeto, encontramos somente algumas linhas sobre os processos que estas utilizam ao projetar (SHEA, 2012). Assim o autor destaca dois recursos metodológicos relevantes para fazer design social: o Kit de ferramentas do Design Centrado no Ser humano e Design de Impacto Social para empresa: How-To Guide, da IDEO, ambos utilizados neste TCC.

No website oficial do livro *Designing For Social Change*¹⁴ (SHEA, 2012), estão presentes exemplos de projetos que se encaixam nos preceitos de Design Social defendidos neste capítulo. Um deles trata do desenvolvimento de um material editorial em forma de jornal para

¹³Referente ao seguinte trecho: "Having experienced this kind of work, he will forever after feel a little ashamed when he designs a pretty, sexy toaster." (PAPANEK. 1985, p. 302)

¹⁴Disponível em <<https://www.designingforsocialchange.com/no-hooks-before-books>>. Acesso em 02/04/2019.

difundir as ações de uma organização que ensina boxe a crianças da comunidade local. Os designers do projeto realizaram uma imersão no local onde ocorriam as aulas para entender as reais necessidades daquele programa educacional assim como a sua importância para o contexto no qual está inserido. Utilizando visitas regulares como técnica de engajamento para se aproximar dos professores e lutadores, os designers se apropriaram daquela realidade e puderam transformar aquelas informações em conteúdo qualificado para divulgar externamente o programa. O resultado do projeto foi a distribuição um jornal de trinta e duas páginas que utiliza da estética do boxe e do próprio programa educativo para divulgar a realidade da instituição e atrair apoiadores (Figura 6).

Figura 6 – Jornal desenvolvido para programa educativo de boxe



Fonte: Website oficial do livro *Designing For Social Change* (SHEA, 2012).

Em um texto publicado na revista *Design & Interiores* em 1989, o designer argentino Jorge Frascara coloca três suposições para o exercício do papel social do design gráfico na América Latina:

Primeiro, na impossibilidade do êxito sem design; segundo, na necessidade de capitalizar a experiência universal, estudando tanto os êxitos e fracassos dos países mais industrializados, como também os dos países menos industrializados; e terceiro, na necessidade de adaptar e aplicar essa experiência e esses conhecimentos na específica realidade latino-americana (FRASCARA, 1989, p. 52).

E quando se fala de realidade latino-americana, se fala de necessidades e desejos de países em desenvolvimento, com inúmeros problemas sociais e ainda, com aspectos culturais bem definidos. MaxNeef (1991) elaborou uma classificação das necessidades humanas

segundo duas categorias: existenciais e ontológicas. As primeiras contemplam: Ser (qualidades), Ter (coisas), Fazer (ações) e Interagir (cenários). As segundas reúnem necessidades relacionadas a Subsistência, Proteção, Afeto, Entendimento, Participação, Ociosidade, Criação, Identidade e Liberdade. Segundo Max-Neef et al (1992), há muitas possibilidades de satisfazer essas necessidades e, na verdade, são esses modos que variam de acordo com a cultura e o período histórico, enquanto as necessidades humanas fundamentais continuam as mesmas. Assim, mesmo que determinadas pessoas vivam em sociedades consumistas ou não, as suas necessidades humanas fundamentais serão iguais. A diferença se dará na quantidade e qualidade que se darão as satisfações (MAX-NEEF et al, 1992). Por exemplo, os modos que as pessoas interagem entre si, trocam afeto e expressam sua identidade varia de cultura para cultura, mas a necessidade que move essa satisfação está presente em todos nós. Dentro de uma perspectiva socialmente responsável, o design deve priorizar estas necessidades e trabalhar para supri-las, promovendo a emancipação, o desenvolvimento sustentável, a melhoria da qualidade de vida e o reforço da identidade cultural (CHRISTIAANS; DIEHL, 2007).

Bianca Martins e Edna Lima defendem que: “Design social é uma abordagem de projeto que implica tanto metodologias participativas como motivações projetuais e consequências sociais do processo de design. É possível afirmar ainda que o design social também promove valores como sustentabilidade e desenvolvimento sociocultural” (LIMA e MARTINS apud BRAGA, 2011, p.115). Desse modo, a partir dos conceitos e exemplo apresentado, entende-se por design social a definição utilizada por Bonotto (2016) na qual a autora o descreve como uma área ampla que abriga diferentes formas de como o design aborda os problemas sociais. Estas formas são chamadas por Bonotto de *Abordagens Sociais do Design*, e incluem, entre outras, o Design Socialmente Responsável, o Design Ativista, o Design para a Inovação Social e o Design Centrado no Ser-Humano, as quais são utilizadas na execução deste projeto.

2.2 O DESIGN ATIVISTA

Segundo Whiteley (1998, p.63), “o ensino do design tem sido transformado de uma maneira frequentemente aleatória, reagindo a mudanças circunstanciais ou ideológicas, em

vez de se transformar através de uma reavaliação radical de prioridades e necessidades”. Reavaliar prioridades passa pelo questionamento de como os designers poderiam ser mais úteis, diante de tantas crises (políticas, econômicas e humanitárias) em várias partes do mundo e é com este viés que, como uma abordagem social do design, existe o Design Ativista (BONOTTO, 2016).

Para Fuad-Luke (2009), faltam literaturas que abordem a noção de ativismo nas disciplinas de design e considera que a Arquitetura e o Design Gráfico têm dado mais atenção a estas causas, devido às naturezas do seu ativismo. E embora diversos autores como Victor Margolin, Viktor Papanek, Ezio Manzini e Gui Bonsiepe, entre outros, afirmem o potencial do designer em contribuir para um mundo socialmente mais justo e igualitário, “o público não vê o design como uma prática socialmente consciente” (MARGOLIN, 2014. p.29).

Nos anos 1960, o designer britânico Ken Garland escreveu o manifesto *First Things First* (1964) apontando para as prioridades dos designers da época (Anexo I). Segundo Rick Poyner (1999), crítico de design, naquela época o mercado britânico estava efervescente e os consumidores endinheirados. Era um momento glorioso para o capitalismo, no qual os designers desfrutavam de um otimismo que rendia convenções e encontros promovendo a valorização do design como profissão (POYNOR, 1999). O rápido crescimento da sociedade de consumo significou uma grande quantidade de empregos para comunicadores visuais, principalmente na área da publicidade e embalagem, o que causou um certo estranhamento em alguns profissionais do ramo, incluindo Garland. Foi então que, em 29 de Novembro de 1963, o autor de *First Things First* leu publicamente o seu texto, sendo ovacionado por uma plateia da Sociedade de Artistas Industriais de Londres. A recepção da crítica superou expectativas, sendo publicada em grandes jornais e grandes canais de TV britânicos. O texto aponta a ideia de que, ao permitir que os melhores talentos fossem absorvidos pelo mercado da comunicação e marketing, o design corria o risco de esquecer sua responsabilidade de lutar por uma vida melhor para todos. Poyner pontua que a distinção crítica traçada pelo manifesto era entre o design como comunicação (dando às pessoas a informação necessária) e o design como persuasão (tentando convencê-los a comprar coisas) (1999):

(...) propomos uma inversão de prioridades em benefício de formas de comunicação mais úteis e duradouras. Esperamos que a nossa sociedade se canse dos comerciantes cheios de truques; dos vendedores de status, e daqueles que praticam a persuasão camuflada; e que as nossas habilidades sejam solicitadas prioritariamente para propósitos mais relevantes (GARLAND, 1999. p.1).

Poynor (1999) prossegue defendendo que a decisão por concentrar os esforços de um designer em qualquer área profissional que seja, é uma opção individual, mas que não deixa de ser uma opção política também. Segundo ele, se o design persistir seguindo os rumos ditados pelo mercado, os novos profissionais

obcecados com a aparência cool de um anúncio, em vez de com o que ele realmente está dizendo ou com o significado do contexto em que está escrito, parecem acreditar seriamente que apenas as inovações na forma são capazes de efetuar mudanças progressivas na natureza e conteúdo da mensagem comunicada (POYNOR, 1999. p.1).

O manifesto finaliza sinalizando qual a alternativa defendida:

Acreditamos que outras coisas são mais merecedoras da nossa habilidade e experiência: sinalização de ruas e edifícios, livros e periódicos, catálogos, manuais didáticos, fotografia industrial, suporte educativo, filmes, programas de destaque na televisão, publicações científicas e industriais, e todos os outros meios de comunicação nos quais promovemos uma maior consciência do mundo, a cultura, a educação e o comércio (GARLAND. 1999, p.1).

Ann Thorpe explica que iniciativas como o *First Things First* fazem parte de um formato convencional de como os designers podem praticar o ativismo em sua profissão. A pesquisa da autora procura caracterizar e conceituar o termo Design Ativista, analisando projetos frente a definições de autores. Segundo ela, manifestos, boicotes e posicionamentos constituem a forma mais superficial de como o design pode atuar de forma ativista, a qual é utilizada esporadicamente pelos profissionais, porém não pode ser considerada a única. Deste modo, o papel de um designer ativista está relacionado não só nas mensagens que ele reproduz, mas também nas estruturas, objetos e processos frutos de um projeto por ele realizado. Para consolidar a sua tese, Thorpe (2008, p.3) vale-se de estudos de geografia e sociologia que “afirmam que espaços e objetos podem servir de base para rupturas ou o desvelamento”¹⁵, como praças servem para passeatas ou protestos, por exemplo. A Autora interpreta que essa questão abre um precedente para defender que se espaços podem evidenciar questões e problemas, as estruturas, objetos e processos de design também o fazem. A partir de sua pesquisa, foram elencados quatro critérios básicos para definir quando o design pode ser encarado como ativista:



- Revela ou enquadra publicamente um problema desafiador.

¹⁵ Tradução livre da autora do seguinte trecho: “some geographers as well as sociologists of technology, have explored the idea that spaces and objects can also serve as the basis of disruption or unveiling.”

- Faz uma reivindicação de mudança com base nesse problema ou questão.
- Trabalha em nome de um grupo negligenciado, excluído ou desfavorecido.
- Interrompe as práticas de rotina, ou sistemas de autoridade, que lhe conferem a característica de ser não convencional ou heterodoxo - fora dos canais tradicionais de mudança.

A partir destes pontos Thorpe analisa centenas de projetos de design a fim de entender de que forma eles se conectam ao conceito de Design Ativista. Dois deles estão expostos na Figura 7:

Figura 7 – Exemplos de projetos de design ativista

Table 1: applying the definition to example cases	
<p>Park(ing) Day: REBAR's "pocket" parks in metered parking spaces</p> <p>Claim: too much outdoor city space is dedicated to private cars</p> <p>On behalf of: pedestrians, users without cars</p> <p>Disruption: disrupts the use patterns of metered parking and introduces a range of alternative visions for productive, and meaningful use of street space.</p> <p>Reveal/frame: reframes the metered parking space as "an inexpensive short-term lease for a plot of precious urban real estate" while also highlighting the spatial cost of cars.</p>	 <p>photo by Andrea Sure, courtesy of Rebar</p>
<p>Athletic head scarves for Muslim women that comply with hijab: designed by Cindy van den Bremen when Dutch schools forced muslim girls to remove head scarves in gym class for safety reasons.</p> <p>Claim: religions minorities have rights to follow their practices</p> <p>On behalf of: Muslim women</p> <p>Disruption: rather than taking the "pro" or "anti" stance of politicians and religious groups, the approach finds a previously unconsidered middle ground.</p> <p>Reveal/frame: headscarves are not the problem.</p>	 <p>photo by Peter Stigter, courtesy of Capsters</p>

Fonte: Thorpe (2008)

O primeiro exemplo é um projeto que questiona o uso espacial das ruas. Deste modo, vagas destinadas a carros são ocupadas com estruturas agradáveis aos pedestres, evidenciando de forma disruptiva outras formas de otimizar o aproveitamento daqueles espaços em favor de um número maior de indivíduos que normalmente é negligenciado frente à um meio de transporte individualizado. O segundo exemplo está relacionado ao uso do hijabe, vestimenta islâmica, não considerado seguro por escolas ocidentais para praticar esportes. A designer do projeto defende a livre manifestação religiosa ao desenvolver um modelo de hijabe próprio para sportistas, adaptando uma solução de meio termo para a questão que permite que as mulheres muçulmanas continuem se exercitando sem sofrer com

retaliações de contexto. Após a análise, Thorpe conclui que, mais do que sugerir resistência ao *status quo*, a maioria dos casos de design ativista apresentam propostas que agregam soluções à realidade indesejada, apresentando uma alternativa melhor ao contexto do projeto (THORPE, 2008). Isso pode ser observado em ambos os exemplos da Figura 7, os quais apontam problemas sociais e os solucionam ao conceber alternativas.

Thorpe conclui seu estudo definindo que o propósito do ativismo é desafiar os padrões de poder existentes na sociedade em favor de uma realidade melhor. Fuad-Luke (2009) observa que, em termos ativistas, designers majoritariamente falam consigo mesmos, o que é também uma forma de ativismo de uma perspectiva profissional, porém, conforme defende Thorpe, não é a única. Segundo ela, ao objetivar a mudança de discursos culturais dominantes o designer deve utilizar dos conceitos de disrupção, enquadramento e exposição de problemas e grupos negligenciados como norte para seus projetos de design ativista. E ainda pontua de forma otimista: “É a capacidade do design de ajudar a retratar, visualmente e experimentalmente, visões de um futuro melhor que façam valer a pena explorar ainda mais o ativismo em design.” (THORPE, 2008. p.3).

O cruzamento das visões apresentadas acima apontam que projetar em prol de mudar o que está imposto hegemonicamente é o modo como se pratica o Design Ativista. Outro projeto que exemplifica a conceituação de design ativista adotada neste trabalho é a plataforma *Typequality*¹⁶ idealizada pela designer Kimberly Ihre. Com o objetivo de preencher uma lacuna que ela percebeu ao pesquisar sobre tipografia. Kimberly desenvolveu uma plataforma que difunde fontes tipográficas desenvolvidas por mulheres. Lançado em 2015, o projeto permite a descoberta e compartilhamento destas fontes com o objetivo de responder à pergunta que consta na primeira página do *website*: *Onde estão as mulheres do mundo da tipografia?*¹⁷ Assim, Kimberly identificou um problema de invisibilidade de uma comunidade (mulheres tipógrafas) e utilizou de seu potencial como designer para solucionar esse problema. Desta forma podemos observar que este exemplo encaixa-se nos quatro critérios definidos anteriormente por Thorpe (2008).

A partir da análise de projetos e da pesquisa descrita acima, foi adotado o conceito de Design Ativista como uma abordagem social do design que questiona tanto os modos de se

¹⁶ Disponível em: <<http://typequality.com/>>. Acesso em 24/04/2019.

¹⁷ Tradução livre da autora de “Where are the women in the world of typography?”.

fazer design, como questões que envolvem grupos sociais desfavorecidos. Desta maneira, o Design Ativista ocupa-se de projetos que busquem obter soluções para as demandas de cunho político-sociais.

2.3 O CARNAVAL DE PORTO ALEGRE: CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICO-CULTURAL

Rosa (2008), ao discutir a história do carnaval no Brasil, argumenta que as práticas carnavalescas do Rio Grande do Sul foram pouco documentadas, quando comparadas às outras regiões do Brasil. Conforme veremos neste capítulo, esse fato está ligado a razões simbólicas e sociológicas relacionadas à estruturação cultural-histórica deste estado do extremo sul brasileiro, e não à falta de relevância e expressão dos carnavalescos gaúchos. Antônio Carlos Côrtes caracteriza a comunidade negra porto-alegrense como de intensa articulação e movimentação, agitando a cena cultural da cidade e sempre confrontando a história oficial que é contada. Além disso, as ações dessa parcela da população são realizadas enaltecendo a identidade e a ancestralidade negra por diversas formas de expressão artística (CÔRTEZ, 2005). Em um dos vídeos da Série Relatos de Carnaval produzidos pela Turucutá¹⁸, o carnavalesco Negro Léo (2017) ressalta a época em que o carnaval de Porto Alegre era prestigiado por turistas de outros países, os quais pagavam ingressos de alto custo para poder assistir aos desfiles. Conforme veremos a seguir, engana-se quem acredita que o carnaval de Porto Alegre surgiu como uma cópia da festa do Rio de Janeiro, quando, na realidade configura-se como uma expressão cultural pulsante, sinônimo de luta e de afirmação da identidade negra gaúcha.

Um dos primeiros estudos sobre o carnaval na cidade é a publicação Carnavais de Porto Alegre pela Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre, o qual destaca a necessidade de compreender esta manifestação cultural como representativa de um grupo social e que permanece silenciada diante da herança europeia hegemônica no estado (KRAWCZYK; *et al*, 1992). O traço étnico negro e popular do carnaval de rua de Porto Alegre é reafirmado em pesquisas acadêmicas posteriores, as quais irão abranger também novas abordagens sobre as

¹⁸ NEGRO LEO. Relatos de Carnaval. TURUCUTÁ - Batucada Coletiva Independente. Porto Alegre: 2017. 8m43s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IE2ofHCBkQ&list=PLX8vPvhSEE-RuV7NPsvezepD5hu1V-rNVO&index=4>> Acesso em: 21 de Abril de 2019.

manifestações da cultura negra na cidade. Destas vale ressaltar os estudos de Alexandre Lazzari (1998), Iris Graciela Germano (1999), Marcus Vinícius de Freitas Rosa (2008) e mais recentemente de Natália Souza Silva (2017). Estes estudos permitem um resgate histórico das festas carnavalescas porto-alegrenses de um ponto de vista crítico que compreende os aspectos raciais e sociológicos por trás dos debates que serão apresentados neste capítulo. Por fim, não podemos deixar de destacar as memórias reunidas por Irene Santos (2005) e demais colaboradores (SANTOS; *et al*, 2010), nas quais encontramos testemunhos sobre a produção e a vivência do carnaval em Porto Alegre que remontam ao final do Século XIX chegando aos dias atuais. A partir destes relatos é possível iniciar uma reconstituição de diferentes fases e períodos, diversas formas de expressões e práticas desta, que se tornou uma manifestação popular da cidade, além de exaltar a existência de uma variedade de personagens que participam ou fazem a festa acontecer.

A partir da leitura dessas obras pode-se compreender as relações entre a comunidade negra de Porto Alegre, o poder público e as lutas simbólicas que se estabelecem em um país que tem a sua estrutura baseada em mecanismos de segregação social, discriminação e perseguição das práticas socioculturais da população negra (SILVA, 2017). Desta forma, conforme afirma Joaquim Lucena Neto (2005, p. 142), “[...] o estudo do carnaval nos propicia o aflorar de passagens e trajetórias da etnia negra em nossa Cidade.”

2.3.1 Primórdios do Carnaval Porto-alegrense

A história do carnaval de Porto Alegre, segundo o livro *Fragmentos Históricos do Carnaval de Porto Alegre* (PORTO NA FOLIA, 2011), remonta ao Século XIX, com a passagem do Entrudo, uma brincadeira que tinha como objetivo, molhar e sujar um adversário. Na época, esta prática foi perseguida pelo poder público, que aplicava multas estabelecidas pelos Códigos de Posturas Municipais às pessoas que se envolvessem na brincadeira (LEAL, 2008). O Entrudo (1870), que passou por épocas de liberação e proibição, deixou de ser usado após o surgimento das sociedades “Esmeralda” e “Venezianos”, que dominaram o carnaval até o ano de 1900 (PORTO NA FOLIA, 2011). A partir da década de 1930, o carnaval de Porto Alegre era festejado nos bairros “Areal da Baronesa”, um reduto carnavalesco próximo ao bairro Menino Deus, e na “Colônia Africana”, local onde os escravos libertos fixaram moradia, hoje conhecidos como bairros Monte Serrat, Rio Branco e Auxiliadora. Neste período o carnaval

era composto por blocos humorísticos como o “Tô com a Vela”, “Canela de Zebu” e “Te Arremanga e Vem”, entre outros.

Iris Germano (1999) considera o período do carnaval a data propícia para enaltecer o abraqueiramento puro, suprimindo os fatores coloniais que moldaram nossa cultura. E foi em busca desta identidade brasileira, que no período do Estado Novo (1937 - 1946) o modelo do carnaval do Rio de Janeiro foi implantado em Porto Alegre e também em outras cidades brasileiras. Neste contexto que surgiram as primeiras escolas de samba, algumas originadas por antigos blocos carnavalescos:

(...) as escolas de samba – uma invenção carioca – começaram a surgir em Porto Alegre, os integrantes dos blocos carnavalescos locais estavam acostumados, de longa data, a tomarem o carnaval da então capital federal como modelo. Portanto, o aparecimento das escolas em Porto Alegre não pode ser visto como mera “imposição estatal”. Além disso, no mesmo contexto de surgimento dessas primeiras escolas de samba porto-alegrenses, foi possível perceber algumas práticas que fugiam dos celebrados “símbolos de nacionalidade” (ROSA, 2008, p. 20).

A homogeneização do carnaval foi implantada por estratégias tomadas pelo poder público para organizar a festa e da imprensa que fazia o papel “moralizante”. Cabia aos colunistas de jornais da época distinguir, classificar, conferir qualidade, ou não, aos blocos que saiam às ruas, e sobretudo, quanto aos modos de se portar dos foliões e foliãs (SILVA. 2017). No final dos anos 1950 é criada a Associação das Entidades Carnavalescas que passa a reivindicar apoio para a regulamentação do carnaval junto ao poder público: e a “prefeitura, atendendo reivindicações da recém fundada associação, oficializa a festa em 1962, que passa a ser na Avenida Borges de Medeiros.” (KRAWCZYK; *et al*, 1992, p. 36). Assim, o carnaval de rua que era descentralizado em diversos bairros porto-alegrenses e organizado autonomamente torna-se um evento oficial, centralizado em um mesmo local e patrocinado pela prefeitura. Isso acaba por provocar a decadência de muitos blocos e tribos carnavalescas¹⁹ os quais dissolvem-se em novas escolas de samba.

¹⁹ As tribos carnavalescas, apesar de não serem alvo nesta pesquisa são importantes manifestações próprias ao carnaval gaúcho e conformam “um dos elementos que caracteriza singularmente o carnaval do Rio Grande do Sul” (CATTANI 2015, p. 41). Elas surgem na década de 1940, alcançam o auge nas décadas de 1950 e 1960, quando existiram dezenas de tribos, entre tantas: Caetés, Iracemas, Tapuias, Tapajós, Xavantes, Navajos, Comanches, Guaianazes. Participaram dos concursos de carnaval da época concorrendo em uma categoria própria, e chegaram a superar em premiações as Escolas de Samba. Estas conferiam à festa um teor de “carnaval

2.3.2 Institucionalização e Censura da Festa

Após a oficialização da festa em 1962, a organização do carnaval passou a ser realizada pelo Conselho Municipal de Turismo (COMTUR), onde permaneceu até 1973, com a coordenação da Empresa Porto-alegrense de Turismo (EPATUR). Estes órgãos centralizaram a organização do carnaval privilegiando e incentivando o formato de escolas de samba, diminuindo gradativamente a organização dos blocos e coretos realizados nos bairros, conforme afirmado anteriormente.

A partir deste ponto a festa ganha uma visão empresarial e os meios de comunicação conferem um novo tratamento à festa popular, contribuindo com a sua publicização sob a perspectiva do lucro, passando o desfile a ser organizado como um espetáculo. Desta forma “todo o trabalho é industrializado, com o uso de mão-de-obra especializada; passa-se a exaltação de figuras individuais, os destaques em detrimento do coletivo; exalta-se o luxo e a riqueza; ocorre a profissionalização de muitos componentes” (KRAWCZYK; *et al*, 1992, p. 38).

Durante a ditadura civil-militar brasileira a centralização da festa é reforçada pela censura. As manifestações que antes aconteciam pelas ruas da cidade são reprimidas fora do local e data preestabelecidos (KRAWCZYK; *et al*, 1992). As proibições ampliam-se das vestimentas e modos de agir dos foliões para também restringir fantasias que fizessem referência às forças armadas e ao público e, além disso, os blocos, cordões e escolas de samba passavam obrigatoriamente pela censura que os autorizava a participar dos desfiles e premiações (CATTANI, 2015). Sendo assim, os Blocos humorísticos foram proibidos pela prefeitura de Porto Alegre a partir de 1970 em razão das críticas agudas dirigidas principalmente aos políticos. Neste momento o carnaval serve principalmente para propagandear a visão ufanista do regime militar e difundir a unidade nacional e união entre as classes sociais.

ameríndio” (CATTANI, 2015, p.93) visto que os integrantes das tribos submergiam na pesquisa sobre o passado indígena brasileiro, suas lendas, costumes, adereços, vestuários e cosmologia. Atualmente, apenas duas ainda seguem suas atividades no carnaval porto-alegrense.

A obra de Helena Cancela Cattani permite observar essa mudança de discurso por parte da imprensa local, o carnaval passa a ser positivado pela imprensa e referido como uma importante expressão local, sempre que em conformidade com os moldes nacionais. Durante as décadas de 1960 e 1970 a festa carnavalesca foi compreendida pelo poder público como elemento turístico e assim foi inserida na agenda da cidade sendo bastante publicizado durante o verão (CATTANI, 2015). Esta concepção se modifica no final dos anos 1990, quando em 1998 o carnaval passou a compor a Coordenadoria de Manifestações Populares da Prefeitura Municipal.

Ao classificar o carnaval porto-alegrense como um elemento de manifestações populares, os gestores municipais transferiram a essência da festa, que era turística, para os aspectos culturais. A consequência de tal ato é notável quanto à forma de se abordar os festejos na cidade. Enquanto nas décadas de 1960 a 1980 havia uma promoção dos desfiles carnavalescos como forma de estimular o turismo na cidade de Porto Alegre durante os meses de verão (com cartazes, propagandas e diversas festividades paralelas ao desfile), o carnaval dos últimos 20 anos reduziu-se apenas àqueles envolvidos diretamente, com diminuição de promoção oficial e consequente diversidade de público (CATTANI, 2015).

2.3.3 A Construção da Pista de Eventos

Desde meados dos anos 1970 os desfiles do carnaval ocorriam na Avenida Loureiro da Silva a qual foi substituída pela Avenida Augusto de Carvalho após algumas dificuldades apresentadas pelos carnavalescos ao poder público em relação à altura do viaduto dos Açorianos, que impediam o crescimento das alegorias e também em relação à largura da pista de desfile (SANTOS, 2011). Foi então que o Prefeito Alceu Collares, no ano de 1988 e último de seu mandato, inaugura a pedra fundamental do “Sambódromo” na Avenida Augusto de Carvalho, transferindo para a próxima administração, a tarefa de construção das edificações.

Cattani (2015, p.124) afirma que “desde 1962 o Conselho Municipal de Turismo já havia expressado o desejo de construir um local específico para a realização dos festejos de carnaval em Porto Alegre”. Sendo assim, trata-se de uma discussão que antecede a decisão da gestão Collares de centralização da festa na Avenida Augusto de Carvalho. Após este acontecimento, durante a década de 1990, se estabeleceu na cidade o debate sobre a construção

de uma pista de eventos no Parque Marinha do Brasil, com o objetivo de sediar todo o tipo de atividades desde os desfiles carnavalescos até os tradicionalistas e os militares. Porém, na sequência, o debate público foi desviado e passou-se a discutir apenas a construção de um sambódromo, ou seja, um lugar específico para o desfile carnavalesco.

Segundo Nathália Souza Silva (2017) a restrição em debater um centro de eventos para todo o tipo de manifestação artística e cultural revela disputas simbólicas que colocam em oposição diferentes concepções sobre a cidade. De 1989 a 2004 a Prefeitura de Porto Alegre foi ocupada pela Administração Popular²⁰; foi então que as entidades carnavalescas e a sociedade civil organizada passaram a ter um relacionamento mais direto com o poder executivo. Por iniciativa da Secretaria de Planejamento Municipal e do Conselho Municipal de Desenvolvimento Urbano Ambiental²¹ (CMDUA), foi criado um grupo de trabalho dentro da Prefeitura de Porto Alegre para realizar um levantamento das necessidades para a construção do Sambódromo. A partir deste momento, a nomenclatura “sambódromo” é substituída por Pista de Eventos (SANTOS, 2011).

No espaço de tempo de 1994 a 2001 ocorre o debate que busca definir qual o melhor local para abrigar as edificações da pista de eventos. Por meio de relatos registrados nos estudos de Tavama Nunes Santos (2011) é possível acompanhar as reviravoltas do projeto. O primeiro projeto advindo do poder executivo sugere a construção da Pista de Eventos no parque Maurício Sirostki Sobrinho (Parque da Harmonia) para a Câmara de Vereadores de Porto Alegre (CMPA), o qual é recusado em 1994. O mesmo projeto adaptado e alterado é apresentado novamente em 1995 e desta vez é impedido de ir à votação pelo Movimento de Justiça e Direitos Humanos, que nos seus argumentos, entendiam que a Pista de Eventos naquele local, causaria impactos ambientais (DUTRA, 2017). Dois anos depois uma nova proposta é apresentada pela prefeitura, situando agora a Pista de Eventos dentro do Parque Marinha do Brasil, a qual sofreu ações no Ministério Público movidas pelas “Associações de Amigos e Moradores do Bairro Menino Deus, Hospital Menino Deus, Residencial Menino Deus,

20 O termo Administração Popular foi utilizado como slogan pelas administrações do Partido dos Trabalhadores em Porto Alegre, de 1989 a 2004. Durante este período, a capital gaúcha tornou-se conhecida internacionalmente devido ao orçamento participativo, no qual o destino de parte dos recursos do orçamento público é decidido por grupos organizados pela população.

21 Instância deliberativa composta por membros representantes das comunidades, da prefeitura e por entidades relacionadas ao tema de planejamento urbano, bem como a sociedade civil organizada, em debates públicos (SANTOS, 2011).

Fundação Estadual do Bem Estar do Menor e Vovó Clin – Clínica Geriátrica”. Essas instituições alegavam evitar perturbação e barulho no bairro.

Santos (2011, p.126) frisa que “O debate durante estas polêmicas deixava transparecer o preconceito que uma parte da sociedade porto-alegrense tinha em relação ao carnaval e seus protagonistas, pobres e negros”. O Secretário de Cultura Pilla Vares ao encarar a discussão na época, denunciou o caráter racista que estavam por trás dos impedimentos legais.

O projeto é muito mais amplo e não se destina exclusivamente a arte do samba. Entretanto, além dos equívocos, as manifestações me parecem preconceituosas. O samba de Porto Alegre mais uma vez felizmente permaneceu predominantemente negro. Outra maneira preconceituosa de se encarar as escolas de samba é atribuir ao carnaval um aumento da criminalidade. Isso não corresponde à realidade. Escolheu-se um inimigo claro: o carnaval (Pilla Vares, 2000 apud SANTOS, 2011, p.128).

Uma nova proposta foi apresentada pela prefeitura em 2000, localizando a Pista de Eventos na “Foz do Arroio do Dilúvio, próximo ao Anfiteatro Pôr do Sol” (DUTRA, 2017). Essa alternativa foi também “rejeitada pelo fato de gerar barreira visual ao Guaíba, contrariando inclusive a Lei Orgânica do Município que estabelece a preservação da área” (DUTRA, 2017). Neste mesmo ano surge na mídia um escândalo envolvendo um repasse de 700 mil reais da prefeitura a uma empresa de fachada para a construção do sambódromo na capital gaúcha²² (SANTOS, 2011), tornando a discussão ainda mais confusa para o público em geral.

Durante mais de dois anos, a definição de local foi discutido no CMDUA, o qual apresenta três possibilidades de localização para a Pista de Eventos em 2001, após a realização do “Estudo de Impacto Ambiental”: os bairros Restinga, Humaitá e Porto Seco. Representantes do bairro Humaitá entregaram um abaixo assinado ao presidente da Câmara de Vereadores na época com mais de cinco mil assinaturas contrárias à iniciativa justificando ser um bairro residencial, temendo as arruaças e o barulho. Conforme o relatório do CMDUA, a instalação da Pista de Eventos na Restinga foi rejeitada por entenderem que a população daquele bairro não foi consultada para se pronunciar com relação à implantação de uma pista de eventos em seu território (DUTRA, 2017).

²²Disponível em: <<https://politica.estadao.com.br/noticias/geral,cpi-poderia-ligar-oposicao-ao-pt-ao-jogo-diz-vereador,20011129p41415>>. Acesso em 24 de abril de 2019.

Sendo assim, optou-se pelo bairro Porto Seco como a melhor opção para abrigar as instalações por se localizar longe do centro da cidade, além de estarem previstas atividades de capacitação e lazer no projeto do empreendimento, beneficiando os moradores e criando um polo de atração naquela localidade (DUTRA, 2017). A definição do local para a Pista de Eventos foi realizada à luz da Lei 10.257 de 10 de julho de 2001, conhecida como o Estatuto das Cidades que “visa assegurar à sociedade o direito às cidades sustentáveis, ao saneamento ambiental, à moradia, à infraestrutura urbana, ao transporte e aos serviços públicos, ao trabalho e ao lazer, as presentes e futuras gerações”.

2.3.4 A Realidade Atual do Porto Seco

Conforme visto anteriormente, a construção da Pista de Eventos tinha como objetivo ser um espaço de eventos oficial da cidade, abrigando assim grandes manifestações como os desfiles militares, os atos relacionados à Guerra Farroupilha e o Carnaval. Entretanto não é isso que se vê na prática. Atualmente, o Complexo Cultural do Porto Seco (CCPS), inaugurado no ano de 2004 e integrante do Patrimônio Histórico Turístico e Cultural do Estado do Rio Grande do Sul a partir de 2006, sofre com o descaso do poder municipal. Enquanto isso os desfiles cívico-militares continuam sendo apresentados no centro da cidade e o carnaval no Porto Seco, bairro de periferia.

Desde 2005 até os dias atuais as obras do Complexo Cultural não foram concluídas, o carnaval de Porto Alegre tem sido realizado com as arquibancadas construídas anualmente, o projeto inicial foi alterado e a comunidade não tem tido participação nas decisões para o desenvolvimento da festa. O Complexo Cultural do Porto Seco está localizado em um espaço com 21,47 hectares, e foi pensado para abrigar o Evento Carnaval, e nas demais épocas do ano, atividades compatíveis com os espaços gerados por este, em especial sob as arquibancadas, como o Centro de Referência Étnica; Museu do Carnaval; Oficinas Culturais e Cursos Profissionalizantes; Policlínica; Restaurante-Escola; Salas de Teatro para apresentações e ensaios; Serviços de Comensal e Bebidas. Entretanto, como as arquibancadas não foram concluídas, nenhuma destas atividades estão sendo realizadas, evidenciando o descaso do poder público com o desenvolvimento dos equipamentos destinados às práticas culturais locais.

De qualquer forma, apesar da falta de apoio institucional, as escolas persistem realizando os desfiles anuais. Reportagens sobre o sambódromo em mídia local relatam que os gastos com o “monta-desmonta” das arquibancadas já ultrapassaram os valores iniciais do projeto conforme relata a jornalista Roberta Schule, “Desde 2004, quando a primeira apresentação foi realizada no local, o monta-e-desmonta das arquibancadas já custou quase R\$ 20 milhões aos cofres públicos.”²³ . Em outubro de 2012, passados mais de dez anos da construção da Pista de Eventos e dos Barracões das Escolas de Samba, foi realizado um abaixo assinado organizado pela sociedade civil intitulado: abaixo assinado pela conclusão do Complexo Cultural do Porto Seco patrimônio histórico, cultural e turístico do Estado do Rio Grande do Sul, localizado no Município de Porto Alegre. Após a divulgação da mobilização pelo CCPS e do abaixo assinado na mídia local, despertou o interesse do poder público, autorizando audiências públicas com parlamentares e comunidade em geral. Entretanto, a situação segue com promessas não cumpridas e o não andamento das obras.

Em janeiro de 2017, após comunicar que não iria financiar o desfile, o prefeito Nelson Marchezan Jr. garantiu que sua equipe trabalharia na captação de recursos da iniciativa privada, conforme reportagem da plataforma de notícias independentes Anú²⁴. Na prática o que os carnavalescos viveram foi um ano de sofrimento que culminou no cancelamento do desfile de 2017.

2.3.5 A Realidade Atual dos Blocos de Rua de Porto Alegre

Conforme mencionado anteriormente, o carnaval porto-alegrense sofreu um processo de “cariocalização” que, supostamente, modernizou e profissionalizou a festa, culminando em uma diminuição da espontaneidade característica da festa e no desaparecimento do carnaval formado por blocos e coretos nos bairros da cidade, pelo menos até o final dos anos 1990, conforme explica Cattani:

Instituiu o fim dos instrumentos de sopro e assimilou o modelo carioca de composição rítmica da bateria; impôs o desfile linear com alas e alegorias; ordenou os foliões sobre arquibancadas fixas situadas nas laterais da pista do desfile,

23 Disponível em: <<http://diariogaucha.clicrbs.com.br/rs/dia-a-dia/noticia/2014/09/falta-de-arquibancadas-no-porto-seco-completa-dez-anos-na-mesma-situacao-4602684.html>>. Acesso em 20 de abril de 2019.

24 Disponível em: <<http://anujornalismo.com/reportagens/o-carnaval-que-porto-alegre-nao-ve/>> acesso em 20 de Abril de 2019.

estabelecidos em apenas um local oficial; passou a eleger apenas uma agremiação campeã do carnaval da cidade (CATTANI, 2015, p. 99).

A bibliografia sobre a trajetória dos blocos de rua de Porto Alegre após este processo de decadência é escassa. Sendo assim, foram utilizados dados fornecidos no *website* oficial da Prefeitura da cidade a fim de criar um panorama que possibilite o entendimento de como ocorreu a retomada dos blocos de rua na capital gaúcha. Vinicius Riskalla (2016) observa que quatro grupos foram os responsáveis por esse processo, o Bloco Maria do Bairro em 2007, Turucutá – Batucada Coletiva Independente em 2009, Bloco Galo de Porto em 2011 e o Bloco da Laje em 2012. Dados disponíveis no site da Prefeitura de Porto Alegre apontam que, em 2013, a contagem de público chegou aos 80 mil, enquanto em 2015 a quantidade foi quantificada em torno dos 300 mil foliões. O número de blocos também aumentou conforme pode-se observar no Quadro 1:

Quadro 1: Dados do carnaval de rua de Porto Alegre

Ano	Quantidade de Público ²⁵	Quantidade de blocos de rua
2013	80 mil	9
2015	300 mil	21
2019	220 mil	26

Fonte: Prefeitura de Porto Alegre

Conforme publicado no *website* oficial da prefeitura de Porto Alegre²⁶ no dia 31/01/2019, 26 blocos foram habilitados para a participação do evento, os quais em nove dias

25 Disponível em: http://www2.portoalegre.rs.gov.br/carnaval/default.php?p_noticia=176871. Acesso em 21 de maio de 2019.

26 Disponível em:

<http://www2.portoalegre.rs.gov.br/portal_pmpa_novo/default.php?p_noticia=999200965&PREFEITURA+DI+VULGA+BLOCOS+HABILITADOS+PARA+O+CARNAVAL+DE+RUA> Acesso em 21 de maio de 2019.

de festa receberam um público de 220 mil pessoas²⁷. Neste mesmo ano, a prefeitura da cidade dividiu os blocos em duas classificações: Credenciados e Independentes. Os blocos que desejassem participar do carnaval de rua no período de 16/02/19 a 24/03/19 (abrangendo o feriado do carnaval deste ano) deveriam participar do edital enviando a documentação exigida a fim de que esta fosse analisada, aprovada e pontuada por uma comissão de avaliação especialmente nomeada pela Superintendência de Licitações e Contratos da Secretaria Municipal da Fazenda (SMF). Essa pontuação foi utilizada para hierarquizar os blocos em casos de colisão de datas preferidas para seus desfiles²⁸. Além do período definido, os blocos aprovados no edital receberam apoio do poder público relativo à segurança e limpeza, divulgação nas mídias da prefeitura e financiamento de estruturas como carro de som por uma empresa de cerveja. Enquanto isso, os blocos independentes poderiam escolher datas referentes aos períodos de 26 de janeiro até 10 de fevereiro e posteriormente de 30 de março a 14 de abril²⁹ e não tiveram nenhum apoio ou divulgação por parte do poder público.

Blocos como o Turucutá e o Bloco da Laje (Figura 8), já mencionados anteriormente, participaram deste grupo, chamado pela prefeitura como grupo dos Blocos Independentes, juntamente com o bloco *Não mexe comigo que eu não ando só*. Desta forma, seus números não constam nas estatísticas mencionadas anteriormente referentes ao público e quantidade de blocos do ano de 2019, de modo que somente os dados relativos ao período dos desfiles dos Blocos Credenciados foram contabilizados pela prefeitura. Até o momento de finalização deste trabalho não foram localizados dados de público do período destinado aos desfiles dos blocos independentes.

Figura 8 – Oitava saída oficial do Bloco da Laje

27 Disponível em:

<http://www2.portoalegre.rs.gov.br/portal_pmpa_novo/default.php?p_noticia=999201793&EM+NOVE+DIAS+CARNAVAL+DE+RUA+REUNE+220+MIL+FOLIOES>. Acesso em 23 de maio de 2019.

28 Disponível em:

<http://www2.portoalegre.rs.gov.br/portal_pmpa_novo/default.php?p_noticia=999200896&CARNAVAL+DE+RUA+DE+PORTO+ALEGRE+RECEBE+INSCRICOES+DE+26+BLOCOS> Acesso em 23 de maio de 2019

29 Disponível em:

<http://www2.portoalegre.rs.gov.br/portal_pmpa_novo/default.php?p_noticia=999200944&CARNAVAL+DE+RUA+RESERVA+TEMPORADA+PARA+OS+BLOCOS+INDEPENDENTES> Acesso em 23/05/2019.



Fonte: Fotografia de Guilherme Santos (2019)

3 PRIMEIRA ETAPA: DIALOGAR

A partir da pesquisa realizada nos capítulos anteriores iniciou-se a primeira etapa prevista no método adaptado, denominada Dialogar. Essa etapa se inicia com o item 3.1 “Vou apresentar a batucada das gurias”: A Identidade do Coletivo, que caracteriza o bloco *Não mexe comigo que eu não ando só* como uma organização colaborativa a partir do conceito de Manzini (2016) e dos depoimentos de mulheres participantes do bloco. No segundo item, 3.1 Carnaval e Resistência Histórico-Cultural, é realizada a análise do contexto no qual o bloco *Não mexe comigo que eu não ando só* se insere. A partir dos pontos levantados, é definido o Desafio de Projeto e o Conceito de Projeto, explicados nos itens 3.3 Enquadramento do Desafio de Projeto e 3.4 Conceito de Projeto, respectivamente.

3.1 “VOU APRESENTAR A BATUCADA DAS GURIAS”: A IDENTIDADE DO COLETIVO

Se essa rua, se essa rua fosse minha,
ocupava, ocupava até brilhar,
com as mina, com as mina empoderada
resistindo com cultura popular
Nessa rua, nessa rua passa um bloco.
Que se chama Não mexe comigo não
dentro dele, dentro dele só tem mina
que luta contra toda a opressão
e com elas, e por elas toco samba,
ijexá, coco e um pancadão.

(Música do bloco *Não mexe comigo que eu não ando só* adaptada de cantiga popular)

Este capítulo descreve e analisa o funcionamento do bloco *Não mexe comigo que eu não ando só* como um coletivo feminista sob a ótica teorizada por Ezio Manzini no livro *Quando todos fazem design: Uma introdução ao design para a inovação social*. Nesta obra, o autor reconhece um período de transição de nossa sociedade no qual novos mecanismos de conexão estão permitindo que comunidades criativas colaborem em prol de mudanças sociais significativas nos contextos que atuam. A partir disso, Manzini sinaliza como os especialistas em design devem atuar para dar suporte a estes grupos e desencadear inovações sociais. No 4º capítulo de seu livro, o autor explica quem são estes grupos e os define como Organizações Colaborativas:

Organizações colaborativas são grupos sociais que surgem em ambientes altamente conectados. Seus membros optam por colaborar com o objetivo de alcançar

resultados específicos e, ao fazê-lo, também produzem benefícios sociais, econômicos e ambientais (MANZINI, 2017. p.97).

O fato de o bloco *Não mexe comigo que eu não ando só* ter se formado a partir da criação de um grupo em uma rede social (conforme apresentado no item 1.1 deste trabalho), mostra a relevância de um ambiente altamente conectado em seu surgimento. Este é só um dos fatores que servem para definir a atuação do bloco enquanto organização colaborativa. Sendo assim, neste capítulo serão apresentadas outras características do bloco que evidenciam de forma mais completa esse formato de atuação. Estas informações foram coletadas a partir das vivências da autora no coletivo (participante ativa do bloco desde setembro de 2017) e de depoimentos de outras participantes do bloco (Apêndice A) coletados a partir do método *Entrevistas Individuais* (IDEO, 2013).

3.1.1 “É as guria!” - A Organização Interna do coletivo

Sendo um bloco carnavalesco, o *Não mexe comigo que eu não ando só* é composto por naipes³⁰ de instrumentos musicais. Internamente, as componentes do bloco dividem-se em 9 naipes, os quais subdividem-se em Rocar, Agbê, Surdo, Repinique, Caixa, Agogô e Tamborim (cada instrumento de percussão constitui um naipe), Harmonia (vozes, cordas e sopro) e Terror³¹ (as brincantes do bloco). Estes agrupamentos servem para organizar o bloco artisticamente (música e performance). Entretanto, mais do que apresentar-se enquanto bloco, o *Não mexe comigo que eu não ando só* propõe-se a atuar como um grupo feminista de mulheres, que pensa conjuntamente todas as suas ações de modo a questionar padrões hegemônicos sociais e a problematizar a sua representatividade enquanto grupo feminino:

O motivo principal que nos une é fazer música, mas o simples fato de ser um grupo de cem mulheres, que ocupa a rua como palco, isso por si só já é uma manifestação política, ainda que a gente não tivesse essa intenção (Depoimento de Lara Schmitt, apresentado à pesquisadora em 03 de junho de 2019.)

Posicionando-se desta forma, o bloco optou por discutir e tomar decisões de forma coletiva e não-hierárquica, entendendo-se assim como um coletivo que vivencia a “(...)

30 Segundo o Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, Naipe é um “grupo de instrumentos músicos da mesma família.” Disponível em <<https://dicionario.priberam.org/naipe>>. Acesso em 08/06/2019.

31 O naipe Terror é assim intitulado por conta de suas integrantes se autodenominarem como “terroristas”, definição surgida em uma reunião do bloco na qual se afirmou que a principal função das brincantes do bloco seria a de “tocar o terror”.

extensão do conceito de ‘social’ para uma área mais ampla da vida diária, ao propor soluções que são também exemplos tangíveis de novas maneiras de ser e fazer.” (MANZINI, 2016. p.102). Conforme relata outra participante:

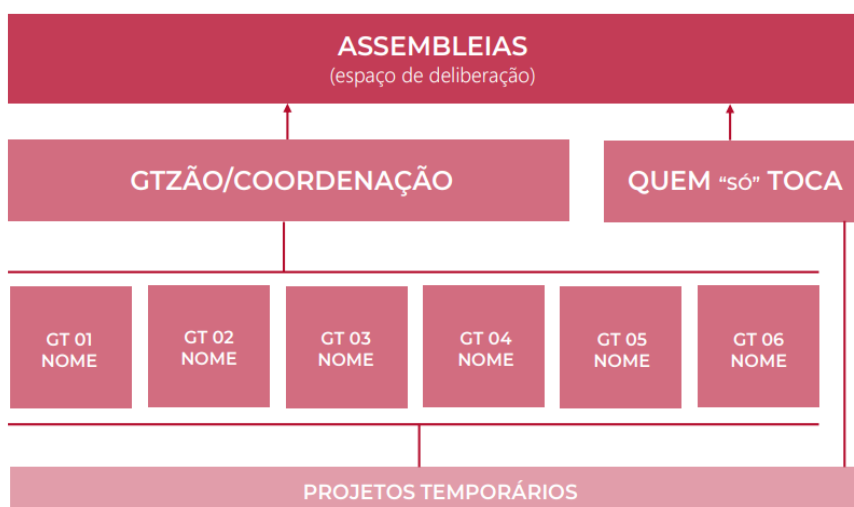
O bloco sempre se propôs a ser um coletivo horizontal e passou por muitos formatos desde a sua criação. Foi um aprendizado coletivo de como a gente poderia se organizar para tomar decisões de uma maneira a não reproduzir o que víamos como defeito em outros blocos. (Depoimento de Laura Galli, apresentado à pesquisadora em 04 de junho de 2019.)

Desta forma, reuniões presenciais e assembleias deliberativas sempre fizeram parte da existência do bloco, somando-se às trocas e debates estabelecidos diariamente em grupos fechados nas redes sociais (*facebook* e *whatsapp*) e criando conexões fortes entre as membras do bloco:

O que se dá na prática é a coisa dos encontros semanais, de existirem os encontros mensais, mais longos e imersivos.(...) Acredito que estes sejam um espaço de acolhimento e de partilha. E nesse sentido acho que é isso que faz não sermos apenas um bloco de carnaval. Porque a gente faz parte desse grupo, nos conhecemos e compartilhamos mais do que em outros blocos. (Depoimento de Laura Galli, apresentado à pesquisadora em 04 de junho de 2019.)

Atualmente o bloco baseia a sua organização interna segundo um material denominado “Estrutura Organizativa”, criado pelas integrantes do coletivo em duas assembleias realizadas após a segunda saída oficial (Anexo II). Este material evidencia o caráter de constante reformulação e aprendizado do bloco, afirmado na seguinte frase de abertura: “A partir dos aprendizados dos dois anos de bloco, das reuniões de avaliação e das reuniões de construção, foi desenhada uma nova estrutura de organização.” Sendo assim, a estrutura é baseada na existência de Grupos de Trabalho temáticos (GTs), compostos por voluntárias integrantes do bloco, que juntos formam um grupo maior de coordenação do bloco. É importante ressaltar novamente que estes níveis organizativos não se dão de forma hierárquica e existem para executar tarefas e propor discussões que tornam a existência do bloco possível e em moldes que agradem a todas as participantes. A Figura 9 esquematiza essa estrutura:

Figura 9 – Organização interna do bloco *Não mexe comigo que eu não ando só*



Fonte: Acervo do bloco *Não mexe comigo que eu não ando só* (2018).

O número de GTs e a quantidade de participantes em cada grupo não são fixos, permitindo assim que as mulheres do bloco proponham a criação de novos grupos e coloquem-se ou retirem-se de posições de coordenação a qualquer momento. Essa liberdade de escolha em participação dentro do coletivo também é uma das características base das Organizações Colaborativas segundo Manzini (2017).

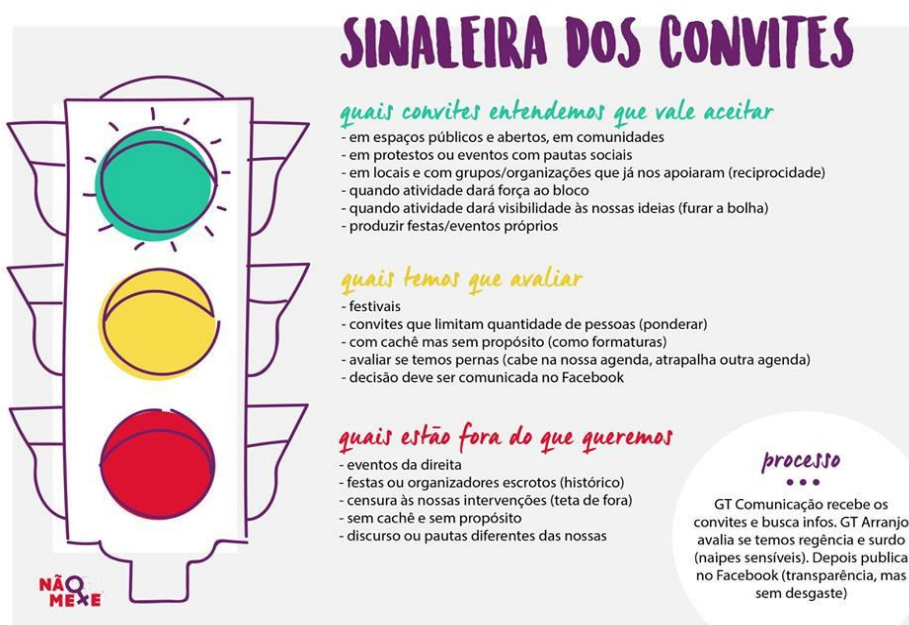
3.1.2 “Luta mulher!” - Identidade e resistência político-cultural

Manzini afirma que as organizações colaborativas, apesar de distintas umas das outras, possuem denominadores comuns: “(...) em todas elas, há duas forças motrizes: a busca por resultados práticos (ao realizar coisas em conjunto) e a busca por valor cultural (a importância de compartilhar ideias e projetos).” (2016, p.100). Segundo o relato de uma das mulheres que integra o bloco desde a sua fundação, a identidade política do coletivo se dá a partir das vivências e parcerias estabelecidas desde a sua criação:

(...) ao longo do tempo uma série de questões ocorrem e nós acabamos nos posicionando e com isso fomos criando nossa identidade, que hoje eu vejo claramente como de esquerda e feminista. Isso é perceptível se a gente olhar os lugares que tocamos e parcerias que fizemos ao longo desses três anos. (Depoimento de Lara Schmitt, apresentado à pesquisadora em 04 de junho de 2019).

Desta forma, pode-se observar o quão importante é considerada a escolha dos lugares onde o bloco atua, seja atendendo a convites de apresentações, seja ensaiando em comunidades periféricas. Isso também fica evidente ao se analisar o material denominado “Sinaleira dos Convites” (Figura 10). Esta serve como um instrumento que é consultado pela coordenação no momento que convites são feitos para o bloco se apresentar em eventos. Assim, a partir da Figura 10 pode-se observar que o material indica “sinal vermelho” para a participação em eventos com pautas políticas à direita do espectro político, ou quando a organização do evento apresenta algum histórico político-social que o bloco desaprova, ou ainda se a organização do evento censurar alguma manifestação artística característica do bloco.

Figura 10 – Sinaleira dos Convites



Fonte: Acervo do bloco *Não mexe comigo que eu não ando só* (2018).

Lara Schmitt, uma das integrantes, cita a participação do bloco em manifestações de cunho político e em comunidades periféricas da cidade de Porto Alegre a fim de ressaltar que a presença do bloco nestes locais é o que define tanto o posicionamento político como as pautas que o bloco defende enquanto coletivo:

Nós já seguramos a marcha do dia da mulher junto com a Via Campesina (...). Fomos convidadas para o lançamento do livro de Marielle Franco³², (...) dos atos Ele Não³³ e outros atos em defesa da cultura e da democracia, além de termos ministrado diversas oficinas para mulheres de locais mais periféricos, incluindo o presídio Madre Pelletier e a CASEF³⁴ (Depoimento de Lara Schmitt, apresentado à pesquisadora em 04 de junho de 2019).

Além de descentralizar geograficamente as suas atividades fazendo participações em comunidades, outro ponto que constitui a identidade do bloco é o fato de que todas as saídas oficiais foram realizadas sem patrocínio. Conforme citado no item 1.1 e explicado no item 3.2, no ano de 2019 o bloco *Não mexe comigo que eu não ando só* optou por não receber ajuda monetária ou estrutural oferecida pela prefeitura de Porto Alegre, para participar do carnaval deste ano, pertencendo assim ao grupo de blocos independentes. Acrescenta-se a isso o fato de que nenhum evento realizado pelo bloco obteve apoio ou financiamento de nenhuma empresa privada. Sendo assim todas as contratações e estruturações necessárias para realizar as saídas, assim como o financiamento destas, foram realizadas pelas mulheres que compõem o coletivo:

A diferença principal é que o Não Mexe é formado só por mulheres. (...) organizado por mulheres em todas as instâncias, na organização, na regência, concepção artística, na escolha das músicas. Tudo é feito por nós. (Depoimento de Laura Galli, apresentado à pesquisadora em 04 de junho de 2019.)

Portanto, podemos classificar o *Não mexe comigo que eu não ando só* como um bloco independente no sentido amplo da expressão, o qual garante a sua própria liberdade expressiva ao se autofinanciar e não se sujeitar a contratos e censuras de nenhum outro empreendimento.

³² Marielle Franco era vereadora no Rio de Janeiro pelo PSOL e socióloga formada pela PUC. Foi assassinada no dia 14 de março de 2018 em um crime que segue sem respostas. Disponível em <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/03/12/policia-prende-suspeitos-pelos-assassinatos-da-vereadora-marielle-franco-e-anderson-gomes.ghtml>> Acesso em 05/06/2019.

³³ A manifestação #EleNão em repúdio ao candidato a presidente Jair Bolsonaro, se espalhou por cidades brasileiras em setembro de 2018, foi a maior manifestação de mulheres na história do Brasil. Disponível em <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45700013>>. Acesso em 05/06/2019.

³⁴ O CASEF é o Centro de Atendimento Socioeducativo Feminino da Fundação de Atendimento Sócio-Educativo do Estado do Rio Grande do Sul. Disponível em <<http://www.fase.rs.gov.br/wp/>>. Acesso em 05/06/2019.

3.1.3 “Unidos em um só coração” - Aproximação com o Carnaval e disseminação de ritmos populares

Conforme mencionado anteriormente, a descentralização geográfica das atividades é uma das pautas presentes no dia-a-dia do bloco e, como tal, leva o grupo a atuar em áreas de periferia da cidade. Isso permitiu que o coletivo se aproximasse da comunidade carnavalesca de Porto Alegre, estabelecendo relações com grupos relevantes na história do carnaval da cidade, como o Areal da Baronesa³⁵, o Afro-sul Odomodê³⁶ e algumas escolas de samba. Essas aproximações permitiram que algumas das mulheres do bloco *Não mexe comigo que eu não ando só* participassem do desfile do grupo Especial do carnaval de 2019, desfilando em uma das alas da escola Imperadores do Samba. A partir desta experiência, uma das participantes do bloco explica a importância da relação estabelecida com a escola de samba e da participação do bloco no desfile:

(...) entender que o carnaval se faz muito antes de o nosso bloco existir e que é feito basicamente por pessoas à margem, por pessoas negras e de periferia. O que não é o contexto do nosso bloco, nós somos em maioria mulheres brancas de classe média alta, então já é uma realidade bem diferente da nossa. (Depoimento de Laura Franco, apresentado à pesquisadora em 07 de junho de 2019.)

Segundo o depoimento acima, vivenciar o carnaval da cidade aproximando-se dos atores que fazem parte da comunidade carnavalesca é uma das movimentações que permitem às integrantes do bloco vislumbrarem como se dá a construção de uma expressão cultural na qual não estão inseridas. O carnaval enquanto tradição da negritude porto-alegrense, assim como a relevância da história da comunidade negra da cidade, são narrativas historicamente invisibilizadas (SILVA, 2017) e ofuscadas pelo poder público.

No Rio Grande do Sul afirma-se que “a população é expressivamente branca, de descendência e hábitos europeus” (SILVA, 2017, p. 18). Sendo assim, reconhecer culturas brasileiras não-brancas é outra estratégia que o bloco encontrou para questionar esse discurso

35 O Areal da Baronesa é um dos quilombos urbanos da cidade de Porto Alegre. Localizado entre os bairros Cidade Baixa e Menino Deus, é o local que originou a Escola de Samba Areal do Futuro, no ano de 1994. Atualmente existe no local a ação social “Areal do Futuro”, que instrui as crianças do Areal da Baronesa com instrumentos musicais, dança e os demais elementos que e giram em torno da cultura do carnaval. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=7rIGxAlUOJU&list=UU97tgIQVeOp8D0IDrwJFQww>>. Acesso em: 8 de junho de 2019.

36 Segundo Natália Souza Silva (2017, p.22), o Instituto Sociocultural Afro-Sul Odomode “é um ponto de cultura que promove ações de preservação e difusão das manifestações culturais afro-brasileiras.” Na obra da autora podemos perceber melhor a participação ativa do Instituto na história do carnaval de Porto Alegre.

hegemônico e apontar outras manifestações que também contribuem para a construção identitária brasileira. Segundo o depoimento de outra das participantes do *Não mexe comigo que eu não ando só*, na prática isso se dá quando o bloco opta por tocar diversos ritmos populares:

(...) por nós tocamos vários ritmos, isso reflete na proposta do Não Mexe em aprender e disseminar a cultura popular. Principalmente, a partir do momento que estudamos uma determinada cultura que não temos acesso cotidianamente. A gente aprende sobre aquela especificidade musical, estuda e dissemina isso dentro do bloco e facilita o acesso de outras pessoas a isso. (Depoimento de Lívia Tabert, apresentado à pesquisadora em 07 de junho de 2019.)

Segundo Lívia, atualmente no repertório do bloco existem músicas que contém os ritmos Samba, Samba Reggae, Ijexá, Coco, Funk e Marcha. É importante ressaltar que as letras de algumas dessas músicas também se configuram como uma expressão de identidade política do bloco e, portanto, encontram-se no Anexo III deste trabalho.

3.1.4 “Nem uma a menos” - Feminismo e acolhimento

Para Rosa (2016) O feminismo é um movimento interdisciplinar - ou seja, se dá no campo da arte, da política, da filosofia, sociologia, etc. - e que procura promover equidade social entre homens e mulheres. Conforme descrito anteriormente, o *Não mexe comigo que eu não ando só* é um coletivo composto por mais de 100 mulheres que se organizam de forma não-hierárquica para defender causas sociais a partir da manifestação carnavalesca. Desta forma, é um grupo que molda as suas ações com base na temática de gênero:

Todo o repertório, as intervenções artísticas, falas, tudo é pensando de forma a dar protagonismo para as mulheres ou dar visibilidade para pautas importantes, além de criar espaços de socialização onde eu conheci muitas mulheres incríveis. (Depoimento de Lara Lara Schmitt, apresentado à pesquisadora em 04 de junho de 2019.)

Conforme se pode perceber, Lara destaca as formas como o bloco atua no âmbito feminista. Segundo ela, além de utilizar temáticas relacionadas ao universo feminino em suas apresentações, o bloco proporciona um ambiente no qual as participantes se reconhecem enquanto mulheres e criam laços por conta dos encontros e ensaios. Sendo assim, além de aprender umas com as outras sobre performance, tocar instrumentos e ritmos populares, o formato que o bloco atua permite construções que extrapolam o campo musical:

O fato de termos muitas mulheres com conhecimento em diversas áreas, como produção, comunicação, música, dança, etc., possibilitou que a gente fosse trocando

esses conhecimentos e experiências, para criar o nosso próprio formato de organização. (Depoimento de Lara Schmitt, apresentado à pesquisadora em 04 de junho de 2019.)

Neste sentido o bloco vem se organizando para desenvolver atividades internas tratando da temática do feminismo. Nestes espaços de formação, as participantes do bloco que já estudaram sobre esse assunto, ou que trabalham com ele, teriam espaço para falar sobre isso em profundidade com outras mulheres do bloco que sabem menos sobre o assunto, conforme explicado no depoimento a seguir:

(...) tem muita menina que sabe muito sobre feminismo e outras que não sabem nada, e que provavelmente praticam e nem sabem. Então a formação tem esse objetivo né, de tornar os conhecimentos sobre feminismo e pautas da mulheres mais homogêneas de uma certa forma. E também abrir uma discussão que é bem importante para o bloco né, tanto de quem somos nós enquanto mulheres, sendo mulheres que tocam, mulheres artistas. (Depoimento de Namisi Oliveira, apresentado à pesquisadora em 11 de junho de 2019.)

Assim o bloco percebe uma temática que deve ser aprofundada e discutida internamente, e cria espaços para que isso aconteça utilizando dos conhecimentos das próprias membras do coletivo. Portanto, enquanto organização colaborativa, o bloco constrói uma rede feminina de cooperação em um contexto de redescoberta da colaboratividade após o processo de individualização vivido pela sociedade no Século XX e ainda predominante nos dias de hoje (MANZINI, 2016): “Em outras palavras, é aqui que cada vez mais pessoas, que experimentam as dificuldades da individualização extrema, decidem cooperar para resolver problemas ou para abrir novas possibilidades. Isto é, elas redescobrem o poder de fazer coisas em conjunto.” (MANZINI, 2016. p.100). Constitui-se assim um espaço de empoderamento coletivo para as mulheres de diversas faixas etárias, classes sociais e raças que participam do coletivo. Neste sentido, Namisi ainda ressalta o porquê da importância das mulheres do bloco estudarem coletivamente sobre a temática do feminismo:

E também como uma forma de aprofundar pautas que são bem relevantes para os caminhos que o bloco pretende tomar, né. No sentido de bloco enquanto uma organização que pode ser ativista, que se posiciona politicamente (...) O bloco como um grupo que pensa a questão das mulheres negras, das mulheres lésbicas, das mulheres trans e das mulheres mais velhas (Depoimento de Namisi Oliveira, apresentado à pesquisadora em 11 de junho de 2019).

Namisi aponta que o estudo do feminismo permite entender o gênero feminino enquanto um grupo formado por indivíduos diversos entre si. Assim, ela exemplifica essa diversidade mencionando diferenças relativas à faixa etária, à orientação sexual e à etnia.

Sendo o bloco um coletivo feminista formado por mais de cem mulheres, mecanismos internos de acolhimento e cuidado foram desenvolvidos para que nenhuma destas mulheres seja excluída das ações do grupo por fatores socioeconômicos, como classe social, faixa etária, etnia, etc. Assim o coletivo entende que estes fatores fazem parte das vidas das mulheres que o compõem por motivos estruturantes de nossa sociedade e evita que estes atuem como impeditivos para que suas membras participem das atividades do bloco. O próximo depoimento explica como o bloco se organiza quando uma das integrantes se manifesta sobre não ter dinheiro para participar de alguma atividade do bloco:

Sobre a questão de classe social e financeira, já ocorreu algumas vezes de o bloco se movimentar sobre questões específicas de mulheres que acabavam falando sobre problemas de dinheiro. Isso chegou na coordenação do coletivo e esse grupo organizativo encontrou uma maneira de lidar com isso. Então o bloco optou por arcar com esse valor que a pessoa não tinha (Depoimento de Claudia Paz, apresentado à pesquisadora em 10 de junho de 2019).

Claudia segue seu depoimento afirmando que esse e outros mecanismos de acolhimento são desenvolvidos dentro do bloco por causa da maneira como o coletivo se posiciona socio-politicamente. A partir disso ela conclui que

Isso ocorre porque o bloco não entende que estas questões são individuais, nós falamos “vem com a gente, que a gente vai dar um jeito nisso juntas”. Por que isso não é considerado como um problema delas, isso é um problema nosso. (Depoimento de Claudia Paz, apresentado à pesquisadora em 10 de junho de 2019).

Esse posicionamento evidencia como que o bloco *Não mexe comigo que eu não ando só*, além de ser um bloco de carnaval feminino, configura-se como um coletivo feminista. Os ideais que o coletivo defende assim como o seu funcionamento, expostos aqui a partir do depoimento de algumas de suas participantes, permite que este seja definido como uma Organização Colaborativa. Segundo Manzini (2016. p.188) “Organizações Colaborativas não são orientadas pela simples questão ‘como podemos satisfazer nossas necessidades?’, mas, ao contrário, pela questão mais ampla ‘como podemos alcançar a vida que queremos viver?’”. Isso se torna evidente ao constatar-se que as saídas durante o período do carnaval apresentam-se somente como um dos propósitos do bloco, o qual persegue muitos outros objetivos relativos às lutas pelas causas sociais que o coletivo se identifica.

3.2 CARNAVAL E RESISTÊNCIA HISTÓRICO-CULTURAL

A partir da pesquisa histórico-cultural sobre o carnaval de Porto Alegre, podemos entender melhor como se dão algumas disputas simbólicas que orbitam essa temática e estabelecer uma relação que contextualize o bloco *Não mexe comigo que eu não ando só* nesta narrativa.

Geanine V. Escobar (2014) denuncia em sua obra o modo como a cultura negra é silenciada em nosso país. Ao analisar nossa legislação sob esse ponto de vista, a autora ressalta que mesmo com o entendimento de que o Brasil é um país multicultural, a contribuição das diferentes etnias foi valorizada de modo desigual. O resultado disso incide nas culturas negras e indígenas depreciadas e tornadas alvo de “inúmeros processos de aniquilação histórica e cultural, sobretudo no período pós-abolicionista, no qual ocorreu a vinda dos imigrantes europeus e a tentativa de branqueamento do país.” (ESCOBAR, 2014, p. 44). Enquanto negros e indígenas sofreram com a perseguição e a criminalização dos seus símbolos culturais, os imigrantes italianos e alemães tiveram sua tradição e costumes incentivados e até mesmo, incorporados à noção de nacionalidade que estava em construção. O resultado deste processo foi a reprodução de uma ideia preconceituosa sobre o que se definiu historicamente como patrimônio cultural, resguardando o privilégio da salvaguarda às heranças culturais e representativas de códigos civilizatórios eurocêntricos, “somente os monumentos, casarões imperiais, telas de barões e outras expressões não negras tinham direito de manterem-se vivas para as futuras gerações ” (ESCOBAR, 2014, p.45).

No âmbito regional, Marcus Vinícius Rosa explica que a temática do carnaval de Porto Alegre não é um assunto privilegiado na bibliografia que aborda a história de Porto Alegre e do Rio Grande do Sul, pois, entre outros motivos, refere-se ao estado que construiu sua identidade regional em oposição à identidade nacional, tratando com desprezo seus símbolos (ROSA, 2008). Ao analisar a constituição do carnaval como um dos ícones da identidade nacional, Rosa salienta que a região Sul elabora uma imagem fundamentada na imigração europeia,

O que contribuiu para a concepção de um estado mais “branco” e menos “miscigenado”. Esse processo teve como uma de suas consequências a invisibilidade social e simbólica da presença negra no estado. Assim, o Rio Grande do Sul da “imigração europeia” ficou caracterizado por uma diferença em relação ao Brasil da “mistura de raças”. A escassez de estudos sobre os carnavais gaúchos, na verdade, é

um reflexo dessas construções simbólicas, para as quais o carnaval é compreendido como “símbolo de brasilidade” e, portanto, algo incompatível com a história do Rio Grande do Sul em geral e a de Porto Alegre em particular. (ROSA, 2008, p. 12)

Com efeito, ao analisarmos a história do carnaval de Porto Alegre entendendo-o como uma manifestação da cultura negra da cidade, podemos observar alguns dos episódios expostos no Item 2.3 como episódios do silenciamento dessa cultura, tanto por parte do poder público como por parte dos moradores da cidade. Para este processo adotaremos o nome de racismo institucional:

O racismo institucional, tal como o definem Silva et al. (2009), não se expressa em atos manifestos, explícitos ou declarados de discriminação (como poderiam ser as manifestações individuais e conscientes que marcam o racismo e a discriminação racial, tal qual reconhecidas e punidas pela Constituição brasileira). Ao contrário, atua de forma difusa no funcionamento cotidiano de instituições e organizações, que operam de forma diferenciada na distribuição de serviços, benefícios e oportunidades aos diferentes segmentos da população do ponto de vista racial. Ele extrapola as relações interpessoais e instaura-se no cotidiano institucional, inclusive na implementação efetiva de políticas públicas, gerando, de forma ampla, desigualdades e iniquidades. (LÓPES, 2012).

Conforme dito anteriormente, podemos sinalizar essa prática de discriminação em vários dos momentos citados no Item 2.3. Entre eles, podemos citar por exemplo a negativa de diversas instituições do bairro Menino Deus frente à proposta de sediar a nova Pista de Eventos, mesmo tratando-se de um bairro localizado ao lado do Areal da Baronesa, reduto histórico do carnaval da cidade. A própria escolha pela localização da Pista de Eventos no bairro Porto Seco se dá em um contexto racista que é desvelado na obra de Iris Germano (2010). Segundo ela, o distanciamento das festividades carnavalescas do centro da cidade agradou tanto o poder público, quanto a sociedade porto-alegrense, pois estes, mesmo que de forma oculta, concordavam com discursos que diziam que o carnaval era relacionado a “bagunça”, ao “aumento da criminalidade” e a “vinda de indesejáveis para área central” (GERMANO, 2010, p. 103). Esse processo acabou por resultar em um crescente esvaziamento da festa oficial devido às dificuldades com o deslocamento não somente do público como das próprias escolas de samba (GERMANO, 2010).

Além disso, outros fatores que confirmam o caráter discriminatório e de gentrificação³⁷ contido neste processo é o fato de que as obras do Complexo Cultural do Porto Seco estão inconclusas até hoje, não cumprindo-se assim as diversas promessas de revitalização do bairro ou de efervescência cultural direcionada à região e aos envolvidos com as festividades carnavalescas. Enquanto isso, eventos como os desfiles militares ou a comemoração da guerra farroupilha, que não fazem parte da cultura negra da cidade e também deveriam ser sediados na nova Pista de Eventos, ainda ocorrem em localidades centrais. Segundo o antropólogo Ulisses Correa Duarte, estes acontecimentos demonstram como

(...) o carnaval, como festa popular nacional, não se integrou efetivamente ao cenário cultural hegemônico da cidade como símbolo destacado. Ainda nos dias de hoje, é pouco valorizado ou explorado como um ponto destinado ao turismo ou um símbolo cultural a ser conhecido e prestigiado, permanecendo como retrato fiel do desconhecimento e preconceito de algumas camadas da população (DUARTE, 2013).

Acrescenta-se a este quadro o fato de o poder público terceirizar os investimentos do carnaval, tanto das festividades que ocorrem no Complexo Cultural do Porto Seco, quanto dos blocos que saem às ruas da cidade. Isso evidencia a falta de prioridade que se dá ao evento e prejudica a formatação da festa, principalmente a parcela desta que é realizada pelos blocos de rua como veremos a seguir.

Conforme descrito ao final do Item 2.3, nos últimos anos a prefeitura passou a dividir os blocos de rua em duas categorias: Credenciados e Independentes. Na prática isso causou a uniformização dos blocos credenciados, que devem atender aos requisitos técnicos e visuais da empresa patrocinadora do evento para receberem apoio da Prefeitura, e a falta de respaldo para os blocos independentes, que precisam adequar-se às datas determinadas pela prefeitura e não recebem nenhum apoio para a realização de seu evento, como é o caso do bloco *Não mexe comigo que eu não ando só*. Esse modo de organização da festa em conjunção com uma marca patrocinadora emana um formato característico de homogeneização do Carnaval de Rua, presente nos processos que tendem ao consumo. Segundo Frydberg, “o patrocínio privado por muitas vezes atropela a identidade dos blocos e transforma o desfile

³⁷ O conceito de gentrificação foi cunhado pela socióloga britânica Ruth Glass no ano de 1964 para descrever um fenômeno ocorrido no centro de Londres, um processo iniciado a partir da década de 1950, no qual, algumas áreas residenciais ocupadas por trabalhadores transformaram-se em locais de residência para habitantes da classe média (no inglês: *gentry*).

em verdadeiras estratégias de marketing de rua.” (FRYDBERG, 2014, p.11). A seguir podemos observar na Figura 11 algumas diferenças estéticas causadas por esse processo.

Figura 11 - Saída de um bloco independente à esquerda e saída de um bloco credenciado à direita.



Fonte: Foto à esquerda de Diogo Vaz. Foto à direita de autor desconhecido.

Entende-se que isso se torna um problema ao ignorar-se a expressividade e complexidade estética que o carnaval apresenta historicamente. Segundo Stuart Hall, esse fenômeno é conhecido como “homogeneização cultural” (HALL, 2005, p. 75) e assim a festa torna-se um produto a ser reproduzido tecnicamente, e consumido como mais uma dentre as formas de lazer ofertadas e elencadas por uma indústria cultural moderna, em busca de uma padronização estética e uma mercantilização incessante (ADORNO, 2002 apud. DUARTE, 2011). Podemos concluir assim, que ao privar a festa carnavalesca de seus fatores típicos como a expressividade estética e a espontaneidade, primando pela exibição de uma marca de cerveja, o poder público acaba por torná-la um produto de entretenimento de significado cultural questionável. Portanto, os pilares histórico-culturais de sustentação do carnaval são ignorados, assim como sua luta como expressividade legítima do povo negro, em favor de uma mercantilização da festa.

Conforme dito no item 3.1, o *Bloco Não mexe comigo que eu não ando só* utiliza da expressividade carnavalesca como ferramenta de luta por causas sociais, de forma democrática e sempre questionando suas ações enquanto bloco. Sendo assim, pode-se observar uma conduta consistente por parte do bloco ao optar por não participar dos blocos credenciados pela Prefeitura de Porto Alegre. Afinal, duas das várias bandeiras que o *Não mexe comigo que eu não ando só* carrega são em favor da cultura popular como forma de

expressão e da ocupação do espaço público pela população, sem restrições tal qual estas são impostas pelo poder público. O engajamento do bloco com estas e outras causas mostra que suas componentes entendem que o carnaval deve ser observado de forma mais complexa do que somente uma comemoração despreziosa, defendendo que (...) “no carnaval brasileiro há lugar para todos os seres, tipos, personagens, categorias e grupos: para todos os valores” (DAMATTA apud MAYOR. 2008, p.31). Afirmando assim, conforme explica Eric Brasil, que

O Carnaval sempre foi um ato político. Na Primeira República, a população negra utilizou o Carnaval para afirmar sua autonomia. Hoje, é um grande espaço de crítica política e social. No Carnaval, o humor e o sarcasmo funcionam como arma de transgressão política. A brincadeira é uma forma de manifestação. (2016. p.58)

Ao observarmos as festas carnavalescas com a devida complexidade histórico-cultural que estas possuem, além do silenciamento que estas sofrem quando reconhecidas como parte da cultura afro-brasileira, podemos entendê-las como ato político e de resistência frente aos processos de mercantilização e homogeneização mencionados neste capítulo. Neste contexto, podemos entender que, ao escolher não fazer parte da agenda oficial da cidade e do grupo dos Blocos Credenciados, o *Não mexe comigo que eu não ando só*, assim como os outros blocos independentes, questiona a forma como o carnaval é apresentado ao público e se recusa a fazer parte destes processos.

Este posicionamento do bloco se alinha à seguinte afirmação de Queiroz: “o aprofundamento da análise da comemoração carnavalesca em sua realização efetiva denuncia que as estruturas do cotidiano estão sempre presentes, agindo até mesmo, às vezes, com mais força do que no período rotineiro.” (QUEIROZ, 1999, p.194). E sendo o *Não mexe comigo que eu não ando só* um bloco que questiona constantemente essas estruturas do cotidiano às quais o autor se refere (como o machismo e o racismo, por exemplo), a única forma legítima de defender seus ideais é entendendo a rede de significados que envolve o carnaval e manifestando a sua luta sem amarras impostas por agentes externos.

3.3 ENQUADRAMENTO DO DESAFIO ESTRATÉGICO

Seguindo o método adaptado utilizado neste trabalho, e partindo dos conhecimentos adquiridos nas etapas anteriores, neste ítem será apresentada a primeira entrega prevista: o enquadramento do desafio estratégico. De acordo com a IDEO (2013), enquadrar o desafio de

design é um processo crítico para o projeto, pois este influencia em larga escala no projeto como um todo assim como no impacto das soluções geradas. Segundo os autores, um bom desafio estratégico é expresso em uma frase moldada em termos humanos (e não focada na tecnologia, no produto ou na funcionalidade de um serviço), específico o suficiente para que o tópico seja gerenciável, mas abrangente o suficiente para permitir que novas possibilidades sejam identificadas (IDEO et al, 2013). Além disso, é colocado pelos autores que o desafio pode sofrer alterações e revisões de acordo com o andamento da pesquisa e do desenvolvimento do projeto, baseado nos dados e informações que forem encontrados.

Pensar o desafio estratégico em um projeto de design social envolve as habilidades de procurar, isolar e identificar problemas que precisam ser resolvidos para melhorar a qualidade de vida. Segundo Papanek o desenvolvimento destas habilidades é essencial para a formação de designers competentes e, ao mesmo tempo, uma parte do aprendizado que as escolas de design oferecem de forma falha e/ou incompleta:

Na maioria das situações de aprendizagem, os alunos são solicitados a resolver problemas. Isso significa que uma situação de “caso especial” é apresentada; depois de um certo período de tempo, o aluno deve regurgitar uma resposta de “caso especial” para o professor. Ele pode ser solicitado a fazer um bule de cerâmica para seis xícaras de chá, e é precisamente isso que ele retornará ao professor.³⁸ (PAPANEK, 1985, p. 207)

Para formular o desafio estratégico é importante retomar o objetivo geral deste trabalho: Desenvolver um projeto de Design Visual que auxilie no fortalecimento identitário do bloco de carnaval de rua de Porto Alegre *Não mexe comigo que eu não ando só*. Desta forma, a partir das vivências da autora enquanto designer socialmente responsável (CIPOLLA; BARTHOLLO, 2014) e participante do bloco, dos diálogos estabelecidos com algumas das integrantes do bloco e da análise de seu funcionamento enquanto coletivo (apresentados no item 3.1), dois eixos fundamentais foram identificados para a construção identitária do bloco: o carnaval e o feminismo. Conforme exposto no item 3.1, o feminismo é um tópico que acompanha o bloco desde a sua formação. O domínio desse assunto por parte de algumas das componentes do coletivo impulsionou o desenvolvimento de atividades formativas internas sobre o assunto. Desta forma considerou-se que, dentre os dois eixos, a temática do feminismo já está

³⁸ Tradução da autora: “In most learning situations students are asked to solve problems. This means that a “special-case” situation is presented; after a certain amount of time the student is expected to regurgitate a “special-case” answer to the teacher. He may be asked to make a ceramic teapot for six cups of tea, and this is precisely what he will return to the teacher.”

sendo abordada dentro do bloco por suas integrantes. Por esse motivo o foco deste trabalho foi direcionado para o outro eixo identificado como formador da identidade do bloco: o carnaval. Conforme exposto nos itens 2.3 e 3.2, o carnaval porto-alegrense não é reconhecido como expressão cultural relevante na cidade. Frente aos episódios de negligência do poder público e de racismo institucional, a comunidade carnavalesca mostra-se resiliente e segue realizando a festa. Perceber esta movimentação enquanto resistência cultural permite o estabelecimento de um paralelo entre essa temática e as formas de resistência desenvolvidas pelo bloco *Não mexe comigo que eu não ando só*. Sendo assim, optou-se por utilizar o design como ferramenta para auxiliar as mulheres do *Não mexe comigo que eu não ando só* conectando-as ao contexto histórico-cultural do carnaval da cidade onde o bloco atua. Por isso o desafio estratégico formulado para este trabalho foi: **Como estabelecer uma conexão entre o bloco e o contexto histórico-cultural do carnaval de rua de Porto Alegre?**

3.4 CONCEITO DE PROJETO

A fim de concluir a etapa Dialogar, um mapa mental (Figura 12 e Apêndice B) foi desenvolvido a partir dos conceitos pesquisados e apresentados nos itens 2 e 3 deste trabalho. Segundo Plentz (2011), esta técnica permite estruturar e visualizar questões complexas, servindo assim como um panorama de conceitos envolvidos no contexto que o bloco *Não mexe comigo que eu não ando só* se insere.

Figura 12 – Mapa Mental



Fonte: A Autora (2019)

Podemos perceber que a temática do carnaval (localizada na parte superior do mapa mental) está ligada a outros termos como a cultura negra, cultura popular, e gentrificação e estes por sua vez estão ligados ao termo Resistência (à esquerda do mapa mental). Conforme exposto no item 3.2, e reforçado por Silva, a “expressão da criatividade e da não-assimilação do povo negro, que fizeram com que o carnaval se tornasse também um veículo de resistência cultural.” (SILVA. 2017, p.26). Considera-se também que o *Não mexe comigo que eu não ando só* constitui-se em um coletivo que procura resistir aos discursos hegemônicos, conforme consta no item 3.1. Dessa forma, o termo Resistência converge às defesas do presente trabalho, além de permear os dois eixos fundamentais do bloco: Carnaval e Feminismo. Tendo em mente o Desafio Estratégico enquadrado no item 3.3, pode-se concluir que uma das formas de conectar o bloco e o carnaval é aproximando os seus diferentes tipos de resistência. Sendo assim, e tratando-se de um projeto de design, deve-se pensar qual a melhor maneira de realizar essa conexão. Com este fim, foram desenvolvidos requisitos e diretrizes de projeto que servirão para nortear as tomadas de decisão durante a etapa Criar, segunda etapa deste trabalho. São eles:

- g) Incentivar o diálogo entre o bloco e a comunidade carnavalesca da cidade;
- h) Apresentar informações sobre a história do carnaval da cidade de maneira atrativa às mulheres do bloco;
- i) Instigar as mulheres do bloco a saber mais sobre os assuntos apresentados, indicando possibilidades para que isso ocorra.
- j) Valorizar a oralidade como meio difusor da memória do carnaval porto-alegrense³⁹;
- k) Apresentar um projeto acessível à todas as mulheres do bloco;
- l) Oferecer às mulheres do bloco uma experiência coletiva que proporcione o desenvolvimento de relações intensas⁴⁰.

³⁹ Segundo Silva, ao tratarmos do carnaval de Porto Alegre “a oralidade é o principal meio difusor da memória (...)” (SILVA. 2017, p. 55).

⁴⁰ Neste contexto o termo Relações Intensas refere-se ao conceito construído por Manzini. Segundo ele “Organizações colaborativas (...) estão gerando soluções que, embora sejam muito diversas, são dotadas de relações intensas: poderíamos dizer, relações com um toque humano. E são exatamente essas Relações Intensas que os participantes valorizam.” (MANZINI. 2016, p. 39).

- m) Enriquecer o projeto utilizando conhecimentos de algumas das componentes do bloco.

A partir dos conhecimentos adquiridos na etapa anterior e dos requisitos e diretrizes definidos para o projeto, partiu-se para a etapa de ideação. Nesta etapa, algumas alternativas conceituais de projeto são geradas a fim de atender o objetivo principal deste trabalho. Para gerar essas alternativas foram utilizadas as estratégias de *storytelling* e *placemaking*, aprofundados nos itens a seguir.

3.4.1 Storytelling

O *storytelling*, conforme explica Fontana (2010), é uma narrativa sistemática que ajuda a conferir significado, visto que promove uma interação entre os participantes destas narrativas, como protagonistas e ouvintes, resultando em uma simbiose de emoção e sentidos, além de ser uma plataforma para a retenção de conhecimentos. Lidwell, Holden e Butler (2010, p. 230) definem essa estratégia como “o método original de passar o conhecimento entre gerações e continua sendo um dos métodos mais convincentes para comunicar conhecimentos de forma rica.”⁴¹ Os autores explicam que o *storytelling* pode estar presente em formato oral, como na narração de uma história; visual, como em um gráfico ou filme informativo; ou textual, como em um poema ou romance. Eles ainda listam os elementos fundamentais para a criação de boas experiências narrativas:

- n) Cenário - O cenário orienta o público, fornecendo uma sensação de tempo e lugar para a história.
- o) Personagens - A identificação dos personagens é como o público se envolve na história e como a história se torna relevante.
- p) Trama - A trama vincula os eventos da história e é o canal através do qual a história pode fluir.

⁴¹ Tradução da autora de: “It is the original method of passing knowledge from one generation to the next, and remains one of the most compelling methods for richly communicating knowledge.”

- q) Invisibilidade - A consciência sobre a existência do contador de histórias diminui à medida que o público se concentra em uma boa história. Quando envolvido em um bom filme ou livro, a existência do meio é esquecida.
- r) Humor - Música, iluminação e estilo de prosa criam o tom emocional da história.
- s) Movimento - Em uma boa história, a sequência e o fluxo de eventos são claros e interessantes. O enredo não para.

Sendo assim, o *storytelling* é utilizado para enriquecer experiências de aprendizado, tornando o conteúdo ensinado mais envolvente e palatável, permitindo desta forma que o público se identifique e experimente os eventos narrados de maneira pessoal, tornando-se parte deles.

3.4.2 Placemaking e Territorialidade

O *placemaking* é um conceito defendido por Manzini (2016). Segundo o autor, para que lugares existam, deve haver um grupo ou comunidade falando e atuando sobre eles. Esse diálogo gera um significado atrelado a um espaço, configurando assim a “criação de um lugar”, traduzido do inglês: *placemaking*. Desse modo, foi possível estabelecer um paralelo entre os conceitos de *placemaking* e territorialidade. Territorialidade, por sua vez, é um conceito da área da geografia e que, dentre outros, “designa a qualidade que o território ganha de acordo com sua utilização ou apreensão pelo ser humano” (SPOSITO, 2009, p. 11). Portanto, semelhante à definição de lugar de Manzini, o espaço antecede o território, ou, como explica Raffestin (2009, p. 26), “para construir um território, o ator projeta no espaço um trabalho, isto é, energia e informação, adaptando às condições dadas às necessidades de uma comunidade ou de uma sociedade.” O conceito de territorialidade, portanto, consiste no reconhecimento de territórios baseado no entendimento das potencialidades reconhecidas e evidenciadas pelo ser-humano em cada espaço onde este atua.

A Autora Lia Krucken afirma que é possível fortalecer a imagem de territórios por meio de projetos de design que valorizem e protejam o patrimônio material e imaterial. Segundo ela “elementos que registram as histórias e a passagem dos anos são testemunhas da comunidade que vive e viveu no território. Proteger o patrimônio também significa resguardar

uma herança para os sucessores no uso do território” (KRUCKEN, 2017, p. 102). A Autora ainda frisa a relevância que a imagem associada à um território possui, sendo que esta é um dos grandes fatores que contribuem para o sentido de pertencimento e de orgulho da comunidade que constrói aquele território.

3.4.3 Conceito de Projeto

Como este projeto se propõe a fortalecer a identidade do bloco *Não mexe comigo que eu não ando só* sob a ótica do design social, está se tratando aqui de um conceito expandido de identidade. O conteúdo exposto nos itens 3.1 e 3.3 possibilita reconhecer o carnaval como um dos fatores formadores da identidade cultural do bloco, e também que uma das possibilidades de reforçar essa identidade é a partir da conexão do bloco com o contexto histórico-cultural onde atua (o carnaval porto-alegrense). Sendo assim, este projeto de design se propõe a utilizar da estratégia de *storytelling* para possibilitar às participantes do bloco *Não mexe comigo que eu não ando só* o reconhecimento das territorialidades do carnaval da cidade de Porto Alegre. Para isso, será projetada uma experiência de aprendizado empregando produtos de design visual e/ou editorial baseada nos conceitos de **conexão, resgate e territorialidade**.

3.4.4 Ideação

É importante pontuar que este trabalho segue a visão de Jorge Frascara quanto às missões de um profissional do design, tais quais a capacidade para conferir poder comunicativo às mensagens, ordenar fluxo de informações visuais na sociedade, desenvolver comunicações de importância social e trabalhar a eficiência para um melhor aproveitamento de recursos disponíveis. Segundo este autor “a tarefa do designer visual é de transformar o caos em informação e a opacidade da realidade em transparência” (FRASCARA, 1989, p. 128).

A soma de todo o conhecimento adquirido até então, e a definição de um desafio estratégico e de um conceito de projeto possibilitou o desenvolvimento de três alternativas projetuais, descritas a seguir.

3.4.4.1 Alternativa 1 - Produto editorial

A primeira alternativa refere-se ao desenvolvimento de um produto editorial que auxilie as mulheres do coletivo a entender sobre a história do carnaval de Porto Alegre. A peça alcançaria este objetivo ao construir uma narrativa sobre tal temática, acompanhada de relatos de representantes da comunidade carnavalesca da cidade. Além da leitura, o produto também apresentaria momentos de interatividade, nos quais a usuária poderia escrever suas impressões sobre a leitura realizada e desenvolver uma espécie de diário pessoal relativo à temática.

Figura 13 – Painel semântico da alternativa de projeto 1



Fonte: A Autora (2019)

3.4.4.2 Alternativa 2 - Experiência de diálogo

A segunda alternativa configura-se como a organização de um ciclo de conversas para as mulheres do coletivo. Em cada evento seriam convidados membros da comunidade carnavalesca da cidade para conversar sobre as suas experiências relativas ao carnaval e seus territórios. Para esta alternativa está prevista a criação de produtos gráfico-visuais para acompanhar o ciclo de conversas, a fim de conferir identidade e continuidade aos encontros, assim como o registro e edição destas atividades com o propósito de gerar conteúdo para as mulheres que não puderem participar da atividade.

Figura 14 – Painel semântico da alternativa conceitual de projeto 2



Fonte: A Autora (2019)

3.4.4.3 Alternativa 3 - Saída de campo⁴²

A terceira alternativa propõe a programação de saídas de campo para as mulheres do bloco. Nesta atividade as integrantes do coletivo participariam de visitas em grupo aos territórios que fazem parte da história do carnaval porto-alegrense e seriam recebidas por pessoas importantes de cada local (mestres de escolas de samba, líderes de comunidades, etc.). Com isso o reconhecimento dos significados de cada lugar será construído por meio da vivência direta no local. As visitas seriam acompanhadas por material gráfico com informações históricas sobre o carnaval, contendo narrativas, mapas e infográficos.

Figura 15 – Paineis semânticos da alternativa de projeto 3



Fonte: A Autora (2019)

⁴² Neste trabalho utilizaremos o conceito de Saída de Campo definido por Joel Aguiar (2016). Segundo o autor, as Saídas de Campo consistem em experiências de aprendizado externas aos locais tradicionalmente destinados ao aprendizado (escolas, salas de aula, faculdades, etc.)

Diante destas três possibilidades de concretização do projeto de design, norteadas pelo conceito adotado (conexão, resgate e territorialidade), cabe agora a análise e definição de qual destas opções é a mais adequada. Para isso serão utilizadas as três lentes do desejo definidas pela IDEO (2013). Com base nessa análise, a alternativa será escolhida e refinada, iniciando assim a segunda etapa deste trabalho.

3.4.5 Verificação de Conceito

Expostas as três alternativas de projeto, é importante lembrar que uma das metodologias que orientam este trabalho, o HCD, apresenta as três lentes que devem se fazer presentes em um projeto de design social (Figura 4): o desejo, a praticabilidade e a viabilidade (IDEO, 2013). Segundo os autores, um bom projeto de design social deve se encontrar na intersecção destas três lentes, e o processo para verificar se uma alternativa cumpre com este requisito deve ser iniciado avaliando a lente do desejo. Eles ainda ressaltam que: “Uma boa maneira de solicitar feedback honesto é apresentar às pessoas diversas soluções. Quando um só conceito é apresentado, as pessoas relutam em criticar” (IDEO, 2013, p. 77). De posse destas possíveis soluções, levou-se a cabo neste momento buscando-se o posicionamento das integrantes do coletivo.

As mulheres que participam do bloco *Não mexe comigo que eu não ando só* foram convidadas a analisar cada alternativa conceitual, a fim de compará-las sob a lente do desejo. Optou-se por realizar esta verificação em uma assembleia geral do bloco, ocorrida no dia 05 de outubro de 2019 (Figura 16). Para viabilizar isso, primeiramente, o desafio estratégico foi exposto ao grupo presente com o objetivo de verificar se uma conexão entre o bloco e o contexto histórico-cultural do carnaval de rua de Porto Alegre era desejável por suas integrantes. A resposta positiva sobre essa questão foi unânime entre as presentes. Em um segundo momento, cada mulher na assembleia teve a possibilidade de opinar sobre os prós e contras de cada alternativa conceitual segundo a sua experiência dentro do bloco *Não mexe comigo que eu não ando só*. Assim, após uma discussão de cerca de 30 min, foi concluído que as três alternativas são formas desejáveis de atender ao desafio estratégico proposto. É válido ressaltar que todas as ideias foram bem recebidas pelas integrantes presentes, e que a vontade de que as alternativas se tornassem realidade foi reforçada verbalmente por algumas destas mulheres.

Figura 16 – Fotografia da Assembleia Geral do bloco no dia 05/10/19



Fonte: A Autora (2019)

3.4.6 Seleção de Alternativa de Projeto

O item anterior explica como foi aplicada a lente do desejo a fim de validar as alternativas de projeto desenvolvidas. A partir disso, um grupo de 5 mulheres presentes e disponíveis na assembleia foi convidado a comparar as 3 alternativas, a fim de selecionar a alternativa mais desejada. Para viabilizar isso cada mulher respondeu um questionário no qual foram conferidas notas de 1 a 5 a cada alternativa de projeto, considerando o quanto aquela alternativa era desejada por ela enquanto participante do bloco. As respostas destes questionários foram reunidas na matriz apresentada na Figura 18.

Figura 18 – Respostas do questionário sobre alternativas de projeto.

Mulheres x alternativas	Alternativa 1	Alternativa 2	Alternativa 3
Integrante 1	3	4	4
Integrante 2	3	5	4
Integrante 3	3	4	5
Integrante 4	4	3	5
Integrante 5	2	4	4
MÉDIA	3	4	4.4

Fonte: A Autora (2019)

Além das respostas quantitativas, é importante relatar alguns depoimentos recolhidos enquanto o questionário foi respondido. A integrante 3 percebeu uma relação inversa entre a quantidade de mulheres atingidas por cada alternativa e a intensidade do aprendizado proposto. Ou seja, em sua opinião, a primeira alternativa tem a possibilidade de atingir um maior número de integrantes do bloco, porém apresenta uma experiência de aprendizado menos intensa do que as outras duas opções. A integrante 4 apontou uma preocupação com relação à delimitação do conteúdo da Alternativa 1, considerando essencial a presença de alguma figura estudiosa da temática do carnaval porto-alegrense na equipe de projeto para executar a ideia da melhor forma. A integrante 5 comentou que, a partir de sua experiência com o bloco *Não mexe comigo que eu não ando só*, as atividades das alternativas 2 e 3 deveriam ter uma duração que não excedesse um turno de um dia de final de semana. A integrante 3 destacou que, apesar de ter pessoalmente gostado da alternativa 2, preocupa-se com o quórum que cada encontro teria, visto que é a proposta que requer a maior quantidade de tempo investida por parte das integrantes do bloco.

Aplicada a lente do desejo, a partir do recolhimento dos dados qualitativos e quantitativos apresentados anteriormente, resta avaliar as três alternativas conceituais segundo as lentes da aplicabilidade e da viabilidade. A lente da viabilidade verifica se o projeto é sustentável do ponto de vista ecológico e econômico enquanto a lente da aplicabilidade avalia se aquela alternativa é uma solução apropriada nos âmbitos socioculturais do público-alvo. Sendo assim, foram definidas notas de 1 a 5 para avaliar cada alternativa sob a ótica de

cada uma destas duas últimas lentes. Designadas as notas, uma nova matriz foi desenvolvida (Figura 19), comparando o desempenho de cada alternativa conceitual perante as três lentes do HCD:

Figura 19 – Desempenho das alternativas sob as três lentes do HCD.

	Alternativa 1	Alternativa 2	Alternativa 3
Desejo	3	4	4,4
Aplicabilidade	3	3	5
Viabilidade	3	4	4
MÉDIA	3	4,3	4,4

Fonte: A Autora (2019)

Percebe-se que as alternativas 2 e 3 obtiveram as médias de suas notas semelhantes, evidenciando que ambas apresentam-se como boas soluções para o problema que este projeto se propõe a resolver. Apesar disso, visto que este trabalho está inserido em um contexto acadêmico, devendo assim respeitar cronogramas e prazos, somente uma solução deve ser escolhida e desenvolvida. Sendo assim, ambas alternativas foram avaliadas do ponto de vista dos requisitos de projeto, definidos no item 3.4. Essa avaliação está exposta no quadro apresentado na Figura 20:

Figura 20 - Alternativas 2 e 3 perante os requisitos de projeto

Requisito	A Alternativa 2 cumpre com este requisito?	A Alternativa 3 cumpre com este requisito?
Incentivar o diálogo entre o bloco e a comunidade carnavalesca	SIM	SIM
Apresentar informações sobre a história do carnaval da cidade de maneira atrativa às mulheres do bloco;	SIM	SIM
Valorizar a oralidade como meio difusor da memória do carnaval Porto Alegrense;	SIM	SIM
Apresentar um projeto acessível à todas as mulheres do bloco;	PARCIALMENTE	SIM
Oferecer às mulheres do bloco uma experiência coletiva que proporcione o desenvolvimento de relações intensas.	PARCIALMENTE	SIM

Fonte: A Autora (2019)

Isso possibilitou o entendimento de que, perante a Alternativa 2, a Alternativa 3 cumpre com os requisitos de forma mais completa e plena, colocando-se assim como a melhor solução para este projeto.

3.5 PESQUISA CONTEXTUAL

Selecionada a melhor alternativa de projeto, partiu-se para o seu refinamento, com vistas a chegar a um formato adequado e melhor delimitar o conteúdo para atender este formato específico. Conforme indicação da IDEO (2013), a pesquisa contextual busca inspiração em contextos análogos aos definidos para este projeto, por isso foram pesquisadas iniciativas que fossem guiadas pelo conceito do projeto (conexão, resgate e territorialidade). Foram selecionados e analisados dois projetos que apresentam experiências próximas à alternativa projetual definida no item 3.4.6.

O primeiro projeto foi concebido coletivamente por intelectuais, artistas, pesquisadores, militantes negros e negras organizados pelo Centro de Referência Afro-Brasileira (CRAB)

Iosvaldyr Bittencourt Jr: O Museu do Percurso Negro⁴³. Desenvolvido durante anos, o projeto consiste em um museu a céu aberto que resgata a história do povo afro-brasileiro porto-alegrense a partir da construção de obras de arte em locais públicos relacionados. A primeira fase é marcada pela entrega da primeira obra, o Tambor na praça Brigadeiro Sampaio, no ano de 2011 e a 5ª e última fase marcada pela entrega da última obra, o Painel Afrobrasileiro no Largo Glênio Peres, em 2014 (BONOTTO, 2016).

No dia 27/06/2019 a autora deste trabalho teve a oportunidade de participar de uma visita guiada pelo Museu de Percurso do Negro em Porto Alegre. A atividade durou das 14h às 17h e foi guiada pelo historiador e mestrando em educação Maurício Dorneles. Segundo Maurício, o Museu antigamente tinha apoio da empresa pública de ônibus Carris, porém com o passar dos anos e a falta de apoio da prefeitura as visitas passaram a ser realizadas a pé e somente sob demanda. A experiência do passeio consistiu na visita em grupo das obras do museu localizadas no centro histórico de Porto Alegre, as quais eram apontadas e explicadas por Maurício. Apesar de possuir um blog oficial e um catálogo lançado em 2015⁴⁴ o Museu de Percurso do Negro não apresenta uma identidade visual consistente e também não utiliza de nenhum material gráfico durante a experiência do passeio.

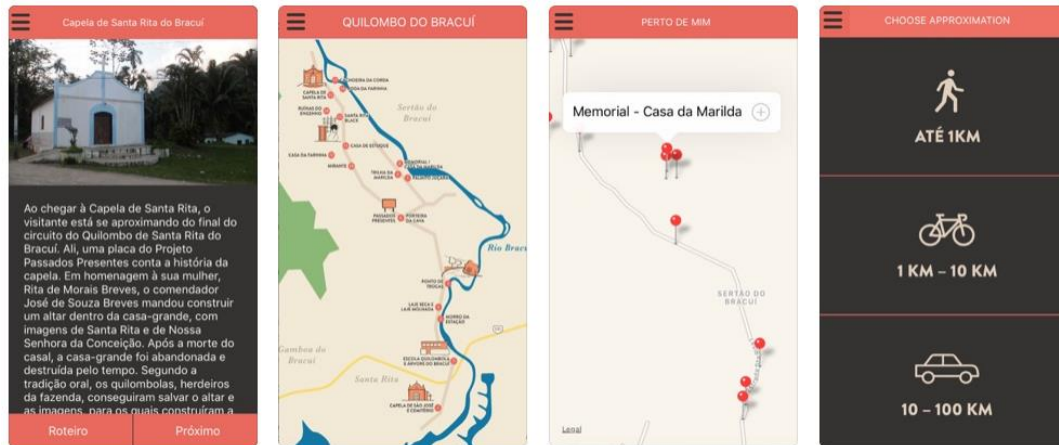
A segunda iniciativa analisada localiza-se no estado do Rio de Janeiro: a plataforma Passados Presentes. Com o objetivo de reconhecer o legado cultural da presença africana no Brasil e estimular o turismo de memória no estado do Rio de Janeiro o projeto foi desenvolvido a partir do Inventário dos Lugares de Memória do Tráfico Atlântico de Escravos e da História dos Africanos Escravizados no Brasil, coordenado por Hebe Mattos, Martha Abreu e Milton Guran, no Laboratório de História Oral e Imagem da Universidade Federal Fluminense (LABHOI/UFF), e obteve apoio do Projeto Rota do Escravo, da Unesco, em 2014. O projeto consiste na reunião de informações sobre o patrimônio imaterial relacionado à história negra do estado do Rio de Janeiro e possibilitou a formulação de quatro roteiros que conduzem os visitantes aos locais com exposições permanentes abordando a temática. Em 02 de Abril de 2016 foi lançado o aplicativo para celular do projeto (Figura 21), que facilita o acesso dos visitantes aos roteiros durante a visita e possibilita o acesso a mais informações históricas a partir da

⁴³ Acesso em 21/10/2019 <<http://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2016/11/museu-de-percurso-do-negro-resgata-memoria-e-territorios-em-porto-alegre.html>>

⁴⁴ <http://museudepercursodonegroempuertoalegre.blogspot.com/p/realizacoes.html> <Acesso em 21/10/2019>

leitura de *QR Codes*. Além disso, o projeto possui um site oficial⁴⁵ com banco de dados, informações e os mapas e itinerários de cada um dos quatro roteiros definidos.

Figura 21 – Telas do Aplicativo Passados Presentes.



Fonte: Captura de tela direto do aplicativo (2019)

Analisando ambos os projetos foi possível perceber que, apesar de se tratarem de saídas de campo que objetivam conectar o público a narrativas históricas pouco contadas, cada um apresenta experiências com atributos diferentes, os quais estão apontados na tabela da Figura 22:

Figura 22: Comparação entre projetos anacrônicos.

Atributos da Experiência	Museu de Percurso do Negro	Passados Presentes
Formato de visita	Coletivo	Individual
Fonte de informações	Oralidade/centralizada	multi-plataforma/descentralizada
Autonomia durante o trajeto	Não	Sim
Trajeto estruturados	Não	Sim
Unidade Gráfico Visual	Não	Sim
Aprendizado autônomo	Não	Sim

Fonte: A Autora (2019)

⁴⁵ <<http://passadospresentes.com.br>>. Acesso em 21/10/2019.

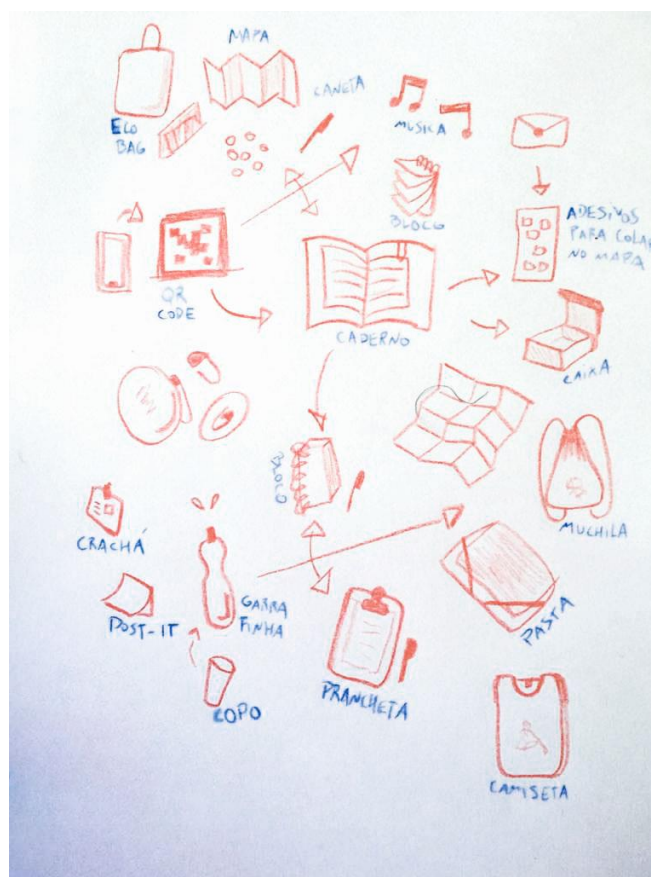
A comparação entre a experiência oferecida por cada um dos projetos permite apontar as vantagens e desvantagens de cada formato. Ao oferecer uma experiência coletiva de aprendizado por meio da oralidade o Museu do Percurso Negro acaba por centralizar as informações expostas e o controle sobre o trajeto no indivíduo que está guiando o passeio. Sendo assim, os usuários não possuem autonomia sobre o trajeto, devendo seguir o grupo para participar da experiência. Enquanto isso o projeto Passados Presentes apresenta ferramentas que garantem um formato de aprendizado autônomo ao usuário uma vez que o conteúdo abordado é exposto de forma estruturada e escrita, facilitando ainda uma pesquisa mais aprofundada sobre determinado assunto do interesse do usuário. Comparando os pontos analisados com os requisitos definidos para o presente projeto no item 3.4 pôde-se perceber que, apesar de incentivar uma experiência de aprendizado individual e que não valoriza a oralidade, o projeto Passados Presentes possui elementos que tornam a experiência de aprendizado mais interessante e imersiva. Enquanto isso os pontos fortes da vivência apresentada pelo Museu do Percurso Negro encontram-se no fato de ser uma experiência exclusivamente coletiva e que valoriza a oralidade.

3.6 ALTERNATIVAS FORMAIS

A pesquisa contextual, descrita no item 3.5, possibilitou maior entendimento da aplicabilidade do conceito adotado neste projeto. Sendo assim o próximo passo é a definição dos produtos que serão desenvolvidos para enriquecer a saída de campo que será proposta ao bloco *Não mexe comigo que eu não ando só*.

3.6.1 Ideação

Considerando que o conceito definido para este projeto é norteado pelas expressões **conexão, resgate e territorialidade**, e que a alternativa conceitual definida envolve a utilização de material gráfico, foi realizado um *brainstorm* visual (Figura 23) para listar as possibilidades formais deste material:

Figura 23 – *Brainstorm* visual de alternativas formais

Fonte: A Autora (2019)

As ideias levantadas foram divididas em três categorias de acordo com a sua função: Armazenamento (mochila, sacola de pano, pasta, envelope, etc.), Educacionais (bloco, folder, mapa, livreto, etc.) e Institucionais (camiseta, garrafa, copo, adesivos, etc.). A função dos produtos educacionais é apresentar o conteúdo ensinado de uma maneira atrativa a usuária permitindo-a apropriar-se dele da sua maneira (escrevendo, rabiscando, desenhando). Os produtos institucionais tem a principal função de tornar única a experiência que está sendo vivenciada, pois reforçam a identidade visual do projeto, além de sua utilidade extrapolar o momento da saída de campo. Já a categoria Armazenamento cumpre a função de servir como repositório dos itens que irão compor o projeto, facilitando a experiência das mulheres durante as visitas aos territórios. Cada categoria foi considerada essencial para a construção da saída de campo por isso foi definido que não somente um produto deveria ser desenvolvido, mas um kit gráfico contendo pelo menos um produto de cada categoria.

3.6.2 Seleção do Formato Final

A pesquisa sobre a história do carnaval de Porto Alegre permitiu compreender as relações existentes entre a cultura carnavalesca e os espaços físicos da cidade. Conforme explicado anteriormente, a construção de um espaço a partir de fatores culturais é o que constitui o processo de territorialidade. Segundo Iris Germano “o território é os usos, as apropriações, as significações impressas por um grupo no espaço físico, que mescla aspectos subjetivos e objetivos da experiência humana.” (1999, p. 164). Sendo que a história do carnaval é composta pelas histórias das ruas, bairros e rios porto-alegrenses, optou-se por contar algumas dessas narrativas a partir de um mapa. Além de conter o trajeto percorrido pelo grupo durante a saída de campo, o mapa vai demarcar pontos relevantes para a comunidade carnavalesca, apresentando algumas informações sobre a sua importância histórica. Junto deste mapa, o kit gráfico também contará com um livreto com mais conteúdo sobre a temática do carnaval, espaço para anotações e referências de onde a usuária pode procurar por mais informações sobre aquele assunto como livros, vídeos, trabalhos acadêmicos, etc. Além destes dois produtos educacionais o kit contará também com uma garrafa de água, que servirá para hidratar as usuárias durante o passeio, e uma sacola de pano que acomodará os produtos do kit, facilitando o seu transporte durante a experiência. Todos os itens serão personalizados de acordo com a identidade visual do projeto.

3.7 DELIMITAÇÃO DO CONTEÚDO

Definida a experiência que será proporcionada e o formato do kit gráfico, torna-se necessária a delimitação do trajeto que será realizado na saída de campo. Assim como do conteúdo que será abordado durante o passeio.

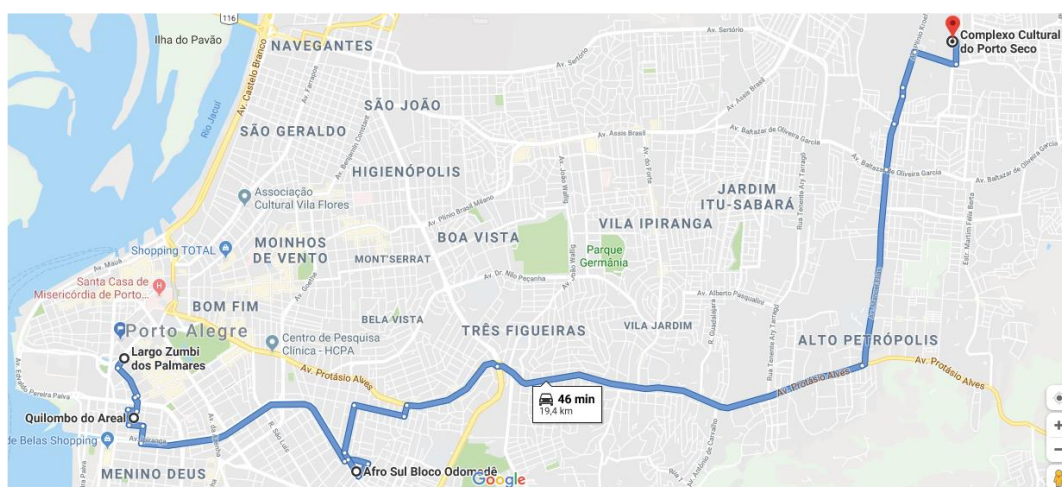
Pesquisar sobre a história do carnaval de Porto Alegre possibilitou o reconhecimento de diversas obras bibliográficas sobre essa temática, cada uma apresentando históricos e problematizações relevantes ao assunto. Desta forma, se faz necessário delimitar o conteúdo que será abordado no kit gráfico. Portanto quatro obras foram selecionadas como bases para o conteúdo apresentado nas peças gráficas: 1. A dissertação de mestrado em geografia de Daniele Machado Vieira, publicada em 2017 e intitulada “Territórios Negros em Porto Alegre/RS (1800 – 1970): Geografia histórica da presença negra no espaço urbano”. 2. A dissertação de

mestrado em história de Iris Graciela Germano, publicada em 1999 e intitulada “Rio Grande do Sul, Brasil e Etiópia: os negros e o carnaval de Porto Alegre nas décadas de 1930 e 40”. 3. O trabalho de conclusão de graduação em museologia de Natália Souza Silva, publicado em 2017 e intitulado “Bloco Afro Odomode no Vinte de Novembro: celebração e resistência negra nas ruas de Porto Alegre, RS”. 4. O trabalho de conclusão de graduação em Saúde Coletiva de Estella Maris da Silveira Dutra, publicado em 2017 e intitulado “Saúde, Cultura e Gentrificação: Análise da construção do Complexo Cultural do Porto Seco em Porto Alegre”.

3.7.1 Trajeto da Saída de campo

Conforme exposto no item 1.5.1, uma das três lentes definidas no método HCD da IDEO (2013) é a lente da viabilidade. A partir desta lente percebeu-se que não seria possível desenvolver uma saída de campo que abrangesse todos os locais relevantes na história do carnaval porto-alegrense, em decorrência do grande número. Assim, uma seleção de locais foi realizada visando definir um trajeto que construísse uma narrativa coerente, cumprindo assim com dois dos seis elementos fundamentais do *storytelling* apresentados no item 3.4.1, a trama e o movimento. Além disso, um fator considerado importante foi delimitar a experiência à no máximo quatro horas de duração. Desta maneira o tempo de trajeto estará alinhado com o tempo de duração das atividades rotineiras do bloco, como por exemplo as assembleias e os ensaios. A Figura 24 apresenta o trajeto que será percorrido de forma sistemática:

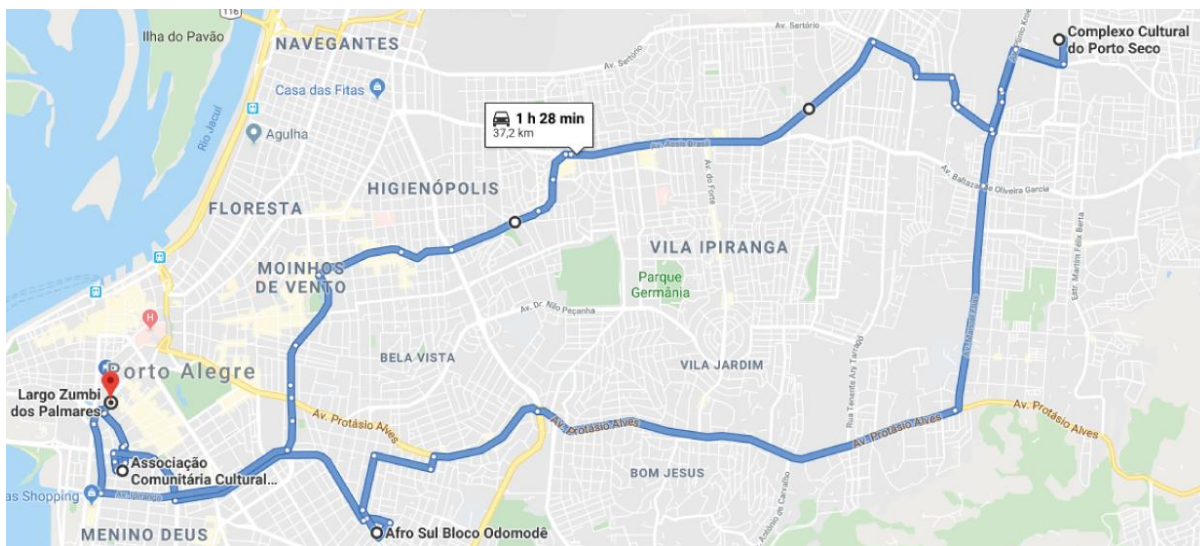
Figura 24 – Prévia Trajeto do Passeio



Fonte: Google Maps (2019)

Levando em conta a história do carnaval de Porto Alegre e do Bloco *Não mexe comigo que eu não ando só*, foram escolhidos quatro locais de visita que nortearão o passeio: O Largo Zumbi dos Palmares, o Quilombo do Areal, o Centro Cultural Afro-Sul Ododomê e o Complexo Cultural Porto Seco. A distância entre estes locais tornou necessária a utilização de um ônibus para possibilitar a realização da experiência de forma coletiva. Foi desenvolvido um roteiro que deve ser seguido durante o passeio (Apêndice E) a fim de sistematizar a experiência e torná-la reproduzível, independente do público participante. Em linhas gerais este roteiro define de forma cronológica os conteúdos que serão expostos ao grupo em cada trecho do trajeto e também as atividades que serão realizadas em cada um dos quatro locais de visita. Sendo o largo Zumbi dos Palmares o local de partida e o Porto Seco o local de chegada do passeio, a forma mais rápida de realizar o trajeto de volta seria utilizando as mesmas vias da ida. Porém, optou-se por aumentar a sua duração em alguns minutos e realizar o trajeto de retorno ao largo passando por dois antigos territórios negros da cidade que não seriam incluídos no trajeto inicial, a Bacia do Mont’Serrat e a Colônia Africana, tornando assim a experiência mais completa. O trajeto definido pode ser verificado na Figura 25:

Figura 25 – Trajeto Completo do Passeio



Fonte: Google Maps (2019)

3.7.2 Verificação e Validação do Trajeto e do Conteúdo

Segundo a metodologia HCD da IDEO (2013), ouvir a opinião de especialistas e do seu público-alvo durante o desenvolvimento do projeto é fundamental para obter a solução ideal para o seu problema de projeto. Deste modo, a historiadora e participante do bloco Não mexe, Laura Galli foi convidada a acompanhar o desenvolvimento do conteúdo apresentado no kit gráfico, assim como para avaliar o trajeto escolhido para a saída de campo piloto. Vale ressaltar que Laura finalizou em 2019 sua dissertação de mestrado em história, pesquisando sobre os aspectos histórico-culturais que culminaram na transferência do carnaval de Porto Alegre para o Complexo Cultural do Porto Seco. Isso possibilitou que ela trouxesse uma visão relevante e técnica sobre o conteúdo abordado no protótipo final deste trabalho, assim como uma visão de quem participa do bloco *Não mexe comigo que eu não ando só* e entende as suas dinâmicas.

4 TERCEIRA ETAPA: DESENVOLVER

A terceira etapa deste trabalho se propõe a condensar as informações e decisões tomadas até agora, transformando assim “conhecimento preexistente em ações” (IDEO, 2013, p. 15). Os capítulos que se seguem dizem respeito ao desenvolvimento formal e técnico dos produtos selecionados anteriormente, culminando em protótipos que posteriormente à finalização deste TCC serão utilizados nos processos de verificação e implementação do projeto. Segundo a IDEO (2013) a etapa de desenvolvimento inclui ainda a própria fase de aplicação dos protótipos desenvolvidos, a fim de verificar a viabilidade do projeto na prática. O escopo deste TCC abrange as fases de desenvolvimento e prototipação.

4.1 IDENTIDADE VISUAL

A Identidade Visual, é o que representa visualmente os conceitos e as ideias de uma marca. Fazem parte da identidade visual, a marca (seja um logotipo, símbolo, ou uma combinação dos dois), a paleta cromática, a tipografia, os grafismos, os ícones e as eventuais aplicações que dependem da natureza do projeto, como papelaria, design de interiores e sinalização, entre outros elementos. Um sistema de identidade visual serve para propor uma unidade no uso desses elementos, comunicando a essência da instituição de modo consistente, porém sem a necessidade de “ser rígida nem limitante para ser sentida como característica de uma empresa só.” (WHEELER, 2012, p.41).

4.1.1 Naming

No momento de desenvolvimento de uma identidade visual o processo de *Naming* é importante pois “o nome é a coisa pela qual uma marca é recordada e discutida” (HEALEY, 2009, p.86). Segundo Wheeler (2012) os nomes podem ser classificados em sete categorias: Fundador, Descritivo, Inventado, Metáfora, Acrônimo, Palavras Mágicas e Combinação.

O processo de *Naming* utilizou como base as três palavras definidas no item 3.4.3 como conceito deste projeto: **conexão, resgate e territorialidade**. Vista a relação existente entre o carnaval (tema deste projeto) e a música, o primeiro passo realizado foi pesquisar

músicas, especificamente sambas, que pudessem servir como inspiração. Desta forma foi possível reconhecer uma das músicas que fazem parte do repertório do bloco *Não mexe comigo que eu não ando só* como uma opção qualificada para inspirar o nome do projeto: o samba “Alguém Me Avisou”, composto e interpretado pela artista Dona Ivone Lara, a primeira mulher a assinar a composição do enredo de uma escola de samba (SCHEFFER, 2016). Além de fazer parte do repertório do bloco que é foco deste estudo e de ser uma música composta por uma mulher, a composição “Alguém Me Avisou” ainda apresenta uma narrativa que compactua com o conceito definido no item 3.4.3, conforme pode ser verificado em sua letra:

Foram me chamar
Eu estou aqui, o que é que há
Eu vim de lá, eu vim de lá pequenininho
Mas eu vim de lá pequenininho
Alguém me avisou
Pra pisar nesse chão devagarinho
Alguém me avisou
Pra pisar nesse chão devagarinho

Sempre fui obediente
Mas não pude resistir
Foi numa roda de samba
Que eu juntei-me aos bambas
Pra me distrair
Quando eu voltar à Bahia
Terei muito que contar
Ó padrinho não se zangue
Que eu nasci no samba
Não posso parar

(Música composta por Dona Ivone Lara, 1964)

A música fala sobre uma relação antiga entre o eu-lírico e o samba, além de uma posição respeitosa e cautelosa com relação à temática cantada: “Alguém me avisou pra pisar nesse chão devagarinho”.

Os trechos da música foram analisados em busca de expressões que cumprissem com cinco critérios definidos por Wheeler (2012) para garantir a eficácia de um nome:

- t) Passível de Proteção: o nome pode ser registrado no Instituto Nacional de Propriedade Industrial (INPI) e possui domínio disponível.
- u) Significativo: o nome transmite a essência da marca.
- v) Diferente: o nome é único e diferenciado da concorrência.
- w) Sonoro: o nome possui leitura agradável, fácil pronúncia e memorização.

- x) Visual: o nome possui potencial gráfico para a construção da assinatura visual e aplicações.

Assim, a expressão “**Eu vim de lá**” foi selecionada como nome para o projeto.

Apesar de cumprir com os cinco critérios de Wheeler, conforme os objetivos de aprendizado e informacionais do projeto, verificou-se a necessidade do desenvolvimento de um descritor para acompanhar o nome (Wheeler, 2012). Por isso definiu-se o nome completo do projeto como: “**Eu vim de lá - Territorialidades do Carnaval de Rua de Porto Alegre**”.

4.1.2 Paleta Cromática

A paleta cromática selecionada para compor a identidade visual do projeto é a mesma paleta que identifica o bloco *Não mexe comigo que eu não ando só*. Esta paleta cromática está composta por três matizes: o roxo, o vermelho e o amarelo. A escolha destes matizes foi nor-teada pela possibilidade da identificação cromática se dar de maneira mais direta entre o projeto e o grupo que direcionou as tomadas de decisão durante o seu desenvolvimento, no caso, as mulheres que compõem o bloco. Além disso, esses três matizes apresentam um bom contraste entre si, característica positiva em um mapa que expõe diversas informações ao mesmo tempo e precisa apresentá-las ao usuário de maneira hierárquica e organizada.

Por conta da inexistência de um sistema de identidade visual oficial do bloco *Não mexe comigo que eu não ando só*, as tonalidades foram analisada a partir de suas redes sociais (Figura 26):

Figura 26 – Rede Social do bloco *Não mexe comigo que eu não ando só*.



Fonte: Redes Sociais do Bloco (2019)

Definidas as tonalidades principais da identidade visual deste projeto, uma paleta secundária também foi desenvolvida a fim de auxiliar na construção de hierarquia dos materiais gráficos. Ambas podem ser conferidas na Figura 27:

Figura 27: Paletas Cromáticas primária e secundária



Fonte: A Autora (2019)

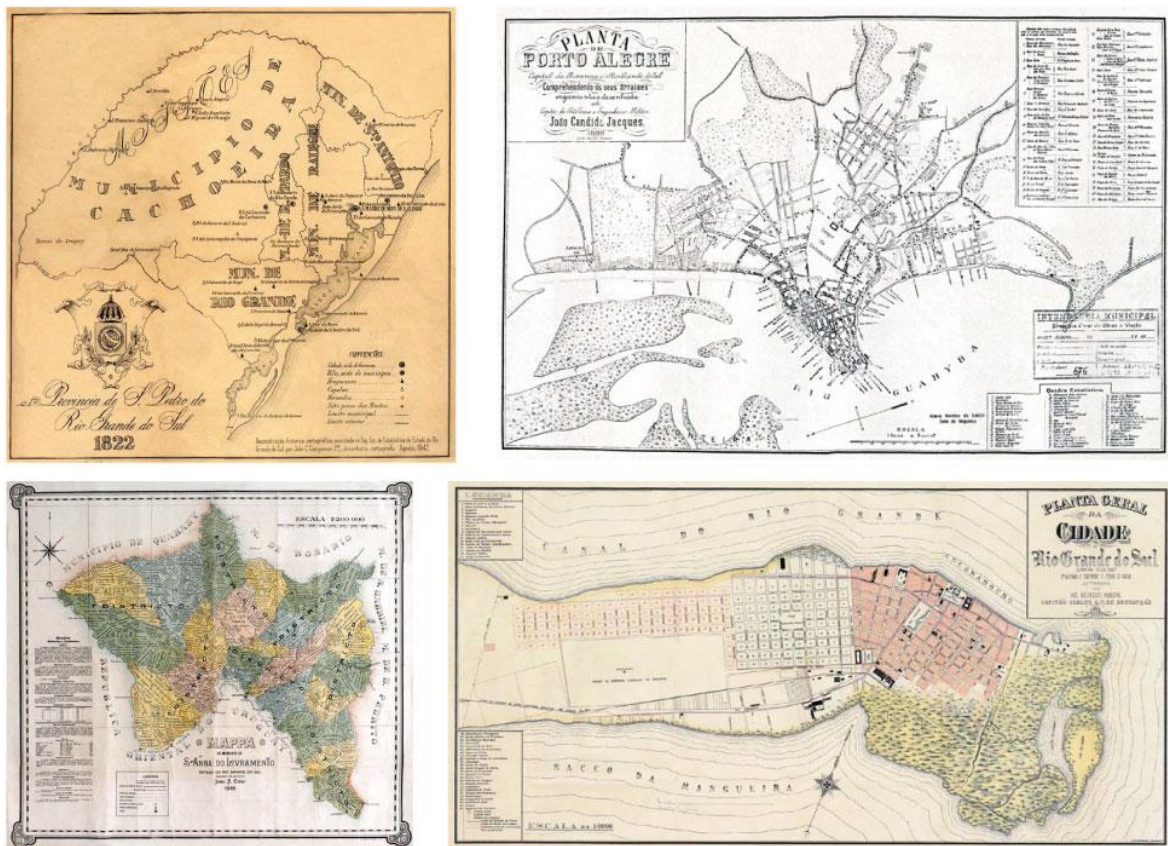
O processo de definição destas seis cores definiu as porcentagens CMYK levando em conta fatores frisados por Villas-Boas (2010) como a quantidade de tinta, visto que, segundo o autor, atingir tonalidades utilizando um carregamento menor de tinta gera um processo de impressão mais controlado e previsível, além da economia de material.

O uso das cores no mapa se dá a partir da definição de uma função hierárquica, sendo o amarelo utilizado como base neutra, utilizado na maioria dos casos como fundo e em informações de menor destaque. Enquanto isso, o vermelho e o roxo são utilizados para os textos e informações que devem estar em evidência. Mesmo que sirvam para unificar produtos de uma só marca, segundo Wheeler (2012) as cores também são usadas para explicitar a arquitetura de marca, evidenciando assim a diferença entre produtos de linhas ou propósitos distintos. No caso deste projeto, foi determinada a predominância de uma cor forte específica para cada produto gráfico, facilitando a sua diferenciação do ponto de vista do usuário. Assim enquanto o mapa apresenta a capa e contracapa em roxo, o Caderno de Estudos tem a predominância do amarelo na capa e quarta capa. Na sacola de pano e na garrafa de água personalizadas a predominância é do amarelo forte.

4.1.3 Lettering

A pesquisa realizada pela pesquisadora junto a Mapoteca Online do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul (IHGRGS)⁴⁶ possibilitou perceber os grafismos e estilos tipográficos utilizados em mapas antigos do estado do Rio Grande do Sul e da cidade de Porto Alegre (Figura 28).

Figura 28 – Mapas antigos do Rio Grande do Sul



Fonte: Mapoteca Online do IHGRGS. Acesso em 03/10/2019.

Levando em conta que dois dos três conceitos deste trabalho são “conexão” e “resgate”, os *letterings* e grafismos destes mapas antigos foram usados como inspiração no momento de desenvolver a identidade visual do projeto. No caso dos *letterings* antigos pode-

⁴⁶ Mapoteca online do IHGRGS Disponível em < <https://www.ihgrgs.org.br/> >. Acesso em 03/10/2019.

se observar a combinação de tipografias carregadas de detalhes, serifadas e rebuscadas (Figura 29).

Figura 29 – Letterings dos mapas antigos do Rio Grande do Sul



Fonte: Mapoteca Online do IHGRGS. Detalhes das imagens originais (2019).

Segundo Chuck Byrne, “fontes diferentes podem implicar várias mensagens e reforçar várias abordagens estéticas” (BYRNE, 2005. p. 05). Por isso, a fim de conferir esse aspecto visual antigo, a legibilidade de diversas fontes de estilo retrô foi testada nas palavras do nome do projeto (Figura 30).

Figura 30 – Testes tipográficos

PORTO ALEGRE PORTO ALEGRE *Porto Alegre*
 PORTO ALEGRE PORTO ALEGRE
 Porto Alegre PORTO ALEGRE
 PORTO ALEGRE *Porto Alegre* PORTO ALEGRE
 EU VIM DE LA Eu Vim de La EU VIM DE LA
 EU VIM DE LA EU VIM DE LA *Eu Vim de la*
Eu Vim de la EU VIM DE LA EU VIM DE LA

Fonte: A Autora (2019)

Por conta do conjunto do nome do projeto junto de seu descritor configurarem-se em um *lettering* extenso, optou-se por hierarquizar as palavras a partir do uso de tipografias e tamanhos diferenciados, pois “fontes contrastantes em estilo, tamanho e formatação

estabelecem uma ordem visual ou hierarquia que auxilia na comunicação de informações.” (BYRNE, 2005. p. 05). Deste modo foram selecionadas e compostas três das fontes exibidas acima para integrar a assinatura principal:

Figura 31 – Configuração do *lettering* na assinatura principal



Fonte: A Autora (2019).

O título (“Eu vim de lá”) foi escrito em Castile Inline, uma fonte verticalizada, desenhada com adornos detalhados, decorativa e display, ou seja destinada a usos em tamanho grande. O descritor (“Territorialidades do Carnaval de Rua de Porto Alegre”) foi escrito em parte com a fonte tipográfica Cash Currency, uma fonte transicional (LUPTON, 2013) de alta legibilidade por conta de suas hastes e barras de larguras contrastantes entre si e de sua grande altura x, utilizada em versalete. A expressão “Carnaval de Rua” do descritor foi escrita com a fonte tipográfica The Goldsmith Vintage, uma fonte moderna (LUPTON, 2013) desenhada à mão e também verticalizada. Pode-se perceber que, conforme afirmado anteriormente, a classificação hierárquica dos termos se dá a partir do desenho e tamanho de cada tipografia, designando assim uma tipografia detalhada em tamanho maior para o título, uma tipografia igualmente verticalizada, porém menos detalhada para o termo “Carnaval de Rua” e uma tipografia simplificada em tamanho menor para o restante das palavras.

Realizada a composição das letras, o processo de *lettering* foi finalizado após a aplicação de ajuste óptico na assinatura, necessário para balancear e ajustar os tipos (BYRNE, 2005):

Figura 32 – Processo de Ajuste óptico da assinatura principal



Fonte: A Autora (2019).

4.1.4 Assinatura Visual

Segundo Wheeler (2012) uma assinatura visual relaciona um logotipo, um símbolo e um descritor de forma estruturada. A autora ainda explica que algumas identidades visuais podem apresentar versões das assinaturas com símbolos e logotipos independentes entre si, ou versões verticais ou horizontais, permitindo assim uma gama de uso maior, dependendo das necessidades de aplicação.

A assinatura principal da identidade visual deste projeto consiste no *lettering* desenvolvido no Item 4.1.3 e o descritor. A composição unificada com a adição de grafismos pode ser verificada abaixo:

Figura 33 – Assinatura Principal



Fonte: A Autora (2019).

A assinatura principal deve ser priorizada em todas as aplicações, exceto quando sobreposta a fundos escuros ou reduzida a tamanhos que prejudiquem a sua legibilidade. Para as condições de aplicação incorretas à assinatura principal, foram desenvolvidas versões alternativas de assinatura, expostas a seguir:

Figura 34 – Assinatura Alternativa



Fonte: A Autora (2019)

A versão alternativa horizontalizada da assinatura foi desenvolvida a fim de aumentar as possibilidades de aplicação em áreas reduzidas. Ela tem o seu descritor resumido e deve ser utilizada de forma monocromática. Abaixo podem ser visualizadas outros usos da versão secundária, de forma a manter o contraste entre o fundo e as assinaturas. É importante ressaltar que a configuração de ambas as versões deve ser respeitada e que o título principal ("Eu vim de lá") não deve ser utilizado sem nenhum descritor.

Figura 35 – Assinaturas alternativas na paleta de cores



Fonte: A Autora (2019)

A segunda alternativa à assinatura principal é composta pela versão monocromática e pela versão *dualtone* da assinatura. Soluções indispensáveis para aplicação em materiais com restrições quanto ao uso de cores:

Figura 36 – Assinatura principal versões monocromáticas



Fonte: A Autora (2019)

Figura 37 – Assinatura Principal versões *dualtone*.

Fonte: A Autora (2019)

4.1.5 Grafismos e Textura

Os grafismos também fazem parte da identidade visual, conferindo unidade aos produtos sem que estes fiquem dependentes, ou limitados, somente as assinaturas visuais. Por isso, são elementos que reforçam a identidade visual tornando-a mais versátil e completa.

Para este projeto, assim como o *lettering* desenvolvido para a assinatura visual principal (Figura 36), o desenvolvimento dos grafismos utilizou os mapas antigos como inspiração. Na Figura 38 podemos observar o estilo destes elementos quando aplicados neste material antigo pesquisado.

Figura 38 – Grafismos de mapas antigos do Rio Grande do Sul



Fonte: Mapoteca Online do IHGRGS. Detalhes das imagens originais (2019).

Segundo Peón (2009) grafismos são elementos gráficos geralmente abstratos e tem a função de enfatizar conceitos ou servir como apoio na organização de layouts, aliando a um componente estético a função de veicular a identidade visual. Os grafismos utilizados neste projeto (Figura 39) foram desenvolvidos de forma estilizada a fim de adornar seus elementos principais, reforçar hierarquias e ainda tornar a identidade visual mais concisa.

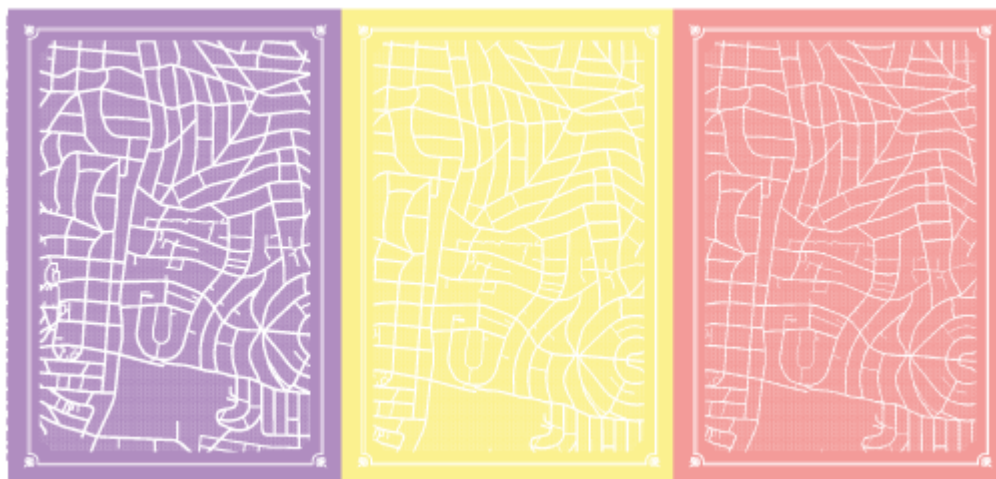
Figura 39 – Grafismos da Identidade Visual do Projeto



Fonte: A Autora (2019)

Além dos grafismos, uma textura de fundo foi desenvolvida a partir do desenho simplificado do mapa da cidade de Porto Alegre. Servindo como um plano de fundo alternativo, a textura pode ser utilizada em qualquer uma das seis cores definidas na paleta cromática, conforme mostra a Figura 40.

Figura 40 – Texturas do Projeto



Fonte: A Autora (2019)

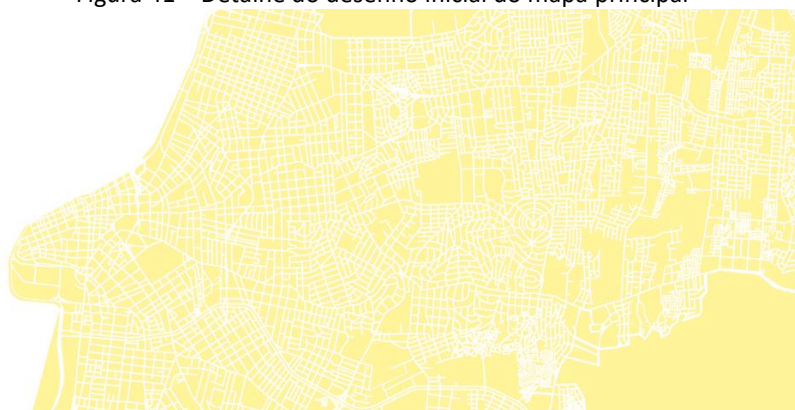
4.2 O MAPA

A identidade visual do projeto foi aplicada no desenvolvimento do Mapa, produto que faz parte do kit gráfico definido no item 3.6.2.

4.2.1 O desenho do mapa

O desenho do mapa principal deste projeto utilizou como base os dados presentes no mapa dos bairros da cidade de Porto Alegre, disponibilizado no site da Prefeitura⁴⁷ e desenvolvido pela Secretaria do Planejamento Municipal. A partir desse material, iniciou-se o desenvolvimento do mapa principal no *software* Adobe Illustrator:

Figura 41 – Detalhe do desenho inicial do mapa principal



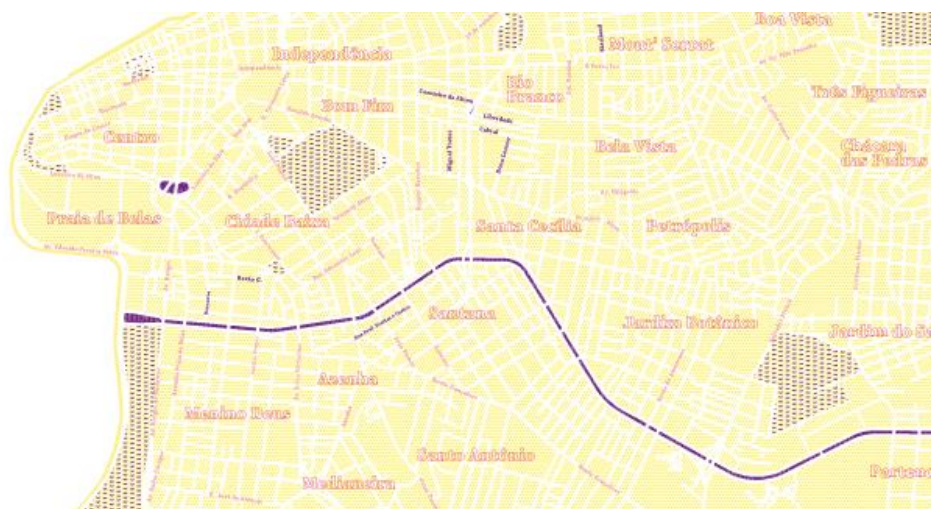
Fonte: A Autora (2019)

Conforme definido no item 3.7, as informações que serão apresentadas no material não apresentarão dados geográficos precisos, sendo que a finalidade do mapa não é técnica e sim narrativa. Desta forma, dados técnicos, como escala ou projeção cartográfica não são abordados no produto.

O reconhecimento das localidades ali representadas pelas usuárias é fundamental para que o projeto atinja seus objetivos. Dando enfoque à narrativa principal do material (as territorialidades do carnaval porto-alegrense), optou-se por não adicionar o nome de todas as ruas e bairros ao mapa principal, priorizando assim a clareza das informações representadas no produto gráfico. Entretanto, sendo que cada indivíduo se relaciona com a cidade de maneira única (VIEIRA, 2017), torna-se necessário evidenciar os nomes de algumas ruas e bairros principais, auxiliando assim o reconhecimento das localidades por parte do usuário. Para este mesmo fim, referências geográficas foram também sinalizadas, como o curso atual do Arroio Dilúvio e as grandes áreas verdes e parques:

⁴⁷ Disponível em < http://www2.portoalegre.rs.gov.br/spm/default.php?p_secao=132> Acesso em 30/09/2019.

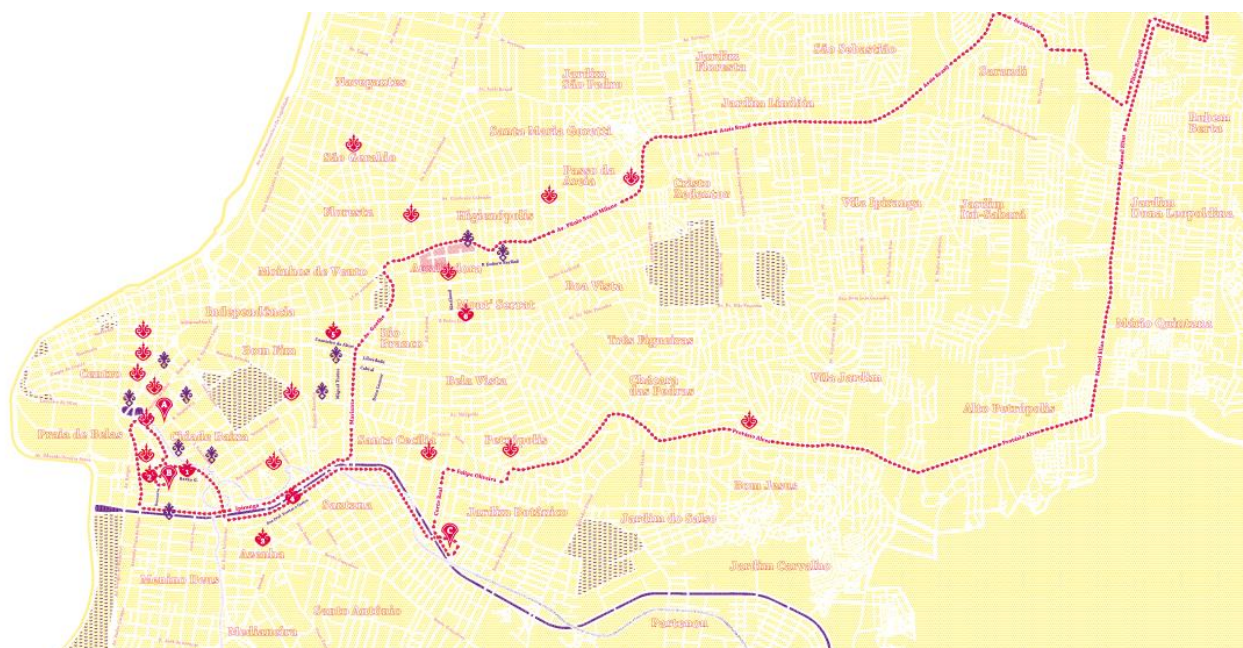
Figura 42 – Mapa contendo referências geográficas (detalhe)



Fonte: A Autora (2019)

A partir disso as informações referentes ao trajeto da saída de campo e à história do carnaval foram adicionadas. Na Figura 43 é possível observar o desenho do mapa principal em sua versão final em tamanho reduzido. O mapa principal em seu tamanho real pode ser conferido no Apêndice C.

Figura 43 – O Mapa principal em sua versão final (tamanho reduzido)

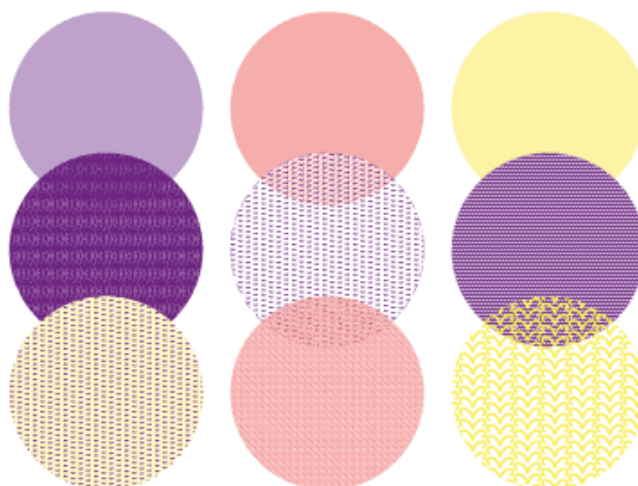


Fonte: A Autora (2019)

4.2.2 Iconografia e Padronagens do Mapa

Segundo Frascara (2000) a área do design de informação se encarrega dos projetos de diagramas, instruções, mapas, entre outros. Desta forma, ele afirma que “O design de informação requer habilidade para processar, organizar e apresentar informações de forma verbal e não-verbal” (FRASCARA, 2000. p. 103). Mapas recorrem largamente a formas não-verbais de informação e, por tanto, utilizam de elementos como cores, grafismos, ícones e padronagens para transmitir o conteúdo aos usuários. Levando em conta esta informação, foram desenvolvidas padronagens (Figura 44) para diferenciar elementos relevantes no mapa como quadras, cursos fluviais, parques, etc.

Figura 44 – Padronagens do Mapa



Fonte: A Autora (2019)

Ícones e estilos de traçados também foram desenvolvidos em consonância com a identidade visual do projeto para servir como indicadores ou demarcadores no mapa:

Figura 45 – Ícones e Marcadores do Mapa



Fonte: A Autora (2019)

Tanto os ícones como as padronagens foram desenvolvidos em consonância com a identidade visual do projeto, utilizando as cores e estilos definidos no item 4.1.

4.2.3 Tipografia em Mapas

Felix Arnold (1999) é um designer de fontes que realizou um estudo sobre o uso da tipografia na cartografia. Segundo o autor, existem diferenças entre o desenho de tipos ideal para projetos editoriais e projetos cartográficos. Enquanto os projetos editoriais apresentam grades e áreas organizadas e definidas para cada informação, os mapas contém composições complexas e orientadas pela geografia representada, apresentando assim sobreposições, ruído e letras miúdas. As qualidades de uma fonte ideal para uso na cartografia incluem boa legibilidade em tamanhos pequenos, diferenciação entre todos os caracteres, pesos variados e caracteres que formam desenhos de palavras facilmente reconhecíveis (ARNOLD, 2004). Estes atributos garantem que a fonte escolhida apresente uma boa legibilidade e leitura em situações nas quais as informações visuais competem com as informações verbais, que ocorrem frequentemente na cartografia.

Sendo assim, a família de fontes utilizada no mapa é a Chaparral Pro, desenhada por Carol Twombly e lançada em 2000.

Figura 46 – Fonte Chaparral Pro Regular em diferentes tamanhos

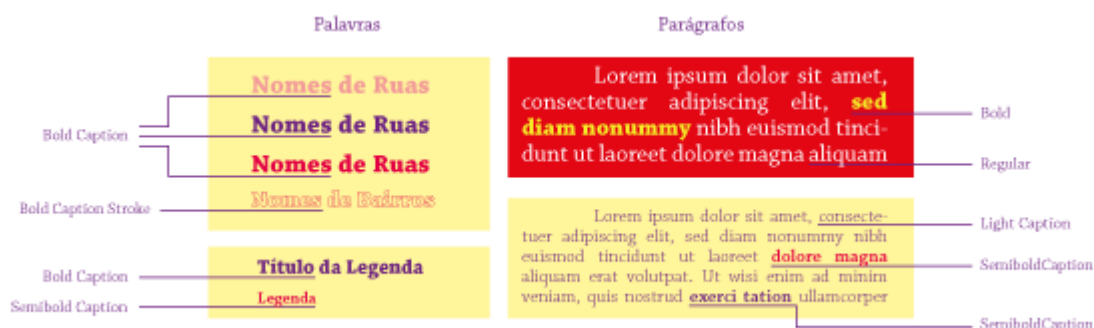
72 Um pequeno jabu
 60 Um pequeno jabuti x
 48 Um pequeno jabuti xereta
 36 Um pequeno jabuti xereta viu dez c
 24 Um pequeno jabuti xereta viu dez cegonhas felizes.
 18 Um pequeno jabuti xereta viu dez cegonhas felizes.
 16 Um pequeno jabuti xereta viu dez cegonhas felizes.
 14 Um pequeno jabuti xereta viu dez cegonhas felizes.
 12 Um pequeno jabuti xereta viu dez cegonhas felizes.
 10 Um pequeno jabuti xereta viu dez cegonhas felizes.
 8 Um pequeno jabuti xereta viu dez cegonhas felizes.

Fonte: A Autora (2019)

Constituindo um conjunto de 32 diferentes fontes, a Chaparral Pro apresenta-se como uma tipografia com serifas pesadas e retangulares como as fontes estilo egípcias utilizadas no Século XIX (LUPTON, 2013). A família contém quatro diferentes formatos: Subhead, Display, Regular e Caption, desenhados em diversos pesos e estilos, apresentando-se assim extremamente versátil e adaptável as inúmeras situações gráficas presentes neste projeto. Além disso, seu desenho clássico e amigável dialoga com a identidade visual definida no item 4.1.

A Figura 47 esquematiza o uso da Chaparral nos mapas deste projeto:

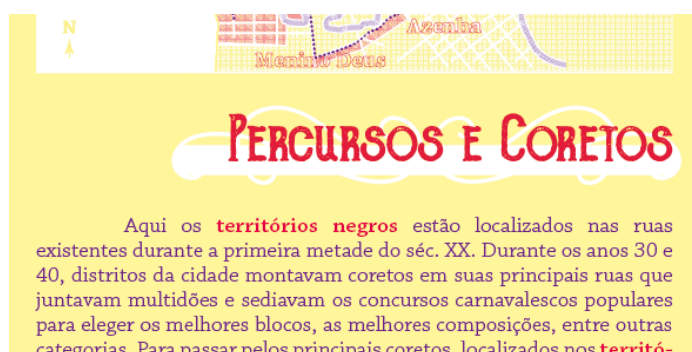
Figura 47 – Usos da tipografia Chaparral nos mapas



Fonte: A Autora (2019)

Além da família Chaparral Pro, a fonte The Goldsmith Vintage foi utilizada para alguns títulos, contribuindo tanto para comunicar a hierarquia das informações, quanto para manter o estilo antigo da identidade visual do projeto no material:

Figura 48 – Uso da Tipografia The Goldsmith Vintage em títulos.



Fonte: A Autora (2019)

4.2.4 Suporte, Dobras e Formato

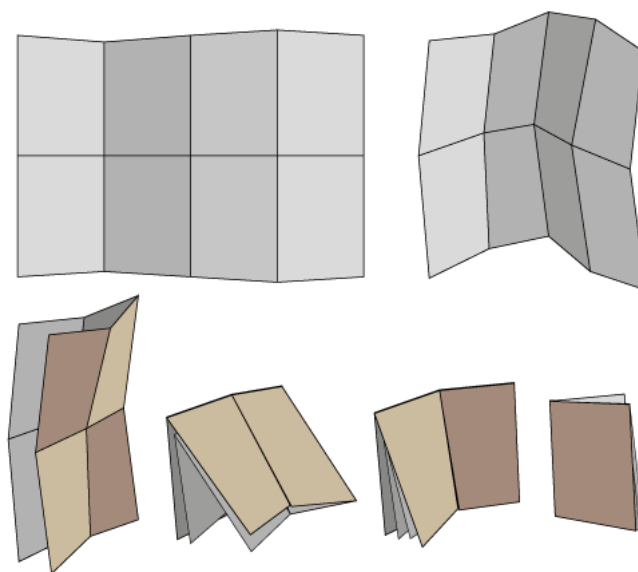
Sendo o Kit Gráfico pensado para uso durante a saída de campo, é necessário que os produtos possam ser carregados e manejados pelas usuárias com facilidade. Além disso, como os Kits serão entregues para cada participante da saída, é necessário levar em conta os fatores de reprodutibilidade e orçamento.

A fim de utilizar um formato padrão e de fácil reprodução em gráficas, o mapa foi formatado em uma folha de tamanho A3 (297 x 420 mm) segundo o sistema DIN (Deutsches Institut für Normung) adotado internacionalmente. Uma folha nestas dimensões garante a área de impressão necessária para reproduzir as diversas informações do mapa principal e também apresenta facilidade no manuseio. Segundo Cynthia A. Brewer a organização das informações em mapas torna-se complexa pela quantidade de informações presentes em uma só área, por isso “elementos conceitualmente relacionados devem estar próximos” (BREWER, 2015. p. 53). A autora comenta ainda que a colocação acima parece óbvia, mas mesmo assim difícil de ser executada. A partir disso o posicionamento das informações foi determinado, dispondo-as na frente e no verso da folha de modo que fizessem sentido narrativamente e visualmente.

As dobras servem para facilitar o manuseio do mapa e representam uma grande vantagem dos mapas físicos em relação aos digitais. Elas possibilitam que um produto que apresente um grande número de informações caiba na palma da mão do usuário. Entretanto, o ato da dobra durante o manuseio do mapa fragiliza o papel e racha a arte impressa, dificultando ou até eliminando a legibilidade de algumas informações. Por isso, definir dobras em um material impresso e organizar as informações contidas neste levando em conta essas dobras, aumenta a sua durabilidade.

No presente projeto, o estilo de dobra escolhida delimita oito faces na folha de papel A3, ou seja, esta dobrada é reduzida a 1/8 de seu tamanho original. A Figura 49 ilustra a dobra escolhida de modo sequencial:

Figura 49 – Dobra escolhida para o mapa



Fonte: A Autora (2019)

Considerando o grande número de dobras, após alguns testes de impressão o suporte escolhido para o produto foi o papel Couché Fosco 150g/m². Este é largamente utilizado em gráficas, suave ao toque, além de oferecer um suporte encorpado e boa superfície de impressão (AMBROSE & HARRIS, 2008).

O desenvolvimento de um protótipo de baixa fidelidade (Figura 50) evidenciou o comportamento das dobras, assim como a sequência em que as faces são expostas à usuária, conforme o produto é desdobrado.

Figura 50 – Protótipo de baixa fidelidade



Fonte: A Autora (2019)

A partir das orientações de Brewer e da produção deste protótipo foi possível organizar a informação no mapa, definindo quais conteúdos seriam expostos na frente ou no verso. Sendo que a frente do produto será ocupada exclusivamente pelo desenho do mapa principal (Figura 43) e suas legendas, o verso apresentará a capa, contra capa, um texto introdutório ao projeto e quatro mapas menores acompanhados de textos explicativos, estes últimos denominados na Figura 51 como “Conteúdo”:

Figura 51 – Organização da Informação no verso do mapa

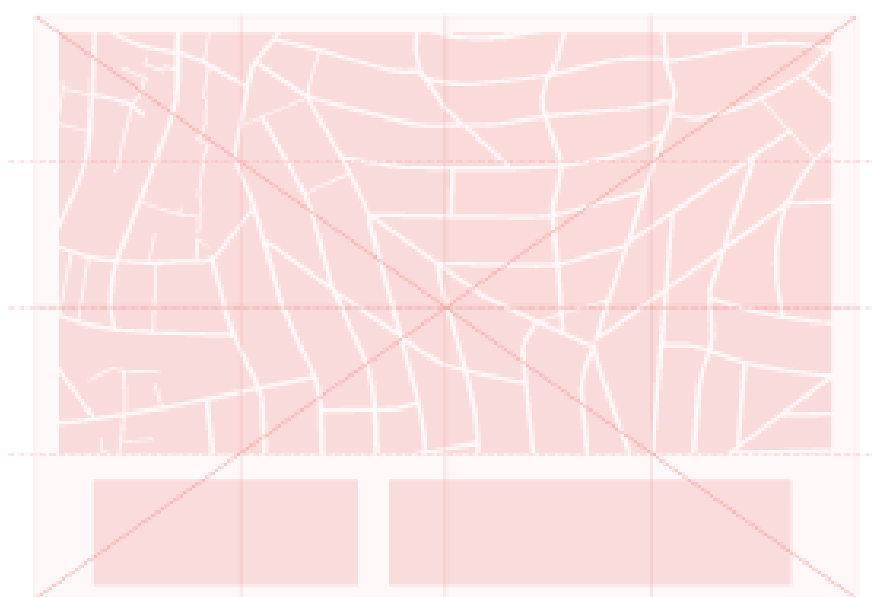
Conteúdo 1	Conteúdo 2	Introdução	Introdução
Conteúdo 3	Conteúdo 4	Contracapa	Capa

Fonte: A Autora (2019)

4.2.5 Grid

O *grid* fornece a estrutura básica para um projeto de design gráfico, ajudando a organizar o conteúdo, fornecendo consistência, e dando uma impressão ordenada que se mostra evidente no resultado final. Sistematizando o *layout*, o *grid* auxilia o leitor durante a sua interação com o produto gráfico, apresentando as informações em uma hierarquia clara e conferindo continuidade ao conteúdo (SAMARA, 2002). O *grid* deve orientar o processo de design editorial, e não o limitar. Segundo Lupton (2013), o propósito de organizar as informações de forma sistemática em *grids* é tornar o ato de projetar produtos editoriais mais eficiente, ao mesmo tempo que não ignora as necessidades gráficas específicas de cada conteúdo. Na Figura 52 é possível visualizar o *grid* desenvolvido para organizar a frente, contendo o mapa principal e suas legendas:

Figura 52 – Grid da frente do mapa

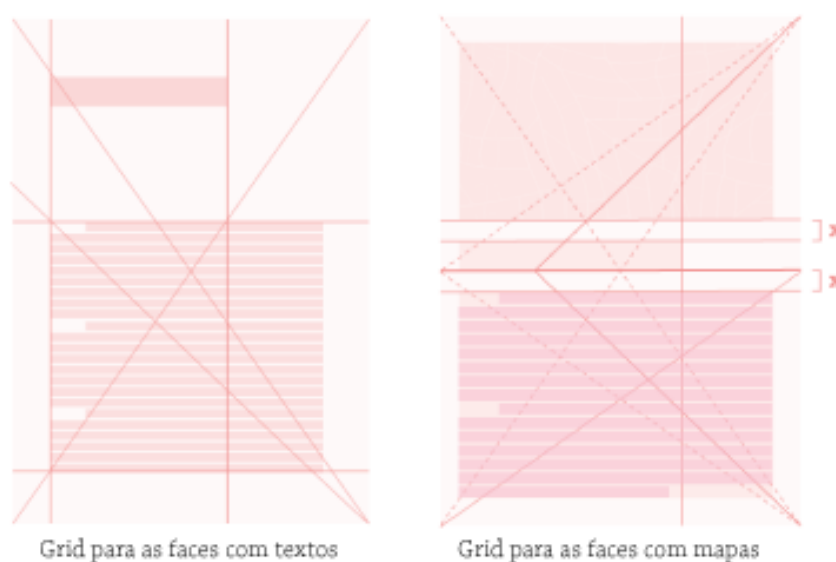


Fonte: A Autora (2019)

Conforme descrito no item 4.2.4, no verso do mapa constam diferentes tipos de informação: a capa e contracapa, os mapas menores e um texto introdutório. O *grid* desenvolvido para formatar as oito faces no verso do mapa tem o objetivo de auxiliar na organização e hierarquização das informações ali expostas. As necessidades diversas entre as faces foram

atendidas com o desenvolvimento de dois *grids*: um para as faces somente textuais e outro para as faces com mapas e texto (Figura 53).

Figura 53 – *Grids do verso do mapa*



Fonte: A Autora (2019)

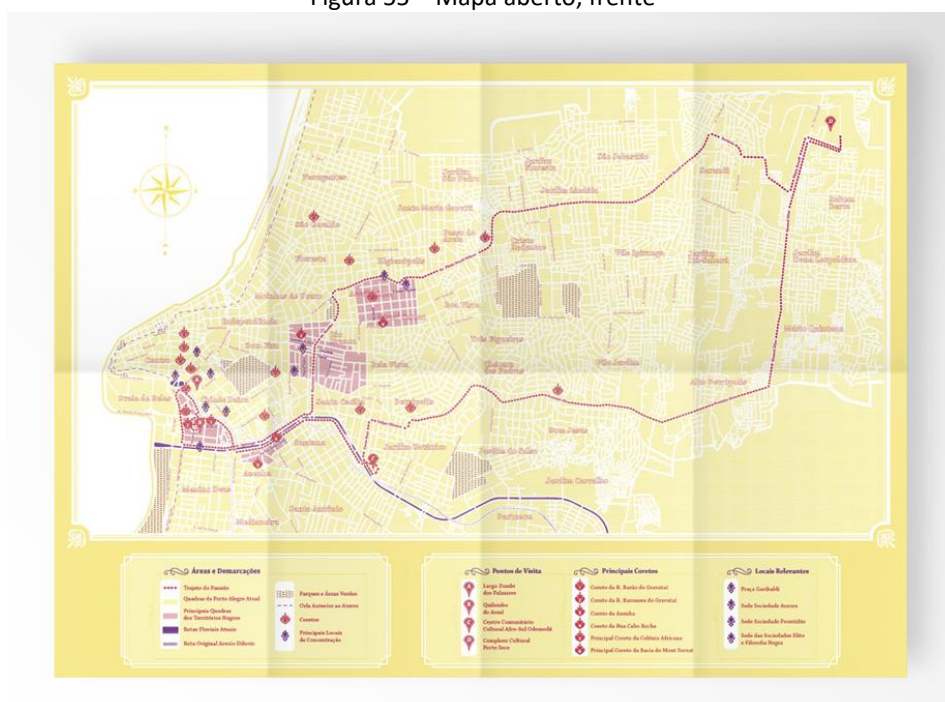
Seguindo a configuração ilustrada na Figura 51, os *grids* foram organizados nas faces correspondentes, criando assim um sistema de ordem no *layout*, o que traz uma coesão visual entre os elementos presentes no projeto, através de uma organização lógica e unificada da proporção espacial (SAMARA, 2017). Além disso, organizar as informações nos grids garante que nenhuma informação do verso estivesse sujeita aos desgastes gerados pelas dobras no material:

Figura 54 – Esquema dos *grids* no verso do mapa

Fonte: A Autora (2019)

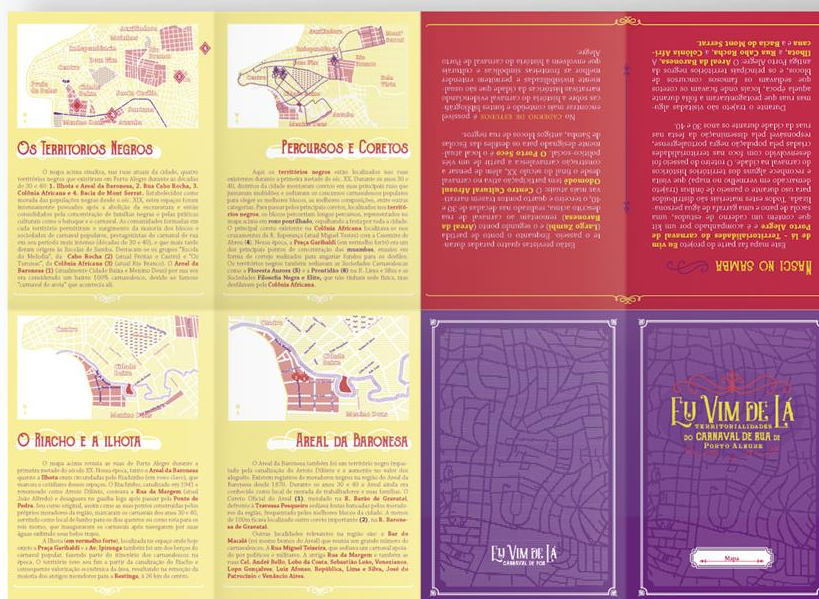
4.2.6 Arte Final

Figura 55 – Mapa aberto, frente



Fonte: A Autora (2019)

Figura 56 – Mapa aberto, verso



Fonte: A Autora (2019)

O cumprimento das etapas anteriores possibilitou atingir o resultado representado nas Figuras 55 e 56. Sobre os *grids* foram adicionados alguns dos grafismos que fazem parte da identidade visual do projeto (Item 4.1.5). As artes da frente e do verso do mapa podem ser visualizadas em seu tamanho real nos Apêndices C e D.

A configuração das legendas do mapa principal pode ser observada na Figura 57 em tamanho reduzido ou no Apêndice C em suas dimensões originais:

Figura 57 – Legenda do Mapa principal em tamanho reduzido



Fonte: A Autora

4.3 O CADERNO DE ESTUDOS

Com a finalidade de complementar a experiência de aprendizado durante a saída de campo, foi desenvolvido um Caderno de Estudos que complementa as informações apresentadas no mapa. No Caderno de Estudos a leitora encontra mais informações sobre a história do carnaval de Porto Alegre e suas territorialidades. Além disso, fontes bibliográficas para saber mais sobre determinados assuntos são apresentadas, incentivando assim a leitora a buscar mais conhecimento sobre os conteúdos que lhe despertarem curiosidade. Conforme observado no item 3.5, isso permite que a leitora tenha mais autonomia sobre as informações apresentadas durante a saída de campo, expandindo as possibilidades de apreensão do conteúdo. O caderno apresenta ainda páginas com espaço para anotações para que a leitora escreva comentários durante ou após a experiência, apropriando-se daquele artefato.

4.3.1 Suporte e Formato

Oliveira e Waetcher (2011) defendem que, além do conteúdo, o suporte de uma publicação também tem a função de transmitir mensagens. Conforme exposto acima, um dos objetivos do Caderno de Estudos é envolver as usuárias no conteúdo apresentado, por esse motivo, páginas para anotações foram inseridas ao final do material. Durante a procura por um papel que incentive a leitora a apropriar-se daquele material por meio de anotações e interações, o papel Offset mostrou-se como uma opção adequada. Suas características incluem alvura considerável, apresentando-se assim como um suporte que valoriza a impressão de cores, acabamento opaco, ideal para a leitura de textos longos e dureza e textura que facilitam anotações em lápis ou caneta. Além disso, aspectos subjetivos também foram levados em conta, como o fato de o papel Offset estar presente em agendas e cadernos, objetos cuja principal função envolve a interação do usuário.

O formato escolhido para o Caderno de Estudos foi o A5 (148 x 210 mm) segundo o sistema DIN, facilitando e barateando assim sua reprodutibilidade. Um produto editorial com estas dimensões possui uma área de impressão razoável para apresentar o conteúdo definido no item 3.7, ao mesmo tempo que é de fácil manuseio e transporte, fatores relevantes ao se

tratar de um caderno que compõe o kit gráfico que é carregado e utilizado pela usuária durante a saída de campo. A Figura 58 apresenta um modelo digital do caderno de estudos neste formato:

Figura 58 – Formato do Caderno de Estudos



Fonte: A Autora (2019)

4.3.2 Projeto Gráfico

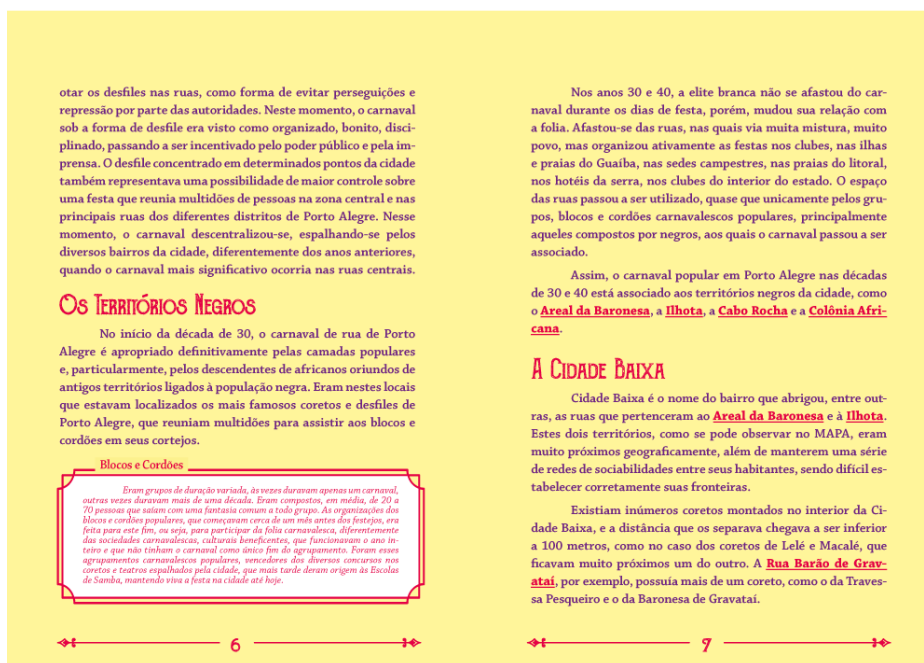
Segundo Peón (2009), uma identidade visual é reforçada a partir da repetição de seus elementos. Desta forma as cores e ícones utilizados serão os definidos no item 4.2. No caso, define-se o amarelo fraco como fundo na maioria das páginas e o restante das cores em outros elementos como parágrafos, títulos e desenhos.

A escolha do formato do Caderno de Estudos possibilitou que decisões sobre o grid das páginas fossem realizadas. Assim optou-se por utilizar mesmo o grid das faces com textos localizadas no verso do mapa (Figura 53). Esse grid foi posicionado de forma espelhada nas páginas duplas (Figura 59).

O conteúdo foi então distribuído pelas páginas do caderno possibilitando assim a identificação de um ritmo de leitura específico (TRIZOLI, 2015). A fim de dinamizar esse ritmo e quebrar as grandes manchas gráficas que se formaram, foram inseridas secções no projeto gráfico. Assim os parágrafos que dizem respeito aos territórios históricos do carnaval permaneceram no formato inicial, enquanto as informações que não tem conteúdo relacionado à

lugares físicos foram destacadas através do uso de cores diferenciadas em suas letras, fundo branco e de molduras vermelhas que reforçam a especificidade daqueles textos (Figura 59).

Figura 59 – Prévia de página dupla do Caderno de Estudos

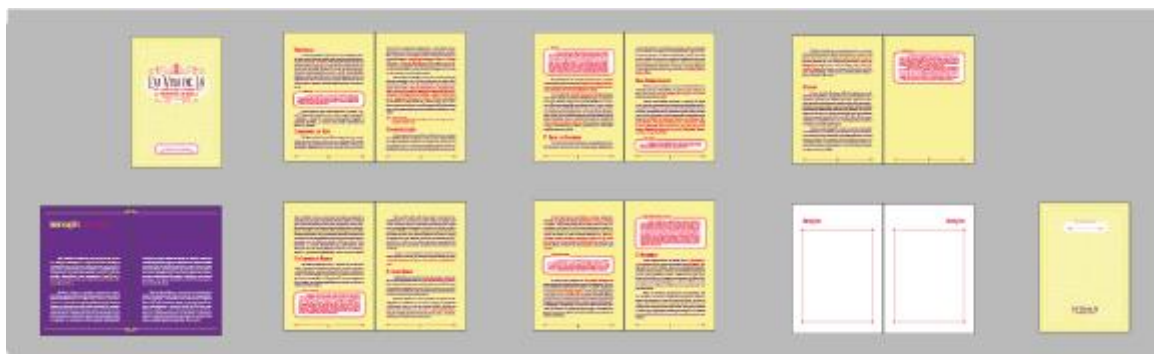


Fonte: A Autora (2019)

Além disso, com o objetivo de tornar a leitura dos conteúdos mais interessante, outros estilos tipográficos foram adicionados ao material e serão abordados no item 4.3.3.

Segundo Ambrose e Harris (2012) uma das ferramentas que auxilia o planejamento e andamento de uma publicação é o Plano de Imposição. Com o auxílio do Plano de Imposição do Caderno de Estudo o ritmo de leitura foi reavaliado e os conteúdos textuais distribuídos, conforme exibido na Figura 60:

Figura 60 – Plano de Imposição do Caderno de Estudos



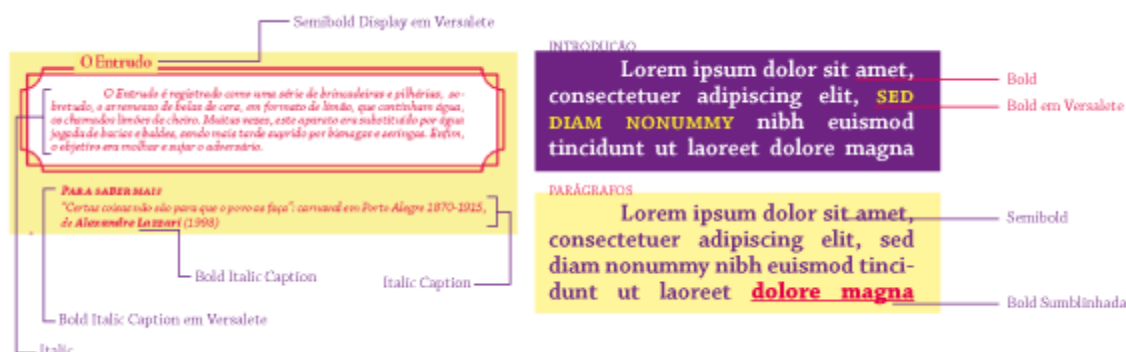
Fonte: A Autora (2019)

4.3.3 Tipografia

Assim como no mapa, a família Chaparral Pro também foi utilizada nos textos do Caderno de Estudo. Nos blocos de texto ela é usada em tamanho 12pt e entrelinha 16pt, nas cores branca (no caso do texto introdutório) ou roxa (nas demais páginas). As caixas que destacam textos não relativos aos territórios carnavalescos têm seus parágrafos escritos em tamanho 9pt e entrelinha 9pt, na cor vermelha. Os itens “saiba mais”, que trazem referências audiovisual ou bibliográficas sobre o assunto tratado utilizam a tipografia em tamanho 9pt com entrelinha 11pt.

Assim como no verso do mapa, os títulos também são escritos em The Goldsmith Vintage. Neste caso ela aparece na cor vermelha e com 25pt de tamanho. A Figura 61 demonstra os diferentes estilos de tipografia utilizados no projeto gráfico do Caderno de Estudos:

Figura 61 – Estilos tipográficos no Caderno de Estudos



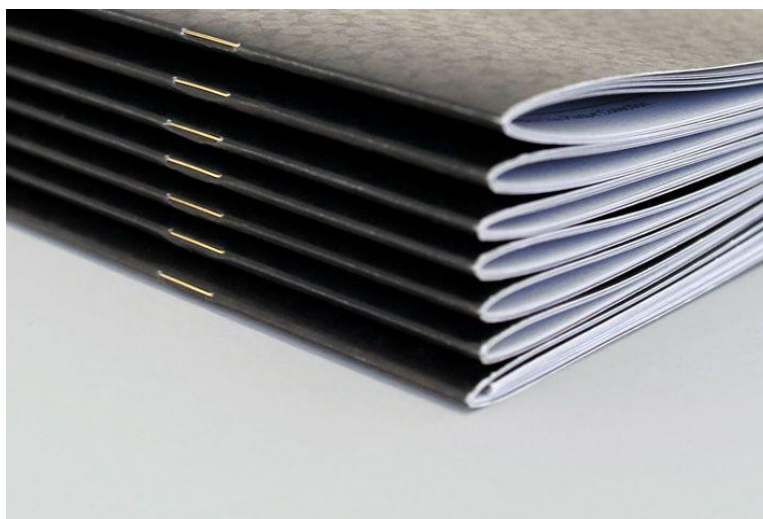
Fonte: A Autora (2019)

4.3.4 Acabamento

O acabamento é um dos últimos estágios que o produto gráfico passa antes de ser embalado, entretanto isso não quer dizer que deve ser o último elemento do projeto editorial a ser pensado. De acordo com Ambrose e Harris (2012), a escolha do método de encadernação afeta o layout diretamente, já que acarreta em diferentes atributos físicos no produto final.

Por ser um material de média durabilidade, poucas páginas e baixo orçamento, o Caderno de Estudos não possui nenhum acabamento a não ser a encadernação em método canoa. Esse método utiliza grampos para prender as páginas duplas, conforme mostra a Figura 62:

Figura 62 – Método de encadernação canoa



Fonte: A Autora (2019)

4.4 PROTÓTIPOS

Segundo Frascara (2004), protótipos devem ser produzidos após o desenvolvimento da proposta de projeto, ou seja após definidos os detalhes relativos à tipografia, *layout*, cor e imagem. Seguindo essa ideia, foram produzidos protótipos físicos e digitais dos produtos que compõe o Kit Gráfico. Com o objetivo de verificar a sua funcionalidade após a finalização deste TCC, foram produzidos protótipos de alta fidelidade dos dois

produtos educacionais: O Mapa e o Caderno de Estudos. Estes protótipos foram desenvolvidos em baixa tiragem segundo as diretrizes definidas neste projeto, como tipo de papel, cores, tipografia, acabamento, etc.

Figura 63 – Protótipo digital do Caderno de Estudos



Fonte: A Autora (2019)

Figura 64 – Protótipo digital da frente do Mapa



Fonte: A Autora (2019)

Figura 65 – Protótipo digital do verso do Mapa



Fonte: A Autora (2019)

A Sacola de Pano e a Garrafinha de Água foram personalizadas de acordo com a identidade visual do projeto, deixando as assinaturas de marca em evidência:

Figura 66 – Protótipos digitais da Sacola de Pano e da Garrafinha de água.



Fonte: A Autora (2019)

A Figura 67 apresenta o mapa junto a sacola de pano e a garrafa de água personalizada, elementos do Kit Gráfico:

Figura 67 – Elementos do Kit Gráfico



Fonte: A Autora (2019)

4.4.1 Método de Impressão

Conversando sobre métodos de impressão com as mulheres do bloco *Não mexe comigo que eu não ando só* descobriu-se que uma delas trabalha com impressões em serigrafia caseira. Sendo que um dos requisitos de projeto pontuado no item 3.4.3 diz respeito ao enriquecimento simbólico do projeto por meio da utilização do conhecimento de algumas componentes do bloco, o primeiro método de impressão escolhido foi a Serigrafia. A Serigrafia é um método de impressão permeográfico, ou seja, a tinta é depositada no suporte após passar por uma matriz permeável. Sendo que durante o desenvolvimento do projeto serão realizadas provas de impressão, este é um fator que deve ser possibilitado pelo método de impressão escolhido. Cada impressão serigráfica utiliza uma matriz distinta, portanto o tempo e o valor que este método acarretaria apresentaram-se desvantajosos frente outros métodos expressos e rápidos. Desta forma, os fatores limitantes de prazo e orçamento deste projeto levaram ao descarte dessa opção e a escolha da impressão digital como método de impressão dos protótipos.

A impressão digital utiliza fenômenos eletrostáticos para realizar a gravação da tinta no suporte. Ideal para baixas e médias tiragens, apresenta-se como uma opção com qualidade de impressão, rápida e barata. Além disso esse método permite a impressão de detalhes em tamanhos pequenos e em diversas cores e semi-tons, características vantajosas para este projeto, principalmente tratando-se da impressão do mapa.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Estatuto da Igualdade Racial, instituído pela Lei 12.888, de 20 de julho de 2010, visa “garantir à população negra a efetivação da igualdade de oportunidades, a defesa dos direitos étnicos individuais, coletivos e difusos e o combate à discriminação e às demais formas de intolerância étnica” (art. 1º). Constituída por um texto abrangente, a lei trata dos direitos fundamentais para igualdade racial, dentre eles o direito à saúde, à educação, cultura, esporte e lazer. Pesquisar sobre temáticas próprias da comunidade negra, como a do carnaval, ressaltam a importância desse tipo de legislação em um país de tamanha desigualdade social como o Brasil. Adotado como uma manifestação artístico-cultural da comunidade negra da cidade, o carnaval porto-alegrense vem sofrendo durante anos com o racismo institucional por parte do poder público e da população branca da cidade. Ações como cortes de orçamento, realocações e a institucionalização da folia refletem em uma falta de visibilidade e de reconhecimento da festa como uma expressão cultural relevante.

Atualmente os eventos do carnaval de Porto Alegre podem ser classificados em dois grupos: os desfiles das escolas de samba no Complexo Cultural do Porto Seco, e os cortejos dos blocos carnavalescos pela cidade. Este último grupo pode ainda ser subdividido entre os blocos que recebem apoio e patrocínio advindo da parceria público-privada estabelecida pela prefeitura (Credenciados) e os que não recebem (Independentes). O bloco Não mexe comigo que eu não ando só, enquanto um grupo feminino e feminista, prioriza a sua liberdade de expressão e entende a ocupação do espaço público como um ato político. Sendo assim, e por não aceitar financiamento de grandes marcas, acaba por ser classificado como um dos blocos Independentes⁴⁸. A análise destas e de outras escolhas do bloco auxiliam a delimitar o seu caráter político. O modo como a sua organização interna é realizada, a percepção do feminino como identidade de gênero e a relação com comunidades periféricas são algumas das formas que caracterizam o bloco como um coletivo que pensa a sua atuação para a além de suas apresentações no período do carnaval.

Utilizando de abordagens sociais do design, objetivo deste trabalho é fortalecer aspectos identitários do bloco Não mexe comigo que eu não ando só. Sendo assim, o bloco foi

⁴⁸ Conforme exposto no item 3.2 deste trabalho, dividir os blocos de rua em dois grupos (Independentes e Credenciados) é um artifício utilizado pela Prefeitura de Porto Alegre para diferenciar os blocos quanto à sua forma de financiamento, no período do carnaval da cidade.

definido como um coletivo feminista que se encaixa no conceito de comunidade criativa definido por Manzini (2017), caracterizando-se, portanto, como um grupo que tem a inovação social como um dos frutos de sua atuação. Enquanto designer participante do coletivo, a autora deste trabalho procurou desenvolver alternativas de projeto que, além de cumprirem com os objetivos deste TCC, empoderem as mulheres que fazem parte do bloco.

Segundo Baquero (2012), o empoderamento surge de processos de ação social, através dos quais indivíduos interagem entre si e geram pensamento crítico sobre a realidade, possibilitando assim a transformação de relações sociais de poder e, desse modo, tomando posse de suas próprias vidas. Desta forma, este projeto propõe uma atuação do profissional de design como um agente facilitador dos modos de ser do bloco, conforme afirma Morelli (2006): “para essas pessoas, os designers não serão mais necessários para produzir soluções finitas, mas cenários, plataformas e estratégias operacionais que os capacitem a coproduzir suas próprias soluções.”

Sendo assim foram estabelecidos dois eixos fundamentais que caracterizam o bloco enquanto coletivo: carnaval e feminismo. Destes dois eixos, o carnaval foi a temática escolhida para ser explorada. Pesquisar sobre o funcionamento do bloco Não mexe comigo que eu não ando só e sobre a história do carnaval na cidade possibilitou a definição do conceito do projeto em três palavras: **conexão**, **resgate** e **territorialidade**. A partir disso foi desenvolvida uma experiência de aprendizado direcionada às mulheres do bloco como uma forma de conectá-las à história do carnaval porto-alegrense. Essa experiência é constituída por uma saída de campo aos territórios carnavalescos acompanhada de um kit gráfico que apresenta informações sobre a temática através de um caderno de estudos e um mapa.

A história do carnaval de Porto Alegre envolve fatores importantes da constituição da cidade e mesmo assim é uma narrativa não disseminada entre a população em geral (GERMANO, 1999). Sendo assim este projeto procurou expor fatos a partir de um ponto de vista não utilizado usualmente. Pesquisadoras como Iris Graciela Germano, Daniele Machado Vieira, Estella Maris da Silveira Dutra e Natália Souza Silva trazem à tona essas narrativas em suas obras, contando histórias normalmente não contadas. Entretanto, apesar de poder contar com o auxílio de uma historiadora (conforme consta no item 3.7), um dos maiores desafios deste projeto foi a seleção e escrita do conteúdo apresentado nos materiais gráficos. Em uma perspectiva de implementação do projeto junto às mulheres do bloco, ou ao público

em geral, é importante a atuação de uma equipe interdisciplinar que conte com o apoio de historiadoras e antropólogas, entre outras profissionais da área, que utilizem os seus conhecimentos para delimitar o conteúdo exposto pelo projeto de forma plena e responsável.

É importante ressaltar que o presente trabalho desenvolve um projeto direcionado às mulheres do bloco *Não mexe comigo que eu não ando só*. Entretanto este extrapola seus objetivos e configura-se como uma experiência de aprendizado com potencial para disseminar informações relevantes sobre a história de Porto Alegre para os mais variados grupos. Sendo que os principais pontos de contato do bloco com a população em geral são as apresentações e oficinas, este projeto possibilita uma nova forma de difusão das atividades e ideais do bloco em questão. Conclui-se assim que, de um ponto de vista da ética profissional do designer, este trabalho cumpre com a premissa de Jorge Frascara quando ele afirma que “o compromisso mais sério desse profissional é o de desenvolver comunicações de importância social” (1989).

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Joel Diogo. **A pertinência da saída de campo no processo de aprendizagem de História e Geografia**. O caso do AltoDouro Vinhateiro. Dissertação (Mestrado em Ensino de História e Geografia do Ensino Básico e Ensino Secundário) Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto, 2016.
- AMBROSE, Gavin; HARRIS, Paul. **Layout**. Tradução Aline Evers. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2012. Tradução de: Layout.
- AMBROSE, Gavin; HARRIS, Paul. **The Production Manual: a Graphic Design Handbook**. Londres: AVA Publishing, 2008.
- ARNOLD, Felix. **Cisalpin™**: The ideal typeface for cartography. January 28, 2014. Disponível em: <<https://www.linotype.com/de/2276/cisalpin.html>>. Acesso: 18 de outubro de 2018.
- BAQUERO, Rute. **Empoderamento**: instrumento de emancipação social? - Uma discussão conceitual. Porto Alegre: Revista Debates, v. 6, n. 1, jan.-abr. 2012, p.173-187. Disponível em <http://www.seer.ufrgs.br/debates/article/viewFile/26722/17099>>. Último acesso em 18 de junho de 2019.
- BERNARDES, Maurício Moreira e Silva (Orgs.). Design em Pesquisa – Vol. II. Porto Alegre: Marcavisual, 2018. p 488-500
- BONOTTO, Elisa. **Abordagens e métodos orientados ao Design Social**. 2016. 106 f. Dissertação (Mestrado em Design) – Escola de Engenharia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.
- BRAGA, Marcos. Introdução. Em: V.A. **O papel social do design gráfico: história, conceitos & atuação profissional / organizador Marcos da Costa Braga**. São Paulo: Editora Senac São Paulo. 2011. p. 9-24.
- BRASIL, Eric. **A Corte em Festa: experiências negras em carnavais do Rio de Janeiro (1879-1888)**. 1. ed. Curitiba: Prismas, 2016. v. 1. 297p .
- BREWER, Cynthia. **Designing Better Maps**. Esri Press, Nova Iorque, 2015.
- BUBER, M. (1996). **I and thou** (W. Kaufmann, Trans.). New York, NY: Simon and Schuster-Touchstone. (Original work published 1921).
- BYRNE, Chuck. **An Introduction to Typography for Students of Graphic Design**. In.: HELLER, Steven (org.). Education of a Typographer. Nova Iorque: Allworth Press, 2004. p. 02-07.
- CATTANI, Helena Cancela. G.R.E.S. **O processo de cariocização do carnaval de Porto Alegre (1962-1973)**. 2015. 110 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

CHRISTIAANS, H.H.C.M.; DIEHL, J.C.. **The Necessity of design research into cultural aspects**. Hong Kong, 2007.

CIPOLLA, Carla; BARTHOLLO, Roberto. **Empathy or inclusion: A dialogical approach to socially responsible design**. International Journal of Design, v. 8, n. 2, p. 87-100, 2014.

CÔRTEZ, Antônio Carlos. **As caras pretas**. In.: SANTOS, Irene (org.). Negro em Preto e Branco: história fotográfica da população negra de Porto Alegre. Porto Alegre: Do Autor, 2005. p. 68-71.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, Malandros e Heróis: Para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1997.

DUARTE, Ulisses C. **A Cultura Carnavalesca em Porto Alegre: o espetáculo, a retórica e a organização da festa**. Organizações & Sociedade (Impresso) , v. 20, p. 165-182, 2013.

DUTRA, Estella Maris da Silveira. **Saúde, cultura e Gentrificação: Análise da construção do Complexo Cultural do Porto Seco em Porto Alegre**. 2017. 44 f. Monografia (Bacharelado em Saúde Coletiva) – Escola de Enfermagem, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

ENGELKE, Cristiano Ruiz. **Fórum social mundial: unidade na diversidade**. Porto Alegre, 2004. Dissertação (Programa de Pós-graduação em Ciência Política) - UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL.

ESCOBAR, Giane Vargas. **Clubes sociais negros: lugares de memória, resistência negra, patrimônio e potencial**. 2010. 205 f. Dissertação (Mestrado em Patrimônio Cultural) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, 2010.

ESCOBAR, Geanine Vargas. **Memória da Militância Negra durante a Ditadura Militar no Brasil e a Luta Antirracista através do Acervo Fotográfico de Oliveira Silveira (1971-1988)**. 2014. 141 f. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) – Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2014.

FONTANA, Andrea. **Storyselling: strategie del racconto per vendere se stessi, i propri prodotti, la propria azienda**. Bologna: ETAS, 2010.

FRASCARA, Jorge. **O Papel Social do Design Gráfico**. Em Revista Design & Interiores, São Paulo, Projeto Editores, ano 3, n. 17, p. 125-128, dezembro de 1989.

_____. **Communication Design – principles, methods and practice**. New York: Allworth Press, 2004. 207p.

_____. **Diseño gráfico y comunicacion**. Buenos Aires: Infinito, 2000.

FRYDBERG, Marina Bay. **Seguindo o cordão: uma etnografia das trocas nos blocos de carnaval de rua na cidade do Rio de Janeiro**. In: XXIX Reunião Brasileira de Antropologia, 2014, Natal, Anais..., Brasília: Associação Brasileira de Antropologia, 2014.

____. **Ó Abre Alas:** Cultura e Economia através da Festa dos Blocos de Carnaval de Rua na Cidade do Rio de Janeiro. In: 38º Encontro Anual da Anpocs. GT02 – Arte e Cultura nas Sociedades Contemporâneas. (Org.). 5. ed. Minas Gerais, 2014. 123 p.

FUAD-LUKE, Alastair. **Design activism:** beautiful strangeness for a sustainable world. Routledge, 2013.

GERMANO, Iris Graciela. **Rio Grande do Sul, Brasil e Etiópia:** os negros e o carnaval de Porto Alegre nas décadas de 1930 e 40. 1999. 275 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

____. **Carnavais de Porto Alegre:** etnicidade e territorialidades negras no Sul do Brasil. In.: SILVA, Gilberto Ferreira da; SANTOS, José Antônio dos; CARNEIRO, Luiz Carlos da Cunha (orgs.). In.: RS negro: cartografias sobre a produção do conhecimento [recurso eletrônico]. 2. ed. rev. e ampl. – Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010. p.100-121.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 10. ed. 2005.

HEALEY, M. (2009). **O que é Branding?** (Gustavo Gili, editor). Barcelona: Roto Vision.

IDEO. HCD - **Human Centered Design:** Kit de Ferramentas. 2. ed. São Paulo: 98 p. 2013.

IHGRGS. **Cartografia Virtual Histórica-Urbana de Porto Alegre:** século XIX e início do XX. Porto Alegre: Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul, 2005. CD.

KRAWCZYK, Flavio; GERMANO, Iris; POSSAMAI, Zita. **Carnavais de Porto Alegre.** Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

KRUCKEN, Lia et al. **Território + Gastronomia + Design:** uma introdução. Territórios Criativos: design para a valorização da cultura gastronômica e artesanal, 2017.

LAZZARI, Alexandre. **“Certas coisas não são para que o povo as faça”:** carnaval em Porto Alegre 1870 – 1915. 1998. 231 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Campinas, 1998.

LEAL, Caroline. - **Carnaval em Porto Alegre:** mulheres, entrudo, perseguição e repressão Antíteses, vol. 1, n. 1, 2008, pp. 209-235.

LEE, Jung-Joo. **Against Method:** The Portability of Method in Human-Centered Design. Unigrafia, Helsinki. 2012

LIDWELL, Eilliam, HOLDEN, Kristina e BUTLER, Jill. **Princípios universais do design.** Porto Alegre: Bookman, 2010.

LOCKTON, D., HARRISON, D., STANTON, N.A. **Design com intento:** 101 padrões para influenciar comportamentos através do design v.1.0. 2010. Tradução: Luis Oliveira

LÓPES, Laura Cecilia. **O conceito de racismo institucional:** aplicações no campo da saúde. Interface. Comunicação Saúde Educação v.16, n.40, p.121-34, jan./mar. 2012

LUCENA NETO, Joaquim. **Chama que não se apaga**. In.: SANTOS, Irene (org.). Negro em Preto e Branco: história fotográfica da população negra de Porto Alegre. Porto Alegre: Do Autor, 2005. p. 141-151.

LUPTON, Elen. **Pensar com Tipos**: guia para designers, escritores, editores e estudantes. Tradução André Stolarski e Cristina Fino. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013. Tradução de: Thinking with Type.

MACALÉ, Alfredo Raimundo. **Entrevistas sobre os carnavais de Porto Alegre**. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, 1991. Entrevistadora: Iris Graciela Germano e Wilson Azambuja Vieira Filho.

MANZINI, Ezio. **Design para a inovação social e sustentabilidade**: comunidades criativas, organizações colaborativas e novas redes projetuais. Rio de Janeiro: Epapers, 2008.

MANZINI, Ezio. **Quando todos fazem design**: Uma introdução ao design para a inovação social. São Leopoldo: Unisinos, 2017. 254 p.

MARGOLIN, Victor; MARGOLIN, Sylvia. **A “social model” of design**: Issues of practice and research. Design issues, v. 18, n. 4, p. 24-30, 2002.

_____, Victor. **A Política do Artificial**: ensaios e estudos sobre design. Tradução Cid Knipel Moreira. Rio de Janeiro: Record, 2014.

MATTOS, Jane Rocha de. **Que arraial que nada, aquilo lá é um areal**: O Areal da Baronesa: imaginário e história (1879-1921). 158 f. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Programa de Pós-graduação em História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000.

MAX-NEEF, Manfred; ELIZALDE, Antonio; HOPENHAYN, Martin. **Development and human needs**. Real-life economics: Understanding wealth creation, p. 197-213, 1992.

_____, Manfred A. **Human scale development**: conception, application and further reflections. 1991.

MERONI, Anna. **Creative Communities**: People Inventing Sustainable Ways of Living. Milão: Polidesign, 2007.

MÜLLER, Liane Susan. **As contas do meu rosário são balas de artilharia**. In: SILVA, Gilberto Ferreira da; SANTOS, José Antônio dos; CARNEIRO, Luiz Carlos da Cunha (Orgs.). RS NEGRO: cartografias sobre a produção do conhecimento. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2009. p. 262-271. Disponível em: <http://www.pucrs.br/edipucrs/ahrs/rsnegro.pdf>. Acesso em: 23/03/2019.

MORELLI, Nicola. **Industrialisation and social innovation**: Design in a new context. Wonder-ground, Lisbon, 2006.

OLIVEIRA, Adão Alves de (Seu Lelé). **Entrevistas sobre os carnavais de Porto Alegre**. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, 21/02/1991. Entrevistadora: Zita Rosane Possamai.

OLIVEIRA, Gabriela A. F.; WAETCHER, Hans N. **Um estudo sobre o uso do papel nos livros da Editora Cosac Naify**. 2011. Disponível em: <https://www.academia.edu/22776952/Um_estudo_sobre_o_uso_do_papel_nos_livros_da_Editora_Cosac_Naify>. Acesso em: 04 nov. 2019.

PADILHA, Dolzira. **Entrevistas sobre os carnavais de Porto Alegre**. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, 13/02/1991. Entrevistadores: Flávio Krawczyk e Wilson Azambuja Vieira Filho.

PAPANEK, Victor. **Design for the real world: Human ecology and social change**. Chicago, IL: Academy Chicago Publishers, 1985.

PEÓN, Maria Luísa. **Sistemas de Identidade Visual**. 4ª. Ed. Rio de Janeiro: 2AB, 2009.

PLENTZ, Samuel. **Taxonomia para técnicas criativas aplicadas ao processo de projeto**. 2011. 130 f.

POYNOR, Rick. **First Things First Revisited**. Emigre Magazine, v. 1, n. 51, p. 2 - 4, American Web. Denver, CO. 1999.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira De. **Carnaval Brasileiro: O Vivido e o Mito**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

RAFFESTIN, Claude. **A produção das estruturas territoriais e sua representação**. In: Territórios e territorialidade: teorias processo e conflitos. Organizado por Marcus Aurélio Saquet & Eliseu Savério Spósito. 1ª ed. São Paulo. Expressão Popular: UNESP. Programa de Pós-graduação em Geografia, 2009, p17- 35.

RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do feminismo negro?**. Companhia das Letras, 2018.

RISKALLA, Vinicius. **Manipulação e Resistência: O caso do Bloco da Laje no carnaval de rua de Porto Alegre**. Porto Alegre, 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Ciências Sociais) - Departamento de Antropologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

ROSA, Marcella. **Guia prático do feminismo: Como conversar com um machista**. Belo Horizonte: Letramento, 2016. 134p.

ROSA, Marcus Vinícius de Freitas. **Quando Vargas caiu no samba: um estudo sobre os significados do carnaval e as relações sociais estabelecidas entre os poderes públicos, a imprensa e os grupos de foliões em Porto Alegre durante as décadas de 1930 e 1940**. 2008. 227 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

SAMARA, Timothy. **Making and breaking the grid, updated and expanded: a graphic design layout workshop**. Rockport Publishers, 2017.

_____, Timothy. **Publication design workbook: a real-world design guide**. Gloucester: Rockport Publishers, 2005.

SANTOS, Irene (Coord.). **Outros Carnavais**: memória do carnaval de rua de Porto Alegre – 1930/1969. Disponível: <http://www.outroscarnavais.com.br/index.htm>. Acesso: 10/10/2019.

_____. **Negro em Preto e Branco**: história fotográfica da população negra de Porto Alegre. Porto Alegre: Do Autor, 2005. 184 p.

SANTOS, Irene; SILVA, Cidinha da; FIALHO, Dorvalina E. P.; BARCELLOS, Vera Daisy; BETTIOL, Zoravia. **Colonos e Quilombolas**: Memória fotográfica das colônias africanas de Porto Alegre. Porto Alegre: s.n., 2010.128 p.

SANTOS, Tavama Nunes. **A Trajetória da S.R.B. Estado Maior da Restinga e seu Papel na Constituição da Identidade e Visibilidade do Bairro Restinga** (Porto Alegre -1977 a 2002). Porto Alegre, 2011. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS.

SCHEFFER, Graziela. **Serviço Social e Dona Ivone Lara**: o lado negro e laico da nossa história profissional. Serv. Soc. Soc., São Paulo, n. 127, p. 476-495, dez. 2016. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010166282016000300476&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 20 nov. 2019.

SHEA, Andrew. **Designing for social change**: strategies for community-based graphic design. Princeton Architectural Press, New York, 2012.

SILVA, Jayme Moreira da. **Colônia Africana**. Porto Alegre: do autor, 2005.

SILVA, Josiane Abrunhosa da. **Bambas da Orgia**: um estudo sobre o carnaval de rua de Porto Alegre, seus carnavalescos e os territórios negros. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1993.

SILVA, Natália Souza. **Bloco afro odomode no vinte de novembro**: celebração e resistência negra nas ruas de Porto Alegre. Porto Alegre, RS. 89 f. 2017

SILVEIRA, Oliveira; AUGUSTO, Ronald (org.). **Oliveira Silveira**: obra reunida. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro: CORAG, 2012.

SMITH, Robert B. **Multilevel modeling of social problems**: A causal perspective. Springer Science & Business Media, 2011.

SPOSITO, Maria Encarnação Beltrão. Introdução. In: SAQUET, Marcos Aurélio; SPOSITO, Eliseu Savério. (Org.) **Território e Territorialidades**: teorias, processos e conflitos. 1ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2009. p. 11-16.

THORPE, Ann. **Design as activism**: A conceptual tool. Changing the Change proceedings. Editado por Carla Cipolla e Pier Paolo Peruccio. Itália, 2008. p. 1523- 1535.

TRIZOLI, Thaís. **Ritmo no Design Editorial**: Método de Análise da Tensividade na Paginação Sequencial. Dissertação (Mestrado) — Universidade do Porto. Faculdade de Belas Artes, Porto, 2015

VELHO, Adriana Galli; VAN DER LINDEN, Júlio Carlos de Souza. **Design e narrativas**: trajetória de significados. In: VAN DER LINDEN, Júlio Carlos de Souza; BRUSCATO, Underléa Miotto;

VIEIRA, Daniele Machado. **Territórios Negros em Porto Alegre/RS (1800-1970)**: Geografia-história da presença negra no espaço urbano. Porto Alegre, 2017. 189 f.

VILLAS-BOAS, André. **Produção Gráfica para Designers**. Rio de Janeiro: 2AB, 2010.

WHEELER, Alina. **Design de identidade da marca**: guia essencial para toda a equipe de gestão de marcas . 3ª. Ed. Porto Alegre: Bookman, 2012.

WHITELEY, Nigel. **O designer valorizado**. Revista Arcos, v. 1, 1998.

Vídeos:

WALDEMAR PERNAMBUCO. Irene Santos. Porto Alegre: Irene Santos, 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rXAE38Zmx70&t=73s>> Acesso em: 24 de maio de 2019.

AFRO-SUL ODOMODE. Relatos de Carnaval. TURUCUTÁ - Batucada Coletiva Independente. Porto Alegre: 2017. 12m31s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bvrt390AvNQ>> Acesso em: 24 de maio de 2019.

ONIRA PEREIRA. Relatos de Carnaval. TURUCUTÁ - Batucada Coletiva Independente. Porto Alegre: 2017. 7m04s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FWb02xM_9vA&index=5&list=UU97tgIQVeOp8D0IDr wJFQww> Acesso em: 24 de maio de 2019.

NEGRO LEO. Relatos de Carnaval. TURUCUTÁ - Batucada Coletiva Independente. Porto Alegre: 2017. 8m43s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IE2ofHCBkQ&index=7&list=UU97tgIQVeOp8D0IDr wJFQww>> Acesso em: 24 de maio de 2019.

SERESTEIROS, NÃO SOLISTAS (parte 1). Projeto Outros Carnavais – Memória do Carnaval de Rua de Porto Alegre. Irene Santos. Porto Alegre: Irene Santos, 2017. 5m55s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YghYogeRulM&t=59s>> Acesso em: 24 de maio de 2019.

SERESTEIROS, NÃO SOLISTAS (parte 2). Projeto Outros Carnavais – Memória do Carnaval de Rua de Porto Alegre. Irene Santos. Porto Alegre: Irene Santos, 2017. 10m10s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DamY4OfuIVQ&t=1s>> Acesso em: 24 de maio de 2019.

SERESTEIROS, NÃO SOLISTAS (parte 3). Projeto Outros Carnavais – Memória do Carnaval de Rua de Porto Alegre. Irene Santos. Porto Alegre: Irene Santos, 2017. 5m12s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=v77izJdmZM8>> Acesso em: 24 de maio de 2019.

PORTO ALEGRE E FESTA PARA REIS NEGROS. Maracatu Truvão. Porto Alegre: Maracatu Truvão, 2017. 4m07s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CWrW_yYTw8&t=159s> Acesso em: 24 de maio de 2019.

APÊNDICE A: DEPOIMENTOS DAS MULHERES DO BLOCO

A seguir constam os depoimentos coletados a partir do método Entrevistas Individuais fornecido pela IDEO. O que se segue são conversas transcritas e não textos. Sendo assim, carregam Figuras, vícios de linguagem, problemas de concordância e assim por diante, conforme as características da fala de cada mulher. Os depoimentos foram gravados e transcritos pela autora deste trabalho visando manter-se o mais próximo possível da fala das entrevistadas. Os relatos foram obtidos de forma não-estruturada, somente norteados por perguntas temáticas a fim de organizar as temáticas que estavam sendo tratadas. É importante ressaltar que a maioria das entrevistadas referem-se ao bloco *Não mexe comigo que eu não ando só* apelidando-o como Não Mexe.

Depoimento de Alexandra Campanher, apresentado à pesquisadora em 31 de maio de 2019.

P. Qual a diferença que você percebe entre os blocos de carnaval e o *Não mexe comigo que eu não ando só* em termos de objetivo e organização?

R. *Todas! O Não Mexe é o único bloco que participei até hoje que é pensado diariamente, de forma horizontal e coletiva. Os demais blocos que eu participo e estou por dentro, claro, se articulam mais quando estão próximos de uma saída. Quanto aos objetivos, o Não Mexe tem a saída como algo central, mas não é o único objetivo do Bloco. A música também não é nosso único objetivo, como nos demais blocos que já participei.*

P. Mais do que um bloco, o *Não mexe comigo que eu não ando só* se propõe a ser um coletivo de mulheres? Como você acredita que isso ocorre na prática?

R. *Correto! Entendo que conseguimos fazer o coletivo funcionar porque embora tenhamos mil motivos para estar ali, todas estão por dois, certamente, a música e o feminismo. E ambos criam esse comprometimento com o coletivo e também com cada uma. O querer fazer música, lutar através da música, nos faz levantar todo sábado e fazer o bloco acontecer! A criação de grupos de atividades, são o que impulsionam o acontecer do bloco.*

P. O bloco se propôs a seguir uma organização horizontal desde sempre?

R. Eu confesso que não lembro bem como os trabalhos/ensaios eram organizados, lá no início. Mas sim, sempre teve essa ideia de ser horizontal e desde o início já tínhamos essa forma de trabalho, parecida com as assembleias que fazemos hoje. Eu disse parecida, nada como é hoje! Hoje somos muito organizadas, mas desde sempre, existiu essa ideia de coletivo.

Depoimento de Lara Schmitt, apresentado à pesquisadora em 04 de junho de 2019.

P. Qual a diferença que você percebe entre os blocos de carnaval e o *Não mexe comigo que eu não ando* só em termos de objetivo e organização?

R. Eu nunca participei de outros blocos, com exceção das Batucas (que eu entendo mais como um espaço de aprendizado do que um bloco), por falta de vontade mesmo. Então uma das principais diferenças pra mim é o fato de ser um espaço construído apenas por mulheres e pensando também para atingir outras mulheres. Todo o repertório, as intervenções artísticas, falas, tudo é pensando de forma a dar protagonismo para as mulheres ou dar visibilidade para pautas importantes, além de criar espaços de socialização onde eu conheci muitas mulheres incríveis. Nós falamos de machismo, de padrão de beleza, de agressão e assédio contra as mulheres, de empoderamento feminino, prestamos homenagens à outras mulheres, buscamos incorporar músicas de compositoras locais, além de parcerias com outros grupos e espaços liderados por mulheres. Em relação ao objetivo, acho que quando o bloco surgiu isto não estava muito claro, então descobrir isso coletivamente também foi muito importante para o processo. Atualmente o bloco é visto mais como um coletivo de mulheres do que um grupo musical, justamente por que a gente incorpora muitas pautas relacionadas às mulheres que vão para além da nossa produção artística e musical. Acredito que outros blocos tenham muito presente também a questão de valorização da arte, da cultura e da ocupação dos espaços públicos. O Não Mexe também é tudo isso, mas com uma potência e um caráter de luta difícil de explicar. Ver o Não Mexe na rua é lindo demais! Outra diferença é essa, a forma como a gente toca as pessoas, é muito comum ver mulheres chorando e se emocionando com nossas apresentações, isso faz a gente ter certeza que o que a gente faz é muito bonito e necessário.

P. Mais do que um bloco, o *Não mexe comigo que eu não ando* só se propõe a ser um coletivo de mulheres? Como você acredita que isso ocorre na prática?

R. *Eu acho que o Não Mexe, mais do que se propor a ser, ele é de fato um coletivo de mulheres. Entendo que coletivos se formam por compartilhar algum tema ou prática que dê sentido a participação das pessoas. Na prática essa “indefinição” se somos um bloco de carnaval, se somos um coletivo de mulheres, ou ainda um coletivo feminista, acaba gerando algumas diferenças de expectativas em relação ao bloco, seja das integrantes, seja do público. O motivo principal que nos une é fazer música, mas o simples fato de ser um grupo de cem mulheres, que ocupa a rua como palco, isso por si só já é uma manifestação política, ainda que a gente não tivesse essa intenção. Além disso, ao longo do tempo uma série de questões ocorrem e nós acabamos nos posicionando e com isso fomos criando nossa identidade, que hoje eu vejo claramente como de esquerda e feminista. Isso é perceptível se a gente olhar os lugares que tocamos e parcerias que fizemos ao longo desses três anos. Nós já seguramos a marcha do dia da mulher junto com a Via Campesina, nossa madrinha é a Iara do Afrosul Odomodê, que foi o primeiro espaço que nos abriu portas, assim como a Samba Puro, a Imperadores e o Centro Cultural da Lomba do Pinheiro. Fomos convidadas para o lançamento do livro da Marielle, participamos do festival Nós Outras, do ato Ele Não e outros atos em defesa da cultura e da democracia, além de termos ministrado diversas oficinas para mulheres de locais mais periféricos, incluindo o presídio Madre Pelletier e a CASEF. Enfim, acho que a nossa prática dá sentido à nossa identidade, muito mais que qualquer discurso que a gente possa ter e outras mulheres enxergam isso claramente e hoje cada vez mais somos convidadas para somar nestes espaços.*

P. O bloco se propôs a seguir uma organização horizontal desde sempre?

R. *O bloco sempre se propôs a ser horizontal, até porque a proposta inicial foi juntar um monte de mulheres que tocavam e ver o que ia acontecer. Desses encontros foi surgindo uma organização coletiva e fomos aprendendo juntas, desde como decidir um dia para ensaio, como escolher repertório, como fazer arranjos, reger uma bateria ou organizar um coletivo tão grande. O fato de termos muitas mulheres com conhecimento em diversas áreas, como produção, comunicação, música, dança, etc., possibilitou que a gente fosse trocando esses conhecimentos e experiências, para criar o nosso próprio formato de organização. Nestes três anos evoluímos muito nesse sentido, aprimoramos alguns processos internos de organização, melhoramos o formato dos nossos ensaios, nossa tomada de decisão, tudo com base no aprimoramento da nossa própria experiência. Hoje em dia temos um grupo organizativo*

rotativo, que assume as tarefas do cotidiano do bloco, porém temos outros espaços de assembleias e confraternização, para debates e decisões entre todo o coletivo. Então, ainda que tenhamos algumas lideranças em determinadas funções e processos definidos, considero o bloco um coletivo horizontal, ou em busca da horizontalidade.

Depoimento de Laura Galli, apresentado à pesquisadora em 04 de junho de 2019

P. Qual a diferença que você percebe entre os blocos de carnaval e o *Não mexe comigo* que eu não ando só em termos de objetivo e organização?

R. *A diferença principal é que o Não mexe é formado só por mulheres. Primeiro de tudo é ser organizado por mulheres em todas as instâncias, na organização, na regência, concepção artística, na escolha das músicas. Tudo é feito por nós. Em termos de objetivo também, acho que o Não Mexe tem um caráter político, que acho que outros bloco também tem, mas acho que essa pegada mais do feminismo, de falar sobre mulheres é muito nossa. Acho que o maior diferencial do Não mexe é juntar essas duas coisas, ser formado só por mulheres e ter um caráter mais político. Acho que é o único em Porto Alegre que junta as duas coisas. Em termos de organização, eu acho que a diferença é a nossa proposta de horizontalidade. Dos blocos que eu já participei e tive conhecimento de como funcionam, é o mais horizontal. Existem lideranças, mas as coisas são decididas muito mais coletivamente que em outros blocos. Não é que não existam mulheres em outros blocos, mas eu vejo o Não Mexe como o único bloco que as mulheres estão em maioria nas posições de poder.*

P. Mais do que um bloco, o *Não mexe comigo* que eu não ando só se propõe a ser um coletivo de mulheres? Como você acredita que isso ocorre na prática?

R. *Sim, isso se dá na prática, pelo menos até o momento, nessa questão de nos encontrarmos o ano inteiro, tendo ensaios e sempre pensando na saída, mas não só na saída. O que se dá na prática é a coisa dos encontros semanais, de existirem os encontros mensais, mais longos e imersivos. É uma coisa que sempre existiu, mas acho que agora está mais sistemático e mais organizado, e isso é bom. Acredito que estes sejam um espaço de acolhimento e de partilha. E nesse sentido acho que é isso que faz não sermos apenas um bloco de carnaval. Porque a gente faz parte desse grupo, nos conhecemos e compartilhamos mais do que em outros blocos. Porque no fim o nosso foco não está só na saída. É um coletivo de*

mulheres porque a gente se vê mais e se vê para além das apresentações. O nosso objetivo é a música e a performance, é para isso que nos juntamos, mas nesse caminho fomos fazendo outros vínculos.

P. O bloco se propôs a seguir uma organização horizontal desde sempre?

R. Sim, desde sempre foi horizontal, já passamos por vários formatos de organização. Quando eu entrei o bloco tinha dois meses de existência e eu me lembro que fazíamos assembleias e as decisões eram tomadas nesses momentos da assembleia. Existiam algumas pessoas responsáveis por algumas funções, por exemplo comunicação e produção, mas eram funções mais pontuais, de demandas que apareciam e pessoas que se propunham a pegar. No início, existia um Grupo de Trabalho chamado Naipes, que era um grupo que continha uma representante de cada naipe e que conversava mais frequentemente sobre as decisões do bloco. Até que em um determinado momento isso se desfez em prol da horizontalidade. A partir deste momento tudo passou a ser decidido em assembleias. Após a primeira saída houve um esvaziamento e então uma reorganização foi puxada internamente e começou uma organização em GTs. Porém, foi após a segunda saída que o bloco iniciou uma etapa com esse quê organizativo mais intenso, que segue até os dias de hoje. O bloco sempre se propôs a ser um coletivo horizontal e passou por muitos formatos dessa organização horizontal. Foi um aprendizado coletivo de como a gente poderia se organizar para tomar decisões de uma maneira a não reproduzir o que víamos como defeito em outros blocos. Sempre foi essa proposta, de se organizar de outra maneira e não com os defeitos da organização dos blocos com homens. Não por serem homens, mas foram apontados problemas que inclusive serviram de ponta-pé inicial para o surgimento do Não Mexe.

Depoimento de Livia Tabert, apresentado à pesquisadora em 07 de junho de 2019.

P. Quais são os ritmos que o Não mexe comigo que eu não ando só toca?

R. Os ritmos que o Não Mexe toca são Samba, Samba Reggae, Ijexá, Coco, Funk e Marcha. Acredito que são estes. O funk que a gente toca é o Maculelê né, existem vários tipos de funk. Mas vários ritmos que a gente faz, são uma mistura de coisas, então às vezes o arranjo pode ser até uma mistura de ritmos.

P. Qual a proposta do bloco em tocar diversos ritmos?

R. *Eu acho que a importância da diversidade de ritmos tem uma questão direta com a questão da cultura popular. Eu só não sei se isso veio antes por pensar nessa questão, ou por uma questão mais de aprender e tocar coisas diferentes do que os outros blocos que nós conhecemos tocavam. Não sei o que se pensou primeiro... Eu acho que por nós tocarmos vários ritmos, isso reflete na proposta do Não Mexe em aprender e disseminar a cultura popular. Principalmente, a partir do momento que estudamos uma determinada cultura que não temos acesso cotidianamente. A gente aprende sobre aquela especificidade musical, estuda e dissemina isso dentro do bloco e facilita o acesso de outras pessoas a isso. No início existia uma proposta do naipe do Terror de que todos os ritmos que a gente tocasse, existisse uma pesquisa anterior aos ensaios e debates sobre eles. Isso surgiu quando aconteceu uma crítica ao bloco por tocarmos o ritmo do Jongo. Quando nos apresentamos no Areal da Baronesa tocando esse ritmo chegaram várias críticas ao bloco e começamos a realmente pensar no que estávamos fazendo. E então tinha essa proposta de estudar a história dos ritmos e das músicas, mas isso ainda não foi posto em prática, pelo menos não em sua totalidade.*

Depoimento de Laura Franco, apresentado à pesquisadora em 07 de junho de 2019.

P. Como você acha que se dá a aproximação do bloco *Não mexe comigo que eu não ando só* da comunidade carnavalesca de Porto Alegre?

R. *A aproximação com a Imperadores do Samba aconteceu de uma forma bem orgânica e bem natural. O que eu acho que é um mérito das duas partes. Nós começamos a ensaiar aos sábados pela manhã na Imperadores e a receptividade deles foi bem surpreendente. Desde o início eles abriram as portas para nós, e a comunicação sempre foi muito tranquila. Isso fez com que o bloco e a escola ficassem bem mais próximos. Depois que essa relação foi estabelecida, no ano passado, começaram as Quartas Nobres da Imperadores, que são momentos de ensaio aberto da Escola. Então percebemos enquanto bloco que era uma necessidade estarmos presentes naqueles eventos, pois eles estavam cedendo aquele espaço que é deles para o nosso bloco ensaiar. E que é um espaço que carrega muita história, muita referência cultural de Porto Alegre, muita referência carnavalesca. E com isso começamos a participar de todas as quartas nobres, como uma forma de demonstrar o nosso apoio e a nossa gratidão àquele espaço e àquelas pessoas. Com isso ficamos cada vez mais próximos. Surgiu então um convite, pelo presidente da Escola Imperadores, de as mulheres do*

bloco desfilarem pela Imperadores no Carnaval 2019. E a ideia era que a gente fizesse uma ala só nossa, das integrantes do Não Mexe. Acredito que um convite desses é irrecusável, pois nos permite participar do carnaval de Porto Alegre na sua estrutura mais tradicional e revolucionária. Um momento de tanta importância assim para a cultura da nossa cidade. Não tinha como o Não Mexe negar. Então eu comecei a mobilizar o bloco para formarmos esse grupo de 30 pessoas para constituir a ala. Conseguimos fechar esse grupo e participamos do desfile de 2019 da Escola na ala Profecias de Fá. Neste ano, a temática do desfile falava sobre os 60 anos da Escola, então foi um dos desfiles mais importantes da história da Imperadores. Por isso foi muito gratificante participar de um momento como este e fazer parte disso. E desde o início eles fizeram com que a gente se sentisse super parte daquilo. Em nenhum momento nos sentimos de fora daquele processo. Desde o início eles nos olhavam como parte da Imperadores e isso foi muito importante para esse processo.

P. Qual a importância do estabelecimento dessas relações para o bloco Não mexe comigo que eu não ando só, no seu ponto de vista?

R. *Sobre a importância disso para o Não Mexe, acredito que foi romper a nossa bolha e entender que o carnaval se faz muito antes de o nosso bloco existir. E que é feito basicamente por pessoas à margem, por pessoas negras e de periferia. O que não é o contexto do nosso bloco, nós somos em maioria mulheres brancas de classe média alta, então já é uma realidade bem diferente da nossa. E com isso a gente conseguiu conhecer esse outro lado do carnaval, esse lado verdadeiro do carnaval. E acredito que é uma vivência que não se compra né, é uma vivência única. E ainda uma oportunidade que poucos blocos de carnaval de Porto Alegre tem né. Acho que essa relação é uma relação que a Turucutá tem com a Imperadores e com a Escola de samba da Restinga, mas os outros blocos de Porto Alegre já não tem tanto essa relação com as escolas. E foi muito importante criarmos esse vínculo com a Imperadores, e acho que conseguimos chegar em um nível de relação importante para as duas partes. A gente se ajuda, né. Para eles foi muito importante que a gente estivesse no desfile e que fizessemos parte daquilo. E no domingo que foi anunciado que a Imperadores havia ganhado o desfile daquele ano, várias de nós fomos para a quadra deles para comemorar. E a receptividade foi muito legal, pessoas que não nos conheciam vieram perguntar qual ala nós tínhamos desfilado. Então para eles também é importante que eles percebam que os blocos de carnaval, que normalmente dentro da cultura carnavalesca de Porto Alegre é o formato mais aceito na*

sociedade em geral. Pelas políticas públicas mesmo, se nós formos parar para pensar, nesses últimos anos foi mais fácil colocar um bloco na rua do que realizar um desfile no Porto Seco né. Então eles perceberem que os blocos não estão de costas para eles também. E que nós entendemos a importância deles e queremos estar ali para ajudar. E também acho que é importante para o nosso conhecimento sobre o carnaval. Não só sobre a história, mas sobre os instrumentos musicais também. Acho que a gente evolui muito estando próximas de pessoas que tocam desde crianças. É uma vivência bem diferente. Acho que das gurias que começaram a participar dos ensaios deles com mais frequência, dá para notar que existe essa gana de tocar mais do que a gente já toca. Então acho que essa é uma das relações que o Não Mexe criou nesses três anos de mais importância em todos os níveis dentro do bloco.

Depoimento de Claudia Paz, apresentado à pesquisadora em 10 de junho de 2019.

P. Como você vê a atuação do bloco *Não mexe comigo que eu não ando só* enquanto um bloco formado apenas por mulheres?

R. *Enquanto um bloco feminista ou um coletivo feminista, acredito que existem várias integrantes que pensam a partir do feminismo interseccional, e acho que isso que faz a gente estar um pouco mais ampla, ainda que com bastante restrição. Agora acredito que nós criamos alguns dispositivos nessa última gestão que auxiliam no acolhimento de mulheres e suas particularidades como a chamada, que é um mapeamento de presença que serve para entender quem não está comparecendo aos ensaios, quem não tem se comprometido tanto, e a partir daí para fazer uma busca ativa e tentar entender o que que afasta essa mulher do bloco. Até hoje apareceram a questão de classe, a questão de raça e acho que o que o bloco fez até agora não foi nada mais nada menos do que ouvir essas mulheres. Acredito que ainda não teve uma ação mais propositiva no sentido de incluir especialmente essas mulheres. Por exemplo na questão de classe, nós acabamos sendo flexíveis com relação á chamada. A questão etária também, pois com ela vem aspectos bem específicos como a doença, o envolvimento com o trabalho também, dependendo da classe social da mulher, pois daí ela acaba tendo mais compromissos, compromissos com a família e isso acaba que ela não possa se dedicar tanto ao bloco, até mesmo para ensaios. Então se é aquela mulher que tem o perfil de só tocar, e de participar de algumas ações do bloco. Então essa mulher acaba perdendo essas ações em função de todas essas características da vida dela né, essas particularidades*

que tem a ver com a idade dela né. Pois não é só a mulher, é a mulher, é a classe social, a branquitude também. Acho que tem outras questões que também são do universo feminista, que são as relações afetivas dentro e fora do bloco. e então aparecem as questões de violência, tanto com as mulheres heterossexuais quanto com as homossexuais. No caso específico de casais homossexuais femininos que ocorrem dentro do bloco, as vezes o coletivo tem que pensar como manter ambas mulheres no mesmo bloco, sem que a mulher que se sente vítima se sinta acuada e deixe de estar presente. E sem que a acusada como violentadora do casal, que ela possa permanecer sendo acolhida pelo bloco, até para melhorar isso, mas acolhida com questionamento, com criticidade. Então tivemos um caso assim e tenho a impressão de que teremos mais. Mas acho que então o bloco opera por outras vias que não se utilizando da coordenação. Acredito que existam linhas de cuidado que acabamos operando em função de todas sermos feministas. De conseguirmos operacionalizar alguns conceitos do feminismo na nossa vida prática, isso faz com que o bloco se organize autonomamente em grupos que criam linhas de cuidado para ambas as mulheres, para a mulher violentada e para a mulher que violentou. Acho que esse é um ponto importante que ocorreu no último ano e que o bloco acolheu por trabalhar com conceitos feministas, por ser um bloco feminista. Se fosse qualquer outro bloco não trabalharia essas questões como também trabalhou, sabe? Essas questões começam com uma colega de naipe, com uma mulher que tu tem mais abertura. Se espalham pelo grupo... Aí se o assunto tem a ver com pessoas que são do convívio daquele grupo, isso acaba gerando um cordão de proteção para essa mulher, para ela se sentir mais à vontade.

P. Como que você vê o bloco se movimentando enquanto coletivo feminista?

R. Sobre a questão de classe social e financeira, já ocorreu algumas vezes de o bloco se movimentar sobre questões específicas de mulheres que acabavam falando sobre problemas de dinheiro. Isso chegava na coordenação e esse grupo organizativo encontra uma maneira de lidar com isso e o bloco então arca com esse valor que a pessoa não tinha. Por exemplo, se tem um encontro do bloco que vai ser fora da cidade e as mulheres vão ter que gastar dinheiro para ir até o local. Então o bloco se movimentava para ajudar essa pessoa e ela poder acompanhar o coletivo, ir junto e não ser excluída em função de não ter aquele dinheiro. Acredito que não são todos os coletivos que agem dessa maneira, né? Isso ocorre porque o bloco não entende que estas questões são individuais, nós falamos “vem com a gente, que a gente vai dar um jeito nisso juntas”. Por que isso não é considerado como um problema delas,

isso é um problema nosso. A própria saída é um exemplo de lidar com as particularidades de cada mulher do bloco, pois se nós enquanto cada integrante do grupo tivéssemos que pagar a saída, nunca seria possível. Então entendemos que teríamos que fazer ações para garantir que a saída acontecesse e para isso cada uma acabou se mobilizando e umas mais e outras menos.

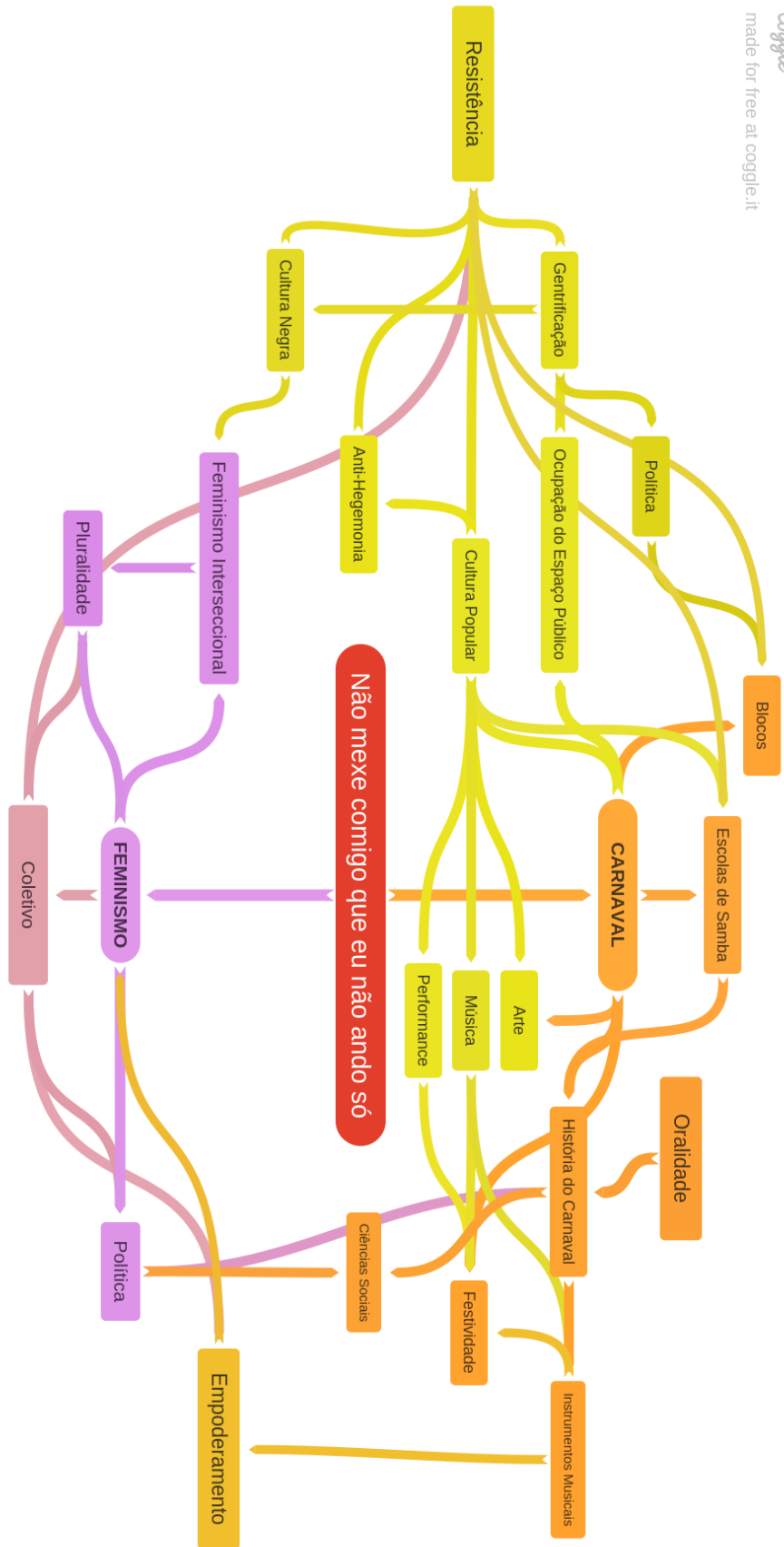
Depoimento de Namisi Oliveira, apresentado à pesquisadora em 11 de junho de 2019

P. Como que você vê o bloco se movimentando enquanto coletivo feminista?

A gente acredita que era importante falar e pensar sobre feminismo para o bloco, por que essa é uma pauta que está presente desde o início do bloco né. Somos um bloco de mulheres, mas existe todo um questionamento sobre... A partir dessa lógica inicial de que somos mulheres que tocam, o que essas mulheres têm de pautas em comum ou não. E até onde essas mulheres sabem, entendem, o que elas pensam sobre o feminismo né. O feminismo é uma pauta bem ampla e uma pauta que tem diversas faces e que atuam em cada uma de nós de formas diferentes. Então a ideia de trazer a formação de feminismo era de alguma forma com a intenção de uniformizar os conhecimentos, já que dentro do bloco existem muitas meninas que tem uma formação acadêmica sobre feminismo, tem produção acadêmica, tem mestrado sobre isso. Algumas ex-membras do bloco estão fazendo doutorado sobre isso. Então tem muita menina que sabem muito sobre feminismo e outras que não sabem nada, e que provavelmente praticam e nem sabem. Então a formação tem esse objetivo né, de tornar os conhecimentos sobre feminismo e pautas da mulheres mais homogêneas de uma certa forma. E também abrir uma discussão que é bem importante para o bloco né, tanto de quem somos nós enquanto mulheres, sendo mulheres que tocam, mulheres artistas enfim. Sendo quem somos. E também como uma forma de aprofundar pautas que são bem relevantes para os caminhos que o bloco pretende tomar né. No sentido de bloco enquanto uma organização que pode ser ativista, que se posiciona politicamente, como por exemplo no 8 de março. O bloco como um bloco que pensa a questão de mulheres negras, de mulheres lésbicas, mulheres trans e mulheres mais velhas. Então esses foram alguns dos objetivos que nortearam a intenção de existir a formação sobre feminismo.

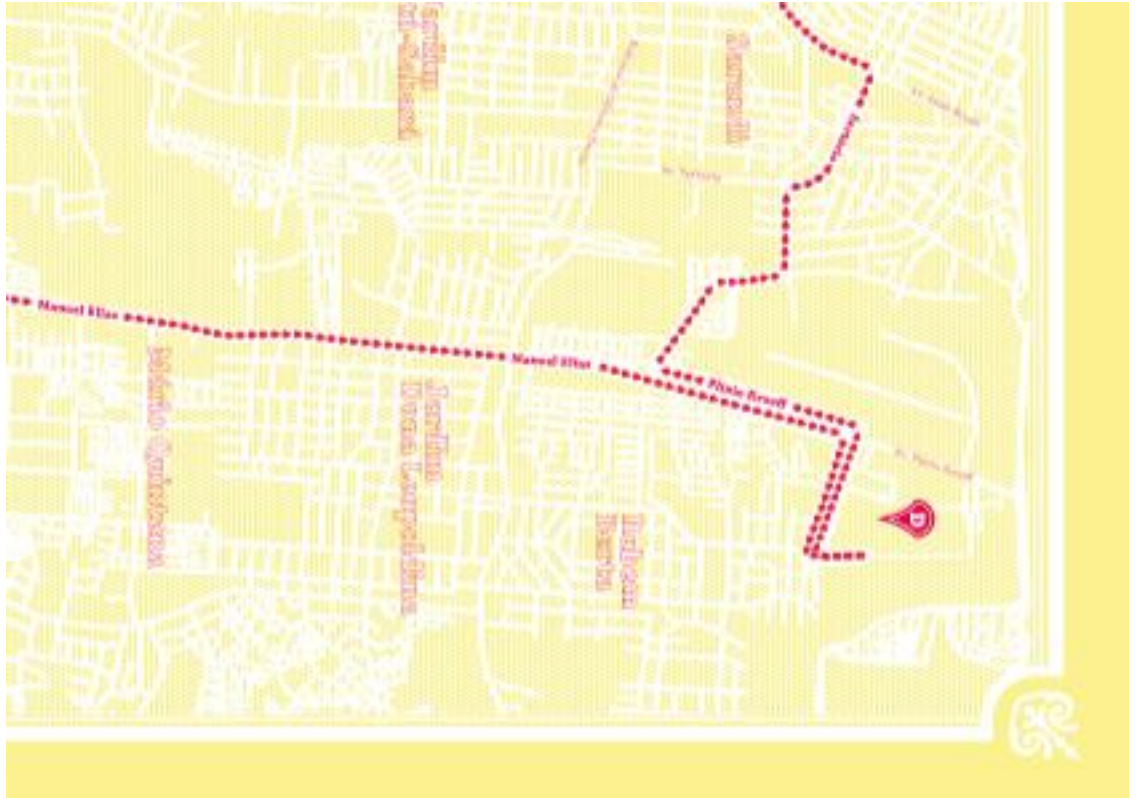
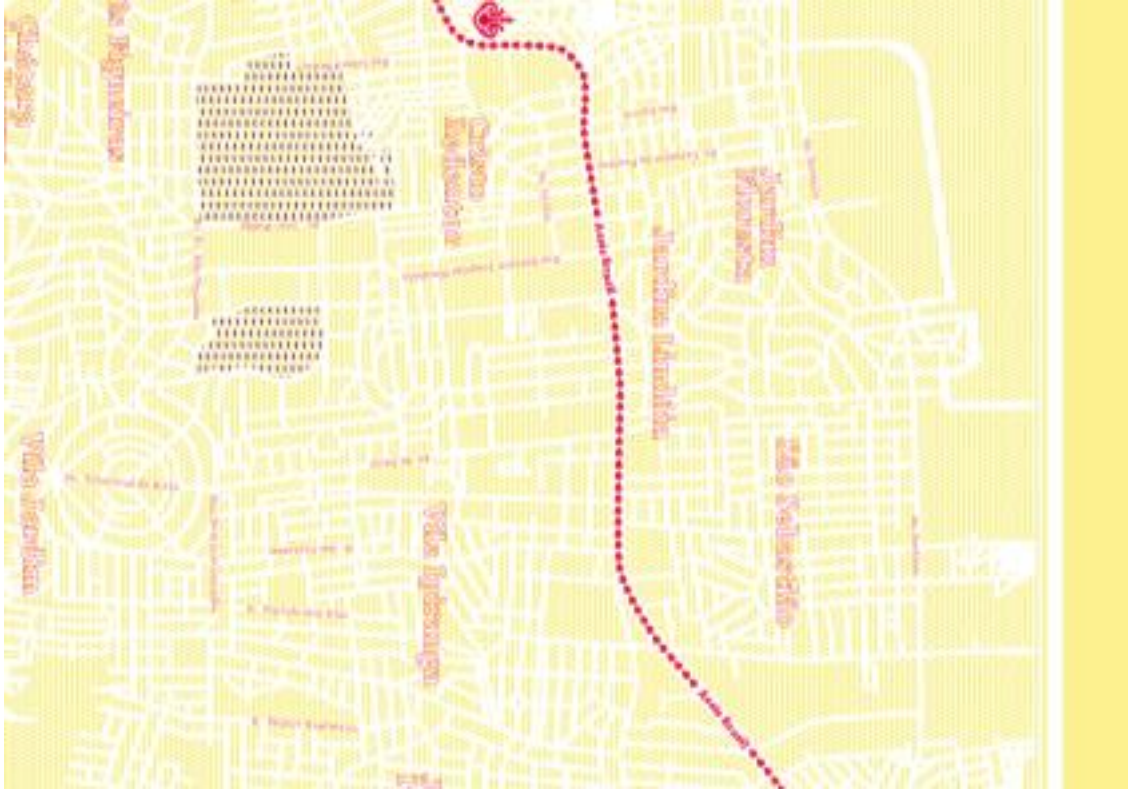
APÊNDICE B: MAPA MENTAL

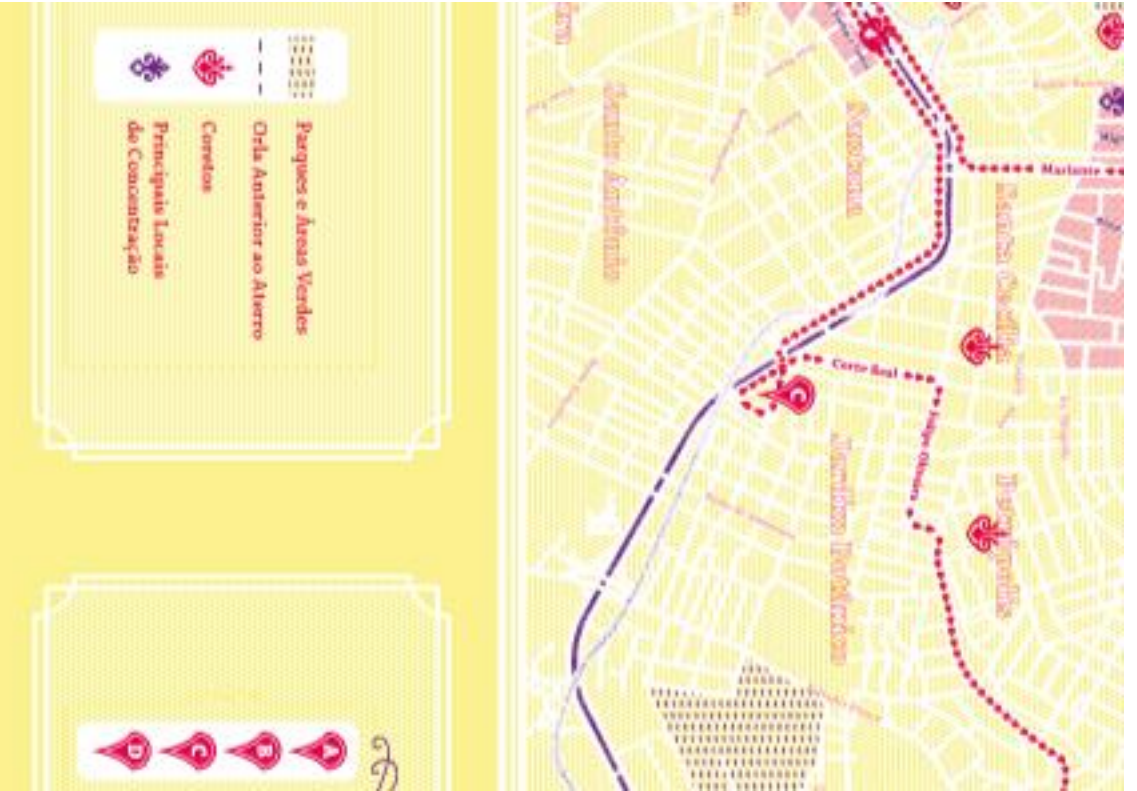
coggle
made for free at coggle.it

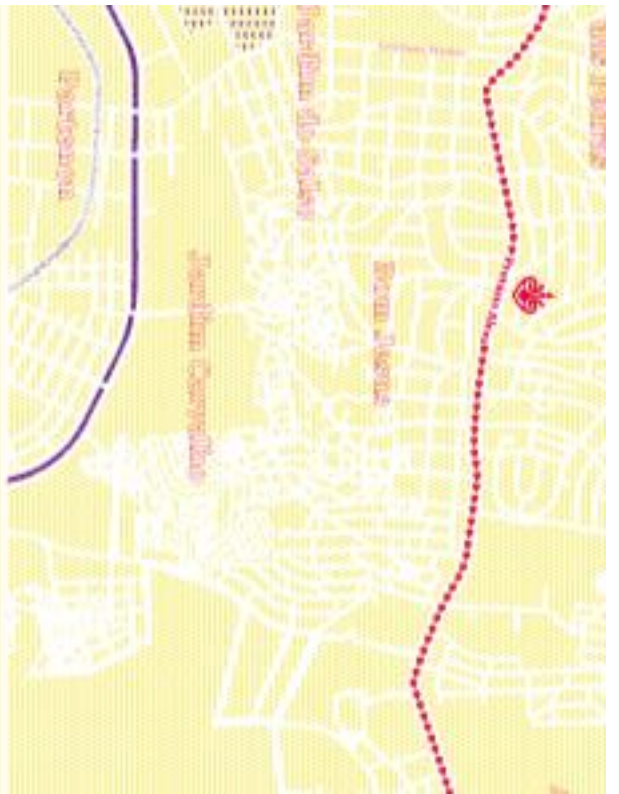


APÊNDICE C: FACES DA FRENTE DO MAPA EM TAMANHO REAL







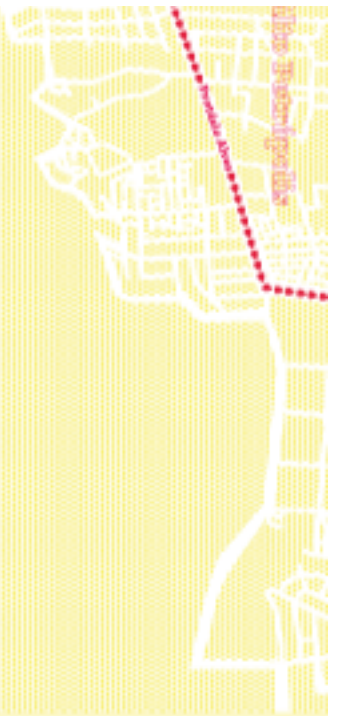


Pontos de Visita

- Largo Zumbi dos Palmares
- Quilombo do Areal
- Centro Comunitário Cultural Afro-Sul Odonópolis
- Porto Seco

Principais Corretos

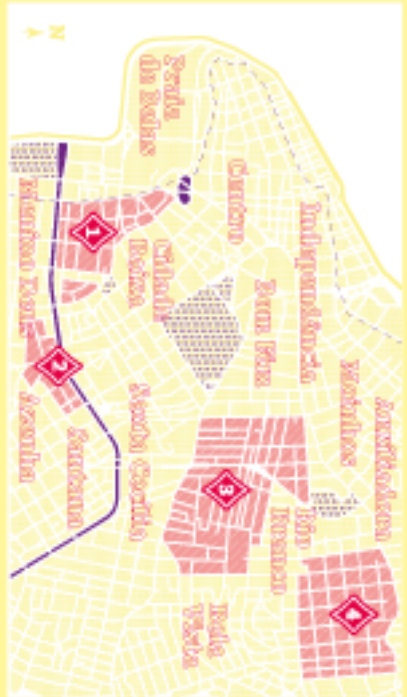
- Correto da R. Barão do Graçatá
- Correto da R. Baronesa do Graçatá
- Correto da Azenha
- Correto da Rua Cabo Rocha
- Principal Correto da Colônia Africana
- Principal Correto da Baía do Monte Serra



Locais Relevantes

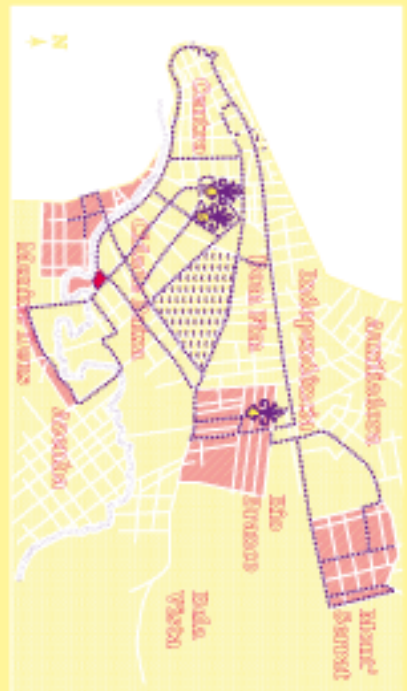
- Praça Garibaldi
- Sede Sociedade Aurora
- Sede Sociedade Protetoras
- Sede das Sociedades Elite e Filhos da Negra

APÊNDICE D: FACES DO VERSO DO MAPA EM TAMANHO REAL



OS TERRITÓRIOS NEGROS

O mapa acima sinaliza, nas ruas atuais da cidade, quatro territórios negros que existiram em Porto Alegre durante as décadas de 30 e 40: **1. Ilhota e Areal da Baronesa**, **2. Rua Cabo Rocha**, **3. Colônia Africana** e **4. Baixa do Mont Serrat**. Estabelecidos como moradia das populações negras desde o séc. XIX, estes espaços foram intensamente povoados após a abolição da escravidão e pelas práticas consolidadas pela concentração de famílias negras e pelas práticas culturais como o batuque e o carnaval. As comunidades formadas em cada território permitiram o surgimento da maioria dos blocos e sociedades de carnaval populares, protagonistas do carnaval de rua em seu período mais intenso (décadas de 30 e 40), e que mais tarde deram origem às Escolas de Samba. Destacam-se os grupos “Escola do Melodia”, da **Colônia Africana** (2) (atual Freitas e Castro) e “Os Turunas”, da **Colônia Africana** (3) (atual Rio Branco). O **Areal da Baronesa** (1) (atualmente Cidade Baixa e Menino Deus) por sua vez era considerado um bairro 100% carnavalesco, devido ao famoso “carnaval de areia” que acontecia ali.



PERCURSOS E CORETOS

Aqui os **territórios negros** estão localizados nas ruas existentes durante a primeira metade do séc. XX. Durante os anos 30 e 40, distritos da cidade montavam coretos em suas principais ruas que juntavam multidões e sediavam os concursos carnavalescos populares para eleger os melhores blocos, as melhores composições, entre outras categorias. Para passar pelos principais coretos, localizados nos **territórios negros**, os blocos percorriam longos percursos, representados no mapa acima em **roxo pontilhado**, espalhando a festa por toda a cidade. O principal coreto existente na **Colônia Africana** localizava-se nos cruzamentos da R. Esperança (atual Miguel Testes) com a Casemiro de Abreu (4). Nessa época, a **Praça Garibaldi** (em vermelho forte) era um dos principais pontos de concentração das **mutambas**, ensaios em forma de cortejo realizados para angariar fundos para os desfiles. Os territórios negros também sediavam as Sociedades Carnavalescas como a **Floresta Negra** (5) e a **Prontidão** (6) na R. Lima e Silva e as Sociedades **Filosefia Negra** e **Elite**, que não tinham sede física, mas desfilavam pela **Colônia Africana**.



O RIACHO E A ILHOTA

O mapa acima retrata as ruas de Porto Alegre durante a primeira metade do século XX. Nessa época, tanto o **Areal da Baronesa** quanto a **Ilhota** eram circundadas pelo Riachinho (em roxo claro), que marcou o cotidiano desses espaços. O Riachinho, canalizado em 1941 e renomeado como Arroio Diluvio, costeira a **Rua da Margem** (atual João Alfredo) e desaguava no gualba logo após passar pela **Ponte de Pedra**. Seu curso original, assim como as suas pontes construídas pelos próprios moradores da região, marcaram os carnavais dos anos 30 e 40, servindo como local de banho para os dias quentes ou como rota para os reis morno, que asseguravam os carnavais após navegarem por suas águas exibindo seus belos trajes.

A Ilhota (**em vermelho forte**), localizada no espaço onde hoje existe a **Praça Garibaldi** e a **Av. Ipiranga** também foi um dos berços do carnaval popular, fazendo parte do itinerário dos carnavalescos na época. O território teve seu fim a partir da canalização do Riacho e consequente valorização econômica da área, resultando na remoção da maioria dos antigos moradores para a **Restinga**, à 26 km do centro.



AREAL DA BARONESA

O Areal da Baronesa também foi um território negro impactado pela canalização do Arroio Diluvio e o aumento no valor dos aluguéis. Existem registros de moradores negros na região do Areal da Baronesa desde 1870. Durante os anos 30 e 40 o Areal ainda era conhecido como local de moradia de trabalhadores e suas famílias. O Coreto Oficial do Areal **(1)**, instalado na **R. Barão de Gravataí**, defronte à **Travessa Pesqueiro** sediava festas bancadas pelos moradores da região, frequentado pelos melhores blocos da cidade. A menos de 100m ficava localizado outro coreto importante **(2)**, na **R. Baronesa de Gravataí**.

Outras localidades relevantes na região são: o **Bar do Macalé** (rei morno branco do Areal) que reunia um grande número de carnavalescos. A **Rua Miguel Teixeira**, que sediava um carnaval apoiado por políticos e militares. A antiga **Rua da Margem** e também as ruas **Cel. André Bello**, **Lobo da Costa**, **Sebastião Leão**, **Venezianos**, **Lopo Gonçalves**, **Luiz Afonso**, **República**, **Lima e Silva**, **José do Patrocínio** e **Venâncio Aires**.

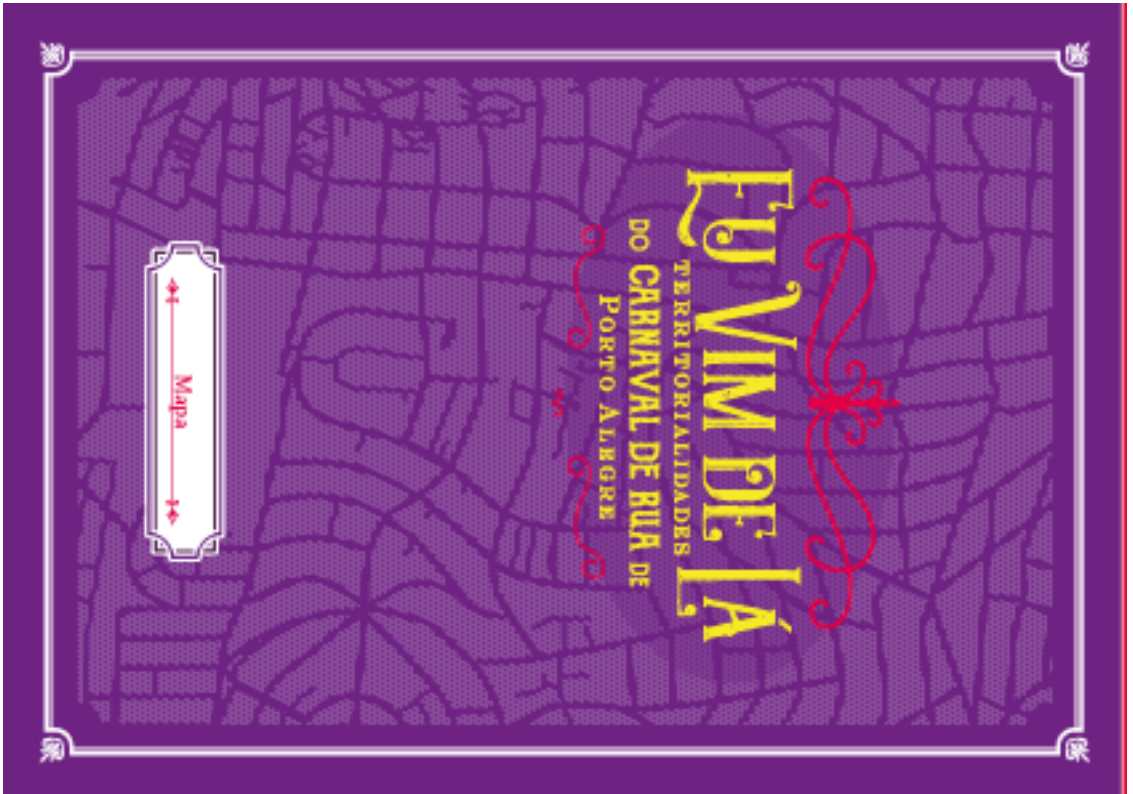
NASCI NO SAMBA

Este mapa faz parte do projeto ***Eu vim de lá - Territorialidades do carnaval de Porto Alegre*** e é acompanhado por um kit que contém um caderno de estudos, uma sacola de pano e uma garrafa de água personalizada. Todos estes materiais são distribuídos para uso durante o passeio de ônibus (trajeto demarcado em vermelho no mapa) que visita e reconhece alguns dos territórios históricos do carnaval na cidade. O roteiro do passeio foi desenvolvido com foco nas territorialidades criadas pela população negra portoalegrense, responsável pela disseminação da festa nas ruas da cidade durante os anos 30 e 40.

Durante o trajeto são visitadas algumas ruas que protagonizaram a folia durante aquela época, locais onde ficavam os coretos que sediavam os famosos concursos de blocos, e os principais territórios negros da antiga Porto Alegre: ***O Areal da Baronesa***, ***A Ilhota***, a ***Rua Cabo Rocha***, a ***Colônia Africana*** e a ***Bacia do Mont Serrat***.

Estão previstas quatro paradas durante o passeio. Enquanto o ponto de partida (***Largo Zumbi***) e o segundo ponto (***Areal da Baronesa***) remontam ao carnaval de rua descrito acima, realizado nas décadas de 30 e 40, o terceiro e quarto pontos trazem narrativas mais atuais: ***O Centro Cultural Afrosul*** ***Odomodê*** tem participação ativa no carnaval desde o final do século XX, além de pensar a construção carnavalesca a partir de um viés político-social. ***O Porto Seco*** é o local atualmente designado para os desfiles das Escolas de Samba, antigos blocos de rua negros.

No ***CADERNO DE ESTUDOS*** é possível encontrar mais conteúdo e fontes bibliográficas sobre a história do carnaval evidenciando narrativas históricas da cidade que são usualmente invisibilizadas e permitem entender melhor as fronteiras simbólicas e culturais que envolvem a história do carnaval de Porto Alegre.



APÊNDICE E: ROTEIRO DA SAÍDA DE CAMPO

O passeio ocupa um turno (manhã ou tarde), foi projetado para ser realizado em grupo, utilizando um ou mais transportes motorizados (carro, van, ônibus). Idealmente, o grupo é acompanhado por uma guia que explica sobre os locais que fazem parte do trajeto e sua relação com a história do carnaval de rua da cidade.

Abaixo um programa indicando uma sequência narrativa dos conteúdos que podem ser abordados em cada trecho do passeio.

1. Embarque no largo Zumbi dos Palmares.

Conteúdo: bem-vindas + introdução ao passeio + distribuição dos kits.

2. Desembarque no Areal da Baronesa (30min)

Experiência: Grupo recebido pela anfitriã do local que conta sobre a relação daquele espaço com a história do carnaval da cidade. Conforme os antigos moradores do Areal, as usuárias são convidadas a comer melancia, lembrando o antigo ponto onde passava o riachinho.

3. Embarque

4. Proximidades do Areal

Conteúdo: Explicação sobre o território da Ilhota e sobre o curso original do Arroio Dilúvio (Riachinho).

5. Trecho: Rua João Alfredo

Conteúdo: Antiga rua da Margem, Cidade Baixa no carnaval, muambas na Praça Garibaldi.

6. Proximidades da Rua Prof. Freitas e Castro

Conteúdo: História da Cabo Rocha, seus coretos e blocos.

7. Desembarque no Afrosul Odomodê (30min)

Experiência: Dona Iara recebe o grupo e explica sobre a atuação do Odomodê, relação do espaço com o carnaval e impressões pessoais sobre a história da festa em Porto Alegre.

8. Embarque

9. Bairro Santana até o C.C. Porto Seco

Conteúdo: Institucionalização da festa a partir dos anos 60. Blocos viram Escolas de Samba.

Transferência do desfile para o Porto Seco.

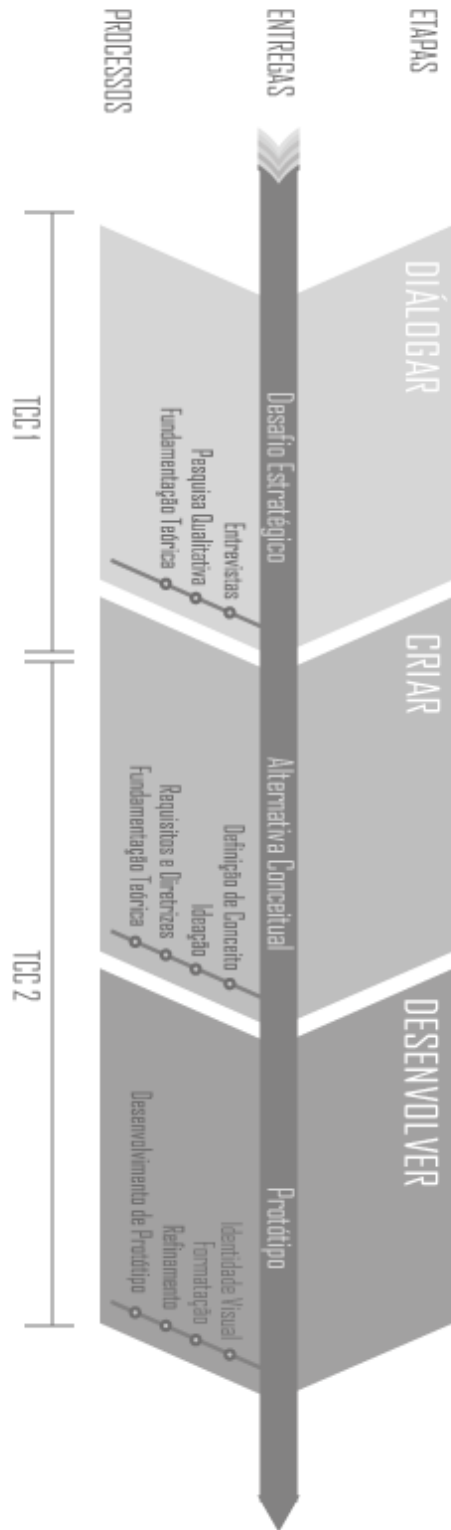
10. Desembarque no Comp. Cultural do Porto Seco (40min)

Experiência: O grupo reconhece o complexo acompanhado pela pesquisadora Estella Maris, que explica sobre o projeto pretendido para aquele espaço contrapondo com a situação atual da estrutura.

11. Embarque

12. Rua Assis Brasil

APÊNDICE F: MÉTODO ADAPTADO



ANEXO I – MANIFESTO FIRST THINGS FIRST

First

A manifesto

We, the undersigned, are graphic designers, photographers and students who have been brought up in a world in which the techniques and apparatus of advertising have persistently been presented to us as the most lucrative, effective and desirable means of using our talents. We have been bombarded with publications devoted to this belief, applauding the work of those who have flogged their skill and imagination to sell such things as:

cat food, stomach powders, detergent, hair restorer, striped toothpaste, aftershave lotion, before/after lotion, slimming diets, fattening diets, deodorants, fizzy water, cigarettes, roll-ons, pull-ons and slip-ons.

By far the greatest time and effort of those working in the advertising industry are wasted on these trivial purposes, which contribute little or nothing to our national prosperity.

In common with an increasing number of the general public, we have reached a saturation point at which the high pitched scream of consumer selling is no more than sheer noise. We think that there are other things more worth using our skill and experience on. There are signs for streets and buildings, books and periodicals, catalogues, instructional manuals, industrial photography, educational aids, films, television features, scientific and industrial publications and all the other media through which we promote our trade, our education, our culture and our greater awareness of the world.

We do not advocate the abolition of high pressure consumer advertising: this is not feasible. Nor do we want to take any of the fun out of life. But we are proposing a reversal of priorities in favour of the more useful and more lasting forms of communication. We hope that our

society will tire of gimmick merchants, status salesmen and hidden persuaders, and that the prior call on our skills will be for worthwhile purposes. With this in mind, we propose to share our experience and opinions, and to make them available to colleagues, students and others who may be interested.

Edward Wright
Geoffrey White
William Slack
Caroline Rawlence
Ian McLaren
Sam Lambert
Ivor Kamlish
Gerald Jones
Bernard Highton
Brian Grimby
John Garner
Ken Garland
Anthony Froshaug
Robin Fior
Germano Facetti
Ivan Dodd
Harriet Crowder
Anthony Clift
Gerry Chinamon
Robert Chapman
Ray Carpenter
Ken Briggs

Published by Ken Garland, 13 Quaker Sq NW1
Printed by Gooden Press Ltd, London W4

Things

First

ANEXO II – ESTRUTURA ORGANIZATIVA DO BLOCO



A partir dos aprendizados dos dois anos de bloco, das reuniões de avaliação e das reuniões de construção, foi desenhada uma nova estrutura de organização.

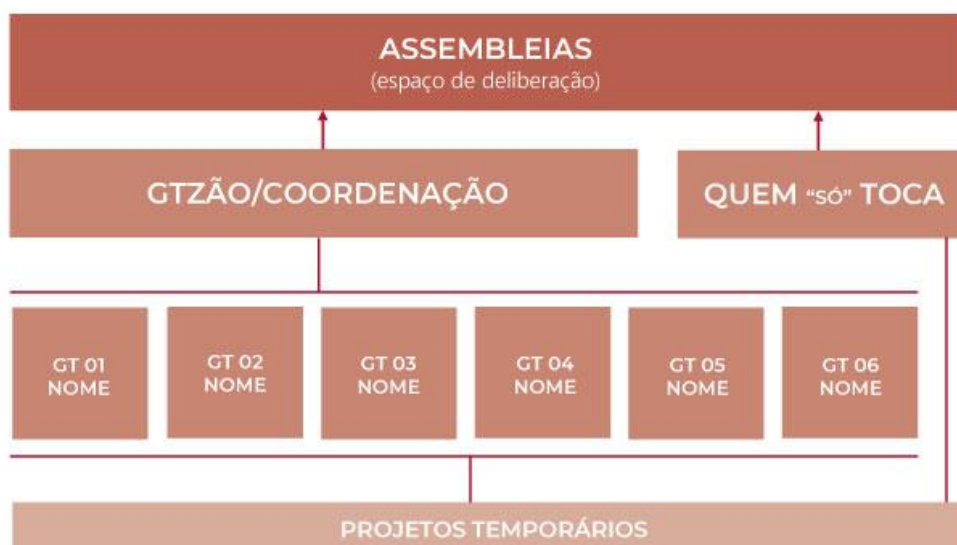
DEFINIÇÕES INICIAIS

Três pontos foram recorrentes nas avaliações dos últimos meses. Esses pontos geraram definições iniciais.





NOVA ESTRUTURA



ASSEMBLEIAS

- > São os espaços de deliberação do bloco.
- > Todas as mulheres do bloco (independente do "perfil") podem participar.
- > Convocadas pelo GTzão quando tivermos pautas para deliberar.
- > Pautas das assembleias devem ser informadas com antecedência.

GTzão/COORDENAÇÃO

- > Espaço que reúne todas as mulheres que estão em algum GT.
- > Coordena a execução das decisões da assembleia.
- > Reunião mensal presencial (GTs podem enviar representante, mas melhor se todas participarem já que a intenção é não ter mais pessoa que faz conexão entre GTs, e sim um espaço coletivo).
- > Operacionalizado por um grupo no Whats.
- > Não é um espaço de aprovação de ações dos GTs, e sim um espaço de coordenação e comunicação entre GTs. Os 6 GTs têm autonomia para postar no face.

Atividades:

- > Organizar agenda do bloco (reuniões, ensaios, churras etc).
- > Resolução de conflitos internos.

GT 01 (organização/operacional/planejamento)

Atividades:

- > Marcar dia e local de ensaios
- > Puxar responsáveis pelos equipas
- > Marcar estúdio quando necessário

GT 02 (arranjo/música)

Atividades:

- > Avaliar balanço da bateria (quantidade de pessoas/vagas por instrumento)
- > Definir repertório
- > Criar arranjo para repertório
- > Pensar dinâmica de ensaio (o que precisamos ensaiar)

GT 03 (comunicação)

Atividades:

- > Receber e encaminhar convites externos
- > Produzir releases e contatar imprensa
- > Cuidar dos contatos por email e face
- > Posts externos no face e insta

GT 04 (formação/oficinas)

Atividades:

> Organizar oficinas/formação (núcleo pedagógico)

*Oficinas Internas:

> Ministradas por Não Mexers

> Ministradas por gente externa que o GT contata

*Oficinas Externas:

> Ministradas por Não Mexers para o público externo (só sobre musicalidade enquanto não definimos as áreas do coletivo)

GT 05 (financeiro/dinheiros)

Atividades:

> Cuidar da porquinha (arrecadação interna)

> Cuidar gastos e vendas nos ensaios e saídas

> Consolidar contas

GT 06 (artístico/terror)

Atividades:

> Pensar intervenções na saída

> Cuidar gastos e vendas nos ensaios e saídas

> Pensar dinâmicas para ensaios

COMO FUNCIONA?

ROTATIVIDADE/GESTÃO

A composição dos GTs troca a cada **6 meses** e acontece em uma assembleia.

Nesta primeira nova formação, os GTs serão abertos no churrasco no cheiki (30/09/2018) e fecham no primeiro ensaio (05/10).

As datas específicas de entrada e saída são para ter tempo definido e transparência em quem está responsável pelo o que. Ter **pessoas de referência** no período para facilitar a comunicação e o encaminhamento das questões do bloco.

PROJETOS

Além das atividades dos GTs, qualquer mana pode propor projetos específicos e se envolver com essas atividades.

PRESENÇA

Quem pode e quem não pode tocar? Quando pode entrar?

Para ter clareza nesses pontos, definimos que teremos um caderno de presença (físico) que ficará junto com os equipas. A regra da presença busca:

- > ter mais **assiduidade e constância** das mulheres que estão no bloco (para facilitar percepção do balanço de instrumentos, por exemplo);
- > termos um **grupo conectado**, que se conhece;
- > apoiar a decisão antes de apresentações de **quem compõe o bloco** (não basta somente saber tocar e aparecer 2 ensaios antes da saída. Tem que estar presente ao longo do processo). (ver slide seguinte)

A cada ensaio, reunião e churras as Não Mexers devem **assinar o caderno**. Para tocar, é preciso ter 75% de presença.

Ensaio serão alternados entre dois dias para facilitar participação.

Cuidados:

Tua parceira de naipe está faltando? Dá uma conversada com ela!

ENCONTRÃO MENSAL

Um sábado por mês (preferencialmente o 2º sábado do mês) teremos, depois do ensaio, um espaço de troca.

Objetivos:

- > Espaço de informes (GTzão deve avisar as pautas de informe antes do ensaio)
- > Possibilidade de convocar assembleia para esse momento (tomada de decisões)
- > Conversarmos e fazermos uma batucada livre (experimentarmos)

POSSÍVEIS PROJETOS

Durante as reuniões, algumas ideias de projetos foram levantadas.

Censo Não Mexe

Para conhecermos nosso grupo.
Perguntar por exemplo sobre:

- > Religião
- > Formação (o que pode ensinar)
- > O que gostaria de aprender
- > Quantas mães somos

Pode – Não Pode

Duas listas com palavras-chave de coisas que achamos que pode e não pode. O óbvio precisa ser dito > comunicação interna.

Exemplo:
Pode: Comunicação não violenta
Não pode: brigar pelo facebook

Pode: Acolher
Não pode: Transfobia

Sinaleira participação em eventos

Assembleia para definir três listas que seriam a baliza para os convites recebidos (para já descartar o que não cabe e encaminhar o que entendemos que sim).

Exemplo:
Lista Verde: evento mulheres em espaços parceiros (Odomodê)
Lista Amarela: protesto X
Lista Vermelha: evento de comida no barra shopping

ANEXO III – REPERTÓRIO DO BLOCO PARA A SAÍDA DE 2019

Seguem-se as letras de algumas das músicas tocadas pelo bloco *Não mexe comigo que eu não ando só*, durante a sua terceira saída oficial, em abril de 2019.

1. Título: Veneno no Café / Autoria: Pâmela Amaro

Nega me traz um café
Ele gosta de dizer
Eu botei no café meu veneno
E dei pro santo benzer

Preparei um cafezinho
Com carinho, oh, meu amor
No primeiro gole acorda
No segundo já tombou

Que é que eu dou
O que é que eu dou
Que é que eu dou pra esse rapaz
Já lhe dei um par de chifres
Um par só não satisfaz
O segundo e o terceiro
Par de chifres que lhe der
Vou traí-lo com um homem
E depois com uma mulher

Eu sou Maria da Penha
Não Maria Degolada
Sou a sua companheira
Não a sua empregada
Esse tal de seu machismo
Tá com nada meu irmão
Mude a letra do seu samba
Que eu encerro a minha canção

2. Título: Eu Quero É Botar Meu Bloco Na Rua (Paródia) / Autoria: Sérgio Sampaio

Há quem diga que eu sô a loca
que eu perdi a boca
que eu só quero briga
que eu só desconstruo e não vejo saída
que eu morri de medo quando o pau quebrô

Há quem diga que eu não sei de nada
que eu não sou de nada
e que eu tenho culpa
que eu tava pedindo
que eu tava querendo
que esse machismo quase me pegou

Eu quero é botar Não Mexe na rua
tocar, botar pra tremer
eu quero é botar Não Mexe na rua
gingar, mostrar meu poder.

Eu por mim queria isso e aquilo
um grelo mais aquilo um grilo menos disso
é isso que eu preciso
não é nada disso
eu quero é todas elas nesse carnaval

3. Título: Canto da Cidade / Autoria: Daniela Mercury e Tote Gira

A cor dessa cidade sou eu
O canto dessa cidade é meu
A cor dessa cidade sou eu
O canto dessa cidade é meu
O gueto, a rua, a fé
Eu vou andando a pé pela cidade bonita
O toque do afoxé e a força de onde vem
Ninguém explica, ela é bonita

Uô ô verdadeiro amor
Uô ô você vai onde eu vou
Uô ô verdadeiro amor
Uô ô você vai onde eu vou

A cor dessa cidade sou eu
O canto dessa cidade é meu
A cor dessa cidade sou eu
O canto dessa cidade é meu

Não diga que não me quer
Não diga que não quer mais
Eu sou o silêncio da noite
O sol da manhã

Mil voltas o mundo tem
Mas tem um ponto final
Eu sou o primeiro que canta
Eu sou o carnaval

4. Título: Hino das Rosas / Autoria: Jéssica Nucci

Sou terra de ninguém
Quem sempre quis pode chegar
Eu sempre supliquei fronteiras
O mundo entra em mim como bem quiser
Todo preconceito, direitos sequer

Mas sei não...
To afim de me cercar
To querendo me saber
E às minhas irmãs peço ajuda
Terei que dizer não
A tudo que me desfigura
Quero olhar pra mim sem censura

Luta mulher

Toda prole faminta agarrada em nossa cintura
Aos nossos companheiros guerreiros
A luta será dura
Unidos num só coração
No mesmo pé todos irmãos
Nos vamos dividir a fartura

5. Título: Xibom Bombom / Autoria: Wesley Rangel

E o motivo todo mundo
Já conhece
É que o de cima sobe
E o de baixo desce

Bom xibom, xibom, bombom!

Analisando
Essa cadeia hereditária
Quero me livrar
Dessa situação precária

Onde o rico cada vez
Fica mais rico
E o pobre cada vez
Fica mais pobre

6. Título: Coco do Não Mexe / Autoria: Andressa Ferreira

Se tem, ô se tem, se tem mulher no tambor, aiai
Se tem, ô se tem, nesse coco eu sei que vou meu pai
Quero ver quem vai
Quem segura essa pegada
No baque da mulherada
Desse coco ninguém sai

Se tem, ô se tem, pra você que não conhece
Se tem, ô se tem, mas que tá por conhecer
Se tem, ô se tem, esse é o coco do Não Mexe
Se tem, ô se tem, mas que vai se remexer

Se tem, ô se tem, quero ver quem vai
Quem segura essa pegada
No baque da mulherada
Desse coco ninguém sai

Se tem, ô se tem, nesse batuque maneiro
Se tem, ô se tem, tem Maria e Mariana
Se tem, ô se tem, Naty, Kaya e Sofia
Se tem, ô se tem, Kátia, Grace e Luciana

7. Título: Miss Beleza Universal / Autoria: Doralyce

Mode on high tech
Modelo ocidental
Magra, clara e alta
Miss beleza universal
É ditadura!
Quanta opressão
Não basta ser mulher
Tem que tá dentro do padrão.

Miss beleza, miss beleza universal

8. Maria da Vila Matilde / Douglas Germano

Cadê meu celular?
 Eu vou ligar pro 180
 Vou entregar teu nome
 E explicar meu endereço
 Aqui você não entra mais
 Eu digo que não te conheço
 E joga água fervendo
 Se você se aventurar
 Eu solto o cachorro
 E, apontando pra você
 Eu grito: péguix guix guix guix
 Eu quero ver
 Você pular, você correr
 Na frente dos vizinhos
 Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim
 E quando o samango chegar
 Eu mostro o roxo no meu braço
 Entrego teu baralho
 Teu bloco de pule
 Teu dado chumbado
 Ponho água no bule
 Passo e ofereço um cafezim
 Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim

9. Título: Todxs Putxs / Aatoria: Ekena

Quem cê tá pensando que é?
 Pra falar que eu sou louca
 Que a minha paciência anda pouca pra você
 Para de vir me encher
 Quem cê tá pensando que é?
 Pra falar da minha roupa
 Do jeito que eu corto o meu cabelo
 Se olha no espelho,
 Você não anda valendo o esfolado do meu joelho esquerdo! (Melissa faz agudo e coro, grave)

Eu tenho pressa e eu quero ir pra rua
 Quero ganhar a luta que eu travei
 Eu quero andar pelo mundo afora
 Vestida de brilho e flor
 Mulher, a culpa que tu carrega não é tua
 Divide o fardo comigo dessa vez
 Que eu quero fazer poesia pelo corpo
 E afrontar as leis que o homem criou pra dizer

10. Título: Mulheres (Versão) / Autoria: Silvia Duffrayer

Nós somos Mulheres de todas as cores
De várias idades, de muitos amores
Lembro de Dandara, mulher foda que eu sei
De Elza Soares, mulher fora da lei
Lembro Marielle, valente, guerreira
De Chica da Silva, toda mulher brasileira
Crescendo oprimida pelo patriarcado, meu corpo
Minhas regras
Agora, mudou o quadro

Mulheres cabeça e muito equilibradas
Ninguém tá confusa, não te perguntei nada
São elas por elas
Escuta esse samba que eu vou te cantar

Eu não sei porque tenho que ser a sua felicidade
Não sou sua projeção
Você é que se baste
Meu bem, amor assim quero longe de mim
Sou mulher, sou dona do meu corpo
E da minha vontade
Fui eu que descobri poder e liberdade

Sou tudo que um dia eu sonhei pra mim