



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Instituto de Artes

Programa de Pós-Graduação em Design

**UM NOVO LUGAR PARA O DESIGN BRASILEIRO:
CONSIDERAÇÕES SOBRE DESIGN E RAÇA NO BRASIL**

Rafael Botelho Pereira

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Fátima Aparecida dos Santos

BRASÍLIA - DF

Novembro de 2023

Rafael Botelho Pereira

**UM NOVO LUGAR PARA O DESIGN BRASILEIRO:
CONSIDERAÇÕES SOBRE DESIGN E RAÇA NO BRASIL**

Dissertação ao Programa de Pós-Graduação
em Design do Instituto de Artes da
Universidade de Brasília como parte dos
requisitos para a obtenção do grau de
Mestre em Design.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Fátima Aparecida
dos Santos

BRASÍLIA - DF
Novembro de 2023

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

BB748n Botelho Pereira, Rafael
Um novo lugar para o design brasileiro: considerações
sobre design e raça no Brasil / Rafael Botelho Pereira;
orientador Fátima Aparecida dos Santos. -- Brasília, 2023.
92 p.

Dissertação(Mestrado em Design) -- Universidade de
Brasília, 2023.

1. design. 2. racismo. 3. decolonialidade. 4.
afrocentricidade. 5. Brasil. I. Aparecida dos Santos,
Fátima, orient. II. Título.

A banca examinadora abaixo-assinada aprova a dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Design pelo Programa de Pós-Graduação em Design do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Aprovada em: / /

Fátima Aparecida dos Santos
Orientadora e Presidente da Banca (PPGDesign)

Dr(a). Nelson Fernando Inocêncio da Silva
Externo ao Programa - UnB

Dr(a). Juliana de Oliveira Rocha Franco
Externa à Instituição - UEMG

Rafael Botelho Pereira
Mestrando - PPG Design UnB

A todos os projetistas negros e indígenas do país, que enfrentam cotidianamente as frustrações que o ensino e a prática da disciplina podem nos infligir.

AGRADECIMENTOS

À estrutura de ensino público brasileiro, à Universidade de Brasília e ao seu programa de *design*, sem os quais esse trabalho seria inexecutável.

A todos os professores, servidores e alunos que, de alguma forma, participaram da efetivação desta pesquisa, em especial à professora Fátima, minha orientadora, e ao Rodrigo, secretário do Programa de Pós-Graduação em Design da UnB.

Ao Coletivo AUA, Jaú e Laila, que me apontaram a nascente dessa pesquisa há alguns anos.

Aos meus familiares e amigos, pela paciência, compreensão e carinho incondicional durante o tempo turbulento pelo qual essa dissertação se estendeu.

*“A tradição
Como arma apontada
Mas não quer atirar
Jogue as ideias no ar
A sensação de que
Toda a verdade
Não vai se sustentar
Jogue as ideias no ar”*

(Boogarins)

RESUMO

O *design* brasileiro, como instituição importada dos moldes europeus, se perpetua em uma lógica eurocêntrica que afasta saberes e ontologias outras, seja em seus paradigmas, seja em processos e estéticas. Compreender a disciplina e as possibilidades do que ela pode se tornar, como teoria e prática contextualizada em nosso território e a partir de uma perspectiva decolonial, é uma necessidade para a busca de um *design* autônomo, capaz de contribuir para a construção de um país mais igualitário, a partir de um profundo entendimento de suas especificidades locais. Assim, partindo da compreensão da pluralidade de universos que ocupam nosso território, há proposição de construção de um *design* afrocentrado, a partir de epistemologias negras e seus corpos-sujeitos.

Palavras-chave: design; racismo; decolonialidade; afrocentricidade; Brasil.

ABSTRACT

Brazilian design, as an institution imported from European models, perpetuates itself in a eurocentric logic that excludes other knowledges and ontologies, whether in its paradigms or in its processes and aesthetics. Understanding the discipline and the possibilities of what it can become, as a theory and practice contextualized in our territory and from a decolonial perspective, is a necessity for the search for an autonomous design, capable of contributing to the construction of a more egalitarian nation, structured on a deep understanding of its local specificities. Thus, based on the understanding of the plurality of universes that occupy our territory, there is a proposal to construct an afro-centered design, built upon black epistemologies and their bodies-subjects.

Key words: design; racism; decoloniality; afrocentricity; Brasil.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 DESENVOLVIMENTO.....	12
2.1 O ensino de design no Brasil.....	12
2.2 Decolonialidade e a questão epistêmica.....	20
2.3 Design para Transição e ensino de design contemporâneo.....	33
2.4 Afrocentricidade.....	49
2.5 Corpus, Método e Análise de trabalhos.....	58
2.5.1 Metodologia.....	58
2.5.2 Estudo de caso AMAQUI.....	61
2.5.3 Design como propulsor de histórias: narrativas dos povos Cariri do Cariri cearense.....	63
2.5.4 Geração Tombamento e sua influência no consumo moderno.....	65
2.5.5 Oyó: descolonizando nossos olhares.....	67
2.5.6 Design audiovisual para conscientização da desigualdade de negros no mercado de trabalho.....	69
2.5.7 Projeto de redesign da marca gráfica do Coletivo Kurima.....	70
2.5.8 Cultura africana através do design de mobiliário aplicado à um restaurante temático no Brasil.....	72
2.5.9 Resgate Ancestral: percursos para um design contra-hegemônico.....	74
2.5.10 Os corpos que habitamos: reflexões sobre design, visões de mundo e decolonialidade.....	76
3 CONCLUSÃO.....	78
4 REFERÊNCIAS.....	84
APÊNDICE A - REPOSITÓRIOS INSTITUCIONAIS.....	90

1 INTRODUÇÃO

Essa pesquisa parte da experiência individual e coletiva de pessoas racializadas no *design*, amplamente mediadas pela falta de reconhecimento da história, dos corpos e sujeitos frequentemente suprimidos pela disciplina no país. Assim, propomos, como questão norteadora, as seguintes indagações: Como o *design* pode transicionar-se em uma ferramenta de construção de espaços mais democráticos e inclusivos? Que contribuições as práticas em *design*, a partir de uma perspectiva pluriversal e colaborativa, podem dar para uma perspectiva de reorganização das cidades e territórios brasileiros com vistas a dirimir sistemas de racialização e exclusão, impetrados por processos passados de exclusão espacial e informacional das populações?

À vista dessas interrogações, buscamos entender as problemáticas do encontro entre o *design* ocidental e o espaço brasileiro, propondo enfoques para o futuro da disciplina no país, em busca de construir os conhecimentos da área alinhados com as necessidades da nação, o exercício de sua plena cidadania por populações racializadas, promovendo emancipação e resgate da sua identidade cultural por meio da proposição de uma perspectiva de *design* mais condizente com os processos formativos da população brasileira. Esse processo inclui, necessariamente, compreender a problemática da relação que se deu a partir do encontro entre o *design*, com perspectiva internacional e asséptica, e as tradições culturais dos povos formadores das identidades que constituem o Brasil, para, então, esmiuçar o contexto contemporâneo da área e seu comprometimento com a promoção de cidadania e emancipação popular. A partir disso, será possível construir um panorama nacional geral do campo tendo em conta a questão racial, para se entender como o espaço, sua constituição e seus cerceamentos determinam a experiência de corpos racializados na proposição do que pode ser considerado como *design* brasileiro. Por fim, buscam-se propor perspectivas futuras do *design* brasileiro a partir das características contemporâneas, além de trajetórias que corrijam a rota atual em prol de uma expressão mais igualitária e inclusiva.

Diante disso, a relevância do trabalho se justifica pela necessidade de engendrar novas perspectivas para a disciplina que possibilitem abarcar a diversidade que se aporta no meio acadêmico brasileiro a partir de políticas de

inclusão social e ações afirmativas empregadas no país, ao longo das últimas décadas. A relação entre *design* e a questão decolonial já pode ser encontrada em alguns trabalhos críticos e/ou propositivos tanto no Brasil quanto no mundo, entretanto, quanto à relação mais detalhada dessa perspectiva no cenário brasileiro, na realidade concreta do ensino da disciplina e na questão negra, acredito que as iniciativas desenvolvidas ainda são insatisfatórias.

Para isso, estruturamos a presente pesquisa da seguinte maneira. No primeiro capítulo, apresentamos uma introdução às dimensões básicas do *design* contemporâneo e sua formalização como disciplina, percorrendo autores que narram a formação histórica da prática projetual e seu ensino formal no Brasil, na América Latina e no mundo, como Rafael Cardoso e Gui Bonsiepe. Dentro do segundo capítulo, fundamentamos o contexto relativo a consolidação do design na estrutura global, nos apropriando de conceitos que auxiliam à compreensão do paradigma epistêmico moderno, como o duplo **colonialidade/modernidade**, exposto por Aníbal Quijano, e a teoria decolonial de Nelson Maldonado-Torres, perpassando também as considerações de Miguel G. Arroyo a respeito da concepção curricular na conjuntura social brasileira. Para contextualizar o campo frente aos paradigmas da modernidade e suas possibilidades, desenvolvemos, ao longo do terceiro capítulo, a ideia de *Design para Transição*, sua perspectiva ontológica e seus desdobramentos a partir dos escritos de Arturo Escobar. Para o quarto capítulo, reservamo-nos à estruturação de uma perspectiva negra, operando a teoria afrocêntrica de Molefi Kete Asante, o conceito de amefricanidade de Lélia Gonzalez e, por fim, o ideal quilombista de Abdias Nascimento. Já o quinto e último capítulo retrata a metodologia de pesquisa, na qual propomos a identificação de convergências entre as produções acadêmicas em *design* e os temas delimitados, e, em sequência, partindo do *corpus* de pesquisa definido, executamos uma análise quantitativa e qualitativa das discussões, bem como seus prováveis fatores e efeitos.

Ao concluir essa pesquisa, esperamos que esse trabalho seja recebido como um convite a uma compreensão crítica do *design* no Brasil, suas potências e debilidades, visando um horizonte futuro mais autêntico e pluriversal para a disciplina.

2 DESENVOLVIMENTO

2.1 O ensino de design no Brasil

Com o intuito de compreender os processos históricos que proporcionaram ao *design* brasileiro as características que dispõe hoje, propomos neste capítulo percorrer, de forma crítica, os principais pontos da história do *design* como disciplina formal e sua trajetória no Brasil, com objetivo de identificar ganchos e possibilidades para pensar o *design* a partir de uma perspectiva decolonial e compreender as características contemporâneas do ensino da matéria no país.

O *design*, como disciplina, prática projetual e área do conhecimento instituída, remonta a uma história muitas vezes alheia aos territórios que vem a ocupar. Adjacente ao campo das artes e da arquitetura, ainda que existam afinidades, a cobertura marginal da história da arte referente ao *design* tende a abarcar este quase que exclusivamente como “um fenômeno estético-visual e nunca como um fenômeno entranhado na indústria, empresas, economia e nas políticas de desenvolvimento tecnológico e social” (BONSIEPE, 2008, p. 10, tradução nossa). A historiografia tradicional da arquitetura, a partir de uma antiga pretensão possível de ser traçada desde a Bauhaus, tende a tratar o *design* como uma mera subcategoria de seu próprio campo. Essa pretensão totalizante da arquitetura nunca se justificou no passado e certamente não se justifica atualmente. Sem subestimar às contribuições dessas áreas, o design se ocupa de uma complexidade muito além da esfera estilística e se refere à qualidade de uso dos artefatos e informações nas mais diferente áreas do cotidiano, do trabalho do campo ao escritório, de sistemas de transporte à saúde e do turismo à sobrevivência dos excluídos pelo atual modelo econômico-social. (BONSIEPE, 2008)

Segundo Rafael Cardoso:

O *design* é fruto de três grandes processos históricos que ocorreram de modo interligado e concomitante, em escala mundial, entre os séculos 19 e 20.

O primeiro destes é a industrialização: a reorganização da fabricação e distribuição de bens para abranger um leque cada vez maior e mais diversificado de produtos e consumidores. O segundo é a urbanização moderna: a ampliação e adequação das concentrações de população em grandes metrópoles, acima de um milhão de habitantes. O terceiro pode ser chamado de globalização: a integração de redes de comércio, transportes e comunicação, assim como dos sistemas financeiro e jurídico que regulam o funcionamento das mesmas. Todos os três processos passam pelo desafio de organizar um grande número de elementos díspares - pessoas, veículos,

máquinas, moradias, lojas, fábricas, malhas viárias, estados, legislações, códigos e tratados - em relações harmoniosas e dinâmicas(...). Na concepção mais ampla do termo “design”, às várias ramificações do campo surgiram para preencher os intervalos e separações entre as partes, suprimindo lacunas com projeto e interstícios com interfaces. (2008, p. 22)

Assim, propondo uma instrumentalização crítica da história do *design* e pensando-a a partir de sua entrada no contexto latino-americano, reitero as indagações de Bonsiepe: “Como foram absorvidas e incorporadas influências externas, levando a uma hibridização cultural? Em que momento surgiram verdadeiras inovações em design na América Latina? Em que contexto político-social, econômico-industrial tiveram lugar?” (2008, p. 13, tradução nossa). E particularizando ainda mais questiono: é possível falar em um *design* brasileiro? Se sim, qual suas bases referenciais?

O conceito de identidade se dá de forma multifacetada no *design*, e, ainda de acordo com Bonsiepe (2008), podemos destrinchá-la em pelo menos três aspectos: o aspecto cultural, o aspecto econômico e o aspecto político. Em um primeiro momento, esse conjunto a que chamamos de identidade promete algo fixo, imutável, um ponto de referência, porém, frente ao ritmo frenético das transformações do mundo contemporâneo, a ideia de uma identidade estável se torna obsoleta. Assim, a configuração cultural dos artefatos materiais e comunicacionais é constituída em um intercâmbio permanente de ideias, sendo elas próprias do objeto em questão ou de contextos adjacentes.

Dentre as questões referentes ao *design* brasileiro, muito se fala sobre a nomenclatura do campo, desenho industrial ou *design* de produtos, *design* gráfico ou programação visual, etc. O foco em minúcias linguísticas muitas vezes cede pouco espaço a questões mais profundas como: qual o papel do *design* na sociedade brasileira? O que se projeta aqui? E como? Quem projeta no Brasil e para quem projetamos? (CARDOSO, 2008)

Para responder a essas questões, é preciso ter em conta a posição do design diante das especificidades do contexto brasileiro. O Brasil ocupa historicamente uma posição periférica no sistema capitalista global, dependendo dos países das economias centrais mais industrializadas para sua prosperidade. Essa posição remete ao seu passado como colônia de exploração europeia, que, por sua vez, se reflete nos dias atuais, em uma economia de baixa industrialização e importação de

tecnologia. Assim, o *design* brasileiro precisa ser pensado a partir de sua posição periférica na economia globalizada.

Reconstruindo brevemente um histórico do *design* aqui, começando pela década de 40 do século passado, temos uma expansão da arquitetura modernista que culminaria na construção da nova capital do país, Brasília, e ainda pequenas fábricas de móveis em diálogo direto com o modernismo internacional que se voltavam para o consumo da classe média instruída que buscava se atualizar. A partir da década de 50, ainda sem instituições formais de ensino de *design*, o campo era geralmente formado por profissionais autodidatas vindos dos mais diversos campos de atuação adjacentes, como a publicidade, arquitetura, ilustração, artes plásticas ou mesmo a experiência fabril. Entre 1951 e 1953, funciona o Instituto de Arte Contemporânea (IAC), no recém-criado Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), um dos intuitos dessa escola pioneira, com forte influência construtivista, que buscava um ideal de abstração formal e geométrica a partir de uma proposta racional-sistemática como procedimento artístico, era estabelecer relações entre a indústria de bens de consumo e seus estudantes, resultado de um período de rápida industrialização no país desde os anos 30 (LEON e MONTORE, 2008).

Em 1962, quase uma década depois da criação da IAC, a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP) insere, em seu currículo, uma série de disciplinas relacionadas ao *design*, e, no ano seguinte, é criada, no Rio de Janeiro, a Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI). Reconhecida como a primeira instituição de ensino formal voltada exclusivamente para o ensino de *design* no Brasil, a ESDI apresentava um modelo muito parecido com a Escola de Ulm, principal polo do *design* europeu da época, tendo seus principais docentes advindos daquela instituição.

Já no final dos anos 70, período em que a industrialização brasileira e da América Latina como um todo começa a perder fôlego, a cultura visual brasileira inicia um processo de rompimento com os padrões construtivos herdados do concretismo e a forte influência da gráfica suíço-alemã, absorvendo elementos formais vindos da pop-art e psicodelia. Em 1989, é criada a Associação de Designer Gráficos do Brasil, a ADG, que posteriormente inaugura, em 1992, a 1ª Bienal de Design Gráfico, um marco no campo de *design* no Brasil, que serviria também como termômetro da produção brasileira na área. Desde então, se intensificam as

discussões a respeito da “identidade brasileira” no *design*, uma discussão geralmente muito característica da globalização moderna, em que se reivindica o fortalecimento das identidades regionais, mas como pastiche de tradições e hábitos locais (LEON e MONTORE, 2008).

Nesse mesmo contexto, a imensa influência estrangeira na institucionalização do ensino do *design* no Brasil pode ser traçada desde a Bauhaus. Nota-se, também, a preponderância da gráfica suíço-alemã. Há clara penetração dessa vertente, não só a partir da arte concreta, mas também a partir do grande fluxo de publicações especializadas distribuídas nas principais cidades a partir dos anos quarenta. Além disso, é perceptível que isso se dá mais diretamente a partir da entrada de quadros docentes e profissionais suíços vindos para a América Latina, bem como a partir da formação de estudantes latino-americanos nos principais polos europeus de ensino de *design* a contar da segunda metade do século passado.

Tal influência suíça pode ser notada no papel que Max Bill - designer suíço, formado na Bauhaus, membro fundador e um dos primeiros diretores da HfG - Hochschule für Gestaltung Ulm - teve para a criação do IAC - Instituto de Arte Contemporânea - sediado no MASP. Não por coincidência, Max Bill esteve presente na 1ª Bienal de Arte de São Paulo em 1951 que aconteceu no MASP e tem grande influência sobre um dos mais prestigiados nomes do design brasileiro até os dias de hoje, Alexandre Wollner, que, após sua formação pelo IAC, é convidado por Bill a ingressar na HfG em Ulm (KÜFFER, 2008). Ao retornar ao Brasil, após a conclusão do curso de graduação, Alexandre contribuiu para a criação da Escola Superior de Desenho Industrial - ESDI -, tornando-se também um dos seus principais docentes.

Regida por princípios projetuais como objetividade e sobriedade, a Escola Suíça difundiu uma perspectiva de funcionalidade que negava grande parte da dimensão ornamental de seus artefatos. Este aspecto antiestético, porém, não se restringia somente à dimensão formal de suas produções, mas refletia em si uma ética compartilhada por seus representantes, da qual pode se apreender as seguintes concepções: a pretensão de comunicar “a verdade” a partir de uma estética objetiva e neutra; a confiança incondicional em uma noção de progresso tecnológico, industrial e artístico; e o compromisso com a democratização do consumo, bem como da arte por meio da publicidade e produção em massa (KÜFFER, 2008).

Segundo Rafael Cardoso (2008), a conjuntura que permitiu e favoreceu o surgimento dessa linha de pensamento se caracterizou, em grande parte, pelo período bélico generalizado que a Europa vivenciou no século passado desde a Bauhaus, que, durante o período de escassez entre guerras, contribuiu para a cristalização da ideia de que a forma do objeto de *design* deve ser determinada por sua função - apesar de contrariar o intuito de alguns de seus idealizadores, este é um dos principais legados da escola. Em tempo, lembramos que a relação forma e função aparece na arquitetura na Escola de Chicago e perpassa a maioria das vertentes do movimento moderno. Já a Hochschule für Gestaltung, conhecida também como a escola de Ulm, tem seu início em 1953 na Alemanha pós-guerra, sendo idealizada pelos irmãos Inge Aicher-Scholl (1917-1998) e Otl Aicher (1922-1991), judeus sobreviventes do nazismo. Inicialmente, ela surge com o ideal de profissionalizar adultos para reconstrução de uma Europa dizimada pela Guerra. Max Bill, então, integra o grupo como ex-aluno da Bauhaus e principal expoente da corrente da Escola Suíça. Tal corrente emerge de uma Suíça neutra durante a Segunda Guerra Mundial, usufruindo de negociações entre ambos os lados, tendo sua produção completamente mecanizada, dado que seguia diretrizes de padronização e racionalização para aumentar sua produtividade (KÜFFER, 2008). No que tange à questão estética, o estilo suíço anuncia a neutralidade, a limpeza de formas, a possibilidade de artefatos e visualidades desprovidos de identidade, tangibilizando, de certa forma, a “universalidade”.

Segundo Cardoso (2008, p. 127), essa postura era generalizada ainda entre a maior parte das vanguardas européias do século 20:

Do ponto de vista de seu impacto sobre o design, é interessante notar que os principais movimentos vanguardistas (com exceção parcial do Surrealismo) tenham abraçado como valores estéticos: às máquinas e os objetos industrializados, a abstração formal e a geometria euclidiana, a ordem matemática e a racionalidade, a disposição linear e/ou modular de elementos construtivos, a síntese das formas e a economia na configuração.

Assim, a vertente ulminiana, que desembarca no Brasil a partir da década de 50, se dá de forma quase hegemônica no processo de institucionalização do ensino do *design* no país. Ironicamente, a ESDI, principal produto dessa linha de pensamento no Brasil, apresentava em seu próprio nome a centralidade da

industrialização, mesmo em um país com um parque industrial relativamente pequeno e jovem - em um estado em que há muito perdera a liderança industrial no cenário nacional. Vale lembrar que é somente na década de 50 que são instaladas no Brasil as principais fábricas da indústria automobilística, mas isso acontece no Estado de São Paulo, e que a cidade de Brasília toma o posto de capital em 1960, dois anos antes da fundação da ESDI. O Rio permanece como capital cultural, mas não política, financeira ou industrial. Outra curiosidade é que até então, no resto do mundo, as escolas que hoje conhecemos como escolas de *design* ou que durante a década de 80 e 90 tinham o nome de escola de desenho industrial, na Alemanha, Europa e EUA recebiam o nome de Escola da Forma. ARGAN (1992, p. 263) diz que na Bauhaus havia o pensamento de que tudo o que envolvia o humano seria construído pela Indústria, então todos os esforços deveriam se voltar para projetá-lo para a Indústria. Ainda assim, nem mesmo a Bauhaus adotou a profissão de seus egressos como sendo desenhista industrial.

Apesar da teorização das relações de dependência que regem a economia de países na periferia do capitalismo global, nas décadas 60 e 70, sendo eles “mantidos propositalmente em uma situação de atraso industrial e dependência tecnológica” (CARDOSO, 2008, p. 216) pelos países centrais, fato que ajuda a explicar a inconsistência na importação de um modelo europeu de *design* para um país como o Brasil, de tradição extrativista e de exportação de matérias-primas sem desenho algum, a Teoria da Dependência não cobre a falha brasileira de não aproveitar de forma profunda às possibilidades de um design nacional (CARDOSO, 2008). Segundo Bonsiepe (1983), a problemática perpassa a falta de um discurso projetual aterrado na realidade do design dos países latino-americanos.

Muitas vezes a maior preocupação dos modernistas brasileiros se deu em reproduzir tendências internacionais. Esses profissionais, frequentemente ligados a movimentos progressistas, falharam em transpor suas éticas projetuais para o plano da materialidade social do país, seja por falta de interesse, seja pelas barreiras impostas pela realidade social, econômica e cultural do país (CARDOSO, 2008).

Nesse contexto, considero indispensável destacar a importância de pensar o ensino de *design* a partir de nosso próprio território e a centralidade deste ensino para constituição de uma narrativa histórica própria do *design* brasileiro. Apesar do grande aumento na popularização e quantidade de cursos de *design* oferecidos nas últimas décadas, esses cursos tendem a se caracterizar por uma metodologia

científica monolítica e supostamente universal, que aparta cada vez mais o pensar de uma prática projetual situada em nosso panorama socioeconômico e cultural específico (BONSIEPE, 2008).

Uma historiografia do *design* se torna relevante, então, a partir do momento em que ela permite uma ampliação nos horizontes das práticas do presente, apreendendo o passado para concepção criativa e consciente de formas de agir sobre a realidade, e não a partir uma perspectiva histórica prescritiva que, muitas vezes, impõe normas e regras estrangeiras do que viria a ser um *bom design* (CARDOSO, 2008). Assim, se faz cada vez mais necessários uma prática e um pensamento projetual voltados à autonomia popular, tendo em vista que uma sociedade que abdica da plena participação de seus sujeitos no projeto de sua própria cultura material e comunicacional abdica de suas próprias possibilidades de futuro (BONSIEPE, 2008).

O tempo presente, o que alguns autores tendem a chamar de pós-modernidade, abre pouco a pouco mais espaço para a heterogeneidade e a pluralidade das perspectivas de mundo. Concepções hegemônicas e universalizantes se dissolvem em vista de uma mediação com uma realidade extremamente complexa, noções abstratas como progresso e racionalidade se refratam em um prisma que nos desvia do rumo unidirecional e insustentável que a racionalidade ocidental nos encaminha.

Sendo assim, se torna indispensável revisitar as múltiplas identidades brasileiras, de forma a resgatar o vernacular, em detrimento de paradigmas externos que muito pouco têm a ver conosco. Esse resgate precisa ser feito de forma profunda, acolhendo os corpos, coletividades e racionalidades historicamente excluídos como sujeitos nesse processo de concepção. O *design* brasileiro precisa renunciar ao seu papel de ruminar technicalidades estrangeiras e passar a produzir suas narrativas desde seu próprio centro, produzindo novos paradigmas, processos e estéticas a partir do que temos de mais periférico.

Não por acaso, Argan (1992, p. 264), quando contextualiza o tipo de deontologia da arquitetura ou a ética fundamental do racionalismo exercida nas principais vertentes modernas da europa, define o papel de Gropius e da Bauhaus como sendo o de um “racionalismo metodológico-didático”. Logo, são essas pontuações histórico-culturais, formadoras dos métodos de ensino de *design* no Brasil, que podem nos indicar a persistência ainda de currículos de *design*

monoepstêmicos, apontando principalmente para teorias, fundamentações e modelos predominantes no hemisfério norte, mas especificamente nos EUA, Europa e Ásia Oriental (Japão e, agora, Coreia do Sul).

O presente modo de fazer e ensinar *design* é mais uma expressão das diversas colonialidades que ainda atravessam o pensamento acadêmico brasileiro. É possível pensar uma deontologia do *design* que reinvente o ensinar e o aprender da disciplina? No capítulo subsequente, traremos algumas pontuações do pensamento decolonial que julgamos de extrema importância para trazer um fazer *design* pluriestêmico.

2.2 Decolonialidade e a questão epistêmica

Neste capítulo, temos por objetivo dialogar com o pensamento decolonial e alguns dos seus principais pensadores, para, posteriormente, buscar compreender como processos de decolonização podem acontecer no campo do *design* e como pensar o lugar da pluriepistemologia neste campo de pensamento.

A chegada dos navios europeus ao continente americano inaugura, simultaneamente, três categorias históricas: a América Latina, o capitalismo e a *modernidade* (QUIJANO, 2019). Essas categorias são essenciais para compreensão não só do futuro condenado dos povos daquele território e seus algozes, mas para o desenho de toda humanidade a partir daquele instante, pois a tragédia estruturada naquela ocasião seria um protótipo para a experiência histórica a ser reproduzida pelo ocidente mundo afora, a civilização moderna.

A modernidade em si é o conceito civilizatório originado da expansão colonial europeia, e se produz a partir da dominação do ocidente sobre o “não-ocidente”, destaca-se, ainda, que o domínio ocidental por meio da colonização se fez de modo distinto dos mecanismos coloniais precedentes, apesar de suas tantas semelhanças. Segundo Maldonado-Torres, o colonialismo, de forma geral, “pode ser compreendido como a formação histórica dos territórios coloniais”, enquanto o “colonialismo moderno pode ser compreendido como os modos específicos pelos quais os impérios ocidentais colonizaram a maior parte do mundo desde a ‘descoberta’” (2018, p. 35).

A *colonização moderna*, então, se caracteriza pela dependência política e econômica dos territórios subjugados, as estruturas e instituições formais de dominação da metrópole sobre a colônia, que, por sua vez, tem seu fim a partir dos processos de descolonização (MALDONADO-TORRES, 2018). A *descolonização*, desse modo, “refere-se aos momentos históricos em que os sujeitos coloniais se insurgiram contra os ex-impérios e reivindicaram independência” (MALDONADO-TORRES, 2018, p. 36).

Dessa forma, o conceito de colonização e o de decolonização tendem a pertencer a um momento passado, visto o fim do domínio explícito, porém a modernidade, como ordem civilizatória, permanece vigente. Esse aspecto perene da modernidade é crucial para compreenderem-se as implicações da colonização

ocidental no mundo contemporâneo. Apesar de encerrados os vínculos formais, povos outrora colonizados experimentam esse passado como um presente vívido.

A esse subjugo permanente é dado o nome de *colonialidade*, que “pode ser compreendida como uma lógica global de desumanização que é capaz de existir até mesmo na ausência de colônias formais” (MALDONADO-TORRES, 2018, p. 36). A colonialidade, por sua vez, extrapola a esfera política e econômica da colonização, constituindo-se no domínio cultural e social, que se materializa, entre outros aspectos, em grande parte dos povos colonizados de então como os explorados de hoje (QUIJANO, 2019). Assim, a colonialidade é constituinte da modernidade, e, de certa forma, camufla-se sob esta última. Entretanto, a colonialidade, enquanto conceito instrumentalizado, permite-nos ver através do véu da racionalidade moderna.

A colonialidade é instituída a partir de um sistema interestatal hierárquico - colonização - em que as colônias formavam as camadas mais inferiores, configurando uma dependência histórico-estrutural e econômica delas para com suas metrópoles. Dessa forma, a emergência da ideia de ocidente é determinada a partir de uma oposição entre esses centros europeus e as culturas “não-ocidentais”. Essa oposição é baseada não somente em uma relação de diferença intercultural, mas em diferenças como desigualdades, em sentido hierárquico, implicando não só uma subordinação intercultural, mas um processo de colonização interno às próprias culturas dominadas. Assim, mesmo após a decolonização, a dependência, que é estrutural, permanece, sendo reproduzida tanto externa, em relação aos países centrais do capitalismo, quanto internamente, entre os contingentes populacionais dos países colonizados (QUIJANO, 2019).

A partir dessa dinâmica, a cultura ocidental se estabelece a partir de uma relação entre “sujeito” e “objeto”, na qual somente a cultura europeia é dotada de racionalidade e subjetividade, enquanto as demais “só podem ser objetos de conhecimento ou de práticas de dominação” (QUIJANO, 2019, p. 110, tradução nossa). Desse modo, a colonialidade explicita que os ideais iluministas de humanidade e sociedade não se estendem aos povos não ocidentais, e sendo assim, múltiplas racionalidades foram ocultadas em favor da crença na racionalidade europeia enquanto razão universal.

Segundo Maldonado-Torres (2018, p. 37), a chegada dos barcos europeus à América

tem esse caráter massivo e paradigmático porque não representou uma catástrofe somente demográfica, mas também metafísica” pois “envolveu um colapso do edifício da intersubjetividade e da alteridade e uma distorção do significado da humanidade. Essa catástrofe metafísica está no cerne da transformação da “epistemologia, ontologia e ética”, que é parte da fundação da modernidade/colonialidade (...). O desencadeamento do mundo e sua concepção utilitária são partes dessa mudança, como é também o reordenamento de todas as relações humanas existentes e formas de dominação.

Dessa forma, a colonialidade se materializa não somente no domínio territorial, dos recursos e dos corpos, mas nas próprias relações inter e intersubjetivas em que as mentes também são dominadas por ideias que reproduzem a colonização e a autocolonização. Como consequência inevitável dessa relação hierárquica imposta aos povos dominados e suas culturas, a etnicidade se institui como ferramenta de dominação, definindo de forma permanente as fronteiras sociais e a divisão do trabalho na modernidade. Assim, segundo Quijano (2019, p. 331 , tradução nossa),

o padrão de dominação entre os colonizadores e os outros foi organizado e estabelecido sobre a base da idéia de “raça” com todas suas implicações sobre a perspectiva histórica das relações entre os diversos tipos da espécie humana. Ou seja, os fatores de classificação e identificação social não se configuraram enquanto instrumentos de conflito imediato ou das necessidades de controle e de exploração do trabalho, mas como padrões de relações historicamente necessárias e permanentes, sejam quais forem as necessidades e conflitos originados da exploração de trabalho.

Em função disso, os diversos povos africanos, advindos das mais diferentes e complexas experiências históricas dentro daquele continente e partindo das mais diversas tradições e ontologias, foram confinados a uma única identidade colonial, “negros”, as populações autoctones das américas foram desapropriadas de seu rico conjunto étnico para serem amontoados sob a identidade igualmente perjorativa de “índios”. Os europeus, por sua vez, construíram sua identidade colonial e moderna justamente em oposição a essas identidades outras, inferiores, se negros e índios representavam o que havia de mais selvagem, primitivo, atrasado e irracional, o lugar dos “brancos” seria, então, o da civilização, da racionalidade e do progresso, se África e América simbolizariam o antiquado, arcaico, obsoleto, então seria dever dos europeus civilizar aqueles continentes e seus habitantes.

Assim, o racismo se estabelece como princípio organizador de todas as formas de dominação da modernidade, desde a divisão do trabalho até as hierarquias de gênero, sexualidade, religiosidade ou conhecimento. O nascimento da experiência americana inaugura a racialidade sistemática que seria reproduzida no restante do globo, em um complexo raça/classe que separa aqueles que serão tidos como sujeitos racionais e aqueles que, junto a culturas, não poderiam ser nada além de objetos de conhecimento.

Como afirmado anteriormente, a colonização europeia representa não só o domínio dos recursos, dos corpos e dos territórios ocupados, essencialmente a colonialidade se vale do domínio do imaginário:

A repressão se deu sobretudo, nos modos de conhecer, de produzir conhecimento, de produzir perspectivas, imagens e sistemas de imagens, símbolos, modos de significação, sobre os recursos, padrões e instrumentos de expressão formalizada e objetivada, intelectual ou visual. (QUIJANO, 2019, p. 105 , tradução nossa)

Atuando, então, sobre a própria semiose e as perspectivas ontológicas dos dominados, os colonizadores reprimiram as culturas locais preexistentes, enquanto impuseram seus próprios padrões, ideias e crenças como fundamentos universais, o que serviu não somente para impedir a expressão cultural dos dominados e instaurar a hegemonia ocidental, mas também como controle social e cultural, a partir do domínio das relações intersubjetivas, quando a repressão física imediata deixou de ser necessária (QUIJANO, 2019). Tal atuação sobre a própria semiose significa dizer que o referente construído sobre si próprio pouco a pouco cedeu o lugar da autoestima, da identidade cultural, da subjetividade e, por que não dizer, da humanidade para uma imagem de si ou referente moldado sobre corpo e a cultura de um outro, um europeu.

Ferrara (1981, X) nas notas prévias do livro *A estratégia dos signos*, nos diz que “um signo analisa suas possibilidades espelhando-se em outros signos, a isso se dá nome de intersemiose”. Entretanto, em processos de invasão e imposição cultural, nos quais ocorrem total substituição das referências culturais de modo avassalador, esse espelhamento de signos acontece de modo fragmentário no qual é impossível retornar às referências anteriores. De modo mais conciso, toda a representação do eu, é firmada por um exterior, e, nesse processo esquizofrênico, o colonizador não permite ao colonizado voltar a ser o que era, mas também

estabelece limites que indicam que, brutal ou sutilmente, o colonizado jamais será ou poderá ser como o colonizador. O colonizado deixa de ser ele mesmo e passa ser um pastiche, um simulacro, uma cópia nunca em igual potência ou valor do colonizador.

Essa colonização do imaginário não é, de nenhum modo, menos violenta ou mais branda do que as formas mais explícitas de domínio utilizadas pelos europeus durante o período colonial, se é que pode ser colocada de alguma forma em oposição. A colonização do imaginário é o que torna possível, em primeiro lugar, as práticas mais brutais e sanguinárias do período colonial, e é por meio dela que a colonialidade pode se estender até o presente. Essa faceta da modernidade internaliza os princípios coloniais de forma que estes passam a ser reproduzidos entre os próprios colonizados, a cultura europeia passa a atuar, sobretudo, como modo de sedução, a reprodução dos padrões ocidentais se tornava uma forma de participar do poder colonial, um caminho para deixar, em parte, a condição de primitivo, animalesco, em direção à civilização e o progresso (QUIJANO, 2019).

Dessa forma, a colonialidade se estrutura com base em três componentes distintos: (i) a colonialidade do poder, abrangendo as estruturas e dinâmicas de poder que mantêm o padrão colonial; (ii) a colonialidade do saber, que estrutura a hierarquia epistemológica na modernidade, os sujeitos e aqueles que serão somente objetos do conhecimento; e (iii) a colonialidade do ser, que determina a própria experiência dos indivíduos-mundo, todos esses três eixos sempre relacionados à subjetividade (Figura 01) (MALDONADO-TORRES, 2018).

Figura 1 - Dimensões Básicas da Colonialidade



Fonte: Nelson Maldonado-Torres, 2018

Em contraponto a essa modernidade desumanizadora, desvelada pelo conceito de colonialidade, emerge a ideia de *decolonialidade*, como luta viva por uma intersubjetividade diversa. Se opondo à hegemonia do pensamento europeu, suas estruturas hierárquicas e seu monopólio da racionalidade, a decolonialidade se apresenta como uma postura de afastamento da norma ocidental e suas contínuas reproduções, mesmo das práticas de autocolonização que podem ocorrer entre os próprios dominados. Se a decolonização, como já falado nesse capítulo, se refere ao momento de rompimento com as estruturas formais da dinâmica metrópole-colônia, à decolonialidade importa desvelar as lógicas contínuas de desumanização que permanecem até os dias de hoje (MALDONADO-TORRES, 2018).

Essa postura antimoderna abarca, então, uma dinâmica tanto de distanciamento e rejeição do padrão colonial, sua racionalidade hierárquica e suas perspectiva utilitarista sobre a natureza, quanto de reconstituição epistêmica, constituindo novos paradigmas de civilização e progresso para além das noções modernas que nos foram impostas. Esses dois momentos, em contínua alternância, refletem a necessidade não só de contestar o paradigma civilizatório ocidental, estruturado sobre um visão histórica evolucionista e universalista na qual em seu ápice estaria a Europa e sua modernidade como único futuro possível, mas também de reformulação do mundo, a partir das múltiplas racionalidades ocultadas pela crença eurocêntrica e em direção a um novo paradigma pluriépistêmico, no qual as mais diversas subjetividades podem coexistir. Esse novo paradigma, por sua vez, poderia nos trazer uma significação muito mais adequada à ideia de universalidade, visto que, como nos diz Aníbal Quijano, “nada menos racional que a pretensão de que a cosmovisão de uma única etnia em particular seja imposta como a racionalidade universal” (2019, p. 116, tradução nossa).

Antecedendo a tragédia que foi a “descoberta” da América, a colonização do continente africano e as novas identidades coloniais que lhes foram impostas, as populações originais destes territórios já contavam com estruturas sociais complexas e distintas entre si, as mais estabelecidas inclusive dispunham de sofisticada cultura urbana e intrincados sistemas de escrita. No entanto, o reconhecimento dessa diversidade epistêmica não implica, de forma alguma, o retorno idealizado de um passado mitificado, como nos indica Grosfoguel:

a volta atrás seria somente em pensamento como parte da busca de formas mais ecológicas, mais democráticas, mais justas, mais antipatriarcais, etc. que tenham existido no passado e que nos permitam repensar o presente e o futuro em direção há uma nova civilização”. (2018, p. 66)

Assim, apesar de a totalidade, em seu sentido eurocêntrico, originar um reducionismo teórico a partir da negação da alteridade, toda cultura, cosmovisão ou sistema de conhecimento se vincula, de alguma forma, a uma perspectiva totalizante. Entretanto, os paradigmas não-ocidentais de totalidade incluem o reconhecimento da heterogeneidade, construindo a ideia de totalidade social a partir da diversidade, na qual as diferenças não necessariamente se traduzem em desigualdades hierárquicas ou a inferioridade do outro. Essa heterogeneidade histórico-estrutural implica a articulação de diversas racionalidades em torno de pólos mais ou menos hegemônicos, mas nunca únicos ou universais (QUIJANO, 2019).

Atualmente, a colonialidade do saber é uma consequência de um amplo processo de hegemonia ocidental e suas lógicas econômicas, políticas e epistêmicas em uma relação sujeito-objeto. Essas lógicas se cristalizam em maior intensidade em determinados espaços e instituições sociais, entre eles, destaco aqui o campo de produção acadêmica. O Brasil importou, de forma a reproduzir a mesma matriz de separação das áreas do conhecimento, um modelo europeu para suas instituições acadêmicas, no caso o modelo humboldtiano, deixando-nos o legado de uma narrativa centrada em uma civilização grega abstrata e um Renascimento puramente europeu como auge das ciências, artes e humanidades em toda história humana (GROSFOGUEL, 2019).

Essa perspectiva científica é inaugurada por Descartes, ainda no século 17, quando ele, a partir de um dualismo corpo/mente, propõe as bases para um conhecimento pretensiosamente universal, livre de determinações geopolíticas. Tendo como fundamento a formulação “penso, logo existo”, a pedra angular de Descartes divide o mundo entre aqueles que seriam dotados de racionalidade, e por consequência sujeitos de conhecimento, e aqueles que, por sua irracionalidade, nem existiriam como sujeitos, meros corpos de subjetividades inexistentes. O *ego cogito* cartesiano se estrutura não somente sobre a dualidade mente/corpo, que fundamenta uma racionalidade abstrata, negando o vínculo do conhecimento com

uma realidade corpórea, mas se estrutura também sobre uma outra dualidade, o eu e o outro, em que a alteridade inexistente.

Como consequência, as formulações cartesianas projetam um sujeito de conhecimento isolado, uma visão individualista na qual os objetos de conhecimento lhe são sempre externos e alheios, em que os “outros” são igualmente colocados nessa mesma categoria de objetos. Essa racionalidade, que existiria *per se*, constrói sua suposta universalidade a partir da negação do mundo e do outro e, portanto, nega a estrutura intersubjetiva inerente a qualquer formulação humana. Segundo Arroyo (2013), essa perspectiva epistemológica oculta os interesses sociais, políticos, econômicos e culturais que dão significado ao conhecimento, em sua produção, validação ou mesmo no ensino.

Ainda conforme Arroyo (2013), a legitimação do conhecimento na academia brasileira se dá a partir de uma ocultação dos sujeitos de forma geral, em nome de uma racionalidade abstrata e “livre” de toda e qualquer subjetividade, bem como a partir da negação de sujeitos de outra vivência histórica, de forma a reproduzir as identidades concebidas pela modernidade. Dessa maneira, se nega a centralidade da experiência humana enquanto produtora de conhecimento e colocam-se, de forma permanente, os grupos marginalizados como objetos passivos ou meros receptores do conhecimento.

A atual dinâmica epistêmica academicista brasileira se reproduz como um processo de distanciamento da realidade do país e de sua população, se utilizando das mesmas identidades coloniais para determinar quem está apto a produzir conhecimento e quais experiências são válidas como conhecimento. Uma mudança nesse panorama envolve uma postura decolonial que seja capaz de atuar nas mais diversas esferas das instituições universitárias, sendo as cotas raciais e sociais um passo importante nessa direção, porém limitado à maneira que inclui sujeitos outrora excluídos em um espaço historicamente elitizado e racista. Essa inclusão, isolada de outras iniciativas que toquem na questão curricular ou mesmo na composição do corpo docente, não suspende a dinâmica imposta a esses grupos como seres passivos ao conhecimento.

O currículo acadêmico vai muito além de um instrumento de transmissão de conteúdos, sua abrangência diz respeito a experiências e práticas concretas, construídas por sujeitos concretos, imersos nas relações de poder (SILVA, 1995), assim, são capazes de sedimentar os sujeitos e objetos do conhecimento. Além

disso, currículos pobres em experiências sociais acabam por perder seus laços com a realidade discente e por fim sua própria capacidade de significação.

Mesmo assim, a luta pela decolonização do saber precisa se iniciar nesse ambiente acadêmico colonizado para desbancar o cânone eurocentrado. Para Arroyo (2013, p. 117), é preciso:

(...) reconhecer que todo conhecimento é uma produção social, produzido em experiências sociais e que toda experiência social produz conhecimento (...). Reconhecer que há uma pluralidade e diversidade e não uma hierarquia de experiências humanas e de coletivos, que essa diversidade de experiências é uma riqueza porque produzem uma rica diversidade de conhecimentos e de formas de pensar o real e de pensar-nos como humanos.

Para além da barreira curricular, a ausência seletiva e proposital de sujeitos negros e indígenas ou a presença desses somente como ouvintes passivos de um conhecimento hegemônico que pouco tem a ver com sua realidade reflete um não reconhecimento dos coletivos populares como sujeitos históricos. Essa ausência não é mera casualidade, mas uma imposição de uma instituição que busca manter seu padrão monolítico de conhecimento e racionalidade e, em seu cerne, está a manutenção da própria colonialidade do saber: perpetuar, à margem aquelas identidades tidas como irracionais e primitivas, bem como suas culturas, vivências e necessidades. Uma das consequências mais abjetas dessa mecânica, para além da própria exclusão e seus efeitos cruéis, é a negação do direito desses coletivos a conhecerem-se, destes indivíduos saberem-se, entenderem seu passado, suas experiências sociais e suas lutas históricas e, por fim, negar a própria possibilidade de se libertar da tutela da colonialidade e se autodeterminar (ARROYO, 2013).

A fim de transformar esse horizonte sombrio de perpetuação das lógicas coloniais, considero válida a instrumentalização radical do conceito de raça. De acordo com Nilma Lino Gomes:

Trabalhar conceitualmente com a categoria raça ressignificada política e conceitualmente implica um processo de descolonização do conhecimento e dos sujeitos que o produzem. Trata-se de um processo complexo e potente. Representa reelaborar e ressignificar uma categoria produzida no contexto da colonização nos termos e na visão daqueles cujos ancestrais foram escravizados. Corresponde a virar a interpretação colonial inicialmente dada à raça de ponta-cabeça. E trabalha-lá enquanto construção histórica, cultural e política ressignificada de maneira afirmativa no contexto das lutas de

emancipação de negras e negros política e academicamente cada vez mais organizados.” (GOMES, 2018, p. 243)

Dessa forma, entende-se a racialização moderna como uma construção colonial, porém reapropriada pelos dominados como forma de compreender as próprias consequências e sequelas coloniais que vivemos no presente e, assim, propor novas perspectivas e saídas para a crise perene que vivemos há, pelo menos, 500 anos.

A partir dessa instrumentalização da racialidade, se torna possível depreender as potências e estratégias disponíveis para uma mudança de paradigma do ensino superior brasileiro. Um dos pontos principais dessa questão logo se desvela a partir de uma análise qualitativa da presença dos negros e negras na academia. Ainda que as ações afirmativas já existentes assegurem uma maior diversidade no corpo discente, essa ação por si só não se mostra suficiente, ao ponto que, sem representantes nos demais níveis da estrutura acadêmica, a permanência desses coletivos sociais, outrora completamente excluídos do ensino superior, ainda se vale somente como receptores de um conhecimento que não produziram, muitas vezes em consonância com a modernidade colonial ocidental.

Assim, faz-se necessária uma “ruptura epistemológica”, segundo Nilma Gomes (2018), a partir tanto de uma reconstrução dos currículos quanto, principalmente, a partir da presença massiva dos excluídos como professores e mestres dos saberes que nunca foram admitidos dentro deste e de outros espaços e estruturas sociais de poder. Essa presença de mestres e mestras negros permite desocultar os sujeitos coletivos da nossa história intelectual e se mostra essencial, seja na esfera política, seja na pedagógica, evidenciando múltiplas questões, inclusive contradições do nosso modelo institucional, que a modernidade e seu pensamento monolítico buscam manter ocultas, visto que, ao entrarem nestes espaços, esses sujeitos historicamente excluídos trazem consigo a cultura, os saberes e visões de mundo que também constituem nossa nação, apesar das inúmeras tentativas de apagamento e deslegitimação.

Essa presença, capaz de desvelar os sujeitos da nossa intelectualidade, reafirma o compromisso decolonial para com o corpo como mediação substancial para com o mundo. Se contrapondo à tradição cartesiana de uma racionalidade abstrata, a partir da oposição dualista corpo/mente, em que a corporeidade é negada, a perspectiva decolonial parte de uma concepção corpo-geopolítica, do

corpo como zona de contato para um pensamento que não receia afirmar a conjuntura de sua enunciação e nem nega a intersubjetividade inerente à racionalidade humana (MALDONADO-TORRES, 2018). Permite-se, assim, a concepção de um universalismo concreto, composto pelas mais diversas centralizações sinceras dos sujeitos e capaz de explorar os mais diferentes horizontes epistemológicos e ontológicos para além dos limites do eurocentrismo.

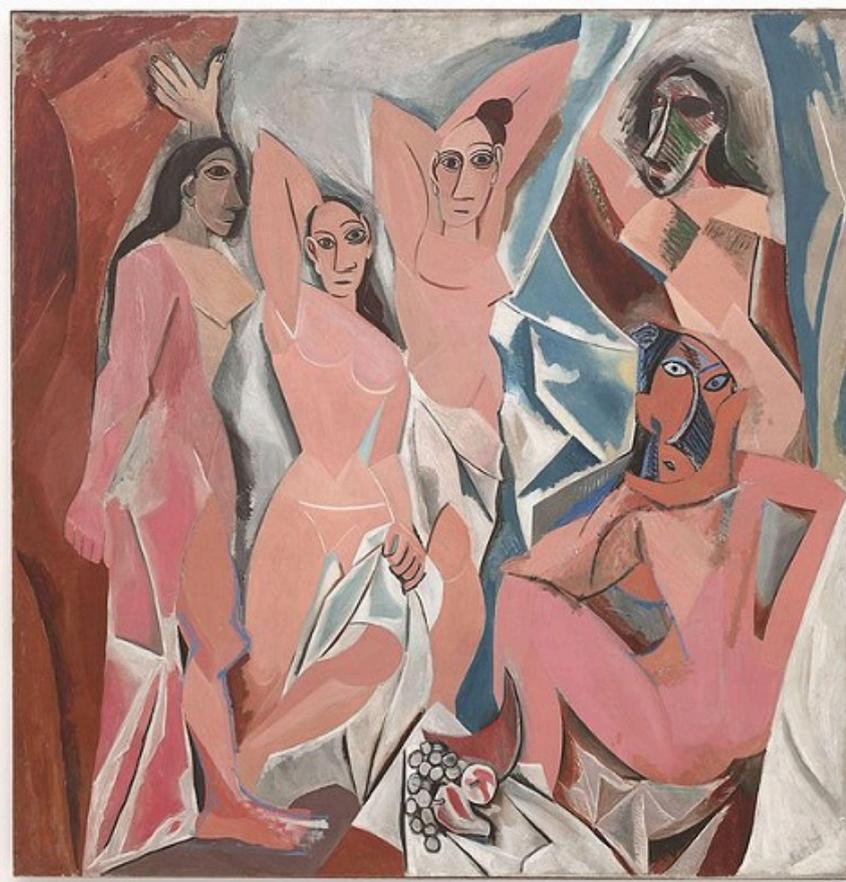
Mais adiante da especificidade epistemológica, correlacionando a decolonialidade à esfera da produção cultural, a presença e reconhecimento dos sujeitos racializados enquanto artistas e projetistas amplia as possibilidades de concepção tanto de objetos e produtos, mas também das próprias possibilidades de significação do mundo. Mesmo após a emancipação nacional, as minorias dominantes brancas se mantiveram na posição de elite econômica, intelectual e artística, enquanto os povos originários e africanos e seus descendentes continuaram submetidos à simulação do alheio e à vergonha do que lhes era próprio. Segundo Quijano:

A repressão cultural junto ao genocídio massivo faria com que as culturas mais complexas da América fossem convertidas em subculturas camponesas iletradas (...). Em África a destruição cultural foi muito mais intensa que na Ásia, porém menor que na América. Os europeus não chegaram à destruição completa dos padrões expressivos ali, em particular os referentes à objetificação e formalização visual. O que fizeram foi minar sua legitimidade e reconhecimento na ordem cultural mundial dominada pelos padrões europeus. Sendo categorizados como “exóticos”. (QUIJANO, 2019, p. 106)

Dentro da semiótica, o conceito de cultura e ambiente cultural foi amplamente estudado por Iuri Lotman, sendo possível acessar suas ideias na compilação em espanhol, realizada pela cátedra de Madrid em 1996, intitulada “*La semiosfera*”. O texto explicativo seminal se chama “*A cerca de la semiosfera*”, nele é possível compreender que a dinâmica de relação entre diferentes esferas da cultura obedece um processo de trocas simbólicas, filtros periféricos em fronteiras culturais, recodificação e reconfiguração de representações e sistemas de signos. Ao observar, por exemplo, a obra *Senhoritas D’Avignon* (FIGURA 02) de Pablo Picasso, podemos reconhecer esse processo de trocas simbólicas nas referências das máscaras africanas que repousam sobre os rostos das modelos que posam para o retrato. Nesse caso, em termos semióticos, podemos observar algumas questões

relevantes: Picasso captura as referências africanas tanto o cânone de representação egípcio dos corpos retorcidos para o melhor ângulo de representação quanto reproduz, em cada face, uma máscara diferente. A referência africana chega a nós por meio de estudos e pesquisas, mas não é dita ou sequer colocada como uma das experiências estéticas fundantes do cubismo criado por Picasso. Aquele tipo de representação ascende ao centro da discussão cultural europeia não como paradigma de arte oriunda de um outro continente, mas como originalidade e genialidade de Picasso, e, até os dias de hoje, os livros de modo geral a tratam assim. Logo, ao analisar modelos de trocas culturais, é possível identificar como determinados signos são traduzidos e incorporados a uma outra cultura, mas é no processo dialético que se observa como determinadas expressões são capturadas e despersonalizadas em processo de apropriação cultural brutal; e outros signos são desprezados e levados a um esquecimento dentro de uma determinada cultura, sendo reapropriados, ressignificados e encaminhados de novo com *status* de poder, valor agregado e superioridade.

Figura 2 - Senhoritas D'Avignon, obra de Pablo Picasso



Fonte: Wikipedia, 2023.

Podemos completar tal análise com as considerações de Quijano, quando detalha a superficialidade com a qual as produções culturais africanas passaram a ser tratadas:

a utilização dos produtos da expressão plástica africana como motivo, como ponto de partida, como fonte de inspiração da arte de artistas ocidentais ou africanos europeizados, e não como um modo próprio de expressão artística, de hierarquia equivalente à norma europeia. (QUIJANO, 2019, p. 107)

Porém, a colonialidade se levanta até mesmo contra os herdeiros dos colonizadores nas nações periféricas, uma vez que a estes restou a imitação medíocre dos padrões europeus enquanto modismos, da forma mais precária e alienada possível, visto a falta da infraestrutura que embasa esses padrões naquele continente. Para os dominados, por sua vez, restou a subversão desse padrão, ressignificando os sentidos e significados dos símbolos e imagens ocidentais que lhes eram impostos (QUIJANO, 2019).

A respeito dessa questão, Maldonado-Torres nos apresenta o giro estético decolonial como “distanciamento da colonialidade da visão e do sentido” (2018, p. 48). A partir de uma assimilação do corpo como interface de questionamento e criação, o autor propõe as criações artísticas decoloniais entendidas como “modos de crítica, autorreflexão e proposição de diferentes maneiras de conceber e viver o tempo, o espaço, a subjetividade e a comunidade, entre outras áreas” (2018, p. 48), para além das instituições e práticas que mantém a modernidade.

Esse giro pode ser relacionado com a tese de uma semiótica decolonial proposta por Losacco, na qual sugere uma semiótica “capaz de identificar as formas pelas quais semioses-outras podem coexistir como múltiplos processos de construção de realidades” (LOSACCO, 2012, p. 690, tradução nossa). Essa semiótica caminharia em direção a duas ideias já trabalhadas neste capítulo, primeiramente a um enfrentamento da lógica ocidental totalizante, e, então, à ressignificação a partir do reencontro com o outro, com a alteridade das múltiplas semioses abafadas pela retórica monolítica da modernidade em direção a um mundo pluriversal.

Assim, a partir destas propostas e reflexões, acredito que o *design* brasileiro, pensado de uma perspectiva decolonial, compreendendo de forma crítica as estruturas que ainda o sustentam e buscando se referenciar em paradigmas

epistemológicos, semióticos e estéticos plurais, pode chegar a construir uma disciplina mais justa e fértil para as subjetividades e corpos ainda excluídos de seus fundamentos disciplinares.

2.3 Design para Transição e ensino de design contemporâneo

Introduzo este capítulo com um convite a se reconhecer tanto o *design* contemporâneo quanto seus atores - dentre os quais também me incluo - como herdeiros da tradição ocidental moderna e, conseqüentemente, responsáveis pela manutenção de perspectivas de insustentabilidade e desfuturização modernas pertinentes à disciplina.

Abrindo esse contexto a partir de uma breve constatação do cenário internacional, tendo como base duas das principais organizações de atuação a nível global, podemos apreender algumas definições quanto a prática, paradigmas e ética da disciplina atualmente. Conforme o *International Council of Design* (IAoC, 2023, tradução nossa):

Design é uma disciplina teórica e prática com enfoque na interação entre uma pessoa — um ‘usuário’ — e o ambiente artificial humano, levando em consideração a estética, funcionalidade, contexto e aspectos culturais e sociais. Enquanto disciplina formal, design é uma invenção moderna.

Ainda segundo a IAoC, a prática é mediada por noções e metodologias, que levam em consideração uma análise holística do problema, buscando uma solução otimizada para seu(s) usuário(s). Quanto a sua definição de “bom” *design*, a instituição salienta a “obrigação moral” dos designers para com a humanidade, levando em consideração aspectos socioculturais, econômicos e ambientais do projeto.

Quanto à definição apresentada pela *World Design Organization* (WDO, 2023, tradução nossa), temos o seguinte texto:

Desenho Industrial é um processo estratégico de solução de problemas que acelera a inovação, constrói sucesso nos negócios e proporciona uma melhor qualidade de vida por meio de produtos inovadores, sistemas, serviços e experiências.

A WDO ainda complementa que a disciplina integra inovação, tecnologia, pesquisa, negócios e consumidores, que por meio da empatia e criatividade resolvem problemas e co-criam soluções para os usuários, valorizando o impacto

econômico, social e ambiental dos projetos e sua contribuição para uma melhor qualidade de vida.

Apesar da aparente boa vontade presente nas definições, acredito que representam um discurso incipiente, uma vez que grande parte dos designers, como trabalhadores ou profissionais liberais, têm pouco ou nenhum controle sobre o escopo do problema sobre o qual estão projetando, muito menos, pode se dizer, sobre os parâmetros sob os quais sua entrega será analisada, sendo a esfera econômica normalmente a mais relevante para quem este está subordinado.

Passando ao contexto nacional e suas políticas educacionais, podemos citar a resolução do Conselho Nacional de Educação nº 5, de 8 de março de 2004, que rege as Diretrizes Curriculares Nacionais dos cursos de graduação em *design*. De acordo com tal resolução, no que tange ao impacto da disciplina na sociedade, os cursos devem capacitar o discente para um pensamento reflexivo, ensejando uma visão projetual sistêmica a partir de implicações econômicas, antropológicas, sociológicas e éticas, além da observância histórica e cultural da comunidade envolvida.

Mais uma vez, aqui também é possível observar um discurso benevolente, entretanto abstrato e com pouca repercussão nos currículos contemplados, que frequentemente dispõem de poucas disciplinas relacionadas às ciências sociais e a uma postura teórica crítica, sendo virtualmente inexistentes aquelas que tratam especificamente do contexto social brasileiro e/ou suas relações étnico-raciais.

Assim, com horizontes futuros cada vez mais estéreis, uma transformação a nível global se mostra cada vez mais inevitável, ao passo que será imposta, de uma forma ou de outra, o *design*, por sua vez, não aparenta estar em condições de acompanhá-las de modo proveitoso. Esperança não é o suficiente, muito menos o humanismo liberal que orienta grande parte do campo do *design*, mesmo as articulações como o *design social* se mostram extremamente limitadas para a superação dos problemas associados à justiça social e à desigualdade, uma vez que suas soluções refletem a mesma ordem epistêmica e cultural dos problemas que pretendem resolver. Considerar uma perspectiva de mundo radicalmente diferente do que conhecemos não é uma tarefa fácil nem simples, porém é a única alternativa frente a devastação moderna (ESCOBAR, 2016).

Como evidenciado anteriormente, as bases fundamentais do campo do *design* não são somente modernistas como são modernas, no sentido histórico do

termo, e conseqüentemente eurocêntricas. Segundo as palavras de Kalantidou e Fry (2014),

Eurocentrismo não é meramente um viés perceptivo, mas uma diretriz de consciência determinando uma perspectiva de mundo e uma infinidade de práticas direcionadas não só a como a realidade é percebida, mas igualmente como esta é entendida e projetada (*shaped by design*), sempre permeada pela ideia de modernidade. [...] Podemos caracterizar essa relação entre eurocentrismo e design como o movimento para, desde e ao longo da (i) globalização do poder eurocêntrico pelo design, bem como (ii) o design da globalização pela mente eurocêntrica. E na intersecção destes, formas dinâmicas de recolonização são criadas, recriadas e metamorfoseadas.

Para Arturo Escobar, antropólogo e teórico do *design* nascido na Colômbia, essa relação pode ser entendida como uma estrutura onto-epistêmica e social, profundamente enraizada nos dualismos natureza/cultura e Ocidente/não-Ocidente, e reflete um complexo de forças que precisam ser desatadas para que nós, projetistas, possamos executar um papel benéfico na construção de alternativas à modernidade (2016, p. 70). O *design* atua em todos os aspectos da vida moderna, desde os sistemas mais complexos ao cotidiano individual de cada um de nós, sendo fundamental para as estruturas de insustentabilidade da modernidade contemporânea (ESCOBAR, 2016, p. 25).

Essa tradição racionalista - o que não significa ser a única tradição racional, mas que, segundo as palavras de Winograd e Flores (1993, p. 8, tradução nossa), “se distingue por seu foco limitado a certos aspectos da racionalidade,[...] que muitas vezes levam a atitudes e práticas irracionais ao serem observadas de uma perspectiva mais ampla” - possibilitou o surgimento do *design* como conhecemos atualmente, carregando uma série de concepções que orientam nossas formas de ser, estar e até mesmo projetar o mundo.

Entre essas concepções, muitas delas redundantes em relação à descrição de colonialidade trabalhada no capítulo anterior, acredito ser construtivo citar a sua tendência logocêntrica, baseada na crença em uma verdade lógica como única forma de conhecimento válido, a respeito de um mundo entendido como objetivo e apreendido por uma mente abstrata *a priori* apartada desse mesmo mundo que

observa. Para além dessa relação com a realidade, podemos citar também uma orientação tecnocrática, antropocêntrica e centralizada no consumo, sem questionar a natureza capitalista de suas atividades e suas atuais consequências.

Dessa forma o *design* contemporâneo produz e reproduz continuamente a onipresença da modernidade. O potencial do campo para se integrar a práticas de futurização depende da reorientação radical da disciplina, e a partir desse fundamento, Escobar lança a indagação: “O *design* pode se desapegar de práticas modernistas de insustentabilidade e desfuturização e reorientar-se sob outros paradigmas, práticas, narrativas e representações ontológicas?” (ESCOBAR, 2016, p. 39, tradução nossa). O desafio colocado, então, é se o *design* pode transicionar de uma ferramenta moderna de dominação para uma tecnologia verdadeiramente libertadora.

Essa mudança precisa se ater à própria concepção do que entendemos por *design*, seus princípios, métodos e objetivos. Isso perpassa uma postura crítica frente à disciplina, enfrentando preceitos eurocêntricos, analisando quais conhecimentos produzidos na área são considerados válidos e a quais sujeitos é permitido produzi-los. Em seu trabalho, Escobar levanta uma série de campos de pesquisa, discussões e teorias que nos permitem ampliar nossa compreensão sobre a disciplina e suas relações com o mundo em suas mais diversas escalas, da esfera humana a questões ecológicas a nível planetário, perpassando dilemas sobre tecnologia e novos paradigmas de intersubjetividade. Assim, a seguir trabalharei alguns dos temas centrais levantados pelo autor.

Um primeiro tema levantado aqui diz respeito à despolitização do campo e à consequente necessidade de imbuir a disciplina de um sentido político radical. Se é possível afirmar que, em seus primeiros dias, o *design* teve algum compromisso sócio-econômico genuíno, esse não existe mais. Enquanto as criações modernistas iniciais podiam ser entendidas como materialização de uma ética humana (apesar de suas inúmeras limitações), hoje as criações se apropriam de uma estética modernista para simular uma ética em sua produção (KÜFFER, 2008, p. 246). Essa relação estetizante com a política muitas vezes se revela na avidez com a qual “designers aderem a filosofias, escrevem manifestos, assumem compromissos com certos valores, e ainda assim estes normalmente estão desatualizados, seu propósito e unicamente publicitário ou sua função é meramente estilística” (TONKINWISE, 2014, p. 3, tradução nossa).

A intenção aqui não é individualizar o problema na figura do designer, uma vez que é um problema generalizado da disciplina e prática projetual do *design*, mas propiciar o entendimento de que todo projeto é político, uma vez que envolve uma série de decisões que atuam diretamente sobre formas de ser e estar no mundo, além de transformá-lo. A partir dessa perspectiva, a própria noção da disciplina como solucionadora de problemas precisa ser revista, posto que a própria declaração de um problema implica decisões a respeito de quais preocupações serão incluídas, *ou não*, em seu enunciado, e, portanto, não constituem declarações neutras sobre a realidade (ESCOBAR, 2016, p. 211). No interior do tradicional mercado de trabalho de *design*, em uma relação designer-cliente, isso implica que, na maioria dos projetos, a solução final atende a requisitos e objetivos já há muito especificados e, em grande parte, fora do alcance do próprio designer.

Assim, compreender a função política do *design*, bem como qualquer transformação do campo em direção a uma nova sociedade, exige um empenho da disciplina não só em relação ao entendimento de quais mudanças são necessárias, mas também em compreender como são produzidas essas mudanças. Segundo Escobar, isso perpassa a incorporação de teorias de como se produz a transformação social, o que pode ser feito em diálogo com outras áreas, como a antropologia e sociologia, para a ampliação de uma teoria crítica do próprio design.

Para o autor, os *estudos críticos em design* (ECD), um campo formado a partir da aplicação de diversas teorias críticas ao campo de *design* - como as provenientes da economia política, teoria feminista, *queer*, racialidade, pós-estruturalismo ou mesmo as teorias pós-coloniais e decoloniais - ainda é incipiente, não só por sua escassez, mas, em muito, também pela teoria social Ocidental se mostrar limitada não só pelas questões que consegue responder, mas também nas perguntas que chega a conceber. Dessa forma, uma antropologia do *design* - como análise crítica da disciplina enquanto pensamento e prática - em conjunto a outras teorias para além do marco epistemológico moderno e de modo interseccional, pode se mostrar frutífera para a transição do campo à uma atuação mais sustentável e relacional (ESCOBAR, 2016). Escobar afirma que esses

novos conhecimentos em design estarão baseados, acima de tudo, em um posicionamento que é, simultaneamente, crítico ao status quo e construtivo, uma vez que contribuem ativamente para uma ampla mudança social.

Discutir a inovação social desde a perspectiva do design enriquece o entendimento das ciências sociais sobre como se produz a transformação social e cultural, ao mesmo tempo que radicaliza a prática de design.” (ESCOBAR, 2016, p. 183, tradução nossa)

Essa nova postura, imbuída de um sentido radical de política, implica ainda uma territorialização da prática, em detrimento de uma conduta supostamente neutra e objetiva. Toda tecnologia se desenvolve em um contexto humano específico, e o uso da tecnologia, por sua vez, altera de forma fundamental o que significa “ser humano”. Essa colocação implica que também o *design*, como qualquer outra tecnologia, é relevante por seu caráter *ontológico*, uma vez que “desencadeia uma série de rituais, formas de fazer e modos de ser e estar no mundo” (ESCOBAR, 2016, p. 128). Segundo Winograd e Flores, a natureza ontológica do *design*

constitui uma intervenção no panorama da nossa tradição, emergindo a partir de formas preexistentes de estar no mundo, e afetam de forma profunda o que somos enquanto seres vivos. Ao criar novos artefatos, equipamentos, construções e estruturas organizacionais buscamos especificar previamente como e onde surgirão rupturas em nossas práticas cotidianas e nas ferramentas que utilizamos, abrindo novos espaços nos quais podemos trabalhar e jogar. O design com orientação ontológica é então necessariamente reflexivo e político, refletindo a tradição que nos formou mas também imaginando novas formas de viver em sociedade.” (1993, p. 163, tradução nossa)

Em resumo, compreender o sentido ontológico do *design* indica que, ao desenhar ferramentas, estamos possibilitando novas formas de existir. Essa relação, porém, não representa uma afirmação de que somos capazes de projetar nossa própria existência, mas explicita a indissociável relacionalidade entre nós e nossas criações, pela qual existimos no espaço do nosso desenhar e que, conseqüentemente, “toda criação é coletiva e relacional, envolvendo autores histórica e epistemologicamente situados” (ESCOBAR, 2016, p. 18). Perspectivas liberais, como o Design Centrado no Usuário, ou mesmo o Design Centrado no Humano, se opõem diametralmente ao que postula o *design* ontológico, uma vez que sua postura antropocêntrica e tecnocêntrica reflete o conjunto ontológico moderno, sua crença em um único real-racional abstrato, composto por sujeitos

independentes e autossuficientes somente capazes de lidar com desejos de consumo (TONKINWISE, 2014). Longe disso, a ontologia aqui reivindicada refere-se às diferentes relações que os mais diversos grupos sociais têm para com o(s) mundo(s) e seus componentes.

A modo de conclusão, a orientação ontológica do *design* apresentada por Escobar em seu trabalho sintetiza aspectos importantes para um novo entendimento do papel e abrangência da disciplina. Ao propor uma perspectiva de *design* difuso, em que todos somos desenhados ao passo que tentamos redesenhar nossa realidade, o autor estimula uma postura mais relacional, para além de uma relação dualista entre sujeito/objeto ou cultura/natureza, superando o foco obcecante do antropoceno iluminista. Esta nova atitude permite o afastamento do centralismo tecnológico desenvolvimentista da disciplina como produtos neutros e desinteressados, e propõe uma ampliação da reflexão crítica do campo, seus paradigmas e práticas, em direção a uma atuação que seja capaz de contribuir para futuros globais menos sombrios do que aqueles que a modernidade nos reserva. Promove, também, uma outra visão sobre as comunidades onde o *design* pode atuar, compreendendo a especificidade de seus contextos e a singularidade de seus projetos de vida, bem como a possibilidade de entender os processos da disciplina a partir de uma perspectiva mais colaborativa (ESCOBAR, 2016, p. 153-155).

Partindo desta orientação ontológica como um possível novo paradigma para a disciplina, em oposição ao paradigma de consumo atual, acredito ser construtivo agora um breve aprofundamento na relação do *design* com alguns padrões que ele compartilha com a modernidade, mais especificamente a questão do *desenvolvimentismo*. Se um dos princípios da crise que nos assola é proveniente justamente da perspectiva de um único mundo real e objetivo euro-moderno, o *mundo de um só mundo*, superá-la implica uma nova perspectiva pluriversal, em que vários mundos coabitam, cada um com sua própria ontologia e intersubjetividade (ESCOBAR, 2016, p. 93). Sendo assim, faz-se necessário um descolamento da visão de progresso evolucionista unidirecional da modernidade. O desenvolvimentismo é um dos aspectos contemporâneos em que o paradigma capitalista de crescimento se mostra mais eficaz, sendo um dos principais discursos que estruturam a insustentabilidade e desfuturização (ESCOBAR, 2016, p. 168).

Ao aferir, unidirecionalmente, as condições de vida e produção a partir da régua subdesenvolvido-desenvolvido, tendo o mundo ocidental como ápice e

significante da noção de progresso, o projeto desenvolvimentista invisibiliza outras concepções de prosperidade, além de propagar a falsa esperança de que seria possível ao resto do mundo seguir o mesmo modelo predatório e extrativista que enriqueceu a Europa, falsa, afinal a existência de uma metrópole sempre implica a existência de uma colônia. Frequentemente esse discurso, aliado a políticas de *design*, acaba por reproduzir representações coloniais, produzindo uma trama salvacionista na qual o norte global ergueria as periferias globais a partir de sua tecnologia benevolente, essa postura também se reflete na própria atuação de muitos projetistas que, ao atuar em projetos de cunho social, exalam uma atitude paternalista para com a comunidade em questão (ESCOBAR, 2016, p. 81).

Caminhar em direção à autonomia ontológica exige uma abertura a novas concepções de prosperidade e progresso, para isso Escobar explicita alguns dos pilares da teoria pós-desenvolvimentista que podem ser de grande contribuição à perspectiva do *design*: (i) deslocar o conceito moderno de desenvolvimento como centro da discussão de projetos de futuro para nações periféricas; (ii) um maior aprofundamento na geopolítica do conhecimento que sustenta o discurso desenvolvimentista com o objetivo de transformar a ordem epistêmica moderna, o que está intrinsecamente ligado a uma compreensão da colonialidade do saber; e, por fim, (iii) construir *alternativas ao desenvolvimentismo* para além de perspectivas de desenvolvimento alternativas, referenciadas no marco de progresso ocidental (ESCOBAR, 2016, p. 168).

Assim, um *design* capaz de participar da transformação do referencial atual necessita rever seus compromissos com a modernidade ocidental e aprofundar suas críticas ao liberalismo antropocêntrico, a partir desses apontamentos, discorro agora sobre algumas colocações de natureza mais propositiva, para além do que a disciplina precisa eliminar e/ou rever.

Dentre as correntes de pensamento que podem colaborar para uma reconstrução crítica do campo de *design* levantadas por Arturo em seu trabalho, destaco aqui os *Discursos para Transição (DT)*. Os DT não são uma teoria ou área de pesquisa unificada e homogênea, mas um conjunto de movimentos e visões que pensam uma transição a uma era mais sustentável a longo prazo, composto por narrativas, imaginários e propostas emergentes nos mais diversos espaços, sejam eles acadêmicos ou ativistas (ESCOBAR, 2016, p. 158), como descreve Escobar:

A maioria dos discursos para a transição [...] compartilha a afirmação que precisamos ir além dos limites institucionais e epistêmicos existentes se realmente queremos lutar por mundos e práticas capazes de alcançar as transformações significativas que acreditamos serem necessárias. Os DT partem do entendimento que as crises ecológicas e sociais contemporâneas são inseparáveis do modelo de vida social que se tornou dominante nos últimos séculos, categorizado como industrialismo, capitalismo, modernidade, (neo)liberalismo, antropocentrismo, racionalismo, patriarcado, secularização ou, inclusive, a civilização judaico-cristã. (ESCOBAR, 2016, p. 158-159)

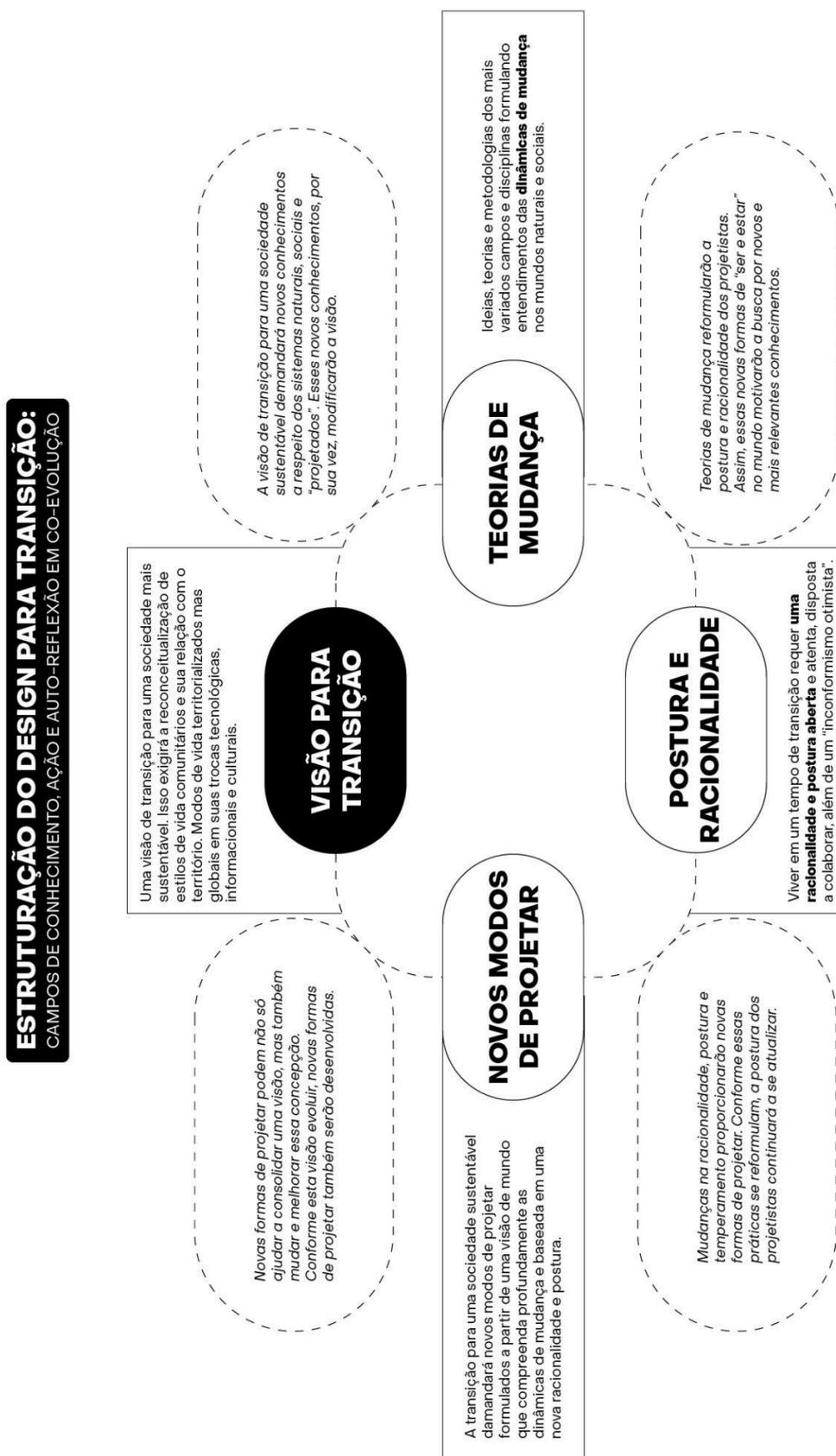
Como afirmado, uma das principais características compartilhadas entre os DT é a transformação radical do paradigma moderno, com o objetivo de se “contrapor à destruição do capitalismo global visando construir comunidades sustentáveis e tendo como princípio a justiça ecológica, a diversidade biológica e cultural, o biorregionalismo, o apego ao território, a democracia participativa e a auto-organização cooperativa” (ESCOBAR, 2016, p. 162). Entre os principais movimentos que compartilham dessas convicções, cabe citar o exemplo do Decrescimento, no norte global, o Bem Viver, as lutas indígenas e afrodescendentes por suas culturas e territórios na América Latina, que, ao religar aspectos antes distantes no imaginário moderno, como os âmbitos culturais, políticos, econômicos, ecológicos e espirituais, oferecem também uma perspectiva ontológica da realidade (ESCOBAR, 2016, p. 160-161).

Além de dar visibilidade à desfuturização das práticas modernas, esses discursos e iniciativas têm o potencial de nos provocar a imaginar, propor e criar em prol de amplas transformações sociais, ao ponto que traçam caminhos para possíveis *designs para a transição* como novo enfoque da disciplina. Esse novo paradigma para a prática e pensamento projetual pode repensar o *design* para além da consultoria convencional para negócios, comércio e serviços, pensando a inovação a partir das comunidades e até mesmo a inovação social no âmbito de políticas públicas e cidadania, uma nova ética profissional capaz de conceber novas metodologias e práticas investigativas de design em direção a um futuro pluriversal (ESCOBAR, 2016, p. 181). Ainda segundo Arturo, uma definição adequada para esta categoria de *design* seria:

O design para transição propõe a transição social a futuros mais sustentáveis enquanto foco da disciplina. Partindo da interconexão dos sistemas sociais, económicos, políticos e naturais para fazer frente aos problemas existentes em todos os níveis e escalas de forma a melhorar a qualidade de vida. Esses problemas complexos e interconectados podem incluir a miséria e a desigualdade económica, a extinção da biodiversidade, o enfraquecimento comunitário, o esgotamento dos recursos, a poluição e as mudanças climáticas.” (ESCOBAR, 2016, p. 179, tradução nossa)

A partir desse novo marco, o autor expõe os fundamentos para o campo, conforme a estruturação de Terry Irwin (2015, p. 232) (Figura 3), sendo eles: um *design* de orientação menos imediatista e superficial, criando e se informando *por e para visões* de mundo sustentáveis a longo prazo a partir da inclusão explícita de teorias de mudança social de forma central, com objetivo de imbuir designers de uma atitude crítica e adaptativa frente a realidade (ESCOBAR, 2016, p. 176 e 178). Ademais, essa ética precisa de um novo entendimento sobre a comunalidade, estando em diálogo direto com as experiências tradicionais diversas, uma vez que nenhum grupo em particular isolado possui uma estrutura onto-epistêmica capaz de fazer frente à modernidade ocidental sozinho (ESCOBAR, 2016, p. 228).

Figura 3 - Estruturação do Design para Transição



Fonte: Terry Irwin, 2015.

Esse aprofundamento nas diferentes lógicas de experienciar a coletividade não é só uma decorrência direta dos princípios evocados até aqui ou a obviedade de sua necessidade para um sistema pluriversal, mas se revela a partir da importância que os sistemas descentralizados e os vínculos em rede têm neste processo de transição. Ainda de acordo com Escobar, isto se dá por seu caráter emergente:

A literatura sobre as transições deixa claro que essas não são projetadas, são emergentes. Dependem, como qualquer emergência, de uma combinação de processos dinâmicos complexos, tanto de auto-organização como 'organizados de outra maneira' (pelos humanos), em interação. A emergência, e este é um de seus princípios fundamentais, ocorre sobre a base de uma multiplicidade de ações locais, que através de sua interação (muitas vezes não planejada), dá lugar ao que um observador perceberia como uma nova estrutura ou um todo integrado (por exemplo uma nova 'sociedade' ou, inclusive, 'civilização'), sem necessidade de nenhum tipo de planejamento ou inteligência central que dirija o processo. (ESCOBAR, 2016, p. 173, tradução nossa)

Essa dinâmica emergente, como aspecto substancial do *design* para transição, além de complementar de forma sublime a perspectiva ontológica proposta à disciplina anteriormente, indica que a compreensão de uma realidade relacional perpassa a superação de lógicas tecnicistas no campo do design e uma nova visão sobre as comunidades perfazendo conjuntos humanos e sobre o próprio conjunto desses conjuntos, o pluriverso, levando a uma nova escala de complexidade da disciplina. Para além disso, o envolvimento territorializado com a comunidade, em oposição a um entendimento descontextualizado do mundo que parte da noção moderna de uma realidade neutra e objetiva, é uma condição para qualquer nova filosofia de *design* que visa articular uma alternativa crítica à tradição racionalista e propor novas formas de racionalidade abertas à pluralidade epistêmica (ESCOBAR, 2016, p. 234).

Assim, fica evidente a inevitabilidade dos projetistas superarem uma postura voltada ao consumo em defesa da articulação de desejos coletivos e cidadãos, de forma a abrir espaço para uma orientação à criação de sentidos que vai além da resolução de problemas costumeira. A reconstrução do mundo pela comunalidade e intersubjetividade, partindo da comunidade e seu território enquanto base para uma

prática contextualizada, nos leva ao mérito do espaço projetual (*espacio de diseño*). Segundo Escobar:

O espaço projetual envolve as ferramentas para cartografar as atividades de design com o objetivo de entender as possibilidades dos participantes em um contínuo que vai desde o consumo à criação ativa. O espaço projetual sempre é co-construído e explorado por múltiplos atores através de suas suas interações sociais, incluindo tecnologias, ferramentas, materiais e processos sociais.” (ESCOBAR, 2016, p. 220, tradução nossa)

Em complemento a essa ideia, acredito ser oportuno aqui a noção de *design* global e *design* contextual discutida por Ruedi Baur. Conforme apresentado algumas vezes anteriormente, a ontologia moderna de uma realidade preexistente objetivada por uma mente abstrata e distanciada se reflete no *design* modernista que se institucionalizou e disseminou-se pelo planeta, principalmente em forma de fascinação por seu tecnicismo, funcionalismo e “neutralidade”, tanto em sua dimensão estética quanto ética. Em sua relação com a globalização, este *design* se torna uma máquina de hegemonia ocidental, difundindo uma certa forma de cultura, mas uma cultura oca, uma vez que sua relação com contextos locais é puramente artificial e, em grande parte, objetiva renovar a sedução que o consumo capitalista necessita. De acordo com Baur, esse *design* opera como uma ferramenta de credibilização/descrédibilização como sistema de ocupação territorial a partir da cultura, de forma a credibilizar, por meio de sua estética, imaginários, narrativas e produtos ocidentais e descrédibilização daquilo que é local e não segue suas rígidas regras estéticas (BAUR, 2008).

Em contraposição a essa categoria predatória de *design* global, Baur defende um *design* contextual, profundamente enraizado no território em que atua e na cultura local. Segundo o autor, essa outra categoria poderia produzir uma qualificação pela particularidade, oposta à qualificação pela generificação do *design* global, a partir de uma noção de contexto não enquanto uma limitação, mas se configurando como um berço de possibilidades. O *design* contextual proporciona uma transformação baseada na diferença ontológica, para além das questões estéticas e a concepção da diferença pela diferença, o *design* precisa criar a partir da diferença real, criar sua capacidade de ser plural, criar a partir da *heterogenesis* (BAUR, 2008, p. 237).

Para além disso, o *design* desenvolvido a partir da centralidade na comunidade e seu território radicaliza métodos participativos estimulados por saberes locais, e, no panorama moderno as alternativas ao desenvolvimento imaginadas por grupos historicamente excluídos, como indígenas e afrodescendentes, são imprescindíveis, apesar de não poderem ser idealizadas (ESCOBAR, 2016). Em relação à relacionalidade e comunalidade nos espaços urbanos modernos, apesar de se tratar de ambientes onde essa perspectiva pode encontrar mais dificuldades, isso não é de todo impossível, mas exige uma recomunalização e reterritorialização da vida e das práticas, reinventando o tecido de relações que nos configura como sujeitos e coletivos urbanos (ESCOBAR, 2016, p. 225-226).

Em sequência, partindo da centralidade comunal já estabelecida, levanto a questão da autonomia e a importância da colaboração dialógica entre mundos e culturas na caminhada em direção ao pluriverso, na qual Escobar propõe uma perspectiva de *design autónomo*, estreitamente relacionada às lutas ontológicas e de defesa dos territórios e mundos relacionais das comunidades (ESCOBAR, 2016, p. 191). Da necessidade de configurações não totalizantes, mas que componham um sistema pluriversal, concebendo as diferentes tradições e projetos de vida como partes autodeterminadas porém interrelacionadas e capazes de formar um todo emergente, o autor apresenta o *design autónomo* baseado nos pressupostos de que: toda comunidade projeta a si própria, a partir de suas instituições, relações sociais, racionalidades, evidenciando um “design difuso” para além da disciplina institucionalizada; todo coletivo é praticante de seu próprio saber e a prática projetual comunitária é um processo de investigação e aprendizagem sobre si própria, um princípio ético e político que posiciona o designer enquanto um co-investigador junto à comunidade, em um processo de co-design; cada processo de *design* implica um enunciado de problemas e possibilidades que permitem o grupo estabelecer o objetivo do projeto, decidir alternativas de ação e compreender os caminhos possíveis para resolução, podendo perpassar a construção de um modelo da problemática que gera preocupação no grupo (ESCOBAR, 2016, p. 210). Essa proposta de *design* também compartilha dos objetivos das lutas por autonomia já existentes, sendo eles:

[...] (a) a reorganização da sociedade sobre a base das autonomias locais e regionais; (b) colocar em movimento formas não capitalistas e não liberais de organização, sobretudo nas áreas urbanas; (c) introduzir formas de autogestão econômica, organizadas em princípios comunais, mesmo se estiverem articuladas com o mercado; (d) articulação com o aparato estatal, porém na medida em que for possível o desmantelamento de sua racionalidade colonial e imaginar outro tipo de racionalidade social.” (ESCOBAR, 2016, p. 205, tradução nossa)

Além disso, o autor propõe a concepção das comunidades como *sistemas autopoieticos*, segundo a formulação de autonomia biológica de Humberto Maturana e Francisco Varela, na qual, em resumo, “um sistema vivo encontra seu caminho até o momento seguinte agindo adequadamente a partir ,de seus próprios recursos” (MATURANA E VARELA, *apud* ESCOBAR, 2016, p. 192). Dois conceitos-chave para o entendimento dessa concepção são o *acoplamento estrutural* e *fechamento operacional*, que determinam que os sistemas vivos interagem com seu entorno a partir de sua própria organização, ou seja, o sistema como organização autônoma delibera como responderá aos *inputs* externos, de forma a manter sua estrutura e os processos internos que produzem sua existência. Segundo Escobar, estes mesmos princípios podem ser aplicados às comunidades e seus mundos relacionais, uma vez que “podem sofrer transformações estruturais e adotar diversos mecanismos em resposta às interações com seu entorno, porém tem de manter uma organização básica a fim de permanecer como as unidades que são” (2016, p. 194).

Essa autonomia comunitária, é importante destacar, se distancia de qualquer noção de isolamento, visto que tem por objetivo um diálogo intercultural a partir da igualdade epistêmica e social, a fim de se articular com escalas cada vez mais amplas e intrincadas, em direção a uma *autopoiesis planetária* (ESCOBAR, 2016, p. 201). O *design* com orientação autônoma, assim, se caracteriza principalmente por criar as condições para a contínua replicação das comunidades na qual atua, recorrendo tanto à ancestralidade, memória viva e não um passado intransigente, quanto à futuralidade, projeto de vida territorializado, de forma a fomentar iniciativas, projetos e sistemas intra e intercomunitários cada vez mais complexos e capazes de contribuir, em última instância, para a reprodução da vida e sua diversidade ontológica no planeta (ESCOBAR, 2016, p. 213-214).

Em conclusão deste capítulo, o *design* que precisa ser concebido para se opor aos horizontes de insustentabilidade e desfuturação deve se afastar daquilo

que destrói, de sua tradição moderna ocidental, uma ruptura necessária e positiva, uma vez que é capaz de abrir novos espaços e possibilidades para ação na disciplina. Um afastamento, porém, baseado no profundo entendimento dessa tradição cultural e filosófica que proporcionou seu surgimento e suas consequências, e na compreensão, também, da diversidade e alteridade que compõem as esferas biológica, epistêmica e ontológica, e que nenhuma tradição, seja ela moderna, seja autóctone, será capaz de fazer frente aos desafios da humanidade sozinha.

Nesta transição, os projetistas precisarão recorrer cada vez mais a recursos epistemológicos de campos adjacentes, como a antropologia e demais ciências sociais, bem como superar posturas profissionalizantes e tecnicistas que norteiam seu próprio campo. No mais, as reflexões levantadas pelos autores trabalhados não visam delimitar um percurso específico a ser seguido ou ditado, mas abrir a disciplina a novos paradigmas e racionalidades. A confluência das propostas de *design* para transição, *design* para autonomia e *design* ontológico pode se concretizar como uma influência potente e capaz de colaborar junto a outros campos, teorias e movimentos no enfrentamento da ocupação ontológica da vida pela modernidade. O *design* precisa se reformular, desde dentro e a partir de fora, tendo como principal fundamento a criação de futuros que tenham futuro (ESCOBAR, 2016).

2.4 Afrocentricidade

Introduzo, neste capítulo, em complemento às lógicas de diversidade abordadas no capítulo anterior, uma abordagem das relações etno-raciais, tão caras ao contexto brasileiro, com o intuito de posicionar a experiência negra no país e no mundo entendida como contribuição indispensável para uma realidade pluriversal.

Raça, vista como um mecanismo sociocultural e técnico intrínseco à modernidade capitalista e responsável pela desumanização daqueles que não se encaixavam no padrão estabelecido e universalizado pelo ocidente, tem sua gênese, senão a partir da invenção do negro, constituída essencialmente na imagem criada para este. O apagamento histórico de tradições filosóficas e epistemológicas africanas efetivado pela Europa se revela não só como consequência direta do sequestro, aprisionamento e genocídio dessas populações, mas também como dispositivo de manutenção da própria racialidade como instrumento de perpetuação da realidade econômica, na esfera material, tendo, por fim, a preservação da supremacia branca em escala global.

As consequências deste fato são inúmeras e de enorme importância sendo necessário o entendimento dessas para a compreensão da modernidade capitalista. Nas palavras de Beatriz Nascimento, “a história do povo negro só é vista como tal se tiver sido marcada por acontecimentos significantes da história da civilização ocidental” (NASCIMENTO, B., 2008, p. 71). As culturas e identidades étnicas “negras” assimiladas ao panorama social brasileiro são autorizadas na medida em que se restringem às lacunas mais lúdicas das categorias das artes, culinária, vestuário e etc., enquanto, nos espaços institucionais formais, como o próprio ambiente acadêmico, essas tradições e/ou inovações são contínuos objetos de pesquisa, incapazes de estruturar princípios e métodos de análise do conhecimento. A própria permeabilidade do *design* tende a restringir sua referência, quando muito, à esfera estética, no sentido mais superficial do termo. Assim temos que:

A noção comum de racismo como um fenômeno relativo apenas à cor de pele escamoteia sua natureza mais profunda, que reside na tentativa de desarticular um grupo humano por meio da negação de sua própria

existência e de sua personalidade coletiva.” (NASCIMENTO, E., 2008, p. 30)

Toda essa realidade se torna ainda mais nociva uma vez que a sistemática de desumanização do negro e seu conseqüente holocausto passa a constituir o exemplo a ser reproduzido a todas as humanidades subalternas contemporâneas. A essa generalização da institucionalidade negra, Achille Mbembe denomina como *dever-negro do mundo* (MBEMBE, 2018). Apesar deste dever já demonstrar evidências de seu andamento há séculos, os termos que incorporam e sustentam sua propagação são instáveis, e talvez justamente em favor de sua instrumentalização pela modernidade ocidental, a raça e o negro são conceitos fragmentados. Antes fundamentada pelo espírito, a ideia de raça já teve sua essência associada à biologia e hoje se assenta em um fundamentalismo étnico. Apesar da inconsistência dessas ideias não se tratarem do foco desta discussão, acredito que elas evidenciam que, enquanto ferramenta de dominação, os termos foram constituídos mais para esconder do que para evidenciar, e sua aparente inconsistência é um reflexo da maleabilidade necessária à sua adaptação, propagação e generalização em direção ao dever anunciado por Mbembe.

Dessa forma, a instrumentalização da racialidade, porém agora reapropriada pelos próprios sujeitos subalternizados, deve se voltar a um horizonte de desracialização. Essa luta é comum a todas as humanidades subalternizadas, porém sua complexidade desafiadora demanda o conhecimento mútuo e compreensão recíproca tanto de nossa experiência histórica comum quanto de nossas especificidades negadas pela modernidade.

A luta dos povos negros, nesse caso, é um ponto fundamental, uma vez que a identidade que a modernidade edificou para eles, em antítese à própria imagem delegada ao ocidente, se tornou proenitora das demais categorias raciais procedentes, e acredito que, da mesma forma, a agência africana é fundamental para uma perspectiva de construção do pluriverso.

Segundo Fanon, “todo povo colonizado [...] se vê confrontado com a linguagem na nação civilizadora” (2020, p. 32) e complementa: “falar é ser capaz de empregar determinada sintaxe, é se apossar da morfologia de uma ou outra língua, mas é acima de tudo assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização” (2020, p. 31). Uma vez que a linguagem é responsável por estruturar um vocabulário

a partir de um contexto específico, podemos dizer que esta media nosso entendimento com a realidade e, assim, cria epistemes localizados. Dessa forma, a anulação violenta da subjetividade africana e a conseqüente assimilação da cultura ocidental por seus sujeitos como estratégia de reconhecimento de sua humanidade levaram à interiorização de ideias, teorias e conceitos ocidentais como universais e naturais, em outras palavras, um processo de colonização mental. A colonialidade, como discutido anteriormente, é um processo contínuo e ainda se reflete hoje na academia, levando intelectuais afrodescendentes a assumir discursos eurocentrados que muitas vezes não os favorecem nem levam em conta seus interesses coletivos.

Em resposta a esse processo, o autor Molefi Kete Asante propõe um entendimento da África e sua diáspora como espaços reais e imaginários de redescoberta deste passado apagado, compreensão do presente e orientação ao futuro, a *afrocentricidade*. Esse novo paradigma permite a (re)construção de mecanismos transculturais africanos e diaspóricos a partir de uma perspectiva pan-africana em sua diversidade positiva e aberta ao futuro. O conceito surge em 1980 sendo uma proposta de conscientização política e intelectual de uma coletividade que há séculos existe à margem, e Asante o define como “*um modo de pensamento e ação no qual os interesses, valores e perspectivas africanas predominam*” (ASANTE, 2003, p. 2, grifo do autor, tradução nossa) e completa: “uma abordagem filosófica associada com a descoberta, localização e atualização da agência africana no contexto da história e da cultura” (ASANTE, 2003, p. 3, tradução nossa). Essa perspectiva inclui as experiências africanas tanto do continente quanto da diáspora e abrange as mais diversas áreas do conhecimento, como as artes, pedagogia, tecnologia e religião (ASANTE, 2003). Dessa maneira, apesar da afrocentricidade propor uma centralidade radical das tradições africanas, tal visão não se propõe hegemônica, ainda que lance um fechamento tático e circunstancial que possibilita a autodeterminação.

Enquanto perspectiva filosófica, a afrocentricidade não se fundamenta em qualquer essencialismo biológico, mas parte de um entendimento histórico-cultural de abertura epistêmica às tradições africanas e diaspóricas a partir da incorporação de obras intelectuais centradas nas experiências negras modernas, mas também a partir da ética e filosofia ancestral africana, antes e/ou independente do domínio colonial ocidental (FINCH III; NASCIMENTO E., 2009). No entanto, a alusão aos modelos africanos não deve ser apreendida como uma volta ao passado, mas como

reinvenção de uma tradição viva, útil ao presente e capaz de edificar um futuro de igualdade e diversidade. Assim, da mesma forma que em qualquer sistema cultural, o paradigma afrocêntrico se apresenta em responsividade com o contexto material e social africano geral, aberto às diferentes experiências do continente e da diáspora, entendendo-os como centrais, porém não universais, tornando-se adequado à medida que reflete nossa própria experiência histórica (ASANTE, 2003). Dessa forma, a afrocentricidade não nega a cultura e pensamento ocidental, mas busca resistir e questionar a naturalização e universalização predatória da centralidade europeia na construção da realidade humana, ao ponto de contrapor a racionalidade técnica e abstrata ocidental na medida que propõe uma perspectiva de intersubjetividade que integra as esferas materiais e espirituais do mundo.

A afrocentricidade também não se apresenta como um sistema fechado ou inquestionável, uma vez que se orienta ao exame e análise crítica de todos os temas relacionados ao mundo africano, tendo como princípio organizador a centralidade da experiência africana, seus sujeitos e conhecimentos (MAZAMA, 2009). Partindo desse princípio e tendo como diretriz a descoberta e atualização da agência africana no mundo, a ideia afrocêntrica apresenta em seu cerne as noções de *centro*, *lugar*, *localização*, *deslocamento* e *realocação* enquanto conceitos-chave para sua estruturação. Segundo Mazama, esses termos se baseiam

essencialmente na convicção de que a história, a cultura e a ancestralidade determinam nossa identidade. Esta, por sua vez, determina nossa localização, nosso centro, nosso lugar na vida, tanto material quanto espiritual. Conceber-se de forma compatível com sua história, cultura e ancestralidade é estar centrado, ou proceder a partir de seu centro. Por outro lado, o *deslocamento* ocorre quando alguém apreende a realidade pelo centro de outro grupo.” (MAZAMA, 2009, p. 122, grifo do autor)

A questão da localização, do deslocamento e da realocação se torna especialmente importante, uma vez que os sujeitos africanos e diaspóricos, devido ao colonialismo, vêm atuando em uma posição marginal, uma vez que os mais diversos campos do conhecimento tendem a refletir pontos de vista, interesse e experiência eurocêntricas, mesmo aqueles que dizem respeito a uma historicidade africana (ASANTE, 2009). Assim, propondo um reposicionamento crítico,

a afrocentricidade permite que os africanos *deslocados* - removidos ou desenraizados de seu território cultural e afastados da teoria e das tradições africanas - se *relocalizem*, ou seja, retomem a humanidade, a história e a herança que lhes foram negadas, reapropriando-se delas. (RABAKA, 2009, p.134, grifo do autor)

Dessa forma, ao realocar e recentralizar, o paradigma abre espaço para a atuação dos africanos como *sujeitos* de conhecimento autodeterminados, e não mais como *objetos* de conhecimento alheio. Estar centrado, então, permite o conhecimento de sua própria historicidade, a partir de uma relação consciente entre pesquisador e tema, bem como o assentamento - também consciente - nos mundos de vida, nas formas de luta pela sobrevivência e nas experiências vividas por africanos continentais e diaspóricos em sua transitoriedade (RABAKA, 2009), o que também remete ao caráter ontológico do paradigma afrocêntrico.

Partindo do conceito de localização, a afrocentricidade como abordagem epistemológica com enfoque nas pessoas negras, como sujeitos, apresenta a questão da *agência* africana no mundo. Conforme Asante, a “agência é a capacidade de dispor dos recursos psicológicos e culturais necessários para o avanço da liberdade humana” (2009, p. 94). A ideia de agência postula que não só o sujeito africano deve estar consciente de sua localização, mas deve ser capaz de proceder de forma construtiva sobre a realidade a partir desta localização, e nesse contexto se opõe à *desagência*, ou seja, se opõe a “qualquer situação na qual o africano seja descartado como ator ou protagonista em seu próprio mundo” (ASANTE, 2009, p. 95). Isso significa compreender as possibilidades de ação e intervenção nos âmbitos econômicos, culturais, políticos e sociais, de forma independente em função dos interesses de sua própria coletividade (ASANTE, 2009). Essa perspectiva posiciona os agentes africanos como sujeitos históricos e epistemológicos, superando a visão delegada pelo ocidente a esses indivíduos como objetos passivos e de historicidade marginal.

Em resumo, a afrocentricidade advoga que, a não ser que os africanos do continente e da diáspora reavaliem o processo de sua negação como sujeitos da história e do conhecimento, a colonialidade se perpetuará, e com ela a racialidade, uma vez que o conceito de raça só se dissolverá a partir do desmantelamento das estruturas sociais modernas. Ao redefinir nossas prioridades de pesquisa, tendo as artes, educação, psicologia e ciência de modo geral como âmbitos de recuperação,

radicados na experiência africana e seus sistemas epistemológicos, o paradigma afrocêntrico, a partir da realocação conceitual e cultural, desafia deslocar a Europa do centro normativo do mundo. Dessa forma, a produção acadêmica afrocentrada deve refletir a ontologia, cosmologia, axiologia, estética e os interesses do povo negro em sua diversidade e especificidade, reivindicando desde as tradições pré-coloniais às contemporâneas, em um profundo entendimento da transitoriedade e das relocalizações da identidade africana no planeta, a fim de realizar uma investigação propositiva para o futuro da humanidade.

Em complemento à abordagem afrocêntrica, proponho agora uma recentralização mais específica à realidade brasileira e latino-americana a partir do conceito de *amefricanidade* concebido por Lélia Gonzalez. A *amefricanidade*, como categoria, não se restringe à experiência racial brasileira e, dessa forma, propõe uma abordagem mais ampla, intercultural e interdisciplinar a partir do território americano como um todo - Sul, Norte, Central e Insular (GONZALEZ, 2020). A relevância da categoria, partindo de uma perspectiva histórico-cultural, está no reconhecimento da especificidade da experiência *amefricana* em relação aos africanos que permaneceram no continente. Apesar disto, a categoria de Gonzalez identifica na diáspora africana do continente americano uma experiência histórica comum, o racismo. Segundo a autora,

para além do seu caráter puramente geográfico, a categoria de *amefricanidade* incorpora todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas) que é afrocentrada, isto é, referenciada em modelos como: a Jamaica e o akan, seu modelo dominante; o Brasil e seus modelos iorubá, banto e ewe-fon. Em consequência, ela nos encaminha no sentido da construção de toda uma identidade étnica. (GONZALEZ, 2020, p. 135)

Dessa forma, o termo apresenta um sistema etnográfico como invenção nossa e de nossos ancestrais a partir da experiência vivida na América, mas inspirada em modelos africanos. Gonzalez ainda explicita que a relevância metodológica da categoria se encontra na possibilidade de destacar uma unidade ímpar, constituída a partir de diferentes sociedades em um espaço geográfico específico. Além disso, essa perspectiva possibilita ainda, ao reconhecer a singularidade de nossa experiência, superar uma visão idealizada e mítica do

continente africano, se assentando na realidade diaspórica a partir de nossas próprias contribuições para o mundo pan-africano (GONZALEZ, 2020).

Por fim, a autora considera que as implicações políticas e culturais da categoria são democráticas, uma vez que o termo extrapola limites territoriais, linguísticos e ideológicos. E, ao reafirmar nossa particularidade sem abrir mão de nossos vínculos com África a amefricanidade, que conforme Gonzales (2020, p. 138), “não nos leva para o outro lado do Atlântico, mas nos traz de lá e nos transforma no que somos hoje”, se refletindo em modelos de organização social de luta, resistência e reinvenção como os *cimarrones*, *cumbes*, *palenques* e *quilombos*.

Agora, partindo do paradigma afrocêntrico como impulsionador do macroverso pan-africanista e da particularização e recentralização na experiência diaspórica na América proporcionada pela categoria da amefricanidade, proponho a ideia de *quilombo* para um assentamento ainda mais específico nas peculiaridades do contexto brasileiro, bem como um novo entendimento de reterritorialização comunitária no país. Fonte de inspiração para diversos movimento de luta e resistência negra no país, seja durante o período colonial ou no Brasil contemporâneo, o ideal quilombista teve o papel de símbolo de resistência étnica e política, que, segundo Abdias Nascimento, esteve “sempre em constante reatualização, atendendo exigências do tempo histórico e situações do meio geográfico” (2019, p. 282).

O quilombo, como instituição histórica e território físico, foi o resultado da exigência vital dos africanos escravizados para resgatar sua liberdade e dignidade (NASCIMENTO, 2019, p. 281) e guarda características próprias de seu modelo africano. Como principal expoente, o Quilombo de Palmares tem suas primeiras referências datadas do final do século XVI, sendo esse um fenômeno que ocorre em paralelo à experiência do *kilombo* banto, que acontecia no mesmo período na região que hoje seria a Angola (NASCIMENTO, B., 2008). Proliferando-se por todos os territórios das capitanias coloniais, os quilombos rapidamente se tornaram um perigo à integridade e estabilidade do Império e, apesar de derrotados, foram capazes de resistir a inúmeras investidas militares durante os anos, sendo que a República de Palmares somente foi sobrepujada no início do século XVIII, após a morte de seu líder, Zumbi, tendo resistido às investidas tanto portuguesas quanto holandesas por cerca de um século e meio.

A partir do fim do século XIX, a figura do quilombo é redefinida, passando de território e organização social paralela à dominação colonial para um símbolo de resistência e luta, relacionada principalmente ao movimento abolicionista. É nesse momento que o quilombo manifesta seu papel ideológico, atraindo o interesse de autores e intelectuais negros, como Guerreiro Ramos, e passando a representar o desejo de uma utopia negra nas mais diversas manifestações culturais populares do século XX (NASCIMENTO, B., 2008). Já na década de 70, em plena ditadura militar, o ideal quilombista se reatualiza como “código de reação ao colonialismo cultural” reafirmando “a herança africana em busca de um modelo brasileiro capaz de reforçar a identidade étnica” (NASCIMENTO, B., 2008, p. 88). Assim, de acordo com Beatriz Nascimento,

o quilombo representa um instrumento vigoroso no processo de reconhecimento da identidade negra brasileira para uma maior auto-afirmação étnica e nacional. O fato de ter existido como brecha no sistema a que os negros estavam moralmente submetidos projeta a esperança de que instituições semelhantes possam atuar no presente ao lado de várias outras manifestações de reforço à identidade cultural. (NASCIMENTO, 2008, p. 91)

Dessa forma, acredito que o quilombo tem o potencial de inspirar e recentralizar, de forma tanto geográfica quanto temporal, a coletividade negra brasileira em sua realidade, permitindo uma reconstrução não só dos laços que temos com o continente africano, mas também com o que temos de mais próximo, nossa(s) própria(s) comunidades, em seus mais diversos níveis.

Em conclusão, partindo do conjunto de abordagens, perspectivas e conceitos revisitados nesse capítulo, não só revelam a existência de uma experiência e um sistema cultural transcontinental africano, mas se apresentam como dispositivos de combate à colonialidade. As centralizações dispostas, desde o paradigma afrocêntrico como entendimento de um *continuum* da experiência africana no mundo ao mesmo tempo que propõe uma união pluricultural a partir da diversidade, perpassando a amefricanidade em sua capacidade de particularizar a experiência negra na América de forma integrada, chegando por fim ao ideal quilombista, capaz de restabelecer nossa experiência com o Brasil e nossas comunidades.

Esses conceitos nos convidam, lembrando as palavras de Abdias, a “reconstruir no presente uma sociedade dirigida ao futuro, mas levando em conta o que ainda for útil e positivo do acervo do passado” (NASCIMENTO, 2019, p. 288), e se orientam a uma política cultural “apropriada à concreta realidade de cada unidade; porém nenhuma delas se esgota na prática de sua própria experiência singular” (NASCIMENTO, 2019, p. 97). Por fim, acredito que reafirmam a importância da oposição negra à colonialidade e seu devir-negro do mundo, reforçando também seu papel como um dos motores da construção do pluriveso transmoderno.

2.5 Corpus, Método e Análise de trabalhos

Dando seguimento à presente pesquisa, a partir da proposta geral de aprofundar o entendimento sobre a intersecção do campo disciplinar do *design* e demais campos temáticos discutidos, me oriento à análise da produção acadêmica dos programas e publicações de *design* no país como *corpus* de pesquisa, de forma a viabilizar a construção de um diagnóstico inicial da correlação dessas temáticas e se apoiando nestas bases de dados para uma apreensão da realidade acadêmica, ainda que incompleta, a partir do recorte racial.

Para este fim, os tópicos levantados durante a discussão teórica - decolonialidade, *design* para a transição e afrocentricidade (em suas diversas escalas) - atuarão como alicerces e direcionadores da análise proposta, de forma a averiguar não só a presença destas temáticas na discussão acadêmica contemporânea, mas também o aprofundamento qualitativo e seus impactos nos resultados obtidos pelos docentes e pesquisadores em seus trabalhos, bem como a investigação sobre os estímulos que proporcionaram a inserção de tal(is) tema(s) em suas pesquisas.

Enquanto designer e pessoa lida racialmente como negra, o pesquisador tem o intuito de aumentar a abrangência da discussão racial, suas causas e consequências dentro da área, de forma a solidificar as bases teóricas e amostrais para um debate cada vez mais frequente e estruturado das problemáticas e possibilidades referentes à questão.

2.5.1 Metodologia

Tendo como ponto de partida uma revisão bibliográfica extensa, com o objetivo de se aprofundar as origens históricas da problemática da intersecção dos temas de raça e *design* no Brasil e seus desdobramentos na produção de conhecimento em nosso país, a presente pesquisa toma como *corpus* de pesquisa a produção acadêmica brasileira em torno da temática apontada para a coleta de dados e entendimentos das causas e efeitos da racialidade na materialidade do campo do *design* brasileiro.

Para este fim, foram delimitadas as principais instituições universitárias federais com programas de graduação em *design* em cada região do país, partindo de seus respectivos repositórios institucionais para o levantamento de trabalhos de

conclusão de curso (TCCs), além da revisão documental do que se refere a normas, diretrizes e projetos políticos-pedagógicos institucionais relacionados aos cursos de *design* e o ensino da história e cultura afro-brasileira nas instituições de ensino superior no Brasil.

A razão da escolha do referido *corpus* de pesquisa tem o objetivo de: a) apresentar um panorama, simples porém fundamentado, da produção acadêmica brasileira em *design* a partir do recorte racial; b) compreender em que nível se dá a aceitação da discussão sobre racialidade no campo do *design*; e c) entender o papel das instituições acadêmicas públicas na construção de uma disciplina mais democrática e cidadã, seus fatores e possibilidades.

Empregando uma abordagem hipotética dedutiva de qualificação exploratória, partindo da carência de referências de produção acadêmica assentadas na realidade brasileira, buscamos formular o problema a partir da formação social e cultural brasileira, definindo a hipótese de que essa deficiência se dá pela ausência de sujeitos racializados dentro dos programas de *design*, seja como alunos, seja como docentes, além da inexistência ou escassez de disciplinas que tratem do *design* brasileiro para além do cânone importado do norte global.

Sendo assim, os trabalhos serão analisados segundo parâmetros apreendidos a partir da revisão bibliográfica: a) a presença de uma reflexão crítica acerca da formação e o papel da disciplina no país; b) uma perspectiva epistemológica decolonial ou anticolonial; c) uma perspectiva ontológica do *design*, sua natureza política e capacidade de engendrar novas formas comunitárias de ser e estar no mundo; e d) a centralidade na experiência de pessoas racializadas.

O *corpus* de pesquisa para a coleta dos trabalhos analisados se concentrou preferencialmente nos repositórios das instituições universitárias federais pelo entendimento da centralidade e responsabilidade que essas entidades têm na construção de uma sociedade mais igualitária, sua experiência ainda que recente com o sistema de cotas, bem como a acessibilidade proporcionada por esses repositórios. Em cada repositório, foi realizada uma busca no banco de dados específico do curso de *design* da instituição, preferencialmente por meio do filtro das palavras-chave: DESIGN; RAÇA; RACISMO; DECOLONIALIDADE, COLONIALIDADE e AFROCENTRICIDADE (em alguns casos, por falta do recurso de filtro, foi realizada uma busca manual pelo repositório). Esta etapa foi seguida então pela leitura dos resumos dos trabalhos correspondentes ao levantamento para

avaliar sua relevância das temáticas trabalhadas nesta pesquisa, após essa segunda fase de análise foram obtidos os dados quantitativos primários (APÊNDICE A, p. 91-92).

Conforme a tabela pensada foram apurados 33 repositórios de instituições universitárias públicas, estaduais e federais, sendo levantados a partir da busca manual e por palavras-chave um total de 15 Trabalhos de Conclusão de Curso (TCCs), dos quais, após a análise dos resumos destes, selecionamos 9 trabalhos que, de alguma forma, abrangiam as perspectivas teóricas abordadas nesta pesquisa para a leitura completa e aprofundamento. A seguir, apresentamos a análise de cada um destes trabalhos, com o intuito de compreender como os temas em questão são abordados e articulados pela disciplina, bem como os possíveis estímulos que levaram os pesquisadores a adotarem tal abordagem.

2.5.2 Estudo de caso AMAQUI

Iara Maria da Silva Lima (UFAL, 2020)

Neste trabalho, a autora realiza um estudo de caso do artesanato da comunidade quilombola da Serra das Viúvas, Alagoas, recentemente organizado pela AMAQUI, a Associação das Mulheres Artesãs Quilombolas, esmiuçando seu processo de produção, o uso dos recursos naturais envolvidos, bem como a relação da comunidade com esse artesanato e sua cultura e território, com o intuito de analisar as limitações que restringem a visibilidade e consequente comercialização de seus produtos.

Segundo a pesquisa, a primeira “sede” das artesãs, mesmo antes da criação da associação, se deu na casa de farinha da matriarca Maria Izabel, conhecida como Mãe Bela. Esse espaço era utilizado, então, tanto para torra e moedura da farinha de mandioca quanto como espaço coletivo de convivência e produção de artesanato. A autora salienta o papel do artesanato como materialização da herança cultural quilombola e fortalecimento da identidade regional, em complemento à oralidade da transmissão dos saberes tradicionais na comunidade, além de se caracterizar como uma atividade complementar à roça, uma vez que essa é a principal atividade produtiva da comunidade e de seus resíduos provém a matéria-prima para produção artesanal.

Para a análise, a autora propõe o ponto inicial de seu trabalho como designer, a definição da problemática a ser solucionada, utilizando da pesquisa de campo, questionários e interação com integrantes da associação para o levantamento de dados primários, como produtos desenvolvidos, matéria-prima necessária, organização do processo produtivo, equipamentos e ferramentas utilizadas, resíduos gerados e pontos de venda. A partir desse levantamento, a autora coloca, como principais necessidades da associação, a potencialização do trabalho artesanal por meio da otimização de processos que estimulem a inovação.

Em seguida, o trabalho caracteriza a relação entre *design* e artesanato, colocando como principais benefícios dessa interrelação o aumento da eficiência, o aumento do valor agregado aos produtos, a organização da produção e a promoção de soluções ambientalmente sustentáveis. De forma geral, a atuação do designer é colocada de forma diretamente relacionada a uma perspectiva mercadológica: “agregar valor ao produto, com o objetivo de se ter um alcance mais amplo no

mercado, atendendo suas exigências e competitividade da atualidade” (LIMA, ano, p. 37); enquanto a questão da sustentabilidade é abordada de modo um pouco abstrato, colocando o designer enquanto promotor de soluções ambientalmente sustentáveis (LIMA, p. 48), ao mesmo tempo que admite que essa relação nem sempre consegue permear o processo de produção de forma satisfatória (LIMA, p. 18).

Dessa forma, acredito que o trabalho apresenta uma perspectiva centralizada na experiência de pessoas racializadas, uma vez que a autora deixa explícito que “a escolha do estudo de caso ocorreu porque a associação da AMAQUI (Associação das Mulheres Artesãs Quilombolas) representa “a manutenção da tradição quilombola” (LIMA, p. 21). Partindo dessa perspectiva, a pesquisa salienta o potencial de fortalecimento da cultura regional a partir da atuação de sujeitos quilombolas. Entretanto, a ausência de uma reflexão crítica acerca do *design* brasileiro acaba por suprimir, em parte, o potencial de uma relação mais recíproca entre a disciplina e a comunidade, uma vez que os saberes tradicionais e tradições culturais quilombolas são, por vezes, colocados como “limitações” em relação à prática projetual, caracterizando o respeito a tais tradições como empecilhos e não como uma possibilidade de ampliar o diálogo a partir do aprofundamento da relação da comunidade com os artefatos produzidos por ela, bem como seus processos.

Esse aprofundamento, a partir de uma concepção epistemológica decolonial, poderia direcionar a pesquisa para além de uma análise de possíveis melhorias mercadológicas em direção a um maior entendimento sobre o processo de concepção do artesanato e o significado dos processos produtivos para a vida em coletivo naquela comunidade. Assim, talvez seja possível aliar o papel ontológico da tradição de produzir e reproduzir formas comunais de ser e estar no mundo a uma perspectiva de estratégia de *design* que apresente um foco mais ampliado.

No que diz respeito ao cruzamento da discussão racial levantada pelo trabalho e o projeto político-pedagógico vigente no curso de *design* da Universidade Federal de Alagoas, não é possível fazer uma relação direta entre esses aspectos, uma vez que não há citação alguma no texto orientador do curso a relações étnico-raciais. Entretanto, quanto à relação unilateral da disciplina com o artesanato, fica explícito o direcionamento apropriado dado pela aluna, pois, segundo as diretrizes político-pedagógicas, esta relação visa “a melhoria da qualidade técnica dos produtos e um maior desenvolvimento da linguagem estética” (FAU-UFAL, p. 6).

2.5.3 Design como propulsor de histórias: narrativas dos povos Cariri do Cariri cearense

Mariana Araujo Cardoso (UFC, 2021)

O trabalho analisado a seguir propõe uma reflexão a respeito da prática projetual centrada na comunidade indígena Cariri de Sítio Poços de Dantas, sertão cearense, partindo de bases teóricas decoloniais para a construção de uma narrativa audiovisual sobre as histórias da comunidade. Relacionando conceitos de colonialidade/modernidade, a autora propõe a perspectiva do *design* para transição como base para a atuação junto a comunidade.

Desde o primeiro momento, a pesquisa reconhece, detalha e se contrapõe à lógica colonial de hierarquização dos saberes que leva a um tecnocentrismo da disciplina, expondo também a luta e a resistência indígena frente a políticas de apagamento sistemáticas que datam do período colonial, perpassando o império e perpetuadas até a contemporaneidade. Tendo sua existência invisibilizada há séculos, com o objetivo de caracterizar seu território como terras devolutas, os povos originários do Cariri cearense demandam, passados quase 150 anos da expulsão de seus ancestrais, o reconhecimento de sua identidade étnica e seu direito à ocupação daquele território.

Partindo, então, de uma perspectiva decolonial e ontológica, o trabalho segue um processo de *design* aberto, que se adapta à relação junto à comunidade, buscando respostas para as problemáticas e formulando novas perguntas conforme o desenvolvimento do projeto. Para isso, a autora se utiliza de ferramentas advindas da etnografia e da autoetnografia, “entendendo a necessidade de uma prática projetual atenta às maneiras como as pessoas interagem, interpretam e criam o meio onde estão inseridas” (CARDOSO, 2021, p. 46) e reconhecendo sua própria experiência como pesquisadora ao longo do amadurecimento deste projeto. Além disso, o trabalho em questão parte de uma abordagem qualitativa, incluindo aspectos subjetivos na coleta e análise de dados, utilizando métodos como a *Pesquisa através do design (RtD)* e a *Pesquisa-Ação*.

Para definir as diretrizes projetuais, em complemento as bases teóricas discutidas, a pesquisa apresenta alguns estudos de caso de projetos que abordam os temas de *design* e decolonialidade para compreender como essas bases podem ser aplicadas à prática projetual, traduzindo-as, por fim, em um processo aberto e

acolhedor, com o objetivo de uma proposta imersiva e reflexiva para concepção da narrativa visual a ser construída.

É possível identificar, no trabalho em questão, a centralidade na experiência de pessoas racializadas, representadas aqui pela comunidade indígena do Cariri cearense em sua luta pelo território e reconhecimento étnico, bem como a presença de uma reflexão crítica acerca da formação e do papel da disciplina no país. Essa visão está aliada a uma perspectiva epistemológica decolonial, direciona o trabalho a uma abordagem de *design* difuso e aberto à relação comunitária, sua natureza política e capacidade de engendrar novas formas comunitárias de ser e estar no mundo.

Assim, a pesquisa tange a todos os parâmetros delimitados, e acredito que demonstra com êxito não só a necessidade da renovação da disciplina, mas também o potencial de uma prática projetual centrada em outros modos comunitários de ser e estar no mundo, a partir de um projeto-político claro e atento. Quanto à relação do projeto e sua abordagem racial e decolonial, encontramos uma possível correspondência na grade curricular referenciada pelo projeto político-pedagógico da Universidade Federal do Ceará, indicando que a disciplina “Projeto 2 poderá adotar temas relacionados à produção artesanal regional ou das culturas que formam o Brasil e que antecedem o ensino formal de design no Brasil” (DAU-UFC, p. 16), o texto ainda aponta que esse tema pode ser retomado na disciplina optativa “Relações Étnico Raciais e Africanidade”.

2.5.4 Geração Tombamento e sua influência no consumo moderno

Vanessa Suellen Arcoverde Moreira (UFPE, 2018)

A seguinte pesquisa visa discutir o fenômeno da geração tombamento e sua influência, partindo de uma perspectiva de consumo. Perpassando o histórico de luta e ativismo negro no Brasil, Moreira nos propõe a análise discursiva de peças publicitárias voltadas para essa parcela historicamente marginalizada no país e sua capacidade de impacto na construção das identidades e subjetividades.

Tendo como base teórica a formação das identidades individuais por meio do consumo - “processo pelo qual as pessoas descobrem as suas identidades, por suas reações aos produtos e serviços, onde por meio disso, passam a saber quais são os seus gostos e seus desejos específicos” (CAMPBELL *apud* MOREIRA, 2018, p. 13) - a autora busca compreender os meios e as motivações a partir dos quais a *geração tombamento* transformou o padrão estético e de consumo no país.

Expondo o processo de conformação racial brasileiro e destacando as lutas e movimentos organizados da população negra por direitos e melhores condições de vida, a autora toca de forma sutil a questão cultural e epistemológica das relações raciais brasileiras, centrando-se na dimensão fenotípica destas últimas. Apesar desse enfoque, a pesquisa apresenta uma perspectiva do Brasil como um espaço multicultural, levantando também a repressão cultural exercida pelos colonizadores, tendo, nesse contexto, a quilombagem como princípio organizativo fundamental da revolta negra, evidenciando instituições culturais, religiosas e políticas como o Movimento Negro Unificado (MNU), Hip Hop, Candomblé e samba como protagonistas dessa resistência.

Moreira define a geração tombamento como um “movimento de jovens negros, que usam a estética para se pronunciarem como ferramenta de ativismo” (MOREIRA, 2018, p. 48) com o objetivo de “reivindicar espaços sociais representativos para si, como o mercado, as universidades, as mídias, dentre outros” (DOMINGOS E NOGUEIRA *apud* MOREIRA, 2018, p. 48). Em relação à origem do movimento, a autora o atribui ao surgimento da “nova classe trabalhadora”, que ascendeu por meio de políticas públicas de inclusão social e ações afirmativas no campo educacional destinadas às parcelas historicamente marginalizadas da sociedade e empreendida pelos governos petistas, além dos

baixos índices de desemprego e aumento real do salário mínimo também relacionados ao período.

Dessa forma, com a ampliação de seu poder de compra, essa parcela populacional em ascensão torna-se um novo público-alvo para campanhas publicitárias, uma vez expandida sua capacidade de consumo. Moreira propõe em sequência, partindo das bases teóricas apresentadas, uma análise do discurso aplicada a peças publicitárias, perpassando o conteúdo apresentado e sua estrutura geral; a construção e funções discursivas aparentes; e, por fim, os não ditos e memórias afetivas aos quais as peças remetem por meio da linguagem visual e escrita.

Sendo assim, apesar da criticidade do texto não se voltar diretamente para a prática projetual da disciplina e sua perspectiva epistemológica não ser explorada mais a fundo, o texto apresenta perceptível caráter anticolonial. A centralidade na experiência de pessoas racializadas é evidente, e, apesar de se apresentar bastante restrita à perspectiva de consumo anunciada, o que considero um ponto perigoso que pode conformar identidades racializadas à esfera mercadológica, é até certo ponto justificada, uma vez que o trabalho possui foco explícito na publicidade.

Em conclusão, ousou sugerir que a teoria decolonial poderia contribuir para um visão mais emancipadora, tangibilizando outros aspectos e dimensões da colonialidade e dos processos de formação identitária individual e coletiva, possibilitando, também, um revés crítico sobre os próprios paradigmas da disciplina e seus artefatos. Em relação ao projeto político-pedagógico e os componentes disciplinares do curso (ND-UFPE, sem data), não foi encontrada, na documentação da Universidade Federal de Pernambuco, nenhuma diretriz ou disciplina que tratasse direta ou indiretamente da questão racial brasileira.

2.5.5 Oyó: descolonizando nossos olhares

Maíra Macedo Barbosa de Macena (UFRJ, 2020)

Neste trabalho, a pesquisadora relata o percurso de desenvolvimento de um canal de vídeos para a divulgação de personalidades e intelectuais negros, com o objetivo de promover perspectivas decoloniais, abordando a recente evolução da linguagem audiovisual e expondo as ramificações do racismo na sociedade contemporânea a partir da colonialidade.

Macena introduz seu texto destacando a importância dos debates que teve acesso para além da grade curricular de seu programa de graduação, levando-a a uma busca por referenciais alternativos à normatividade eurocêntrica a qual tinha contato. Esse interesse por novas visões de mundo levou a autora a temas relacionados à temática negra e diaspórica, aos quais buscou aliar a sua área de pesquisa, uma vez que considera “que uma das funções do design é promover e auxiliar a difusão de ideias de relevância social, colaborando com a educação e o avanço da sociedade na qual estamos inseridos” (MACENA, 2021, p. 7).

Contextualizando o Brasil como um território afrodiaspórico, Macena introduz a formação do país e as relações raciais aqui experienciadas a partir da perspectiva da colonialidade moderna e seu projeto de poder e dominação. Ao denunciar a função desumanizadora do racismo, Macena detalha, também, a desestruturação das relações comunais dos povos dominados, uma vez que lhes era negado o direito de se “autoproduzir enquanto comunidade livre e soberana” (MBEMBE *apud* MACENA, 2021, p. 24). Em complemento e extrapolação à questão nacional, a autora aponta a natureza transnacional da identidade negra, que, a partir de uma diáspora em movimento e constante atualização, coloca em diálogo todo o continente americano.

Esmiuçando o colonialismo como processo histórico, a autora detalha as dimensões da colonialidade, nas esferas do saber, poder e ser, expondo o enraizamento dessa nos currículos e colocando em evidência a necessidade de referenciais não-hegemônicos, principalmente no ensino de história. Ainda segundo Macena, a importância da decolonialidade se dá na medida em que esta se contrapõe ao universalismo abstrato e busca engendrar um mundo pluriversal e destaca a presença de estudantes racializados nas universidades, uma das forças propulsoras do debates raciais e resgate de referências outrora silenciadas.

Com relação à dimensão técnica do trabalho, Macena apresenta um detalhado histórico da recente evolução tecnológica da linguagem audiovisual, abordando desde a transformação dos “créditos de filmes animados” no *motion graphics* contemporâneo, até as mudanças que remontam à evolução do cinema aos vídeos híbridos que hoje povoam a internet. A personalidade escolhida para o vídeo-piloto do canal desenvolvido foi Lélia Gonzalez e, apesar de generosamente delineadas, as bases teóricas decoloniais não entram em diálogo com esse âmbito do trabalho.

Assim, podemos registrar a presença de uma reflexão crítica, a partir de uma perspectiva decolonial e ontológica, centrada na experiência de pessoas racializadas. Entretanto, a autora não chega a relacionar a teoria decolonial e racialidade com sua prática projetual ou com o campo disciplinar do *design*. Em conclusão, o trabalho apresenta e detalha muito bem os conceitos decoloniais e parece profícuo em sua missão de decolonizar nossas referências. Ainda assim acredito que uma consideração pode ser feita, uma vez que o viés crítico da teoria pode ser mais proveitoso a partir de sua administração transversal aos temas tratados. No que concerne à grade disciplinar (EBA-UFRJ, sem data) do curso trilhado pela autora, não é possível identificar nenhuma disciplina referente aos temas étnico-raciais e/ou decoloniais presentes no trabalho.

2.5.6 Design audiovisual para conscientização da desigualdade de negros no mercado de trabalho

Pedro Henrique Paim (UFSC, 2021)

O trabalho pretende conscientizar sobre a desigualdade racial e de gênero no mercado de trabalho brasileiro por meio do desenvolvimento de uma peça audiovisual, tendo como meio o *motion graphics*, projetada para o compartilhamento nas redes sociais.

Paim coloca em questão o racismo estrutural e suas consequências na disparidade de oportunidades profissionais a partir da interseccionalidade de raça e gênero. Questões como diferença salarial e visibilidade e representatividade em cargos de prestígio são colocadas em foco ao longo do levantamento dos dados utilizados no vídeo. O autor ainda apresenta a responsabilidade do *design* na transformação da sociedade, promovendo reflexões e diálogos a respeito de temas relevantes e necessários.

Dessa forma, o principal tópico da produção se dá na centralidade da experiência feminina negra no mercado de trabalho contemporâneo, não apresentando um panorama histórico de contextualização que pudesse trazer à tona a problemática colonial, tampouco a temática é relacionada à prática projetual ou sua disciplina. Assim, a questão racial acaba ficando restrita aos dados levantados para o conteúdo da peça audiovisual, não havendo uma discussão teórica mais aprofundada a respeito dos parâmetros investigados nesta dissertação.

Quanto à possibilidade da temática racial escolhida para o projeto estar relacionada à estrutura proporcionada pelo curso de *design* da Universidade Federal de Santa Catarina, não foi encontrada, em seu projeto político-pedagógico (DEG-UFSC, 2011), nenhuma diretriz ou disciplina que indicasse esse vínculo.

2.5.7 Projeto de redesign da marca gráfica do Coletivo Kurima

Leonardo de Oliveira Rosa (UFSC, 2017)

Este projeto de conclusão de curso apresenta o percurso de renovação da marca para o coletivo Kurima, uma organização discente formada por estudantes negros da Universidade Federal de Santa Catarina. O autor parte de uma base bibliográfica que abrange história do movimento negro, metodologia em *design* e *redesign* de identidades visuais como bases teóricas para embasar sua prática projetual.

Rosa introduz seu trabalho explicitando a luta e resistência negra no Brasil desde o século 16, rememorando grandes quilombos, revoltas e organizações, além de apontar manifestações populares, como o samba, o candomblé e a capoeira como importantes heranças culturais e formas de resistência ao poder colonial. Já na atualidade, o autor explicita o potencial das Políticas de Ações Afirmativas no Ensino Superior sendo ferramentas de mitigação de desigualdades históricas e colocando em evidência as novas pautas levantadas por estudantes negros no ambiente acadêmico.

Ainda segundo o autor, essa nova composição discente acarreta a expectativa de mudanças no pensamento acadêmico, a partir do enriquecimento da produção de saberes por meio da diversidade cultural e revisão da perspectiva eurocêntrica predominante nestes espaços. Entretanto, algumas barreiras ainda dificultam a permanência da nova parcela de alunos, sendo elas: a condição socioeconômica de grande parte desses estudantes, o não reconhecimento desses como sujeitos de conhecimento e o racismo institucional estruturado nas universidades.

Chegando à relatoria da esfera prática do projeto, Rosa busca, por meio do *design* gráfico, “produzir conhecimento voltado para a representatividade e visibilidade para as questões negras no meio acadêmico e social” (2017, p. 28), almejando comunicar os valores do coletivo Kurima e promover uma maior identificação dos alunos com a dimensão visual do coletivo a partir do projeto de renovação gráfica descrito. Além disso, o autor aproxima a disciplina de uma perspectiva política, colocando o *design* como força auxiliar na criação de realidades ainda não existentes, capaz de contribuir com questões sociais e provocar mudanças reais.

Partindo dessa perspectiva disciplinar, Rosa detalha o histórico de atuação do coletivo, do qual também é integrante, a partir do levantamento de dados e entrevistas com seus membros. O coletivo, fundado em 2011 e nomeado em referência à palavra de origem kimbundo “kurima”, que tem seu significado atrelado à ideia de cultivo e trabalho, teve origem na necessidade de criar um espaço para discussões raciais, praticamente ausentes durante a graduação naquela universidade, bem como as recorrentes situações racistas identificadas pelos alunos, dentro e fora do ambiente acadêmico.

Assim, conforme a leitura do projeto, podemos identificar a centralidade do projeto na experiência de pessoas racializadas, que também chega a tocar de forma breve a perspectiva anticolonial e a problemática epistemológica da academia moderna, entretanto a discussão racial proposta não chega a se refletir em uma interpretação crítica do campo disciplinar do *design* nem se aprofunda em um entendimento ontológico da prática projetual. Acredito que uma base teórica que abarcasse a decolonialidade, mais especificamente a colonialidade do saber, poderia trazer uma nova profundidade ao trabalho, uma vez que uma de suas questões centrais é o próprio ambiente acadêmico.

Quanto à possibilidade da temática racial escolhida para o projeto estar relacionada à estrutura proporcionada pelo curso de *design* da Universidade Federal de Santa Catarina, não foi encontrada, em seu projeto político-pedagógico (DEG-UFSC, 2011), nenhuma diretriz ou disciplina que indicasse esse vínculo.

2.5.8 Cultura africana através do design de mobiliário aplicado à um restaurante temático no Brasil

Serge Kabongo Kabongo (UFSC, 2017)

No projeto seguinte, Kabongo propõe o desenvolvimento de um conjunto mobiliário para um restaurante temático. Partindo de valores culturais e estéticos africanos, apresenta uma família de móveis projetados a partir da metodologia de Hans Gugelot, levando em consideração sua dimensão ergonômica para apresentar a cultura africana para o mundo.

Ao introduzir seu trabalho, o autor levanta o papel da África enquanto berço histórico e político-cultural da humanidade, reafirmando a memória civilizatória do continente apesar das violentas, distorcidas e limitadas imagens construídas sobre ele. A partir destas colocações iniciais, Kabongo nos coloca o seguinte questionamento: “o design de produto pode [...] se inspirar na arte africana para solucionar problemas?” (2017, p. 22), além de salientar a importância da aproximação da prática projetual com as ciências sociais, antropologia e filosofia, como forma de antecipar as necessidades da pessoa usuária.

Aprofundando-se na concepção de *design* como um processo criativo e de solução de problemas, o autor apresenta como inspiração para o projeto a *Calebasse Africaine* e a cultura Akan, grupo étnico e linguístico da África Ocidental (Gana e Costa do Marfim), tendo como elementos e princípios a simbologia *adinkra*, uso da madeira como principal material construtivo e o aspecto geométrico da arte africana e sua dimensão funcional. O autor salienta o papel cultural dos mobiliários Akan, que sempre funcionaram “como poderosos símbolos organizacionais de diferentes culturas, conectando seus valores espirituais e sociais” (KABONGO, 2017, p. 55), refletindo-se em uma concepção dos móveis que apresenta de certa forma a ontologia e organização social daquele povo.

Apesar da centralidade na cultura Akan, o trabalho também apresenta um amplo detalhamento da história da arte no continente africano como um todo, trazendo artefatos e manifestações desde os tempos pré-históricos, bem como a relevância da dimensão funcional de seus objetos em sua diversidade.

Dessa forma, o trabalho apresenta uma profunda perspectiva ontológica da cultura Akan, aplicada de forma a trazer uma experiência cultural completa e centrada na experiência de pessoas racializadas, porém não há evidências de uma

perspectiva decolonial concreta nem se pode constatar a presença de uma reflexão crítica a respeito da disciplina e suas práticas.

Quanto à possibilidade da temática africana escolhida para o projeto estar relacionada à estrutura proporcionada pelo curso de *design* da Universidade Federal de Santa Catarina, não foi encontrada, em seu projeto político-pedagógico (DEG-UFSC, 2011), nenhuma diretriz ou disciplina que indicasse esse vínculo.

2.5.9 Resgate Ancestral: percursos para um design contra-hegemônico

Laila Santana de Oliveira (UnB, 2019)

Esta pesquisa objetiva valorizar identidades marginalizadas pela colonialidade e pelo racismo estrutural por meio da prática projetual de designers latino-americanos. Debate conceitos como decolonialidade, afrocentricidade e necropolítica, e descreve o processo de desenvolvimento de uma publicação independente a partir da discussão teórica proposta e referências vernaculares produzidas na América do Sul.

Partindo do desejo de contribuir para novas possibilidades “de projetar e pensar o design, a partir do resgate histórico e rompimento do ciclo colonial da produção de saberes” (OLIVEIRA, 2019, p. 7), Oliveira investiga a construção do design latino através de uma análise crítica e sua consolidação por meio da visualidade. A autora detalha a criação de um padrão civilizatório a partir de critérios de progresso tecnológico, econômico e industrial ocidentais como consequência direta da colonialidade do poder, levando à desvalorização dos territórios periféricos e suas produções locais. Oliveira denuncia a pasteurização e homogeneização do *design* produzido aqui, em detrimento das culturas populares e da identidade nacional, a partir da adoção de padrões internacionais para a disciplina.

Apresentando o noção de soberania estatal a partir do conceito de necropolítica de Achille Mbembe, Oliveira demonstra como as políticas de morte regem a vida no mundo moderno e, em oposição, sugere a afrocentricidade e decolonialidade como perspectivas de recentralização dos indivíduos racializados e marginalizados para que se identifiquem na posição de sujeitos de conhecimento e autodeterminem-se a partir de suas próprias referências.

Como metodologia, é proposto o mapeamento e a análise de produções contra-hegemônicas nos países latino-americanos, levando em conta a incidência qualitativa dessas produções e sua relação com as influências culturais locais, analisando diversas materializações gráficas para consolidar os aspectos subjetivos e visuais observados e os resultados obtidos.

Para a materialização da própria pesquisa, Oliveira desenvolve uma publicação independente, um livro de contos do autor indígena em retomada Gustavo Caboco, no qual ressalta o uso da diagramação, formatos materiais e tipografias para salientar os aspectos consolidados na análise de referências, dos

quais podemos destacar sua dimensão experimental, antropofágica, vernacular e iconoclasta, que se reflete tanto na prática projetual da designer-pesquisadora quanto no resultado material da publicação em si.

Conseguimos, então, identificar, na pesquisa em questão, a presença de uma reflexão crítica acerca da formação e do papel da disciplina no país como consequência direta da colonialidade, a qual é contraposta por meio da decolonialidade. As perspectivas ontológicas e epistemológicas se fazem presentes ao longo do trabalho, ainda que de forma um pouco difusa; já a centralidade na experiência de pessoas racializadas é explícita, apresentando a afrocentricidade e a diáspora como pontos centrais do trabalho.

Quanto à relação dos temas expostos com a estrutura pedagógica formal do bacharelado em *design* da Universidade de Brasília, não se pode inferir uma relação direta, uma vez que o Projeto-Pedagógico do Curso (DD-UNB, 2021) não apresenta disciplinas ou medidas concretas para isso, apesar da documentação admitir a necessidade de empenho na busca por um currículo mais adequado às características brasileiras.

2.5.10 Os corpos que habitamos: reflexões sobre design, visões de mundo e decolonialidade

Manuela Andrade Abdala (UnB, 2019)

A pesquisa apresenta o *design* como campo de exercício imaginativo de um mundo em transição, inerente ao cotidiano humano, tendo por base cosmovisões decoloniais a partir de saberes plurais para se contrapor às crises de insustentabilidade do mundo moderno.

Abdala apresenta sua perspectiva de investigação a partir de um recorte de gênero e raça, compreendendo a sua participação como mulher e mediada pela problemática da branquitude e seus privilégios, que, ao permear dimensões afetivas e imaginárias, afetam nossa forma de ser, estar e experimentar o mundo. Trabalhando cosmovisões latinas a partir da lente decolonial em sua esfera ontológica, a autora evidencia a necessidade de resgatar epistemologias e comunalidades encobertas e silenciadas como forma de tangibilizar alternativas à modernidade e seu mundo único.

Dessa forma, a pesquisa inverte o enunciado comum dos projetos em *design* de “como o design pode contribuir para...” e propõe o questionamento “como o design pode aprender com” (ABDALA, 2019, p. 13), buscando entender como cosmovisões decoloniais podem acrescentar ferramentas e articulações para o contexto latino americano, bem como quais atores já operam nesse sentido.

A autora aborda o distanciamento da sociedade ocidental de uma perspectiva sistêmica de integração, a partir da ruptura do humano/natural, do eu/outro e da relação de equilíbrio dinâmico e interdependente nas mais diversas escalas da vida, corporal, territorial ou planetária. Essa ruptura se consolida no mundo hegemônico de crises de insustentabilidade que vivenciamos hoje, suas hierarquizações epistêmicas e ontológicas que disciplinam e obliteram os corpos desviantes pela força do biopoder.

Em seguida, Abdala apresenta uma visão de *design* difuso, em que sua potência está em “cada pessoa, na mão e no conhecimento de dialogar com o seu lugar, como também, está nas decisões coletivas e na cultura da vida diária que se transforma em conhecimento a ser passado por gerações” (ABDALA, 2019, p. 30), perspectiva que a autora contrapõe aos pilares de racionalidade, funcionalidade e estética que ainda prevalecem no design moderno. Impõe-se, então, a necessidade

de um giro epistêmico e ontológico, que se reorienta a uma nova racionalidade e territorialidade.

Segundo a autora, essa nova ontologia é inseparável de sua dimensão política, uma vez que “toda ontologia ou visão de mundo cria uma forma de ver e fazer política” (ABDALA, 2019, p. 37). Essa ontologia política levantada por Abdala, por sua vez, precisa ser entendida de forma interseccional e radical, de forma a abarcar a complexidade do pluriverso que pretendemos construir, e, para isso, a pesquisa se ancora em conceitos e teorias como *Direitos da Natureza*, *Buen Vivir* e comunalidade.

Abdala defende que, para tanto, o *design* não só como área do conhecimento e prática projetual, mas também como ontológica e operadora semiótica, se torna uma importante ferramenta de mediação com a realidade e, justamente por isso, precisa se afastar de sua “tarefa político-cultural de manter o capitalismo, o antropocentrismo e as formas cada vez mais insustentáveis de racionalismo” (ABDALA, 2019, p. 49), refletindo sobre seus próprios processos e objetivos.

Assim, concluímos que o trabalho apresenta uma ampla reflexão crítica acerca da formação da disciplina e seu papel nas práticas de insustentabilidade modernas, partindo de um entendimento epistemológico decolonial. O paradigma ontológico do *design* também é minuciosamente detalhado, sendo o aspecto racial delimitado a partir de um ponto de vista incomum, a problemática da branquitude e suas prerrogativas.

Ao contrapor a pesquisa com o Projeto Pedagógico de Curso de Bacharelado em *design* da Universidade de Brasília (DD-UNB, 2021), apesar do documento admitir a necessidade de empenho na busca por um currículo mais adequado às características brasileiras, não foram identificadas disciplinas ou medidas concretas para seu cumprimento.

3 CONCLUSÃO

Por fim, chegamos à conclusão deste trabalho. Relembrando as questões motrizes da pesquisa: o *design*, sendo uma disciplina, pode transicionar em uma ferramenta de contribuição na construção de espaços mais democráticos e inclusivos? Quais contribuições as práticas em *design*, a partir de uma perspectiva pluriversal e colaborativa, podem dar para uma perspectiva de reorganização das cidades e territórios brasileiros com vistas a dirimir os processos de racialização e exclusão, impetrados por processos passados de exclusão espacial e informacional das populações?

Ao tangibilizar as dimensões simbólicas, culturais e epistemológicas das bases teóricas do *design*, as perspectivas decoloniais e críticas desvelam estruturas modernas que conformam os discursos, práticas, processos, paradigmas e estéticas presentes no *design* moderno, possibilitando um aprofundamento da análise histórica e sociocultural da disciplina.

O *design* formalizado na Europa durante o século passado é uma consequência direta de um processo de industrialização amplamente financiado pelo maior império colonial moderno, a Inglaterra, e o prestígio do campo certamente se deu a partir da profusão de artefatos que, agora produzidos em massa, chegavam às camadas mais populares daquela sociedade, representando uma transfiguração inédita e auspiciosa na realidade ocidental, sendo fundamental salientar o papel da apropriação das ciências sociais pelo campo desde seu estabelecimento.

Entretanto, o Brasil que recebeu essa disciplina enquanto mimese medíocre de sua contraparte europeia - tendo sido influenciado em primeira-mão pelos maiores nomes do cânone modernista, sendo nossos primeiros docentes, profissionais e escolas conhecidamente formados ali - era um país majoritariamente extrativista e com baixíssimo desenvolvimento de produtos manufaturados. Mesmo hoje, reconhecendo a transformação do padrão industrial ao longo das décadas, ainda permanecemos em uma situação muito semelhante (IBGE). Assim, enquanto o ocidente se industrializou para consolidar seu *design*, o Brasil importou uma disciplina industrial sem lastro em sua realidade, confundindo as benesses das estruturas que proporcionam o surgimento desta naquele continente com a prática projetual em si.

Se podemos compreender, até certo ponto, as motivações que levaram o *design* a se estabelecer no Brasil como réplica, a manutenção acrítica desse *status* é absurda. A repercussão da disciplina nas dimensões socioeconômica, cultural e ética, bem como suas possibilidades de intervenção na realidade material são extremamente desiguais quando trazemos à mesa a questão centro/periferia. Quanto às dimensões simbólicas e metodológicas, a abordagem asséptica e universal das correntes europeias mais influentes no modernismo tem certo referencial na produção massificada, na escassez do período bélico, assim como nas vanguardas artísticas do continente, sendo esses também aspectos presentes nos processos e paradigmas da prática projetual. Enquanto isso, a *design* brasileiro se submete a uma dupla dominação: ou se apresenta como continuidade do projeto europeu ou se projeta como antítese fóbica e superficial desse, exaltando virtudes tropicais coloridas e abstratas, seja qual for o caso, o referencial para cópia ou negação é sempre Ocidental. A verdade é que uma disciplina projetual aterrada no contexto e na complexidade brasileira ainda precisa ser inventada, como componente de uma matriz ampla e autônoma que se identifique com seu entorno latino-amefricano.

Os atuais fundamentos da prática no país, suas premissas coloniais e eurocêntricas estrangulam qualquer possibilidade de um avanço material ou simbólico relevante para a sociedade brasileira, em especial para seus coletivos historicamente oprimidos, e, na realidade, acabam por corroborar padrões de insustentabilidade global. Partindo de uma perspectiva decolonial do *design*, identificamos, na teoria analisada, a necessidade de aprofundamento em dois âmbitos distintos, mas complementares. O primeiro trata do afastamento da disciplina de suas bases conceituais e teóricas permeadas pela colonialidade, por meio de uma postura crítica e reflexiva a respeito de seus fundamentos, preceitos e paradigmas, bem como as consequências concretas do cânone atual para os coletivos humanos e seus territórios. O segundo âmbito, não menos relevante, trata da reconstrução da disciplina a partir de novos marcos referenciais, renovando seu cânone por meio de modelos, epistemes e práticas não hegemônicas, capazes de lidar, em conjunto, com a complexidade da tarefa que nos é imposta pela modernidade.

Essa capacidade de reinvenção implica adicionar no *design* um sentido político radical, o que significa compreender o atravessamento contínuo e

transversal da disciplina e da prática por fatores sociais, econômicos, culturais, éticos e morais, e que, a partir do reconhecimento dessa conjuntura, deve-se operar de forma convicta e fundamentada. Entretanto, tal constatação não pode ser confundida com uma centralização da prática política dos projetistas na disciplina, em última instância, se pensa e se faz *design a partir* da política, não o contrário. Dessa forma, para desenvolver o paradigma decolonial de *design* demonstrado nesse trabalho, apresentamos um conjunto de perspectivas iniciais, das quais destacamos: o *design* ontológico, que concebe a disciplina a partir da sua capacidade de engendrar novas formas de ser e estar no mundo; a centralidade territorial e comunitária, com o intuito co-desenhar em coletividade, em uma dinâmica de rede que possibilite soluções emergentes a partir da comunalidade e seu espaço específico; e, por fim, a perspectiva pluriversal de integração dos diversos mundos, reconhecendo suas autonomias e modos de reprodução, que compõem a relacionalidade ecológica planetária.

A partir dessa perspectiva pluriversal, a centralidade da questão negra é apresentada como um dos fatores fundamentais para uma discussão decolonial da disciplina não só no Brasil, mas também em escala global. Tendo, por fim, um amplo horizonte de desracialização, propomos o entendimento e resgate de um *continuum* cultural negro a partir do continente africano e da diáspora, tecendo laços a partir das noções de localização e agência de seus sujeitos, segundo o paradigma afrocêntrico. De modo mais específico, centralizamos a experiência negra no contexto latino por meio da concepção de amefricanidade, integrando vivências transculturais e históricas de todas as partes do continente americano. Por fim, firmamos o ideal quilombista como referencial fundamental para a compreensão da trajetória de luta e resistência diaspórica no Brasil, exemplo de persistência contra as forças supremacistas coloniais.

Com base nesse alicerce teórico, avaliamos a realidade efetiva da disciplina no ensino superior público brasileiro, buscando compreender a presença, profundidade, fatores e repercussões dos temas discutidos, agora no contexto da graduação em design. Definindo como *corpus* de pesquisa a produção discente, levantamos projetos de conclusão dos cursos de bacharelado das universidades federais por meio da consulta aos repositórios institucionais digitais de cada instituição, que, por sua vez, foi realizada por meio da identificação de palavra-chave

estipuladas e/ou busca manual, a depender da estrutura da plataforma de cada organização.

De forma surpreendente (frente ao peso das discussões étnico-raciais no país), mesmo entendendo as limitações e inconstâncias paramétricas do método aplicado, a investigação dentro do contexto nacional avaliado, que compreende milhares de projetos, resultou em menos de duas dezenas de trabalhos, dos quais apenas nove foram selecionados após a averiguação de seus resumos para a constatação da afinidade com a discussão proposta. Quanto à frequência e profundidade dos parâmetros avaliados, a centralidade da experiência de pessoas racializadas junto à presença de um debate racial foi unânime, tendo o tema oscilado desde uma mera citação, complementar a outros aspectos, passando por seu comparecimento como material prático, e muitas vezes aparecendo na fundamentação histórica e/ou discussão teórica enquanto preocupação central do autor.

O enfoque anticolonial foi recorrente nos trabalhos que apresentaram um histórico da racialidade no Brasil, enquanto a perspectiva decolonial teve uma incidência menor e com ampla oscilação quanto a sua aplicação, desde uma temática central, mas isolada, até uma atuação transversal ao trabalho, normalmente compreendendo também uma avaliação epistêmica. O aparecimento de uma reflexão crítica acerca da disciplina, por sua vez, se restringiu aos trabalhos que apresentaram a perspectiva decolonial de forma transversal, estando presente de forma bastante sutil em somente um outro trabalho fora desse recorte. Por fim, quanto à presença explícita de um paradigma ontológico e político do design ficou restrita a um único trabalho, porém é possível observá-la de forma difusa em alguns outros trabalhos, principalmente como um reflexo da abordagem decolonial. De forma geral, é possível inferir que a teoria decolonial se mostra intimamente associada à emergência de uma perspectiva crítica a respeito da disciplina, estando relacionada também, de forma inconsistente, a uma interpretação ontológica da disciplina (FIGURA 04).

Figura 4 - Infografia de aninhamento dos temas levantados



Fonte: Elaborada pelo autor, 2023

Em sequência, partindo do cruzamento da manifestação desses parâmetros com as diretrizes curriculares nacionais e suas aplicações em Projetos-Pedagógicos Institucionais e de Cursos, temos as prováveis motivações para a baixa aderência aos temas examinados. A Resolução CNE/CES nº 5, de 8 de março de 2004, referente às diretrizes curriculares nacionais dos programas de *design*, tergiversa a respeito de aspectos socioeconômicos, pensamento reflexivo e visão histórica de forma abstrata e genérica, o que tende a se refletir em projetos político-pedagógicos sem uma perspectiva crítica tangível, que subestimam o papel das tramas étnico-raciais e não se aprofundam na realidade brasileira. Este panorama pode ser

percebido, em parte, como consequência da abrangência da legislação brasileira no que tange ao ensino das relações étnico-raciais no Brasil, mais especificamente das leis 10.639 de 2003 e 11.645 de 2008, que estabelecem as diretrizes e bases educacionais do ensino de história e cultura africana e indígena respectivamente, mas não abarcam a esfera do ensino superior, somente a educação básica. Dessa forma, a mais provável motivação para a temática dos trabalhos analisados é a própria presença de seus autores entendidos como sujeitos de conhecimento no espaço acadêmico, presença impulsionada por políticas públicas inclusivas e ações afirmativas operadas nas últimas décadas.

Assim, chegamos a uma conclusão um tanto quanto tautológica: o *design* só pode se transformar em uma ferramenta democrática e inclusiva à medida que projeta a si mesmo por meio de diversidade real, sendo seu papel limitado a estender as mudanças sociais já em andamento para seu próprio campo de estudo, seus objetivos, paradigmas, processos e práticas. Isso implica, no cenário brasileiro, diretrizes que enderecem de forma resoluta e concreta a realidade social, seus problemas e desigualdades.

Em conclusão, identifico como perspectivas futuras para essa pesquisa três eixos principais:

- **Eixo teórico-crítico:** Um aprofundamento reflexivo ainda maior nas estruturas modernas e lógicas desfuturizantes presentes no cânone da disciplina, bem como suas consequências.
- **Eixo prático-projetual:** Uma ampliação do referencial ontológico, estético e metodológico não-hegemônico para prática projetual a partir do território brasileiro e latino-americano e suas comunidades.
- **Eixo educacional:** Construção de um panorama demográfico do ensino público de design no Brasil, a partir de um recorte racial.

Acreditamos que esses direcionamentos para futuras pesquisas, alinhados à constante luta por mais políticas públicas comprometidas com a redução da desigualdade social brasileira em todas as suas dimensões, potencializam o *design* como ferramenta democrática e sua capacidade de contribuir para horizontes futuros verdadeiramente sustentáveis.

4 REFERÊNCIAS

ABDALA, Manuela. **Os corpos que habitamos**: Reflexões sobre Design, Visões de Mundo e Decolonialidade. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Design) - Instituto de Artes, Universidade de Brasília. Brasília, p. 58. 2019.

ARGAN, Giulio. **Arte Moderna**. Tradução: Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo : Companhia das Letras, 1992.

ARROYO, Miguel. **Currículo, território em disputa**. 5 ed. Petrópolis : Vozes, 2013.

ASANTE, Molefi K. **Afrocentricity**: the theory of social change. 1 ed. Chicago : African American Images, 2003.

ASANTE, Molefi K. Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar. In: NASCIMENTO, Elisa L. **Afrocentricidade**: uma abordagem epistemológica inovadora. São Paulo : Selo Negro, 2009.

BAUR, Ruedi. Diseño global y diseño contextual. In: BONSIÉPE, Gui; FERNÁNDEZ, Silvia (org). **Historia del diseño en América Latina y el Caribe**: Industrialización y comunicación visual para la autonomía. São Paulo : Blücher, 2008. p. 232-237.

BONSIÉPE, Gui. **A tecnologia da tecnologia**. São Paulo : Blücher, 1983.

BONSIÉPE, Gui. Prefacio. In: BONSIÉPE, G; FERNÁNDEZ, S. **Historia del diseño en América Latina y el Caribe**: Industrialización y comunicación visual para la autonomía. São Paulo : Blücher, 2008. p. 9-16.

BRASIL. **Lei 10.639 de 9 de janeiro de 2003**. Brasília : Diário Oficial da União de 9 de jan. de 2003.

BRASIL. **Lei 11.645 de 10 de março de 2008**. Brasília : Diário Oficial da União de 10 de mar. de 2008.

BRASIL. **Parecer CNE/CES 5/2004** - Aprova as Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso de Graduação em Design e dá outras providências. Brasília : MEC, 2004.

CARDOSO, Mariana. **Design como propulsor de histórias: Narrativas dos Povos Cariri do Cariri Cearense**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Design) - Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, p. 119. 2021.

CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. 3 ed. São Paulo : Blücher, 2008.

DEPARTAMENTO DE ARQUITETURA E URBANISMO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ. **Projeto Pedagógico - Curso de Design**. Fortaleza, 2013.

DEPARTAMENTO DE EXPRESSÃO GRÁFICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA. **Projeto Pedagógico do Curso de Design**. Florianópolis, 2011.

DEPARTAMENTO DE DESIGN DA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA. **Projeto Pedagógico de Curso**. Brasília, 2021.

ESCOBAR, Arturo. **Autonomía y Diseño: La realización de lo comunal**. Popayán : Universidad del Cauca. Sello Editorial, 2016.

ESCOLA DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO. **Grade disciplinar - Comunicação Visual Design**. Rio de Janeiro, sem data.

FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS. **Projeto Pedagógico - Curso de Design**. Maceió, 2010.

FANON, Franz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução: Sebastião Nascimento. São Paulo : Ubu Editora, 2020.

FERRARA, Lucrecia. **A estratégia dos signos**. São Paulo : Perspectiva, 1981.

FINCH III, Charles.; NASCIMENTO, Elisa. Abordagem afrocentrada, história e evolução. In: NASCIMENTO, Elisa (org). **Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora**. São Paulo : Selo Negro, 2009.

GOMES, Nilma. O Movimento Negro e a intelectualidade negra descolonizando os currículos. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSGUÉL, Ramón; MALDONADO-TORRES, Nelson (org). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. 1 ed. Belo Horizonte : Autêntica, 2018. p. 223-246.

GONZALEZ, Lélia. In: LIMA, Márcia; RIOS, Flavia (org). **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. 1 ed. Rio de Janeiro : Zahar, 2020.

GROSGUÉL, Ramón. Para uma visão decolonial da crise civilizatória e dos paradigmas da esquerda ocidentalizada. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSGUÉL, Ramón; MALDONADO-TORRES, Nelson (org). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. 1 ed. Belo Horizonte : Autêntica, 2018. p. 55-78.

INTERNATIONAL COUNCIL OF DESIGN. International Council of Design, 2023. **What is design.** Disponível em: <<https://www.theicod.org/en/professional-design/what-is-design/what-is-design>>. Acesso em 17 de out. de 2023.

INTERNATIONAL COUNCIL OF DESIGN. International Council of Design, 2023. **'Good' design is rare.** Disponível em: <<https://www.theicod.org/en/professional-design/polemics-archive/good-design-rare>>. Acesso em 17 de out. de 2023.

IRWIN, Terry. Transition Design: A Proposal for a New Area of Design Practice, Study, and Research. **Design and culture**, Londres, v. 7, n. 2, p. 229-246, nov. 2015. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/loi/rfdc20>>. Acesso em: 23 out. 2023.

KABONGO, Serge. **Cultura Africana Através do Design de Mobiliário Aplicado a um Restaurante Temático no Brasil**. Projeto de Conclusão de Curso (Bacharelado em Design) - Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, p. 114. 2017.

KALANTIDOU, Eleny; FRY, Tony. **Design in the borderlands**. Londres : Routledge. 2014.

KÜFFER, Simon. La influencia de la gráfica suiza en América Latina. In: BONSIPE, Gui; FERNÁNDEZ, Silvia (org). **Historia del diseño en América Latina y el Caribe: Industrialización y comunicación visual para la autonomía.** São Paulo : Blücher, 2008. p. 238-247.

LEON, Ethel; MONTORE, Marcello. Brasil. In: BONSIPE, Gui; FERNÁNDEZ, Silvia (org). **Historia del diseño en América Latina y el Caribe: Industrialización y comunicación visual para la autonomía.** São Paulo : Blücher, 2008. p. 62-87.

LIMA, Iara. **Estudo de caso AMAQUI.** Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Design) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Alagoas. Maceió, p. 73. 2020.

LOSACCO, José. El giro decolonial: aportes para una semiótica decolonial transmoderna. **Proceedings of the 10th World Congress of the International Association for Semiotic Studies (IASS/AIS).** Universidade da Coruña, Espanha, p. 679-694, 2012. Disponível em: <<https://iass-ais.org/proceedings2009/>>. Acesso em: 16 de jun. de 2022.

LOTMAN, Iuri. **La semiosfera.** v.1. Tradução: Desidério Navarro. Madrid : Cátedra, 1996.

MACENA, Maíra de. **Oyó: descolonizando nossos olhares.** Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Design) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, p. 80. 2020.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSGUÉL, Ramón; MALDONADO-TORRES, Nelson. **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico.** 1 ed. Belo Horizonte : Autêntica, 2018. p. 27-53.

MAZAMA, Ama. A afrocentricidade como um novo paradigma. In: NASCIMENTO, Elisa (org). **Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora.** São Paulo : Selo Negro, 2009.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra.** Tradução: Sebastião Nascimento. São Paulo : n-1 edições, 2018.

MOREIRA, Vanessa. **Geração Tombamento e sua influência no consumo moderno**. Projeto de graduação (Bacharelado em Design) - Núcleo de Design e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco. Caruaru, p. 74. 2018.

NASCIMENTO, Abdias. **O Quilombismo**: documentos de uma militância pan-africanista. São Paulo : Editora Perspectiva; Rio de Janeiro : Ipeafro, 2019.

NASCIMENTO, Beatriz. O conceito de quilombo e a resistência afro-brasileira. In: NASCIMENTO, Elisa (org). **Cultura em movimento**: Matrizes africanas e ativismo negro no Brasil. São Paulo : Selo Negro, 2008.

NASCIMENTO, Elisa. Sankofa: significados e intenções. In: NASCIMENTO, Elisa (org). **A matriz africana no mundo**. São Paulo : Selo Negro, 2008.

NÚCLEO DE DESIGN DO CENTRO ACADÊMICO DO AGRESTE DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO. **Projeto Pedagógico do Curso de Design**. Caruaru, sem data.

OLIVEIRA, Laila. **Resgate Ancestral**: Percursos para um design contra-hegemônico. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Design) - Instituto de Artes, Universidade de Brasília. Brasília, p. 65. 2019.

PAIM, Pedro. **Design audiovisual para conscientização da desigualdade de negros no mercado de trabalho**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Design) - Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, p. 65. 2021.

QUIJANO, Aníbal. **Aníbal Quijano: ensayos en torno a la colonialidad del poder**. 1 ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Del Signo, 2019.

RABAKA, Reiland. Teoria crítica africana. In: NASCIMENTO, Elisa (org). **Afrocentricidade**: uma abordagem epistemológica inovadora. São Paulo : Selo Negro, 2009.

ROSA, Leonardo. **Projeto de redesign da marca gráfica do Coletivo Kurima**. Projeto de Conclusão de Curso (Bacharelado em Design) - Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, p. 101. 2017.

SILVA, Tomás da. Currículo e identidade social. In: SILVA, Tomás da (org). **Alienígenas na sala de aula**: uma introdução aos estudos culturais em educação. Petrópolis: Vozes, 1995.

TONKINWISE, Cameron. **Against becoming unsustainable by human-centered design**: A review of Tony Fry's Becoming Human by Design. Disponível em: <www.academia.edu/2985203/_Against_Becoming_Unsustainable_by_Human-Centered_Design_>. Acesso em: 20 de mar. de 2023.

Um ponto fora da curva - Carta IEDI nº 940. **IEDI**, 20 ago. 2019. Disponível em: <https://www.iedi.org.br/cartas/carta_iedi_n_940.html>. Acesso em: 23 out. 2023.

WINOGRAD, Terry; FLORES, Fernando. **Understanding computers and cognition**: A New Foundation for Design. New Jersey : Ablex Publishing Corporation, 1993.

WORLD DESIGN ORGANIZATION. World Design Organization, 2023. **Definition of industrial design**. Disponível em: <<https://wdo.org/about/definition/>>. Acesso em 17 de out. de 2023.

APÊNDICE A - REPOSITÓRIOS INSTITUCIONAIS

INSTITUIÇÕES	LINK DO REPOSITÓRIO	TOTAL	DESIGN	RAÇA	DECOLONIALIDADE	AFROCENTRICIDADE	BRASILIDADE	RACISMO	Observações	Acessado em	Busca manual
CENTRO-OESTE											
UNB	https://bdm.unb.br/handle/1	26163	1943 Coleção DE	0	https://www.bdm.unb.br/ https://www.bdm.unb.br/	2 Meu próprio trabalho. Muito relevante porém não	0	0	A palavra-chave: 20/05/2022 11:4		
UFG	https://repositorio.bc.ufg.br/	83	32	0	0	0	0	0	A palavra-chave: 20/05/2022 15:3 O banco de dados		
SUDESTE											
USP	https://bdia.aguia.usp.br/	3738	97	0	0	0	0	0	A palavra-chave: 20/05/2022 16:3 O banco de dados		
UNESP											
UFRRJ	https://repositorio.unesp.br/ https://pantheon.ufrrj.br/simof/	1196	1196	0	1	0	0	1	A palavra-chave: 01/06/2022 11:2 A palavra-chave: 01/06/2022 11:2 Trabalho já se		
UFPA	https://www.esdi.ufpa.br/des/	5	0	0	0	0	0	0	O banco de dados 01/06/2022 11:3		
UFMG	https://repositorio.ufmg.br/	4	0	0	0	0	0	0	O banco de dados 01/06/2022 11:5		
UNICAMP	https://repositorio.unicamp.br/	10036	213	0	0	0	0	1	A palavra-chave: 01/06/2022 16:5 Relevante por		
UFES	https://repositorio.ufes.br/sil/ http://prodesign.ufes.org/ceal/	9614	1031	0	0	0	0	0	O banco de dados 03/06/2022 13:0 Possível segundo		
UEMG	http://www.repositorio.uenmg.br/										
UFF	https://app.uff.br/uffdiscov/	18576	1733	1	0	0	0	0	Repositório vazio 15/06/2022 13:0 O repositório não: 29/06/2022 15:4		
UFJF	https://repositorio.ufjf.br/jsp/	2510	0	0	0	0	0	0	Repositório não: 11/07/2022 20:1		
UFU	https://repositorio.ufu.br/ha/	Repositório não	123	0	0	0	1	0	11/07/2022 20:1		
UEMG	http://www.repositorio.uenmg.br/								Repositório vazio 11/07/2022 20:2		
SUL											
UFRGS	https://www.lume.ufrgs.br/	30102	293	0	0	0	0	0	Trabalho que não: 29/06/2022 16:1 https://www.lume.ufrgs.br/		
UFSC	https://repositorio.ufsc.br/ha/	29758	541	0	0	0	1	0	Trabalhos que não: 29/06/2022 16:4 https://repositorio.ufsc.br/ha/ https://repositorio.ufsc.br/ha/		
UFRJ	https://arxiv.org/ftp/arxiv/papers/11/11/11072022.pdf	10345	0	0	0	0	0	0	Repositório não: 01/07/2022 15:5		
UEL	http://www.biblioteca.digita.uel.br/								Repositório sem: 01/07/2022 15:5		
UDESC	https://pergamumweb.udesc.br/	0							Repositório não: 01/07/2022 16:0		

UFPE	http://grialiaca.ufpe.edu.br/	0							Repositório não 01/07/2022 16:0
UFSM	https://repositorio.ufsm.br/ri/	2879							Repositório não 11/07/2022 20:2
NORDESTE									
UFPE	https://repositorio.ufpe.br/ri/	2492	490	0	0	0	0	1	01/07/2022 16:2
UFBA	https://repositorio.ufba.br/ri/	4440	26	0	0	0	0	0	01/07/2022 16:3
UFRN	https://repositorio.ufrn.br/ri/	11413	144	0	0	0	1	0	01/07/2022 17:1
UFMA	https://monografias.ufma.br/								Repositório vazic 01/07/2022 17:1
UFC	https://repositorio.ufc.br/ri/	13459	104	0	1	0	0	0	01/07/2022 17:2
UFPB	https://repositorio.ufpb.br/ri/	9871	70	0	0	0	1	0	O repositório não 01/07/2022 17:3
UFPI									Repositório fora 01/07/2022 17:3
UNEB	http://www.saiberberto.uneb.br/	15	14	0	0	0	0	0	Trabalho que não 11/07/2022 19:2
UFAL	http://www.repositorio.ufal.br/	1974	13	0	0	0	0	0	Repositório não 11/07/2022 19:5
UFS	https://ri.ufs.br/handle/ri/ufs/	Repositório não i	0						Trabalho que não 11/07/2022 20:0
NORTE									
UFAM	https://ri.ufam.edu.br/hanc/	35	0						Repositório não 01/07/2022 17:3
UFPA	https://bdm.ufpa.br:8443/js/	3142	0						Mecanismo de b 11/07/2022 19:3