

a

*design,
fronteiras e
dissidências
cosmológicas*

EXPEDIENTE

Volume 18, nº 2, Julho 2025

ARCOS DESIGN é uma publicação semestral do Programa de Pós-Graduação de Design da Escola Superior de Desenho Industrial da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

ENDEREÇO

Rua do Passeio nº 80, Centro, CEP 20021-290. Rio de Janeiro, RJ
arcos-design@esdi.uerj.br

EDITORES CHEFES

André Carvalho, ESDI/UERJ
Barbara Neczyk, ESDI/UERJ
Carolina Noury, ESDI/UERJ

EDITORES DE SEÇÃO TEMÁTICA

Raquel Noronha, UFMA
Imaíra Portela, UFMA
Luiz Lagares Izidio, UFMA

CONSELHO EDITORIAL

Alexandre Farbiarz, UFF
André Monat, ESDI/UERJ
Carla Galvão Spinillo, UFPR
Jackeline Lima Farbiarz, PUC-RIO
Lucy Niemeyer, ESDI/UERJ
Marcos da Costa Braga, USP
Rafael Cardoso, UERJ/FU-BERLIN

CAPA

FOTOGRAFIA
Second Breakfast, Unsplash
PROJETO GRÁFICO
Cassiane Patzlaff, ESDI/UERJ
Maria Eduarda Pavão, ESDI/UERJ

EDITORES EXECUTIVOS

Adilane Ribeiro da Silva, ESDI/UERJ
Cassiane Patzlaff, ESDI/UERJ
Maria Eduarda Pavão, ESDI/UERJ

DIAGRAMAÇÃO

Adilane Ribeiro da Silva, ESDI/UERJ
Cassiane Patzlaff, ESDI/UERJ
Julia Mendes da Silva Souza, ESDI/UERJ
Maria Eduarda Araújo, ESDI/UERJ
Maria Eduarda Pavão, ESDI/UERJ
Yan Araujo Ferreira, ESDI/UERJ

BOLSITAS

Julia Mendes da Silva Souza, ESDI/UERJ
Maria Eduarda Araújo, ESDI/UERJ
Salatiel Krug da Silva, ESDI/UERJ
Vitória Oswaldino, ESDI/ UERJ
Yan Araujo Ferreira, ESDI/UERJ

AVALIADORES

Ana Cláudia Maynardes
Ana Dias de Alencar
Ana Julia Melo Almeida
André Ripoll
Andréa Katiane Costa Ferreira
Andreia Pagnan Salvan
Anelise Zimmermann
Anna Lúcia dos Santos Vieira e Silva
Bárbara de Oliveira e Cruz
Barbara Emanuel
Bibiana Oliveira Serpa
Bruno Serviliano de Farias
Caio Carvalho Calafate
Camila Andrade dos Santos
Camila Assis Peres Silva
Camille Costa Moraes
Carla Paoliello
Cássia Macieira
Clara Lins
Claudia Regina Hasegawa Zacar
Clara de Souza Rocha Meliande
Claudia Teixeira Marinho
Daniel Bittencourt Portugal
Denise Portinari
Eduardo A. B. M. Souza
Eva Rolim Miranda
Filipe Marino
Francisco de Assis Sousa Lobo
Frederick Marinus Constant
van Amstel
Gisele Reis Correa Saraiva
Giuseppe Amado de Oliveira
Guilherme Altmayer
Guilherme Tadeu Godoy
Guto Lins
Hugo Cavalcante
Ines Veiga
Irandir Izaquiel Paulo
Joana Martins Contino
João Carlos Riccó Plácido da Silva
Julia Sá Earp de Castro
Juliana Pontes
Julie Pires
Kando Fukushima
Kátia Pêgo
Leo Name
Lindsay Cresto
Magdalena Cattan Lavin
Marcelina Almeida
Márcio James Soares Guimarães
Marco André Mazzarotto Filho
Marcos Namba Beccari
Maria Cecília Loschiavo
Mariana Borja Costard
Marina Sirito de Vives Carneiro
Maureen Schaefer França
Moema David Oliveira
Pamela Petruska Ramirez
Pedro Biz Eschiletti
Priscila Andrade
Raimundo Lopes Diniz
Raquel Canaan
Raquel Ponte
Rodrigo Freese Gonzatto
Ronaldo de Oliveira Corrêa
Rosendy Galabo
Samia Batista Silva
Simone Landal
Tarcísio Bezerra Martins Filho
Tiago Barros Pontes e Silva
Zoy Anastassakis

Sumário

- 7** **Editorial**
- 14** ***História Potencial encontra Dysphoria mundi: aprender para desaprender um outro olhar***
Rafaela Travassos Sarinho (UERJ, Brasil)
- 32** **Design arruinado: o que pode uma rachadura?**
Bianca Navega (PUC-Rio, Brasil)
Carlos Eduardo Félix da Costa (PUC-Rio, Brasil)
Denise Berruezo Portinari (PUC-Rio, Argentina)
- 50** **Correspondências Poéticas e Metodológicas entre Arte e Design na criação do livro (de artista) *Noturnal***
Irene de Mendonça Peixoto (UFRJ, Brasil)
- 72** **Criativos negros periféricos do Rio de Janeiro: vozes ativistas como base para táticas em arte, moda e design**
Cristiany Soares (UDESC, Brasil)
Dra Daniela Novelli (UDESC, Brasil)
- 92** **Bancos Indígenas no Museu: aproximações entre a mostra “Bancos Indígenas do Brasil” e o Marco Referencial do Museu Oscar Niemeyer**
Thabata Janine Buse Pinheiro (UFPR, Brasil)
Yasmin Fabris (UFPR, Brasil)
- 119** **Espaços de resistência, afeto e construção: confluências do design em pesquisas com mulheres e crianças em Belo Horizonte (MG)**
Tatiana de Castro e Souza
Gabriela Corrêa Frossard
Marcelina das Graças de Almeida
Vitoria Regia Izau
- 144** **Fomos descobertos: um olhar do design sobre o processo de re(a) ver territórios de moradia no Brasil**
Gabriela Corrêa Frossard (UEMG, Brasil)
Edson Jose Carpintero Rezende (UEMG, Brasil)

- 166 Devassos no paraíso: reflexões sobre a historiografia do design gráfico a partir da análise do uso das imagens.**
Julio Teodoro da Costa (UFTFPR, Brasil)
Ronaldo de Oliveira Corrêa (UFTFPR, Brasil)
- 192 Brincadeiras Cosmopoiéticas: design de estratégias para saúde e criatividade**
Roberta Rech Mandelli (UFMG)
Ione Maria Ghislene Bentz (Unisinos)
- 214 Designs outros, a potência dos livros cartoneros**
Marina Sirito (UERJ, Brasil)
Carolina Noury (UERJ, Brasil)
Barbara Peccei Szaniecki (UERJ, Brasil)
- 233 Moda e corporeidade no espaço universitário: criando diálogos com o “corpo discente” por meio do design participativo**
Naissa Silva Costa (UFMA, Brasil)
Raquel Noronha (UFMA, Brasil)
- 255 A produção de contravisualidades no desfile da marca Sioduhi Studio no evento Brasil Eco Fashion Week 2023**
Carina Seron da Fonseca (UFPR, Brasil)
Washington Pinto Rêgo Filho (UFPR, Brasil)
Ana Bugnone (UNLP, Argentina)
- 277 Domesticidades ciborgues: habitar entre as fronteiras durante o isolamento social da COVID-19**
Paula Lemos Vilaça Faria (UFMG, Brasil)
Marcela Silviano Brandão Lopes (UFMG, Brasil)
- 294 Percursos de criação em um design com o mundo**
Raíssa Joanna Vítola Albuquerque (UFRJ, Brasil)
Daniel de Oliveira Guttman Bicho (UFRJ, Brasil)
Julie de Araujo Pires (UFRJ, Brasil)

- 314 “Deixa eu te mostrar o que estou falando”: uma investigação sobre a relação entre desenho e diálogo durante a produção de RGS**
Stephania Padovani (UFPR, Brasil)
Luciana Bertoso (UFPR, Brasil)
Gabrielle Hartmann Grimm (UFPR, Brasil)
- 337 Design Circular na Amazônia e a Valorização de Produtos Naturais Regionais**
Giuliana De Oliveira Leda (UFAM, Brasil)
Sheila Cordeiro Mota (UFAM, Brasil)
Marcos Paulo Cereto (UFAM, Brasil)
- 357 A Necessária Transição para o Futuro Ancestral da Moda: Estudo de Caso**
Pedro Hermano Gonzalez Cordeiro (UnB, Brasil)
Breno Tenório Ramalho de Abreu (UnB, Brasil)
- 378 Design Participativo no combate à Exploração Sexual Comercial de Crianças e Adolescentes: Laboratório de Inovação da Unicap**
Cecilia Alves (UNICAP, Brasil)
Breno Carvalho (UNICAP, Brasil)
- 401 Mulheres em Foco: Uma Análise Crítica dos Anais do P&D Design em relação à Gênero e Mulheridade**
Renata de Assunção Neves (PUC-Rio, Brasil)
Julia Lima (PUC-Rio, Brasil)
Julia Amaral (PUC-Rio, Brasil)
Vera Maria Marsicano Damazio (PUC-Rio, Brasil)
- 421 Uma perspectiva histórica sobre a produção artesanal de guitarras**
Matheus Henrique Stolarski Mayer (UTFPR, Brasil)
Rodrigo Mateus Pereira (UFPR, Brasil)
Geraldo Augusto Pinto (UTFPR, Brasil)

EDITORIAL

Editorial, v.18 n.2 - julho 2025

A cada ano a revista Arcos Design tem como política editorial reservar uma edição para trazer editores convidados que contribuam com a ampliação das temáticas do campo.

Assim, os editores da revista se mantêm atentos às novas questões do campo do design no compromisso de abrir frentes interdisciplinares e na intenção de ampliar espaço para as diversas vozes.

Nesta edição, por ocasião do aniversário de 10 anos do grupo de pesquisa Narrativas em Inovação, Design e Antropologia (NIDA), da Universidade Federal do Maranhão, convidamos os editores de seção Raquel Noronha, Imaíra Portela e Luiz Lagares. A chamada propôs pensar a fronteira como *locus* para que processos de designs insurgentes aconteçam, subvertendo a noção de dentro e fora, de inclusão e exclusão, tratando essas fronteiras como instâncias a serem provocadas por cosmologias outras, direcionando-nos ao pensar em fluxos, em movimentos.

Design, fronteiras e dissidências cosmológicas, tem uma edição temática que conta com a participação de aproximadamente 25 autores e com a publicação de 13 artigos, com subdivisão em três abordagens: epistemologias de fronteira; fronteiras anti-disciplinares; práticas fronteiriças. Além da seção temática, nesta edição contamos ainda com a colaboração de 20 autores e com a publicação de sete artigos em ampla temática. Esta edição da revista Arcos Design reflete a produção de 14 universidades brasileiras e de uma universidade internacional.

Encerramos esta edição com o propósito de seguir promovendo a circulação de ideias críticas, plurais e socialmente comprometidas. Reafirmamos o papel da produção acadêmica como um dos espaços de reflexão, questionamento e construção coletiva de saberes. Agradecemos a participação dos editores convidados do grupo de pesquisa NIDA. Que os artigos aqui reunidos inspirem novos debates, colaborações e práticas para o campo do design.

Desejamos uma boa leitura!

André Carvalho, Esdi/UERJ

Barbara Necyk, Esdi/UERJ

Carolina Noury, Esdi/UERJ

Designs, fronteiras e dissidências cosmológicas

Raquel Noronha, Imaíra Portela e Luiz Lagares Izidio
NIDA - UFMA

*Hay tantísimas fronteras
que dividen a la gente,
pero por cada frontera
existe también un puente.*
Gina Valdes

“A terra dá, a terra quer”: o chamado atencional e relacional de Nêgo Bispo (2023) nesta obra, que se revela uma abordagem contundente sobre importantes aspectos da existência coletiva, nos instiga a um caminho de embate com o que ele define por cosmofobia, a “responsável por esse sistema cruel de armazenamento, de desconexão, de expropriação e de extração desnecessária”, cosmofobia esta que constrange os seres vivos “à necessidade de desenvolver, de desconectar, de afastar-se da originalidade.” (Bispo dos Santos, 2023, p. 27). A cosmofobia é o “medo”, uma doença para a qual não existe cura, apenas a imunidade.

E em suas reflexões, não apenas teóricas, pois são decorrentes, acima de tudo, de suas vivências – e por isso assumem mais a feição de depoimentos viscerais – Nêgo Bispo segue afirmando: “o que nos imuniza da cosmofobia é a contra-colonização” (op.cit). O anticorpo é, pois, em seu entendimento, a palavra. Mas não a palavra do colonizador – ele nos convida a semear e fortalecer outras palavras e, para isto, é necessário “transformar a arte de denominar em uma arte de defesa” (op.cit), ou seja, é necessário denominar também. Neste sentido, em contraposição ao humanismo e ao desenvolvimento, na visão de Nêgo Bispo, há a possibilidade da fronteira.

Oportunamente, por ocasião da celebração dos 10 anos do NIDA – Grupo de pesquisas Narrativas em inovação, design e antropologia da Universidade Federal do Maranhão, propomos esta chamada temática com o convite para se pensar a fronteira como *locus* para que processos de designs insurgentes aconteçam, subvertendo a noção de dentro e fora, de inclusão e exclusão, tratando essas fronteiras como instâncias a serem provocadas por cosmologias outras, direcionando-nos ao pensar em fluxos, em movimentos.

Gloria Anzaldúa (1987), em sua obra *Borderlands/La Frontera*, conceitua a fronteira e quem a habita: “Uma área de fronteira é um lugar vago e indeterminado criado pelo resíduo emocional de um limite não natural. Ela está em um constante estado de transição. Os proibidos são seus habitantes. ‘*Los atravessados*’ vivem aqui: os de olhos vesgos, os perversos, os *queer*, os problemáticos, os mestiços, os mulatos, os meio-sangues, os meio-mortos; em suma, aqueles que cruzam, passam ou atravessam os limites do ‘normal’.” (Anzaldúa, 1987, p.3, tradução nossa). A ideia de passagem e movimento entre um lugar e outro, considerado

norma, nos é extremamente inspirador, enquanto posicionamento epistemológico. Ao assumirmos designs de/na fronteira, estamos propondo a ampliação, fricção, superação mas também a coexistência e embates com o cânone do design positivista e suas afiliações nefastas para a insustentabilidade planetária.

E continuamos com Anzaldúa, pelas ambiguidades que a fronteira nos conduz: uma consciência de fronteira seria “uma confluência de duas ou mais correntes genéticas, com os cromossomos constantemente se ‘cruzando’, essa mistura de raças, em vez de resultar em um ser inferior, fornece uma progênie híbrida, uma espécie mutável e mais maleável com um rico *pool* genético. A partir dessa polinização cruzada racial, cultural e biológica, uma consciência ‘alienígena’ está atualmente em formação – uma nova consciência mestiça, uma consciência de mulher.” (Anzaldúa, 1987, p.77, tradução nossa).

A partir do devir *la mestiza*, somos incentivadas a encarar a fronteira como espaço que inclui e ao mesmo tempo exige posicionamento crítico para estar ou aceitar a permanência dos nossos outros. Nas palavras da autora, “somente permanecendo flexível é possível expandir a psique horizontal e verticalmente. *La mestiza* precisa sair constantemente das formações habituais; do pensamento convergente, o raciocínio analítico que tende a usar a racionalidade em direção a um único objetivo (um modo ocidental), para o pensamento divergente caracterizado pelo afastamento de padrões e objetivos definidos em direção a uma perspectiva mais completa.” (op.cit, p.79).

Neste sentido, propomos que a fronteira seja um *locus* físico e também simbólico de demarcação da divergência, um espaço de embate e fricções, como anteriormente conceituamos a partir da ideia de um plano comum, um plano de diálogos e de dissidências (Noronha, 2018). Que seja um campo de ação, não apenas de forma conceitual, como em uma abstração geométrica que delinea com pontos, linhas e planos, mas como campos de jogos, de batalhas ou magnéticos, com corpos, forças, linhas de vidas, chão, texturas que dão às vidas ali presentes a possibilidade de serem e estarem conforme suas visões de mundo, trazendo suas narrativas outras.

O resultado deste convite culminou nesta seleção de treze textos que, em nossa proposta editorial, apresentam-se em três abordagens sobre o tema: epistemologias de fronteira, fronteiras anti-disciplinares e práticas fronteiriças. Cada uma delas traz questões que habitam os pensamentos das autoras que nos inspiram sobre o que é e o que podem ser designs de/na fronteira, e organizamos os artigos seguindo este fluxo de reflexões, e não caracterizam uma divisão física deste número temático, apenas uma linha de leitura.

Inicialmente, as epistemologias de fronteira, que tratam do transbordamento da epistemologia rumo às ontologias, às formas de vidas, saberes e fazeres, para além da racionalidade moderna. A contenção sempre foi a tônica da visão moderna de design (Noronha, 2020) e o que sobra deste processo causa assombro e medo, como monstros e fantasmas com os quais nunca quisemos alianças (Tsing *et al.*, 2017), sob a égide da cosmologia positivista. O espaço de fronteira – o design de/na fronteira – pode ser assustador, da mesma forma, porque não é um lugar pacificado. É espaço de turbulência, luta e especulação, sendo a potência desta instância aquilo que possibilita que outros cosmosentires e imaginações emergjam.

No primeiro artigo, “História Potencial encontra *Dysphoria mundi*: aprender para desaprender um outro olhar”, Rafaela Travassos Sarinho evoca os pensamentos e as biografias autores dos dois textos aludidos no título – Ariella Aïsha Azoulay e Paul B. Preciado, respectivamente – para propor novas escritas de mundo promovendo rupturas e propondo torções e disputas nos campos do visível e do discurso, com o questionamento de categorias que nos parecem “naturais”, tratando de tema fundamental na construção epistemológica do design, a linguagem.

Em seguida, apresentamos “Design arruinado: o que pode uma rachadura?”, de Bianca Navega, Carlos Eduardo Félix da Costa e Denise Berruezo Portinari, acionando a condição climática planetária e seus impactos para a reflexão sobre a falha, o dano e a impermanência como ferramentas críticas, desafiando ideais de progresso, além de conceituar a ideia de rachadura como possibilidade criativa para os campos do design e da arquitetura, questionando os excessos de capitalismo e o Antropoceno.

O segundo bloco de textos dialoga com a abordagem que denominamos fronteiras anti-disciplinares. A partir do pensamento ingoldiano (2018), acionamos a anti-disciplinaridade não como uma oposição às disciplinas em si, mas como o entendimento que, na construção do conhecimento, o fluxo das pesquisas e das vidas em correspondências se move para além das disciplinas tradicionais positivistas. Neste sentido, pensar os conhecimentos amplamente subverte a disciplinaridade e amplia os debates *mestizos*, em diálogo com Anzaldúa (1987). Na abertura desta apresentação evocamos a poesia de Gina Valdes (1996) e entendemos os conhecimentos em suas múltiplas dimensões, como as pontes que entremeiam as divergências fronteiriças.

Esta sequência de textos é aberta pelo artigo “Correspondências Poéticas e Metodológicas entre Arte e Design na criação do livro (de artista) *Noturnal*”, no qual Irene de Mendonça Peixoto aborda como as relações entre materiais, ferramentas e ideias orientam as práticas criativas, ampliando o entrelaçamento entre percepção e imaginação na tangibilização poética e estética. Improvisação, experimentação, sensação e técnica são conceitos que se atravessam nos processos criativos, gerando ações colaborativas que integram teoria e prática, natureza e artifício, em busca de um design mais próximo da arte.

A seguir, Cristiany Soares e Daniela Novelli discutem, em seu artigo “Criativos negros periféricos do Rio de Janeiro: vozes ativistas como base para táticas em arte, moda e design”, a valorização das culturas negras e periféricas do Rio de Janeiro por meio de ações de cunho ativista. Abordam o papel das tecnologias como alternativas para que sujeitos historicamente marginalizados enfrentem a colonialidade nos campos criativos, baseadas nas táticas de ciberativismo, quilombismo e afroempreendedorismo.

Continuando as reflexões, no artigo “Bancos Indígenas no Museu: aproximações entre a mostra “Bancos Indígenas do Brasil” e o Marco Referencial do Museu Oscar Niemeyer”, as autoras Thabata Janine Buse Pinheiro e Yasmin Fabris discutem política curatorial em um acervo cujas dimensões rituais e simbólicas são continuamente cerceadas para se enquadrarem em espaços hegemônicos. As autoras refletem, ainda, sobre as políticas institucionais museais neste trânsito de valores e de significados dos objetos que exibem.

No terceiro bloco, práticas fronteiriças, apresentamos artigos que propõem uma realocação da fronteira, de um lugar que delimita os espaços, divide e marca a diferença, para um espaço que se constitui como campo de ação e da práxis. Em diálogo com Nêgo Bispo (2023), revelam a fricção da fronteira como uma possibilidade de prática contracolonial, tensionando o espaço entre os “diversais” e os colonizadores. Nesse sentido, a fronteira não é um lugar estável e cômodo, mas de conflitos e ressemantizações, a abrir caminhos para o dissenso, com repercussão nas dimensões política e epistêmica, envolvendo todos que participam de um projeto, de uma pesquisa, de uma ação.

Começamos este bloco com o artigo “Espaços de resistência, afeto e construção: confluências do design em pesquisas com mulheres e crianças”, no qual as autoras Tatiana de Castro e Souza, Gabriela Corrêa Frossard, Marcelina das Graças de Almeida e Vitoria Regia Izau evidenciam práticas comunitárias e afetivas para a construção de espaços de resistência e produção de saberes, reafirmando o papel do design como meio crítico e situado na valorização da vida cotidiana, atuante, na promoção de uma educação emancipatória articulando gênero, raça e infância em territórios marcados por desigualdades estruturais.

A seguir, Gabriela Corrêa Frossard e Edson José Carpintero Rezende, no artigo “Fomos descobertos: um olhar do design sobre o processo de re(a)ver territórios de moradia no Brasil”, articulam a cidade como um lugar de fronteira, de abertura ao dissenso e disputa de maneiras de existir, de projetar, se organizar em sociedade e abordam a ocupação urbana como forma de reaver territórios.

Já no texto seguinte, “Devassos no paraíso: reflexões sobre a historiografia do design gráfico a partir da análise do uso das imagens”, os autores Julio Teodoro da Costa e Ronaldo de Oliveira Corrêa friccionam a fronteira das narrativas lineares sobre as histórias do design gráfico brasileiro e da homossexualidade brasileira, propondo outras maneiras de produzir relatos históricos.

Em, “Brincadeiras Cosmopoiéticas: design de estratégias para saúde e criatividade”, as autoras Roberta Rech Mandelli e Ione Maria Ghislene Bentz visam à promoção de saúde como expansão dos sujeitos a partir das brincadeiras cosmopoiéticas. Estas criam condições para processos de significação que valorizam a saúde e a criatividade. A proposta é que sujeitos saudáveis sejam capazes de expandir-se criativamente por meio de diferentes recursos linguísticos tecendo, assim, suas relações com os outros e com o mundo.

No artigo “Designs outros, a potência dos livros cartoneros”, Marina Siritto, Carolina Noury e Barbara Peccei Szaniecki associam as crises que vivemos ao projeto de desenvolvimento que orienta a atividade do design desde seu surgimento. Para enfrentá-las, propõem um design outro voltado para o envolvimento e a prática cartonera como alternativa de projeto de design comprometido com a vida e com o (re)encantamento do mundo.

Em “Moda e corporeidade no espaço universitário criando diálogos com o “corpo discente” por meio do design participativo”, Naissa Silva Costa e Raquel Noronha acionam bonecas de papel como dispositivos de conversação para investigar como as relações entre moda e corporeidade afetam estudantes de Design da UFMA, considerando as diferentes posicionalidades e relações de poder presentes no ambiente universitário, especialmente as de gênero. Neste processo,

nos ajudam a pensar as potencialidades do design participativo na promoção do diálogo entre múltiplas perspectivas.

“A produção de contravisualidades no desfile da marca Sioduhi Studio no evento Brasil Eco Fashion Week 2023”, texto de Carina Seron da Fonseca, Washington Pinto Rêgo Filho e Ana Bugnone analisam como o desfile “Amõ Numiã: Ontem, Hoje e Amanhã”, do criador indígena de moda autoral Sioduhi Pyratapuya e apresentado em 2023 pela Sioduhi Studio na 7ª edição do Brasil Eco Fashion Week, pode ser compreendido como meio de produção de “contravisualidades” a partir de uma perspectiva decolonial, frente aos padrões hegemônicos da moda em eventos tradicionais.

Para encerrar, em “Domesticidades ciborgues: habitar entre as fronteiras durante o isolamento social da COVID-19”, Paula Lemos Vilaça Faria e Marcela Silviano Brandão Lopes nos convidam a discutir a tensão entre os limiares físicos e digitais no morar durante a pandemia de COVID-19 (2020 a 2023), repensando a domesticidade e a produção do espaço doméstico, além de se propor a reescrever os significados da domesticidade a partir do diálogo com Donna Haraway, Pierre Dardot, Christian Laval e McKenzie Wark.

Nós do NIDA – Grupo de pesquisas Narrativas em inovação, design e antropologia da Universidade Federal do Maranhão, celebramos com muita felicidade o fechamento desta chamada temática e agradecemos a quem se dispôs a dialogar conosco nessas escritas, elaborações teóricas, partilha de experiências e práticas. Agradecemos a equipe editorial da Arcos Design por possibilitar essa edição e aos pareceristas pelo cuidado e leitura atenta dos artigos. Na certeza de um novo ciclo, “começo, meio, começo” (Bispo dos Santos, 2023), continuamos e nos situamos atencional e relacionalmente também na fronteira de nossos afetos – ou de como nos deixamos afetar por todas as forças que estão em jogo em nossos campos de ação. A quem compartilha conosco este chamado, desejamos uma boa leitura, que ela possa te envolver e te fazer voltar à terra, assim como conclama Nêgo Bispo.

Referências

ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands - La frontera: the new mestiza**. San Francisco: Aunt Lute, 1987.

BISPO DOS SANTOS, Antônio [Nêgo]. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora (coedição Piseagrama), 2023.

INGOLD, Tim. **Anthropology and/as education**. London: Routledge, 2018.

NORONHA, Raquel. **Dos quintais às prateleiras: as imagens quilombolas e a produção da louça em Itamatatua – Alcântara – Maranhão**. São Luís: EDUFMA, 2020.

NORONHA, Raquel. The collaborative turn: challenges and limits on the construction of the common plan and on autonomia in design. In: **Strategic Design Research Journal**, Unisinos, vol. 11, n. 2, 2018, p. 125-135, (May-August).

VALDES, Gina. **Puentes y fronteras**. Tempe: Bilingual Review Press, 1996.

TSING, Anna et al. (eds.). **Arts of Living on a Damaged Planet: Ghosts and Monsters of the Anthropocene**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.

***História Potencial* encontra *Dysphoria mundi*:
aprender para desaprender um outro olhar**

Rafaela Travassos Sarinho (UERJ, Brasil)

rafatravassosarinho@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-4703-6505>

***História Potencial* encontra *Dysphoria mundi*: aprender para desaprender um outro olhar**

Resumo: Este artigo parte de uma leitura concomitante das obras *História Potencial*, de Ariella Aïsha Azoulay, e *Dysphoria mundi*, de Paul B. Preciado, para ensaiar maneiras de pensar os sujeitos, os saberes e os espaços que os desvinculem de enquadramentos em categoria binárias e intransponíveis. Tendo como ponto de partida aspectos biográficos desses autores, observam-se movimentos entre o *Aprender* e o *Desaprender*, com o intuito não apenas de destacar aspectos do modo convencional de ler e observar o mundo, mas de questioná-lo, promovendo rupturas e recusando qualquer forma de “determinação”. Conclui-se que há diversas maneiras de disputar o campo visível e discursivo, reivindicando novas possibilidades. Tal disputa requer um gesto de ativo, que parte de um implicar-se nos regimes de visualidade para imaginar novas fronteiras, expressões e legendas, a fim de produzir “aberrações” visuais, linguísticas e discursivas.

Palavras-chave: Visualidade; Epistemologia; Aprender; Desaprender.

***Potential History meets Dysphoria mundi*: learning to unlearn another perspective**

Abstract: *This article is based on a concomitant reading of the works *História Potencial*, by Ariella Aïsha Azoulay, and *Dysphoria mundi*, by Paul B. Preciado, to try out ways of thinking about subjects, knowledge and spaces that disassociate them from binary and insurmountable categories. Taking as a starting point the biographical aspects of these authors, we observe movements between Learning and Unlearning, with the aim not only of highlighting aspects of the conventional way of reading and observing the world, but of questioning it, promoting ruptures, refusing any “determination”. We conclude that there are several ways of disputing the visible and discursive field, claiming new possibilities. Such a dispute requires an active gesture, which starts from getting involved in the regimes of visuality to imagine new frontiers, expressions and captions, to produce visual, linguistic and discursive “aberrations”.*

Keywords: *Visuality; Epistemology; Learning; Unlearning.*

“A tarefa e o desafio da *História Potencial* é recusar os axiomas de progresso e resistir à forma como o progresso converte os modos de vida, a prática e a experiência em um passado descartável”

(Ariella Aisha Azoulay, 2024, p. 167)

“O tempo está trocando de pele. E, com o tempo, todos os significantes sociais e políticos que segmentavam a ordem da modernidade [...] O tempo desordenou-se, ficou disfórico”

(Paul B. Preciado, 2023, p. 96)

1. Introdução

Este artigo nasce de uma leitura simultânea de dois autores contemporâneos que provocam uma torção na linguagem, desenhando significantes para um *mundo potencial*. Na geografia que esse trabalho inaugura, Ariella Aïsha Azoulay encontra Paul B. Preciado para promover refazimentos a partir do eco dos desajustes, da dissonância que permite desenhar uma outra maneira de ver e de habitar o mundo.

Ariella Aisha Azoulay (2024), em *História Potencial*, pensa a si mesma como um corpo sem espaço. Retomando os deslocamentos forçados de seus antepassados até a divisão da Palestina entre árabes e judeus no ano de 1947, a autora observa como o projeto em torno da criação do novo Estado de Israel fez com que sua mãe e seus familiares, do dia para noite, se transformem de judeus-palestinos em israelenses. Um projeto de Estado fundado em uma nova temporalidade, que os obrigou a deixar para trás pertences como suas “velhas” línguas, objetos e obras de arte. Ao advogar pelo *desaprender*, a autora se aproxima das vivências forçosamente apagadas de seus antecedentes, colocando em circulação linguagens situadas fora das normas e dos procedimentos do campo “fenomenal fabricado”¹ pelo projeto político israelense² – que transformou, entre outras coisas, o termo composto *judeus-palestinos* em uma aberração.

Paul B. Preciado (2023), em *Dysphoria mundi*, expõe – também a partir de um resgate biográfico – o equívoco de seu corpo. Ressaltando o diagnóstico

- 1 Mais adiante exploraremos este conceito.
- 2 Azoulay (2024) aproxima, ao longo do livro, o projeto “israelense” ao projeto “imperial”. Desse modo, os termos “israelense” e “imperial” são utilizados neste artigo como sinônimos.

de *disforia*³ presente em seu prontuário médico, o autor reflete sobre sua condição patologizada e sobre os meios de “dar a volta” nos sistemas de conhecimento que operam desenhando hierarquias e diferenças entre sujeitos “normais” e “disfóricos” – estes últimos considerados uma aberração. Essa volta, segundo o autor, permite desenhar uma torção no conceito de “disforia”, entendendo-o não mais como uma categoria médica, mas como um significante de uma forma de vida que subverte a ordem político-visual do projeto moderno.

Sem a pretensão de reduzir as propostas filosóficas desses autores a um denominador comum, nosso objetivo é o de ensaiar um diálogo entre as suas proposições, exibindo outros modos de pensar os sujeitos, suas identidades e espaços, desvinculando-os dos “marcos a partir dos quais a história moderna ainda é concebida e narrada” (Azoulay, 2024, p. 30). Para isso, o tópico abaixo toma emprestados títulos de capítulos presentes, respectivamente, nos trabalhos de Azoulay (2024) e Preciado (2023), para delinear formas de aprender-desaprender os modos vigentes de relação consigo e com o mundo. Desse modo, “O campo fenomenal fabricado” e a “Estética Petrossexoracial” se encontram para questionar diferentes categorias de exclusão – como “despossuídos”, “escravos”, “doentes” e “aberrantes” –, e especular sobre formas de romper com o ciclo de significância ao qual estamos enredados, deixando entoar outras vozes e expressões, permitindo a apreensão de novos sentidos. Nessa esteira, os escritos de Donna Haraway e Marcos Beccari serão integrados ao debate, na medida em que nos ajudam a pensar sobre os *regimes de visualidade*⁴ que conformam os nossos modos de ver e apreender as coisas, indicando as coordenadas, as condições e a finalidade que compõem tanto aquilo que se torna visível quanto o que permanece invisível em nossas formas de saber.

Observaremos, por fim, cortes no visível operados por Ariella Aïsha Azoulay e Paul B. Preciado. Traremos à cena algumas imagens elaboradas e/ou analisadas pelos autores, que servirão para ilustrar as diversas maneiras de recusar a “determinação” das coisas e os diferentes meios de borrar as lentes que naturalizam os modos pelos quais vemos, classificamos e exploramos o mundo. Trata-se de exemplos que nos ajudam a traçar outras

3 No dicionário Michaelis, *Disforia* é caracterizada como uma “Inadequação da pessoa com relação ao seu sexo, podendo acarretar depressão profunda e outros transtornos de ordem psicossocial; inclui o transexualismo, o travestismo e situações de hermafroditismo e de intersexo”. Disponível em: < <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=o&f=o&t=o&palavra=disforia> > Acesso em janeiro de 2025.

4 Exploraremos essa questão adiante.

rotas, torcendo o curso comum das palavras, das ordens e das classificações, deixando emergir brechas *com, entre e a partir* da *Dysphoria Mundi* e da *História Potencial*.

Do encontro promovido nas páginas deste artigo, procuramos, com as palavras desses autores, desligar o som do mundo para ouvir as vozes e os cantos silenciados que reivindicam *um outro olhar*.

2. Ver entre “O Campo fenomenal fabricado” e a “Estética Petrossexoracial”

Aprender para *desaprender*. É esse o percurso pensado tanto por Azoulay (2024) quanto por Preciado (2023). O trajeto de um para o outro requer um movimento que implica compreender sistemas vigentes de ordens, classificações e taxonomias, com o objetivo de borrar seus principais marcos e, assim, conceber novos termos, mapas, tratados e linhas divisórias. Nesse sentido, o *Aprender*, para esses autores, significa realizar um mergulho na linguagem em que somos forjados, destacando seus significados, suas suposições e ordenações. E o *Desaprender* implica, em contraposição, questionar nosso corrente modo de ler e observar o mundo para operar cortes, promovendo rupturas na linguagem a fim de produzir “aberrações”. Deixar vir monstruosidades linguísticas, políticas, imagéticas, psiquiátricas, para deslocar e ressignificar um sistema de conhecimento⁵ que atua enquadrando, entre outras coisas, os sujeitos em categoria binárias e intrasponíveis como as de cidadãos/refugiados, masculino/feminino, hetero/homo, normal/patológico, entre outras. Nos termos de Preciado (2003), trata-se de um exercício que nos convoca a olhar para a nossa condição – em seu caso, observar o seu corpo disfórico –, para ficcionalizar um novo lugar, constituindo um espaço em que uma tal condição não mais opera no negativo, mas fricciona, produzindo “outros espaços” desvinculados do solo normativo sob o qual se constitui.

Para Ariella Aïsha Azoulay (2024), o *desaprender* como uma força produtiva aparece por meio de um processo de “desligamento do mundo”, na possibilidade de um afastamento da utilização inquestionada de significantes políticos como os de cidadão, arquivo, soberania e direitos humanos, categorias supostamente neutras que alimentam o impulso intrínseco ao “progresso” e que condicionam a forma com que os sujeitos e a história são conduzidos, pensados, arquivados e representados. Um esforço que implica

5 O termo “sistema de conhecimento” segue o percurso de Michel Foucault em *Palavras e as Coisas* (2007). No livro, o autor relaciona as categorias de ordenamento do mundo aos diferentes sistemas de conhecimento ou *epistemes* que vigoram desde o século XVI.

uma recusa ativa de interpretar, observar, narrar e contar histórias de um ponto de vista imperial, para deixar vir outras perspectivas.

Assim, implicar-se no desaprender significa, com esses autores, abandonar um “campo fenomenal fabricado”, dotado de sentidos e de uma estética⁶ singular, que nos faz ver, entender e interpretar como interpretamos. O campo fenomenal fabricado, para Azoulay (2024), diz respeito a nossa “realidade”, provida de uma totalidade de experiências construídas que fabricam referências sobre o mundo, sobre nós, sobre os nossos objetos e antepassados. Trata-se de um campo que “regulariza a produção de sentidos ao mesmo tempo em que molda o campo fenomenológico a partir do qual os sentidos são gerados” (Ibidem, p. 111). Como ressalta a autora, trata-se de um jogo muito bem ilustrado na trajetória da protagonista de *Kindred: laços de sangue* (2017), da escritora estadunidense Octavia Butler. Na história, Dana, uma mulher negra, é transportada, em 1976, de sua casa em Los Angeles para uma fazenda em Maryland, em meados dos anos 1861, período que antecede a Guerra de Secessão. Um recorte temporal em que ser negro significava ser escravizado: trabalhar para servir, plantar e apanhar em prol de uma engrenagem – de um campo fenomenal fabricado – que os fazia parecer “naturalmente” destinados àquela situação. Ao cair no meio dessa disposição, Dana se depara com os papéis previamente atribuídos aos sujeitos daquele espaço temporal, nos quais se pressupunha que um corpo negro não poderia existir livremente. Como narra a personagem, tratava-se de um corpo aprisionado que precisava, antes de tudo, tomar cuidado: “Conforme os dias se passavam, eu criei o hábito de tomar cuidado. Fiz o papel de escrava, prestava atenção a meus modos [...], pois não tinha certeza do que podia fazer sem ser punida. Pelo que percebi, não podia muito” (Butler, 2017, p. 148). Assim, para Azoulay (2024), o campo fenomenal fabricado é aquilo que dá a garantia de como os papéis devem ser plenamente executados, como se todos estivessem em uma peça teatral “em que, embora o inesperado possa ocorrer, os papéis já foram atribuídos, os limites entre o dentro e o fora são predeterminados” (Ibidem, p. 112).

Indo ao encontro do horizonte de pensamento de Azoulay, Preciado (2023) procura entender o campo fenomenológico ocidental remetendo a uma infraestrutura epistêmica baseada em dois eixos: a hierarquização dos sujeitos e a destruição de territórios, memórias e ecossistemas, atividades exercidas por uma minoria de grupos de humanos. Trata-se de uma engrenagem por ele denominada de “Estética Petrossexoracial”, cujos protagonistas

6 A utilização do termo Estética obedece aos estudos de Jacques Rancière e diz respeito a um modo específico de habitar o mundo sensível, uma regulação social e política dos sentidos.

seriam a virilidade e o carvão. Um campo que responde a uma economia libidinal heterossexual, binária e racialmente hierárquica, e que constitui “o modo de organização social e o conjunto de tecnologias de governo e de representação que surgiram a partir do século XVI com a expansão do capitalismo colonial e das epistemologias raciais e sexuais” (Ibidem, p. 42). Um sistema que ao privilegiar a classificação dos seres vivos de acordo com as taxonomias modernas de espécie, raça, sexo e sexualidade, serviu para legitimar não só a dominação de certos corpos sobre outros, mas a destruição de ecossistemas biológicos e linguísticos, pela combustão de energias fósseis e diversas ações de apagamento de línguas, tradições e culturas. Abaixo reproduzimos um trecho, em que o autor elenca alguns dos principais significantes que compõem a “Estética Petrossexoracial”:

[...] ela se manifesta ao mesmo tempo como poder e prazer, como força (*Gerwalt*) e desejo (*Wunt*) sobre o corpo do outro. Extração, combustão, penetração, apropriação, possessão: destruição. O patriarcado e a colonialidade não são épocas históricas que deixamos para trás, mas epistemologias, infraestruturas cognitivas, regimes de representação, técnicas do corpo, tecnologias de poder, discursos e aparatos de violência, narrativas e imagens que seguem operando no presente (Preciado, 2023, p. 42).

Assim, uma questão fundamental para esses autores, ao interpretar dessa maneira as bases que constituem a estrutura epistêmica do nosso tempo, parece ser o modo como o *Aprender* se vincula a uma forma singular de estruturar e de atuar no mundo, funcionando como uma lente que “naturaliza” os modos pelas quais o vemos, o classificamos, o exploramos e o habitamos. Nos termos de Beccari (2020a), o que está em jogo nesse nosso modo de apreender o mundo é, sobretudo, uma questão de *visualidade*⁷, uma naturalização e normalização dos *modos de ver* “as coisas ao redor”⁸. Esse ver, para o autor, não remete meramente ao aparato da visão como um sentido que permite aos seres vivos enxergar o mundo à sua volta, mas se estende a toda a experiência percebida, “aos modos de existir, às formas de tornar visível e invisível, ao confronto de forças visuais, discursivas e de poder” (Beccari, 2020b, p. 46). Em Beccari, o visível detém um estatuto que extrapola a experiência sensível de ver/observar/olhar algo, ganha a conotação

7 Termo pensado por Jonathan Crary (2012) em *Técnicas do Observador: Visão e modernidade no século XIX*, e que está ligado a experiência perceptiva dos sujeitos em diferentes recortes históricos.

8 Jogo de palavras com o livro *Das coisas ao redor: discurso e visualidade a partir de Foucault*. Ver: Beccari, 2020b.

de uma realidade conformada, funcionando como uma economia normativa que revela não só o que há para ser visto, mas o modo como podemos ver as coisas e também de quem pode ver ou ser visto.

Cumpramos esclarecer que, sob esse viés, a visualidade não se reduz ao domínio da visão e dos (arte) fatos visuais, mas diz respeito, antes, às *maneiras* de ver e, portanto, aos jogos discursivos e de poder que historicamente condicionam, nos termos de Hal Foster, “como vemos, como somos capazes, permitidos ou levados a ver, e como vemos esses modos de ver e o que não vemos nele” (Beccari, 2020b, p. 46-47).

Nessa esteira, retomamos o percurso da personagem Dana, do romance de Butler, e levantamos o questionamento sobre o que a faz interpretar a si mesma de um modo diferente nos dois recortes espaço-temporais (Los Angeles, 1976 e Maryland, 1861)? Seguindo esse percurso, a resposta estaria, em parte, na normalização de *regimes de visualidade*, que lhe permite ver sempre a partir de coordenadas, sob certas condições e finalidades, e nunca de um ponto de vista neutro – aqui, a neutralidade é uma falácia. Como nota Haraway (2009), a visão está sempre atrelada a um modelo, obedecendo a paradigmas que ditam o modo pelas quais as coisas devem ser vistas, categorizadas e nomeadas. Seguindo a autora, trata-se, então, de considerar “[...] todos os olhos, incluídos os nossos olhos orgânicos, como sistemas de percepção ativos, construindo traduções e modos específicos de ver, isto é, modos de vida” (Ibidem, p. 22). Assim, é notório atentar como Dana observa, ao longo de todo o romance, a si mesma e as complexas dinâmicas que a circundam nos dois recortes espaço-temporais: a depender de seus trajes, objetos, atividades e instrumentos de trabalho, entende-se como uma mulher negra “cidadã” ou escrava, cada uma com suas vivências e verdades “autoevidentes”. Isso fica claro em uma outra passagem da personagem, desta vez quando caminha pelas ruas de Los Angeles e se lembra do valor ínfimo do corpo de seu duplo que habita o espaço temporal da escravidão estadunidense. Ao recordar sua condição de escrava, Dana é tomada pelo medo:

Já tinha visto pessoas sendo surradas na televisão e nos filmes. Já tinha visto sangue falso nas costas delas e ouvido gritos bem ensaiados. Mas nunca havia ficado perto e sentido o cheiro do suor, nem ouvido as súplicas e as orações de pessoas humilhadas diante de suas famílias e de si mesmas. [...] Meu rosto estava banhado em lágrimas. E minha mente ia de um pensamento a outro, tentando me desligar das chibatadas (Butler, 2017, p. 59).

Desse modo, com Dana, pensamos como o Aprender é mediado por pontos de vista que aparecem para nós como dados apaziguados e objetivos, advindos de uma “lei natural”, produzindo um modo “normalizado” de ser das coisas, do sujeito, das palavras. *Aprendemos*, com o seu caso, que somos, na verdade, parte de uma engrenagem – uma ficção normativa – que nos leva a observar a nós mesmos e ao mundo a partir de hierarquias, ordens e disposições. Desse exemplo, concluímos com Haraway (2009, p 25): “A auto-identidade é um mau sistema visual”.⁹ Um mau sistema na medida em que resulta de uma topografia semiótica com capacidade de produzir efeitos de “colagem” de uma série de significantes aos corpos dos sujeitos, tomando-os como “naturalmente” destinados à condição de cidadão/escravo, homem/mulher, normal/doente etc.

Ao tomarem estas questões a partir da observação de suas trajetórias, Azoulay (2024) e Preciado (2023) reivindicam *um outro olhar*, que funcione como um ponto de fuga em relação às ficções normativas em que estamos enredados. Isso significa, como vimos, reconhecer que o *Aprender* se baseia em um conjunto de percepções construídas, e que o *Desaprender* pode funcionar como um instrumento produtivo, capaz de colocar em questão as lentes que conformam o mundo, operando como *contraficções* desconcertantes de um porvir. O desaprender seria, então, uma linha de fuga constituinte de novos modos de saber que derivam da quebra com as estruturas fixas do conhecer.

Para Preciado (2023), trata-se de se enlaçar ao desaprender para elaborar contranarrativas a fim de modificar perspectivas, mudando o curso das perguntas e das respostas. Isso se daria, em seus termos, por meio de uma torção na linguagem, imaginando outras significações para aquilo que parecemos “naturalmente” destinados. “Imaginar já é agir: reivindicar a imaginação como força de transformação política já é começar a mudar” (Ibidem, p. 58). Em seu caso, implicar-se na disforia, não simplesmente para refutá-la como categoria, mas para se apropriar dela, imaginando um lugar de potência no mundo. Assim, ser disfórico significaria não apenas um enquadramento médico, mas uma forma produtiva de subjetivação. Trata-se, em suma, de um caminho que começa por se validar como uma entidade instável e aberrante – em suas palavras, ser diabo, ser monstro –, a fim de abrir brechas epistemológicas por meio de atos de crítica e de (re)conformação do mundo. “Na disforia, enquanto resistência à normalização e dor

9 No original: “bad visual system” (Haraway, 1988, p. 585). Trata-se de indicar a inadequação do lugar do eu como ancoragem dos modos de ver, que dependem sempre de elementos externos, que conformaram nossa identidade, mas que não são visíveis a partir dela.

sensorial ou estética, reside também a possibilidade de uma mutação sistêmica” (Ibidem, p. 51).

É desse modo que a condição de disforia ganha *corpo* em seu trabalho, sendo alargada não somente pela somateca¹⁰ construída pelo autor – conjunto de corpos considerados dissidentes: racializados, colonizados, imigrantes, deficientes, interseccionais etc. –, mas também pela condição ontológica que ele lhes atribui, transformando-os em entes instáveis, “elásticos e mutantes, que permeiam todas as outras sintomatologias, fazendo da doença mental um arquipélago disfórico” (Ibidem, p. 18). Corpos disformes que se desprendem de uma grande massa normativa e que flutuam, agenciando práticas experimentais que permitem modificar o curso das águas por onde passam. A ilustração de um fragmento que se descola de uma grande massa é uma produtiva metáfora do que propõe Preciado, pois trata-se de corpos pesados (o prefixo grego *dys* indica dificuldade, e o adjetivo *phoros*, deriva do verbo *pherein*, que remete a transportar, suportar, transferir) que se carregam custosamente ou mesmo que têm dificuldade em suportar-se no curso da correnteza. Ao desgarrarem-se, caem, produzem vibrações, desenhando redemoinhos de ampla ou baixa amplitude, a depender da força de colisão. Assim, elevar a condição de *Dysphoria mundi* – uma aporia irreversível que produz um presente contraditório, precário e inflamado – diz respeito a desenhar um “outro espaço”, no qual o corpo como organismo biológico perde o protagonismo para o corpo monstruoso, ficção tecnossomática¹¹ autorizada, em suas palavras, “a implementar práticas de depredação universal para uma sociedade capaz de redistribuir energia e soberania. De uma sociedade de energias fósseis para uma de energias simbióticas” (Ibidem, 155). Trata-se, então, de reelaborar essa posição, reivindicar outros pontos de vista para esses corpos, revirando arquivos coloniais, médicos e jurídicos a fim de recontar suas histórias, vinculando-os a outras palavras e descrições. No caso de Preciado, um passo que o leva a avaliar sua condição disfórica, reivindicando uma posição “diabólica” com capacidade de profunda transformação do mundo (Figura 1).

10 Um jogo com a palavra Somateca, grupo de estudo liderado por Paul B. Preciado no Museu Reina Sofía, em Madrid, que teve sua primeira sessão em 2012.

11 “são ficções tecnossomáticas, híbridos de biologia e cultura [...]: que não poderiam existir sem a mediação de contratos sociais, narrativas midiáticas, ensaios clínicos, técnicas farmacológicas, práticas de diagnóstico, arcabouços discursivos, representações visuais e práticas sociais e políticas de identificação, registro e controle” (Preciado, 2023, p. 147).

Minha condição de vital de sujeito mutante e meu desejo de viver fora das prescrições normativas das sociedades binárias e heteropatriarcal foram diagnosticados como uma patologia clínica denominada “disforia de gênero”. Sou apenas um dos seres que teimam obstinadamente em recusar a agenda política que lhes foi imposta desde a infância (Preciado, 2023, p.21).



FIGURA 1. Le Diable. Autorretrato como potência elaborado por Preciado. Fonte: Preciado, 2023, p. 07.

Em linha análoga, embora guardadas as diferenças históricas de inscrição nos corpos e nas subjetividades, Azoulay defende a necessidade de trazer para a cena as incongruências categóricas, deixando emergir classificações “aberrantes”, como a de *judia-palestina* – se já foi possível classificar-se desse modo um dia, por que não novamente? Assim, seu desaprender pressupõe jogos combinatórios que torcem os termos que compõem os *regimes de visualidade*, reconduzindo o conhecimento, os arquivos e as imagens. Jogos discursivos, linguísticos e imagéticos que passam a servir não apenas para visibilizar negativamente figuras como as dos refugiados, apátridas, escravos, doentes, degenerados – interpretados comumente como seres secundários, despossuídos e subservientes –, mas para transformar essas existências em um lugar de potência, em entes capazes de produzir uma *História Potencial*.

Nessa condução, a autora se preocupa, primeiro, em elaborar uma historiografia sobre como aquilo que chama de “saber imperial” atua, produzindo uma série de medidas diferenciais. Para isso, retoma o modo como esse saber, ao focar no corpo dos sujeitos, institui ordens, normas, leis e

regimentos, tornando-o um corpo-cidadão de um projeto moderno universal. Nesse jogo, todo o corpo social torna-se quantificável, catalogável, seja a partir de planilhas de contagens de demografia, de taxas de natalidade e de morbidade, seja pela elaboração de arquivos médicos e fotográficos, entre outros dispositivos moldados na temporalidade universalista – eis aqui o que Foucault denominava de “nova física”¹². Como observa Foucault (1979),

Os traços biológicos de uma população se tornam elementos pertinentes para uma gestão econômica e é necessário organizar em volta deles um dispositivo que assegure não apenas sua sujeição, mas o aumento constante de sua utilidade (Ibidem, p. 198).

A partir dessa elaboração, Azoulay (2024) avança para um segundo ponto: afirma ser necessário rejeitar esse modelo “eficiente” de conduzir as populações. Trata-se de desligar a engrenagem que produz seres discretos com sua “ontologia discreta” (Ibidem, p. 35). Isso implica, em suas palavras, “[...] questionar nossos hábitos de estudar o mundo compartilhado por meio de conceitos e categorias políticas, consultando prateleiras das bibliotecas dedicadas a certos filósofos preferidos [...] e mais tarde armazenados em arquivos imperiais” (Ibidem, p. 35-36). Desse modo, é preciso conceber o conhecimento – assim como os sujeitos, suas tradições, línguas e pertences –, como entes nunca acabados, sempre construídos, capazes de elaborar em rede um outro modo de estar junto, desenhando formas de *desaprender com companheiros* (Ibidem, p. 36). Esse desaprender em companhia passa pelo desligamento parcial do regime visível vigente e, sobretudo, pelo ato de desativar as lentes do obturador¹³ que observa o mundo – uma “ferramenta do senhor”, como elabora Lorde (2019). Ferramentas – câmeras fotográficas, museus, arquivos, prontuários médicos etc. – que, desde sempre, permitiram ao Homem “construir exércitos de trabalhadores a partir de um corpo político (o qual ele também criou com ferramentas) na forma de um gigantesco sistema taxonômico em que as pessoas eram alocadas a lugares, papéis e destinos” (Azoulay, 2024, 108).

12 Para mais, ver: Foucault, 1979; 2014.

13 Para Azoulay (2024), o obturador diz respeito a um dispositivo que opera em uma fase anterior ao ato fotográfico. Trata-se daquilo que “controla que tipos de coisas devem ser distanciadas, isoladas, removidas, esquecidas, suprimidas, ignoradas, superadas e tornadas irrelevantes para que o obturador da câmera funcione e para que uma fotografia seja tirada e seu significado aceito. O que é suprimido e tornado irrelevante é extirpado pelo obturador” (Ibidem, p. 18).

É preciso, então, disputar o visível, reivindicar aquilo que o regime visível vigente não dá a ver, torcendo o paradigma da visão que opera *com e a partir* das ferramentas do senhor. Como exercício, Azoulay (2024) retoma arquivos fotográficos da escravidão estadunidense para destacar aquilo que não foi visto, o que foi inviabilizado e o que não foi possível emergir. Dessa forma, a autora abre uma “caixa de pandora” que traz consequências irreversíveis aos arquivos fotográficos que temporizam a escravidão, oferecendo um outro modo de ler e de interpretar essas imagens. Ao se debruçar sobre uma série de fotografias capturadas pelo fotógrafo estadunidense Timothy O’Sullivan, em 1862, Azoulay retira centenas de milhares de afro-americanos da posição de servidão, sujeição e subordinação. Uma das fotos analisadas porta a legenda: “*Negro family representing several generations. All born the on the plantation of J.J. Smith, South Carolina*” e exibe oito afro-americanos – entre eles, homens, mulheres, idosos, crianças e bebês – pousando reunidos em frente a um casebre (Figura 2).

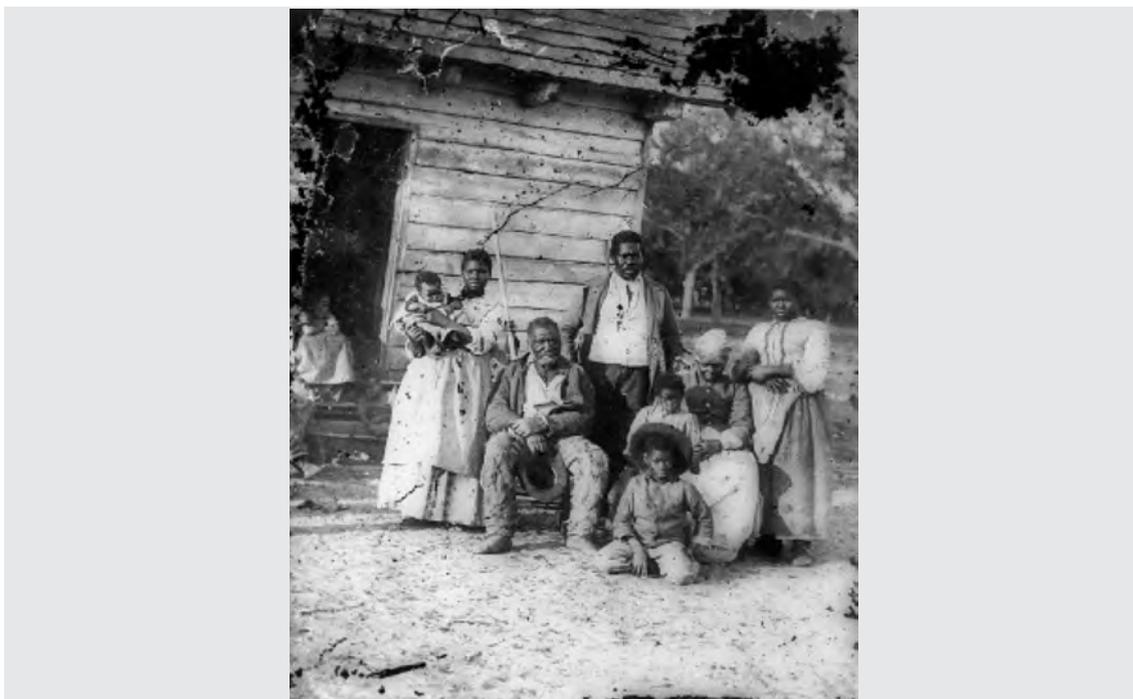


FIGURA 2. Negro Family representing several generations. All born on the plantation of J.J. Smith, Beaufort, South Carolina ou Reivindicando seus direitos a terra. Fonte: Timothy O’Sullivan, 1862. In: Azoulay, 2024, p. 147.

Segundo a autora, essa é uma imagem que integra boa parte das publicações destinadas a contar a história da escravidão estadunidense, “como se fosse a imagem máxima da escravidão, e como se as fotografias tivessem sido tiradas numa plantação designada pelo nome de seu proprietário, J.

J. Smith, de acordo com a legenda” (Ibidem, p. 147). Azoulay explica que, sempre que a imagem é reproduzida seguida de sua legenda “meramente descritiva”, ela surte o efeito de reafirmar ou reintegrar a posse do latifundiário J.J. Smith, não apenas sobre aquela terra, mas também sobre aqueles sujeitos, seus corpos e suas forças de trabalho. “A *propriedade racializada* [...] é irreduzível à escravidão. [...] Os obturadores, através dos quais o regime escravista operava, continuam a afirmar e reafirmar os estatutos da propriedade racializada” (Ibidem, p. 148). Desse modo, deslocar o ponto de vista da imagem, reivindicando novas possibilidades para o visível, implica observar a força expressiva desses personagens a fim de postular outras posições para esses sujeitos – elaborando, assim, outras legendas. Isso porque a descrição oficial da foto “não reflete nenhuma de suas lutas para se libertarem e negociarem seus direitos e os de outros, uma luta perdida na legenda, mas ainda, engendrada na foto” (Ibidem, p. 148). Assim, o que a legenda deixa de fora é a história não contada de milhares de afro-americanos que se rebelaram, que contestaram a propriedade dessas terras a partir de suas forças, do fazer com companheiros. Trata-se, então, de desenhar uma *História Potencial*, fazendo circular, entre outras possibilidades, legendas como: “*Reivindicando seus direitos a terra*”.

Nessa mesma linha, uma outra imagem de O’Sullivan, também de 1862, é igualmente contestada por Azoulay. Segundo a autora, a imagem, que também integra os livros da escravidão, mostra uma meia-dúvida de afro-americanos que decidiram evadir pelo rio Rappahannock (Figura 3). Recontar essa imagem é atentar para o evento que a constitui, ocultado pela história comum, e que diz respeito ao dia em que centenas de milhares de sujeitos livres voltaram a certas terras para fazer ações de reparação, reivindicando seus direitos às propriedades. Nas palavras da autora, trata-se de sujeitos que “abriram a porta para um mundo que insistiram ser possível, um mundo em que a escravidão não poderia se immortalizar” (Ibidem, p. 151-152). A imagem diz respeito, então, não a uma fuga, mas à liberdade.

Em várias fotografias de afro-americanos do século XIX (mesmo após a abolição), eles são referidos como “escravos”, independentemente do seu estatuto. Isso é especialmente perturbador em relação a imagens tiradas na década de 1860 [...], onde os afro-americanos [...] tomaram as reparações com as próprias mãos depois de os latifundiários terem fugido. Foi particularmente nesses dois locais que os afro-americanos puseram

em prática seus direitos mundanos, no que Du Bois¹⁴ chamou de *greve geral*. A persistência do rótulo de “escravo” que acompanha as pessoas fotografadas é um efeito da tecnologia arquivística (Azoulay, 2024, p. 251).



FIGURA 3. Fugitive African Americans fording Rappahannock River ou Reivindicando seus direitos a terra. Fonte: Timothy O’Sullivan, 1862. In: Azoulay, 2024, p. 151.

Concluimos, com esse percurso, que há diversas maneiras de recusar a “determinação” do obturador, diferentes meios de borrar as lentes que naturalizam os modos pelos quais vemos, classificamos e exploramos o mundo. Como sugerem Azoulay e Preciado, todos eles requerem atos de ressignificação dos significantes, torcendo o curso comum das palavras, das ordens e das classificações, deixando emergir brechas *com, entre e a partir da Dysphoria Mundi e da História Potencial*. Um modo de atuação que vai ao encontro do que afirma Beccari, ao defender que “tudo aquilo o que veio a ser não passa de uma possibilidade dentre outras, uma existência que subsiste ao longo de batalhas incessantes. [...] Rever o invisível é procurar (*to look for*) um ainda possível” (Beccari, 2020a, p. 57). Trata-se, então, de desmontar e remontar as regras que compõem os regimes de visualidade, promovendo formas de *desaprender com companheiros*, irrompendo vivências *disfóricas* e aberrantes como lugares de potência no mundo – tal como proposto por Preciado e Azoulay. Deixar entoar o eco dos desajustados, dos colonizados, dos imigrantes, dos escravos, dos doentes, entre outras vozes dissonantes:

14 Para mais, ver: < <https://pp.nexojournal.com.br/bibliografia-basica/2023/05/05/sociologia-e-a-trajetoria-de-w-e-b-du-bois> > Acesso em janeiro de 2025.

todos eles capazes de desenhar pactos e aliança com tradições invisibilizadas, línguas destituídas, com os velhos objetos empilhados, relegados “ao passado”. *Rever o invisível* significa, enfim, aprender para desaprender coordenadas, reivindicando *um outro olhar*.

3. Considerações finais

Este trabalho desenhou um diálogo entre as obras *História Potencial*, de Ariella Aïsha Azoulay (2024), e *Dysphoria mundi*, de Paul B. Preciado (2023), a partir de um olhar sobre movimentos entre o *Aprender* e o *Desaprender*. Desse modo, observou como o aprender está vinculado a um conjunto de parâmetros e categorias que nos enredam, e como o desaprender pode funcionar como um instrumento de questionamento dessas categorias, levando a novos movimentos de aprendizado, em um percurso sempre complexo, nunca encerrado de uma vez por todas. Assim, os movimentos de torção operados por Azoulay e Preciado foram exemplificados como formas produtivas de deslocamento da linguagem, gerando outras significações para aquilo a que parecemos ‘naturalmente’ vinculados. As visualidades construídas e pensadas pelos autores demonstram como é possível disputar o campo visível e discursivo, reivindicando novas possibilidades.

Ainda que este trabalho não tenha estabelecido um diálogo direto com o campo do design, especulamos, por fim — nas entrelinhas do que foi proposto —, sobre o seu papel na produção de visualidades. Desse modo, consideramos necessário um reexame ou um redirecionamento de suas ferramentas [do senhor], com o intuito de provocar processos de ‘desaprendizagem’ capazes de reconfigurar as formas de percepção do mundo, visibilizando outros modos de existência e estabelecendo conexões entre espaços, identidades e práticas situadas.

Agradecimento

Agradeço ao professor Luiz Camillo Osorio pela leitura atenta, que me ajudou a adensar as inquietações materializadas neste texto.

Referências

AZOULAY, Ariella Aïsha. **História potencial**: desaprender o imperialismo. São Paulo: UBU editora, 2024.

BECCARI, Marcos. Rever o invisível: o direito de olhar a partir de Foucault, Spivak e Mbembe. In: BECCARI, Marcos e PRANDO, Felipe (Org.). **Bordas**: Transversalidades discursivas em arte e design. Rio de Janeiro: Áspide editora, 2020a.

BECCARI, Marcos. **Das coisas ao redor:** discurso e visualidade a partir de Foucault. São Paulo: Almedina, 2020b.

BUTLER, Octavia Estelle. **Kindred:** Laços de Sangue. São Paulo: Editora Morro Branco, 2017.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador:** visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas:** uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir:** nascimento da prisão, Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

HARAWAY, Donna. **Situated Knowledges:** The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective, Vol. 14, No. 3, pp. 575-599, Autumn, 1988.

HARAWAY, Donna. **Saberes localizados:** a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. Cadernos Pagu, Campinas, n. 5, p. 7-41, 2009.

LORDE, Audre. As ferramentas do senhor nunca derrubarão a casa grande [1996]. In: **Irmãs outsiders:** ensaios e conferências. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

PRECIADO, Paul. B. **Dysphoria mundi:** o som do mundo desmoronando. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

Como referenciar

SARINHO, Rafaela Travassos. *História Potencial encontra Dysphoria mundi*: aprender para desaprender um outro olhar. Rio de Janeiro. **Arcos Design**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 2, pp. 14-31, jul./2025. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/arcosdesign>.

DOI: <https://www.doi.org/10.12957/arcosdesign.2025.90103>

Copyright © 2025 Rafaela Travassos Sarinho



A revista **Arcos Design** está licenciada sob uma licença Creative Commons Atribuição – Não Comercial – Compartilha Igual 4.0 Não Adaptada.

Recebido em 21/02/2025 | Aceito em 05/05/2025

Design arruinado: o que pode uma rachadura?

Bianca Navega (PUC-Rio, Brasil)

bianavegafer@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0009-9769-4072>

Carlos Eduardo Félix da Costa (PUC-Rio, Brasil)

cadu@puc-rio.br

<https://orcid.org/0000-0002-4148-4430>

Denise Berruezo Portinari (PUC-Rio, Argentina)

denisep@puc-rio.br

<https://orcid.org/0000-0002-5882-0541>

Design arruinado: o que pode uma rachadura?

Resumo: Como criar em um mundo em ruínas? Este artigo parte deste questionamento para investigar o potencial das ruínas como cenários para repensar práticas de design e arquitetura em um mundo marcado por crises ambientais e os excessos do capitalismo. O texto propõe a falha, o dano e a impermanência como ferramentas críticas, desafiando ideais de progresso, além de conceituar a ideia de rachadura como possibilidade criativa. Ao se debruçar sobre paisagens em destroços, como a de Atafona – região do norte fluminense –, o estudo reflete sobre a possibilidade de interação entre humanos e não humanos, ao subverter símbolos tradicionais das disciplinas de criação e propor outros modos de existência. Por meio de experimentações artísticas e tensionamento de práticas projetuais, sugere-se a atuação através de um imaginário que abrace a fragilidade e permita modos alternativos de habitar e criar no mundo contemporâneo.

Palavras-chave: Design; Ruína; Rachadura; Arte e imaginário.

Ruined Design: the potential of a crack

Abstract: *How to create in a world in ruins? This article starts from this question to investigate the potential of ruins as scenarios for rethinking design and architecture practices in a world marked by environmental crises and the excesses of capitalism. The text proposes failure, damage and impermanence as critical tools, challenging ideals of progress, in addition to conceptualizing the idea of cracks as a creative possibility. By focusing on landscapes in ruins, such as that of Atafona – a region in the north of the Rio de Janeiro state –, the study reflects on the possibility of interaction between humans and non-humans, by subverting traditional symbols of creative disciplines and proposing other modes of existence. Through artistic experimentation and tensioning of design practices, the text suggests acting through an imaginary that embraces fragility and allows for alternative ways of inhabiting and creating in the contemporary world.*

Keywords: *Design; Ruin; Crack; Art and imaginary.*

1. Introdução

As consequências da cadeia produtiva e de consumo estão sendo refletidas na temperatura média global, que está próxima de ultrapassar o limite de 1,5°C acima dos níveis pré-industriais¹. Tal barreira que, se excedida, trará secas, incêndios florestais, desabamentos, enchentes e outros impactos cada vez mais graves. Os resquícios destes desastres tornaram-se cenários comuns do habitar contemporâneo, são reminiscências dos acontecimentos que se misturam a memórias de perda e denunciam as falhas do sistema vigente. O que fica depois da catástrofe? Estas ruínas estão para além de uma visita ao que restou do passado, elas permanecem como resultado, como aquilo que emerge, detritos de uma destruição ambiental e de uma lógica do capital que não só nos impõe um modo de viver, como nos subjetiva a nos tornarmos engrenagens da máquina de produção desse sistema.

No contexto de imprevisibilidade climática, a filósofa Isabelle Stengers define a ideia de “intrusão de Gaia” (2015) como um acontecimento que rompe com a de uma natureza estável e previsível, submissa à exploração humana. A Terra, nomeada “Gaia” nesse contexto, manifesta-se de forma incerta e perturbadora, impondo limites à ação humana e desafiando as narrativas de progresso e emancipação. Tais efeitos sobre a paisagem evidenciam a necessidade de questionamento sobre nossos métodos construtivos, nossas certezas projetivas e nossos ideais fixos e eternos.

Este texto busca olhar para a paisagem para além de cenários passivos, mas como um ator ativo na formação da vida. Em *Viver nas Ruínas* (2019), a antropóloga Anna Tsing define paisagem como assembleias em constante transformação, moldadas por redes complexas de interações entre humanos e não humanos, incluindo plantas, animais, fungos e até mesmo elementos abióticos como rochas e água. Para a autora, habitabilidade, que está em crise em nossos tempos, se refere à capacidade de humanos e não humanos coexistirem e prosperarem em paisagens multiespécies, que não se dá de forma harmoniosa, mas através de negociações, adaptações e, muitas vezes, conflitos. Na esteira dessa abordagem, a investigação apresentada neste artigo se propõe olhar para essa díade humano/não humano para além das espécies biológicas, e pensar por um viés animista das criações, sendo esses objetos mutações da vida, para construir um imaginário em que o sujeito e matéria se atravessam e se confundem.

1 Dados fornecidos pelo WRI Brasil. Fonte: INSTITUTO DE RECURSOS MUNDIAIS (WRI) Brasil. Mudanças climáticas: os efeitos nas cidades com aquecimento de 1,5°C vs. 3°C. 2023. Disponível em: <https://www.wribrasil.org.br/noticias/mudancas-climaticas-efeitos-cidades-15-vs-3-graus>. Acesso em: 13 nov. 2024.

Esta investigação toma como ponto de partida as criações contemporâneas em design e arquitetura que se pautam em princípios mercadológicos ao fazerem objetos para o rápido consumo e consequente descarte, a partir tanto da exploração de quem produz quanto da própria matéria. De forma contraditória, tais objetos, que possuem uma vida útil curta para o mercado, rompem com os ciclos naturais de transformação do tempo, se decompondo em 500 anos. Desta forma, o presente texto utiliza a ruína como um cenário potente para tensionar práticas incrustadas na criação contemporânea, propondo um outro modo de fazer design, de maneira que trabalhe o dano e a impermanência como pontos de partida. O objetivo, portanto, é trabalhar sobre a **falha** como ferramenta crítica e desenvolver a ideia de **rachadura** – elemento geralmente associado à ruptura e ao desgaste – como possibilidade criativa para abrir espaço para outras formas de produzir em um mundo de excessos, trazendo experimentos artísticos como proposta de atuação a partir dos conceitos desenvolvidos. No desenvolvimento desta reflexão, recorreremos pontualmente a diversos autores de diferentes áreas, lançando mão de alguns de seus conceitos e ideias na medida em que nos servem como inspiração e ferramenta teórica para a fundamentação e o desdobramento dos argumentos apresentados aqui, em consonância com o estilo ensaístico adotado neste texto.

Afinal, como habitar um mundo em conflito a partir de nossas práticas projetivas? Dentro destas reflexões existenciais, a arte se torna um veículo para construir provocações, buscando tensionar as práticas e símbolos do mundo compartilhado, em um desejo por afetar e mover através do imaginário, em um revirar do pensamento hegemônico por outras formas de se atuar no mundo como criadores.

2. Ruína

A ruína está intrinsecamente ligada ao tempo e ao lugar, entendida como o resultado da ação da passagem linear do tempo sobre uma construção que inicialmente era estável e fixa, e se fragmentou. Essa perspectiva sugere um processo contínuo e progressivo de desgaste, e incentiva a lógica de “evolução” e da necessidade de substituição pelo novo. Contudo, o desejo que impulsiona este trabalho é buscar um outro modo de perceber essa paisagem em colapso, não como resíduo de um passado ou uma incubadora de memórias, mas como um espaço que reflete temporalidades complexas e múltiplas, entrelaçando o concreto e o abstrato, o humano e o não humano, o passado e o presente.

Esse cenário fragmentado é, ao mesmo tempo, um testemunho do passado e uma abertura para olhar o hoje. Segundo a filósofa Katia Muricy (2021), em sua análise sobre o conceito de história de Walter Benjamin (1940), o tempo não se desenrola de maneira linear e contínua, mas como um tempo-agora, um instante carregado de múltiplas temporalidades e significados.

A história não está acabada, tampouco o passado está encerrado em um definitivo e irrecuperável “era uma vez”: ambos são uma construção contínua e esse inacabamento abriga a sua dimensão política de interrupção da marcha da história rumo à catástrofe. (Muricy, 2021, p. 96)

Essas ruínas, portanto, não são apenas um sinal do que se foi, mas também um repositório de potencialidades para se reconhecer a dinâmica atual. Para Benjamin, é possível encontrar nelas os fragmentos de um passado reprimido, as vozes dos vencidos e das utopias esquecidas, e a partir deste resgate é possível uma outra narrativa histórica que inspire uma ação no presente. Dentro deste contexto, podemos pensar a ruína como uma interrupção ou uma fenda, um espaço-tempo onde as temporalidades coexistem e se multiplicam.

No campo da arte, a percepção da ruína como potência e da paisagem como escultura emerge das investigações da Arte Conceitual e do pós-Minimalismo, especialmente no contexto estadunidense das décadas de 1960 e 1970, o que conseqüentemente origina a *Land Art*. Esse movimento ultrapassa os limites da galeria tradicional, deslocando a criação artística para o ambiente natural e utiliza a própria paisagem como matéria e suporte. Robert Smithson, um dos principais expoentes dessa vertente, explora a relação entre entropia e ruína em obras como *Spiral Jetty* (1970) e *Partially Buried Woodshed* (1970), nas quais o tempo e a transformação dos materiais fazem parte intrínseca do processo artístico. Para Smithson, a ruína é um processo dinâmico que expõe a inevitabilidade da entropia, e seus trabalhos incorporam o tempo como um agente ativo na composição da obra, propondo uma visão da arte como algo em constante transformação, longe de uma condição fixa ou permanente.

Assim, é necessário reconhecer a paisagem que resulta da ação da ruína por sua potencialidade temporal e perspectiva espacial, enquanto lugar, para além da sua localização geográfica, mas também como experiência. Para o geógrafo Yi-Fu Tuan, o lugar é um centro de significado construído a partir da experiência física, mental, sensorial e psicológica no espaço vivido. Entende-se, portanto, que a partir dos sentidos e das sensações provocadas por estímulos externos experienciamos e criamos laços com o lugar. Dessa maneira, podemos abrir brechas nas relações que estabelecemos com tais

cenários de destruição para permitir outras percepções e, conseqüentemente, outras trocas e laços que podemos criar com o nosso entorno. É possível, então, explorar as ruínas da região de Atafona, no litoral norte fluminense, como um campo fértil para repensar o conceito de lugar em seu entrelaçamento com a ideia de ruína.

A praia de Atafona é um território em que, desde a década de 1970, o mar avançou mais de 400 metros e as águas já engoliram dezenas de ruas, destruindo um bairro inteiro num período de 20 anos. Seus escombros fazem parte da história pessoal da pesquisadora, que se constrói em meio aos retalhos de casas presentes nas águas do distrito. O reencontro com este cenário abriu espaços para um outro olhar e uma outra possibilidade de relação com o entorno, que é reimaginado pelas mãos de artistas da região. Ao entrar em contato com esses personagens e suas intervenções nesse contexto, surge uma resposta: uma investigação artística que emerge como forma de diálogo e reconfiguração de processos criativos.

Esta paisagem em destroços performa outros modos de existência, em que esses símbolos arquitetônicos de estrutura, solidez e estabilidade se desfazem e se reorganizam dando espaço para interações entre diferentes formas de vida. Em uma relação de troca e mutualismo (Tsing, 2019), entre os resquícios de construção se dá a existência de uma possível relação entre espécies bióticas e abióticas: tijolos quebrados tornam-se abrigo para musgos; plantas surgem entre detritos de concreto; e vigas de ferro expostas sustentam a vida de aves que ali repousam.



FIGURA 1. Paisagem de Atafona – RJ Fonte: do autor



FIGURA 2. Destroços de uma casa em Atafona – RJ Fonte: do autor

Neste cenário, o diálogo com o território se dá no trabalhar nessas ruínas pelo imaginário, onde artistas locais produzem de maneira a percorrer as superfícies dos resquícios para ressignificar a relação com aquele contexto. A Casa Duna – Centro de Arte, Pesquisa e Memória de Atafona – é uma residência artística e produtora cultural que se instala no município de São João da Barra, e atua sobre “temas da destruição e da catástrofe, bem como o da resistência, da adaptação e da reinvenção de significados”². A ação sobre tal paisagem se dá como um exercício de imaginar outros mundos e possibilidades a partir da perspectiva da ruína, onde se tradicionalmente se veria o fim, propõe-se olhar de outro ângulo em busca de caminhos possíveis.

O artista e coordenador da residência Fernando Codeço produz tais imaginários que se colocam no limiar entre real e fictício, que incorpora o símbolo daquele fim – o tijolo quebrado – e o fantasia, para dar-lhe um caráter biológico que abre espaço para pensar outras formas de existir. Em *Caranguejos* (2022), Codeço cria seres estranhos com pedaços de erosão, para conceder alma a esses objetos aos quais são dados a condição de resto e que não servem mais. As criaturas que tomam forma a partir de escombros contam uma narrativa de possíveis outros mundos que podem ser habitados pelo nosso imaginário, histórias que entrelaçam tempos, subvertem símbolos e constroem outras relações entre humanos e não humanos.

² Trecho coletado do site da instituição: CASA DUNA. Casa Duna: arte, ciência e meio ambiente. Disponível em: <https://www.casaduna.org/casa-duna-1>. Acesso em: 28 nov. 2024.



FIGURA 3. Imagens publicadas pelo artista no perfil de Instagram @fernandocodeco.art em fev. 2023
Fonte: <https://www.instagram.com/p/CoSnpWPJz9g>

As práticas destes artistas que trabalham em colaboração com o mar e a paisagem mostram que nas falhas e nos colapsos há espaço para a criação de outros sentidos e mundos. Assim, as ruínas de Atafona abrem espaço para avistar outras perspectivas de relações, onde as vidas – humanas e não humanas – se entrelaçam em uma dinâmica de troca, cuidado e manutenção mútua. Essa leitura abre caminho para repensarmos não apenas o conceito de ruína em si, mas também as potencialidades de vida que emergem na falha.

Em diálogo com tais processos, este estudo se coloca no espaço do desastre, porém em outro tempo, um em que as ruínas são realidades inevitáveis, e o procedimento de anseio pelo desastre se transforma em buscas por convivência com o que existe a partir dele. Enquanto na operação de Smithson a ruína faz parte de um processo inerente de transformação temporal e entropia, hoje ela se manifesta como uma condição inescapável, distante do tempo natural, como um traço da crise ambiental e da ação humana sobre a paisagem. Assim, pode-se pensar não apenas na ruína como resultado da decadência ou desordem, mas também no que pode emergir a partir dela. Aqui, a rachadura não é um problema, mas uma possibilidade – uma ferramenta que permite visualizar outras formas de existência e articulação entre matéria, espaço e temporalidade. É entre essas aberturas que emergem as criações arruinadas.

3. Rachadura como ferramenta

Ao abrir espaço para reimaginar mundos e outras formas de habitar que levem em consideração o erro, o dano e a impermanência, se propõe uma maneira de questionar o pensamento abissal (Santos & Meneses, 2009) que invisibiliza e apaga outros conhecimentos que não correspondem à razão instrumental moderna ocidental. Desta forma, buscar por ferramentas no design que desafiam a abordagem epistemológica da perfeição e durabilidade,

torna-se uma luta por essa pluralidade de conhecimentos, entendendo que cada fazer tem seus próprios critérios de validade e relevância.

Partindo do conceito de frestas, elaborado por Luiz Rufino e Luiz Antonio Simas (2018), surge a proposta de pensar a rachadura enquanto ferramenta de atuação no design. As frestas abrem possibilidades de atravessamento e diálogo entre saberes diversos, já a rachadura simboliza estar neste atravessar, no local da falha, no ponto de ruptura que revela as fragilidades de um sistema. Tradicionalmente associada a erros ou problemas estruturais, a rachadura carrega uma potência ao expor não apenas os limites do material, mas possíveis aberturas para imaginar outras formas de criar e habitar o mundo.

Para o campo da arquitetura, uma rachadura é uma patologia, um indicativo de que a edificação está sobrecarregada ou sofreu algum colapso de sua integridade. No sentido técnico, essa marca indica um alerta que o objeto deve ser ou demolido ou reformado. Para o design, um produto com marcas de avaria torna-se inutilizável e sem valor de mercado. Neste estudo, apontamos este símbolo como uma resposta ao acúmulo de tensões, testemunho das forças invisíveis que atuam sobre a matéria e, sobretudo, sinal de que algo insiste em romper com a normatividade da forma. Em *A superfície do design* (2012), Jacques Rancière entende que as configurações criadas pelo design são simultaneamente simbólicas e concretas, ou seja, ao produzir formas e traçar linhas, o designer é responsável também pela construção da experiência sensível coletiva. Dessa maneira, atuar sobre os símbolos que fundamentam nossas verdades projetivas, é também questionar a estrutura que molda a práxis de uma produção de excessos e que incentiva o consumo desenfreado.

A proposta de usar o lugar da falha como potencialidade para criação abre caminho para ressignificar tais práticas e modelos em disciplinas como o design e a arquitetura, subvertendo signos e lógicas hegemônicas. Aqui, uma rachadura em uma estrutura pode se tornar um suporte para a vida – como musgos que crescem no concreto partido – ou uma janela para narrativas e usos que fogem do convencional. Um fazer que parte do dano sugere um design que valoriza a fragilidade e a impermanência, e denuncia a práxis fixa e descartável do mercado.

Essa abordagem não se propõe a criar um novo modelo de design que possa ser recapturado pelo consumo ou adaptado à instrumentalização pelo capital com fins lucrativos. Ao contrário, sua intenção é promover uma reflexão crítica sobre as práticas estabelecidas no campo da criação, questionando os paradigmas que sustentam tal produção e o consumo desenfreados. Busca-se, assim, explorar a potencialidade da falha como um mecanismo

de subversão de lógicas mercadológicas e exploratórias, incentivando práticas que rompam com a perspectiva utilitarista e proponham alternativas pelo viés da imaginação.

4. Criações arruinadas

Em um processo de narrar sobre a experiência de criar por entre as ruínas, atuar dentro da rachadura, peço licença ao leitor para que possa craque-lar este texto, e continuar este percurso, escrito em alguns momentos, em primeira pessoa, permitindo tanto considerações e resultados de trabalhos pessoais que discorrem sobre os conceitos aqui desenvolvidos, quanto compartilhando descobertas sensíveis sobre minha própria prática. Esta que tem sido atravessada, como arquiteta e designer, por experimentações artísticas que permitem abrir espaço por entre a vida-mercadoria, o corpo-produto e o fazer-descartável, para provocar um outro olhar sobre o fazer, de maneira que “reunindo (...) formas, definem-se não só formas de arte, mas certas configurações do visível e do pensável, certas formas de habitação do mundo sensível” (Ranciére, 2012, p.101).

A prática apresentada neste texto deriva de um cenário maior: uma investigação experimental artística/projetual que se baseia na potencialidade do barro, tanto em seu estado de matéria-prima quanto de objetificação final, para se pensar processos criativos. É estabelecido um paralelo entre o barro in natura e a cerâmica, a partir de conceitos que Claude Lévi-Strauss delinea em sua obra *Cru e Cozido* (1964), associando o cru à natureza, ao selvagem e ao caos, enquanto o cozido, à cultura, ao humano e à ordem. Em contraponto a um ideal maniqueísta, que não corresponderia à complexidade da mobilização desses conceitos em Lévi-Strauss, a proposta geral da prática artística apresentada aqui foi a de criar tais dispositivos telúricos que buscam, através do imaginário e da criação de subjetividades, uma reconexão com a matéria e um embaraçamento da lógica dicotômica de natureza e cultura.

Desta maneira a terra, elemento do devaneio da vontade e do desejo criador bachelardiano, oferece aqui uma possibilidade de atravessar pontes entre o real e o imaginário, apontando para outros caminhos e formas de habitar o planeta, em que possamos criar diálogos com o que entendemos que é natureza. A matéria terrestre é uma potência cíclica que aceita as ações do tempo e suas transformações, além de permitir pontes de contato com o corpo e a construção de outras subjetividades. Esse atravessamento de poéticas e imagens simbólicas abre espaço para uma conexão com o outro – seja objeto, espaço ou humano – a partir do imaginário.

Quando nossos limites corporais são postos em confronto com a superfície material é gerado mais que uma simples interação, pois “é o ser humano que desperta a matéria, é o contato da mão maravilhosa, o contato dotado de todos os sonhos do tato imaginante que dá vida às qualidades que estão adormecidas nas coisas” (Bachelard, 1991, p.21). Dessa maneira, atuar sobre a matéria com desejo, independentemente de qual superfície corporal seja o agente, o contato proporciona ao objeto ou ao espaço uma possibilidade de existir para além do controle do resultado. Em tempos de distanciamento e mecanização dos afetos, a imaginação pela matéria telúrica evoca o ato de aproximar-se, de permitir a reprogramação das lógicas de trocas com o mundo. Assim, os objetos apresentados são derivados desta investigação em processo, e se propõem ser elementos de conexão com o imaginário – pequenas buscas por uma utopia em meio ao cenário de excesso de perturbação humana (Tsing, 2019).

As peças produzidas são ferramentas que usam da ficção e animismo para mergulhar no imaginário e se posicionar em uma outra perspectiva que permite maneiras de imaginar mundos diferentes. São dispositivos escultóricos que entrelaçam tanto o barro in natura quanto a cerâmica, mais precisamente, tijolos. O uso deste signo tão marcante para a construção se faz necessário para provocar os ideais cristalizados de permanência sobre a qual nos erguemos.

A primeira peça a ser analisada foi feita como uma experimentação sobre a construção de um corpo feito de terra. A partir de uma provocação sobre a materialização de corpos, fazer esta escultura em terra viva – barro in natura – sugere que, assim como a terra que se desfaz e se refaz, os corpos humanos também são permeáveis e em constante transformação. Isso promove uma compreensão mais fluida da identidade, onde o corpo e o espaço se mesclam, e sujeito e contexto se fundem em um processo contínuo de percepção.

Esta investigação é um convite para pensar nesse corpo em processo tanto de solidificação quanto de diluição. Nomeada de “Corpo Terráqueo”, a escultura propõe esta dissolução entre dentro e fora, onde o corpo de terra e o mundo se confundem, tornando-se uma só coisa.



FIGURA 4. Compilado de fotos da escultura “Corpo Terráqueo”, desde sua finalização, passando por transformações pelas intempéries até o desmoronamento. Fonte: do autor

Após a finalização da escultura e deixá-la ao tempo, foi possível acompanhar as trocas com o contexto e as transformações produzidas pelas intempéries, que eventualmente fez com que a peça caísse e desmoronasse. A imagem dos destroços foi disparadora para pensar como agir a partir deste acontecimento, lidando com questões de frustração pessoal e expectativas. Apesar da intenção inicial de que a peça se dissolvesse, olhar para o que produzi com tanto cuidado e afeto, em ruína, resignificou a minha relação com o que criei e me permitiu que, ao recolher os restos, fosse possível abrir espaço para potencialidades considerando a situação atual.

Neste contexto, a escultura adquire um caráter performativo, deixando de ser apenas um objeto fixo para se tornar um território de uma dramaturgia. Diferente da noção tradicional de monumento, que sugere permanência e estabilidade, a escultura aqui é concebida como um processo em constante mutação, submetido à ação de intempéries e forças externas. Rosalind Krauss (1979) argumenta que a escultura no campo ampliado rompe com tais definições convencionais – fixidez e imutabilidade – em uma expansão para um território híbrido, onde acontece esta interação entre obra, ambiente e o espectador.



FIGURA 5. Fotografia do espaço após recolher os destroços da escultura “Corpo Terráqueo”, intitulada de “O que fica após o acontecimento?” Fonte: do autor

As marcas deixadas pela queda, os rastros que os escombros deixaram sobre a grama ressoaram na questão que impacta este estudo: o que fica depois do acontecimento? O que se pode após o desastre? Reimaginar os “agoras” e os “depois” faz parte desta construção, em que outros conhecimentos permitem formas de resistência à visão hegemônica e exploratória ocidental.

Desta forma, subverter símbolos incrustados em disciplinas de criação se faz como um caminho para acessar outros mundos. A escultura “Tijolo ferido” surgiu desta investigação sobre a rachadura como portal de potência, ao escavar um tijolo de adobe – feito de barro, água e palha – que “deu errado”. A peça foi feita como teste para avaliar a qualidade da fôrma que foi feita anteriormente, e que após o molde e o processo de secamento, o tijolo craquelou, mas permaneceu inteiro. Inicialmente, o objeto foi posto de lado, sem aparente serventia, como um teste que serviu para ajustar o processo de feitura. Com o resultado da queda do “Corpo terráqueo”, meu olhar sobre aquelas rachaduras formadas na superfície do tijolo se deslocou do sentimento de fracasso para a vontade, para o desejo de descobrir o que viria do esgarçar e reforçar o que estava, em um primeiro momento, quebrado.



FIGURA 6. Compilado de imagens que mostra o processo de feitura e resultado final da obra “Tijolo ferido”. Fonte: do autor

Foi então, no movimento de furar, escavar, cortar o mato que a peça surge e permite um olhar através e por dentro, para vislumbrar sua composição de palhas cortadas, um ecossistema próprio, sua dinâmica de estrutura. O tijolo que não estrutura, não ergue, não sustenta é ineficaz para lógica construtiva e de mercado, mas é transformador de significados, abrindo espaço para outras interpretações e movimentos de se habitar o mundo sensível (Ranciére, 2012) do lugar da falha, do dano e destruição.

Em paralelo, intervi na fôrma que originalmente produziu o tijolo de adobe em uma busca por criar mais peças com esta ferida. Assim, foi sobreposto alguns retalhos de madeira e, a partir do desenho, foi recortado e entalhado o formato. Ao colocar lado a lado fôrma e tijolo, percebi então como o processo de criação se voltou para uma prática de reprodução comum ao arquiteto e ao designer, pondo o ato de descobrir e o de projetar em confronto. O ato de trabalhar sobre a rachadura instiga a descoberta pela matéria, em um derivar pela superfície, no desvelar dos mundos formados pela troca com o material e pela criação manual. Já a fôrma, que sugere uma produção de tipo ou modelo, compromete a premissa de experimentação e comunicação com a própria materialidade e seu comportamento.



FIGURA 7. Imagem da obra Ato de descobrir X ato de projetar. Fonte: do autor

O projetar carrega em si o desejo de prever e controlar o resultado, enquanto o descobrir implica que o autor esteja aberto para imprevisibilidade do material e do processo. Nesta obra, enquanto a fôrma sugere um método de criação voltado para repetição e molde que remete à lógica industrial, o processo de trabalhar a rachadura desloca a prática do projeto de um raciocínio determinista para um campo de experimentação sensível, onde a forma final não é esperada, e sim revelada no contato entre corpo e matéria. Afinal pode-se projetar uma rachadura? Ela é resultado do acontecimento,

do imprevisto e torna o criar um gesto menos voltado à antecipação de um fim ou de um produto final e mais à escuta do que a matéria sugere, dissolvendo fronteiras entre controle e deriva.

Trabalhar sobre estes signos e tensionar tais práticas, que se tornam simbólicas na nossa constituição enquanto sociedade, é provocar questionamentos da nossa própria maneira de nos relacionarmos com o mundo. A práxis do design é um ato de criar realidades através de contornos sobre a superfície, pois “a forma dos objetos é assim um princípio formador das formas de vida” (Ranciére, 2012, p. 105). Desta maneira, reunir formas e traçar linhas sobre um papel ou espaço pode ser tanto uma maneira de reiterar ideias quanto de questionar métodos incrustados.

5. Considerações finais

A necessidade de revisitar o ato de fazer, criar e construir dentro das disciplinas de criação como design e arquitetura surge a partir da demanda de existir em um cenário de retomada, no qual os componentes não-humanos entram em confronto por seu território. A arte surge como um emergir à superfície em meio a um afogamento, uma forma de estar em constante busca por respostas sobre como existir em um mundo que, aos poucos, se afasta da poética e sufoca suas subjetividades em um esforço desesperado por sobrevivência. Trabalhar em disciplinas criativas em um momento tão desafiador — tanto ambiental quanto social — exige uma profunda reflexão pessoal sobre esses processos. Afinal, como continuar a sonhar em tempos de catástrofe?

Esses questionamentos evocam a urgência de olhar para nossa relação com o contexto no qual estamos inseridos. A resposta de Gaia – entendido aqui enquanto um organismo que reage – já está em curso e nosso retorno à sua intrusão (Stengers, 2015) não virá de uma humanidade reconciliada movida por uma boa vontade geral, mas depende de uma reestruturação simbólica de um mundo devastado pelo confisco das capacidades coletivas de pensar, imaginar e criar. Assim, o convite de honrar Gaia (ibid) não é salvar o planeta, e sim resistir à tentação de soluções fáceis e narrativas redentoras, e permanecer com o incômodo dessa reação e deixar-se afetar para criar a partir dele. O fazer criativo torna-se, então, um gesto de escuta e atenção aos múltiplos tempos e vozes que atravessam a matéria, abrindo espaço para conhecimentos que desejam outros imaginários, cultivar outras formas de cuidado e instaurar modos de existência que saibam falhar, perecer e ainda assim insistir.

Assim, o processo de questionar práticas, modelos e ações que reiteram o desejo pelo consumo e exploração exige um retorno crítico aos signos que

sustentam e legitimam as estruturas do fazer. Esse movimento implica em um questionar constante de fundamentos simbólicos que orientam as práticas projetuais, que são enraizadas em ideias de progresso e recapturadas para o lucro. Esta abordagem é, portanto, um modo de reconhecer a potencialidade da falha como um recurso crítico de questionamento dos símbolos absorvidos pelo ideal abissal (Santos & Meneses, 2009) e que ao criar pela rachadura, através do imaginário, se coloca em busca de outras perspectivas e ângulos de atuação fora do útil e perfeito.

É preciso, portanto, que o diálogo aconteça no tensionamento de tais práticas, de modo a enfatizar a importância da percepção sobre a passagem do tempo, por permitir ver as modificações que ele concede à vida, de forma a deslocar da lógica de erosão para um entendimento de transformação. Se, na ruína, o tempo opera como um desafio à permanência das estruturas, aqui ele se torna coautor do processo criativo, inscrito na materialidade e nos gestos de construção. Sua presença ativa nas obras não apenas modifica, mas orienta a feitura, reafirmando a necessidade de escutar cada material e respeitar os ciclos que cada fazer demanda. Esta prática se coloca em constante questionamento à permanência e à fixidez, em um convite a pensar a criação como um processo contínuo de reconfiguração.

Assim, este estudo se apresenta como a exploração de um caminho, uma ferramenta para conceber realidades outras através da desaceleração dos processos, do respeito à continuidade de ciclos, da liberdade para perecer, em busca de outros formatos de existir no mundo.

Referências

BACHELARD, G. **A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças**. São Paulo: Martins Fontes, 3ª ed., 2008

KRAUSS, R. **A escultura no campo ampliado** (Tradução de Elizabeth Carbone Baez). Gávea: Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, Rio de Janeiro: PUC-RJ, n. 1, p. 87-93, 1984. (Artigo de 1979).

LÉVI-STRAUSS, C. **O cru e o cozido**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

MURICY, K. **Caminhar nas Ruínas**. Dissonância: Revista de Teoria Crítica, v. 5, Campinas, 2021, p. 88-107.

RANCIERE, J. **O destino das imagens**. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 101-118.

RAYCK, Diego. **Ruína Programada**. Art&Sensorium: Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais, Paraná, v. 01, ed. 02, p. 69-78, 2014.

SANTOS, B.; MENESES, M. [orgs.]. **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Almedina, 2009.

SIMAS, L.; RUFINO, L. **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas**. 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

STENGERS, Isabelle. **No tempo das catástrofes: resistir à barbárie que vem**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

TSING, A. **Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno**. Brasília: IEB Mil Folhas, 2019.

TUAN, Y. **Espaço e lugar: uma perspectiva da experiência**. Londrina: Eduel, 2015.

Como referenciar

NAVEGA, Bianca; COSTA, Carlos Eduardo Félix da; PORTINARI, Denise Berruezo. Design arruinado: o que pode uma rachadura?. **Arcos Design**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 2, pp. 32-49, jul./2025. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/arcosdesign>.

DOI: <https://www.doi.org/10.12957/arcosdesign.2025.90178>

Copyright © 2025 Bianca Navega, Carlos Eduardo Félix da Costa, Denise Berruezo Portinari



A revista **Arcos Design** está licenciada sob uma licença Creative Commons Atribuição – Não Comercial – Compartilha Igual 4.0 Não Adaptada.

Recebido em 04/03/2025 | Aceito em 02/05/2025

**Correspondências Poéticas e
Metodológicas entre Arte e Design na
criação do livro (de artista) *Noturnal***

Irene de Mendonça Peixoto (UFRJ, Brasil)

irenepeixoto@eba.ufrj.br

<https://orcid.org/0000-0001-5923-8169>

Correspondências Poéticas e Metodológicas entre Arte e Design na criação do livro (de artista) *Noturnal*

Resumo: Situado nas interseções entre Arte e Design, este artigo investiga as correspondências metodológicas e poéticas dessas disciplinas por meio da análise do processo criativo do livro *Noturnal*. O estudo destaca como a interação entre materiais, ferramentas e ideias orienta a prática criativa, ampliando a relação entre percepção e imaginação na realização do trabalho. Com base nos conceitos de Ingold, Bachelard, Deleuze e Guattari, e Byung-Chul Han, o texto explora de que maneira improvisação, experimentação, técnica e sensação se atravessam nos processos criativos, gerando ações colaborativas que integram teoria e prática, natureza e artifício. No contexto da era digital e da ascensão da Inteligência Artificial, o artigo reafirma a importância da criatividade humana e sua resiliência. Propõe um design mais próximo da arte, enfatizando processos híbridos e abertos à incerteza, expandindo as possibilidades expressivas e projetuais para responder aos desafios contemporâneos.

Palavras-chave: Processos Criativos, Arte, Design, Improvisação

Poetic and Methodological Correspondences between Art and Design in the creation of the (artist) book *Noturnal*

Abstract: *Situated at the intersection of Art and Design, this article investigates the methodological and poetic correspondences between these disciplines through an analysis of the creative process of the book *Noturnal*. The study highlights how the interaction between materials, tools and ideas guides creative practice, expanding the relationship between perception and imagination in the creation of the work. Based on the concepts of Ingold, Bachelard, Deleuze and Guattari, and Byung-Chul Han, the text explores how improvisation, experimentation, technique, and sensation intersect in creative processes, generating collaborative actions that integrate theory and practice, nature and artifice. In the context of the digital age and the rise of Artificial Intelligence, the article reaffirms the importance of human creativity and its resilience. It also proposes a design closer to art, emphasizing hybrid processes that are open to uncertainty, expanding expressive and design possibilities to respond to contemporary challenges.*

Keywords: *Creative process, Art, Design, Improvisation*

1. Introdução

Na contemporaneidade, o campo de atuação do Design se expande, exigindo novos modos de projetar que levem em consideração a complexidade de nossa época. Por isso, este ensaio investiga as correspondências metodológicas e poéticas entre as Artes e o Design, enfatizando a convergência de suas práticas para além dos resultados obtidos, visando ampliar os modos de criação e o projeto em design por meio da colaboração produtiva entre essas disciplinas. O texto reflete sobre processos criadores e argumenta que o conhecimento de conceitos e práticas que exploram o pensamento criativo nas artes, filosofia e design pode contribuir para a construção de novos paradigmas no ato de projetar.

O designer, ao compreender a sua prática projetual, não apenas como pre-determinação, mas também como improvisação, tal como na arte, aprende a imaginar a vida, a perceber nas ferramentas, nos materiais e nas pessoas envolvidas os movimentos de transformação capazes de criar e modificar tudo o que existe, inclusive os próprios modos de se operar as mudanças. É nesse contexto que se insere o livro *Noturnal*, cuja prática projetual envolveu improvisação e experimentação constantes. Ao trabalhar com técnicas e materiais tão diversos, o processo revelou padrões inesperados que foram incorporados à narrativa visual, mostrando como o diálogo com os materiais pode redefinir a obra.

Apesar das complexidades históricas e conceituais que permeiam o campo de estudo dos livros de artista, opta-se aqui por não aprofundar essas discussões. A escolha do livro de artista como plataforma expressiva reflete, em especial, sua pertinência aos campos do design e da arte. Nosso interesse reside em explorar o objeto livro, incluindo o livro de artista, por integrar forma e conteúdo em um diálogo constante por meio de materiais, texturas, narrativas e gestos, configurando-se como um genuíno manancial de sensibilidade comum a artistas e designers. Assim, o foco deste artigo recai sobre o processo criativo do livro *Noturnal*, um trabalho vinculado ao projeto de pesquisa do autor¹, que articula práticas e reflexões nas fronteiras das artes visuais e do design visual². Esse estudo apresenta uma boa oportuni-

- 1 Projeto de pesquisa “Correspondências metodológicas e poéticas entre as Artes Visuais e o Design Visual” desenvolvido no contexto do grupo de pesquisa Arte, Design e Vida-Estudos e Poéticas vinculado ao PPGD/EBA/UFRJ (artedesignvida.eba.ufrj.br)
- 2 A noção expandida de “arte visual” na contemporaneidade é resultado de um diálogo contínuo entre artistas, teóricos e espectadores ao longo do tempo, em resposta às mudanças sociais, culturais, artísticas e tecnológicas relacionadas à expressão visual artística em suas diversas formas e suportes. Da mesma forma, o termo “design visual” refere-se à abordagem

dade para aprofundar metodologias que conectam essas áreas, ampliando a compreensão dos processos criadores e abrindo caminho para novas formas de conceber e realizar projetos visuais.

A análise do processo criativo do livro *Noturnal* questiona os procedimentos que levam à criação de algo – como ideias se transformam em obras? O que propicia, como quer Valéry (2020), “uma escapada miraculosa para fora do mundo fechado do possível e uma introdução no universo do fato”? (p.8). A obra (de arte ou design) acontece na afirmação desse fluxo contínuo entre o que existe e o que está por vir. São processos que podem parecer surpreendentes e momentâneos, mas, sob o ponto de vista de quem cria, são estratégias intuitivas que envolvem a combinação e a elaboração de saberes já adquiridos em novos pensamentos, criando laços entre mundos diversos, reinventando qualificações sob o domínio da imaginação e da fabulação para anunciar o nunca visto.

Destacamos, assim, a interação entre uma intenção criadora em constante evolução e a transformação física da obra, influenciada pelos materiais empregados. A criação conecta o percebido ao imaginado. Os sentidos da matéria se desdobram em uma investigação sistemática do potencial existente. Por isso, consideramos o processo criativo como um método exploratório das diferentes opções disponíveis que surgem ao longo do fazer de um trabalho, revelando os mecanismos aparentemente aleatórios e subjetivos do pensamento criador.

A partir dessas considerações, o antropólogo Tim Ingold, em *Fazer: Antropologia, Arqueologia, Arte Arquitetura* (2022), questiona a relação entre pensar e construir, entre criar e realizar, sugerindo que “o conhecimento cresça a partir do cruzamento de nossos engajamentos práticos e observacionais sobre os seres e as coisas que nos rodeiam” (p. 22). O criador combina ideias, ferramentas, materiais e memória, promovendo um fluxo contínuo e dinâmico que responde aos materiais disponíveis e às ferramentas acessíveis, reavaliando constantemente as ideias. Segundo Ingold, “experimentamos as coisas e vemos o que acontece” (2022, p. 22); assim, a criação avança em tempo real, em sintonia com a vida daqueles que são tocados pela obra. Em vez de impor nossos planos mentais à matéria do mundo, devemos ampliar nossa percepção para compreender o que está acontecendo ao nosso redor, permitindo-nos responder de forma mais criativa. Essa reflexão encontra eco

que busca abranger a diversidade de suportes, técnicas, linguagens e implicações culturais que caracterizam as atividades projetuais no campo das visualidades do design contemporâneo, conforme destacado pelas professoras Julie Pires e Claudia Mourthé (2020), que implantaram o Primeiro Programa de Pós-Graduação em Design da UFRJ.

no desenvolvimento do livro *Noturnal*, onde cada relação com os materiais contribuiu para redefinir o seu resultado, sempre acolhendo o inesperado.

Enquanto Ingold enfatiza a interação prática com o mundo, podemos com Bachelard, complementar essa perspectiva ao explorar como a matéria e a imaginação dialogam no embate criador. Sob uma perspectiva intensamente poética, o autor diferencia a imaginação formal da imaginação material. Além das imagens mentais da intuição poética, existem as imagens “diretas da matéria”, que, segundo ele, “a vista lhes dá nome, mas a mão as conhece” (2013, p. 2). Essa ideia destaca a colaboração entre essas duas formas de imaginação durante o embate do criador com seus materiais. No *Noturnal*, essa interação se manifesta, por exemplo, na escolha de papéis de texturas contrastantes, que convidam o leitor a uma experiência sensorial e poética.

Na filosofia de Deleuze e Guattari, “a sensação não se realiza no material, sem que o material entre inteiramente na sensação” (1992, p. 217). Será preciso que a técnica seja atravessada pelo pensamento criador para que toda a matéria se torne expressiva. Para tal, os autores farão uma distinção entre os planos de composição estética e o plano de composição técnica que atuam juntos para criar o bloco de sensações presentes em toda obra. No livro *Noturnal*, essa integração é percebida no uso de ferramentas tradicionais combinadas com técnicas digitais, resultando em uma experiência visual e sensorial que transcende o material e convida à contemplação.

Será relevante considerar a visão do filósofo sul-coreano Byung-Chul Han (2019), que aborda questões estéticas essenciais para a produção artística na contemporaneidade. Para o autor, as relações que unem tanto imagens do pensamento quanto as imagens da matéria para dar vida ao belo incomum na arte, são “as correspondências secretas entre as coisas e as representações” (2019, p. 105) que germinam com o tempo. A beleza ocorre onde as coisas se correspondem umas às outras, estabelecendo afinidades. A verdade do ato poético acontece com a ligação insuspeitada entre coisas distintas, tangíveis ou intangíveis. Cabe ao artista “descobrir as ligações ocultas entre as coisas. A beleza é um acontecimento-relação.” (2019, p.106).

O uso da palavra “beleza” como uma das aspirações presentes no processo criativo do projeto *Noturnal* ocorre porque não se pretende reduzir o belo a uma crítica generalizada que o associa exclusivamente à cultura de consumo orquestrada por um design estetizante, tampouco opor a turbulência sublime à complacência do belo como na tradição kantiana. Concordamos com a perspectiva de Han, ao sugerir que o belo e o sublime contêm uma mesma origem, e, ao invés de separá-los, é preciso devolver ao belo uma sublimidade que não se limita ao interior do sujeito, configurando uma

questão de bom gosto ou acordo de faculdades, dissolvendo, assim, a dicotomia entre essas duas ideias.

Se encontrarmos semelhanças entre as maneiras pelas quais designers e artistas projetam seus próprios mundos em nosso mundo, é porque reconhecemos que o diálogo fecundo entre essas duas disciplinas pode propor novas formas de relacionar teoria e prática na contemporaneidade, com especial atenção aos modos de estar no mundo e aos seus impactos. Não podemos mais distinguir rigidamente o artifício e a natureza, pois elementos e organismos se relacionam e se transformam mutuamente. Nestes movimentos de correspondência não cabem descrições ou representações, mas respostas colaborativas do homem com o seu entorno.

Ainda que centrado na análise do processo criativo do livro *Noturnal*, as questões levantadas se abrem para uma reflexão mais ampla sobre os impactos contemporâneos da Inteligência Artificial Generativa nos campos do design e da arte. Diante das ameaças de automatização do pensamento criativo e da crescente mercantilização das práticas culturais, interessa-nos discutir a resiliência da criatividade humana como potência sensível, ética e indisciplinada, resistindo às lógicas programadas e arriscando outras formas de imaginar o inimaginável.

2. Processo criativo do livro de artista *Noturnal*



FIGURA 1. Capa e primeira página do Livro *Noturnal*. 2024, 20,5 x 27 cm. Fonte: do autor.

A concepção e projeto gráfico do livro (de artista) *Noturnal* começam a partir de uma única imagem, um desenho feito em grafite da planta *Amaryllis*. A imagem em preto e branco evoca uma atmosfera noturna, bem mais misteriosa, daquela conferida à planta na luz do dia. O sombreado do grafite, seu aspecto soturno, sugere o velamento da imagem, impedindo que ela se entregue por inteiro ao olhar do leitor, abrindo espaço para imaginar um estranho jardim noturno ao qual não estamos habituados. A sensação promovida pelo desenho se fez acompanhar da frase: “Na boca da noite, o mistério de tudo que é perturbador e totalmente outro”. Temos, assim, a aspiração de expressar um momento em que códigos e estruturas sociais e psicológicas não mais nos prendem, onde alcançamos uma espécie de fronteira em que o pensamento racional termina e de repente encontramos algo que nos empurra para além das categorias e estruturas já conhecidas.

Esse composto expressivo, visual e verbal constituiu uma imagem preliminar, uma breve visão do trabalho sob a perspectiva de ideias e princípios fundamentais que o impulsionam. Para alcançá-lo em sua forma definitiva, será preciso passar por um extenso processo que resulte em uma manifestação tangível que seja capaz de transmitir as sensações que desejamos expressar. Este processo envolve a seleção cuidadosa dos materiais adequados e a aplicação das ferramentas apropriadas. É um processo dinâmico e em constante reformulação que ocorre dentro do espaço do que é teoricamente possível (a plataforma e meio expressivo escolhidos), seguindo os caminhos definidos pelo que é possível na prática (as ferramentas e os materiais disponíveis).

Ao longo do desenvolvimento do projeto, a imagem inicial, o desenho em grafite sobre papel da planta *Amaryllis*, se desdobra em vários outros desenhos. Todos, feitos com partes recortadas da imagem inicial que foram reconfiguradas digitalmente e acrescidas de elementos novos. A frase “Na boca da noite, o mistério de tudo que é perturbador e totalmente outro”, também é desmembrada para acompanhar as novas figurações criadas compondo, assim, as páginas do livro *Noturnal*.



FIGURA 2. Páginas do Livro Noturnal. 2024, 20,5 x 27 cm. Fonte: do autor.

A escolha do papel artesanal na cor negra como suporte para as imagens impressas visa reforçar a sensação de estranhamento, aludindo a um céu noturno sem estrelas. Para Buyng-Chul Han (2019), o céu vazio, como contraponto ao firmamento estrelado, manifesta nele “a atopia do totalmente outro, do externo impossível de ser interiorizado” (p. 62), incluso no sentido da frase que percorre o livro. Nos aproximamos, assim, da ideia contida na Estética do Desastre de Byung-Chul Han (2019) para quem desastre “significa literalmente, sem estrelas (do latim, des-astrum)” (p.60). Em um céu sem estrelas para nos referenciar e proteger, somos arrancados de nossa interioridade e ficamos expostos ao desconhecido, ao que é totalmente outro. A estética do desastre é uma estética do acontecimento e “todo acontecimento é belo, pois desapropria o eu” (p.63).

O negro do papel se faz acompanhar de uma tonalidade púrpura que cobre algumas partes das imagens não com a intenção de evidenciá-las, ao contrário, o que se quer é encobri-las. “Para a beleza, o encobrimento é essencial” (Han, 2019, p.43). A beleza hesita diante de sua própria evidência. Nas imagens, a cor serve como distração, um filtro, evitando a interação direta com os desenhos, sendo essencial para as ligações ocultas entre as imagens e suas significações, entre o leitor e o livro. Da mesma forma, a frase que se forma aos poucos sobre as imagens, não foi escrita direto nelas, o desenho

de suas letras foi recortado nas folhas translúcidas de papel vegetal que servem, simultaneamente, de suporte para o texto e de esconderijo para as imagens do livro. Os sentidos visuais e verbais dependem desse invólucro para serem desvelados, mas nunca o são inteiramente porque o “velamento, o invólucro, é essencial para a beleza” (Han, 2019, p.45).

Para além da visualidade, o toque contribui de maneira ímpar para a dimensão sensível do projeto. As diferentes texturas escolhidas para os papéis que compõem as páginas do *Noturnal* não estão ali sem motivo. Os papéis de textura mais leve das imagens impressas contrastam com a rugosidade negra do papel artesanal que lhes serve de suporte. Todo esse conjunto é mediado pela lisura transparente das páginas com os textos recortados. A intenção é que as diferentes sensações no toque dos materiais usados se alinhem com a profusão de elementos que compõem as imagens.

A encadernação do fólio não tem costuras, o que requer um gesto de leitura mais atencioso e lento para que as páginas não sejam machucadas durante o manuseio. A intenção é provocar um atrito, um risco de ferimento, que confronte, mas também dialogue com as sensações do leitor na sua interação com o livro. O belo fere porque “sem ferimento não há poesia nem arte” (p. 53).



FIGURA 3. Páginas do Livro *Noturnal*. 2024, 20,5 x 27 cm. Fonte: do autor.

Para além do tato, o próprio contraste visual das diferentes texturas dos papéis colabora para intensificar a visualidade pretendida nas imagens com a mistura de técnicas digitais e analógicas. As composições mais densas são

produzidas digitalmente para viabilizar as fusões e sobreposições dos elementos gráficos. A intenção de conferir um certo grau de complexidade nas imagens pretende suscitar no leitor uma demora contemplativa que proporcione a percepção extrassensível de um mistério perturbador. Já as colagens analógicas formam combinações minimalistas, pequenos enigmas visuais que dão suporte às palavras da frase que percorre o livro. Por serem recordadas e coladas fisicamente, elas possuem uma altura que incita ao toque, permitindo perceber as irregularidades de sua superfície.

É nesse aspecto que também encontramos afinidades com as ideias de Deleuze e Guattari. Para os autores, é imperativo que os procedimentos técnicos sejam atravessados pelo pensamento criador para que a obra se concretize. A questão central de todo o encantamento reside na sua composição. Somente a composição estética³, que trabalha com as sensações, “merece plenamente o nome de composição, e nunca uma obra de arte é feita por técnica ou pela técnica” (1992, p. 246). Diferentemente da composição técnica, que envolve conhecimentos científicos de diversas áreas, a composição estética se concentra na experiência sensível. Embora o domínio técnico seja essencial e varie conforme o artista e a obra, ele jamais cria uma obra de arte por si só. No processo descrito neste artigo, as intenções no uso de práticas de técnicas digitais combinadas com processos manuais visam dar forma ao bloco de sensações que emerge da relação profícua entre os planos de composição técnica e o plano de composição estética.

É pertinente, neste momento, trazer o pensamento de Ingold (2022), que apresenta muitas conexões com as ideias de Deleuze e Guattari, especialmente nas relações entre improvisação e criatividade, que surgem do encontro entre os materiais, ferramentas e práticas experimentais. Essas práticas, em vez de responderem “a planos e predições, unem-se com eles em suas esperanças e sonhos” (Ingold, 2022, p. 23). Para o autor, essas relações são fundamentais porque “o papel do artista não é reproduzir uma ideia preconcebida, nova ou não, mas juntar-se e seguir as forças e fluxos dos materiais que dão forma ao trabalho” (Ingold, 2012, p. 11).

No artigo “Criatividade e Improvisação Cultural Dez Anos Depois: Uma Atualização” (Tim Ingold, Elizabeth Hallam e Patricia Reinheimer, 2018), os autores observam que a criatividade tem sido amplamente criticada por

3 Para Deleuze e Guattari, a estética não é apenas “um saber sobre as obras”, mas um modo de pensamento que se desdobra junto com elas e que as toma como fundamentos das questões que se referem ao sensível e à potência do pensamento. “As figuras estéticas são potências de afectos e perceptos, operam sobre um plano de composição como imagem do Universo (fenômeno)” (1992, p. 87)

sua mercantilização nos discursos contemporâneos. Frequentemente, ela é entendida como estreitamente vinculada à inovação e à novidade de produtos, refletindo uma lógica orientada pelo mercado. Em contrapartida, a improvisação recebe menos críticas, pois foca no desempenho e nos processos que originam ações, promovendo o engajamento com ferramentas, materiais e relações humanas. Essa perspectiva a torna menos vulnerável à mercantilização e mais associada à liberdade e à continuidade social. Porém, as reflexões sobre a improvisação permanecem, em grande parte, limitadas às práticas experimentais no campo das Artes. Para os autores, a questão principal seria evidenciar os vínculos entre criatividade e improvisação, mostrando que “a improvisação é, em essência, criativa e a criatividade, necessariamente, improvisada” (2018, p. 3).

A criatividade entendida como improvisação oferece uma alternativa à ênfase na capacidade individual e na novidade dos produtos criados, promovendo uma atenção maior aos processos e atividades que os originam. Na improvisação, a criatividade se manifesta não nos planos previamente traçados, mas nas interações com ferramentas, materiais e nas colaborações com as pessoas envolvidas nos processos, afastando-se da lógica de mercantilização típica da cultura de consumo. Nesse contexto, a liberdade implicada na improvisação, acontece não como oposição às necessidades do projeto, mas como uma resposta à constante adaptação às condições do trabalho. Essa liberdade conecta o criador praticante a uma lógica dinâmica de relações em constante transformação.

No livro *Noturnal*, o fluxo entre materiais, improvisação e criatividade desempenhou um papel fundamental ao garantir que as escolhas técnicas e conceituais atendessem às demandas de expressividade do projeto. Durante todo o processo de realização, a experimentação conduziu o trabalho por caminhos sinuosos, num movimento incessante de ida e volta entre ideias, materiais e ferramentas, gerando inúmeras possibilidades visuais. No entanto, apenas as composições que estabeleciam um diálogo pleno com os elementos sensoriais e conceituais do projeto foram preservadas.



FIGURA 4. Páginas do Livro *Noturnal*. 2024, 20,5 x 27 cm. Fonte: do autor.

Mergulhando com Bachelard (2013) na poética da matéria, podemos dizer que ao livro *Noturnal* foi “atribuído à sua exata matéria” (p. 3). Se as suas imagens vivem, é porque não são apenas um jogo de formas; elas encontram sentido nas matérias que habitam. Apenas ao atentarmos detalhadamente para as formas e as associarmos ao seu material mais expressivo poderemos promover um afeto pelo que foi imaginado. Assim, veremos que a contemplação da matéria fomenta uma imaginação expansiva. A criação de imagens pressupõe um esforço gradual e, mesmo assim, muitas tentativas não sobrevivem, pois são apenas experimentos estéticos que não se encaixam, de fato, no contexto material que buscam ocupar. Portanto, o que nos interessa são as forças imaginativas da forma e da matéria que coexistem em uníssono. Mesmo que a imaginação, movida pela vontade de fascinar, tenda a se voltar para a forma, antevendo um horizonte de exteriores, nosso foco neste trabalho é voltado principalmente para os processos imaginativos oriundos de forças materiais. No livro em questão, a relação fundamental não acontece entre matéria e forma, substância e atributos, mas entre os materiais e as forças que os atravessam na geração de suas páginas.

Se no *Noturnal* a prática projetual se alimenta da incerteza e da interação direta com a matéria, podemos estender essa reflexão para o contexto mais amplo da contemporaneidade e aos desafios impostos pelas inteligências

artificiais. Assim, ao transitar entre a liberdade da arte e as demandas projetuais do design, o *Noturnal* reafirma a importância de uma prática criativa híbrida, que resiste às lógicas automatizadas e reafirma o valor insubstituível da imaginação humana.

3. A resiliência da criatividade

Retomando o que foi discutido inicialmente neste artigo, o livro de artista, ao se situar nos campos do design e da arte, estabelece um diálogo contínuo entre forma e conteúdo, mediado por materiais, texturas, narrativas e gestos. Essa característica o configura como uma plataforma expressiva que aprofunda as metodologias conectando essas duas áreas. Agora, sob a perspectiva das novas tecnologias de Inteligência Artificial, faz-se necessário ampliar ainda mais a reflexão sobre os processos criativos, especialmente diante das mudanças radicais que essas tecnologias prometem implementar na força de trabalho.

Porém, é importante dizer que, neste cenário conturbado, a resiliência da criatividade afirma-se como um contraponto inequívoco ao avanço das tecnologias de Inteligência Artificial Generativa (IAG), que estão reformulando o mercado de trabalho e provocando mudanças profundas em diversos setores, incluindo o design. Embora o relatório do Fórum Econômico Mundial⁴ aponte que profissões como a de design gráfico estão entre as mais ameaçadas pela IAG, ele também ressalta que habilidades do pensamento analítico, a criatividade e a flexibilidade permanecem insubstituíveis e em ascensão. Por serem consideradas estratégicas frente aos desafios impostos pelas mudanças no mercado de trabalho, reforçam o valor único do elemento humano em meio à transformação tecnológica.

O assunto é vasto, abrindo um amplo leque de questões existenciais e éticas que nos fazem refletir não apenas sobre as diferentes competências técnicas exigidas pela nova era digital, mas também sobre as desigualdades geradas por seu uso assimétrico, a concentração de poder nas mãos das grandes corporações e a necessidade de políticas públicas que garantam uma transição ética, justa e inclusiva.

Do ponto de vista ético, é urgente a discussão sobre a proteção de dados pessoais e a responsabilidade civil pelo uso indevido da IAG. Do ponto de vista político, é necessário pensar formas de governança pública e participativa para que a IA não se torne um instrumento de opressão silenciosa, mas um vetor de inclusão e equidade.

4 Artigo encontrado no link: https://reports.weforum.org/docs/WEF_Future_of_Jobs_2025_Press_Release_PTBR.pdf. Acesso em 29 de janeiro de 2025.

Enfrentar essas questões exige uma articulação entre governos, setor privado, sociedade civil e academia. A implementação de investimentos em educação crítica, formação contínua e regulamentação ética tornou-se, nos dias de hoje, um imperativo democrático.

A IAG desafia nossa compreensão do trabalho, não apenas como meio de subsistência, mas também como fonte de identidade e propósito. Mas quando a IAG assume tarefas que tradicionalmente definiam habilidades humanas, como a criatividade, surge um questionamento sobre o que realmente nos constitui como seres humanos.

No artigo “IA e humanidade: desvendando os limites da criatividade e consciência”, Fabio Correa Xavier argumenta que a IA, mais do que uma ferramenta tecnológica, assinala uma mudança de paradigma que redefine a natureza da criatividade, nos obrigando a repensar o que nos torna humanos. Para o autor, “a IA não é apenas um avanço tecnológico; ela é um espelho que reflete e questiona os aspectos mais fundamentais da vida humana” (2024, p. 2). O debate sobre inteligência artificial, portanto, é também — e principalmente — um debate sobre o que significa ser humano na era das máquinas.

Por isso, vale trazer aqui a fala de Marcel Duchamp, em entrevista concedida em 1956 ao diretor do Guggenheim Museum. O artista acredita que “a arte é a única atividade em que o homem se afirma como um verdadeiro indivíduo, indo além do estado animal, porque a arte é um portal para dimensões que não são governadas pelo tempo e espaço”.⁵

Em meio à lógica dos algoritmos, a afirmação de Duchamp atravessa o tempo para nos lembrar que é a nossa capacidade de imaginar o inimaginável e o desejo pelo gesto criativo que nos revela humanos — e nos conduz, com intencionalidade e afeto, para horizontes ainda não explorados do futuro.

A criatividade humana, segundo Csikszentmihalyi (2013), não surge no vazio: ela é fruto da interação entre o sujeito criador, o domínio cultural no qual ele atua e o reconhecimento social dessa produção. Trata-se, portanto, de um processo que envolve sensibilidade, contexto, motivação e intenção. Já a IAG, embora seja capaz de gerar textos, imagens ou sons com aparente originalidade, opera por meio da recombinação de padrões preexistentes, sem consciência ou intenção. Como afirmam Hessel e Lemes (2023, p. 124), “a criatividade da IA é um reflexo tanto das suas capacidades técnicas quanto das visões e inputs humanos que o guiam”.

5 Entrevista encontrada no link: https://www.youtube.com/watch?v=Wuf_GHmjxLM. Acesso em 11 de abril de 2025.

Apesar dessas diferenças estruturais, os autores reconhecem o potencial criativo da IAG quando utilizada como ferramenta colaborativa. Nesse sentido, ela atua como catalisadora de processos criativos, sobretudo ao proporcionar acesso a estilos, linguagens e repertórios que talvez escapassem à percepção individual. Para os autores, a IAG pode “oferecer inspiração, aprimoramento e eficiência aos seus usuários” (Hessel; Lemes, 2023, p. 124), reforçando seu papel como parceira estratégica da criação.

No entanto, esse potencial não está isento de tensões e dilemas críticos. Os riscos associados à dependência excessiva da tecnologia incluem a estagnação criativa, a homogeneização estética e o enfraquecimento da autoria. Questões éticas emergem com força, especialmente no que se refere à originalidade das obras, à propriedade intelectual e à transparência dos processos criativos mediados por algoritmos. Hessel e Lemes alertam para o perigo de conteúdos “realistas e persuasivos demais” (2023, p. 122), que, embora tecnicamente eficazes, podem esvaziar o sentido de invenção e expressão subjetiva.

Um dos elementos centrais desse debate é o papel do *prompt* — o comando textual ou visual que direciona a resposta da IAG. Os autores enfatizam que a qualidade e a complexidade do produto gerado estão diretamente relacionadas à clareza e à sofisticação do *prompt*. “O teor do *prompt* é crucial” (Hessel; Lemes, 2023, p. 128), afirmam, pois é ele que define as coordenadas criativas do sistema. Nesse ponto, a autoria humana é deslocada para a etapa de formulação da demanda, fazendo da engenharia de *prompt* uma nova competência criativa no ecossistema digital contemporâneo.

Esse papel do *prompt* estabelece uma relação conceitual direta com a noção clássica de *briefing* nos processos criativos de design. Historicamente, o *briefing* é entendido como um documento-guia que organiza as expectativas do cliente, os objetivos do projeto, o perfil do público-alvo, os limites técnicos e os valores simbólicos envolvidos. Assim como o *prompt*, o *briefing* não determina a forma final, mas orienta o campo das possibilidades criativas. Ambos operam como interfaces de mediação entre o desejo humano e a realização projetual, seja ela conduzida por equipes de criação humanas ou por sistemas algorítmicos.

O que se observa, nesse sentido, é uma transposição da lógica do *briefing* para o universo do design computacional. O *prompt*, enquanto enunciado de ativação da IA, assume o papel de *briefing* algorítmico, transformando comandos verbais em vetores de criação automatizada. Isso implica não apenas um deslocamento da prática criativa, mas também uma renovação das competências exigidas dos profissionais: se antes era preciso traduzir ideias

em diretrizes visuais para equipes humanas, agora é necessário traduzir intenções em linguagem operável para sistemas de aprendizado de máquina.

Tal analogia aponta para um cenário híbrido, em que a criatividade do pensamento projetual permanece central, mas se reconfigura em diálogo com novas lógicas de funcionamento. O domínio da linguagem dos *prompts* torna-se, assim, uma extensão das habilidades de planejamento e direção criativa — não como substituição do humano, mas como reformulação de seu papel na mediação com a técnica.

Assim, a criatividade não apenas resiste, mas também se reposiciona como uma força indispensável para equilibrar os avanços e transformações da Inteligência Artificial Generativa, reforçando o valor insubstituível do pensamento criador humano. Agora, mais do que nunca, o design precisa estreitar suas relações com a arte, especialmente em termos de processos criadores, para permanecer relevante e atuante em um mundo cada vez mais digital.

Considerando as ameaças de extinção já mencionadas que pairam sobre o design gráfico, é importante lembrar que, ao contrário das previsões do início do século XXI, o livro físico atravessou duas décadas e hoje se consolida como um objeto de desejo. Notícias frequentes publicadas nos jornais⁶ demonstram que aqueles que apostavam no triunfo dos e-books e dos formatos digitais sobre o impresso não anteciparam o prestígio que este reconquistou. As editoras, por sua vez, têm investido cada vez mais no design gráfico de edições especiais de títulos novos ou clássicos, muitas vezes acompanhadas de brindes inusitados, conferindo às peças um estatuto de itens de colecionador. Livros, revistas e outros itens físicos, além de expressarem afetos, refletem nossos gostos pessoais, que se manifestam por meio deles, estreitando laços e compartilhando experiências.

Em um texto postado em suas mídias sociais, a editora paulista UBU replica a newsletter, “O impresso contra-ataca”, da criadora de conteúdo The Summer Hunter⁷, que reforça as questões discutidas neste artigo. O texto explora o renascimento das mídias impressas em um mundo dominado pelo digital refletindo uma valorização crescente do livro impresso.

Essa resiliência do impresso está ligada a uma onda de nostalgia que valoriza a dimensão tátil, a materialidade expressiva, de revistas e livros impressos.

6 Artigo encontrado no link: https://oglobo.globo.com/cultura/noticia/2022/10/bookishness-entenda-por-que-cultura-digital-estimulou-fetico-pelo-livro-fisico.ghtml?utm_source=aplicativoOGlobo&utm_medium=aplicativo&utm_campaign=compartilhar. Acesso em 29 de janeiro de 2025.

7 Newsletter encontrada no link: <https://thesummerhunter.com/?s=0+impresso+contra-ataca>. Acesso em 29 de janeiro de 2025.

Mais do que a informação contida, são valorizados o projeto gráfico editorial, a sensação de folhear páginas e o apelo estético. Neste contexto a criatividade aliada à improvisação potencializa o uso de materiais inusitados em estreita correspondência com os conteúdos dos textos, criando um composto de sensações que integram no projeto gráfico do livro dimensões estéticas, poéticas, técnicas e conceituais. No campo editorial, o designer, para se manter atuante, precisa promover uma experiência de leitura que vá além da mera legibilidade com a escolha de uma tipografia adequada dentro de um projeto correto e previsível.

Trata-se, portanto, da constituição de uma nova postura em relação aos projetos de design, discutida neste artigo por meio das reflexões sobre os processos criativos envolvidos no livro (de artista) *Noturnal*. É importante lembrar, mais uma vez, que nas relações entre Arte e Design, o foco da investigação deve recair sobre a convergência de suas práticas criadoras, e não apenas os resultados obtidos.

A designer Elaine Ramos⁸ conhecida por seus projetos experimentais na área editorial, competentes e poéticos, em afinidade com as premissas desse artigo, considera o livro, mais do que um simples portador neutro de conteúdo, é um objeto que dialoga com o que contém, muitas vezes aproximando-se do território do livro de artista. Mesmo assim, ela adverte que seus trabalhos “baseiam-se em um fundamento muito concreto: o texto. Embora a legibilidade possa ser tensionada em certos momentos, ela nunca é comprometida, pois o design gráfico se constrói em diálogo direto com o conteúdo verbal” (Ramos, 2019, p.87).

Enquanto o artista tende a explorar os limites subjetivos de sua criação, o designer encontra suporte nas restrições técnicas, econômicas e humanas do processo de produção. Ramos afirma que “sua obra é o produto acabado, resultado de uma ideia que, depois de nascer, sobreviveu a todas as etapas do processo” (Ramos, 2019, p. 88). O design gráfico de livros, mesmo não sendo uma prática de exploração livre como a arte, pode transcender os limites da comunicação visual, para expressar sensações, relacionando forma, conteúdo e experiência em um equilíbrio sensível e singular. É nesse contexto que as reflexões sobre o processo criativo do livro (de artista) *Noturnal* reverberam nos processos de design gráfico de livros comerciais.

8 Elaine Ramos é designer atuante na área cultural e social da editora paulistana Ubu, fundada em 2016. Formada pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), Elaine foi diretora de arte da editora Cosac Naify por 11 anos (de 2004 a 2015), onde projetou centenas de livros. Acesso às obras da designer: <https://elaideramos-estudiografico.com.br/>. Acesso em 31 de janeiro de 2025.

Por isso, o uso dos parênteses na expressão “livro (de artista)” como forma de aproximar e revelar as semelhanças entre essas duas práticas criativas.

Acreditamos que o design contemporâneo deva se aproximar da arte, estimulando uma prática projetual voltada à experimentação deliberada, sem deixar de estar inserida no mercado de trabalho. Desta forma, o resultado será um projeto de design que atende a uma demanda específica, mas não se fecha completamente nela. Essa é a diferença fundamental. E não só no design, mas em todo pensamento criador contemporâneo, a ênfase está na complexidade dos processos em formação e não nos resultados prontos de objetos fechados em si mesmos que nada oferecem além de uma única e previsível funcionalidade.

A contemporaneidade, ao ampliar o campo de atuação do designer, exige novos modos de projetar que considerem a complexidade de nossa época, na qual todo o fazer é fluido e está sempre em processo de transformação, o que implica em dizer que pouco sabemos de antemão e que a criatividade do ato de projetar está no movimento de seguir em frente. Segundo Ingold, “improvisar é seguir os modos do mundo à medida que eles se desenrolam, e não conectar, em retrospecto, uma série de pontos já percorridos” (2012, p. 12). Por isso, as conhecidas formas de raciocínio lógico — como a indução, a dedução e a abdução — não são suficientes para dar conta dos estudos sobre a criatividade.

A dedução ocorre quando se estabelece uma conclusão a partir de premissas, por meio de argumentos lógicos. A indução, por sua vez, baseia-se na observação de eventos particulares que levam à formulação de generalizações. Já a abdução lida com a relação de causalidade entre dados, sugerindo hipóteses sobre possíveis verdades. Esta última tem o aspecto interessante de incluir a possibilidade de criação de novos fatos, o que a aproxima dos processos artísticos, muitas vezes considerados formas de raciocínio abduutivo. Contudo, para Ingold, isso ainda não basta para desmontar a separação entre sujeito e objeto, porque a abdução ocorre quando aceitamos um fato como verdade, ou seja, quando seguimos uma ideia pré-concebida. E, sob a perspectiva ingoldiana, o artista constitui-se como sujeito errante e processual, cuja prática criativa se entrelaça com o curso de sua própria existência.

A criatividade do ato de projetar, portanto, implica um enfoque não na abdução, mas na improvisação, ou seja, possui afinidade com a prática artística. Para o artista, assim como o designer, cada trabalho é um experimento que acontece não a partir de pressupostos, mas no sentido de “valorizar uma ideia e segui-la para ver onde vai dar” (Ingold, 2022, p.22). Portanto, a questão que se coloca neste artigo é sobre a importância de se recuperar e reforçar os vínculos entre arte e design para expandir as capacidades projetuais

do design face às demandas da atualidade, configurando um potencial real de colaboração produtiva entre essas duas disciplinas.

4. Considerações Finais

A presente investigação sobre as correspondências metodológicas e poéticas entre Arte e Design, a partir do processo criativo do livro (de artista) *Noturnal*, revelou a importância do diálogo interdisciplinar na construção de novas abordagens projetuais. A análise evidenciou que criar e fazer, longe de serem processos separados, lineares e previsíveis, emergem da interação contínua entre materiais, técnicas e pensamento intuitivo. E a criatividade, aliada a improvisação desempenha um papel central na produção de sentidos do acontecimento estético.

Os referenciais teóricos de Ingold, Bachelard, Deleuze & Guattari e Byung-Chul Han reforçam a ideia de que a prática criadora é atravessada por um fluxo dinâmico de experimentação e sensibilidade, no qual o diálogo com a matéria e o contexto amplia as possibilidades expressivas da obra. No projeto *Noturnal*, essa interação se manifesta na escolha cuidadosa dos materiais, na composição visual e na relação tátil do leitor com o objeto-livro, promovendo uma experiência de leitura que transcende a função convencional do design gráfico. As reflexões sobre a realização do livro sugerem que a resiliência do pensamento criador reside na sua capacidade de improvisação com o mundo e na integração sensível entre técnica e poética. Nesse sentido, aproximar o design da arte não é apenas uma escolha estética, mas uma necessidade metodológica para responder às complexidades contemporâneas.

Cabe ainda reconhecer que, embora a aproximação entre arte e design amplie as possibilidades expressivas da prática projetual, essa perspectiva encontra limites concretos nas condições precárias que marcam o exercício profissional do design na contemporaneidade — como a informalização do trabalho, a má remuneração e a sobrecarga de demandas. Nesse contexto, a experimentação deliberada, que exige tempo, atenção e cuidado, desafia a lógica produtivista predominante. Assim, torna-se urgente repensar os próprios fundamentos epistemológicos do projeto e do design, em direção a formas de fazer mais éticas e sustentáveis — tarefa que, embora ultrapasse o escopo deste artigo, revela-se central para futuros desdobramentos dessa reflexão.

Além disso, em um cenário onde a Inteligência Artificial desafia o campo do design, torna-se imperativo reafirmar o valor insubstituível da criatividade humana. Por isso, é pertinente discutir e reconhecer a aproximação conceitual entre o prompt e o briefing. Ambos operam como estruturas de mediação entre intenção e realização, evidenciando que, mesmo diante da

automação, o pensamento criador persiste na formulação sensível das perguntas, para que as respostas não sejam previsíveis.

Por fim, este artigo reafirma a importância de investigar processos criativos híbridos, nos quais as fronteiras entre arte e design se tornam porosas e fecundas. A compreensão do ato de projetar como um espaço de experimentação e descoberta não apenas amplia as possibilidades expressivas do design, mas também fortalece sua relevância no mundo contemporâneo, ao propor formas mais sensíveis e inventivas de se relacionar com o entorno. Assim, reafirmamos a necessidade de uma prática projetual no design que acolha a incerteza, sem de limitar ao alcance de um resultado, podendo evoluir em usos extraordinários, dando continuidade aos processos de transformação contínua tão inerentes à vida.

Referências

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria.** São Paulo: Martins Fontes, 2002.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. **Creativity: flow and the psychology of discovery and invention.** New York: Harper Perennial, 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é Filosofia?** São Paulo: Ed. 34, 1992.

HAN, Byung-Chul. **A Salvação do Belo.** Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 2019.

HESSEL, Ana Maria Di Grado; LEMES, David de Oliveira. **Criatividade da Inteligência Artificial Generativa.** *TECCOGS – Revista Digital de Tecnologias Cognitivas*, n. 28, 2023.

INGOLD, Tim. **Trazendo as coisas de volta à Vida: emaranhados criativos num mundo de materiais.** *Horizontes Antropológicos*, vol. 18, nº 37, Porto Alegre, Jan/Jun, 2012.

INGOLD, Tim; HALLAM, Elizabeth. **Criatividade e improvisação cultural dez anos depois: uma atualização.** Tradução de Patrícia Reinheimer. *Todas as Artes: Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, Lisboa, v. 1, n. 2, p. 135-141, 2018. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav1n2r1>. ISSN 2184-3805.

INGOLD, Tim. **Fazer: antropologia, arqueologia, arte e arquitetura.** Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 2022.

PIRES, Julie; MOURTHÉ, Claudia. **PPGD: o programa de Pós-Graduação em Design da Escola de Belas Artes**. ARQUIVOS da Escola de Belas Artes EBA | CLA | UFRJ, nº 30, especial, 2019.

RAMOS, Elaine. Livro em processo. In: DERDYK, Edith (Org.). **Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas**. Edição Kindle. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2019

VALÉRY, Paul. **Variedades**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2020

XAVIER, Fabio Correa. **IA e humanidade: desvendando os limites da criatividade e consciência**. MIT Technology Review Brasil, 19 fev. 2024. Disponível em: <https://www.technologyreview.com.br>. Acesso em: 11 de abril de 2025

Como referenciar

PEIXOTO, Irene de Mendonça. Correspondências Poéticas e Metodológicas entre Arte e Design na criação do livro (de artista) Noturnal. **Arcos Design**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 2, pp. 50-71, jan./2025. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/arcosdesign>.

DOI: <https://www.doi.org/10.12957/arcosdesign.2025.89636>

Copyright © 2025 Irene de Mendonça Peixoto



A revista **Arcos Design** está licenciada sob uma licença Creative Commons Atribuição – Não Comercial – Compartilha Igual 4.0 Não Adaptada.

Recebido em 09/02/2025 | Aceito em 05/05/2025

Criativos negros periféricos do Rio de Janeiro: vozes ativistas como base para táticas em arte, moda e design

Cristiany Soares (UDESC, Brasil)

soarescrisf@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-7449-4136>

Dra Daniela Novelli (UDESC, Brasil)

daniela.novelli@udesc.br

<https://orcid.org/0000-0001-6981-8933>

Criativos Negros Periféricos Do Rio De Janeiro: vozes ativistas como base para táticas em arte, moda e design

Resumo: O presente estudo buscou identificar bases ativistas que promovem a valorização das culturas negras e periféricas do Rio de Janeiro por meio das práticas criativas nos campos da Arte, da Moda e do Design. Para tanto, adota uma abordagem qualitativa e descritiva, embasada em pesquisas bibliográfica, documental e de campo, incluindo entrevistas com criativos negros e periféricos, além da análise da plataforma *UmTok*, sob a direção criativa de Rafaela Pinah. Os resultados apontam plataformas digitais como alternativas para que sujeitos historicamente marginalizados enfrentem a colonialidade nos campos criativos, baseadas nas táticas de ciberativismo, quilombismo e afroempreendedorismo.

Palavras-chave: Arte, Moda e Design; Estéticas Negras e Periféricas; Ativismo.

Black Peripheral Creatives of Rio de Janeiro: activist voices as a basis for tactics in art, fashion and design

Abstract: *This study aimed to identify activist foundations that promote the appreciation of Black and peripheral cultures in Rio de Janeiro through creative practices in the fields of Art, Fashion, and Design. To achieve this, it adopts a qualitative and descriptive approach, based on bibliographic, documentary, and field research, including interviews with Black and peripheral creatives, as well as an analysis of the UmTok platform, under the creative direction of Rafaela Pinah. The findings indicate digital platforms as alternatives for historically marginalized individuals confront coloniality in creative fields, based on the tactics of cyberactivism, quilombism and afro-entrepreneurship.*

Keywords: *Art, Fashion and Design; Black and Peripheral Aesthetics; Activism.*

1. Introdução

Historicamente, as visualidades predominantes nos campos da Arte, da Moda e do Design foram construídas no Ocidente em torno de narrativas e referências estéticas eurocêntricas sob o *ethos* social da branquidade. No entanto, plataformas digitais emergentes vêm promovendo no século XXI certa reconfiguração nas maneiras de produzir, difundir e reconhecer conteúdos criativos com potencial de luta, insurgência e subversão. Sob a direção criativa de Rafaela Pinah, a plataforma *UmTok* propõe visualidades das periferias do Rio de Janeiro para o mundo, por meio de uma estética politicamente engajada e baseada em “táticas” (Certeau, 2002) de enfrentamento ao processo de colonialidade.

O presente estudo, que integra uma pesquisa de dissertação de mestrado em Design de Vestuário e Moda da Universidade do Estado de Santa Catarina, tem como objetivo identificar bases ativistas que promovam a valorização das culturas negras e periféricas do Rio de Janeiro por meio das práticas criativas de Arte, Moda e Design.

A pesquisa realizada classifica-se como qualitativa, descritiva e aplicada, cuja coleta de dados baseou-se nas pesquisas bibliográfica, documental e de campo, sendo esta última realizada por meio de levantamento com criativos negros e periféricos do Rio de Janeiro e Rafaela Pinah. Abordagens culturais, decoloniais e construtivistas contribuem para uma discussão crítica sobre plataformas sociais colaborativas no contexto digital e novas formas de agência e difusão em campos criativos protagonizados por criativos negros e periféricos do Rio de Janeiro – cuja escuta e interpretação de suas vozes foram fundamentais para a proposição de táticas ativistas voltadas ao enfrentamento do legado eurocêntrico e à valorização de suas produções estético-visuais.

Destaca-se a relevância desta pesquisa por justamente marcar a instância da criatividade enquanto “ato de resistência”, que transcende a expressão estética para se tornar uma prática estético-política, fomentando movimentos colaborativos de Arte, Moda e Design, a fim de fortalecer laços comunitários e ampliar a autonomia política, cultural e econômica das populações negras e periféricas.

2. Narrativas Ativistas: Rafaela Pinah e Criativos Negros e Periféricos do Rio de Janeiro

2.1 Plataformas Digitais e a Potência Difusora de Novos Agentes

Pode-se dizer que os campos da Arte, da Moda e do Design configuraram-se por excelência como *locus* contemporâneo negado às populações negras e comunidades periféricas, utilizando-se até bem recentemente de veículos tradicionais de comunicação (como revistas, jornais e programas de televisão) para disseminação de tendências e estilos alinhados às concepções da branquidade – termo adotado por Novelli (2014), em referência à expressão em inglês *whiteness* para chamar a atenção aos diversos privilégios históricos, socioculturais e simbólicos dos indivíduos brancos (Craveiro e Oliveira, 2018).

Publicações sustentadas por um *lifestyle* de luxo, como a *Vogue Brasil*, promoveram discursivamente estéticas alinhadas aos padrões de beleza europeus, construindo um cenário simbólico no qual corporeidades não brancas e periféricas tornaram-se vítimas de um processo de apagamento cultural, reduzidas a representações exotizadas, erotizadas (Novelli, 2014), ou ainda marginalizadas.

Esta perspectiva vem de encontro com a colonialidade (Mignolo, 2017), uma das facetas mais obscuras da modernidade que sustenta uma lógica civilizatória diretamente ligada à dominação, exploração e hierarquização de povos – e que, ao adentrar no campo do conhecimento, desqualifica por exemplo saberes indígenas e africanos. Quijano (2005) pontua que a colonialidade permanece como estrutura de poder baseada na imposição de uma classificação racial e econômica global, organizando em escala mundial o trabalho, o conhecimento e a autoridade. Assim, a classificação racial funcionou historicamente como um instrumento central para estruturar as relações de poder no âmbito global, integrando a dominação econômica, política e cultural que se originou no colonialismo e permanece viva nas dinâmicas capitalistas e eurocêntricas.

No entanto, a recente ascensão de mídias sociais colaborativas tem possibilitado o surgimento de novos agentes responsáveis pela difusão de conteúdos, cujas vivências de atores excluídos não se limitam mais à condição de subalternidade e emergem enquanto narrativas construídas por aqueles que vivem e protagonizam esses universos – tais como a experiência em bailes, momentos de lazer com amigos, expressões de fé e episódios de abordagens policiais e violência (Dos Santos, 2024).

Segundo Crane e Bueno (2012), processos alternativos de disseminação têm ganhado relevância, apesar da complexidade inerente ao fenômeno da

difusão. O modelo *trickle across* é incorporado ao debate sobre agentes difusores, caracterizado pela combinação de referenciais provenientes tanto de indivíduos considerados não intelectuais quanto daqueles legitimados como pertencentes às elites intelectuais (Almeida; Held, 2019). Característico da sociedade em rede (Domingues; Miranda, 2018), permite a adoção simultânea de tendências entre diferentes grupos socioeconômicos, reforçando a inovação por meio da projeção de personalidades que não se enquadram necessariamente no perfil de celebridades tradicionais, mas que são reconhecidas e valorizadas dentro de seus círculos sociais locais.

Abordar os campos em questão, a partir de uma ótica negra e periférica, constitui uma estratégia potencialmente transformadora para conceber e valorizar estéticas no Brasil (Nascimento, 2019). Na visão de Berth (2019), tal abordagem assumiria um papel político importante, ao contribuir para a ressignificação e a reconstrução da imagem social de indivíduos negros – assim como reinventar os imaginários da negritude e da africanidade (Gonçalves; Meirinho, 2020).

Para comunidades negras e periféricas, a comunicação colaborativa proporciona espaços de expressão e conexão e permite o compartilhamento de perspectivas singulares sobre moda, estilo e identidade. Se plataformas digitais se configuram como espaços propícios para a produção e o compartilhamento de conteúdos textuais e imagéticos entre indivíduos de diferentes localizações geográficas e culturais (Romano et al., 2013), considera-se vital o papel de novos protagonistas na difusão de culturas de Moda, Arte e Design – como Rafaela Pinah.

2.2 O ativismo visual de Rafaela Pinah: entre Plataforma e Casa UmTok

A plataforma colaborativa *UmTok*, desenvolvida pela estilista, antropóloga e diretora criativa Rafaela Pinah, reúne profissionais de distintas áreas com objetivo de produzir imagens de Moda que desafiem e transcendam os ideais hegemônicos da branquidade. Pinah conduz editoriais de forma representativa, com indivíduos majoritariamente da Zona Oeste do Rio de Janeiro, criando oportunidades concretas para que atores negros oriundos desta territorialidade se insiram nos campos de Arte, Moda e Design.

A fim de compreender a potência estético-política de suas produções visuais, bem como as percepções de criativos negros e periféricos sobre o impacto e a expressividade das imagens veiculadas, foram realizadas entrevistas semiestruturadas com Pinah e mais cinco profissionais criativos – cujos critérios de escolha foram: a) serem criadores negros com produção estética de cunho ativista no contexto da valorização das culturas negras e

periféricas cariocas e/ou brasileiras; b) serem reconhecidos pela comunidade e/ou mídia na(s) qual(is) atuam como agentes difusores de comunicação nas áreas de Arte, Moda e Design; c) terem realizado trabalho(s) com a plataforma *UmTok*; d) estarem localizados em zonas periféricas do Rio de Janeiro (Dos Santos, 2024).

Sabe-se que as zonas Norte, Oeste e parte do Centro da cidade do Rio de Janeiro constituíram-se historicamente como territórios que sofreram processos de invisibilidade sociocultural e estética por um longo período, por não atenderem aos interesses e padrões de uma elite econômica carioca privilegiada simbólica, social e culturalmente, a partir de discursos produzidos por e para indivíduos brancos. Nesse sentido, o ativismo de Pinah possibilita compreender que a força motriz criativa para a materialização dos seus trabalhos está justamente dentro desses espaços.

Sou diretora criativa, *Stylist* e criadora do *Coolhunter Favela* e da *Casa Tok*. O escritório tem me libertado, me emancipado, afirmando o meu corpo enquanto uma travesti na moda. É um trabalho de pesquisa, um trabalho de pesquisa visual, um trabalho que eu venho remontar os imaginários. É uma pesquisa antropológica e etnográfica que eu venho falar da minha vivência, do meu cotidiano, como eu coloco né, o cotidiano em primeira pessoa, no primeiro lugar nos espaços [...] O Joãozinho Trinta tem uma frase que faz existência do meu trabalho, que é muito linda e engraçada. Ele fala que quem gosta de pobreza é antropólogo, o povo gosta de luxo e opulência, e o meu trabalho é sobre isso (Pinah, 2024, informação verbal).

A diretora criativa está à frente de dois projetos de grande relevância para a cidade do Rio de Janeiro, especialmente para a Zona Oeste: as plataformas digitais *Coolhunter Favela* e a *UmTok*, buscando reescrever o imaginário periférico por meio da fotografia de moda e do mapeamento de tendências produzidas nas territorialidades periféricas. Sua visão contribui para a reconstrução das representações culturais, estéticas e visuais dos territórios periféricos e de seus atores (Figura 1), desmistificando todo o imaginário social racista construído historicamente sobre essas representações e propagado pela cultura midiática (Almeida, 2019).



FIGURA 1. Corpos pretos e periféricos em produções de moda da plataforma UmTok. Fonte: Elaborado pelas Autoras, 2024.

A riqueza e a complexidade das vivências periféricas ganham centralidade e sua prática explora a opulência como expressão, reivindicando a exuberância enquanto elemento de resistência, bem como subvertendo narrativas que associam a periferia e seus corpos à carência e à precariedade.

As imagens são simplesmente sensacionais! Tipo, elas são tipo um espelho dessa cultura dos crias né, mas o legal é que ela não se afasta muito. Não traz uma pessoa que é totalmente diferente, sabe? É de um jeito autêntico, poderoso. Meio que eu vejo que ali fazem questão de mostrar o talento e a criatividade do subúrbio, das favelas... São imagens muito bem pensadas e executadas mesmo e dá pra ver um pouco de simplicidade, a verdade nua e crua mesmo (Entrevistado 5, 2024, informação verbal).

Outros entrevistados reconhecem uma representação singular das vivências periféricas, que ajuda a romper com estereótipos disseminados pelas narrativas hegemônicas. O Entrevistado 2 destaca a identificação pessoal com as imagens que capturam a essência das experiências periféricas e elevam a favela ao nível de excelência estética e simbólica, enquanto o Entrevistado 4 enfatiza a capacidade das produções de descortinar realidades invisibilizadas no Rio de Janeiro, ao educarem e desafiarem públicos externos a enxergarem os territórios periféricos a partir das suas potencialidades. Ambos concordam que o trabalho de Pinah transcende o registro visual, atuando como ferramenta de comunicação e transformação social nos campos da Arte, do Design e sobretudo da Moda.

O corpo da Moda proposto por Pinah é negro e periférico, evidenciando seu afastamento dos elementos simbólicos legitimados pelo *ethos* da branquidade (Novelli, 2014), e sua representação ganha potência no sentido comunicativo e estético-político justamente por estar inserida em um discurso visual constituído por imagens “não saturadas”, termo usado pela entrevistada.

Esses dias eu tava conversando com a minha equipe e a gente tava falando isso, desse desespero que às vezes o entretenimento e o artístico não entende né, o que a gente está fazendo enquanto preparação de Cultura. Às vezes o cara tá lá, tipo um artista com milhões de *views* e como ele pode ser uma pessoa de pensar no que ele tá vivendo hoje, como ele pode acelerar enquanto potência os trabalhos estéticos que têm acontecido dentro das periferias do Rio de Janeiro e não rola. Então, hoje, eu sou a pessoa, o calo no sapato, para falar: Gente, olha, a gente precisa acelerar essas movimentações, bem bonita, capa de revista, com uma imagem bonita não saturada. Não essa criança sem camisa, com nariz escorrendo porque já não é mais isso, não é essa criança correndo, não é um lugar de uma imagem filantrópica né. É o lugar de uma imagem assim áurea, com uma superpotência (Pinah, 2024, informação verbal).

As visualidades produzidas por Pinah fluem a partir do contexto periférico e retornam transformadas por novos caminhos de visibilidade e potência simbólica, estas se afastam de estereótipos, não seguem uma lógica linear e não retornam aos lugares de subalternidade impostos historicamente; operam em um fluxo contínuo de ressignificação e afirmação cultural – relacionando-se diretamente com o conceito de “transfluência” (Santos, 2023), um modo de existir e de se mover no mundo que rompe com a lógica linear, rígida e dualista característica do pensamento colonial da produtividade e da eficiência pautado em linhas retas. A transfluência opera na circularidade, no fluxo contínuo, na interconexão e no movimento, transformando sem se desconectar da origem.

A perspectiva de circularidade está presente na forma pela qual as produções visuais da plataforma *UmTok* dialogam com os espectadores, construindo um fluxo contínuo de identificação, educação e transformação. Ao serem questionados sobre a importância dos ciberespaços para a disseminação do seu trabalho, bem como uma alternativa para potencializar as narrativas negras e periféricas, os criativos entrevistados ressaltaram o impacto significativo que o *Instagram* e outras redes sociais têm em suas carreiras criativas; mesmo estando sujeitos ao controle mercadológico, o retorno positivo que

recebem é um grande estímulo para que continuem investindo na publicação de seus trabalhos na rede social.

A transfluência está aqui associada mais à perspectiva contracolonial do que decolonial, na medida em que a noção de decolonialidade é sobreposta pelo contracolonialismo (Santos, 2023). Este último sugere a subversão enquanto forma de enfrentamento ao discurso do colonizador para potencializar saberes e culturas que são vítimas da cosmofobia, compreendida por sua vez como uma espécie de medo ou rejeição da pluralidade de mundos, da originalidade e da conexão com o que é vivo, diverso e essencial. Neste contexto, o movimento contracolonial é apresentado como uma forma de enfrentamento da linguagem e dos sentidos impostos pelo colonizador, uma estratégia cujo objetivo é enfraquecer o próprio colonialismo, usando seus próprios termos como ponto de partida (Santos, 2023). Em outros termos, enquanto a decolonialidade propõe um afastamento crítico do pensamento colonial por meio da busca em construir alternativas epistemológicas e culturais, o contracolonialismo confronta diretamente estruturas e discursos coloniais.

A posterior criação da Casa UmTok, enquanto espaço físico de resistência e autoafirmação derivado da plataforma digital, é a expressão concreta do contracolonialismo, por se estabelecer enquanto território de enfrentamento simbólico e prático às lógicas cosmofóbicas e colonizadoras que historicamente marginalizaram as culturas negras e periféricas. Segundo Santos (2023), o contracolonialismo não se limita a uma crítica ou distanciamento do colonialismo, como na perspectiva decolonial, mas assume uma postura ativa e subversiva frente aos discursos e estruturas coloniais. Ao valorizar as particularidades culturais da Zona Oeste, promover acesso ao mercado de trabalho e estimular a autoestima de crianças negras, o projeto #QuartadeCria, integrado à Casa UmTok, atua na reconstrução de narrativas identitárias apagadas ou desvalorizadas (Figura 2).

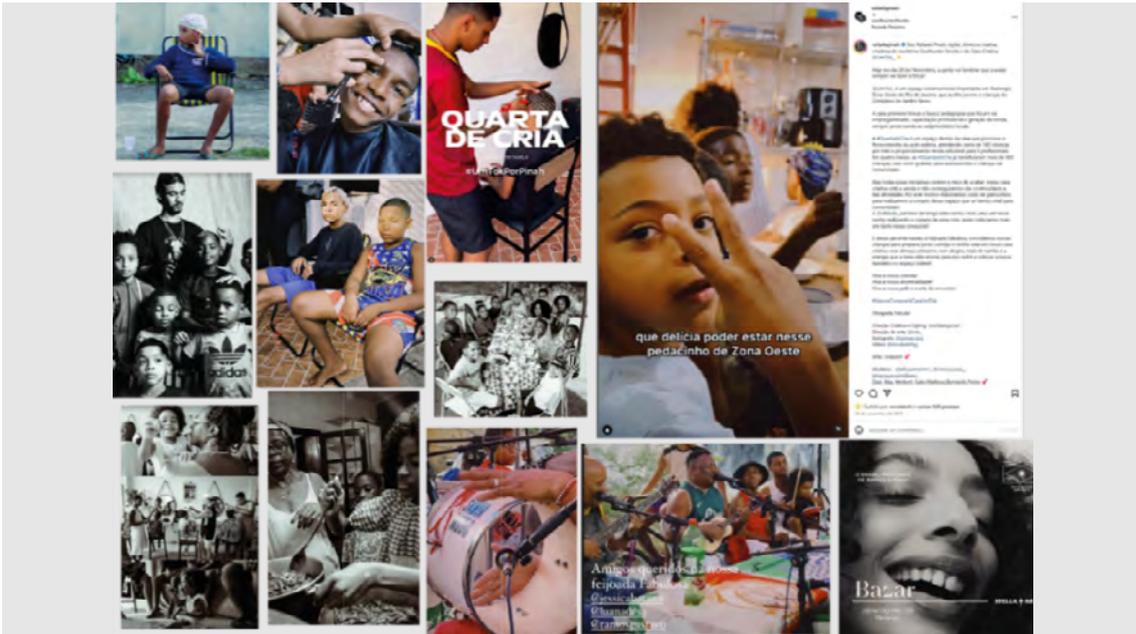


FIGURA 2. Corpos pretos e periféricos em eventos produzidos na Casa UmTok. Fonte: Elaborado pelas Autoras, 2024.

A Casa UmTok encarna a prática contracolonial ao conectar territórios digitais e concretos, ampliando o impacto das ações culturais. Rompe-se com o imaginário colonial, que associa a periferia à carência ou à criminalidade, e afirma-se uma estética própria ancorada na vivência negra e periférica – que se fortalece em sua singularidade, acionando a proposta contracolonial de subverter os signos do colonizador, trazer os saberes silenciados e ocupar linguagens e espaços com novos sentidos. A iniciativa liderada por Pinah atende mensalmente mais de 320 crianças, oferecendo mais de 684 horas de serviços dedicados ao fortalecimento da autoestima (Pinah, 2024).

Mas existe também um olhar revelador de uma perspectiva decolonial explorada por Pinah, ao impulsionar a superação de ciclos opressivos por meio de práticas educativas de desconstrução de paradigmas coloniais. Nota-se uma abordagem educativa estético-cultural decolonial, com visualidades baseadas em perspectivas não eurocêtricas. Os criativos negros e periféricos entrevistados se inspiram em elementos da diáspora brasileira para desafiar e desconstruírem padrões convencionais da mídia – como a cultura periférica, os bailes *funk*, as conversas com amigos, a observação da realidade, a estética pessoal e as experiências vividas dentro do contexto periférico – que influenciam diretamente a forma pela qual se expressam e se inspiram em suas respectivas áreas criativas.

Este movimento associa-se ao pensamento discursivo de Hall (2016), para quem todo discurso é um importante norteador para a produção de

conhecimento – portanto, o “escritório” tem um papel simbólico e material na formação e na disseminação do conhecimento, bem como de aceleração de potencialidades estético-culturais, negras e periféricas.

Eu gosto de me colocar como uma travesti. O que tenho feito com as redes sociais é reconstruir e reescrever narrativas sobre as periferias. Já se passaram quase 10 anos desde que comecei nessa jornada. Agora, quero me colocar nesse centro das atenções também com o *Coolhunter* e na *UmTok*, agora, em uma casa própria. Eu quero ser o centro desses dois projetos, quero que as pessoas entendam isso. É fundamental ser uma travesti nesses espaços da moda, que propõem criar novas visualidades e reconstruir imaginários (Pinah, 2024, informação verbal).

Tal declaração, ancorada por um marcador social de gênero que revela o lugar de fala de Pinah na perspectiva ativista, evidencia seu envolvimento na reconstrução das narrativas visuais relacionadas aos referenciais negros e periféricos no cenário da Moda. No contexto do Rio de Janeiro, os criativos entrevistados demonstram uma visão crítica sobre as barreiras enfrentadas por artistas periféricos na indústria criativa. Para o Entrevistado 3, estas são ainda mais rígidas para quem vem da Zona Oeste do Rio de Janeiro, onde as chances são mais escassas, assim como pontua o Entrevistado 5:

A cidade tem muitas alternativas culturais assim, cheio de oportunidades. Tem eventos diretos, exposições e pá... E foi muito isso que me fez sair de Niterói pra cá. É muito bom pra quem tá na cena artística e quer circular, ser visto assim. Mas por outro lado, a realidade é outra porque a gente sabe que acaba, tudo acaba caindo no mesmo ciclo, na mesma bolha. Pô, a falta de reconhecimento que a gente tinha falado e até mesmo de apoio, pra quem é artista da favela é absurda. Tem? Tem! Mas é muito mais complicado a gente conseguir espaço em eventos, em feiras... A maioria dos lugares privilegia os mesmos nomes já conhecidos e acaba deixando a gente de lado (Entrevistado 5, 2024, informação verbal).

O Entrevistado 1 ressalta a falta de oportunidades e sensação de exclusão não apenas no contexto do Rio de Janeiro, convergindo com a opinião do Entrevistado 4, que pontua dificuldades de acesso a oportunidades quando não se pertence a uma "bolha" social ou cultural específica. Já o Entrevistado 2 enfatiza a necessidade de manter outra ocupação além da artística para lidar com dificuldades financeiras.

3. Táticas para a valorização da criação negra e periférica nos campos de arte, moda e design

Embora apresentem desafios relacionados ao controle algorítmico e às dinâmicas de mercado, as redes sociais emergem como importantes espaços para criativos das periferias do Rio de Janeiro. Plataformas digitais, particularmente o *Instagram*, proporcionam maior visibilidade e superação de barreiras geográficas e estruturais. Kotler (2017) destaca a importância dos espaços na criação do senso de pertencimento e na promoção de trabalhos individuais, especialmente para minorias marginalizadas, visão corroborada pelas respostas de entrevistados que viam as redes sociais como ferramentas essenciais de divulgação e inspiração.

Nesse sentido, torna-se válida a noção de "tática" (Certeau, 2002) enquanto forma de insurgência micropolítica frente à colonialidade do ser (Maldonado-Torres, 2007), que nega historicamente à população negra e periférica o direito pleno de subjetividade, criação e dignidade. As táticas são modos improvisados e oportunistas de intervenção no espaço controlado por outros, realizados por indivíduos ou grupos que não possuem um "lugar próprio" de autoridade (Certeau, 2002), configurando práticas cotidianas de resistência e criatividade que não estabelecem um espaço próprio, movendo-se dentro do espaço do outro, ao aproveitarem as oportunidades momentâneas para subverterem ou se reapropriarem dos sistemas que as governam. Apresenta-se a seguir as práticas do tipo "tático" identificadas a partir do ativismo de Rapaela Pinah e criativos negros e periféricos de Arte, Moda e Design do Rio de Janeiro.

3.1 Ciberativismo

Plataformas digitais podem ser ferramentas importantes para movimentos ativistas, permitindo a organização e difusão de causas políticas e sociais (Resende *et al.*, 2015). Faz-se ainda importante atentar-se aos desdobramentos que estão sendo construídos por trás da relação entre cibercultura e ativismo, como por exemplo o ciberativismo – tática identificada na plataforma *UmTok*, que exemplifica como as tecnologias digitais podem ampliar as representações negras e periféricas a partir de vozes marginalizadas, apoiando a quebra de estereótipos e a reconstrução de narrativas estigmatizadas.

A própria ampliação da plataforma *UmTok* foi um movimento emblemático de empoderamento e transformação, proporcionado pelo ciberativismo – uma forma concreta de inclusão proporcionada pelo ativismo digital (Bandeira, 2022). Santos (2019), Maciel (2017) e Moraes (2001) ressaltam justamente que os espaços digitais permitem que vozes marginalizadas sejam

ouvidas, desafiando os monopólios das mídias tradicionais e promovendo uma diversidade de narrativas.

O ciberativismo torna-se portanto uma extensão das lutas socioculturais anteriores à *internet*, oferecendo novas oportunidades para movimentos marginalizados, especialmente minorias como negros e periféricos, para alcançar visibilidade e reconhecimento (Maciel, 2017). Ao promoverem reflexões decoloniais e valorizarem recursos locais por meio da criatividade, profissionais-ativistas contribuem para enriquecer a moda brasileira e torná-la mais representativa e plural.

3.2 Quilombismo

O conjunto das experiências dos entrevistados nos campos de Arte, Moda e Design revela a importância da criatividade enquanto ferramenta de expressão e resistência sociocultural e estética. Percebeu-se, no cenário criativo das periferias do Rio de Janeiro, desafios significativos enfrentados pelos profissionais negros, excluídos pela natureza centralizada da indústria criativa organizada em “bolhas”. A marginalização faz parte de um mecanismo estrutural de manutenção de privilégios e controle simbólico, na qual a centralização dos polos criativos em espaços elitizados reflete a colonialidade do poder (Quijano, 2005), organizando o mundo social a partir de dicotomias coloniais que naturalizam a marginalização de corpos e saberes racializados.

Entretanto, embora ainda periférica ao *mainstream*, a marginalidade cultural é hoje um espaço produtivo impulsionado por políticas culturais que promovem a diferença e a emergência de novas identidades (Hall, 2003). Com base nas teorias de Nascimento (2019), interpreta-se aqui como “quilombista” o movimento de construção de imagens de Moda alicerçadas em culturas negras e periféricas do Rio de Janeiro realizado por Pinah, uma vez que a diretora criativa busca valorizar as potencialidades conceituais e políticas dessas comunidades e engajar toda uma rede de agentes difusores representativos dessas culturas. Desta forma, a tática do quilombismo adquire *status* ativista no processo de compartilhamento, desenvolvimento, valorização e preservação dessas identidades.

Maciel (2017), Cury e Falcão (2017) reconhecem que as tecnologias digitais oferecem novas formas de expressão não disponíveis anteriormente, permitindo que criativos negros e periféricos narrem suas próprias histórias e, conseqüentemente, alcancem um público mais amplo. Novas estratégias de difusão ajudam a segmentar e engajar seguidores e consumidores, ainda que haja um desejo expresso por alguns criativos de serem reconhecidos pelas mídias mais tradicionais. Por sua vez, pontua-se que outros espaços

digitais, para além do *Instagram*, devem ser levados em consideração quando se pretende pensar na comunicação e na construção estético-visual dentro do território periférico.

Eu acredito que etnograficamente, nós temos uma parcela de produção e circulação que é muito característica e se concentra bastante dentro de uma certa localidade, o que acaba se tornando um recorte muito específico da cidade. Às vezes, gente pensa ela é extremamente plural e que todas as pessoas estão olhando para o que a gente está olhando e não né. Hoje, a gente tem uma comunicação de 25 menos [jovens com menos de 25 anos] dentro das periferias do Rio de Janeiro que não usa o Instagram né. Eles tendem a se comunicar mais pelo *Twitter* ou pelo *WhatsApp*. Então, muitas vezes, não temos uma referência clara que possa catalogar o que está sendo construído por eles. A criação e a circulação de conteúdo por lá tem um aspecto muito mais intuitivo que também não deixa de ser estético também (Pinah, 2024, informação verbal).

Assim, as mídias sociais podem ser reconhecidas não apenas como plataformas de conexão social, mas como espaços coletivos significativos para a expressão cultural e profissional das narrativas de criativos marginalizados que atuam nas áreas de Arte, Moda e Design.

3.3 Afroempreendedorismo

Foi possível ainda identificar que a necessidade de buscar meios de sustento alternativos estava diretamente relacionada à existência de condições econômicas precárias enfrentadas por criativos da periferia. Surge então o afroempreendedorismo – tática de resistência e ativismo para enfrentamento do racismo e valorização das raízes culturais afro-brasileiras, promovendo geração de renda para melhoria das condições de vida da população negra por meio do empoderamento econômico e cultural.

Para Nascimento (2018) e Sellis (2023), o afroempreendedorismo é um conceito que transcende a mera atividade comercial e configura-se enquanto uma estratégia significativa na valorização de raízes culturais negras. Almeida e Sobrinho (2014) o descrevem como um instrumento para mudar a realidade brasileira rumo à democracia racial. Sellis (2023) considera ainda que o afroempreendedorismo evoca debates sobre a reafirmação de uma comunidade historicamente empreendedora, ao desafiar as estruturas racistas que permeiam as formações socioeconômicas contemporâneas.

Nesse sentido, torna-se uma forma de insurgência econômica que desafia a exclusão estrutural, bem como propõe uma redefinição radical das práticas empreendedoras a partir de epistemologias negras, em ruptura com os modelos neoliberais e eurocentrados – que, por vezes, destina à população

negra papéis subordinados dentro da economia, restringindo seu acesso à propriedade, ao crédito e à autonomia financeira. As práticas empresariais, nessas comunidades, estão para além do lucro, ampliando-se e contribuindo em termos de valores estético-políticos substanciais a esses contextos, mesmo enfrentando obstáculos como a falta de recursos, a discriminação e burocracia (Maia, Silva e Almeida, 2021).

Portanto, as táticas ligadas a ciberativismo, quilombismo e afroempreendedorismo emergem como bases ativistas essenciais e suas práticas configuram uma contraofensiva simbólica à colonialidade múltipla – do poder, do saber, do ser – ao afirmarem que corpos historicamente silenciados existem, bem como criam, comunicam e transformam o mundo a partir de seus próprios referenciais.

4. Considerações Finais

O ativismo mostra-se essencial no processo de valorização e promoção de estéticas negras, periféricas e criativas do Rio de Janeiro, historicamente racializadas e marginalizadas na Arte, na Moda e no Design. Nesse sentido, desafia a marginalização ancorada na lógica da colonialidade do poder e do saber, pois questiona quais corpos podem criar, quais saberes são válidos e quais formas de beleza são reconhecidas como legítimas.

A análise das narrativas de Rafaela Pinah e dos criativos entrevistados revelou que as táticas do ciberativismo, do quilombismo e do afroempreendedorismo sustentam e fortalecem práticas ativistas criativas. O ciberativismo amplia o alcance dessas iniciativas, utilizando as plataformas digitais para disseminar informações, mobilizar e conectar online e offline indivíduos que possuem o interesse em participar dessa troca cultural e dela se beneficiar. O quilombismo reforça a identidade coletiva e a memória histórica, conectando as práticas atuais com uma herança de resistência e luta por direitos e reconhecimento das comunidades negras. Já o afroempreendedorismo proporciona meios econômicos e estruturais para que iniciativas de pessoas negras prosperem de forma autônoma, fomentando a criação de negócios que valorizam sua ancestralidade cultural e desafiando os pilares da colonialidade, que historicamente excluíram dos circuitos econômicos formais, relegando-as à informalidade, à precarização e ao consumo subalterno.

Foi possível ainda detectar a interconexão destas formas de ativismo. Este entrelaçamento revela uma ruptura com a lógica fragmentária imposta pela colonialidade do saber, que compartimentaliza os conhecimentos e os desconecta de suas bases culturais, afetivas e territoriais. Além disso, reafirma uma epistemologia de matriz africana, bem como ampara-se na transfluência de um ecossistema dinâmico de criatividade e resistência: as visualidades e

narrativas de Pinah e outros criativos estão carregadas de significados políticos e reivindicam por meio de seus próprios códigos o reconhecimento de representações historicamente excluídas. Por sua vez, tais expressões atuam como formas de insurgência estética frente ao apagamento imposto pela modernidade colonial, que instituiu um cânone artístico branco, europeu e masculino como norma universal.

Torna-se fundamental compreender que estéticas negras e periféricas não podem ser esvaziadas como “tendências” ou fetichizadas sob o rótulo de exotismos em um mercado ainda regido por lógicas coloniais de consumo e apropriação. Romper com a colonialidade da estética exige o reconhecimento dessas produções tanto como expressão cultural, quanto afirmações epistemológicas e políticas que questionam as hierarquias de gosto e legitimidade moldadas pelo colonialismo e pelo racismo estrutural. Portanto, faz-se necessário integrar o ativismo como elemento central na formulação dessas táticas, garantindo que as produções estéticas atendam às demandas do mercado, assim como contribuam para a construção de uma sociedade que valorize os referenciais estético-visuais negros e periféricos, desafiando por meio da criação o pacto colonial que ainda estrutura os sistemas culturais, econômicos e midiáticos.

Referências

ALMEIDA, Caroline Meira Nunes de; HELD, Maria Silvia Barros de. As Novas Narrativas do Funk: *o streaming, a internet e a moda*. **Mediação Social das Narrativas**, Belo Horizonte, v. 28, n. 1, p. 77-98, jan. 2019. Disponível em: <http://revista.fumec.br/index.php/mediacao/article/view/6960>. Acesso em: 18 jul. 2023.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2019. 264 p.

ALMEIDA, Luis Antonio de; SOBRINHO, Francisco Rodrigues da Silva. Um importante instrumento na profunda mudança da realidade brasileira. In: NOGUEIRA, João Carlos (Org.). **Desenvolvimento e empreendedorismo afro-brasileiro: desafios históricos e perspectivas para o século 21**. Florianópolis/Sc: Editora Atilênde, 2014. p. 11-18. Disponível em: <https://reafro.org.br/wp-content/uploads/2023/05/Livro-Desenvolvimento-e-Empreendedorismo-Afro-Brasileiro.pdf>. Acesso em: 20 out. 2023.

BANDEIRA, Suene Martins. **Vestir como cultura: moda e decolonialidade na marca Nalimo**, 2022. 173 f. Dissertação (Mestrado)

- Curso de Design, Programa de Pós-Graduação em Design, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/47162/1/DISSERTA%C3%87%C3%83O%20Suene%20Martins%20Bandeira.pdf>. Acesso em: 04 abr. 2023.

BERTH, Joice. **Empoderamento**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2019. 184 p.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

CRANE, Diana; BUENO, Maria Lúcia (Orgs.). **Ensaio sobre moda, arte e globalização cultural**. São Paulo: Senac São Paulo, 2012. 272 p.

CRAVEIRO, Sofia Costa; OLIVEIRA, Fernando Jorge Matia Sanches. Contributos dos Estudos de Tendências Para a Definição do Target da Marca de Moda. **ModaPalavra e periódico**, v. 11, n. 22, p. 240-267, 2018.

CURY, Lucilene; FALCÃO, Sandra Pereira. Comunicação/Comunicação Digital — uma análise relacionada ao estar juntos no mundo contemporâneo / C. **Intexto**, [S.L.], v. 17, n. 39, p. 1-29, 23 maio 2017. Faculdade de Biblioteconomia Comunicacao. <http://dx.doi.org/10.19132/1807-8583201739.24-41>. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/dominiosdelinguagem/article/view/67933>. Acesso em: 12 jul. 2023.

DOMINGUES, I.; MIRANDA, A. P. **Consumo de ativismo**. Barueri: Estação das Letras e Cores, 2018.

DOS SANTOS, Cristiany Soares *et al.* Universidade Do Estado De Santa Catarina—Udesc Centro De Artes, Design E Moda—Ceart Programa De Pós-Graduação Em Moda—Ppgmoda Mestrado Em Design De Vestuário E Moda (Modalidade Profissional).

GONÇALVES, Fernando; MEIRINHO, Daniel. Atravessamentos decoloniais da fotografia contemporânea negra sul-africana. **Galáxia (São Paulo)**, [S.L.], v. 46, n. 0, p. 1-19, jan. 2021. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/1982-2553202150376>. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/50376>. Acesso em: 19 jul. 2023.

HALL, Stuart. **A identidade cultural da pós modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: Dp&A Editora, 2006. 102 p.

- HALL, Stuart. **Da diáspora: identidade e mediações**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- KOTLER, Philip. **Marketing 4.0: do tradicional ao digital**. Rio de Janeiro: Editora Sextante, 2017. 208 p.
- MACIEL, Betania. Redes sociais, ciberativismo e grupos marginalizados: reconhecimento do campo a partir da teoria folkcomunicação. **Revista Internacional de Folkcomunicação**, [S.L.], v. 15, n. 35, p. 16-30, 11 jan. 2018. Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). <http://dx.doi.org/10.5212/rif.v.15.i35.0001>. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/folkcom/article/view/19095/209209215027>. Acesso em: 28 abr. 2023.
- MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. **Revista brasileira de ciências sociais**, v. 32, p. e329402, 2017.
- MISKULIN, Ana Paula Silva Campos. **Possibilidades regulatórias para a concessão de uma proteção jurídico-laboral aos trabalhadores sob**. 2021. 300 f. Tese (Doutorado) - Curso de Direito, Faculdade de Direito, São Paulo, 2021.
- MORAES, Dênis de. **O concreto e o virtual: mídia, cultura e tecnologia**. Rio de Janeiro: Dp&A Editora, 2001. 148 p.
- NASCIMENTO, Abdias. **O Quilombismo**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- NASCIMENTO, Eliane Q. Afroempreendedorismo como estratégia de inclusão socioeconômica. **PGCS UFES**. 12 a 14 de novembro de 2018, UFES, Vitória-ES.
- NOVELLI, Daniela. **A branquidade em Vogue (Paris e Brasil): imagens da violência simbólica no século xxi**. 2014. 345 f. Tese (Doutorado) - Curso de Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/123183>. Acesso em: 05 jun. 2023.
- PARISER, E. **O filtro invisível: o que a internet está escondendo de você**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012. 232 p.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América**. 2005

RESENDE, Tamires Parreira; FREITAS, Yarim Mayma Ferreira; OLIVEIRA, Pedro Pinto de. **Ciberativismo Nas Redes Sociais: Compartilhando Mudanças**. In: Intercom – Campo Grande – MS, 2015.

ROMANO, Fernanda Martins; CHIMENTI, Paula; RODRIGUES, Marco Aurelio de Souza; VAZ, Luiz Felipe Hupsel; NOGUEIRA, Roberto. O Impacto das Mídias Sociais Digitais na Comunicação Organizacional das Empresas. **Future Studies Research Journal: Trends and Strategies**, [S.L.], v. 6, n. 1, p. 53-82, 1 jun. 2014. Future Studies Research Journal: Trends and Strategies. <http://dx.doi.org/10.7444/fsrj.v6i1.119>. Disponível em: <https://www.coppead.ufrj.br/wp-content/uploads/2021/09/O-impacto-das-midias-digitais-na-comunicacao-organizacional-das-empresas.pdf>. Acesso em: 21 jul. 2023.

SANTOS, Angela Moulin Simões Penalva; MOTTA, Marly Silva da. O “bota-abaixo” revisitado: executivo municipal e as reformas urbanas no rio de janeiro (1903-2003). **Revista Rio de Janeiro**: Rio de Janeiro, v. 10, n. 10, p. 11-33, ago. 2003. Disponível em: http://www.forumrio.uerj.br/documentos/revista_10/10-Angela-Marly.pdf. Acesso em: 22 out. 2022.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. Antônio Bispo dos Santos; imagens de Santídio Pereira. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023. 112 p.

SELLIS, Lillian Aparecida Vieira. **Escurecendo sobre o afroempreendedorismo e black money no Triângulo Mineiro**. 2023. 19 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Ciências Contábeis) – Universidade Federal de Uberlândia, Ituiutaba, 2023.

WATANABE, Beatriz Yumi. **Design gráfico situado: o caso da favela santa marta**. 2015. 204 f. Tese (Doutorado) - Curso de Engenharia de Produção, Programa de Pós-Graduação em Engenharia de Produção, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: http://objdig.ufrj.br/60/teses/coppe_d/BeatrizYumiWatanabe.pdf. Acesso em: 02 fev. 2023.

Como referenciar

DOS SANTOS, Cristiany Soares; NOVELLI, Daniela. Criativos negros periféricos do Rio de Janeiro: vozes ativistas como base para táticas em arte, mode e design. **Arcos Design**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 2, pp. 72-91, jul./2025. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/arcosdesign>.

DOI: <https://www.doi.org/10.12957/arcosdesign.2025.89553>

Copyright © 2025 Cristiany Soares, Daniela Novelli



A revista **Arcos Design** está licenciada sob uma licença Creative Commons Atribuição – Não Comercial – Compartilha Igual 4.0 Não Adaptada.

Recebido em 27/02/2025 | Aceito em 05/05/2025

Bancos Indígenas no Museu: aproximações entre a mostra “Bancos Indígenas do Brasil” e o Marco Referencial do Museu Oscar Niemeyer

Thabata Janine Buse Pinheiro (UFPR, Brasil)

thabata.pinheiro24@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0005-2815-046X>

Yasmin Fabris (UFPR, Brasil)

yasmin.fabris@ufpr.br

<https://orcid.org/0000-0002-8513-3552>

Bancos Indígenas no Museu: aproximações entre a mostra Bancos Indígenas do Brasil e o Marco Referencial do Museu Oscar Niemeyer.

Resumo: A exposição Bancos Indígenas do Brasil aconteceu de 23 de junho de 2022 a 9 de abril de 2023, no Museu Oscar Niemeyer (MON), em Curitiba-PR, e apresentou bancos indígenas pertencentes a Coleção BEI. Este trabalho articula as narrativas da exibição – com foco na curadoria e expografia – e o posicionamento institucional do museu. Para isso, foram analisados o folder da mostra, o projeto expográfico, as fotografias da exposição, o Marco Referencial e a Política de Exposições do MON, e o cronograma expositivo do museu durante o período. A pesquisa busca evidenciar as estratégias curatoriais utilizadas para a inserção da cultura material indígena em circuitos museológicos, especificamente de arte e design. Por meio da investigação, observou-se que os bancos foram apresentados a partir de regime visual estabelecido nas exposições de arte, acionando e desacionando, ao longo da montagem, as dimensões sagradas e ritualísticas dos artefatos.

Palavras-chave: exposição, design, bancos indígenas, Coleção BEI, Museu Oscar Niemeyer.

Indigenous Stools in The Museum: Approximations between the exhibition Indigenous Stools of Brazil and The Referential Mark of The Oscar Niemeyer Museum.

Abstract: *The exhibition Indigenous Stools of Brazil took place from June 23, 2022 to April 9, 2023 at the Oscar Niemeyer Museum (MON) in Curitiba-PR, and featured indigenous stools from the BEI Collection. This work articulates the exhibition's narratives - with a focus on curatorship and expography - and the museum's institutional positioning. To do this, we analyzed the exhibition brochure, the exhibition project, the exhibition photographs, MON's Reference Framework and Exhibition Policy, and the museum's exhibition schedule during the period. The research seeks to highlight the curatorial strategies used to insert indigenous material culture into museum circuits, specifically art and design. Through the investigation, it was observed that the stools were presented based on the visual regime established in the art exhibitions, triggering and deactivating the sacred and ritualistic dimensions of the artifacts throughout the assembly.*

Keywords: *exhibition, design, indigenous stools, BEI Collection, Oscar Niemeyer Museum.*

1. Introdução

Este artigo tem como objeto de estudo a exposição *Bancos Indígenas do Brasil*, realizada de 23 de junho de 2022 a 9 de abril de 2023, no Museu Oscar Niemeyer (MON), em Curitiba-PR. A mostra apresentou parte da Coleção BEĨ, sob curadoria de seus próprios fundadores¹, Marisa Moreira Salles² e Tomas Alvim³. A Coleção é composta por mais de 1.300 bancos de madeira criados por indígenas de 53 etnias provenientes das regiões da Amazônia e do sul do Brasil (Coleção BEĨ, 2024). Os bancos já foram expostos em diferentes contextos nacionais e internacionais – como feiras e museus – muitas vezes com a presença dos próprios artistas indígenas (Salles, Alvim, 2022).

O MON é um museu público que possui acervo formado por obras de artistas brasileiros e latino-americanos, com enfoque em artistas paranaenses, e conta também com coleções de arte asiática e africana (MON, 2022). Segundo sua Política de Exposições (2022), o museu prioriza exposições que estimulem a troca de experiências culturais e o intercâmbio artístico entre as diferentes regiões do Brasil e outros países, assim como exposições que atuam no campo das artes, design e arquitetura, e contribuam para a difusão de expressões artísticas e culturais, para além dos limites do museu (MON, 2022).

Neste texto, temos como objetivo articular a exibição dos bancos indígenas e o partido conceitual adotado pelo museu. Para isso, estabelecemos como recorte as decisões curatoriais em relação com a expografia – seleção e organização dos objetos na sala expositiva – e a análise do projeto conceitual do MON, a partir do seu Marco Referencial (s.d.) e da sua Política de Exposições (2022). Além disso, o cronograma expositivo do período em que a mostra esteve em cartaz foi analisado visando compreender sua relação temática com outras exposições.

- 1 No livro *Bancos Indígenas do Brasil* (2022), Salles e Alvim são apresentados como curadores e não colecionadores, portanto adotaremos neste texto a denominação utilizada pelos autores.
- 2 Marisa Moreira Salles é cofundadora da Editora BEĨ, onde atua como copresidente desde 1995. Salles também é cocuradora da Coleção BEĨ. Ocupa cargos de diretoria em várias organizações filantrópicas, incluindo a Bienal de Arte de São Paulo, o Instituto Parque do Flamengo, o Instituto Parque Ecológico Sitiê e o Urbem (Instituto de Urbanismo e Estudos para a Metrópole) (MIT, 2024).
- 3 Tomas Alvim, junto de Marisa M. Salles, é cofundador da Editora BEĨ. Atua como coordenador do Laboratório Arq.Futuro de Cidades do Insper. E é cocurador da Coleção BEĨ (Somos Cidade, 2024).

Esta pesquisa considera a potência das exposições como fonte para investigações históricas no campo do design. Desse modo, examinar exposições⁴ permite ampliar a compreensão sobre a prática projetual, possibilitando refletir sobre artefatos que não se alinham aos pressupostos do Design moderno, mas que integram os circuitos de troca e circulação das sociedades contemporâneas (Fabris; Corrêa, 2022). Ressalta-se, contudo, que o objetivo não é validar ou não a produção indígena como design, mas, sim, investigar de que maneira a expografia, as narrativas curatoriais e as diretrizes do museu operam aproximações entre os bancos indígenas e os conceitos ocidentais de arte e design.

Para o desenvolvimento da investigação, adotou-se a pesquisa documental como estratégia metodológica (Cellard, 2008), por possibilitar a identificação e interpretação das narrativas presentes nos documentos analisados. A seleção dos documentos baseou-se em sua relevância para acessar os argumentos curatoriais que orientaram a exposição, bem como sua aderência ao posicionamento institucional do MON.

Foram consultados: o folder da exposição *Bancos Indígenas do Brasil*, o Marco Referencial do museu e as fotografias da exposição. Além desses, também foram examinados documentos disponíveis no site institucional do MON, como o folder da exposição de artefatos asiáticos, o texto de apresentação da exposição de artefatos africanos e a Política de Exposições — que define as diretrizes gerais sobre acervo e mostras.

Para organizar a argumentação, o artigo está estruturado em duas partes. Na primeira, será apresentado o Museu Oscar Niemeyer, seu projeto conceitual e o cronograma expositivo entre 2022 e 2023. Em seguida, na segunda parte, será caracterizada a Coleção BEI e a exposição *Bancos Indígenas do Brasil*, articulando a análise da mostra ao posicionamento institucional do museu.

- 4 Destaco que a exposição de artefatos indígenas em museus não é algo novo. Historicamente, objetos produzidos por povos indígenas são expostos ao público ocidental desde a colonização das Américas. No contexto contemporâneo, exposições que articulam bancos indígenas com o design também já aconteceram antes, dois exemplos são: a mostra *Puras Misturas*, exibida no Pavilhão das Culturas Brasileiras do Parque Ibirapuera, em 2010, onde foram expostos bancos de origem indígena justapostos a bancos elaborados por comunidades artesanais tradicionais e bancos criados por artesãos contemporâneos — que se enquadrariam próximos ao conceito de arte — e bancos de designers (Fabris; Corrêa, 2019); e a mostra *Bancos indígenas: entre a função e o rito*, feita em 2006 no Museu da Casa Brasileira — museu especializado em arquitetura e design — e teve curadoria de Adélia Borges e Cristiana Barreto (Museu da Casa Brasileira, [s.d.]).

2. O Projeto do Museu Oscar Niemeyer

Inaugurado em 22 de novembro de 2002 em Curitiba-PR, o Museu Oscar Niemeyer é administrado pela Associação dos Amigos do MON (AAMON) por meio de contrato com o Estado do Paraná (MON, 2022). Instalado em um edifício modernista projetado por Oscar Niemeyer, possui mais de 15 espaços expositivos e realiza cerca de 20 mostras anuais, entre permanentes e temporárias. Sua equipe diretiva é composta por Juliana Vosnika (diretora-presidente), Colmar Chinasso Filho (diretor administrativo-financeiro) e Jader Alves (diretor cultural), apoiados por suas respectivas equipes técnicas (MON, [s.d.]).

Atualmente, o MON é considerado um dos maiores museus de arte da América Latina, com um acervo de mais de 14 mil obras, que abrangem as áreas de artes visuais, arquitetura e design (MON, [s.d.]). A instituição mantém foco na produção artística local, nacional e internacional, e declara compromisso com a promoção da diversidade cultural e com o diálogo entre diferentes tradições artísticas (MON, 2022).

O Marco Referencial do MON registra o projeto do museu, discutindo sua adequação ao contexto atual e estabelecendo diretrizes para a política de aquisição de acervo (MON, [s.d.]). O documento destaca a valorização da produção paranaense e curitibana, bem como a importância da arte latino-americana, africana e asiática na constituição da cultura brasileira. Ao tratar da missão institucional, o texto enfatiza a qualidade da infraestrutura museológica, afirmando que o MON possui “todos os requisitos para transformar-se no mais importante museu de artes do Paraná” (MON, [s.d.], p. 2).

Nesse sentido, o museu expressa a intenção de expandir e fortalecer sua linha curatorial atual, composta por coleções e obras de arte brasileiras — com ênfase na produção paranaense do início do século XX até os dias atuais —, além de peças relevantes de arquitetura e design moderno (MON, [s.d.]).

Segundo o documento, a instituição busca se consolidar como ativa e produtora de conhecimento. Para isso, propõe um posicionamento crítico do Brasil no cenário global, considerando que “seu diálogo será mais fértil se também dirigido aos subcontinentes, como a América Latina, e continentes que compartilham a mesma situação que a América do Sul, caso da África e da Ásia” (MON, [s.d.], p. 3)

No que diz respeito à consolidação e constituição de suas coleções, o Marco Referencial estabelece diretrizes tanto em âmbito nacional quanto internacional. Nacionalmente, o MON deve colecionar obras dos principais artistas do modernismo e da arte contemporânea paranaense e brasileira, trabalhos de artistas ainda negligenciados pela historiografia e crítica nacionais, produções de arquitetos paranaenses e brasileiros de destaque, e

obras que representem a tradição gráfica do Paraná e do Brasil (MON, [s.d.]). Internacionalmente, o museu pretende iniciar a constituição de um acervo de arte latino-americana, ampliar suas coleções existentes e adquirir obras contemporâneas de países representados em seu acervo atual (MON, [s.d.]).

A partir da análise do Marco Referencial, observa-se a busca pela pluralidade no acervo e nas exposições do museu, conciliando essa diretriz com a valorização de obras modernistas — especialmente do modernismo paranaense —, aspecto que também se reflete na própria estrutura arquitetônica do museu. A arquitetura e o design são registrados como temas prioritários tanto no acervo quanto nas exposições. Além disso, as categorias “popular” e “nativa” são incorporadas com o objetivo de ampliar o escopo de atuação da instituição, alinhando-a a uma perspectiva contemporânea ou, como expressa o próprio documento, a uma abordagem “audaciosa”, que busca assumir uma “posição singular” no cenário museológico nacional (MON, [s.d.], p. 2).

Em consonância a proposta institucional, a Política de Exposições especifica as diretrizes relativas ao acervo e à organização das mostras. O documento define as categorias expositivas e apresenta os critérios para a submissão de propostas, reiterando o compromisso com a diversidade do acervo. A política ressalta que o museu prioriza exposições que promovam o intercâmbio artístico e a troca de experiências culturais entre diferentes regiões do Brasil e de outros países (MON, [s.d.]).

A recorrência das referências às coleções de obras africanas e asiáticas doadas ao museu⁵ nos documentos analisados indica sua importância na construção da política institucional do MON. Durante o período em que a exposição *Bancos Indígenas do Brasil* esteve em cartaz, peças dessas duas coleções também foram exibidas em mostras distintas, compondo o mesmo cronograma expositivo. Essa justaposição motivou a elaboração de um panorama mais amplo das exposições apresentadas simultaneamente no museu, a fim de compreender as conexões entre elas.

É relevante destacar que os próprios curadores da mostra Bancos Indígenas do Brasil enfatizaram a relação entre as exposições. Em texto publicado no folder da mostra, afirmam que as apresentações compõem “um panorama das matrizes da linguagem estética brasileira em uma das instituições culturais mais importantes do país” (Salles; Alvim, 2022, p. 10). A diretora do

5 A coleção de obras africanas do MON foi constituída a partir da doação realizada pela Coleção Ivani e Jorge Yunes (CIJY), que incluiu cerca de 1.700 objetos de arte africana. Segundo Vosnika, essas obras são consideradas parte do processo de consolidação do Marco Referencial do museu (MON, [s.d.]). Já a coleção de arte asiática do MON se consolidou com a doação de mais de 3 mil obras, feita em 2018 pelo diplomata e professor Fausto Godoy.

MON, por sua vez, também aborda a justaposição entre as exposições no texto institucional que integra o mesmo material gráfico.

O visitante certamente percebe a transdisciplinaridade entre obras, coleções e exposições. A força do conjunto apresentada pelo Museu instiga e comprova que o conhecimento, múltiplo e transversal, atravessa culturas, territórios e épocas (Vosnika, 2022, p. 3).

São estabelecidas, assim, relações entre a exposição Bancos Indígenas do Brasil e as outras mostras realizadas no MON no mesmo período: *África: Expressões Artísticas de um Continente*⁶ e a segunda e terceira edição da exposição *Ásia: A Terra, os Homens, os Deuses*⁷ (destacadas em vermelho na Figura 1).

- 6 A exposição *África: Expressões Artísticas de um Continente* é um recorte da coleção de obras africanas doadas ao MON, com curadoria de Renato Araújo da Silva.
- 7 A segunda edição da exposição *Ásia: A Terra, os Homens, os Deuses* apresentou um novo recorte da coleção doada ao museu, em relação à primeira edição. Já a terceira edição teve como tema o colonialismo e também exibiu um novo recorte da coleção. Segundo Vosnika (2022), essa edição teve como objetivo analisar a história do colonialismo no continente asiático e promover uma reflexão sobre o processo de descolonização.

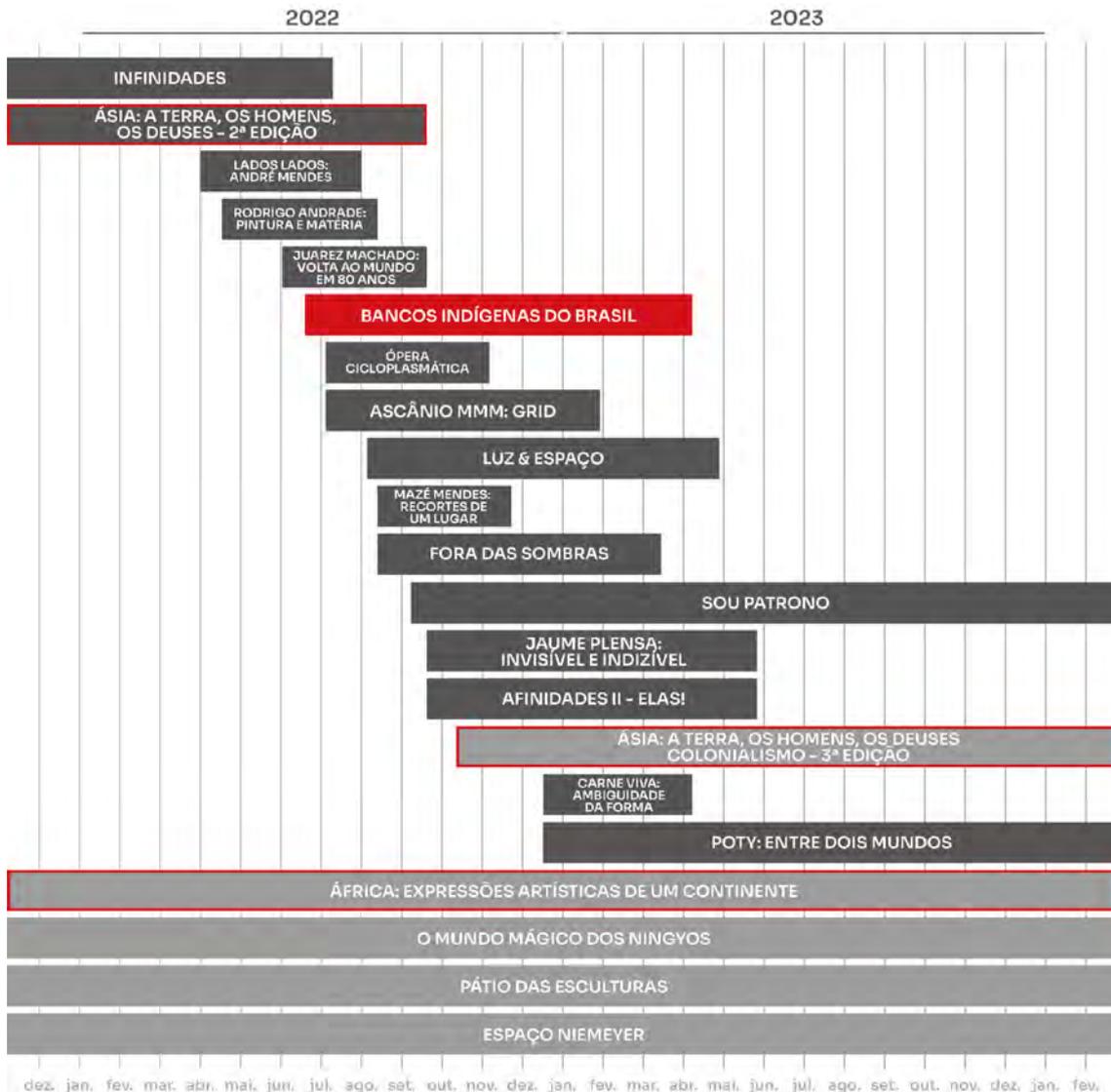


FIGURA 1. Cronograma expositivo do MON entre 2022 e 2023. Em cinza-claro as exposições permanentes e em cinza-escuro as exposições temporárias. Fonte: Autora (2024).

As exposições das coleções asiática e africana estavam situadas em salas paralelas àquela que abrigou a *Bancos Indígenas do Brasil*, configurando uma justaposição dessas três mostras, alinhadas nas três maiores salas do primeiro pavimento do museu.

Conforme apontado anteriormente, no Marco Referencial, os acervos africano e asiático mantém consonância com os objetivos institucionais, por serem compostos por obras oriundas de “subcontinentes” e continentes que “compartilham a mesma situação que América do Sul” (MON, [s.d.]. p. 3). Com isso, observamos que há a pretensão, por parte do museu, em trazer para o debate produções de fora do eixo hegemônico do campo da arte,

colocando em evidência a produção material e artística externa ao contexto euronorteamericano.

Percebe-se que a narrativa em torno das exposições de obras asiáticas e africanas está pautada principalmente em seu valor na desconstrução de padrões eurocêntricos no campo da arte. Além disso, a exposição de parte da coleção asiática, que teve como tema o colonialismo, levantou o debate em torno decolonialidade nos museus⁸, dilema que tem pautado o campo museológico⁹, sobretudo os museus de arte.

A partir do cronograma expositivo do MON, é possível observar a posta em cena da cultura material não hegemônica no museu, em um projeto articulado de exposições que justapõem produções não hegemônicas de diferentes regiões e, também, tipologias de objetos que, numa primeira vista, poderiam enquadrar-se em perspectivas etnográficas – e não de arte moderna/contemporânea. A abertura operacionalizada no MON, para além do cronograma, está registrada nas diretrizes conceituais e nas narrativas curatoriais das mostras analisadas, evidenciando a coordenação de ações por parte da entidade.

Nesse contexto, a apresentação de uma coleção privada de bancos indígenas – sem a inclusão de peças do acervo próprio da instituição¹⁰ – alinha-se ao discurso institucional. Após delinear o panorama institucional, na próxima seção caracterizaremos a Coleção BEI e a exposição *Bancos Indígenas do Brasil*.

3. Uma Coleção de Bancos Indígenas

A Coleção BEI constitui-se como um acervo privado de bancos indígenas, composto por mais de 1.300 exemplares de madeira com diferentes

8 Voznika (2022), afirma que, ao abordar o colonialismo, a exposição *Ásia: a Terra, os Homens, os Deuses - Colonialismo* permite uma reflexão sobre o processo de descolonização dos museus. Segundo ela, os museus que antes tratavam os colonizados como povos sem história e sem passado, hoje seguem o caminho oposto, onde povos originários são reconhecidos como protagonistas, e tradições e conhecimentos que antes pareciam esquecidos hoje devem ser destacados e valorizados (Voznika, 2022).

9 Exemplos disso são: o projeto Arte e Descolonização realizado em conjunto pelo Museu de Arte de São Paulo e pelo Centro de Pesquisa e Publicação da Universidade de Artes de Londres (Afterall); e os debates do *International Council of Museums Brasil* (ICOM Brasil) na conferência “O Museu Integral-Integrado: que descolonização para os museus da América Latina?”, realizada no Chile em 5 de outubro de 2020.

10 Explícito que a exposição *Bancos Indígenas do Brasil* exibiu obras de uma coleção privada – que não faz parte do acervo do MON – e teve expografia e curadoria elaboradas e propostas pela Coleção BEI, posteriormente submetida para aprovação do museu.

morfologias, produzidos por artistas de 53 etnias indígenas¹¹. Grande parte dos artefatos são provenientes da Terra Indígena do Xingu, no Mato Grosso, mas há também peças de outros territórios no Acre, Amapá, Amazonas, Pará, Roraima, Santa Catarina e Tocantins (Coleção BEI, 2024).

A catalogação das peças pode ser acessada por meio do site institucional da Coleção, onde estão disponíveis 548 dos 1.300 bancos. Os objetos são classificados a partir de indexadores que os organizam por região geográfica, etnia, artista e morfologia. As principais regiões identificadas são: Calha Norte, Noroeste Amazônico, Sul da Amazônia e Xingu, com a inclusão de 70 artistas e 37 etnias. Em relação à morfologia, os bancos são divididos em duas grandes categorias: zoomórficos – que apresentam figuras de animais reais ou míticos – e geométricos, que abrangem formas como côncavo-ovalado, concavilíneo, cupular e retangular, além de subcategorias específicas como bancos femininos e bancos de pajé.

O acervo tem circulado em diferentes contextos expositivos, como museus e feiras de arte e design¹², tanto nacionais quanto internacionais. Os curadores afirmam que “embora [os bancos] tenham peso simbólico e ritual, os artefatos também respondem à demanda de compradores e colecionadores” (Salles, Alvim, 2022). Para eles, além de auxiliar na venda, a constituição da Coleção contribui para a preservação, catalogação e circulação dos bancos, resultando em aprendizado nas esferas da cultura, arte e meio ambiente. Ainda, a Coleção se tornou um meio que oferece a oportunidade das comunidades indígenas conquistarem espaço, reconhecimento e autonomia (Salles, Alvim, 2022).

Os curadores relatam que a origem da Coleção decorre de um deslumbramento estético, fruto de um contato casual com os bancos, ocasião em

11 Asurini do Xingu, Aweti, Balatiponé, Galibi-Marworno, Guajajara, Hixkaryana, Ikpeng, Kalapalo, Kamayurá, Karajá, Katuema, Kawaiwete/Kaiabi, Kisêdjê, Kuikuro, Matipu, Mehinaku, Nafukuá, Palikur, Parakanã, Pini-Munduruku, Rikbaktsa, Saterê-Mawê, Tapirapé, Tariana, Tikuna, Tiryó, Trumai, Tukano, Waiwai, Wajãpi, Waujá, Wayana e Aparai, Yawalapiti, Ye'kuana, Yekuana e Yudjá.

12 Em ordem cronológica: “2015: MADE Milão, Salone Internazionale del Mobile, Milão, Itália; Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo; MADE, Jockey Club de São Paulo, São Paulo; SP-ARTE. Pavilhão da Bienal, São Paulo. 2018: Pavilhão Japonês, Parque Ibirapuera, São Paulo; Metropolitan Teien Art Museum, Tóquio, Japão. 2018-2019: Museu de Arte Indígena, Curitiba. 2019: The Museum of Modern Art, Saitama, Japão; SP-ARTE, Pavilhão da Bienal, São Paulo; MADE, Pavilhão da Bienal, São Paulo, 2020: SP-ARTE Viewing Room (exposição online); The Fralin Museum of Art da Universidade da Virgínia (exposição online), 2022: Museu Oscar Niemeyer (MON), Curitiba, Paraná; Centro Sebrae de Artesanato Brasileiro (Crab), Rio de Janeiro.” (Salles, Alvim, 2022).

que identificaram uma proximidade entre funcionalidade e elegância nos artefatos que, segundo eles, revelava uma afinidade com o design contemporâneo¹³. Para os curadores, “a Coleção BEI não era um agrupamento de objetos exóticos, mas uma reunião de obras que diziam respeito à identidade brasileira” (Salles, Alvim, 2022). Desse modo, observa-se que o colecionismo desses artefatos foi impulsionado, no princípio, pelo fascínio com sua dimensão plástica. Isso evidencia a ativação de repertórios próprios do campo da arte e do design, em diálogo com uma perspectiva etnográfica, tradicionalmente responsável pela análise desse tipo de objeto¹⁴.

Durante a edição do livro *Bancos Indígenas do Brasil*¹⁵, os curadores perceberam a complexidade de classificar os bancos indígenas, que se situam, segundo eles, em uma linha tênue entre arte e artefato, objeto sagrado e mercadoria (Salles; Alvim, 2022). Esta ambiguidade é discutida por Clifford (1994), Van Velthem (2012) e Price (2000), ao analisarem a transposição de objetos culturais para museus ocidentais e sua reclassificação de artefatos etnográficos para obras de arte. Clifford (1994) destaca que a partir do século XX, objetos coletados passaram a ser categorizados simultaneamente como artefatos culturais, uma classificação científica, e obras de arte, uma classificação estética. A partir do autor, compreendemos que a dificuldade em classificar a Coleção BEI, alinha-se a complexidade do colecionismo, em que critérios morais, políticos e formais não são claramente definidos. Isto é ampliado pela inserção dos bancos indígenas em circuitos de troca, como feiras de arte, e sua exibição em contextos ocidentalizados¹⁶, que levam a reinterpretação dos objetos a partir de parâmetros modernos, como é o caso do design.

Goldstein (2020) utiliza o termo *artifização*, cunhado pela socióloga francesa Roberta Shapiro¹⁷, para se referir à transformação de objetos e práti-

13 Destaco que a aproximação dos bancos com o design, a partir de sua forma e função, se relaciona com o fato de que cadeiras são objetos privilegiados (de fetiche) nas narrativas canônicas de design.

14 Ver Price (2000), Velthem (2012), Velthem et. al. (2017) e Clifford (1994).

15 Salles, M. M., Alvim, T. (Orgs.). (2022). *Bancos indígenas do Brasil*. Editora BEI.

16 Por contexto ocidental, entendo o enquadramento institucional e epistemológico predominante nos museus de arte e cultura que seguem modelos eurocêtricos de classificação, exibição e valorização estética. Conforme Clifford (2016), os museus são locais onde objetos de culturas não ocidentais são reinscritos dentro de regimes modernos de conhecimento e representação, frequentemente deslocando seus sentidos originais e impondo formas específicas de visibilidade e interpretação.

17 Shapiro, R. (2018). *L'Artifiction: Enquêtes sur le passage à l'art*. PUF.

cas previamente não reconhecidos como artísticos em arte. Esse processo envolve a reclassificação dos produtores como artistas, dos objetos como criações especiais e dos observadores como apreciadores, críticos ou colecionadores. Em sua pesquisa de doutorado¹⁸, ao analisar a produção material indígena australiana, Goldstein (2020) afirma que houve um processo de *artificação* desta produção, que aconteceu gradualmente ao longo do século XX.

Observamos que os bancos indígenas que compõem a Coleção BEI seguiram um processo semelhante ao descrito por Goldstein, especialmente no que diz respeito à conquista de espaço, reconhecimento e autonomia por parte de seus produtores. Essa transformação se deu à medida que os bancos passaram a integrar-se em circuitos artísticos, como museus e feiras de arte e design. Contudo, é importante salientar que o sistema de arte indígena analisado por Goldstein se refere ao contexto australiano, onde diferentes agentes – inclusive o Estado – atuam diretamente na transição dos artefatos para o campo da arte.

Para compreender como as narrativas construídas em torno da Coleção BEI vinculam os bancos indígenas ao design contemporâneo, identificamos, em outra publicação, a recorrente aproximação entre os artefatos e os campos da arte e do design¹⁹. Nessas narrativas, destaca-se a dimensão estética dos objetos, com ênfase em aspectos funcionais, ergonômicos e técnicos (Pinheiro; Fabris, 2024). Essa aproximação revela como os bancos tensionam as fronteiras entre arte, design e artefato²⁰, escapando de classificações rígidas – tanto pela ausência de autoria individual, característica das produções coletivas indígenas, quanto pela dificuldade de acessar suas dimensões simbólicas quando expostos em contextos museológicos ocidentais (Pinheiro; Fabris, 2024).

18 O argumento elaborado pela autora foi desenvolvido em sua tese de doutorado intitulada “Do ‘tempo dos sonhos’ à galeria: arte aborígine australiana como espaço de diálogos e tensões interculturais”, que teve como tema a transformação de práticas tradicionais indígenas em arte contemporânea, na Austrália, investigando os mecanismos, as relações e tensões inerentes ao sistema denominado *Indigenous Arts Industry* (Goldstein, 2012).

19 As narrativas em questão foram analisadas a partir de dois textos: Design e Símbolo, presente no site institucional da Coleção, com autoria da designer Claudia Moreira Salles; e o texto Apresentação do livro Bancos Indígenas do Brasil (2022), escrito pelos curadores da Coleção.

20 Conforme discute Lagrou (2010), o termo “artefato” é problemático quando aplicado às produções indígenas, pois carrega uma carga classificatória ocidental que tende a separar arte e funcionalidade, algo que não se dá em contexto indígena. Os objetos indígenas são dotados de agência e significado próprios, operando em sistemas cosmológicos nos quais estética, uso e espiritualidade se entrelaçam.

Assim, a dificuldade classificatória – percebida tanto pelos colecionadores, como no terreno expositivo – permite que os artefatos produzam narrativas que tensionam as tipologias museais, as divisões do campo artístico e as complexas fronteiras entre arte e artefato (Lagrou, 2010).

4. Bancos Indígenas no Museu de Arte

A mostra *Bancos Indígenas do Brasil* teve curadoria dos fundadores da Coleção BEI, e apresentou uma seleção de 205 bancos, contemplando artefatos de 40 etnias distintas. Segundo Salles, em entrevista concedida à TV Paraná Turismo, o objetivo da exposição foi mostrar a diversidade da produção indígena, contemplando grupos étnicos (TV Paraná Turismo, 2022).

De forma geral, o espaço expositivo foi dividido em dois módulos principais: o primeiro concentrava-se na produção da Terra Indígena do Xingu, no estado do Mato Grosso; o segundo reunia bancos de outras comunidades indígenas localizadas em diferentes regiões da Amazônia, abrangendo os estados do Acre, Pará, Tocantins, Maranhão, Roraima, Amapá e Amazonas. A exposição também incluiu um banco representativo de uma etnia de Santa Catarina.

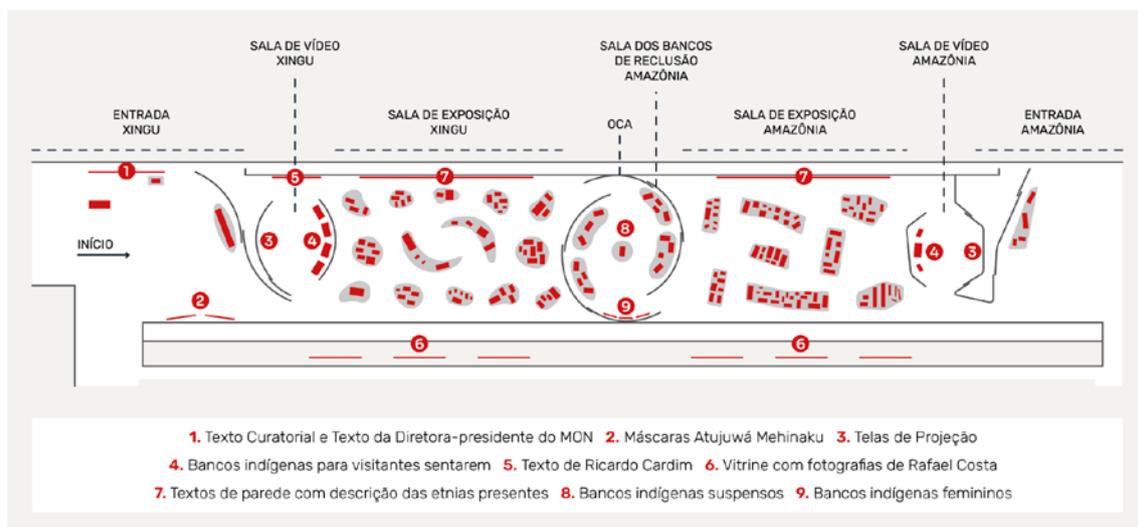


FIGURA 2. Vista superior do projeto expográfico da exposição *Bancos Indígenas do Brasil*. Fonte: Autora (2024).

Não houve um agrupamento dos bancos por etnias, mas é possível observar que foram criados conjuntos com base na forma e no uso dos artefatos, criando composições com equilíbrio visual, que intercalavam peças de diferentes tamanhos (Figura 3).



FIGURA 3. Agrupamento de bancos na exposição *Bancos Indígenas do Brasil* - Módulo Xingu. Fonte: Centro de Documentação e Referência do Museu Oscar Niemeyer - MON (2022). Foto: Ricardo Freire.

O espaço expositivo da mostra podia ser acessado por ambas as extremidades, mas o texto curatorial estava posicionado na entrada do módulo dedicado ao Xingu, sugerindo o ponto de início da visita. Junto ao texto curatorial e ao título da exposição, havia um banco indígena zoomórfico, disposto diretamente no chão, em frente à parede com o título (Figura 4). A disposição do objeto gerava dúvida quanto à possibilidade de manuseio ou uso por parte do público, uma vez que o ambiente evocava um espaço interativo e fotográfico.



FIGURA 4. Fotografia da entrada da exposição. Fonte: Centro de Documentação e Referência do Museu Oscar Niemeyer - MON (2022). Foto: Ricardo Freire

Ao adentrar a exposição, o(a) visitante encontrava duas máscaras Atujuwá Mehinaku da região do Xingu penduradas ao teto. Na sequência, havia uma sala de vídeo. Nesse ambiente, alguns bancos foram colocados diretamente no chão – e não sobre plataformas, como nos demais espaços –, dispostos de frente para a tela, convidando o público a se sentar e assistir ao conteúdo audiovisual. Ali foi exibido um documentário²¹ produzido pela própria Coleção BEI, que acompanhava o processo de produção dos bancos – desde o corte da árvore até a finalização da peça.

Na sequência do percurso, estava o módulo que com os bancos das etnias do Xingu. As peças estavam dispostas sobre plataformas brancas com formatos orgânicos variados e bordas arredondadas (Figura 5). Nas paredes, foram afixados textos explicativos sobre cada comunidade indígena representada na exposição (Figura 5), além de retratos de indígenas produzidos pelo fotógrafo Rafael Costa²².

21 O documentário exibido na sala de vídeo pode ser acessado pelo link do YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=ZnV9RX3T_yc&t=95s&ab_channel=Cole%C3%A7%C3%A3oBEI%C4%A8.

22 Rafael Costa (1963-2024) graduou-se em Arquitetura pela Universidade Mackenzie em São Paulo. Trabalhou como arquiteto em cenografia publicitária, migrando posteriormente para a fotografia de cinema e *still*. Realizou em seu estúdio trabalhos para grandes agências, tendo recebido importantes prêmios nessa área (BEI Editora, [s.d.]).



FIGURA 5. Fotografia do módulo Xingu. Ao fundo, nas paredes, os textos descritivos das etnias representadas na exposição. Fonte: Centro de Documentação e Referência do Museu Oscar Niemeyer - MON (2022). Foto: Ricardo Freire.

Após o módulo do Xingu, o visitante chegava à Sala dos Bancos de Reclusão/Oca, ambiente de caráter mais cênico, envolto em tecidos na cor preta que formavam um espaço arredondado, remetendo ao formato de uma oca. Também havia uma iluminação direcionada aos objetos e de baixa intensidade que criavam uma atmosfera intimista (Figura 6). Nessas salas, foram expostos 25 bancos, entre eles, exemplares de bancos de pajé, bancos com a representação do pássaro de duas cabeças e bancos femininos.

Em transcrição presente no livro *Bancos Indígenas do Brasil*, é possível compreender o significado simbólico atribuído aos bancos do pássaro de duas cabeças, segundo depoimento de Yumuin Mehinaku a Watatakalu Yawalapiti, da Aldeia Uyaipiuku (Território Indígena do Xingu – MT):

O pássaro de duas cabeças é o líder dos pássaros. Diz a mitologia do Xingu que ele foi descoberto pelo Sol ou por Kuwamutu, o ser superior e criador do mundo. Foi ele quem escolheu o banco que representa o pássaro de duas cabeças para o cacique, os líderes do povo. Esse pássaro se chama Ulupukumá (Mehinaku, 2022, p. 33).

Esses bancos estavam dispostos de forma distinta em relação às outras salas da exposição, pois exibia objetos de uso cerimonial reservado a pajés e caciques. Observa-se também uma diferença na base construída para sustentar essas peças: plataformas na cor preta, mais baixas que as demais, que delimitavam ainda assim a aproximação do público e interditavam o uso. No

centro da sala, alguns bancos de pajé e de pássaros de duas cabeças, em tamanho reduzido, estavam suspensos por fios, aludindo ao voo dos pássaros.



FIGURA 6. Fotografia da área da Sala dos Bancos de Reclusão e da Oca. Fonte: Centro de Documentação e Referência do Museu Oscar Niemeyer - MON (2022). Foto: Ricardo Freire.

Após a sala fechada, o módulo seguinte foi dedicado aos bancos das demais regiões da Amazônia, a organização seguia a lógica do módulo inicial: as peças estavam dispostas sobre plataformas brancas, com formatos ligeiramente mais geométricos, ainda que com bordas arredondadas. Assim como no primeiro módulo, o espaço também incluía retratos de indígenas, produzidos por Rafael Costa.



FIGURA 7. Fotografia do Módulo Amazônia. Fonte: Centro de Documentação e Referência do Museu Oscar Niemeyer - MON (2022). Foto: Ricardo Freire.

Ao final da exposição, o visitante encontrava uma segunda sala de vídeo, também com bancos posicionados diretamente no chão, com uso autorizado para o público. Nessa sala, foi exibido o documentário que abordava a repercussão da exposição *Benches of the Brazilian Indigenous Peoples: Human Imagination and Wildlife*, que aconteceu entre junho e setembro de 2018, no *Tokyo Metropolitan Teien Art Museum*, a primeira mostra da coleção no Japão.

O modo de exibição dos artefatos sobre plataformas, além de evitar que o público se sentasse nos bancos, também remeteu ao modo como objetos de arte ou design são exibidos em museus. No trabalho de Kampa (2022) que investiga as narrativas históricas do design presentes na exposição *Carlos Mota: marceneiro, designer e arquiteto*, encenada na mesma sala do MON, também podemos observar o uso de plataformas. Neste caso, as bases eram escuras e mais baixas, compensando a altura elevada dos mobiliários expostos na ocasião, e também servindo como dispositivo que interditou o uso do mobiliário pelo público.

Pela forma com que os objetos foram dispostos na mostra *Bancos Indígenas do Brasil* – em plataformas, com etiquetas indicando título da obra, autoria, região de produção e a tipologia “escultura” – torna-se evidente o partido de exibição, mais atrelado às estratégias expositivas do campo da arte e do design, e menos aos modelos da exposição etnográfica. Porém, manteve-se a organização pautada por critérios geográficos, além dos textos explicativos nas paredes, que caracterizavam as etnias presentes, remetendo ao enquadramento etnográfico.

Clifford (1994) discute a transição de artefatos culturais para obras de arte, argumentando que muitos objetos etnográficos se deslocam para o status de belas-artes e podem até mesmo estar situados entre as duas categorias, ou variar entre elas – o que explica a dificuldade em classificá-los de maneira única e definitiva. O fato de alguns bancos terem sido colocados diretamente no chão, possibilitando o uso pelo(a) visitante, demonstra uma ambiguidade de classificação, já que ora os bancos são exibidos enquanto esculturas em plataformas e ora como bancos aptos para uso.

Essa ambiguidade entre escultura e objeto de uso cotidiano também aparece no discurso institucional sobre a exposição. Segundo Jader Alves, o diretor cultural do MON, a proposta de exposição foi apresentada ao museu e analisada pelo conselho cultural, que verificou se a demanda adequava-se à linha conceitual da instituição. Ele afirmou, em entrevista concedida à SIPAD Comunica (2023), que a aprovação da exposição se deu pelo fato dos proponentes verem os povos indígenas como os primeiros designers brasileiros, por seu trabalho com os bancos. Em consonância com esta afirmação,

Vosnika (2022, p. 4), afirma que os objetos “provocam discussões muito contemporâneas sobre a funcionalidade e estética do design, sobre objeto ou obra de arte, sobre uso cotidiano ou específico”.

A partir destas formulações, é possível observar que a concepção de design utilizada para relacionar os bancos indígenas com o saber ocidental é acionada pela similaridade de forma/plasticidade presente nos objetos não-ocidentais. Neste sentido, a fala da diretora-presidente do museu dá relevo a aspectos visuais, sem contextualizar os sujeitos ou as dinâmicas de produção e circulação. Além disso, parte-se da ideia de que, uma estratégia para enxergar a contribuição dos indígenas para a cultura brasileira, seria considerar esta produção como design.

Conforme abordado em outra publicação, observamos que ao adentrarem o museu, estes objetos de produção indígena são condicionados a uma narrativa que os colocam num lugar escorregadio, que ora performam como objetos de arte e design e, ora, evidenciam aspectos étnicos (culturais) (Pinheiro; Fabris, 2024).

Meneses (1994) afirma que os objetos selecionados e colocados em uma exposição estão envoltos por camadas de mediações, onde não somente se preservam e exibem objetos, mas também se constroem narrativas. Neste sentido, destacamos o trânsito dos artefatos – de seu contexto de origem para o museu – indicando as mudanças nas narrativas acionadas a partir deles, de objetos rituais com funções sociais e sagradas, para objetos de/para contemplação.

O texto curatorial, presente no folder da mostra, aborda os aspectos funcionais e a “elegância” que, segundo os curadores, aproximam os bancos do design contemporâneo e coexiste com a história e a cultura dos povos que os fabricam (Salles, Alvim, 2022). Para eles, os bancos carregam características simbólicas e ritualísticas, mas também são inseridos no mercado e vendidos para compradores e colecionadores. Seguem técnicas passadas de geração em geração ao mesmo tempo que levam a marca individual de seu criador (Salles, Alvim, 2022).

Na exposição *Bancos Indígenas do Brasil*, quando a autoria dos bancos é conhecida, é apresentado na legenda o nome de quem o produziu, e, nestes casos, a autoria é individual, estando em consonância com a fala dos curadores. No entanto, na mostra há também artefatos em que essa informação não está presente, constando a descrição “Autoria Desconhecida”.

A legitimação da figura artista, abordada no texto dos curadores, é uma questão contemplada por Lagrou (2010). Segundo a autora, nas sociedades indígenas não há uma individualização do artista em sua obra, já que quem produz é visto como tradutor dos mundos dos seres invisíveis, não

sendo possível a relação com o conceito ocidental de autoria na arte. Com isso, pudemos observar que a questão da autoria se coloca como forma de inserção dos bancos no mundo ocidentalizado, atributo necessário na circulação dos objetos em contextos de exibição e venda (Pinheiro; Fabris, 2024). A legitimação do artista – uma das características do processo de *artificação* – cria condições de expansão da circulação para além dos limites da aldeia, com significados adicionados ao objeto, a partir da sua presença nesses contextos ocidentais.

Essa discussão sobre autoria e circulação em contextos ocidentalizados também é abordada por Naine Terena de Jesus, artista, pesquisadora e curadora²³ indígena. A autora afirma que a Arte Indígena Contemporânea (AIC) “reapresenta a sua identidade, aproxima as linguagens, utilizando, experimentando recursos e técnicas apresentadas no momento contemporâneo” (Jesus, 2020, p. 14) ao mesmo tempo que “mantém toda a sua codificação de um universo próprio e de universos apreendidos” (Jesus, 2020, p. 14). Para ela, as produções sempre foram originais no sentido de ter “origem” e sempre souberam para onde vão e de onde vem, pois sempre estiveram neste movimento.

A *Bancos Indígenas do Brasil*, para os curadores, demarca o desenvolvimento da Coleção, um “amadurecimento” de sua relação com as aldeias indígenas. “Ela é resultado de uma trajetória que vai do encantamento inicial pela arte tradicional até a compreensão mais profunda de seus significados [...]” (Salles, Alvim, 2022, p. 9). Os curadores da exposição afirmam que os bancos indígenas, embora enraizados na cultura dos povos que os fabricam, possuem características de funcionalidade e estética que os aproximam do design contemporâneo (Salles, Alvim, 2022). Eles argumentam que o universo estético dos bancos “mostrou o quanto as manifestações artísticas do Brasil urbano e moderno devem à arte de seus povos originários” (Salles, Alvim, 2022, p. 5), perspectiva que estabelece uma ligação entre a produção indígena e o design.

As narrativas curatoriais em torno da *Bancos Indígenas do Brasil* nos fazem refletir sobre como a exposição se vinculou com os objetivos institucionais estabelecidos para o MON. Tanto a diretora-presidente do museu quanto os curadores da exposição localizam os bancos, mesmo que temporariamente,

23 Entre as exposições curadas por Naine Terena de Jesus estão: Véxoa: We Know (2023); Mejtere: histórias recontadas (2023); Véxoa: Nós sabemos (2020); Salão Jovem arte matogrossense (2021); Um século de agora (2023 - 2022); Festival desenho vivo, núcleo Aquelas que sabem demais (2021); Rec.tyty, festival de artes indígenas (2021) (Carmo Johnson Project, 2025)

na condição de obras de arte e/ou peças de design, e os povos indígenas como (os primeiros) designers brasileiros (Vosnika, 2022; Salles, Alvim, 2022). Contudo, com a ajuda de Lagrou (2010), compreendemos que os objetos, quando em exibição no museu, resistem à classificação, já que, nos contextos de origem, não há uma diferenciação entre objetos feitos somente para uso e objetos concebidos para o desfrute estético.

A coexistência das práticas de exibição do campo artístico – os tablados, legendas diminutas e prevalência de cores neutras – com a organização etnográfica – divisões feitas por aspectos geográficos, textos explicativos sobre as etnias e documentários sobre modos de uso e produção dos bancos no contexto de origem –, evidencia a dificuldade em apresentar, em regimes ocidentalizados, objetos não-ocidentais. Isto demonstra não só a mudança de *status* que ocorre em torno/a partir dos objetos expostos quando eles adentram os limites do museu, mas também a importância de inserir nos ambientes museais, tipologias de artefatos que pressionam as lógicas expositivas e os esquemas classificatórios de instituições decimonônicas.

5. Considerações Finais

Esta pesquisa teve como objetivo geral apresentar uma reflexão sobre a relação entre a exibição da mostra *Bancos Indígenas do Brasil* e o partido conceitual adotado pelo Museu Oscar Niemeyer. Foram levadas em conta as decisões curatoriais em relação com a expografia e a análise do Marco Referencial e da Política de Exposições do museu.

A partir da análise da exibição, constatamos que, ao serem inseridos no contexto museológico, os bancos da Coleção BEI passaram a ocupar um regime visual que não privilegiou sua dimensão simbólica. Em vez disso, observamos a ativação de parâmetros vinculados a concepções ocidentalizadas dos campos da arte e do design. O trânsito desses artefatos, de seus contextos de origem para o espaço expositivo, implicou em associações com discussões do design e da arte, mobilizando concepções e repertórios desses campos. A aproximação com o design, evidenciada nas narrativas curatoriais, configura-se como uma das estratégias de inserção dos objetos indígenas em circuitos artísticos.

Observamos que coletivos e artistas indígenas contemporâneos vêm operando forma de aproximação com linguagens e experimentações do contexto artístico contemporâneo, sem, contudo, abdicar das codificações simbólicas próprias de seus universos socioculturais (Jesus, 2020). Nesse movimento intercultural, a autoria é uma das formas de inserção em contextos de circulação ocidentais, que viabiliza a realização da exposição sob a lógica artística e novos significados atribuídos aos artefatos.

A análise da exposição ofereceu uma compreensão das estratégias operadas na apresentação de artefatos indígenas em espaços hegemônicos. Podemos observar que a expografia se utilizou de recursos atrelados a exibição de objetos de arte e design, mas com características que remetem a exibição etnográfica, acionando e desacionando as dimensões sagradas e ritualísticas dos artefatos nos diferentes módulos expositivos. Notamos, ainda, a presença de variações topográficas na disposição dos objetos ao longo do percurso expositivo – ora diretamente sobre o chão, ora em plataformas de diferentes alturas –, o que gerou diferenciações hierárquicas entre as peças e evidenciou o trânsito desses objetos entre categorias de arte e design.

Por fim, ao relacionarmos o projeto institucional do museu com a apresentação da mostra, verificamos que *Bancos Indígenas do Brasil* foi exibida no MON por seu alinhamento com o Marco Referencial, ao permitir a abordagem de temas como a pluralidade cultural, a produção de povos “nativos”, o design e o modernismo. A análise do cronograma expositivo do museu, no período de realização da exposição, contribuiu para compreender como a instituição busca implementar o propósito anunciado por sua diretora-presidente – o de se tornar um museu mais “plural” – e como opera os trânsitos de valor e de significado dos objetos que exhibe.

Referências

BEI EDITORA. **Como eu vejo – Andes e Nepal**. Disponível em: <https://www.bei.com.br/livro/como-eu-vejo-andes-e-nepal/81>. Acesso em: 22 fev. 2025.

CARMO JOHNSON PROJECTS. **Naine: Currículo**. Disponível em: <https://www.carmojohnsonprojects.com/pt/naine-curriculo>. Acesso em: 22 fev. 2025.

CELLARD, A.; POUPART, J.; outros. A análise documental. In: POUPART, J. et al. **A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos**. Vol. 2. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 210-213.

CLIFFORD, J. Colecionando arte e cultura. In: HOLLANDA, H. B. de (Org.). **Revista do Patrimônio Histórico e Cultural**, n. 23, p. 69-89, 1994.

CLIFFORD, James. Museus como zonas de contato. **Periódico Permanente**, n. 6, fev. 2016. Disponível em: <https://www.forumpermanente.org/revista/numero-6-1/conteudo/museus-como-zonas-de-contato>. Acesso em: 10 abril 2025.

COLEÇÃO BEI. **Sobre**. 2024. Disponível em: <https://colecaobei.com.br/sobre>. Acesso em: 22 fev. 2025.

FABRIS, Yasmin; CORRÊA, Ronaldo de Oliveira. Viva a diferença: estratégias de agenciamento da cultura popular no Pavilhão das Culturas Brasileiras. Proa: Revista de Antropologia e Arte, Campinas, v. 9, n. 2, p. 115-137, jul./dez. 2019. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/proa/article/view/17562/12262>. Acesso em: 10 abr. 2025.

FOTOGRAFANDO CURITIBA. **Bancos Indígenas do Brasil**. 2022. Disponível em: <https://www.fotografandocuritiba.com.br/2022/09/bancos-indigenas-do-brasil.html>. Acesso em: 22 fev. 2025.

GOLDSTEIN, I. S. Arte indígena como conexão. In: PINACOTECA DE SÃO PAULO. **Véxo: Nós Sabemos** [Catálogo de exposição]. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2020.

GOLDSTEIN, I. S. **Do ‘tempo dos sonhos’ à galeria: arte aborígene australiana como espaço de diálogos e tensões interculturais**. 2012. Tese (Doutorado) — Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Campinas, 2012.

ICOM BRASIL. **O Museu Integral-Integrado: que descolonização para os museus da América Latina?** Conferência ICOM Chile, 2020. Disponível em: <https://www.icom.org.br/?p=2081>. Acesso em: 22 fev. 2025.

JESUS, N. T. In: PINACOTECA DE SÃO PAULO. **Véxo: Nós Sabemos** [Catálogo de exposição]. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2020.

LAGROU, E. Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas. **Revista Proa**, n. 02, p. 1, 2010.

MASSACHUSETTS INSTITUTE OF TECHNOLOGY SCHOOL OF ARCHITECTURE + PLANNING. **Marisa Moreira Salles**. People, 2024. Disponível em: <https://sap.mit.edu/people/marisa-moreira-salles>. Acesso em: 22 fev. 2025.

MEHINAKU, Y. In: SALLES, M. M.; ALVIM, T. (Orgs.). **Bancos indígenas do Brasil**. São Paulo: Editora BEI, 2022.

MENESES, U. T. B. Do teatro da memória ao laboratório da história: a exposição museológica e o conhecimento histórico (fim). **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, v. 2, n. 1, p. 9-42, 1994.

MON. **Política de Exposições. 2022.** Disponível em: https://museuoscarniemeyer.cdn.prismic.io/museuoscarniemeyer/5023c633-927c-4692-a0f9-217baef1ee04_POLITICA_DE_EXPOSICOES2022.pdf. Acesso em: 22 fev. 2025.

MON. **Corpo técnico.** Disponível em: <https://www.museuoscarniemeyer.org.br/sobre/corpo-tecnico>. Acesso em: 22 fev. 2025.

MON. **Sobre o MON.** Disponível em: <https://www.museuoscarniemeyer.org.br/sobre>. Acesso em: 22 fev. 2025.

MON. **África: expressões artísticas de um continente.** Disponível em: <https://www.museuoscarniemeyer.org.br/exposicoes/africa>. Acesso em: 22 fev. 2025.

MON. **Ásia: a terra, os homens, os deuses, segunda edição.** Disponível em: <https://www.museuoscarniemeyer.org.br/exposicoes/asia2>. Acesso em: 22 fev. 2025.

MUSEU DA CASA BRASILEIRA. **Bancos Indígenas: entre a função e o rito.** São Paulo: MCB, [s.d.]. Disponível em: <https://mcb.org.br/pt/pt/programacao/exposicoes/bancos-indigenas-entre-a-funcao-e-o-rito/>. Acesso em: 16 abr. 2025.

PINHEIRO, Thabata. J. B.; FABRIS, Yasmin. Design, arte e função: narrativas em torno da Coleção BEĨ de bancos indígenas brasileiros. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN, 15., 2024, Manaus. Anais eletrônicos [...] Manaus, 2024. Disponível em: <https://www.periodicos.ufam.edu.br/index.php/cadernoppgd/article/view/16449>. Acesso em : 05 maio 2025.

PRICE, S. **Arte primitiva em centros civilizados.** Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

SALLES, M. M.; ALVIM, T. In: MUSEU OSCAR NIEMEYER. **Bancos indígenas do Brasil.** Curitiba: MON, 2022. p. 5-10. Disponível em: https://museuoscarniemeyer.cdn.prismic.io/museuoscarniemeyer/cac145d2-72f9-4d2b-ab13-70add2a69d32_bancosindigenas_pt-br.pdf. Acesso em: 22 fev. 2025.

SOMOS CIDADE. **Tomas Alvim fala sobre a participação do laboratório Arq.Futuro do Insper nas discussões de planejamento urbano.** 2024. Disponível em: <https://somoscidade.com.br/2024/03/>

tomas-alvim-fala-sobre-a-participacao-do-laboratorio-arq-futuro-do-insper-nas-discussoes-de-planejamento-urbano/. Acesso em: 22 fev. 2025.

SIPAD COMUNICA. **Bancos indígenas do Brasil | 21º Semana Nacional de Museus**. YouTube, 24 maio 2023. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ML-ZCSr5YqE&ab_channel=SIPADComunica. Acesso em: 22 fev. 2025.

TV PARANÁ TURISMO. **Exposição Bancos indígenas do Brasil reúne peças de quarenta etnias do Xingu e da Amazônia**. YouTube, 14 set. 2022. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Hqv08ctbv4Q&ab_channel=TVParan%C3%A1Turismo. Acesso em: 22 fev. 2025.

VELTHEM, Lucia Hussak van. O objeto etnográfico é irreduzível? Pistas sobre novos sentidos e análises. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas, v. 7, n. 1, p. 51-66, jan.-abr. 2012. Disponível em: <https://bit.ly/2RGj3Et>. Acesso em: 22 fev. 2025.

VELTHEM, Lucia Hussak van; KUKAWKA, Katia; JOANNY, Lydie. Museus, coleções etnográficas e a busca do diálogo intercultural. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas, v. 12, n. 3, p. 735-748, set.-dez. 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1981.81222017000300004>. Acesso em: 22 fev. 2025.

VOSNIKA, J. A. Bancos indígenas brasileiros. Folder da exposição. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2022. p. 2-4. Disponível em: https://museuoscarniemeyer.cdn.prismic.io/museuoscarniemeyer/cac145d2-72f9-4d2b-ab13-70add2a69d32_bancosindigenas_pt-br.pdf. Acesso em: 10 fev. 2025.

Como referenciar

PINHEIRO, Thabata Janine Buse; FABRIS, Yasmin. Bancos Indígenas no Museu: aproximações entre a mostra “Bancos Indígenas do Brasil” e o Marco Referencial do Museu Oscar Niemeyer. **Arcos Design**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 2, pp. 92-118, jul./2025. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/arcosdesign>.

DOI: <https://www.doi.org/10.12957/arcosdesign.2025.90197>

Copyright © 2025 Thabata Janine Buse Pinheiro, Yasmin Fabris



A revista **Arcos Design** está licenciada sob uma licença Creative Commons Atribuição – Não Comercial – Compartilha Igual 4.0 Não Adaptada.

Recebido em 26/02/2025 | Aceito em 05/05/2025

Espaços de resistência, afeto e construção: confluências do design em pesquisas com mulheres e crianças em Belo Horizonte (MG)

Tatiana de Castro e Souza

taticastru@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0004-5130-2647>

Gabriela Corrêa Frossard

gabicfrossard@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5338-3859>

Marcelina das Graças de Almeida

almeidamarcelina@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5174-0103>

Vitoria Regia Izau

vitoria.izau@uemg.br

<https://orcid.org/0000-0002-0182-0903>

Espaços de resistência, afeto e construção: confluências do design em pesquisas com mulheres e crianças

Resumo: O artigo analisa duas experiências de pesquisa em design que articulam gênero, raça e infância em territórios marcados por desigualdades estruturais. No primeiro caso, oficinas criativas com mulheres negras estimulam a autonomia, valorizam a escuta e fortalecem a construção coletiva de identidades e memórias. No segundo, o olhar das crianças revela a centralidade das mulheres como cuidadoras, provedoras e gestoras do território. As pesquisas evidenciam como práticas comunitárias e afetivas constroem espaços de resistência e produção de saberes, reafirmando o papel do design como ferramenta crítica e situada na valorização da vida cotidiana e na promoção de uma educação emancipatória;

Palavras-chave: Mulheres, Crianças, Design e Território

Spaces of Resistance, Affection and Construction: Design Confluences in Research with Women and Children

Abstract: *This article analyzes two design research experiences that articulate gender, race, and childhood in territories marked by structural inequalities. In the first case, creative workshops with black women encourage autonomy, value listening, and strengthen the collective construction of identities and memories. In the second, the children's perspective reveals the centrality of women as caregivers, providers, and managers of the territory. The research shows how community and affective practices build spaces of resistance and knowledge production, reaffirming the role of design as a critical and situated tool in valuing everyday life and promoting emancipatory education;*

Keywords: *Women, Children, Design & Territory*

1. Introdução

Atualmente, diante das crises ecológicas, pensamentos fronteiriços contra-coloniais¹, que buscam construir outras realidades, para além das dinâmicas estabelecidas pelo projeto moderno/colonial, que envolve uma série de conceitos como o colonialismo, o capitalismo e a perpetuação de hierarquias e distinções raciais, sobretudo, na dicotomia seres humanos/natureza, têm construído bases para a transgressão desse sistema. Principalmente com pressupostos que buscam confabular novos mundos, ao desenvolver práticas, conceitos e proposições epistemológicas, a partir dos saberes tradicionais dos povos, que se conectam com a confluência², o compartilhar, a circularidade, a oralidade, a cultura, que perpassam de forma horizontal, e não em uma lógica hierarquizada (Santos, 2023). Sobretudo, sob a perspectiva presente há bastante tempo nas cosmovisões dos povos originários, de que existem constantes interações entre as espécies (Tsing, 2022).

A ideia de desenvolvimento e progresso do capitalismo se caracteriza pela destruição em larga escala de paisagens e ecologias e na subjugação e dominação de seres humanos e “mais que humanos”³ (Tsing, 2022). O aquecimento global, as catástrofes naturais, são ações decorrentes da forma de viver dos sistemas capitalistas.

No processo convencional de se fazer ciência - colonial e eurocêntrica - muitas vozes são invisibilizadas e ficam de fora. A partir da ideia de mundo-projeto, Miettinen et al. (2022) aponta que o design precisa ser olhado a partir do eu, do lugar e das comunidades e que esse reposicionamento signifique uma reorientação epistemológica e prática que afasta do cerne do “design como inovação”, que atende aos interesses neocoloniais, e passa a responder ao pluriverso⁴, a vida e outras cosmologias.

Nos dias de hoje são fomentadas reflexões sobre possíveis formas de ação, de um design não mais como centro do processo e subordinado ao *status quo* eurocêntrico e econômico (Fry, 2018; Escobar, 2016). Para Manzini e Thorpe (2018), o design deve querer e ser capaz de operar por meio do ativismo, passando desde a sua formação até a ação no mundo. Este diálogo

- 1 Proposição epistemológica criada por Antônio Bispo dos Santos (2023), que se refere à cosmovisão afro diaspórica e indígena que resiste ao colonialismo.
- 2 Outra proposição epistemológica criada por Antônio Bispo dos Santos (2023), que se trata da lei que rege a relação entre elementos da natureza.
- 3 Termo usado por Anna Tsing (2019) para se referir aos seres terrestres.
- 4 Na perspectiva do pluriverso de Escobar (2016), antagônico ao universo, um mundo plural e em constante transformação, no qual várias realidades e cosmovisões são possíveis.

revela o caminho para a construção da coletividade como forma de reconectar os saberes que foram dilacerados pelo cartesianismo (Noronha, 2018). Os teóricos têm se dedicado a refletir, direcionar e organizar as possibilidades para que designers continuem mediando problemas complexos associados aos sistemas ecológicos, sociais e econômicos, e assim fortalecer uma cultura consciente dentro deste campo do saber.

Uma das direções apontadas pelos pensadores Escobar (2016; 2018) e Fry (2018) para mudança de paradigma no design, é a aplicação de práticas no sentido de contribuir para autonomia das comunidades, partindo de uma visão holística, na qual todos os elementos do sistema estão interligados, tecidos como em uma rede. Na perspectiva do pluriverso de Escobar (2016), ou seja, antagônico ao universo, um mundo plural e em constante transformação, no qual várias realidades e cosmovisões são possíveis (Escobar, 2016; Latour, 2020). Portanto, é preciso nutrir a postura crítica para identificar, nomear e problematizar os desafios que estão impostos na sociedade contemporânea. Como propõe Appadurai (2013), o futuro não é apenas um espaço neutro, mas permeado de afeto e de sensação. O autor afirma que o estado de alerta e tensão que permeia a contemporaneidade dificultam a abertura para a “ética da possibilidade”, que é o campo da utopia, do bem-viver⁵, da imaginação, elementos fundamentais para o porvir.

Este artigo é fruto do diálogo entre pesquisadoras e suas pesquisas. Apesar das diferenças evidenciadas ao longo do texto, as ideias se encontram em eixos comuns: (a) o enfoque nas mulheres a partir das pesquisas de campos realizadas e, também, das referências que dão suporte aos estudos; (b) o contexto e ponto de partida é a cidade de Belo Horizonte, capital do Estado de Minas Gerais; por fim (c) os caminhos de design que embasam a discussão buscam ouvir e responder a sociedade com suas complexidades e projetar futuros melhores para mais pessoas.

O texto, a partir desta introdução, está dividido em mais cinco partes. A segunda parte trata do referencial teórico crítico construído sobre as mulheres dos Estudos de Caso, tratados aqui como Contexto 1 e Contexto 2. A terceira parte trata do Contexto 1, com o projeto. A quarta parte trata do Contexto 2, com a Ocupação. Já a quinta parte trata dos encontros, ideias e possibilidades que emergiram do diálogo entre pesquisas e são as considerações finais do estudo.

5 O bem-viver é uma filosofia e um modo de vida que valoriza a harmonia entre as pessoas e a natureza. É uma cosmovisão que se baseia em práticas tradicionais de povos originários das Américas (Acosta, 2016).

Ambas as pesquisas foram submetidas e aprovadas pelo Comitê de Ética da Universidade do Estado de Minas Gerais. Tendo assim, seguido durante a elaboração os termos da Resolução 466/12 e 510/2016 do Conselho Nacional de Saúde aos quais estão sujeitos os projetos.

2. Afeto, (re)existência e sabedoria marginal

As mulheres e corpos dissidentes, se encontram em situação vulnerável no sistema patriarcal e são justamente mais afetadas em contextos de crises. Quando se inclui o recorte de raça, a situação se agrava. Para mulheres negras que estão na periferia o conhecimento e as significações de mundo se dão vinculados a um cotidiano de cuidados com a casa e com o bem-estar do grupo familiar, pelos quais são - na maior parte das vezes - as principais responsáveis (Silva, 2022). O feminismo negro aponta que a sobrevivência por si só é uma bandeira de luta, à medida que as mulheres negras resistem à opressões já que existem em um Estado e uma sociedade profundamente racista (Collins, 2016).

É importante que haja um olhar interseccional para os corpos que ocupam as periferias da cidade, raça, classe, sexualidade e gênero marcam subjetividades das lutas populares e movimentos sociais (Detomi, 2022). Santos (2004) lembra que o mundo em que vivemos é idealizado e criado por seres humanos, ou seja, é um projeto em movimento e não uma constante. A vida em sociedade é resultado de ações humanas e da “natureza”. Angela Davis (2016) destaca que para que seja possível compreender muitos dos problemas enfrentados na atualidade, nas diferentes áreas, é necessário deslocar as mulheres negras para o centro da análise em relação à posição marginal que ocupam nas discussões sobre racismo, sexismo e exploração de classe. Este deslocamento faz um convite à redefinição da construção das relações raciais, sociais e econômicas a partir da perspectiva das mulheres negras. Essa proposição revela como esse saber marginal possui um potencial real de transformação. A experiência interseccional das mulheres negras auxilia na construção de uma visão mais ampla sobre o modo como essas opressões operam e, conseqüentemente, auxilia na criação de estratégias mais efetivas de luta e na criação de percepções mais complexas e realistas. A autora convida a ampliar o olhar, ou seja, que a intersecção de opressões seja admitida como um meio para a compreensão da busca por emancipação e libertação.

Rivera Cusicanqui (2010) alerta que o Estado aliado à agenda neoliberal, pauta seus projetos de cidade, trabalho e combate à violência na ideia massificada de nação colabora assim com novas formas de colonização, ignorando especificidades locais atribuindo aos que “fogem a regra” a condição

de excluídos, minorias. As hierarquias no mundo globalizado são construídas a partir da ideia de exclusão: há nós e subnós (Rivera Cusicanqui, 2010).

Há muitos corpos dissidentes no paradigma colonial moderno, isso porque o “centro no homem” pressupõe uma falsa hegemonia nas relações, deixando muito - se não, quase todos - de fora, o topo da pirâmide já está tomado pelo vencedor. Essa dinâmica imposta impacta profundamente na política da vida cotidiana e é percebida pela tentativa de silenciamento, opressão e invisibilização dos modos de vida diversos, além de constituir políticas públicas de genocídio e necropolítica no país (Noronha, 2024).

As mulheres em seus territórios estão sujeitas a questões de diferentes ordens: do seu próprio corpo, da casa, da família, do lugar onde vivem, da sociedade, das instituições, das políticas, da natureza. hooks (2013) diz da importância de racializar os debates, afinal há diferenças essenciais entre mulheres negras e brancas, um abismo entre as vivências e percepção das relações que não deve ser ignorado. Entretanto, defende que as construções de conhecimento teórico e prático devem ser coletivas, de todas as mulheres, para que por meio de diferentes perspectivas seja possível criar estratégias e apontar direções para um feminismo do futuro. Mas ainda que marcadas profundamente por esta herança colonial, as mulheres negras não compartilham somente histórias de opressão, mas também o legado de luta, nas possibilidades de re(existir) e no enfrentamento ao sistema racista por meio de redes de solidariedade política (Gonzalez, 1988).

3. Contexto 1: Reivindicação e reconhecimento da autonomia pelas mulheres do projeto Flores do Morro

O primeiro contexto parte da experiência da pesquisadora designer como professora de costura, juntamente com as mulheres participantes do Projeto Flores do Morro. Os questionamentos que provocaram o interesse por esse estudo, se deram inicialmente na experiência em campo, para só então se iniciar a busca pela teoria, em um caminho em que a teoria emerge da prática e não o contrário (Walsh, 2016). Visto que, há alguns anos a pesquisadora realiza o papel de professora e designer em projetos sociais em contextos periféricos.

O projeto Flores do Morro atua desde 2011 no aglomerado Morro das Pedras, uma área de vulnerabilidade socioeconômica, cercada por bairros de classe média na região oeste da Cidade de Belo Horizonte, no Estado de Minas Gerais. De acordo com as participantes deste projeto, o Aglomerado Morro das Pedras surgiu por volta dos anos 30 e antes era formado por várias fazendas e uma pedreira. Entre 1945 e 1971 esta região abrigou o lixão da cidade de Belo Horizonte, período que atraiu muitos moradores que de

alguma maneira consumiam parte do lixo que era descartado nesse local. Em 1971 uma explosão no lixão matou dezenas de pessoas. Somente após o acidente e a ocorrência de diversos deslizamentos de terra que o poder público aprovou o Plano Diretor de Limpeza Urbana e, em 1973, foi criada a Superintendência de Limpeza Urbana (SLU). Em 1975, o lixo passou a ser depositado no aterro sanitário. Além disso, esta região já foi bastante violenta e, por diversas vezes, esteve nos destaques dos noticiários policiais⁶. As participantes do projeto contam que esse cenário melhorou muito após algumas modificações estruturais que promoveram melhorias na região, além da intensa participação de projetos assistenciais e ONGs (Organizações não governamentais) locais.

Dentre esses projetos, o Flores do Morro visa contribuir para o desenvolvimento da autonomia das participantes, um grupo formado por aproximadamente 10 mulheres, a maioria idosas que trabalhavam como cuidadoras e faxineiras nas casas de outras pessoas, atualmente aposentadas, sem parceiros, com filhos, netos e que se autodeclararam negras.

O projeto Flores do Morro oferece oficinas em que a dança, o design e a arquitetura são as áreas condutoras, teóricas e práticas, na formulação e andamento das atividades. Além das oficinas de pintura em tecido e teatro ofertadas no período desta pesquisa, a oficina de costura foi igualmente escolhida pelas mulheres. Segundo seus relatos, aprender a costurar era a realização de um sonho, pois se tratava de um aprendizado que advinha do próprio desejo e escolha de cada uma, diferentemente dos conhecimentos relacionados às obrigações que lhes foram impostas ao longo da vida. Visto que, dentre as dualidades criadas pelo sistema capitalista patriarcal, o gênero tem dimensões econômico-políticas:

[...] porque é um princípio estruturante básico da economia política. Por um lado, o gênero estrutura a divisão fundamental entre trabalho “produtivo” remunerado e trabalho “reprodutivo” e doméstico não-remunerado, atribuindo às mulheres a responsabilidade primordial por este último. (Fraser, 2006, p.233).

Foi principalmente sobre o reconhecimento e reivindicação da autonomia construídas pelas mulheres participantes do projeto Flores do Morro, em um processo conduzido pelo design, que este estudo se ateve. Além da autonomia financeira, por ser uma questão que resulta em modos de exploração,

6 Informação extraída de reportagem do Jornal Estado de Minas: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2020/06/19/interna_gerais,1158331/recordo-no-morro-das-pedras-sao-150-dias-sem-registro-de-homicidios.shtml . Acesso em: 12/04/2025

marginalização e privação das mulheres (Fraser, 2006). Mas sobretudo, a autonomia que é atravessada por um processo social de resistência e construção coletiva de identidades e de memórias (Gonzalez, 1984).

Nesse sentido, os estudos de bell hooks (2013), pensadora da educação, mulher, negra e feminista que defende o ensino pautado numa perspectiva crítica e feminista foi aporte para reflexão sobre autonomia. Em sua obra “Ensinando a transgredir: a educação como prática libertadora”, hooks (2013) descreve como a educação emancipatória pode colaborar para que estudantes transgridam as barreiras impostas pelas amarras coloniais, principalmente no que tange o binarismo de gênero, o machismo e o racismo.

A pesquisa aqui apresentada se desenvolveu durante as aulas de costura por meio da prática de Correspondência descrita por Ingold (2013), como meio de vivenciar a experiência em campo, na qual as relações de colaboração extrapolam as pessoas, pois considera os ambientes, os materiais e até o que não enxergamos, mas sabemos que está presente, como as crenças (Ingold, 2016). Esta prática quando apropriada pelo design, estabelece-se como forma atencional de fazer coisas juntos (Noronha, 2018) e permite que as mudanças no processo projetual, ou de pesquisa, ocorram a partir do movimento das relações, possibilitando assim, uma forma de fazer design não prescritiva. Este processo de atenção propicia a criação de um espaço onde as respostas fluem espontaneamente, distantes das amarras e métodos controlados, o que permite a improvisação, a criação de novos cenários e a cocriação de alternativas possíveis para o presente e para o futuro. Além ainda das ferramentas do design participativo (Moraes; Rosa, 2012) que, parte de um pensamento em design que não se limita apenas a designers, mas que se estende a outros contextos, possibilitando que as partes envolvidas vivenciem uma experiência socialmente produtiva, combinando desafio e criatividade, o que reflete em mudanças e atitudes, bem como um maior envolvimento e dedicação entre todos para solução de problemas, incorporando ações de ensino-aprendizagem determinantes para o desenvolvimento de pessoas em processo de transformação social. Por isso se trata de uma ferramenta capaz de adentrar ao que seria um design político (Del Gaudio, 2017). E ainda, do método “Histórias de vida” (Nogueira *et al.*, 2017) como prática narrativa, permitindo evidenciar a realidade vivida pelas mulheres, baseada em suas subjetividades e percepções.

Sendo assim, além das técnicas de costura ensinadas, as aulas se tornaram experimentos sociais em design, por se basearem em um processo constante de ajuste e correspondências entre as pessoas envolvidas, que afetaram e foram afetadas pelo próprio processo e experiência vivida, durante a própria pesquisa (Rodrigues; Noronha, 2021). As atividades construídas

coletivamente foram mediadas pelas “coisas de design” (Binder; Brandt, 2008), na maioria dos casos, protótipos, cenários, mapas afetivos, modelos, jogos de design, artefatos e objetos artesanais que eram produzidos e que geravam engajamento e funcionavam como dispositivos para as experimentações e improvisações. Característicos da pesquisa experimental, estes dispositivos desencadearam diálogos que exploraram as subjetividades das mulheres envolvidas, abordando memória, identidade, território e cultura, tanto a nível individual quanto coletivo.

A professora pesquisadora buscou se afastar da figura tradicional do profissional designer, em busca de facilitar eventos e instigar a participação criativa das mulheres envolvidas no projeto, como uma ação direcionada para a emancipação das participantes (hooks, 2013), partindo da observação atencional em que deixamos o outro agir em um espaço que se abre para possibilidades (Ingold, 2016). Assim, a fala e escuta ativa foram essenciais para o desenvolvimento desse percurso, para que as opiniões e sugestões das mulheres emergissem no decorrer do processo visto que cotidianamente essas mulheres são expostas ao silenciamento, com o pretexto do estereótipo da timidez, da infantilização e de sempre necessitar de intermediários para falar por elas (Gonzalez, 1983), quando na verdade, na sociedade capitalista, quem fala e é ouvido são as pessoas que “pertencem” (Kilomba, 2010). Sendo assim, a negação dos saberes da cultura negra, são estratégias de inferiorização intelectual da pessoa negra ou sua anulação enquanto sujeito de conhecimento (Carneiro, 2003), portanto engajar as participantes nas trocas de diálogos e saberes durante as aulas, convidar e incentivar as mulheres a empregarem a criatividade e imaginação para resolver os problemas, a atender suas próprias demandas e a contar novas histórias sobre sua vida cotidiana fez parte do processo de construção de autonomia (Cipolla, 2018). Integrar e valorizar os diferentes saberes como um aspecto colaborativo do design (Del Gaudio, 2021), ao tornar o trajeto participativo e ao estimular as habilidades improvisatórias de cada uma delas, gerou ainda novas possibilidades para o desenvolvimento das atividades por ser uma maneira de buscar horizontalizar as relações (hooks, 2013). Partindo assim, de uma ética da coexistência, como possibilidade de exercer a liberdade e promover o diálogo com o diverso, com o múltiplo, com o contraditório, portanto com as diferenças (Rufino, 2018). Desse entendimento coletivo se dá a construção de autonomia (Lugones, 2014).

Além da satisfação pela aprendizagem, as mulheres relataram, que muitas vezes iam aos encontros para se distraírem, trocar experiências e conversar umas com as outras, movimento esse que de acordo com Escobar (2016), vai de encontro com a autonomia, visto que as interações sobre suas práticas

cotidianas, diz respeito ao aprendizado da comunidade sobre si mesma. Como designer, a pesquisadora atuava na mediação desses encontros, entre o conhecimento das mulheres e seus saberes e as atividades desenvolvidas coletivamente, visto que, “[...] toda pessoa ou coletivo é praticante de seu próprio saber [...]” (Escobar, 2016, p. 210).

Tão importante quanto atender as necessidades materiais é atender as necessidades emocionais, quando se trata da construção de autonomia a partir da rede de subjetividades. Portanto, as mulheres ainda compartilhavam alongamentos para o corpo no início das aulas e ao final um lanche coletivo, como práticas de cuidado e ainda práticas emancipatórias, por proporem novas maneiras de fazer, ser e sentir por entre as rachaduras do sistema opressor imposto (Walsh, 2016). Os diálogos sobre o afeto verdadeiro, o espaço para se amar e brincar, para expressar a criatividade, para se receber carinho e atenção, foram parte importante deste processo, mesmo num contexto de dificuldades financeiras em que as carências materiais são muitas e a luta pela sobrevivência é inevitável (hooks, 2013). É por meio desses processos, vivências e saberes produzidos coletivamente que para Gomes (2019), é possível redefinir as memórias e as marcas corpo traumatizado pela opressão em direção à autonomia.

Durante o percurso da pesquisa realizada, foi possível observar por meio das experiências vivenciadas, tanto individualmente, quanto coletivamente, situações relacionadas à autonomia abordada no estudo, desde a reconstrução da autoestima, ascensão econômica, acesso à cultura e informação, e a formação de lideranças, até a apropriação de espaços de produção de conhecimento. O caminho de reconhecimento foi atravessado pelos mesmos aspectos violentados pelas estratégias de dominação. Passando pela validação do corpo e da corporeidade negra, pela construção coletiva de identidades e memórias, pelo reconhecimento das vozes e propostas, partindo das subjetividades e vivências das mulheres, pela interpretação e criação de novas formas culturais, e ainda pela reelaboração do afeto e do amor nas suas relações e entre o grupo (Souza, 2023). É no corpo negro que ficaram registradas as memórias das opressões, das dores ancestrais da escravidão, mas também das alegrias e do movimento corporal que muitos antepassados fizeram no trabalho, na arte e na vida (Nascimento, 2006). Portanto, as oportunidades para que as participantes se apoderassem dos processos, das aulas e dos espaços, possibilitaram que se reapropriassem dos próprios corpos e pensamentos invisibilizados no sistema capitalista patriarcal (Gomes, 2019).

Os resultados foram registrados de acordo com os relatos das mulheres ao longo do período da pesquisa, em que se manifestavam, por vezes, espantadas com mudanças em seus comportamentos. Alguns exemplos são,

quando em uma entrevista sobre projeto, realizada por um programa de televisão “Rolê das Gerais” (Figura 1), Joana⁷ conta (relato transcrito):

Joana: “A professora mesmo de costura, ela fala, hoje a senhora não é aluna mais, o que a senhora aprendeu a senhora vai ensinar agora, a senhora pode nos ajudar’. Então eu sento na máquina e começo a ajudar aquelas que não sabem.”



FIGURA 1: Equipe de reportagem chegando na casa da Joana que está próxima ao portão. Fonte: Arquivo do projeto Flores do Morro (2021).

Ainda em outro momento, quando Cláudia se ofereceu a fazer uma gravação para contar sobre o funcionamento do projeto e em seguida considerou:

Cláudia: “nossa, tô falando muito melhor, antes ficava nervosa pra falar”.

Estas, dentre tantas outras percepções de mudanças trazidas por elas.

Dessa coleta de relatos e observações em campo foi realizada uma divisão por categorias, para fins didáticos e três delas, que mais se destacaram foram analisadas — Autonomia por meio do processo educacional; Autonomia por meio da valorização dos saberes e fazeres; Autonomia por meio da valorização da memória.

Nos meses anteriores ao final da pesquisa, as mulheres foram convidadas a apresentarem seus trabalhos realizados, na exposição “Tramas da memória”, realizada no Museu Abílio Barreto em Belo Horizonte (Figura 2). Neste

7 Foram adotados nomes fictícios para as participantes neste texto.

momento então, estiveram como protagonistas contando suas histórias por meio dos seus saberes artesanais. Ao contar suas histórias elas puderam rever o que foi realizado e puderam perceber sua dimensão e ainda reafirmar sua capacidade de decidir e participar. Visto ainda que, esse processo de construção coletiva de identidades e memórias, por meio da realização desse trabalho, é um caminho apontado por Gonzalez (1983) de autonomia das mulheres negras, ao cultivar a memória, as pessoas reafirmam seu valor.



FIGURA 2: Algumas participantes do projeto Flores do Morro, próximas aos seus trabalhos bordados e expostos nas paredes. Fonte: arquivo do projeto Flores do Morro (2022).

A documentação do percurso em campo, como o caderno de bordo, mapas afetivos e produção artesanal, juntamente com as interações por meio da correspondência e do design participativo, foram analisados pelo método de triangulação (Minayo; Assis; Souza, 2006), no qual a visão da pesquisadora sobre a situação é parte das análises acompanhado com o conteúdo da pesquisa teórica; e com os diálogos das mulheres em cada encontro, pelo método história de vida. Caminho esse que se encontra com os pressupostos trazidos por esse estudo, em que a teoria só tem sentido se parte da prática e da vivência. Essa abordagem revelou a complexidade das relações estabelecidas e sublinhou a necessidade de uma análise cuidadosa e contextualizada das dinâmicas sociais.

4. Contexto 2: As mulheres pelo olhar das crianças na Ocupação

O contexto 2, apresentado neste artigo, é parte de um trabalho iniciado em 2016, junto a uma ocupação em Belo Horizonte, Minas Gerais. Entende-se

que o tempo é um pré-requisito para estudos em grupos sociais (White, 2005), neste caso a continuidade e o contato com a comunidade supera alguns fatores limitantes ao mesmo tempo que evoca novos desafios e tensões ao longo dos anos. Estar como pessoa e pesquisadora em campo, afetando e se deixando afetar, e realizando trocas é parte primária da forma como se dá o olhar da designer ao longo desse processo no espaço de estudo.

No percurso da pesquisa e da escrita optou-se por utilizar o conceito de designantropologia, por compreender que há uma profunda relação entre as narrativas e as práticas realizadas (Izídio; Gomes; Gomes, 2022). Além disso, por uma postura política e decolonial, priorizou-se o uso do português, apesar do acesso, leitura e reflexão de referências que optam pelo termo *Design Anthropology*. Para o designantropologia o campo não ocupa o lugar de responder às perguntas de pesquisa, mas o lugar de elaborar as perguntas que podem ser pesquisadas (Noronha; Abreu, 2021).

As ocupações urbanas podem ser definidas como a ocupação coletiva não autorizada de terrenos vazios por famílias de baixa renda em busca de moradia. As ocupações contam, desde o início, com suporte e organização de movimentos sociais e profissionais voluntários para que haja assessoria jurídica e urbanística (Lélis, 2016). O campo do estudo é a ocupação Rosa Leão, hoje com aproximadamente sete mil moradores. A área é pertencente às cidades de Belo Horizonte e Santa Luzia, em Minas Gerais. A liderança do movimento social é majoritariamente composta por mulheres, sobretudo mulheres negras, um marcador social quando se trata de territórios em disputa no Brasil (Silva, 2022).

Cristiane afirma que “há muitas mulheres que são mães solteiras e que têm que se virar sozinhas dentro das comunidades. Dentro das comunidades, a maioria das pessoas são mulheres negras. Essas pessoas não têm as mesmas oportunidades que os brancos” (Cristiane, 2018, p.134). Além da sobrevivência individual, é preciso que os moradores lidem com a exclusão de suas vidas na esfera pública (Cristiane, 2018). A colonialidade reforça as exclusões e desigualdades que afetam mulheres periféricas (Silva, 2017).

No contexto de ocupações urbanas no país mulheres são a linha de frente da resistência e protagonizam o cuidado nas mais diversas esferas: com a alimentação, com a casa, com os filhos e, também, com o apaziguamento de conflitos, enfrentamentos com a polícia e poder público e a liderança e organização de base nas lutas (Galera; Gonçalves, 2020). Muitas delas são mães solo e a ocupação representa uma alternativa de desvincular-se de cenários de violência e abuso (Lourenço *et al.*, 2023)

Para Lopes e Silva (2018) as ocupações urbanas são a contramão do sujeito masculino branco universal que domina as necessidades da produção

capitalista. Na ocupação Rosa Leão, como em tantas outras, o planejamento da comunidade se dá por mulheres negras e periféricas que confrontam a exclusão das decisões políticas, a negação de acesso à moradia e as violências - machismo, racismo, desigualdade - a que estão sujeitas na sociedade.

As ocupações são espaços de vivências, pessoas e relações únicas. Onde coexistem o fantasma do efêmero e a luta diária por estabilidade. São famílias, mulheres, crianças, idosos, pessoas que aprendem a construir e conviver entre si. As crianças preenchem suas casas, estabelecem relações entre os pares, inventam brincadeiras, vivem e significam suas infâncias. Paralelo a isso, experimentam a realidade de uma linha tênue entre suas vivências pessoais e as consequências da instabilidade e pobreza.

Desde o primeiro contato com a ocupação Rosa Leão, em 2016, a presença de crianças sobressai ao olhar e a experiência relatada aqui - ao longo do Contexto 2 - tem por objetivo evidenciar a perspectiva das crianças sobre questões emergentes da própria realidade. Nos processos de projeto convencionais do design é, na maioria das vezes, atribuído ao designer o lugar de identificação dos problemas projetuais. Ao longo dessa prática, as crianças participantes da pesquisa assumiram esse olhar e o espaço de diagnosticar questões-problema do contexto que vivem. Ao fim, foram traçadas as chamadas perspectivas projetáveis⁸: caminhos, coisas e soluções de design a partir do que foi feito junto às crianças. A fim de traçar encontros e paralelos do que foi vivenciado com o presente artigo, foi feito um recorte das categorias de análise em que perpassam as questões de gênero.

A ida da pesquisadora ao campo durou dez meses, com visitas semanais e quinzenais. A cada vez cerca de trinta crianças - metade meninos e metade meninas - participavam dos encontros e atividades, a faixa etária variava entre um e quinze anos de idade. Foram utilizadas diferentes técnicas e ferramentas a fim de se adaptar a dinâmica das crianças. A principal técnica foi a observação participante (Angrosino, 2009), seguida do desenho (Goldberg; Yunes; Freitas, 2005) e de entrevistas semiestruturadas (Triviños, 1987, Lakatos; Marconi, 1992). Para auxiliar as técnicas, foram necessários instrumentos como caderno de bordo (Freitas; Pereira, 2018) e fotografia (Tittoni *et al.*, 2010). A pesquisa tem caráter qualitativo e a análise dos dados foi interpretativa, feita de maneira subjetiva, conforme a natureza da questão.

8 As perspectivas projetáveis são apresentadas na dissertação: FROSSARD, Gabriela Corrêa. Crianças nas ocupações urbanas: perspectivas projetáveis de design para o mundo real. 2019. 248 f. Dissertação (Mestrado em Design) – Universidade do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/criancas-ocupacoes-urbanas>. Acesso em: 13 abr. 2025.

A análise dos dados do caderno de bordo foi feita a partir dos temas registrados, foram selecionadas 19 categorias de análise, baseadas na repetição de, no mínimo, cinco ocorrências. Para análise e discussão das fotografias e dos desenhos foram feitas relações com a observação participante somada a uma breve explicação do contexto das fotos - quando compartilhada pela criança que a realizou. Em seguida, as imagens e desenhos foram agrupadas nas categorias de análise levantadas anteriormente.

Para esse artigo, destacam-se seis categorias nas quais as questões de gênero foram referenciadas de forma direta ou indireta pelas crianças: (a) Relação criança-criança; (b) Relação crianças-pesquisadora; (c) Violência; (d) Autoimagem; (e) Pais, responsáveis e família; (f) Noção temporal e datas comemorativas.

Na **(a) Relação Criança-Criança** uma característica marcante do agrupamento é o gênero. As crianças se dividiam entre meninas e meninos. Entre as crianças abaixo dos sete anos de idade era comum que a interação fosse mista, o que acontecia também naturalmente entre irmãos. Entre irmãos é comum o cuidado e zelo pelo bem-estar. Muitas vezes os ‘irmãos mais velhos’ verbalizam sobre a responsabilidade incumbida a eles por suas mães ou responsáveis. Destaca-se a referência aos brinquedos possuídos, expressado por crianças mais novas e de maneira imaginativa, frases como (Frossard, 2019, s/p):

“Lá em casa tem uma piscina gigante daqui até lá longe” – criança E

“Eu já fui numa roda mais que gigante” – criança D

“Eu tenho mil bonecas” – criança D



FIGURA 3. Brincadeiras e interação entre crianças. Fonte: arquivo do projeto, 2019.

O contato com o campo marcou três pontos da **(b) Relação crianças-pesquisadora**: a comunicação espontânea, a identificação como “professora” e a construção de confiança. As crianças não questionaram sobre o que a pesquisadora estava fazendo ali. A aproximação e conversas geralmente aconteciam naturalmente por parte das crianças, que contavam casos ou faziam perguntas “Você é professora? Cadê seu filho? Você está procurando um?” (Frossard, 2019, s/p).

O encarceramento e as situações de **(c) Violência**, como assassinato, não são conversas frequentes entre as crianças, porém quando surgem são tratadas com certa naturalidade. Algumas situações fazem parte do contexto em que as crianças estão inseridas e são válidas de aparecerem na pesquisa. Pelo menos duas vezes, a pesquisadora registrou relatos de mulheres sobre queixas de abuso e violência na abordagem policial.

A primeira peculiaridade relacionada a **(d) Autoimagem** é em relação ao próprio nome. Apesar de as crianças não demonstrarem importância por nomes dos adultos colaboradores e defini-los como “tios” ou “professores”, seus nomes são importantes. A idade e o aniversário foram dois elementos fundamentais frequentemente expressados:

A Criança I se aproximou da pesquisadora para mostrar a nova idade – oito anos – e falou sobre como agora estava bem maior de altura, assim era preciso novas atitudes e maturidade.

A autoimagem ficou evidente, sobretudo nas representações em desenho da própria imagem e através das fotografias – *selfies* e registros uns dos outros. Uma característica percebida no grupo foi o esforço feito por meninas e meninos de se apresentarem como fortes e habilidosos fisicamente. As crianças destacavam o quanto corriam rápido, carregavam objetos pesados e conseguiam fazer manobras como “virar estrelinha” ou caminhar de pontapé sobre as mãos.

Ao considerar **(e) Pais, responsáveis e família**, as crianças parecem preocupadas quanto ao local onde seus responsáveis estão. E, em alguns casos, a preocupação é verbalizada sobre o cuidado com os irmãos – função atribuída por um adulto a um irmão mais velho. Em outras vezes, algumas crianças já se queixavam da falta de afeto das mães ou das broncas. Muitas vezes é citada a ausência da mãe na rotina por motivo de trabalho. E vez ou outra se queixavam de algum acontecimento pontual na família com os quais estavam chateados no dia. Muitas figuras diferentes compõem os responsáveis e as famílias das crianças. Há diversos vínculos afetivos que são entendidos como famílias.



FIGURA 4. Atividade guiada realizada para representar a família. Fonte: arquivo do projeto, 2019.

Quanto a **(g) Noção temporal e datas comemorativas**, um fato marcante para todas as faixas etárias é o aniversário. Ainda que não saibam dizer o dia com precisão, há uma empolgação e significado atribuído à data. Todas as crianças questionadas pela pesquisadora disseram não terem tido “festa de aniversário”. Algumas falaram sobre ganhar brinquedos de presente e outras sobre algum passeio. A criança X contou que ganhou da mãe um pão sonho de padaria e ficou muito feliz. Outra criança Y disse que ganhou dez reais para comprar o que quisesse e comprou tudo em doces.

Muito da forma como mulheres e homens aparecem no resultado da convivência com as crianças diz sobre as imposições de papel de gênero, impostas de forma normativa desde o nascimento - ou mesmo antes dele (Bento, 2006). Destacam-se como questões que atravessam as mulheres do território: divisão de grupos de brincadeira por gênero, associação entre mulheres adultas e ter filhos, família e a comunidade como parte do entendimento de “casa”, cuidado com alimentação centralizado muitas vezes na figura feminina provedora, exposição a violência institucional, famílias monoparentais marcadas pela ausência de uma figura masculina, um acúmulo de tarefas para as mulheres responsáveis por crianças e seus filhos mais velhos, abertura para rede de apoio, projetos sociais e outros, e por fim, apesar da limitação financeira, a busca por demonstrar afeto e celebrar datas comemorativas.

É possível incluir as crianças nas pesquisas como narradores e participantes. Muitas vezes as crianças são invisibilizadas na academia e na tomada de decisões projetuais de design. Elas podem formular ideias sobre si mesmas e, também, sobre o mundo à sua volta. No território da ocupação urbana, à medida que conquistas são alcançadas e há modificações no protagonismo e na forma de organização da luta é preciso atualizar as compreensões. Como proposta para o design, é necessário manter o hábito de *acompanheirar-se* (Freire, 1996) das pessoas que convive ao longo das pesquisas e projetos.

5. Considerações Finais

Este artigo apresenta pesquisas em que, em ambos os casos, há convergência de questões de gênero, racismo e desigualdades estruturais. No Caso 1, a autonomia das mulheres negras, financeira e sobretudo a autonomia que é atravessada por um processo social de resistência e construção coletiva de identidades e de memórias são estimuladas nas aulas de costura. Já no Caso 2, o olhar das crianças evidencia mulheres cuidadoras, provedoras e responsáveis pelo território. Além disso, ambos os casos destacam a importância de iniciativas comunitárias e sociais para criar espaços de resiliência, afeto e reconstrução, seja por meio da educação emancipatória ou pela valorização da vida cotidiana.

Dentre as diversas táticas de opressão e violências produzidas por este sistema que transforma a natureza, os humanos e não-humanos em recursos, está a lógica hegemônica do saber que hierarquiza e impõe uma única cultura, língua e saber. O conhecimento dos colonizadores como melhores e dominantes e silencia e destrói os saberes produzidos pelos outros povos. A sabedoria contracolonial, rompe com essa estrutura ao compreender que o conhecimento é circular, gira para todos e não para, vem e volta, é imersivo e presente (Santos, 2023). Assim, entende-se que os valores culturais seguem seu curso por meio da transmissão de aprendizagens, do saber orgânico e da roda de saberes, repassada pelos mais velhos oralmente, que permite vivência da ancestralidade, a reconstituição de uma identidade histórica, que constroi a preservação dos modos de vida, da memória e formas de continuidade confluentes.

Neste contexto designers podem ser apanhadores de sonhos e facilitadores de improvisações (Ingold; Hallam, 2007), em encontros “abertos”, imprevisíveis, cujo caráter indeterminado possibilita reimaginar tanto quanto de fato adentrar futuros alternativos, mediados por um método que compreenda o diálogo entre pessoas com histórias e experiências únicas (Noronha *et.al.*, 2020) para que, com essas narrativas se possa conhecer modos de sobrevivências silenciados. “Imaginar outro mundo possível, se trata de um

exercício de reordenamento das relações e dos espaços, de novos entendimentos sobre como podemos nos relacionar com aquilo que se admite ser natureza” (Krenak, 2019). Refletir sobre essas trajetórias, vivências é também, refletir para construção de projetos e soluções futuras mais democráticas e plurais (Acosta, 2016).

Agradecimentos

Este artigo é fruto das discussões propostas na disciplina de doutorado da Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais: Design e diversidade: inclusão, cultura, sociedade e outros temas, das professoras doutoras Marcelina das Graças de Almeida (UEMG) e Vitória Régia Izaú (UEMG). Um agradecimento aos colegas da turma de 2024. Registra-se ainda o agradecimento a CAPES e ao CNPq pela concessão de bolsas que permitem a permanência e dedicação aos estudos, tornando viável a existência dessa e de outras publicações.

Referências

ACOSTA, A. **O bem-viver: uma oportunidade para imaginar outros mundos**. São Paulo: Autonomia Literária/Elefante, 2016.

ANGROSINO, M. **Etnografia e observação participante: coleção pesquisa qualitativa**. Bookman Editora, 2009.

APPADURAI, A. The future as cultural fact: Essays on the global condition. **Rassegna Italiana di sociologia**, v. 14, n. 4, p. 649-650, 2013.

BENTO, B. **A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual**. Editora Garamond, 2006.

BINDER, T. BRANDT, E. The design: Lab as platform in participatory design research. **Codesign**, v.4, n.2, p.115-129, jun. 2008.

CIPOLLA, C. designing for vulnerability: interpersonal relations and design. **She Ji**, Shanghai, v. 4, n. 1, 2018. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S240587261730014X?via%3Dihub>. Acesso em: 05 jun. 2021.

COLLINS, P. H. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. **Sociedade e Estado**, v. 31, n. 1, p. 99-127, 2016.

CRISTIANE, C. Se morar é um direito, ocupar é um dever. In: PISEAGRAMA (org.). **Urbe urge**. Belo Horizonte: Rona Editora, 2018. p. 133-172.

DAVIS, A. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

DEL GAUDIO, C. design e utopias sociais: o design aberto de movimentos heterotópicos. In: PEREIRA, A. F.; DEL GAUDIO, C. **Ecovisões projetuais**: pesquisas em design e sustentabilidade no Brasil. São Paulo: Blucher, 2021 cap. 15, p. 205-218.

DEL GAUDIO, C. Os desafios para o design no âmbito social e as perspectivas futuras: o conceito de infraestruturação e a redefinição do papel do designer. In: OLIVEIRA, A. J.; FRANZATO, C.; DEL GAUDIO, C. **Ecovisões projetuais**: pesquisas em design e sustentabilidade no Brasil. São Paulo: Blucher, 2017. cap. 6, p. 65-80.

DETOMI, Í. Enquanto morar for um privilégio, ocupar é um direito: o caso Izidora e o ativismo das mulheres negras. *Seminario Internacional de Investigación en Urbanismo*, v. 14, p. 646-653, 2022.

ESCOBAR, A. **Autonomía y diseño: la realización de lo comunal**. Colômbia: Sello Editorial, 2016.

FRY, T. design, a Philosophy of Liberation and ten considerations. **Strategic design Research Journal**, Porto Alegre, v. 11, n. 2. 2018.

FRASER, N. Da redistribuição ao reconhecimento? Dilemas da justiça numa era “pós-socialista”. **Cadernos de campo**, São Paulo, n. 14/15, 2006, p. 231-235.

FREIRE, P. **Pedagogia da autonomia**. 25 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FROSSARD, G. C. **Caderno de bordo** – Pesquisa de campo na ocupação Rosa Leão. Belo Horizonte, 2019. 45 p.

GALERA, I.; GONÇALVES, R. G. Izidora em 3 atos: O conflito fundiário, a luta popular, o imaginário simbólico da terra prometida. **Indisciplinar**, v. 6, n. 2, p. 186-211, 2020.

GOLDBERG, L. G.; YUNES, M. A. M.; FREITAS, J. V. de. O desenho infantil na ótica da ecologia do desenvolvimento humano. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 10, n. 1, p. 97-106, jan./abr. 2005.

GOMES, N. L. A compreensão da tensão regulação/emancipação do corpo e da corporeidade negra na reinvenção da resistência democrática. **Perseu: história, memória e política**, n. 17, 2019.

GONZALEZ, L. **A categoria político-cultural de amefricanidade**. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 92/ 93, p. 69-82, jan./jun. 1988.

GONZALEZ, L. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: DINIZ, E.; LOPES, J.; PRANDI, R. Movimentos sociais urbanos, minorias e outros estudos. **Ciências Sociais Hoje**, Brasília, ANPOCS, n. 2, p. 223-244, 1983.

HOOKS, B. **Ensinando a Transgredir: Educação como prática de liberdade**. São Paulo: WMF Martins fontes, 2013.

HOOKS, B. **Teoria feminista: da margem ao centro**. Tradução de Ana Luiza Libânio. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.

INGOLD, T.; HALLAM, E. Creativity and cultural improvisation: an introduction. In: HALLAM, Elizabeth; INGOLD, Tim (eds.). **Creativity and cultural improvisation**. Oxford: Berg, 2007. p.1-24.

INGOLD, T. **Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture**. Londres/ Nova York: Routledge, 2013.

IZÍDIO, L. L.; GOMES, L.; GOMES, R. Reapropriação ontológica por meio de designantropologia: produção de narrativas e subjetividades com as artesãs de Paço do Lumiar, Maranhão. **RChD: Creación y Pensamiento**, v. 7, n. 12, p. 5-22, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.5354/0719-837X.2022.67632>. Acesso em: 13 abr. 2025.

KILOMBA, G. The Mask. In: KILOMBA, G. **Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism**. Münster: Unrast Verlag, 2. ed., 2010. p. 1-2. Tradução de Jessica Oliveira. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/clt/article/viewFile/115286/112968>. Acesso em: 16 out. 2021.

KRENAK, A. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. de A. **Fundamentos de metodologia científica**. 5 ed. São Paulo: Atlas, 1992.

LÉLIS, N. Ocupações urbanas: a poética territorial da política. **Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais**, Recife, v. 18, p. 428-444, 2023. Disponível em: <https://abrir.link/jeZJF>. Acesso em: 04 dez. 2024.

- LOPES, M. S. B.; SILVA, N. A. da. Memórias, feminismos e outras condutas. **Revista V! RUS**, v. 2, n. 16, 2018.
- LOURENÇO, I. S. R.; GOMES, C. V. R.; MARTINELLI, T. G.; LOURENÇO, T. C. B. Cuidar é verbo coletivo: a relevância do trabalho de reprodução coletivo desempenhado cotidianamente pelas mulheres das Ocupações da Izidora. In: Encontro Nacional da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional, 20., 2023, Belém. **Anais [...]**. Belém: ANPUR, 2023.
- LUGONES, M. Rumo a um feminismo descolonial. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952, 2014.
- MANZINI, E.; THORPE, A. Weaving people and places: art and design for resilient communities. **She Ji**. Pequim, v. 4, n. 1, 2018.
- MIETTINEN, S.; MIKKONEN, E.; SANTOS, M. C. L.; SARANTOU, Melanie. **Artistic cartography and design explorations towards the pluriverse**. New York and London: Routledge, 2022.
- MINAYO, M; ASSIS, S; SOUZA, E. **Avaliação por Triangulação de Métodos**. Abordagem de Programas Sociais. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 2006. 220p.
- MORAES, A. M.; SANTA ROSA, J. G. **design Participativo**, técnicas para inclusão de usuários no processo de ergodesign de interfaces. Rio de Janeiro: Rio Books, 2012.
- NASCIMENTO, B. **Eu sou atlântica**: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Instituto Kuanza, 2006.
- NOGUEIRA, M. L. M.; BARROS, V. A. de; ARAÚJO, A.D.G.; PIMENTA, D. A. O. O método de história de vida: a exigência de um encontro em tempos de aceleração. **Revista Pesquisas e Práticas Psicossociais**, v. 12, n. 2, p. 466-485, 2017.
- NORONHA, R.; ABOUD, C. D. P.; PORTELA, R. L. design por meio da antropologia para a participação práticas designers e artesãs que fazem coisas no Maranhão. In: PARTICIPATORY design CONFERENCE. **Anais**. Manizales, Colômbia: 2020.
- NORONHA, R. G.; ABREU, M. Conter e contar: autonomia e autopoiesis entre mulheres, materiais e narrativas por meio de design Anthropology. **Pensamentos em design**, v. 1, n. 1, p. 60-75, 2021.

NORONHA, R. G. The collaborative turn: Challenges and limits on the construction of a common plan and on autonomy in design. **Strategic design Research Journal**, São Leopoldo: Unisinos, v. 11, n. 2, 2018.

NORONHA, R. G. Narrativas em design e gênero: crítica e especulação para futuros possíveis. Almeida, A. J. M.; Flesler, G.; SANTOS, M. C. L. dos; NORONHA, R. G. (org.). In: **design e gênero** : experiências coletivas de ensino. São Luís : EDUFMA, 2024. 176 p.

RAMALHO, B.; LEITE, L. H. A. Colonialidade da educação escolar: aproximação teórica e análise de práticas. **Revista Educação em Questão. Natal**, v. 58, n. 58, 2020.

RIVERA CUSICANQUI, S. **Ch'ixinakax utxiwa**: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores- 1a ed. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

RODRIGUES, P. P. B.; NORONHA, R. G. Experimentos no campo do design – reflexões sobre a linha de pesquisa design: materiais, processos e tecnologias, do Programa de Pós-Graduação em design da UFMA. **DATJournal**, v.6 n.3 2021.

RUFINO, L. Pedagogia das Encruzilhadas. **Periferia, educação, cultura e comunicação**. Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, 2018.

SANTOS, A. B. dos [Nêgo]. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora (com edição Piseagrama), 2023.

SANTOS, M. C. L. dos. A Bahia e o design. **Revista design em Foco**, v.1, n. 1, 2004, p.51-52.

SILVA, F. R. da. A busca pela efetivação da cidadania de mulheres periféricas: reflexões a partir dos cursos do programa “mulheres mil”, realizados nas cidades de Belo Horizonte e de Ouro Verde de Minas. **Libertas: Revista de Pesquisa em Direito**, v. 3, n. 1, 31 dez. 2017.

SILVA, N. A. da. Uma Izidora e duas Rosas: notas para uma perspectiva do espaço protagonizada por mulheres negras. **Revista brasileira de estudos urbanos e regionais**, v. 23, p. e202138, 2022.

TITTONI, J.; OLIVEIRA, R. G. de; MARQUES, P.; TANIKADO, G. A. Fotografia na Pesquisa Acadêmica: sobre visibilidades e possibilidades do conhecer. **Informática na educação: teoria & prática**, Porto Alegre, v. 13, n. 1, 2011. DOI: 10.22456/1982-1654.10467. Disponível em: <https://seer>.

ufrgs.br/index.php/InfEducTeoriaPratica/article/view/10467. Acesso em: 30 jun. 2024

TRIVIÑOS, A. N. S. **Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação**. São Paulo: Atlas, 1987.

TSING, A. L. **O cogumelo no fim do mundo: sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo**. 1ª ed. N-1edicoes.org, 2022.

TSING, A. **Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno**. Brasília: IEB Mil Folhas, 2019. 284 p.

WALSH, C. ¿Interculturalidad y (de)colonialidad? Gritos, grietas y siembras desde Abya-Yala. In: GARCIA DINIZ, A. (org.). **Poéticas e políticas da linguagem em vias de descolonização**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2017.

WHYTE, W. F. **Sociedade de esquina: a estrutura social de uma área urbana pobre e degradada**. Tradução de Maria Lúcia de Oliveira. Revisão técnica de Karina Kuschnir. Apresentação de Gilberto Velho. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. 392 p.

Como referenciar

SOUZA, Tatiana de Castro; FROSSARD, Gabriela Corrêa; ALMEIDA, Marcelina das Graças; IZAU, Vitoria Regia. Espaços de resistência, afeto e construção: confluências do design em pesquisas com mulheres e crianças. **Arcos Design**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 2, pp. 119-143, jul./2025. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/arcosdesign>.

DOI: <https://www.doi.org/10.12957/arcosdesign.2025.90301>

Copyright ©2025 Tatiana de Castro Souza, Gabriela Corrêa Frossard, Marcelina das Graças Almeida, Vitoria Regia Izau.



A revista **Arcos Design** está licenciada sob uma licença Creative Commons Atribuição – Não Comercial – Compartilha Igual 4.0 Não Adaptada.

Recebido em 04/03/2025 | Aceito em 05/05/2025

**Fomos descobertos:
um olhar do design sobre o processo de
re(a)ver territórios de moradia no Brasil**

Gabriela Corrêa Frossard (UEMG, Brasil)

gabicfrossard@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5338-3859>

Edson Jose Carpintero Rezende (UEMG, Brasil)

edson.carpintero@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0692-0708>

Fomos descobertos: um olhar do design sobre o processo de re(a)ver territórios de moradia no Brasil

Resumo: O artigo propõe uma reflexão do design sobre a metáfora “rever/reaver” territórios para abordar a consolidação da luta de uma ocupação urbana em Minas Gerais. O texto é estruturado em três eixos: o contexto das cidades na América Latina, as diversas possibilidades de existir, projetar e se organizar em sociedade e a ocupação urbana como forma de reaver territórios. Por fim, é apresentado o estudo de caso do centro comunitário da ocupação Rosa Leão (Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil) a fim de elucidar o processo de um projeto coletivo ao longo dos últimos anos.

Palavras-chave: Design e território, Ocupações urbanas, Decolonialidade.

We Have Been Discovered: A Design Perspective on the Process of Reseeing/Reclaiming Housing Territories in Brazil

Abstract: *The article proposes a design reflection on the metaphor of “reseeing/retaking” territories to address the consolidation of the struggle of an urban occupation in Minas Gerais. The text is structured around three main axes: the context of cities in Latin America, the various possibilities of existing, designing, and organizing in society, and urban occupation as a way of reclaiming territories. Finally, a case study of the community center of the Rosa Leão occupation (Belo Horizonte, Minas Gerais, Brazil) is presented to illustrate the process of a collective project over the past few years;*

Keywords: *Design and Territory, Urban Occupations, Decoloniality*

1. Introdução

É comum para muitos brasileiros aprender nas escolas e no convívio social que “descobriram o Brasil”. A partir dessa ideia, assume-se um território fantasma que só passou a existir a partir do olhar do outro, da ‘chegada’ dos portugueses. Descobrimento, segundo o dicionário *Oxford*, significa criação ou invenção de algo. Desde cedo a produção do conhecimento e a noção de pertencimento do povo é fundamentada na perspectiva do “descobridor”, personificado na memória em nomes de navegantes, bandeirantes ou membros da monarquia portuguesa. Entretanto, ao compreender que havia história, povos e relações antes do ano 1500, pode-se subverter o olhar e observar a partir daqui: fomos descobertos.

A mesma lógica muitas vezes ainda se aplica aos territórios marginalizados no país. Isso porque a concepção do que “fica de fora”, “na beirada” ou à margem, se dá a partir de um olhar do que é de dentro e, só a partir daí, é estabelecido o que foge, o que sobra. Os diferentes modos de vida são ignorados como possibilidades para existência na sociedade e incorpora-se à dinâmica urbana o que é próprio do sistema capitalista e do que é herança colonial (Bispo, 2023). Essa incorporação do capital e do colonial ocorre também na produção do conhecimento acadêmico. Muito da bibliografia que pauta os estudos de território e moradia no Brasil é acessada por meio da produção de conhecimento do Norte global, afastando-se das características e perspectivas mais próximas e verossímeis à realidade latino-americana (Lima, 2023). A incorporação de um pensamento decolonial e a priorização de produções aliadas ao diálogo a partir do Sul global colaboram para o entendimento de sujeitos e vozes mais diversas e plurais (Miglievich-Ribeiro, 2020).

O título deste artigo é ao mesmo tempo metáfora e convite, para construção de novos paradigmas e, também, para ampliar as possibilidades de debate científico no campo do design, com foco em territórios. A segunda parte do título guarda uma associação entre os termos *rever* e *reaver*, escrita propositalmente como *re(a)ver*. A história recente do Brasil tem sido marcada, entre outros tantos acontecimentos, por processos de revisão e recuperação de territórios. Como exemplo, podemos citar os debates de demarcação de terras indígenas, o aumento de 945% de população em situação de rua nos últimos dez anos (Câmara dos deputados, 2024) e uma expansão do número de favelas e comunidades urbanas, somando cerca de 16 milhões de pessoas no Brasil (IBGE, 2024).

Neste texto, uma ocupação urbana ocupa o protagonismo, a partir de um estudo de caso, para pensar e repensar a relação entre projeto, pessoas e territórios. O uso das palavras pode ser uma ferramenta. Muitos dos processos

de colonização são pautados fortemente na dominação para apagamento de modos de vida e identidade de pessoas. Bispo (2023) diz que na academia isso é feito por meio de conceitos que, muitas vezes, são apropriação do saber transmitido pela oralidade ou pela forma de vida de uma comunidade fora da lógica colonialista. Sendo assim, inventar palavras e “guerrear” (p. 19) pelos significados é uma maneira de contracolonização, ou seja, de estabelecer força frente às constantes opressões e agressões aos povos à margem da lógica capitalista. Por essa razão, esse trabalho é intitulado por meio de uma junção de conceitos acadêmicos e licença poética, a fim de partir desse contraponto e provocar reflexões.

A primeira parte da pesquisa foi uma revisão bibliográfica, seguida de um estudo de caso. A imersão e interação no campo foi pautada por preceitos da antropologia aplicadas ao design, o designantropologia (Lagares; Gomes; Gomes, 2022). Os processos e resultados compartilhados nesse artigo foram feitos a partir de análises da observação participante (Angrosino, 2009) e do caderno de bordo (Freitas, 2024) feitos ao longo de vários anos de imersão e trocas no campo, de 2016 a 2024. O foco central deste estudo são as ocupações urbanas, sobretudo a região denominada como Izidora, formada por quatro ocupações: Rosa Leão, Vitória, Esperança e Helena Greco, localizada no norte da cidade de Belo Horizonte, em Minas Gerais. O objetivo aqui é compreender como a ocupação urbana pode representar novas possibilidades de existência, organização e projeção do espaço, considerando suas implicações sociais, políticas e espaciais.

2. Rever/reaver territórios

O design que se posiciona contra a colonialidade e a favor de uma concepção pluriversal, entende que o território é um mundo e deve ser olhado, como o pássaro que comumente representa o Adinkra Sankofa: com os pés fincados no chão, projetando o corpo para o futuro e sem perder os olhos do passado. A partir dessa simbologia é possível traçar uma organização de ideias que se inicia com a revisão da história e das memórias, passa pelo olhar e escuta atenta do agora e, a partir daí, imagina e projeta o futuro.

Rever significa voltar a ver, examinar cuidadosamente ou tornar a considerar¹. O processo de rever os territórios de moradia no Brasil, a partir da ótica do design é, em primeira instância, a busca por olhar de novo para a composição e uso dos espaços nas cidades. A ocupação de territórios vai além da apropriação física do espaço, envolve dimensões simbólicas, culturais e políticas. O design como atividade intrinsecamente social

1 Definição de rever do dicionário online Michaelis.

é indissolúvelmente político (Morales, 2020). Assim, o design - como processo, projeto e resultado - pode agir como reforçador de estereótipos e exclusões nos projetos de sociedade.

Ao abraçar a complexidade e se aproximar da antropologia, o design admite-se como ponto de partida e a partir das trocas e encontros que acontecem no campo e com o campo que são estabelecidos os caminhos posteriores (Noronha *et al.*, 2023). Muitas das pesquisas de campo acontecem em áreas delimitadas que possuem relação com as pessoas que vivem ali, os territórios. Sendo assim, ver e rever o campo é essencial para estabelecer confluências, que nas palavras de Bispo (2023) são os encontros entre diferentes saberes que permitem trocas e agrupamentos entre o coletivo, mas que mantêm suas singularidades.

O tema deste artigo concentra-se em territórios readquiridos, recuperados, resgatados e/ou reconquistados². Reaver territórios, a partir da discussão das ocupações urbanas, significa apropriar-se de uma terra a fim de estabelecer condições de existência dignas e, a partir da moradia e do direito de viver na cidade, vislumbrar o projeto de novos modos de vida. O texto e a reflexão de design exposto aqui é guiado pelo pensamento fronteiriço e pelas alianças afetivas³. Trata-se de mover-se até as bordas do projeto, ir de encontro com outras vozes e saberes para traçar junto com o campo novos caminhos de design, sejam eles artefatos, métodos, paradigmas, sistemas ou utopias.

3. Viver, morar e resistir na América Latina

Ao tratar da lógica capitalista como forma de opressão, Bispo (2023) aponta que a sociedade está organizada para que as pessoas vivam do que ele denomina de “servidão salarial”. Nessa lógica, o senso de autogestão, a capacidade de imaginação e o desenvolvimento de consciência coletiva é tomado e dá lugar ao humano que serve ao capital. Para Bauman (2005) há as pessoas que servem e as que “sobram”, todo ser humano que não é incorporado pelo planejamento capitalista é convertido em refúgio humano. O capitalismo é um sistema projetado para gerar resíduos, seja por meio dos excedentes do consumo, do desperdício de alimentos para “equilíbrio da economia” ou da marginalização de pessoas e territórios.

Na história recente das cidades do Brasil há um movimento de pessoas na busca por oportunidades de trabalho e remuneração minimamente digna, o que se entende que exista nas cidades (Rocha Junior; Baltar, 2023).

2 Definição de reaver do dicionário online Michaelis.

3 Bispo (2023) e Krenak (2022).

Entretanto, a organização dessas cidades é baseada em uma estrutura desigual e assimétrica de acesso ao espaço urbano, o que se intensifica com o aumento da população. No país, as décadas entre 1950 e 1980 marcaram a intensa migração dos campos para as áreas urbanas, atualmente 87,6% dos brasileiros vivem em cidades (Lima Júnior, 2023). O mercado de trabalho não absorve toda ‘mão de obra’ disponível, os custos com moradia são maiores que os salários, as elites se organizam para manutenção de seu *status quo* e o Estado se alia aos mais ricos para garantir a existência de uma cidade formal e uma cidade informal (Maricato, 2000).

Silva (2023) considera que a venda da força de trabalho é o que define a condição de pessoa semilivre ou de sub-humano, já que é o trabalho que permite acesso à renda e é essa renda que viabiliza a integração, ao menos mínima, ao sistema. Krenak (2019) faz referência a uma fala de Mujica sobre a condição de transformação às quais as pessoas são impostas: consumidores, não cidadãos. Esse movimento de capitalização das relações nega e suprime a pluralidade de existências e limita que as experiências sejam vividas em comunidade.

Cusicanqui (2012) aponta que, nos últimos anos, países da América Latina foram amplamente confrontados com protestos para que fossem revistas e humanizadas a estrutura social dos países (Venezuela, México, Bolívia, Argentina e Brasil). A resposta dos Estados foi, de forma geral, realizar uma ação simbólica ao incorporar e atribuir a condição “étnica” e “originária” aos povos indígenas. E ao situar esses povos na origem, os negam participação na contemporaneidade, os afastam das lutas e reforçam os estereótipos, coisificando um povo e o renegando a condição de minoria. O colonialismo se fortalece dessa ilusão de submissão de povos e cria a ilusão de superioridades e inferioridades de territórios.

Pessoas dos diferentes territórios são impactadas por meio de políticas, formas de educação, moradia e até alimentos. Noções como países do norte melhores que os do sul global, ensino da escrita é melhor que oralidade local, progresso é migrar da zona rural para a urbana e até a ideia de que o uso do trigo substitui “melhor” o milho e a mandioca da região. O agronegócio é aliado da desterritorialização e do apagamento de identidades à medida que estabelece terras, alimentos e relações como mercadoria (Bispo, 2023).

Os programas de habitação social promovidos, principalmente, pelo governo federal são exemplos da contradição entre intenção projetual de inclusão e prática de exclusão de pessoas mais pobres, além de estimular a mercantilização das pessoas e suas relações. É comum que esses programas signifiquem uma remoção anterior das pessoas de um território e, então, é instituída uma nova forma de vida a qual não se estava adaptado a viver

(Campos, 2019). Acontece que o direito à cidade - direito de usar, habitar, deslocar, fruir - na prática, não é um direito de todos. A escolha de onde se quer viver é reservada às pessoas de maior poder aquisitivo. São elas que em primeira instância decidem sobre suas ocupações e, a partir daí, se estabelecem os limites e para além desses limites, às margens, sobra o espaço para “os outros” (Corrêa, 2013; Villaça, 2001). Essa escolha impacta diretamente nos preços e em uma demarcação simbólica do uso social dessas áreas.

Segundo Krenak (2019) a colonização dos brancos europeus parte do princípio de verdade única, na qual há uma humanidade iluminada e esclarecida que precisa levar civilização e o ‘jeito certo’ de viver para os outros povos. Nega-se e suprime-se a pluralidade de existências e limites são estabelecidos para que as experiências sejam vividas em comunidade. O projeto de casas populares ilustra essa supressão de modos de vida, à medida em que verticaliza o morar e impossibilita elementos importantes da forma de viver das famílias, como as lajes e quintais. Dowbor (2016, p.20) lembra que “[...] quando as decisões se tomam muito longe do cidadão, correspondem muito pouco às suas necessidades”.

A moradia é uma parte importante do movimento contra o colonialismo, isso porque há muito o que se aprender com as diferentes formas de construir. Nos quilombos, por exemplo, é comum que a casa seja pensada com materiais locais e que sirva ao modelo de viver, tendo no quintal e na cozinha espaços de convivência intensa e espaço para ser ocupado pelas casas das próximas gerações no futuro (Figura 1). Já nas favelas, o lugar que faz papel do quintal são as lajes, espaço de celebração e expansão. Na contração desses modos de viver, programas de política habitacional de moradia, como o Minha Casa, Minha Vida (Figura 2), impõe de maneira bruta, perversa e institucionalmente racista uma arquitetura que nega a identidade das pessoas e das comunidades (Bispo, 2023).



FIGURA 1. Quilombo Luízes em Belo Horizonte – Ricardo Laf, 2021. Fonte: Jornal Estado de Minas.



FIGURA 2. Minha Casa, Minha Vida em Belo Horizonte – PBH, 2023. Fonte: Prefeitura de Belo Horizonte.

Segundo Rovere e Tirelli (2021) a cidade planejada é comumente fundamentada na estrutura eurocêntrica, patriarcal e funcional. Sendo assim, ela reproduz a lógica dessas estruturas de pensamento e poder, prioriza o “sujeito neutro universal” (p. 164) em detrimento dos sujeitos múltiplos e diversos

que constituem - realmente - uma cidade. É a partir dessa neutralidade que mulheres, pessoas pobres, negras e negros, pessoas com deficiência, idosas e idosos e pessoas indígenas configuram-se como “outros”, marginalizados frente a um imaginário ideal que é, não apenas distante, mas avesso ao território latino-americano.

Cusicanqui (2012) aponta que o multiculturalismo colabora com a criação de “massas anônimas” e ignora a diversidade e especificidade das comunidades envolvidas nas lutas. O Estado aliado à agenda neoliberal, pauta seus projetos de cidade, trabalho e combate à violência nessa ideia massificada e colabora assim com novas formas de colonização. A exclusão atravessa o domínio do subjetivo e ocupa o lugar desses corpos, impactando diretamente nas vivências e nas relações que se estabelecem nessas cidades.

Dowbor (2016) alerta que o neoliberalismo causa dois efeitos principais sobre a ideia das pessoas sobre a organização das cidades: o primeiro efeito é a ideia de que há um “poder invisível”, um Estado, um mercado que gerencia tudo rumo às melhores escolhas; o segundo é a passividade diante da organização das cidades e a crença de que essa ordem dada é o fio condutor das vidas individuais e coletivas. Com isso, os indivíduos - seja como pensadores, moradores ou idealizadores - dessas cidades se afastam da ideia de participação e intenção de resolução dos conflitos existentes. Para Fisher (2020) as pessoas acreditam que é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo, essa passividade colabora para a inércia e postura combativa diante das discussões sociais que envolvam considerar novas visões de mundo fora do antropoceno, ou que considere outras economias fora do capitalismo.

Já que o capitalismo trabalha para a homogeneização das formas de vida (Harvey, 2012), é necessário pluralizar e diversificar as maneiras de ver o mundo. A prospecção de novas possibilidades de mundo parte da consciência sobre o próprio corpo e de sua ocupação social e política sobre a cidade que se habita e, também, sobre a postura ética e moral na prática do exercício da profissão de design. É primordial para o profissional contemporâneo aumentar a consciência a respeito dos territórios, pessoas e relações cotidianas para conceber produtos, processos, imaginários e novas ideias.

4. Decolonizar o olhar para conceber novas cidades

No processo decolonial, é preciso mudar a ótica de muitas concepções. Uma delas é o enfoque sobre a história das coisas e dos povos. É comum que horror e violência sejam protagonistas na história de colonização do Brasil, entretanto para além do registro do pesadelo, quais sonhos, manobras, estratégias e reivindicações trouxeram os indígenas ao século XXI? Essas “pessoas

coletivas” reivindicam seu lugar, incorporam as diferenças e transmitem suas formas de vida através do tempo (Krenak, 2019). Bispo (2023) entende que já há uma relação estabelecida entre quilombolas e indígenas e muitos dos modos de fazer que se estabelecem entre comunidades são parte dessas trocas ou melhor, dessas confluências. Entretanto, as favelas ainda não estão em conversa direta e formulam outros modos de vida. Para o autor, quando essa conexão entre as três partes forem criadas as cidades como se conhece hoje será reinventada.

Bispo (2023) propõe que a concepção de globo seja diferente do efeito da globalização, de sintetizar e universalizar, pelo contrário, engloba-se diferentes pessoas e compreende-se que há individualidades dentro do globo. Nessa perspectiva, Dowbor (2016) apresenta o conceito de poder local como alternativa aos sistemas atuais. A ideia é descentralizar e desburocratizar poderes e processos urbanos e democratizar as decisões. Para isso é necessário que haja descentralização de renda, de decisões e de poderes para que as decisões sejam ideadas próximas às comunidades. Outros seres vivos vivem em pequenos grupos e estabelecem sistemas de autogestão. Entre humanos temos como exemplo as casas de candomblé e os terreiros de umbanda, que se organizam em comunidades e com o número de pessoas “ultrapassando o possível”, cria-se outros espaços, outras comunidades (Bispo, 2023). Além destes, é possível pensar na autogestão que acontece em eventos cotidianos como mutirões, velórios, festas e roças.

Ao reconhecer individualidades é preciso desconstruir o conceito de “jeito certo” de ser e estar no mundo. Ao considerar culturas, ou os chamados modos de vida segundo Bispo (2023), é necessário desconstruir a hierarquização e classificação entre os diferentes grupos e o entendimento colonial de que há grupos “mais” ou “menos” adequados. Como exemplo dessa argumentação, pode-se pensar em gêneros musicais como *rap* ou *funk* que muitas vezes são considerados subgêneros musicais ou manifestações “à parte” da cultura “verdadeira”. Há ainda, outro exemplo diretamente relacionado ao território, desde 1991 a definição para os modos de viver em vilas, favelas e outras comunidades foi denominada como ‘aglomerados subnormais’ pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), pressupondo através dessa definição a existência de um referencial de ‘normalidade’ para habitar as cidades. Em 2024 estabeleceu-se o nome Favelas e comunidades urbanas.

Augé (2012, p.37) afirma que “o mundo [...] não tem as dimensões exatas daquele no qual pensamos em viver, pois vivemos num mundo que ainda não aprendemos a olhar. Temos que reaprender a pensar o espaço”, ou, parafraseando Krenak (2019), temos que reaprender a sonhar o espaço. Segundo Ferreira e Felício (2021) se importar com o coletivo é um confronto contra

a cultura individualista. Pensar coletivamente é um processo de resistência e ponto de partida para imaginar cidades que criam uma relação mais orgânica com outras formas de vida e que todas as vidas são necessárias e não - apenas - matéria-prima ou mão de obra, como são denominadas na lógica da verticalidade (Bispo, 2023).

5. Ocupar como direito

Uma ocupação urbana é um processo de urbanização em que um grupo social se apropria de um espaço, terrenos públicos ou privados sem função social, para atender suas necessidades de moradia, trabalho, lazer e lutas políticas. Em um primeiro momento são informais e sem autorização, mas comumente obtêm apoio de organizações civis que lutam por moradia e apoio técnico arquitetônico e jurídico para condução da ocupação.

Normalmente, a ocupação urbana acontece por uma necessidade de habitação que não é atendida pelo mercado formal. Sendo assim, a moradia é inicialmente improvisada, além disso não há infraestrutura de água, luz ou saneamento. Segundo Caminha (2018) as ocupações são na verdade uma reapropriação social de espaços abandonados, uma forma de acesso minimamente digno à cidade e aos bens públicos, pois muitas vezes constituem a única alternativa para usufruir dos serviços (escola, saúde, mercado de trabalho) do local em que se vive.

A América Latina e o Caribe são as regiões mais urbanizadas do mundo, pois hoje há mais de 80% da população vivendo nas cidades. Esse fenômeno possui três marcadores significativos nessas regiões: (1) um alto índice de desigualdade social;

(2) a conurbação de cidades que ficam fisicamente próximas umas das outras e gera o terceiro marcador; (3) a dificuldade de governança das áreas metropolitanas nos grandes centros urbanos. Segundo o IBGE (2022) o Brasil tem mais de 16,4 milhões de pessoas que vivem em favelas e comunidades urbanas (8,1% do país), mais de 236 mil pessoas vivendo nas ruas e mais de 5 milhões de moradias irregulares. Minas Gerais é o segundo maior estado com déficit habitacional, em números absolutos, faltam 556.681 habitações. O principal componente que gera esse déficit é o ônus excessivo com aluguel.

No Brasil, as favelas e comunidades urbanas muitas vezes ocupam áreas mais afastadas do centro e em terrenos irregulares e de alto risco. Sabe-se que a moradia é muito mais do que a casa ou apartamento, é também composta por toda organização do entorno (Dowbor, 2016), por isso é preciso compreender a dimensão individual, mas também de cidade. Além disso, Harvey (2012) lembra que a cidade e a urbanização são fenômenos de classe, fruto do capitalismo, em que o excedente é extraído de determinadas

peças e lugares e o controle da distribuição dos recursos está concentrado em poucas mãos. O mercado joga sobre os lugares um olhar de produto e de consumo. Nessa dinâmica os cidadãos são convertidos em consumidores e suas experiências nas cidades passam a ser de clientes.

Segundo a Fundação João Pinheiro (FJP) a população que vive em favelas e comunidades urbanas são mais jovens e negras que a média do país, além disso o déficit habitacional é mais comum em casas com renda de até R\$ 2.640, chefiadas por mulheres e pessoas pretas ou pardas. Com isso, mulheres são mais impactadas em situações de submissão, abuso e violência doméstica. O movimento de luta por acesso às moradias no Brasil é, sobretudo, uma luta social contra o capitalismo, o machismo e o racismo. Pode parecer abstrato, mas os inimigos no cotidiano são bem palpáveis e é preciso nomear o que permeia as relações (Ferreira; Felício, 2021; Ribeiro, 2019).

Em Belo Horizonte, existem 24 ocupações urbanas, mapeadas e contabilizadas. Entre as ocupações que resistem ao tempo, a mais antiga é a ocupação Canto do Rio, de 1996, localizada no município de Nova Lima, região metropolitana de Belo Horizonte e a mais recente é a ocupação Paulo Freire, de 2015, localizada no bairro Barreiro. Segundo Nascimento e Libânio (2016) ao todo, são 14.269 famílias que ocupam áreas em todo o município de Belo Horizonte e sua região metropolitana. Há muitos movimentos sociais envolvidos, entre eles destaca-se: Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas (MLB), Brigadas Populares (BP), Comissão Pastoral da Terra (CPT) e Arquitetos sem Fronteiras (AsF).

O Estado é um forte representante da opressão de comunidades marginalizadas e em seu esforço para o combate à vida digna, muitas vezes dificulta-se o acesso às urgências necessárias para sobrevivência. A impossibilidade de acesso à água e energia elétrica é, geralmente, o ponto de partida para desestabilizar ocupações, por exemplo (Ferreira; Felício, 2021). Frente a isso é possível traçar um paralelo entre o conceito de não-lugar (Augé, 2012) e subnós (Cusicanqui, 2012), à medida que o Estado encara as ocupações urbanas como áreas a serem desapropriadas e as pessoas expulsas, ainda que não exista “lado de fora” ou outro lugar para elas. Augé (2012) utiliza os “terrenos invadidos” e favelas como exemplo de não lugar, já que um lugar precisa que haja a relação com certos fins, como transporte, comércio, lazer, e também que haja a relação das pessoas com esse espaço. Já Cusicanqui (2012) defende a existência de centros de poder, localizados no norte global, que pressupõe uma hegemonia do “homem branco” - situados como nós - e os outros - os “subnós”.

No processo decolonial, é preciso mudar a ótica de muitas concepções. Uma delas é o enfoque sobre a história das coisas e dos povos. É comum

que horror e violência sejam protagonistas na história de colonização do Brasil, entretanto para além do registro do pesadelo, quais sonhos, manobras, estratégias e reivindicações trouxeram os indígenas ao século XXI? Essas “pessoas coletivas” reivindicam seu lugar, incorporam as diferenças e transmitem suas formas de vida através do tempo (Krenak, 2019). As ocupações urbanas são uma realidade, existem como uma política habitacional efetiva no país, esses espaços guardam muitos saberes, vivências, lutas e experiências (Nascimento, 2016).

6. Rosa Leão, Izidora, Marielle Franco e outras histórias

Com licença poética, a relevância social permeia a história dos nomes que atravessam o campo de estudo deste projeto. Segundo Silva (2018), Rosa Leão foi líder comunitária em uma ocupação nos anos 1990, depois de um despejo passou a integrar a “linha de frente das lutas” para garantia de moradia e, mesmo depois de conquistar a casa própria, seguiu na luta. Foi assassinada, com um tiro, aos 50 anos, hoje dá nome à ocupação. Izidora, erroneamente muitas vezes referida como “Izidoro”, foi uma mulher lavadeira de roupas que sonhava com a conquista da casa própria, dá nome à região. Já Zilah Spósito, irmã do cartunista Henfil e do sociólogo Betinho, foi uma pioneira entre as lideranças comunitárias do bairro. Fazia parte de grupos de defesa da democracia e lutava pelo direito das mulheres, dá nome ao bairro em que se localiza a ocupação Rosa Leão.

Muito do registro da história da Ocupação Rosa Leão se dá pela oralidade. Parte dessa história pode ser vista nos vídeos do canal do Youtube do Frei Gilvander, frei e ativista militante da luta pela terra e por direitos. Além disso, vozes importantes da liderança comunitária, como Charlene Cristiane, ganha espaço em entrevistas concedidas a reportagens de jornais e conteúdos publicados em redes sociais. Por fim, muitos trabalhos acadêmicos realizados junto à ocupação Rosa Leão registram percepções, sentimentos, olhares de mulheres e outros moradores da ocupação Rosa Leão. O espaço coletivo de referência da comunidade já foi iniciado sendo chamado de “barracão” e atualmente é chamado Centro de Poder Marielle Franco. O caminho entre um - barracão - e outro - Centro de Poder Marielle Franco - possui muitas memórias. Parte desse registro temporal, elaborado ao longo dos últimos anos pela pesquisadora, está registrado aqui.

As fotografias são registros valiosos e quando pensados a partir das cidades, são narradores do tempo, das tensões sociais e das mudanças (Triana, 2022). As imagens constituem parte importante dos processos e resultados de *design* e assumem diferentes lugares no projeto, ora como protagonistas, ora como suporte, ora como repertório. A partir de imagens é possível

construir sensações, despertar memórias e estimular significações. Neste tópico, as fotografias serão protagonistas da discussão sobre parte da luta social que se dá na ocupação Rosa Leão, em Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

A inserção da pesquisadora no campo da pesquisa, se deu em 2016. Naquele tempo, a pesquisadora ainda como - apenas - uma curiosa e o campo de pesquisa como um território relativamente novo, com seus três anos. Na época, entre pessoas que fizeram a ponte com a comunidade e os encontros que aconteceram, um espaço tomou o protagonismo nas idas a ocupação: o centro de referência popular, chamado naquele tempo de barracão (Figura 3):



FIGURA 3. Centro Comunitário Ocupação Rosa Leão em 2016 – Autora, 2016. Fonte: acervo próprio.

O barracão foi absorvido como elemento central do estudo, já que a comunidade o utilizava e o reconhecia como um local valioso. Em entrevistas realizadas na comunidade entendeu-se que aquela estrutura era a segunda construção realizada no mesmo local, já que o primeiro barracão foi destruído pelas chuvas intensas. O barracão visto em 2016 era estruturado em madeira com pintura interna e externa. No espaço funcionava uma biblioteca comunitária e espaço para reuniões e uma sala de atendimento das lideranças a pessoas da comunidade. Era o local onde aconteciam as assembleias para debates coletivos sobre as ações, estratégias e caminhos

de resistência às constantes instabilidades políticas às quais o território estava sujeito (Figura 4).



FIGURA 4. Detalhes do Centro Comunitário – Autora, 2016. Fonte: acervo próprio.

Durante a realização e finalização do estudo de campo, entre os meses de setembro e outubro de 2016, houve um eminente risco de despejo diante de ação movida pela Prefeitura de Belo Horizonte (PBH) e Corte Superior do Tribunal de Justiça de Minas Gerais (TJMG). Para fazer frente à opressão, a comunidade organizou passeatas, marchas e protestos contra a invasão de suas moradias. No território foram feitas barricadas e encontros coletivos para discutir e preparar as ações. Diante desse contexto, o barracão teve uma ampliação e foi anexada uma cozinha comunitária (Figura 5) à sua estrutura original, para dar suporte na alimentação dos participantes, moradores e apoiadores da luta.



FIGURA 5. Ampliação do Centro Comunitário – Autora, 2017. Fonte: acervo próprio.

Aconteceu um retorno da pesquisadora ao campo, em 2018. Na primeira visita, um pequeno susto: não havia mais centro comunitário (Figura 6):



FIGURA 6. Centro de referência popular em construção – Autora, 2018. Fonte: acervo próprio.

Nas primeiras conversas e questionamentos em campo, foi possível entender que a comunidade havia começado um projeto coletivo de construção de um centro comunitário em alvenaria. O projeto arquitetônico e estrutural foi realizado em parceria com as Brigadas Populares – Minas Gerais, Coletivo Margarida Alves, e os arquitetos Izabella Galera, Juliana Hermsdorf, Freitas Túlio e Raúl. Os valores necessários para custear os materiais foram doados por meio de financiamentos coletivos, vaquinhas online e doações. Já a mão de obra foi voluntária, com participação ativa de moradores da ocupação.

Como a realização do novo espaço demandava financiamento coletivo, ocorreram tempos de pausa nas obras. Durante esse tempo o espaço convivía com uma dualidade entre o que era e o que viria a ser. A construção inacabada gerava perigos visíveis para quem adentra a estrutura, ao mesmo tempo que gerou “cantinhos” que preocupavam os moradores que fosse utilizado para “coisas ruins”, uso das aspas feito em termos registrados em caderno de bordo durante pesquisa de campo.

Na vivência do campo e com a observação participante, o espaço do centro comunitário entre os anos de 2018 e 2019, servia como referência de localização e espaço de brincadeiras. A árvore e a área cimentada criavam uma espécie de ilha, que contrasta com a geografia da rua e permite a colocação de mesas sem que houvesse desnível ou sentar-se no chão aumentando o conforto, por exemplo.



FIGURA 7. Uso do espaço comunitário em construção – Autora, 2018. Fonte: acervo próprio.

Em 2020, quando iniciou a pandemia global de COVID-19, atendo-se a registrar apenas os impactos relacionados à experiência entre pesquisadora e território, houve um distanciamento da ocupação e uma mudança de cidade por parte da pesquisadora. O contato se restringia à campanhas em redes sociais e acompanhamento de algumas ações do coletivo que integrava. A pandemia impactou negativamente muitos moradores da região, aumentando a busca por auxílio de alimentação e cuidados básicos, além de mudar a configuração de muitas famílias que buscaram suporte em outros lugares e cidades.

No fim de 2023, a principal mudança percebida foi a finalização da construção do centro comunitário, Centro de Poder Popular Mariele Franco (Figura 8).



FIGURA 8. Centro de referência popular em 2024 – Autora, 2024. Fonte: acervo próprio.

O centro é um espaço coletivo estruturado para o uso de atividades voltadas para a comunidade. Serve como ponto de apoio para os diálogos entre ocupação e Instituições públicas que - ainda - não possuem representação na ocupação. Como exemplo, foi colocada uma faixa sobre a regularização do título de eleitor junto ao Tribunal Regional Eleitoral que funcionaria em data determinada no CRAS do bairro Zilah Sposito, em 2024. Além disso, são realizados cursos, capacitações, apresentações, entre outros.

Em 2022, a PBH após forte pressão social e mobilização de movimentos sociais, instaurou, junto ao Escritório das Nações Unidas para Serviços de Projetos (UNOPS) e ao Programa das Nações Unidas para os Assentamentos Humanos (ONU-Habitat), o Plano de Urbanização Sustentável da Izidora, apresentado em 2022 e gradualmente discutido e implementado na região. A previsão é que o início das obras de urbanização na região aconteça em 2025, segundo notícia do ano de 2024. É possível perceber que houve o fortalecimento da luta social na ocupação Rosa Leão por meio da análise da consolidação do centro comunitário, registrado aqui em fotografias dos anos de 2016, 2018 e 2024. Certamente esse desenvolvimento não faz parte do imaginário coletivo de muitas pessoas em Belo Horizonte, isso porque a exclusão do saber popular e a proposta da propagação de uma hegemonia cultural e social é uma proposta dos museus, das cidades e da sociedade. Esse modelo de viver nega o pertencimento, renega alguns ao não-lugar e silencia vivências avessas ao interesse do capital.

É preciso perceber que o ambiente pode servir para externalizar uma memória ou compartilhar uma lembrança, o lugar pode conectar passado, presente e futuro (Avelar; Alencar; Almeida, 2021). A moradia e seus territórios dizem sobre as memórias individuais e coletivas que são formuladas no presente, da exaltação ou apagamento do passado e onde está o registro que ficará para o futuro. Este estudo anseia registrar, ao menos, uma parte dessa luta tão potente, realizada e representada, sobretudo, por mulheres.

7. Considerações Finais

A palavra utopia pode ser definida a partir de dois olhares diferentes. O primeiro, mais difundido na sociedade é a definição grega de “lugar que não existe”, algo que é fruto da imaginação, fantasia ou sonho. Já o segundo, compreendido aqui como condutor da discussão, é a definição cunhada e utilizada amplamente pelo afrofuturismo, de que a utopia é o que ainda não existe no presente, mas pode ser sonhado e construído coletivamente no futuro (Parisi, 2023).

Bispo (2023) aponta que o movimento de globalização veio com a intenção de padronização e unificação, herança do colonialismo europeu monoteísta,

que nega a diversidade e a circularidade, estabelecendo o dual, o binário. Em oposição a isso, propõe o que chama de pensamento fronteiroço frente aos diferentes modos de pensar o mundo. Nessa perspectiva há respeito, diálogo e as fronteiras são elásticas podendo se movimentar. A convivência é ampla e a diversidade uma premissa. O que Bispo (2023) chama de pensamento fronteiroço, se conecta ao que Krenak (2022) chama de alianças afetivas. É um movimento de afeto entre pessoas profundamente desiguais, em que é preciso se deixar afetar pelo encontro, em que há a experimentação de outros mundos, olhares e possibilidades por meio das fronteiras.

Para o design, é urgente incorporar que o planejamento dos projetos precisa manter os pés no chão, no território, e os olhos no passado, para que não se perca o caminho de construir futuros mais diversos. É momento de olhar para outras formas de organização social e concepção de cidades. A partir da vivência da consolidação da Ocupação Rosa Leão é possível pensar, dialogar, convergir e se afetar. Assim como o texto, os caminhos de pesquisa não se encerram nos “marcos oficiais”, rompem com as defesas, entregas e considerações finais, existem e resistem nas frestas: nas publicações contracoloniais, nos encontros com outros, no fazer junto e na construção de utopias para o design.

Agradecimentos

Registra-se o agradecimento à CAPES pela concessão de bolsa de pesquisa que permite a permanência e dedicação aos estudos, tornando viável a existência dessa e de outras publicações.

Referências

ANGROSINO, M. **Etnografia e observação participante**: coleção pesquisa qualitativa. Bookman Editora, 2009.

AUGÉ, M. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. 1. ed. Campinas: Papirus Editora, 2012.

AVELLAR, L. de C. M.; ALENCAR, L. A. de; ALMEIDA, M. das G. de. O papel da memória na humanização dos espaços de morar. In: I Colóquio Design e Memória, 2021, Belo Horizonte. **Anais** [...]. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2021. p. 1-10. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/365801913_O_papel_da_memoria_na_humanizacao_dos_espacos_de_morar. Acesso em: 17 fev. 2025.

- BAUMAN, Z. **Vidas desperdiçadas**. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. 176 p.
- BISPO, A. dos S. **A terra dá, a terra quer**. 1. ed. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023. 112 p.
- CAMINHA, J. V. Sobre as ocupações urbanas e suas potencialidades como comum. **Colóquio Internacional de Geocrítica: Las ciencias sociales y la edificación de una sociedade post-capitalista**, Barcelona, v. 1, n. 1, p. 3-19, 2018.
- CAMPOS, M. de L. A titularidade feminina em programas habitacionais e a construção da cidadania: Uma análise sobre o Programa Minha Casa, Minha Vida (PMCMV). **Prelúdios - Revista do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da UFBA**, v. 8, n. 8, p. 35-60, 2019.
- CUSICANQUI, S. R. Chixinakax utxiwa: a reflection on the practices and discourses of decolonization. **South Atlantic Quarterly**, v. 111, n. 1, p. 95- 109, 2012.
- DOWBOR, L. **O que é poder local**. 2. ed. São Paulo: Ética, 2016. 176 p.
- FERREIRA, J.; FELÍCIO, E. **Por terra e território: caminhos da revolução dos povos no Brasil**. 1. ed. Arataca/BA: Teia dos Povos, 2021. 178 p.
- FISHER, M. **Realismo capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?** São Paulo: Autonomia Literária, 2020. 218 p.
- FREITAS, E. J. de R. Diário de bordo no ensino técnico: uma ferramenta de aprendizagem ativa e de avaliação processual. *Ensino e Tecnologia em Revista*, Londrina, v. 8, n. 1, p. 18–31, jan./jun. 2024. Disponível em: <https://periodicos.utfpr.edu.br/etr/article/view/17171>. Acesso em: 13 abr. 2025.
- HARVEY, D. O direito à cidade. **Lutas sociais**, [S. l.], n. 29, p. 73–89, 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/ls/article/view/18497>. Acesso em: 26 jul. 2024.
- KRENAK, A. **Ideias para adiar o fim do mundo**. 2. ed. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2019. 104 p.
- KRENAK, A. **Futuro ancestral**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. 128 p.

LAGARES, L.; GOMES, L.; GOMES, R. Reapropriação ontológica por meio de designantropologia: produção de narrativas e subjetividades com as artesãs de Paço do Lumiar, Maranhão. **RChD: Creación y Pensamiento**, v. 7, n. 12, p. 5-22, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.5354/0719-837X.2022.67632>. Acesso em: 13 abr. 2025.

Como referenciar

FROSSARD, Gabriela Corrêa; REZENDE, Edson Jose Carpintero. Fomos descobertos: um olhar do design sobre o processo de re(a)ver territórios de moradia no Brasil. **Arcos Design**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 2, pp. 144-165, jul./2025. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/arcosdesign>.

DOI: <https://www.doi.org/10.12957/arcosdesign.2025.90094>

Copyright © 2025 Gabriela Corrêa Frossard, Edson Jose Carpintero Rezende.



A revista **Arcos Design** está licenciada sob uma licença Creative Commons Atribuição – Não Comercial – Compartilha Igual 4.0 Não Adaptada.

Recebido em 21/02/2025 | Aceito em 08/04/2025

Devassos no paraíso: reflexões sobre a historiografia do design gráfico a partir da análise do uso das imagens.

Julio Teodoro da Costa (UFTFPR, Brasil)

julio.teodoro.21@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3091-2644>

Ronaldo de Oliveira Corrêa (UFTFPR, Brasil)

olive.ronaldo@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1894-1944>

Devassos no paraíso: reflexões sobre a historiografia do design gráfico a partir da análise do uso das imagens.

Resumo: O objetivo principal deste artigo é analisar o uso das imagens no livro *Devassos no paraíso* (4ª Edição, 2018) utilizando as propostas desenvolvidas no livro “Atlas, Gaio Saber Ansioso” (*Gay Anxious Science*), de Georges Didi-Huberman (2018). A partir da aproximação entre imagens distintas, de modo anacrônico, busca-se tensionar narrativas mais lineares sobre a história do design gráfico brasileiro e da homossexualidade brasileira, propondo outras maneiras de produzir relatos históricos.

Palavras-chave: Homossexualidades, imagens, historiografia, Design gráfico.

Devassos no paraíso: reflections on the historiography of graphic design based on the analysis of the use of images.

Abstract: *The main objective of this article is to analyze the use of images in the book *Devassos no paraíso* (4th Edition, 2018) using the proposals developed in the book “Atlas, Gaio Saber Ansioso” (*Gay Anxious Science*), by Georges Didi-Huberman (2018). By bringing together distinct images, in an anachronistic way, we seek to challenge more linear narratives about the history of Brazilian graphic design, proposing other ways of producing historical accounts.*

Keywords: *Homosexualities, images, historiography, graphic design.*

1. Introdução

Ao folhear a quarta edição do Livro de João Silvério Trevisan, *Devassos no Paraíso: A Homossexualidade No Brasil, da Colônia à Atualidade*, podemos perceber que a edição possui dois cadernos de imagens, que chamam a atenção pelo colorido da impressão de suas páginas. Um olhar atento é necessário para perceber que as páginas não possuem paginação, algo curioso em um projeto gráfico de um livro canônico para a história do Movimento Homossexual Brasileiro. Teria sido uma falha de projeto? Um erro de impressão? Esse estranhamento foi um dos pontos de partida para a escrita deste texto.

O objetivo principal deste artigo é analisar o uso das imagens no livro *Devassos no Paraíso* (4ª edição, 2018) utilizando as propostas desenvolvidas no livro “Atlas, Gaio Saber Ansioso” (*Gay Anxious Science*), de Georges Didi-Huberman (2018).

O artigo está estruturado em 3 partes. Na primeira seção, “*mapa teórico-conceitual*”, realizamos uma apresentação das propostas de Didi-Huberman sobre a figura de Atlas (tanto do ser mitológico quanto do livro que concentra mapas), percebendo indicações teóricas e metodológicas sobre leitura e análise de imagens, explorando os conceitos de *pathosformel* e *nachleben*, assim como as técnicas de montagem.

Na segunda seção, intitulada “*Devassos no Paraíso*”, apresentamos o livro, assim como algumas pessoas presentes em sua execução. Neste item também realizamos reflexões sobre o conceito de origem, para Walter Benjamin (2013), e como ele pode nos ajudar a refletir sobre questões relacionadas à historiografia do design gráfico (CAMPI, 2015).

Na terceira seção, intitulada “*As imagens*”, realizamos a descrição e análise de séries de imagens selecionadas, considerando as propostas metodológicas de Didi-Huberman (2018), percebendo conexões entre as diferentes imagens, aproximando-as segundo as afinidades que se busca destacar com o relato. São aprofundadas algumas discussões sobre metodologias da historiografia do design gráfico, ressaltando as propostas relacionadas à leitura e interpretação de imagens.

A partir da aproximação entre imagens distintas, de modo anacrônico, busca-se tensionar narrativas lineares sobre a história do design gráfico brasileiro, propondo outras maneiras de produzir relatos históricos com/por meio de fontes visuais/imagéticas

2. Mapa teórico-conceitual

Georges Didi-Huberman¹ (1953-) é um filósofo e historiador da arte francês, conhecido por suas reflexões sobre imagens, memória e representação. O utilizamos por sua abordagem combinar filosofia, psicanálise e teoria política, explorando temas como trauma, resistência e a sobrevivência das imagens ao longo do tempo, propondo novas abordagens para a leitura e análise de imagens.

Para este artigo nos baseamos nas propostas expostas em seu livro *Atlas: Gaio saber ansioso (Atlas: gay anxious science)* (2018). Neste livro o autor reflete sobre o Atlas: o objeto físico que reúne mapas; o titã Atlas, figura da mitologia romana; e o projeto de imagens de Aby Warburg², *Atlas Mnemosyne*. Inicia explicando como o atlas (conjunto de mapas), é uma forma de conhecimento visual que implica em dois paradigmas diferentes, o paradigma estético, da forma visual, e um paradigma epistêmico, do conhecimento.

O atlas introduz a dimensão sensível no conhecimento, a diversa e incompleta característica de cada imagem. Contra qualquer estética da pureza, ele introduz o diverso, a hibridez de qualquer montagem” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.04)

Para explicar tais afirmações, o autor nos apresenta o *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg. O projeto envolveu a utilização de painéis onde imagens eram aproximadas ou separadas de acordo com relações e afinidades construídas. As imagens eram fotografias tiradas em viagens a museus, cidades, monumentos, que mostravam obras de arte, estátuas, afrescos, objetos, ilustrações e gravuras, páginas de periódicos e moedas, por exemplo.

- 1 Mais informações podem ser consultadas em: <https://www.zfl-berlin.org/people-detail/didi-huberman.html>.
- 2 Aby Warburg (1866-1929) foi um historiador da arte e teórico alemão, pioneiro no estudo da sobrevivência de motivos artísticos e culturais ao longo da história. Criador do *Atlas Mnemosyne*, ele explorou como imagens e símbolos do passado persistem e ressignificam-se no presente. Sua abordagem interdisciplinar influenciou campos como a iconologia, a antropologia e os estudos culturais. Mais informações podem ser consultadas em: <https://warburg.sas.ac.uk/>

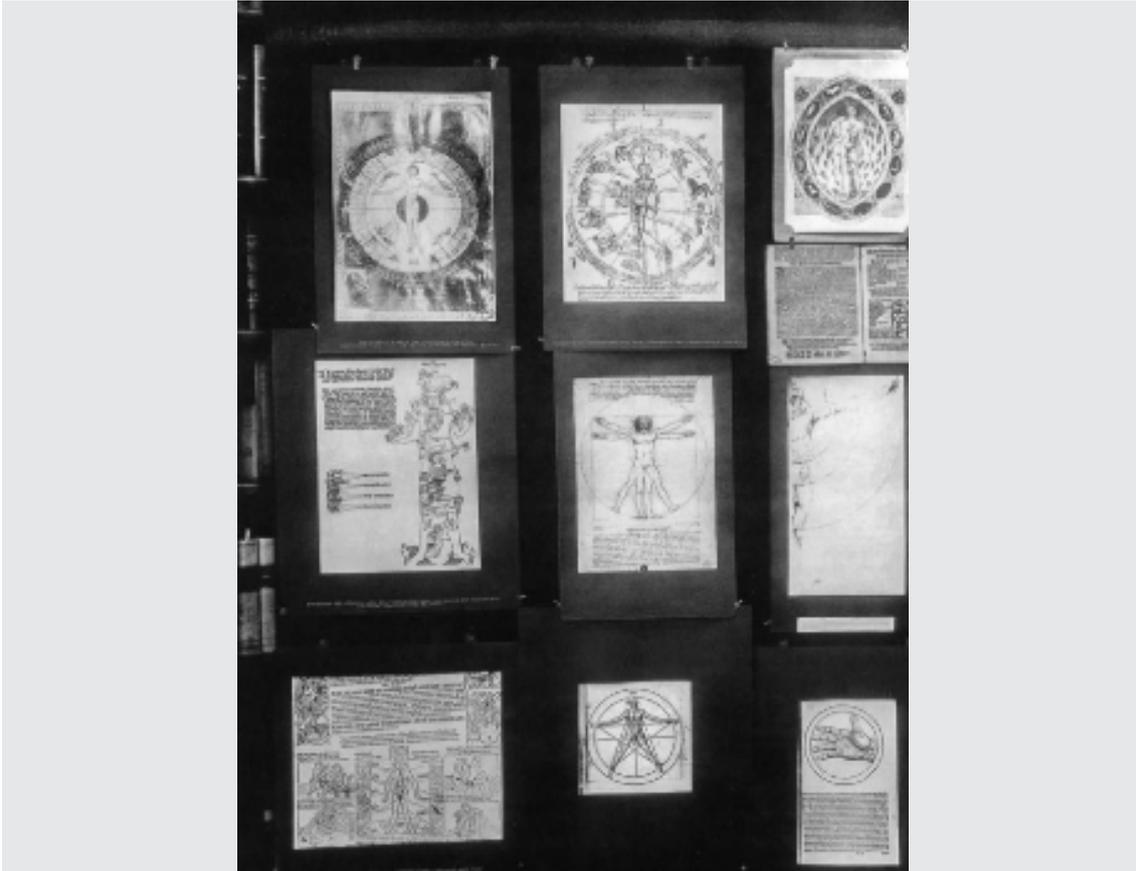


FIGURA 1. Painel do Atlas Mnemosyne, de Aby Warburg. Fonte: Didi-Huberman, 2018, p.14.

Ao dispor algumas imagens em um painel, Warburg aproxima diferentes temporalidades de modo anacrônico, o que permite perceber conexões que uma linha do tempo não permitiria (Didi-Huberman, 2018, p. 153). O ato de aproximar e afastar, agregar e retirar imagens também é parte do procedimento investigativo, abrindo as possibilidades para novos encontros, novas configurações e novas multiplicidades de interpretações.

Dois conceitos desenvolvidos por Warburg e ressaltados por Didi-Huberman nos ajudam a entender suas proposições com o *Atlas Mnemosyne*: *Nachleben* e *Pathosformel* (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 84). *Nachleben* é geralmente traduzido no Brasil como sobrevivência. Aby Warburg considerava que, de certo modo, algumas imagens sobreviviam, apareciam inesperadamente após períodos de latência. Não buscava entender tal fenômeno a partir da concepção de um tempo linear e progressivo, mas sim através da aproximação de diferentes temporalidades através da utilização de imagens.

Pathosformel, ou fórmula de *pathos*, pode ser considerado como fórmulas emotivas expressas a partir de gestos. Na repetição de gestos em obras renascentistas, Warburg percebe a sobrevivência de gestos da antiguidade.

Em suas investigações também demonstrou como estes gestos emocionais migraram por localidades e temporalidades diferentes.

Utilizando a figura de Atlas, o titã condenado a sustentar os céus, e explorando a sobrevivência de *pathosformel* ligados ao esforço físico e ao conhecimento, Didi-Huberman (2018) destaca a dualidade entre *astra* (o saber celeste) e *monstra* (o sofrimento corporal), que coexistem em tensão, sem se resolverem em uma síntese. Atlas simboliza a luta constante entre o peso da punição e a busca pelo conhecimento, refletida em imagens de mapas celestes, constelações que conectam diferentes escalas de incomensurabilidade.

A imaginação é outro elemento de relevância para o autor (Didi-Huberman, 2018). É concebida como uma ferramenta que permite acessar conhecimentos diversos, desestabilizando categorias ordenadas e revelando novas relações íntimas e secretas. Ela aceita a multiplicidade, buscando correspondências e analogias que não se esgotam, assim como as novas conexões sobrepostas que o ato de montagem pode revelar.

Para Chari Larsson (2020), comentadora americana de Didi-Huberman, o autor concebe a imagem como um sintoma do tempo, onde olhar uma imagem é também olhar o tempo. Ao aproximar diferentes imagens em um exercício de montagem, embaralham-se temporalidades, permitindo que coexistam em um mesmo plano e criando novas associações anacrônicas. Didi-Huberman utiliza a noção de sintoma, inspirada na psicanálise de Freud, para analisar o que é menos identificável nas imagens, gerando curiosidade e revelando conflitos que interrompem fluxos habituais. Sua abordagem busca conexões íntimas e secretas, explorando similitudes e analogias simbólicas que comunicam relações profundas entre as imagens e o tempo.

Aby Warburg analisou, a partir da montagem de fotografias, motivos que se repetiam e sobreviviam (*nachleben*), além de gestos emotivos que migravam no tempo e no espaço (*pathosformel*). Suas ideias foram formalizadas em palestras, textos e manuscritos, culminando no *Atlas Mnemosyne*, uma coleção de painéis de montagens que sintetiza sua abordagem inovadora sobre a sobrevivência e a migração de imagens e gestos ao longo da história.

O que Sigmund Freud nos ensinou no nível psíquico com relação ao inconsciente, ao conhecimento dos sonhos e sintomas, Warburg nos mostrou também no nível da cultura, quando focou no conhecimento sobrevivente que as imagens transmitem no longo tempo. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.70)

Com estas questões em mente, o autor busca reconhecer as sobrevivências e as fórmulas de *pathos*, guiado pelas conexões inusitadas, estranhas, curiosas; guiado pela imaginação e curiosidade de querer investigar mais a

fundo os fenômenos, mas também entendendo que tais conexões envolvem grandes quantidades de dados e de relações possíveis. Um trabalho titânico. Um Gaio Saber Ansioso (*Anxious Gay Science*).

O atlas de imagens seria, mais precisamente, a coleção visual de uma memória ansiosa transformada em conhecimento, seja no espaço do pensamento histórico, em uma atividade artística, no espaço público e político. [...] Filha de Urano (o céu) e Gaia (a terra), Mnemosyne (a memória) personifica uma ansiedade mais fundamental, que põe em questão nosso “espaço mental” olhando para a história, nos fazendo ir e voltar, incessantemente, entre o monstra e o astra, chamando nossas reminiscências do passado ao coração de nossos medos e lutas no presente, e os nossos desejos sobre o futuro. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 254)

Escolhemos utilizar tais indicações teóricas e metodológicas propostas por Didi-Huberman (2018) para analisar as imagens de um objeto gráfico, a 4ª edição do livro *Devassos no paraíso*, que será abordado no próximo tópico.

3. Devassos no paraíso

Devassos no paraíso é um livro de autoria de João Silvério Trevisan³, filósofo, ativista, romancista e dramaturgo que elege temas marginalizados para sua produção artística, militando por meio de seus trabalhos e posicionamentos a favor da causa LGBTQIA+.

O livro teve sua primeira edição publicada em 1986, pela Editora Max Limonad. As segunda (2000) e terceira (2007) edições foram lançadas pela Editora Record, ampliando algumas discussões e revisando alguns fatos apresentados. Em 2018 a 4ª Edição foi lançada, também revisada e ampliada, contando com “numerosas informações inéditas e, dentro da estrutura antiga, novos capítulos” (TREVISAN, 2018). Tais informações são explicitadas na seção de notas da 4ª Edição, no início do livro.

3 Mais informações podem ser encontradas em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa104431/joao-silverio-trevisan>.

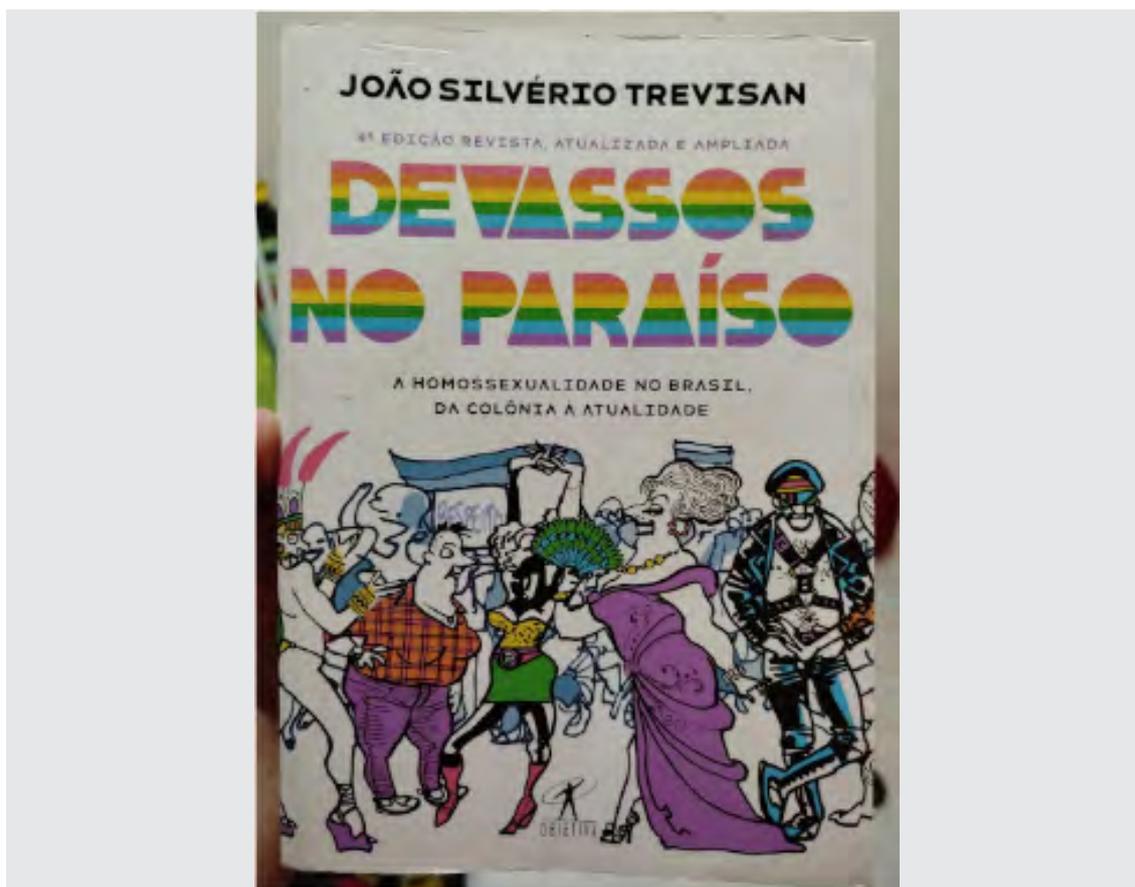


FIGURA 2. Capa da quarta edição do livro devassos no paraíso. Projeto gráfico de Claudia Espínola de Carvalho, com ilustração de Laerte Coutinho. Fonte: O autor, 2025.

O livro é dividido em partes, cada uma cobrindo certo período histórico e acontecimentos ligados às homossexualidades, sendo cada parte composta por alguns capítulos. A primeira parte do livro “*Abrindo o portal do paraíso*” possui 04 capítulos, onde são discutidas as premissas do relato histórico construído por Trevisan. Focaremos nossa atenção nesta parte.

No primeiro capítulo, “*Cine Íris e os bastidores do Brasil*” o autor, refletindo sobre o que se tolera e o que se ataca com base em juízos morais, apresenta uma das motivações que direciona seu relato histórico:

“A existência do cine íris (e territórios correlatos) é parte da vida brasileira. Ao realizar a pesquisa e escrever este livro, minha intenção foi exatamente esta: ajudar a recompor um território tantas vezes camuflado (quando não apagado) da vida e da cultura brasileira” (TREVISAN, 2018, p.25)

No segundo capítulo, “*Ser ou não ser homossexual*”, o autor questiona algumas noções relacionadas às homossexualidades, refletindo sobre a possibilidade de se criar uma única definição de homossexualidade. Entre as

diferentes expressões de diversos períodos históricos em diferentes localidades, utiliza uma anedota para ilustrar o que considera uma definição adequada:

A propósito, lembro que certa vez, em Aracaju, ouvi um termo curioso e muito perspicaz, usado pela população local para designar uma bicha: duvidoso. Homossexual é exatamente isso, duvidoso, instaurador de uma dúvida. Em outras palavras, alguém que afirma uma incerteza, que abre espaço para a diferença, e que se constitui em signo de contradição frente aos padrões da normalidade (TREVISAN, 2018. p.42.)

Tal proposição abre margem para pensar as homossexualidades como algo passível de mudanças, mas sempre em relação com os padrões da normalidade, que também mudam conforme o tempo e a localidade. Consideramos, neste artigo, as homossexualidades como duvidosas.

O terceiro capítulo, de título “*Ser ou não ser brasileiro*”, visa discutir a identidade nacional. O autor faz um breve relato sobre as violências que ocorreram no país desde a colonização, e reflete sobre a organização de pessoas homossexuais em um movimento organizado, pautado na busca dos direitos via interlocuções com o estado. Termina suas reflexões com uma indagação:

Como falar de uma identidade nacional num país que, em relação ao mundo eurocêntrico, tem 500 anos e nasceu, como entidade política autônoma há menos de 200 anos (p.44)

Com esse questionamento, afirma que o povo brasileiro ainda é povo a procura de si mesmo, lidando coletivamente com as marcas das violências e opressões que o marcaram.

O quarto capítulo, “*O estado de vir a ser*”, recupera algumas características popularmente associadas ao povo brasileiro, como “ser um país onde o importante é muitas vezes o mais mascarado” (TREVISAN, 2018, p. 54). Cita o machismo presente na sociedade, suas violências para com homossexuais, mas também ressalta o fato do país ter um histórico de explosões de “ludismo sexual”. Cita as inversões carnavalescas, comemoradas até nas comunidades mais pobres, onde as diversas camadas da população se misturam em bailes, festas e blocos.

Após refletir sobre estas contradições, Trevisan chama atenção para a noção de que uma análise histórica das homossexualidades deve focar no “levantamento de vestígios de um desejo indômito, que floresce de modo subjacente, seja nos quintais das províncias, seja nos banheiros públicos das grandes cidades” (TREVISAN, 2018, p.57), alguns vestígios de práticas

e comportamentos mais aceitáveis, outros mais condenáveis, mas sempre com relação às normas da heterossexualidade.

A segunda parte de *Devassos no Paraíso* (de 10 partes, somando 54 capítulos) constrói um relato histórico a partir de fontes como registros da Inquisição, laudos médicos, fotografias e periódicos do movimento homossexual, analisando como normas sexuais impostas pelos colonizadores europeus, especialmente portugueses, e pela igreja católica foram direcionadas de maneira violenta contra pessoas e práticas consideradas como pecado e passíveis de condenação e correção. O autor utiliza o conceito de heterossexualidade para se referir a estas normas, destacando como elas foram contestadas ao longo da história por parcelas homossexuais da população.

Trevisan explica como indígenas, negros escravizados, travestis, transexuais e outros grupos desviaram de tais padrões. Ao descrever práticas afetivas e sexuais reprimidas violentamente ao longo da história, explicita que, mesmo com avanços recentes como a ocupação de espaços na mídia e o diálogo com o Estado, violências e opressões persistem, evidenciando a necessidade contínua de luta por direitos e aceitação.

Para além do relato escrito, a quarta edição traz outra novidade: 65 imagens divididas em dois cadernos. Por cadernos, consideramos a definição apresentada no “ABC da ADG - Glossário de termos e verbetes utilizados em design gráfico”, editado pela Associação dos Designers Gráficos. O verbe diz:

Caderno: 1. Folha de impressão após dobrada, ou formando partes de um livro, jornal, revista, etc. Dependendo de suas dimensões e do formato da publicação, resulta geralmente em 08, 16 ou 32 páginas. (p.41)

A estratégia de utilizar cadernos coloridos, comum em produções gráficas como atlas ou enciclopédias mais acessíveis, visa reduzir custos ao concentrar as imagens mais relevantes em páginas específicas, conforme o projeto gráfico. Nesta edição de *Devassos no Paraíso*, os cadernos de fotos foram impressos em um papel creme, mais escuro e de maior gramatura que o papel Pólen usado no restante do livro. Quando fechado, esses cadernos formam duas linhas que dividem o bloco de 700 páginas em três partes, evidenciando a montagem industrial que permite a inserção de folhas impressas em diferentes impressoras, seguindo o planejamento gráfico (Collaro, 2007; Barbosa, 2009).



FIGURA 3. Detalhe da lombada do livro, onde podemos perceber os dois cadernos de imagens, e o restante dos cadernos, colados na capa. Fonte: O autor, 2025.

Apesar da materialidade do livro destacar os cadernos de fotos, o texto não os menciona ou os cita para ilustrar conteúdos históricos, ou para refletir sobre sua produção ou significado. O índice não indica a paginação destes cadernos, que sequer receberam numeração. As legendas, presentes apenas em algumas imagens, fornecem informações como nomes, datas e autoria, acervo de origem e a autoria da reprodução. A única referência explícita aos cadernos de fotos está na ficha catalográfica, que atribui sua responsabilidade a Claudia Espínola Carvalho⁴, assim como a diagramação da capa, que inclui uma ilustração de Laerte.

Consideramos esta edição de *Devassos no paraíso* como um objeto produzido industrialmente a partir de um projeto gráfico que busca atender anseios, tanto do autor do conteúdo do livro, como da editora, que mantém a estrutura de publicações de livros em contato com as gráficas (algumas editoras possuem parques gráficos próprios, ou vice e versa). Um livro é um objeto que envolve uma organização social complexa, envolvendo autores, editoras, financiadores, gráficas, designers, fornecedores, leitores e leitoras.

Aqui, algumas reflexões sobre a noção de origem podem ser interessantes. Para tanto, utilizamos as propostas teóricas do escritor alemão Walter Benjamin⁵. Em “Origens do Drama Barroco Alemão”, Benjamin explica a uma noção de origem que desafia as noções tradicionais. Para o autor:

- 4 Claudia Espínola de Carvalho nasceu em Curitiba, em 1984. Formou-se em publicidade e propaganda na Universidade Positivo e design gráfico na Escola Panamericana de Arte e Design. Em 2012 fez pós-graduação em design editorial, especializando-se em direção de arte para livros pela BAU, Escola Superior de Disseny, em Barcelona, Espanha. Informações retiradas do perfil da designer no portal da editora companhia das letras, disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/BlogPost/3333/a-arte-da-biblia?srsltid=AfmBOoprAb9u8FO7W6938jAAtohOLViQG1P5nNuTI_qWYk2_so63tKQp>
- 5 Walter Benjamin (1892-1940) foi um filósofo, crítico cultural e teórico alemão, conhecido por obras como as origens do drama barroco alemão, A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica e Teses sobre o conceito de história, ele explorou temas como arte,

Apesar de ser uma categoria plenamente histórica, a origem (Ursprung) não tem nada em comum com a gênese (Entstehung). “Origem” não designa o processo de devir de algo que nasceu, mas antes aquilo que emerge do processo de devir e desaparece. A origem insere-se no fluxo do devir como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido no processo de gênese. [...] O seu ritmo só se revela a um ponto de vista duplo, que o reconhece, por um lado como restauração e reconstituição, e por outro como algo de incompleto e inacabado. A origem, portanto, não se destaca dos dados factuais, mas tem a ver com a sua pré e pós-história (2013, p. 34).

Ao nos fazer imaginar um redemoinho, o autor também nos convoca a imaginar uma outra metáfora sobre o tempo. Em vez de uma linha contínua onde os acontecimentos se desenvolvem progressivamente rumo ao futuro, ele nos faz imaginar uma superfície em tensão, o devir. Um redemoinho não tem um começo aparente, mas é na confluência de diversas tensões da correnteza que o devir se revolve em si, até formar o redemoinho.

Consideramos que o autor utilizou tal metáfora para nos fazer imaginar como a origem pode ser um processo complexo, sem uma causa definida, mas que envolve a participação de diversos fatores, como os psicológicos, sociais, políticos, econômicos, técnicos, que os fazem emergir do vir a ser (seu início) e da extinção (seu final).

O pesquisador Aroldo Garcia dos Anjos⁶ nos ajuda a entender um pouco melhor a diferença entre a origem e a gênese:

O método benjaminiano não é, pois, da ordem da linearidade. Ele é, por assim dizer, saltitante (sprunghaft). Diferente de gênese, como lugar onde as coisas nascem, a origem aponta para a ideia de escavação do presente a partir do trabalho da memória. Esse pulo a algo anterior, der Ursprung, serve para encarar o que lá está em potência e que produz efeitos no agora, mesmo que de modo oculto. (ANJOS, 2021, p. 05)

A origem estaria ligada, assim como informou Benjamin (2013), com a pré e pós-história e, conseqüentemente, como acessamos esta origem para refletir sobre o passado no presente, utilizando outra metáfora, neste caso

história, modernidade e capitalismo. mais informações podem ser consultadas em: LOWI, Michael. Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005.

6 Doutorando em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Mestre em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Pelotas/RS, Brasil.

a do escavador, que precisa atravessar camadas do solo sedimentado pelo tempo para encontrar seus fragmentos. Em outras palavras, a origem não é um fato, mas uma categoria histórica que varia de acordo com sua utilização nos diferentes períodos históricos.

A operacionalização do conceito de origem de Walter Benjamin nos permite abrir um ato criativo como quem abre uma caixa preta, interessados em diversos processos que, em relatos históricos canônicos, seriam resolvidos a partir da fórmula autor-obra. Olhando para o livro, com estas questões em mente, é possível fazer algumas perguntas: Qual a origem do livro? O ato de leitura? O ato de compra? A finalização do processo de produção gráfica? A finalização da diagramação dos arquivos? A aprovação da editora do projeto do autor? O processo de pesquisa que o autor realizou?

Procurar um único autor para o livro que analisamos neste artigo, por mais que os direitos autorais estejam em posse de João Silvério Trevisan (tal informação consta na ficha catalográfica do livro), pode simplificar a questão. O processo de concepção envolve diversos atores, e ocorreu a partir de diversas interações. Definir uma autoria única simplificaria um processo tão complexo e interessante.

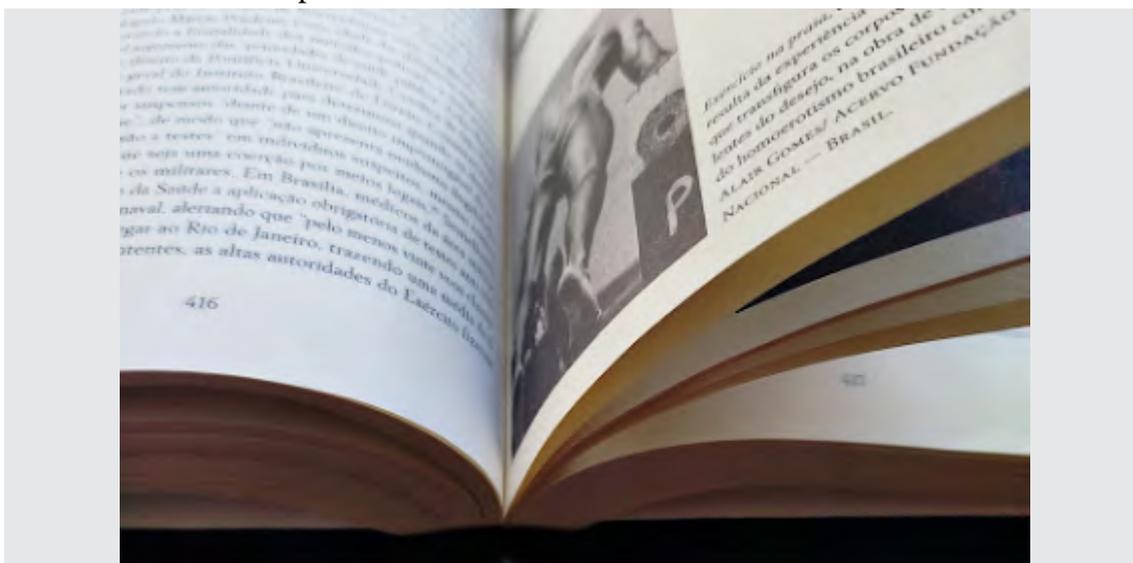


FIGURA 4. Caderno de imagens, entre as páginas 416 e 417. Fonte: O autor, 2025.

A autoria do projeto gráfico, dos cadernos de imagens e da diagramação torna-se imprecisa, com informações difíceis de acessar, exigindo pesquisas extensas como entrevistas e investigações documentais, que estão além do escopo deste artigo. Essa imprecisão é ainda maior em impressos efêmeros, como panfletos, periódicos e embalagens, que, embora integrem o cotidiano e a vida social, raramente registram seus criadores. A questão da autoria nesses casos desafia noções tradicionais de construir relatos sobre a história

do design gráfico brasileiro, já que os registros são escassos e as condições de produção são, muitas vezes, impossíveis de rastrear.

As reflexões de Walter Benjamin sobre a origem como um fenômeno complexo, comparado a um redemoinho de múltiplas causas, ajudam a abrir o horizonte de perguntas possíveis para os objetos de estudo. Ele destaca que a origem deve ser vista sob um duplo ponto de vista: como restauração e reconstituição, mas também como algo incompleto e inacabado (BENJAMIN, 2013, p.34). Reconhecer essa incompletude permite entender que o conhecimento também é construído a partir das lacunas, possibilitando novas reflexões e narrativas. No entanto, é necessário desenvolver estratégias para lidar com essas lacunas, aceitando que a busca pelo saber é um processo contínuo e sempre em construção.

Tais preocupações dialogam com alguns cânones utilizados na historiografia do design, em especial privilegiando as narrativas baseadas no autor e na obra. Para a historiadora e professora Isabel Campi⁷ (2013), devido à separação entre as vertentes disciplinares da história da arte e da história do design, a história do design se apoiou em algumas metodologias da história da arte, em especial nas primeiras obras da disciplina, das quais “*Pioneiros do design moderno*” de Nikolaus Pevsner, publicada em 1936, é considerada pioneira. Estas obras, que utilizavam destes modos de narrativa histórica mais tradicionais, buscavam formar um cânone para a disciplina, inspirados nos procedimentos da história da arte produzida em contextos europeus e estadunidenses do início do século xx, como a valorização da biografia do autor e o estilo próprio de suas obras, mas tendo como objetos de estudo peças de design. No contexto da Obra de Pevsner, do que seria considerado “bom design”, o design modernista.

Cânone que, devido à natureza dos desenvolvimentos da história do design, foi criado e criticado com bastante rapidez. Entre estas críticas está o fato de que, até metade da década de 1980, segundo Isabel Campi, a maioria das obras canônicas na história do design não teriam ido além de identificar e compilar grandes autores e obras. As críticas apontavam que a criação destas listas canônicas não forma uma disciplina, pois não explica os processos históricos que os desencadearam. Outras críticas a estas abordagens apontavam que a noção de que por trás da ideologia da “genialidade” existe

7 Isabel Campi (1951-) é designer industrial e historiadora do design. Estudou na Escola de Design e Arte da Universidade Eina de Barcelona, no London College of Furniture e na Universidade de Barcelona, onde obteve o seu doutoramento com a sua tese sobre design de produto no século xx. Mais informações podem ser consultadas em: <https://www.santacole.com/en/biography/isabel-campi/>

uma visão simplista do ser humano, que o concebe como uma unidade isolada, que funciona independentemente da sociedade. (CAMPI, 2013, p.55)

Percebendo que o livro é uma construção complexa, sua origem abre margem para inúmeras linhas de investigação, algumas das quais exploramos brevemente acima, focamos nossa atenção agora para as imagens, o que elas mostram e como podemos olhar para elas a partir das propostas de Didi-Huberman (2018) apresentadas anteriormente.

3.1. As imagens

Antes de mergulhar nas imagens, vale considerar alguns procedimentos metodológicos que utilizamos para lidar com as imagens:

1. Não serão abordadas todas as imagens, apenas algumas selecionadas que, ao serem aproximadas, produzem efeitos que são de interesse para a argumentação deste artigo.
2. Ao aproximar as imagens, buscamos perceber as *sobrevivências* de certos *pathosformel*, considerando as propostas de Didi-Huberman (2018), a partir das imagens presentes nos cadernos de imagens da publicação *Devassos no Paraíso* (TREVISAN, 2018).
3. Esta análise não busca identificar um tipo específico de corpo ou de gesto para ser classificado e catalogado, mas sim para, a partir das aproximações, perceber correspondências que a imaginação produz, direcionada em alguns temas: Os corpos, as homossexualidades, e a utilização das imagens no projeto gráfico das páginas.

Com estes direcionamentos em mente, iniciamos a leitura não da primeira página do primeiro caderno de imagens, mas sim da primeira página dupla. Nela, às 05 imagens estão em preto e branco. Todas as imagens são fotografias, com exceção de uma, que é uma charge. As fotografias são oriundas de dois grandes arquivos: os Arquivos de medicina legal e identificação, e da revista Arquivos de identificação e da polícia.

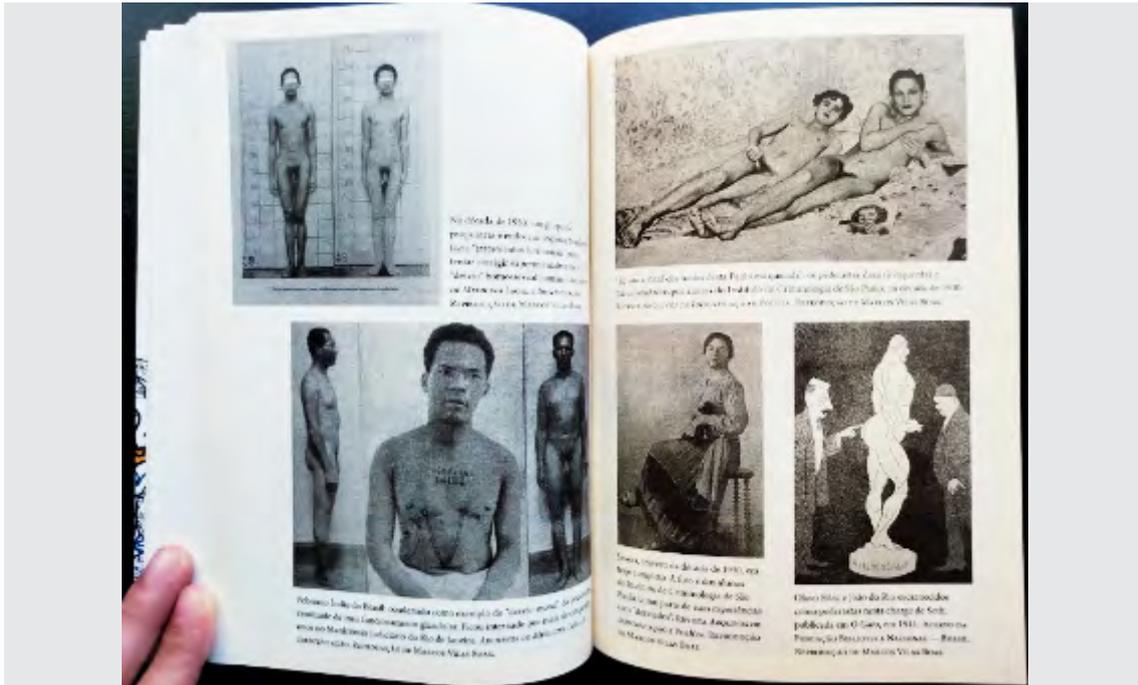


FIGURA 5. Página dupla “Tempo de sodomitas e pederastas”. Fonte: O autor, 2025.

Estas imagens, produzidas por autoridades médicas e legais⁸, visavam identificar a homossexualidade a partir do visual, fotografando os corpos considerados evidências do desvio. As imagens (fotografias) eram provas de seus desvios, que precisavam ser entendidos, estudados, para serem corrigidos, curados. Conclusões que tinham com base noções positivistas do período, que Trevisan descreve no texto, com relação às homossexualidades no Brasil, mas que outros autores exploram tais noções positivistas, em outras áreas do conhecimento (DIDI-HUBERMAN, 2015; TREVISAN, 2018, p. 177; GREEN, 2022, p. 215)

Em outra imagem, as pessoas fotografadas estão deitadas desnudas na cama, ao lado de uma revista com uma mulher na capa. Uma das pessoas manipula seu órgão sexual, e a outra cobre o colo com o braço, ambas olham diretamente para a objetiva da câmera fotográfica, dando a sensação de estarem olhando diretamente para o espectador.

A 5ª imagem é a mais curiosa desta página. Trata-se da reprodução de uma charge publicada no periódico O Gato, de 1911. Nela, temos dois personagens em terno e gravata admirando uma estátua. Na composição visual da charge, a estátua ocupa a parte central, e possui bastante contraste, tanto com o fundo escuro, quanto pelos trajes escuros que os homens utilizam. O

8 As informações referenciadas nas legendas das imagens (TREVISAN, 2018).

corpo representado nessa estátua possui os músculos proeminentes, volumosos, exibidos em uma postura fluida e com detalhes de delicadeza, como nos detalhes das posições dos dedos dos pés e das mãos. A angulação da dobra do joelho, que distribui assimetricamente o peso sobre as pernas, o arqueamento da coluna e a abertura do peito, posição que privilegia a definição e rigidez dos ombros e dos músculos do braço.



FIGURA 6. Charge mostrando Olavo Bilac, João do Rio e a estátua de Heliogábalo. Fonte: Trevisan, 2018.

Esta imagem, a reprodução de uma charge (que destoa das outras fotografias utilizadas na página dupla), é a única imagem da página dupla onde as pessoas representadas não direcionam seu olhar para o espectador ou espectadora, mas são mostrados em outra dinâmica de olhares: os dois homens (Olavo Bilac⁹ e João do Rio¹⁰) admiram a estátua de Heliogábalo¹¹

- 9 Olavo Bilac (1865-1918) foi um poeta, jornalista e escritor brasileiro, um dos principais nomes do Parnasianismo no Brasil. Autor de Poesias e do Hino à Bandeira, destacou-se por sua defesa da educação e do serviço militar obrigatório. Foi membro fundador da Academia Brasileira de Letras, ocupando a cadeira 15. Mais informações podem ser consultadas em TREVISAN, 2018, p.245.
- 10 João do Rio (1881-1921), pseudônimo de Paulo Barreto, foi um jornalista, cronista e dramaturgo brasileiro. Conhecido por suas crônicas urbanas, como A Alma Encantadora das Ruas, retratou o Rio de Janeiro com aguda percepção social. Abordando temas como homossexualidade e marginalidade em sua obra. Mais informações podem ser consultadas em TREVISAN (2018, p.250)
- 11 Heliogábalo (ou Elagábalo, 203-222 d.C.) foi um imperador romano conhecido por seu reinado excêntrico e polêmico. Ascendeu ao trono aos 14 anos e promoveu o culto ao deus sírio Elagábalo, buscando impô-lo como divindade suprema em Roma. Seu governo foi marcado por escândalos sexuais e religiosos, se casando 5 vezes, porém mantendo uma

com interesse. Pode-se notar que João do Rio (jornalista carioca que não ocultava sua homossexualidade) é representado vestido, assim como Olavo Bilac (havia dúvidas de sua heterossexualidade), ambos figuras influentes no período que viveram. São reconhecíveis, mas não expostos nus como as pessoas das outras imagens desta página.

Por que essa charge está aqui nesta página? Como ela chegou aqui, na sessão de sodomitas e pederastas? Provavelmente esta foto compunha o arquivo de João Silvério Trevisan. Era uma das opções e a designer gráfica escolheu esta? Foi a própria designer que diagramou, ou foi outra pessoa, de sua equipe? Qual foi o acesso que a equipe de diagramação teve a este arquivo pessoal? Mais perguntas em busca de uma origem para a escolha das imagens. Mas aqui, além de querer entender a escolha das imagens, buscamos entender a relação delas com a diagramação porque, para além do conteúdo das imagens, sua disposição no espaço compositivo também importa, comunica, e produz a imagem técnica da página.

Das 34 imagens presentes neste primeiro caderno, apenas duas não mostram pessoas. Uma delas, uma reprodução de um cartaz criado por Darcy Penteado¹², em 1985, marca uma tentativa de iniciar a primeira campanha de prevenção à AIDS entre homossexuais. A segunda fotografia mostra uma pichação em um monumento da Academia Pernambucana de Letras, onde se lê a frase “AIDS é câncer de bicha”, uma das inúmeras reações homofóbicas à epidemia de HIV e AIDS, reações preconceituosas que Trevisan chamou de “doença social da AIDS” (TREVISAN, 2018).

Todas as outras imagens, entre reproduções de gravuras, cenas de filmes, páginas de jornal, fotografias, cartazes, quadrinhos, charges, páginas de livros, fotocollagens, autorretratos, mostram outras pessoas, de diversas outras maneiras. Divididas entre sessões intituladas “exilados do paraíso”, “tempos de travestismos e carnavalização”, “de transformistas a transgêneros”, “tempos de ódio”, “à peste do preconceito” e “arteiras”.

relação íntima duradoura, porém não oficial, com o seu cocheiro. Foi assassinado aos 18 anos, e sua figura é frequentemente associada à decadência do Império Romano. Mais informações podem ser consultadas em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/gaia/article/view/59567>>

12 Darcy Penteado (1926-1987) foi um artista plástico, figurinista e ativista LGBTQIA + brasileiro. Pioneiro na defesa dos direitos homossexuais no Brasil, fundou o jornal O Lâmpião da Esquina, um marco na imprensa alternativa LGBTQIA + dos anos 1970. Sua obra artística e ativismo influenciaram a cultura e a luta por diversidade e igualdade no país. Mais informações podem ser consultadas em TREVISAN (2018, p.278)

Na última página do primeiro caderno, um autorretrato apresenta uma pessoa centralizada, em pé, olhando diretamente para o espectador. Com cabelos longos presos em um coque alto, a pessoa veste um macacão esportivo preto com detalhes amarelos, que cobre os seios e a virilha, mas deixa à mostra a axila peluda e o bíceps contraído. Na mão livre, segura uma banana posicionada verticalmente, simulando um pênis ereto. O fundo da imagem revela uma sombra projetada, uma janela entreaberta, roupas penduradas, uma cama e cartazes na parede, compondo um cenário doméstico que contrasta com a provocação visual central.



FIGURA 7. Reprodução do autorretrato Marimacho, de Gabriela Pozzoli. Fonte: Trevisan, 2018.

O que nos chama atenção nesta obra (o título é Marimacho, segundo a legenda) é como a artista Gabriela Pozzoli¹³ posiciona o corpo, se aproximando dos corpos da primeira página dupla, da frontalidade, dos olhares que encaram diretamente o espectador. Poderíamos considerar isso uma sobrevivência (*nachleben*)? A tensão entre elementos considerados masculinos e femininos em um só corpo, que sustenta essa tensão encarando o espectador? Vamos manter a questão em aberto.

O segundo caderno, inicia com a sessão “transgressões e transfigurações”. Nela reúne obras de arte como ilustrações, pinturas, colagens e fotografias, com o corpo como tema central, muitas vezes exibido de forma isolada,

13 Mais informações sobre a artista podem ser encontradas em seu site, disponível em <<https://pozzolig.wixsite.com/sereiamante>>.

destacando músculos definidos, curvas sinuosas e, em duas das nove imagens, cenas de conotação sexual. Inclui também uma tirinha de Angeli com os personagens Bibelô e Bicha Nanico. Os cadernos seguintes, como “corpos performáticos” e “cenas de imagem e resistência”, apresentam artistas e fotografias de peças teatrais, mostrando corpos em cena, performando e integrando elementos como iluminação, cenografia, som, figurino e direção.

Focamos agora nossa atenção para a última página do segundo caderno. Na imagem superior, dois atores aparecem em pé, um segurando o outro, impedindo que ele caia. Na segunda imagem uma pessoa negra com salto alto, meia arrastão, sunga preta e peruca loira mantém uma postura elegante, apoiando as mãos nos quadris e destacando a musculatura dos braços, ombros, peito, abdômen e pernas.

Entendemos que são fotografias de peças de teatro, manifestação que possui códigos específicos de performance corporal, assim como da utilização de iluminação e posicionamentos específicos que consideram a disposição da plateia com relação ao palco.

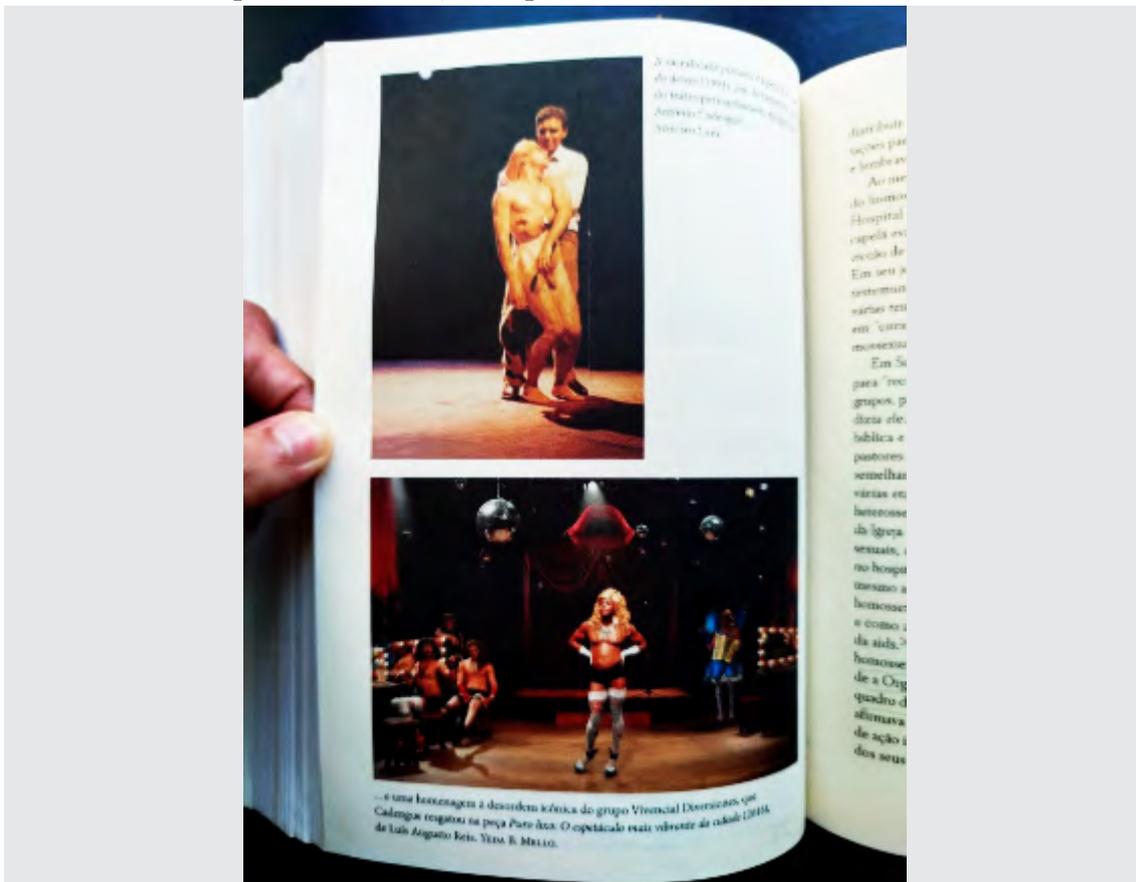


FIGURA 8. Página “cena de imagens e resistências”. Fonte: O autor, 2025.

Aqui voltamos à pergunta levantada anteriormente: poderíamos entender estas imagens como sobrevivências? No segundo caderno, assim como no primeiro, o corpo solitário aparece na maioria das imagens apresentadas. No primeiro caderno comentamos sobre algumas sobrevivências (*nachleben*) na maneira de representar os corpos ou gestos escolhidos (*pathosformel*). As mãos delicadas, os elementos masculinos e femininos embaralhados. As tensões criadas pelo desordenamento das expectativas heterossexuais de gênero e sexualidade sobre os corpos, reconhecidos pelo olhar.

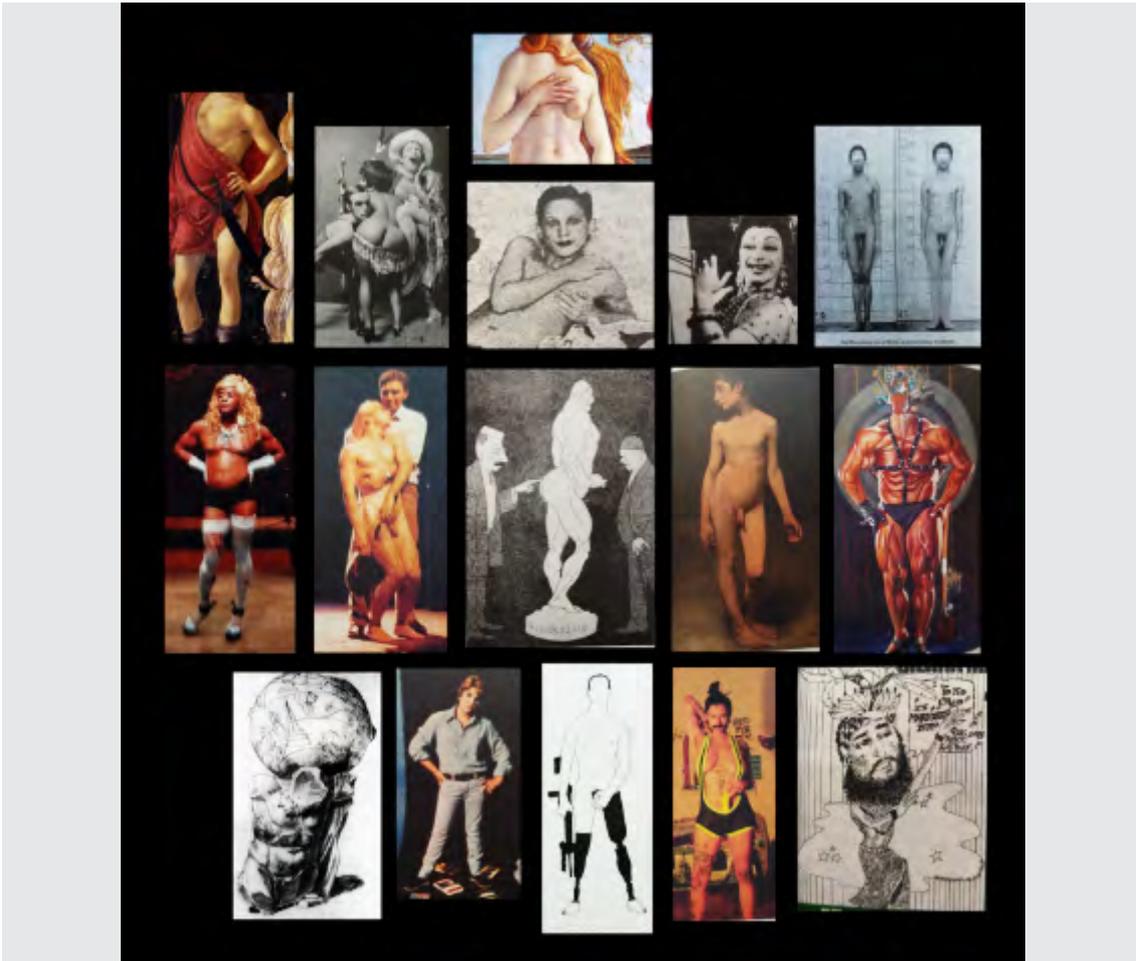


FIGURA 9. Painel aproximando diferentes imagens, entre as imagens utilizadas na diagramação de *Devassos no Paraíso* (Trevisan, 2018), imagens de quadros do pintor italiano Sandro Botticelli (1445–1510), e uma ilustração de Atlas, utilizada por Didi-Huberman (2018). Fonte: O autor, 2025.

Ao aproximar certas posições de mãos, de pés, onde os dedos e ângulos dos membros se organizam delicadamente, em corpos que deveriam ser másculos, podemos perceber certo contraste nos corpos. Por exemplo, na charge onde estas características desviantes são exageradas de modo a provocar o riso. Tais desvios entre expectativas heterossexuais de comportamento e práticas designadas para cada um dos sexos (homens e mulheres)

definidos pelas instituições da igreja católica e do estado jurídico (Trevisan, 2018), foram embaralhadas em um só corpo, registrados em imagens dos mais diversos suportes, como nas fotografias da revista *Archivo de Polícia e Identificação*, em charges, obras de arte, fotografias e peças de teatro.

Nestas expressões do corpo identificamos um *pathosformel* que hoje escolhemos chamar de desmunhecado, palavra que na língua portuguesa, é uma gíria utilizada de maneira pejorativa para se referir aos trejeitos e expressões de homens gays afeminados. A partir de certa vigilância em alguns gestos e posturas recorrentes, podemos perceber também o conflito da vigilância e auto vigilância a que as pessoas homossexuais estão submetidas.

Eve Kosofsky Sedgwick (2007), em *A Epistemologia do Armário*, discute a homossexualidade contemporânea como marcada pela tensão entre o privado (atração afetivo-sexual) e o público (expectativas heteronormativas). Para ela, “sair do armário” não é um ato definitivo, mas um processo contínuo de negociação, reiterado ou ocultado em cada novo contexto, sempre permeado pelo medo da homofobia e da retaliação. Essa dinâmica, como destacado por Trevisan (2018), revela que a visibilidade da homossexualidade é uma escolha complexa, influenciada por diversos fatores e pelo receio constante de violências sociais.

Cada encontro com uma nova turma de estudantes, para não falar de um novo chefe, assistente social, gerente de banco, senhorio, médico, constrói novos armários cujas leis características de ótica e física exigem, pelo menos da parte de pessoas gays, novos levantamentos, novos cálculos, novos esquemas e demandas de sigilo ou exposição. Mesmo uma pessoa gay assumida lida diariamente com interlocutores que ela não sabe se sabem ou não (SEDGWICK, 2007 p.22)

Podemos considerar que a homossexualidade não é apenas uma questão de visibilidade (estar dentro ou fora do armário), mas também de visibilidade (sinais visuais utilizados para identificar a homossexualidade)? Não apenas para pessoas homossexuais, mas seria possível inserir nesta consideração demais parcelas da população, como elaborado a partir da leitura das imagens presentes no livro *Devassos no Paraíso*, uma questão de visibilidade que atravessa, de diferentes modos, não apenas pessoas homossexuais, mas a sociedade brasileira?

A pergunta que fazemos é: Porque esta formula de *pathos* sobrevive assim, em algumas das imagens escolhidas para estampar os cadernos de imagens desta obra canonica do movimento homossexual? A utilização das imagens é uma das preocupações da história do design gráfico, assim como o

desenvolvimento de abordagens metodológicas para realizar análises, como as desenvolvidas neste artigo.

O Atlas, como explicado por Didi-Huberman, era um titã da mitologia romana que foi punido a sustentar o peso do céu em suas costas. É através do esforço de sustentar este peso que o titã obtém acesso ao conhecimento das constelações (2018, p. 87). Um conhecimento obtido ao se dedicar ao esforço de estabelecer conexões entre as imagens, sempre aberto a novas interpretações e relações.

Poderíamos aproximar o gesto de Atlas do *pathosformel* desmunhecado? Uma investigação a partir das imagens, buscando propor outras maneiras de pesquisar e de identificar os rastros de purpurina deixados pelas populações Homossexuais de diversos períodos históricos, seja como eram conhecidos e chamados em seus contextos históricos e de localidade; o brilho fugaz dos vagalumes que desaparecem na noite para aparecer novamente em outro local, emitindo sua luz piscante em ritmos de desejo (DIDI-HUBERMAN, 2011; TREVISAN, 2018).

Como um último exercício de imaginação, propomos uma imagem de Atlas desmunhecado, com o corpo musculoso de Heliogábalo, sustentando um globo de espelhos que reflete imagens fragmentadas e luzes incertas, criando constelações iluminadas por raios de LED. Essa figura, com braços sobre a cabeça e pernas flexionadas, exhibe músculos definidos enquanto carrega o peso simbólico de ser “viado” e duvidoso. O globo reflete a pista de dança, onde drag queens, flashes de câmeras, músicas e luzes se misturam, brilhando intensamente antes de desaparecer na escuridão, mas sobrevivendo, mesmo que por pouco tempo, como um testemunho da resistência e da beleza efêmera dos vagalumes. Brilhando de maneira ofuscante para depois sumir novamente na escuridão para aparecer novamente em outro lugar, sobrevivendo um pouco mais..

4. Considerações finais

Neste artigo buscamos analisar o uso das imagens no livro *Devassos no Paraíso* (4ª edição, 2018), utilizando como base teórica e metodológica as propostas desenvolvidas por Georges Didi-Huberman em *Atlas*, Gaio Saber Ansioso (2018). Organizamos o texto em três partes: na primeira, exploramos o conceito de Atlas, tanto como figura mitológica quanto como repositório de mapas, destacando os conceitos de *pathosformel* e *nachleben*, além da técnica de montagem como ferramenta metodológica para a análise de imagens. Didi-Huberman propõe um olhar curioso e investigativo, que reconhece as sobrevivências e as conexões inusitadas entre as imagens, mesmo esse processo envolvendo um trabalho complexo e extenso.

Na segunda seção apresentamos o livro *Devassos no Paraíso*, refletindo e acionando o conceito de origem, conforme proposto por Walter Benjamin, aplicando-o à algumas discussões da historiografia do design gráfico relacionadas a autoria. Percebeu-se que o livro é uma construção complexa, que permite múltiplas linhas de investigação. Focamos nas imagens e em como elas podem ser interpretadas a partir das contribuições de Didi-Huberman. Na terceira seção nos dedicamos à análise de séries de imagens, utilizando os conceitos de *pathosformel* e *nachleben* para estabelecer conexões entre elas e propor uma leitura anacrônica que busca tensionar narrativas lineares da história do design gráfico brasileiro.

Por fim, o artigo reforça a importância da montagem como estratégia metodológica para a leitura e interpretação de imagens, destacando seu potencial para produzir outros relatos históricos. Ao aproximar imagens distintas de modo não linear, buscamos ampliar as possibilidades de compreensão da história do design gráfico, valorizando as fontes visuais como elementos centrais na construção de narrativas historiográficas.

5. Referências bibliográficas

ADG. **Associação dos designers gráficos**. ABC da ADG. São paulo, Blucher, 2012.

ANJOS, Aroldo Garcia dos. **Ressignificações: sobre o tempo em walter benjamin e em émile benveniste**. Diálogo das Letras, Pau dos Ferros, v. 10, p. 1-20, 2021. Disponível em <<https://periodicos.apps.uern.br/index.php/DDD/article/view/2926>> Acesso em 05/02/2025.

BARBOSA, Conceição. **Manual prático de produção gráfica para produtores gráficos, designers e diretores de arte**. Editora Principia. portugal. 2009.

CAMPI, Isabel. **Teorias Historiográficas del Diseño**. In: _____. **La Historia y las Teorías historiográficas del Diseño**. México: Editorial Desígnio, 2013. pp. 33-103.

COLLARO, Antonio Celso. **Produção gráfica: arte e técnica da mídia impressa**. Pearson Pretense Hall. São Paulo, 2007.

COSTA, Valmir. **Revistas Gays Made in Brazil, mas com sotaque estrangeiro**. Revista Gênero, v.12, n.1, p. 183-212. Niteroi, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas, Anxious Gay Science**. University of Chicago Press. Chicago. 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos Vaga-lumes**. Editora UFMG. Belo Horizonte, Minas Gerais. 2011

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière**. Rio de Janeiro, RJ: Contraponto.(2015).

DONDIS, DONDIS, D. A. **Sintaxe da Linguagem Visual**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GREEN, James. **Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do Sec. XX**. São Paulo: Editora UNESP, 2021.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. **A epistemologia do armário**. Cadernos Pagu , Campinas, n. 28, p. 19- 54, jan./junho. 2007. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8644794>.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no Paraíso: a homossexualidade no Brasil da Colônia à Atualidade**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

Como referenciar

COSTA, Julio Teodoro da; CORRÊA, Ronaldo de Oliveira. Devassos no paraíso: reflexões sobre a historiografia do design gráfico a partir da análise do uso das imagens. **Arcos Design**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 2, pp. 166-191, jul./2025. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/arcosdesign>.

DOI: <https://www.doi.org/10.12957/arcosdesign.2025.90078>

Copyright © 2025 Julio Teodoro da Costa, Ronaldo de Oliveira Corrêa



A revista **Arcos Design** está licenciada sob uma licença Creative Commons Atribuição – Não Comercial – Compartilha Igual 4.0 Não Adaptada.

Recebido em 20/02/2025 | Aceito em 05/05/2025

Brincadeiras Cosmopoiéticas: design de estratégias para saúde e criatividade

Roberta Rech Mandelli (UFMG)

beta.mandelli@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-7306-2099>

Ione Maria Ghislene Bentz (Unisinos)

ionebentz@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-9149-5701>

Brincadeiras Cosmopoiéticas: design de estratégias para saúde e criatividade

Resumo: As brincadeiras cosmopoiéticas visam à promoção de saúde como expansão dos sujeitos brincantes nas linguagens. Propõe-se o neologismo da cosmopoiése para nomear um design cuja centralidade reside em cada um dos sujeitos brincantes que, não obstante, acoplam-se entre si a partir de propostas, habitando uns aos outros como ideias. Discorre-se acerca de uma brincadeira cosmopoiética na qual foram significadas seis estratégias: (i) as interações persistentes como condição do acoplamento dos sujeitos brincantes; (ii) as linguagens lanterna como estratégia de expansão em diferentes linguagens; (iii) os desejos repentinos como processo de compartilhamento de propostas a serem significadas, negociadas e expandidas na (iv) serpentina dos sentidos; (v) as perguntas estéticas como questões que permitem conhecer o conhecer dos sujeitos; e (vi) as mortes vivas como metáforas que permitem velar a morte em continuações interpretantes que se significam em vida.

Palavras-chave: Design Estratégico; Brincadeiras; Cosmopoiése; Complexidade.

Cosmopoietic Play: design strategies for health and creativity.

Abstract: *Cosmopoietic play aims to promote health as an expansion of the playful subjects through languages. The cosmopoiésis neologism is proposed to name a design whose core resides in each of the playful subject which, nevertheless, are coupled to each other through proposals, inhabiting one another as ideas. The text discusses a play activity during which six strategies were developed: (i) persistent interactions as a condition for the coupling of the playful subjects; (ii) flashlight languages as a strategy for expansion into different languages; (iii) sudden desires as a process of sharing proposals to be signified, negotiated, and expanded within (iv) the serpentine of senses; (v) aesthetic questions which allow knowing the knowing of the subject's knowing process; and (vi) live deaths as metaphors that allow the veiling of death in interpretative continuations that signify themselves as life.*

Keywords: *Strategic Design, Play, Cosmopoiése, Complexity.*

1. Introdução

As brincadeiras cosmopoiéticas visam a criar condições para processos de significação que valorizem a saúde e a criatividade dos sujeitos. Nessa proposta, a ideia de saúde é definida como sendo a expansão de sujeitos nas linguagens. Ou seja, entende-se como saudável o sujeito que é capaz de expandir-se criativamente por meio de diferentes recursos linguísticos, tornando assim suas relações com os outros e com o mundo (Mandelli, 2023, 2024; Winnicott, 2019). A criatividade, aqui, diz respeito a uma atitude estratégica, que é formulada como sendo a abertura dos sistemas lúdicos a acontecimentos – àquilo que não estava programado (Morin, 2013; 2015).

Essa processualidade convida a uma prática de design que difere da abordagem centrada no usuário, sistema teórico que é hegemônico na área do design. Há três principais argumentos que tecem essa distinção, sendo o primeiro a noção de **sistema aberto**, que convida ao entendimento de projeto como um processo abduutivo, na qual o sistema pode sofrer transformações. A abordagem centrada no usuário entende o acontecimento como um erro, visto que ele não está previsto no projeto. O que se busca, sobretudo, é que o usuário possa facilmente induzir ou deduzir sua interação com um determinado artefato (Norman, 2006).

O segundo ponto de distinção é a introdução da noção de sujeito, em contraponto ao usuário. Em nossa proposta, os sujeitos são brincantes, isto é, eles estão inscritos na linguagem e podem com ela brincar. As brincadeiras cosmopoiéticas devolvem a centralidade a cada um dos **sujeitos brincantes** que, não obstante, irão acoplar-se entre si, por meio de ideias compartilhadas. Entendemos que, como sujeitos, não estamos livres de nossas crenças quando nos engajamos nas construções de nossos mundos compartilhados. Adotamos a ideia de crença em ressonância com a definição de Peirce (2003), o que significa que elas, para além de serem ideias que nos habitam, conduzem a maneira sensível de como percebemos e agimos no mundo. As crenças formam-se a partir dos acontecimentos e regularidades em nossas histórias e referem-se às memórias que construímos com os outros. Sendo assim, entendemos que a subjetividade é parte fundamental da objetividade de nossas relações (Morin, 2015).

Ainda, a noção de brincadeiras cosmopoiéticas, pertencendo ao escopo da estética e do lúdico, possui uma **finalidade autopoietica**, que reside na contínua criação de si mesma, mesmo quando venha a comportar alguma finalidade utilitária (Morin, 2012). Isto é, finalidades exclusivamente externas e utilitárias não são o motor de sua existência como ação ética. As brincadeiras cosmopoiéticas funcionam como um caldeirão de possibilidades e ideias que podem ser perseguidas pelos sujeitos brincantes em outras

relações, que não as que conformam a brincadeira. Elas podem ser vistas, sob um prisma utilitarista, como inúteis. Já em sua proposta ética, entendemos que elas contribuem para o sentimento de que vale a pena viver a vida (Winnicott, 2019).

É importante salientar que as ideias aqui desenvolvidas fazem parte do conjunto de saberes desenvolvidos ao longo do percurso doutoral da primeira autora deste artigo e, como tal, são apresentadas em sua tese (ver Mandelli, 2023)¹. Na sequência, distinguimos as ideias de jogo e brincadeira, situando a última como um sistema aberto que, por conseguinte, convida a ações estratégicas e abduativas. Logo, apresentamos o neologismo cosmopoiese e as estratégias elaboradas na e pela brincadeira cosmopoética e, por fim, tecemos as considerações finais.

2. Sistemas Lúdicos e Abertos

Nesta seção, propomos uma distinção entre a ideia de *jogo* e a ideia de *brincadeira*. Ela é marcada pela abertura das leis que regulam esses sistemas de ideias, isto é, o jogo configura um sistema regulado por regras majoritariamente fechadas, e a brincadeira consiste em um sistema aberto, com regras que estão em constante transformação. Vale evidenciar que essa distinção, que será explorada nos próximos itens a partir de uma análise semiótica, não anula as inúmeras maneiras nas quais as brincadeiras e jogos compartilham dos mesmos aspectos lúdicos e sociais. Ambas são atividades que ocorrem dentro de limites espaciais e temporais próprios e, portanto, podem ser consideradas distintas de vida habitual prosaica. Além disso, elas são competentes em promover grupos sociais autônomos, que se podem distinguir por meio de linguagens próprias (Huizinga, 2019; Morin, 2012).

2.1 Jogos

O design de jogos poderia ser descrito como uma série de decisões que concernem a materialização de suas dinâmicas². A materialidade, nesse caso, refere-se ao desenho dos elementos constituintes de um jogo, que concernem a sua temática e identidade visual. Ao considerarmos o desenho de cartas, por exemplo, estamos projetando características que são percebidas por meio da visão e do toque, como a decisão acerca da paleta de cores, da tipografia, das imagens e dos materiais e acabamentos utilizados em sua

1 Essa menção visa a evitar a necessidade de referências repetitivas ao longo dos capítulos vindouros.

2 As dinâmicas são as ações do jogo que são reguladas por regras.

produção. É a essa materialidade artefactual que a área do design se refere quando utiliza a palavra estética.

As dinâmicas de um jogo também são consideradas objetos de projeto e o ato de projetá-las consiste em tomar decisões acerca das regras de um jogo. Essas regras, como leis, regulam as existências singulares³ que configuram em cada uma das possíveis partidas desse jogo. Entendemos que essa dimensão projetual não material, que se ocupa do design das regras de um jogo, não encontraria resistência em ser adjetivada como estratégica.

Seguindo essa interpretação, tende-se a confundir o significado da noção de estratégia com o significado de uma ação com caráter programático (Morin, 2013, 2015). Isso porque o design das regras e das dinâmicas de um jogo pode ser compreendido, a partir de noções semióticas, como sendo a construção de um argumento – indutivo ou dedutivo – que tende a determinar o seu interpretante⁴. Sendo assim, podemos entender o jogo como sendo um argumento que tende a determinar a continuidade de um pensamento – ele encerra um sentido (Huizinga, 2019). Em outras palavras, o jogo tende a prescrever as ações e os sentimentos do sujeito-jogador que está inscrito nessas relações. Essa determinação programática que é imposta pelas regras muito dificilmente aceita transformações, uma vez que o programa diz respeito àquilo que não se altera com a passagem do tempo. Uma ação programática permanece igual, sendo incapaz de avançar frente a um acontecimento (Morin, 2013, 2015).

Sendo assim, podemos dizer que o que é passível de ser percebido pelos sujeitos que jogam também se encontra, em grande parte, definido *a priori*⁵ por suas regras. Adotamos a noção de estética para abordar as sensações perceptíveis que os sistemas de ideias despertam. Assim, entendemos a estética como tudo aquilo que nos é perceptível, independentemente desses signos serem (in)formados por uma matéria mais concreta (cartas) ou mais abstrata (regras). Argumentamos que, além da materialidade artefactual tangível, tão comum à área do design, nosso corpo também é capaz de

- 3 Um legi-signo é um signo que, com referência a si próprio, funciona como lei, regulando existências singulares (sin-signos) (Peirce, 2003).
- 4 Aqui, fala-se de um signo em relação àquilo que o sucede, isto é, a continuidade do pensamento. O argumento é o signo que, em relação ao seu interpretante, possui mais força, ou seja, tende a determinar a continuação do pensamento, diferente de um signo remático (possibilidade) ou dicente (proposição) (Peirce, 2003).
- 5 Existem jogos nos quais é possível negociar algumas regras situacionais, tornando o sistema do jogo mais aberto e colaborativo, como é o caso de alguns Role-Playing Game (RPG).

perceber ideias, de forma que *projetar as regras e as dinâmicas de um jogo também é projetar sua estética*.

Uma vez que se conhecem as regras de um jogo, é possível deduzir os desdobramentos de uma partida a partir delas. Esse processo dedutivo resulta na inferência de um resultado particular com base em uma regra e em um caso (Peirce, 1984). Tomemos como exemplo um jogo de cartas descrito por Mandelli (2023, 2024): se estou com quatro cartas na mão [caso], mas sei que deveria ter cinco [regra], concluo que devo pegar uma carta do baralho para alcançar o número correto [resultado]. Além disso, é possível formular hipóteses indutivas [casos] a partir de uma regra e um resultado. Uma hipótese indutiva é uma indução qualitativa, cujo objetivo é identificar fatos que corroborem ou refutem um sistema de ideias. Nesse tipo de raciocínio, parte-se de uma regra e de um resultado para inferir um caso que testa a teoria de origem⁶, ou seja, a regra e o resultado dos quais ele deriva (Rodrigues, 2017).

No entanto, não podemos propor novas relações que não estejam previstas nas regras do jogo – característica do raciocínio abduutivo – pois, ao fazê-lo, essas relações tendem a ser interpretadas como erros. Vejamos o exemplo de um jogo de futebol, cujo objetivo principal é fazer a bola entrar no gol. Para alcançar esse objetivo, existem regras restritivas, como a proibição do uso das mãos para conduzir a bola. Se propomos uma nova relação, como conduzir a bola com o auxílio de um objeto, infringiremos as regras, já que essa relação não está contemplada no sistema de ideias do jogo. Da mesma forma, se optarmos por conduzir a bola equilibrando-a nas costas, provavelmente violaremos as regras – a menos que a sociedade, por meio do juiz, aceite essa nova proposição. Nesse sentido, o erro surge como algo que viola uma regra estabelecida por um acordo social.

2.2 Brincadeiras

Para além da abordagem centrada em sistemas predominantemente fechados, como é comum nos projetos de jogos, propomos que os designers possam se ocupar de sistemas abertos. Em uma brincadeira, as regras são criadas durante o processo do brincar e, por isso, podem estar em constante (trans)formação. Dessa maneira, as brincadeiras são sempre sistemas de ideias majoritariamente abertos.

Assim como o jogo, a brincadeira também possui uma função significativa. Todavia, pela volatilidade inventiva e experimental de suas regras, o

6 Teorias são sistemas de ideias com rigor científico. No caso do exemplo dos jogos, estamos considerando sistemas de ideias lúdicos, e não teóricos.

sentido da brincadeira não se encontra encerrado. Ele é desenhado e transformado por meio das negociações dos sujeitos brincantes. Por isso que a ideia do brincar, para além de ter a si própria como finalidade última, convida a uma multiplicidade de finalidades que surgem durante seu processo.

Para ilustrar essa ideia de uma regra que é transformada, vejamos o seguinte exemplo: podemos estar participando de uma brincadeira na qual encarnamos uma maga que lança bolas de fogo, e, em certo momento, se desejarmos nos transformar repentinamente em flores venenosas, poderemos fazê-lo. A validação dessa proposta abduativa, que é uma proposição indicativa – uma inferência de uma regra e de um resultado a partir de um caso – dependerá de se os outros sujeitos brincantes irão aceitá-la (Peirce, 2003).

Nesse exemplo, a abdução pode ser formulada da seguinte maneira: transformamo-nos em flores venenosa [caso], pois magas realizam magias [regra], e transformar-se em uma flor venenosa é uma forma de fazer magia [resultado]. Se essas relações que propusemos como possíveis – um acontecimento – se tornarão parte do sistema de ideias da brincadeira, ou serão ignoradas, depende de uma alteridade que as assevere. Como não há uma sistematização de regras prévias, o que uma maga pode ou não fazer é definido a cada instante, respeitando sua ontologia, que é a da magia e da fantasia.

Nessa direção, entende-se que uma proposição é verdadeira ou falsa, “sem, no entanto, fornecer as razões para que seja de uma maneira ou de outra” (Peirce, 2003, p. 77). Ela é simultaneamente ambas as possibilidades, até que o seu interpretante, nesse caso, os outros sujeitos brincantes, decidam. Dito de outra forma, a validade de um acontecimento em uma brincadeira depende dos outros sujeitos brincantes. Podemos facilmente encerrar uma brincadeira ao propor algo inesperado, ou até mesmo sermos dela expulsos. Se brincamos sozinhos, somos onipotentes no universo de nossas fantasias. No entanto, quando brincamos com outras pessoas, precisamos negociar as relações. Isso significa que “a construção de sentido, que configura o pensamento de todos, é de um coletivo que pertence tanto à brincadeira, quanto aos sujeitos brincantes.” (Mandelli, 2023, p.29).

É necessário destacar que existem brincadeiras que funcionam como jogos, isto é, cujas regras tendem a não se alterar, como é o caso do esconde-esconde e da cabra-cega, brincadeiras tradicionais no Brasil. Outra ideia bastante difundida é a que a distinção entre jogo e brincadeira reside na faixa etária dos participantes, sendo a última comumente associada à participação de crianças. Apesar de a palavra brincadeira evidenciar com mais força o aspecto infantil das relações, nossa abordagem não se pauta pela idade dos sujeitos envolvidos. Partimos da premissa de que os adultos sempre

carregam consigo, de maneira mais ou menos consciente, as memórias das crianças que um dia foram.

Além do mais, são diversas as situações que ilustram o brincar adulto. Talvez o exemplo mais contundente sejam as folias de carnaval, que ocorrem por todo território brasileiro. Nelas, vemos transformadas as regras que regulam a ocupação do espaço público – as pessoas ganham as ruas que antes eram ocupadas por carros, suas fantasias encantam e divertem a todos, elas tocam, cantam e dançam, em um acordo coletivo e poético que pode durar dias. Há também os trabalhos que, ao não serem dominados por objetivos utilitários, externos e fechados, preservam e permitem a criatividade em seus processos, sendo manifestações desafiadoras do brincar (Kent e Steward, 2023). Dentre eles, vale ressaltar a prática da psicanálise como processo altamente especializado no qual terapeuta e paciente brincam juntos (Winnicott, 2019).

2.3 O neologismo da cosmopoiese

O neologismo da **cosmopoiese** é uma proposta de religação de dois termos: a ideia de *cosmo* e a ideia de *poiesis*. A palavra *cosmo* deriva da noção grega *kósmos*, que significa a ordenação do universo (Cosmos..., 1955). Em nossa perspectiva, a noção de *cosmo* diz de um processo que, diferente de algo ordenado, comporta simultaneamente a regularidade e o acontecimento (Morin, 2011).

Assim, embora nossa existência na linguagem nos torne cada vez mais distante e estranhos a esse *cosmo*, ele ainda “nos parece secretamente íntimo.” (Morin, 2011, p.47). Entendemos que essa percepção, de uma intimidade distante, nos revela a nós mesmos, pois, enclausurados em nossos sistemas nervosos, somos um *cosmo* de relações a serem constantemente descobertas e criadas. A ideia de clausura operacional postula que nossos sistemas nervosos possuem uma única abertura, que se dá por meio de nossa percepção e que se complexifica na e pela linguagem. É nessa clausura operacional que elaboramos os mundos cognoscíveis em que habitamos (Maturana e Varela, 2001).

Nessa direção, entendemos que toda descoberta é também uma criação de relações, por meio da linguagem, na clausura operacional de nossos sistemas nervosos. O inverso também é válido, isto é, descobrimos tudo aquilo que criamos na linguagem. Daí advém a criação de outro neologismo, o **descobrir** (Mandelli, 2023, 2024), que une a ideia de descoberta e criação, no contexto das brincadeiras cosmopoiéticas. É relevante frisar que a **descobriação**, aqui, não pressupõe, necessariamente, uma originalidade irrefutável e geral. Ela convida “a uma nova maneira de perceber e significar algo,

mesmo que esta novidade já seja conhecida por uma alteridade.” (Mandelli, 2024, p.15).

É a partir do **descobrir** que trazemos o conceito de *poiesis* para complementar a ideia de *cosmo*. A noção de *poiesis* significa criação e vida, além de postular uma coincidência entre as noções de ser, fazer e conhecer, visto que o que uma unidade autopoietica faz é a expressão de sua própria existência, pois ela só cria a si mesma; e todo o seu fazer é um conhecer, isto é, são relações estabelecidas na clausura operacional de seu sistema nervoso (Maturana e Varela, 2001).

Nessa direção, ao empregarmos a noção de *cosmopoiese*, buscamos aludir à formação de crenças abduativas nos processos de significação – crenças perceptíveis, que acolhem tanto a dúvida, quanto a possibilidade de transformação. De maneira distinta de uma abordagem de design disciplinar, que declara sua identidade pela materialidade artefactual de suas criações, as brincadeiras cosmopoiéticas trabalham com a organização estética das ideias, seja qual for a linguagem e a materialidade que essas possam assumir. Elas se referem à elaboração das condições de transformações de nossas crenças em processos de subjetivação coletivos.

3. A Brincadeira Cosmopoiética

Para participar da brincadeira cosmopoiética, foram convidadas quatro pessoas que eram conhecidas da primeira autora deste artigo, mas que não se conheciam entre si. Foram dois critérios que guiaram os convites: a disponibilidade para participar de uma experimentação que seria utilizada em um percurso doutoral, e o interesse pela discussão de ideias de caráter mais filosófico e reflexivo.

A proposta era começar com um encontro que poderia, fosse esse o desejo dos sujeitos ali inscritos, se estender ao longo de outras semanas. Não havia um tópico central para guiar o primeiro encontro, pois a ideia era que os participantes pudessem decidir, juntos, o que fazer com aquele tempo compartilhado. Partiu-se, assim, de uma grande indeterminação. O que se sabia, na época, é que não era possível conhecer de antemão o que seria feito ali, mas que, para que fosse possível fazê-lo, era necessário o compartilhamento de tempo. Ainda, foi proposto para todos os sujeitos que aceitaram participar da brincadeira que eles escolhessem um codinome para si próprios. Participaram da brincadeira, para além da primeira autora deste artigo, a Helena, o Paco e o Sol Sustentado. A Astromélia participou apenas do primeiro encontro, optando por não seguir nos demais. Entendemos que a proposta foi bem-sucedida, uma vez que, durante o ano de 2020, foram

realizados vinte e quatro encontros virtuais, ao longo de seis meses, com duração aproximada de uma hora e meia cada⁷.

A singularidade dessa primeira experiência não impede que arranjos diversos, no que diz respeito às identidades dos sujeitos brincantes, possam se constituir. O que parece necessário a formação de uma brincadeira cosmopoiética é que os sujeitos queiram passar tempos juntos e que eles estejam dispostos a pensar sobre si e sobre as coisas do mundo, para que possam se transformar juntos.

3.1 A Estratégia das Interações Persistentes

As **interações persistentes** são a estratégia que configura a condição da formação de acoplamentos entre os sujeitos brincantes.

Essa expressão – interações persistentes – é utilizada por Prigogine (1996), ao explicar que as interações persistentes são condição de existência dos chamados sistemas dinâmicos instáveis não-integrados, que efetuam uma troca constante e, por isso persistente, de energia-calor com o seu meio. Existe, nesses sistemas não-integrados, uma imprecisão das condições iniciais, de maneira que não é possível traçar os contornos de sua trajetória, ou de seu fim. Isso significa que, devido às instabilidades características das interações persistentes, esses sistemas encontram sucessivos pontos de bifurcação, nos quais seus caminhos possíveis se atualizam (Prigogine, 1996; Prigogine e Stengers, 1992).

Já a ideia de acoplamento dos sujeitos brincantes inspira-se na definição de acoplamento estrutural linguístico. Para Maturana e Varela (2001), os indivíduos que se relacionam de maneira recorrente – persistente – podem estar acoplados em sua ontogenia, ou seja, na história de suas organizações como seres vivos. Isso significa que um ser vivo, ao mesmo tempo em que perturba o seu meio sociocultural, é dele dependente e por ele perturbado, sem que, no entanto, sejam estabelecidas relações de determinismo.

Assim, nas brincadeiras cosmopoiéticas, o que chamamos de interações persistentes entre pessoas e ideias são condições que *podem levar à formação de um grupo autônomo, com ideias vivas* (Morin, 2001) e que, não obstante, reconhece a sua dependência – um acoplamento. As interações persistentes configuram uma estratégia tanto por preservar segmentos de programa, como, por exemplo, a periodicidade de encontros entre os sujeitos inscritos nas brincadeiras, quanto pela perspectiva que trazem acerca da possibilidade de significar um acontecimento.

7 Apesar dos encontros não serem sistematizadas aqui, a experiência da brincadeira continuou em 2021.

3.2 Os Desejos Repentinos e a Serpentina dos Sentidos

No primeiro encontro, foi compartilhada com Astromélia, Helena, Paco e Sol Sustentado a possibilidade de que eles elaborassem propostas que poderiam pautar o que viriam a ser os próximos encontros. A intenção era que a brincadeira fosse um espaço laboratorial, para onde fosse possível levar questões e experimentar fazeres que mobilizassem o coletivo. Para que isso fosse possível, era importante que todos fossem capazes de assumir, em algum momento, o papel de protagonistas da brincadeira, por meio de propostas. Assim, nos dedicaríamos às ideias uns dos outros.

Chamamos essa estratégia de **desejos repentinos**, uma vez que ela consiste em proposições que podem ser feitas com alguma antecedência (por exemplo, de um encontro para o outro), mas que também podem surgir no meio de uma conversação. A Figura 1 ilustra algumas dessas proposições, por meio de temáticas, que surgiram ao longo dos meses e que foram aceitas, negociadas e celebradas entre e pelos sujeitos brincantes.



FIGURA 1. Descritivo dos encontros da brincadeira cosmopoiética. Fonte: elaborado pelas autoras com base em Mandelli, 2023.

A Figura 1 traz uma síntese dos encontros que ocorreram no ano de 2020. Ela detalha a data, do lado esquerdo; a proposição temática do encontro, do lado direito, em negrito; e, logo abaixo, quem participou de cada encontro, em itálico. Como é possível perceber, nem todos os encontros foram pautados por sugestões prévias, assim como os assuntos listados não esgotam

as proposições sobre as quais nos engajamos ao longo dos encontros⁸. Além disso, nota-se que nem todos os sujeitos brincantes estavam presentes em todos os encontros, mas que houve uma consistência considerável em sua participação.

Indissociável da estratégia de desejo repentino está a estratégia da **serpentina dos sentidos**. Os desejos repentinos são proposições compartilhadas e a serpentina dos sentidos diz respeito a sua continuação, no caso de haver engajamento por parte dos sujeitos brincantes. Como continuidade do percurso de significação, a serpentina dos sentidos pode ser, em si mesma, uma nova proposição.

Engajar-se na proposta de alguém – seja para ponderá-la, elaborá-la, ou asseverá-la – é uma atitude que faz com que o sujeito tome as ideias do outro para si, mas que também coloque um pouco de si nas ideias do outro. Entende-se que a serpentina dos sentidos é uma ação “estratégica por excelência, pois aceita a alteridade sem reduzir-se a ela” (Mandelli, 2003, p.128). A seguir, a Figura 2 busca elucidar, em uma interpretação visual, a ação estratégica contida no desejo repentino e na serpentina dos sentidos.



FIGURA 2. Diagrama da dialógica estratégia-programa. Fonte: Mandelli, 2023.

Seguindo uma perspectiva dialógica (Morin, 2013, 2015), o diagrama da Figura 2 busca representar um processo que distingue, sem separar, a estratégia do programa. Para auxiliar em sua interpretação, recorreremos à fenomenologia de Peirce (2003), necessária ao entendimento semiótico que buscamos construir.

No primeiro ponto, representado pela cor azul, aproximamos o conceito de programa com a ideia de primariedade fenomenológica. A primariedade se refere à **possibilidade** de uma força tornar-se real, quando em relação

8 Para um relato mais denso acerca dos encontros da brincadeira cosmopoiética, ver Mandelli (2023).

com um segundo (Peirce, 1984, 2003). Como a primariedade diz respeito a um instante possível, escolhemos representá-la com um ponto.

Sob a ótica de uma significação sociocultural simbólica, há um nó entre a primariedade (programa) e a terceiridade (estratégia) que se manifesta como um **acontecimento** – uma secundidade. No diagrama da Figura 2, a secundidade é representada com uma linha, uma vez que se refere à experiência como duração. Essa linha inicia com a cor azul e é interrompida pela cor rosa, visando a representar a experiência corpórea e perceptiva de uma sensação nova que interrompe uma sensação anterior. Em outras palavras, podemos dizer que há um fluxo de pensamento que é interrompido por uma ideia distinta.

Então, chegamos na terceiridade como nível da **significação**, que volta a ser representada por um ponto, dessa vez expandido, que comporta, simultaneamente, o ego e o não-ego da secundidade (Peirce, 1984, 2003). Dito de outra forma, a terceiridade é uma organização que contempla a ideia interrompida e a ideia que a interrompeu⁹, em um novo arranjo linguístico. Por fim, é na significação estratégica que temos um acontecimento-alteridade que foi aceito. O exemplo que ilustramos na Figura 2 é um acoplamento das cores azul e rosa, que faz emergir um novo tom de roxo – uma nova ideia.

Para exemplificar, retoma-se uma dinâmica que foi estabelecida no quarto encontro da brincadeira: a partir da temática proposta no encontro anterior, a saber, pensar-produzir algo que remetesse à saúde, um sujeito brincante iria apresentar algo acerca disso, mas não iria explicar o que havia trazido. Caberia aos outros sujeitos brincantes iniciarem a serpentina dos sentidos a partir do seu movimento interpretante. Essa foi a gênese da operacionalização dessa estratégia, uma vez que convidar os outros a discorrerem sobre algo, antes de apresentar uma explanação, encoraja uma abertura interpretativa pautada pelas histórias e memórias de cada um dos sujeitos brincantes. O relevante aqui é o fato de o interpretante residir no lugar do possível, uma vez que o significado de uma proposta não é dado como pronto e/ou fixo. A serpentina dos sentidos convida a sua elaboração conjunta, ou seja, há uma negociação coletiva do sentido.

3.3 As Linguagens Lanterna e as Perguntas Estéticas

Em nosso nono encontro, Helena apresentou as pinturas que podem ser vistas na Figura 3. Elas foram uma resposta-proposta a uma pergunta que havia sido feita no encontro anterior, que era como cada um dos sujeitos brincantes pensaria em propor uma experiência similar a da brincadeira que

9 Vale frisar que toda ideia contém uma percepção sensível.

estávamos experienciando juntos. Helena disse que havia tentado representar o que estava acontecendo conosco durante aqueles encontros.

Eu pensei, assim, eu peguei umas tintas que eu tinha, mas era umas tintas de tecido do bloco da Laje. Era o que eu tinha, assim, a mão, e comecei a pensar. E me veio, assim, eu não consegui pensar muito no projetar a experiência, mas eu expressei como eu acho que as pessoas se transformam depois de uma experiência como essa que a gente tá tendo (Helena).



FIGURA 3. Pinturas da Helena sobre o nosso acoplamento. Fonte: Mandelli, 2023.

As pinturas de Helena representam com competência o acoplamento hologramático¹⁰ daquela brincadeira. Cada uma das cores representava um sujeito brincante que, na metáfora visual de Helena, se misturavam entre si, sem, no entanto, perder seus contornos. Essa imagem fala de uma *cosmopoiese*, isto é, de uma exterioridade que se torna íntima (Lacan, 2008), e de *uma fronteira que se preserva, mesmo quando o interior e o exterior podem coincidir*. Convocam-se aqui ideias semelhantes, como a de rede, que simultaneamente delimita e permite uma passagem (Cardoso, 2016) e a ideia de que a abertura ao possível se organiza pelo e no seu fechamento (Morin, 2015).

Nesse nono encontro, já habitávamos uns nos outros como ideias – estávamos em um grupo vivo, criando a nós mesmos. Essas pinturas de Helena, por sua vez, são uma existência singular do que viemos a chamar de estratégia das **linguagens lanterna**. Essa estratégia, de pensar com e a partir de signos variados, muitas vezes, misturando linguagens, diz das expansões possíveis de um sujeito brincante, e alinha-se ao nosso entendimento do que

10 Morin postula o princípio hologramático, a saber, que “o todo está no interior da parte que está no interior do todo!” (p. 88, 2015), para falar das relações que constituem uma totalidade sempre inacabada – interminável.

seja criatividade e saúde. Desse entendimento, decorre a escolha de utilizar a palavra lanterna como sendo um adjetivo, ao invés de um substantivo. Utilizamos lanternas para iluminar o espaço na escuridão. Portanto, acrescentar o adjetivo lanterna à palavra linguagens visa a indicar, de maneira metafórica, seus múltiplos percursos possíveis.

Acerca da estratégia das **perguntas estéticas**, recorreremos também a uma contribuição de Helena, que mencionou que as perguntas feitas nos nossos primeiros encontros eram a gênese do nosso acoplamento:

E daí a gente cozinhou, e quando a gente cozinhou [...] tu perguntou, o que que era a vida, né? Mas foi a primeira questão... Então o que que é tá vivo? É esse tipo de pergunta que te faz sair da caixa, assim, pensar, bá, o que que é vida, sabe? (Helena).

A gente ainda não sabe responder (Sol Sustenido).

Não, ninguém sabe responder. Mas tu pensar nisso juntos, tu acaba conhecendo a pessoa. Acho que esse tipo de pergunta proporciona esse tipo de relação (Helena).

Entendemos que perguntas como essa – o que é vida? – são perguntas processo, que não possuem uma resposta final. A elaboração coletiva de uma reflexão que busca a endereçar tais perguntas é o que permite que nos conheçamos uns aos outros. Ela é a tessitura de uma relação de alteridade. Na sequência desse diálogo entre Helena e Sol Sustenido, Paco fez uma colocação que iluminou a estratégia das perguntas estéticas:

E depois eu fiquei pensando assim, sobre essa proposta, né? Sobre a nossa relação e tal, as nossas discussões aqui. E eu descobri, né, refletindo, que até agora o que mais me tocou e o que mais me importou foi conhecer vocês. Conhecer, saber o que vocês pensam e descobrir um pouco mais sobre como vocês veem o mundo e as coisas, o outro e a si (Paco).

A apreciação do Paco reside em *conhecer o conhecer de cada um e de todos nós*. Dito de outra forma, Paco gostou de conhecer a nossa maneira de pensar, agir e sentir, estando ele também inscrito nela. Sendo assim, o cerne dessas perguntas é sua organização estética, já que sua finalidade reside no entendimento de sua própria processualidade (Morin, 2012). Para além do que compartilha com a ludicidade, em termos de ter a sua contínua criação como objetivo, a estética também concerne àquilo de sensível em cada um de nós. Podemos dizer que as qualidades sensíveis daquilo que somos capazes de perceber pautam e são pautadas pela organização estética de nossas crenças.

Essas questões – o que é a vida e a morte? a vida depende do amor? como entendemos a ideia de saúde e de doença? o que é ser criativo? o que é a sexualidade? do que temos medo? – acerca da nossa humanidade permitiram que vislumbrássemos as organizações de mundo singulares uns dos outros.

3.4 A Estratégia das Mortes Vivas

A última estratégia que iremos apresentar chama-se **mortes vivas**. A escolha do nome é dialógica, isto é, decidimos contrapor a morte e vida acoplando-as no seio de uma unidade. Essa estratégia diz respeito a processos nos quais a destruição e a agressividade podem acontecer e ser tolerados e, por conseguinte, ganhar outras significações, despindo o sujeito de sua ilusão de onipotência sobre os outros e o mundo, tornando-o capaz de amar em relações que são surpreendentes, pois não são redutíveis aos seus anseios, ideias e demandas (Winnicott, 2019).

A ideia é velar a morte, isto é, mantê-la acesa, como metáfora, em continuações interpretantes que se significam em vida. Assim, brinca-se com sua intensidade, mantém-se aquilo que é agressivo e destrutivo em ações nas quais *o que aparece, em maior medida, é a sua renúncia*. Nessa direção, as mortes vivas também dizem respeito a processos de luto nos quais o sujeito engaja-se na aceitação criativa uma perda (Dunker, 2023).

Para trazer uma existência singular dessa estratégia, retomamos as pinturas que Helena compartilhou em nosso décimo quarto encontro (Figura 4). Ela as havia pintado após a morte de sua prima, que recém havia falecido por causa das complicações de uma doença.



FIGURA 4. O Sol nas Pinturas de Helena. Fonte: Mandelli, 2023.

Na tela do lado esquerdo da Figura 4, entendemos que Helena representou a morte de sua prima e o sentimento de raiva que se seguiu:

E daí o primeiro que eu fiz foi aquele que é uma bola meio laranja com as manchas pretas. Eu comecei a fazer amarelo, e daqui a pouco ele começou a virar laranja, e daí eu comecei a não gostar dele. E eu comecei a

ficar com muita raiva. O meu sentimento era de raiva naquele momento, daí eu peguei e fiz essas manchas pretas, bem, de forma bem espontânea e eu deixei ele assim (Helena).

Na pintura do lado direito, a prima de Helena está representada dentro do sol, como se ela fosse parte do sol.

Então por que o sol? Ela gostava muito do sol, era uma coisa assim que sempre que tinha a oportunidade, ela queria ver o sol nascer e o sol se pôr. [...] no penúltimo 2 de fevereiro a gente viu o sol nascer juntas e sempre que ela vinha para Porto Alegre, a gente via o pôr do sol, e ela gostava muito, e ela era o próprio sol, assim ela era realmente uma guria iluminada (Helena).

Na tela do meio, Helena traz o amarelo como uma forma de simbolizar a perda de sua prima que, por sua vez, aparece como sendo parte constituinte dela.

Comecei a fazer esse outro e eu vi que a minha mão estava ficando toda suja de amarelo. E daí eu pensei como pessoas, assim como ela, tocam a gente e a gente fica marcado por isso e essa luz, ela não sai da gente, né? E daí eu fiz essa, enfim, essa arte com a minha mão. Eu tenho uma fita crepe, comecei a pintar a mão. E tirei foto (Helena).

Logo depois, por conta de um acaso do horário no qual esse encontro ocorreu, o sol que iluminava os cômodos em que estávamos nos presenteou com a possibilidade de fazer um gesto semelhante à pintura de Helena, conforme ilustrado na captura de tela da Figura 5¹¹.

11 Substituímos os rostos dos sujeitos brincantes por imagens por eles escolhidas, como uma espécie de continuação-derivação do codinome escolhido (Mandelli, 2023). Dessa forma, temos Sol Sustentado representado pelo fagote, a Helena por sua pintura, e a primeira autora deste artigo por um elefante.



FIGURA 5. O Gesto de Helena. Fonte: Mandelli, 2023.

Assim, a partida da prima de Helena, também vivia um pouco em cada um de nós. Esse gesto que pudemos fazer, com toda a sua beleza, configura uma existência singular da estratégia das mortes vivas.

5. Considerações Finais

Neste artigo, apresentamos a ideia de brincadeira como um sistema lúdico no qual as regras estão em contínua criação e a ideia de *cosmopoiese*, como a formação de uma crença que comporta intermináveis possibilidades relacionais. Isto é, a *cosmopoiese* diz da contínua criação de nós mesmos em nossos acoplamentos com os outros e com o mundo.

Evidencia-se que as estratégias que compuseram a brincadeira cosmopoiética não configuram categorias exclusivas, sendo maneiras distintas e singulares de lançar luzes em processos capazes de perceber o acontecimento à medida que o significam. Como limitação, destaca-se que este estudo contou com a formação singular de um grupo de participantes, não sendo possível garantir a validade das estratégias em formações diversas. Entende-se que novas pesquisas podem se valer da processualidade aqui defendida, com o intuito verificar a relevância das estratégias propostas, além de questioná-las e expandi-las – bem como a de seus fundamentos teórico-metodológicos.

Por fim, frisamos que o projeto de subjetivação defendido neste artigo pode resguardar semelhanças com proposições conhecidas como design participativo e/ou co-design, embora essas abordagens se articulem a partir de uma ampla diversidade de interpretações teórico-metodológicas, na sua maioria distintas das que fundamentam o trabalho aqui apresentado.

Referências

- COSMOS. In: NASCENTES, Antenor. **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro, 1955. p. 139
- CARDOSO, R. **Design para um mundo complexo**. São Paulo: Ubu Editora, 2016.
- DUNKER, C. **Lutos finitos e infinitos**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2023.
- HUIZINGA, J. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- KENT, C.; STEWARD, J. **Aprender de coração: práticas para libertar o espírito criativo**. São Paulo: Clube do Livro do Design, 2023.
- LACAN, J. **O seminário, livro 7: a ética da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- MANDELLI, R. R. **Abdução, Saúde e Sujeitos Brincantes: uma perspectiva crítica sobre a noção de bem-estar subjetivo na área do design**. In: Anais do XV Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design – P&D Design. Manaus, AM: EDUA, 2024.
- MANDELLI, R. R. **Brincadeiras Cosmopoiéticas: uma proposta de design transdisciplinar e abdução**. Tese (Doutoramento em Design Estratégico) – Programa de Pós-Graduação em Design. Porto Alegre: UNISINOS, 2023.
- MATURANA, H. R.; VARELA, F. J. **A árvore do conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana**. São Paulo: Palas Athena, 2001.
- MORIN, E. **Ciência com consciência**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.
- MORIN, E. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2015.
- MORIN, E. **O método 4: as idéias**. Porto Alegre: Sulina, 2001.
- MORIN, E. **O método 5: a humanidade da humanidade**. Porto Alegre: Sulina, 2012.
- MORIN, E. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. São Paulo: Cortez; Brasília, DF: UNESCO, 2011.

NORMAN, D. A. **O design do dia a dia**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

PEIRCE, C. S. **Semiótica e filosofia**. São Paulo: Editora Cultrix, 1984.

PEIRCE, C. S. **Semiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva S. A. 2003.

PRIGOGINE, I. **O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1996.

PRIGOGINE, I.; STENGERS, I. **Entre o tempo e a eternidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

RODRIGUES, C. T. Peirce, Charles Sanders. Enciclopédia jurídica da PUC-SP. In: CAMPILONGO, C. F.; GONZAGA, A. A.; FREIRE, A. L. (coord.). **Tomo: teoria geral e filosofia do direito**. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2017.

WINNICOTT, D. W. **O brincar e a realidade**. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

Como referenciar

MANDELLI, Roberta Rach; BENTZ, Ione Maria Ghislene. Brincadeiras Cosmopoiéticas: design de estratégias para saúde e criatividade. **Arcos Design**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 2, pp. 192-213, jul./2025. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/arcosdesign>.

DOI: <https://www.doi.org/10.12957/arcosdesign.2025.90038>

Copyright © 2025 Roberta Rach Mandelli, Ione Maria Ghislene Bentz.



A revista **Arcos Design** está licenciada sob uma licença Creative Commons Atribuição – Não Comercial – Compartilha Igual 4.0 Não Adaptada.

Recebido em 20/02/2025 | Aceito em 05/05/2025

Designs outros, a potência dos livros cartoneros

Marina Siritto (UERJ, Brasil)

marina.siritto@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0001-2769-1169>

Carolina Noury (UERJ, Brasil)

carolinanoury@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-8409-0872>

Barbara Peccei Szaniecki (UERJ, Brasil)

szanieckibarbara@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0003-4264-6192>

Designs outros, a potência dos livros cartoneros

Resumo: A partir de uma revisão de literatura, este artigo busca, em um primeiro momento, associar as crises sistêmicas que vivemos ao projeto de desenvolvimento que orienta a atividade do design desde seu surgimento. Este design desencantado, alicerçado no modelo desenvolvimentista capitalista, ameaça a permanência das vidas e dos mundos. Para o enfrentamento da crise é urgente pensarmos em um design outro voltado para o envolvimento, mais plural e diverso. Em um segundo momento, apresentamos a prática cartonera como um projeto de design comprometido com a vida e com o (re)encantamento do mundo.

Palavras-chave: Design; Epistemologias; Narrativas decoloniais; Práticas de resistência; Livros Cartoneros.

Design otherwise, the power of the cardboard book

Abstract: *Based on a literature review, this article seeks, initially, to associate the systemic crises we are experiencing with the development project that has guided design activity since its inception. This disenchanting design, based on the capitalist developmental model, threatens the permanence of lives and worlds. To face the crisis, it is urgent to think about a design otherwise focused on involvement, more plural and diverse. Secondly, we present the cartonera practice as a design project committed to life and the (re)enchancement of the world.*

Keywords: *Design; Epistemologies; Decolonial narratives; Resistance practices; Cardboard books.*

1. Introdução

O objetivo deste artigo é pensar outros designs para enfrentarmos os problemas complexos do mundo contemporâneo. A concepção moderna de projeto e o discurso falacioso do desenvolvimento causaram o achatamento da diversidade e a extinção de muitas vidas. A emergência climática nos alerta que precisamos mudar nossa maneira de viver e de projetar para a permanência da vida. O design tem um importante papel nessa transformação e, para isso, precisamos olhar para outras práticas de projeto. Para recuperar o design para a construção de outros mundos é necessária uma consciência efetiva da historicidade do design na formação onto-epistêmica patriarcal, capitalista e moderna.

A partir de uma revisão de literatura apresentamos autores que pensam um design comprometido com a vida, um design encantado e em movimento por alianças visando combater a hegemonia dos referenciais epistemológicos colocados pela modernidade. Elencamos aqui diversos autores que nos encaminham para uma revisão ontológica do design, porém, na busca por outras possibilidades de pensar design, compreendemos que o caminho para uma disciplina mais comprometida com a vida se dá, também, nos modos a partir dos quais fazemos design e como o fazer pode nos encaminhar para outros modos de pensar, imaginar e criar outras possibilidades de mundo. Por esse motivo, apresentamos os livros cartoneros produzidos com o papelão coletado do lixo como uma prática de design que tem a potência de abrir caminhos para outras epistemologias contribuindo para uma teoria do design mais ampla, mais plural e encantada.

2. Designs Outros

Estamos colapsando. Retomando o pensamento de Borrero (2019), podemos nos lembrar que em nome do desenvolvimento nos afastamos da terra em prol de um acúmulo de capital e de um progresso técnico-científico que nos colocou numa crise irreversível e sem precedentes. Crise essa carregada por um dualismo ontológico que impõe a crença de uma visão capitalista de um único mundo, que hierarquiza as diferenças e determina uma também única forma de vida a todos os seres humanos da terra, numa só verdade moderna e euro-ocidental.

Em nome do desenvolvimento, criamos uma epistemologia dominante que nos direciona para um design também único e global. Ficamos presos ao modernismo, que nos faz reproduzir um discurso positivista e criar a figura de um designer salvador: o “deusigner”. Figura de pretensão tamanha que nos faz acreditar que resolveremos as diversas crises continuando a projetar produtos (entendendo produtos enquanto resultados de projetos

de design, sejam eles serviços, objetos, peças gráficas, etc.), de um mesmo modo prescritivo, como se eles pudessem nos ajudar a nos relacionar com as questões impostas pelas crises. Como diria Ailton Krenak, a gente inventa o modo como nos identificamos enquanto seres humanos e inventamos formas de nos sentirmos permanentes criando “a ilusão de que permaneceremos existindo” (Krenak, 2021). Krenak sublinha que “estamos viciados na modernidade, nos projetamos em matéria para além dos nossos corpos”, para darmos conta dessa ilusão da superioridade humana, num mundo cada vez mais desencantado pelo “capitalismo feiticeiro”, como proporia Isabelle Stengers.

Porém, muitos pesquisadores e teóricos do design vem buscando saídas para o desencantamento do mundo, que é impulsionado, também, pelo design. Estamos, afinal, em grande medida, a serviço do capitalismo. Contudo, a crítica ao design moderno e sua relação ao desenvolvimento e ao capitalismo não é realizada de um modo uniforme. Enquanto alguns autores se alinham a um pensamento dialético, ou seja, de ideias e práticas que, em conflito, podem gerar uma síntese ou situação nova, outros autores exploram um pensamento da diferença onde as partes do conflito não estão dadas a priori, mas se constituem mutuamente nas suas relações e em suas lutas. Aqui não pretendemos tipificar os autores em função dessas linhas de pensamento, mas tão somente realizar uma revisão bibliográfica por meio de uma cartografia livre, mas sustentada em alguns pontos de interesse em comum.

Uma discussão muito atual sobre o impacto da profissão no mundo gira em torno da crise ecológica – mas também política e sanitária, sobre as quais somos alertados há décadas. Um desses alertas parte da proposição de Papanek que, em 1971, nos provocou a pensar sobre os impactos sociais e ambientais da nossa profissão no que tange a produção em larga escala que incita o consumo desenfreado ocasionando descarte sem precedentes. Produzimos lixo. Em grandes quantidades.

Em resposta a Papanek, Rafael Cardoso, em 2012, sugere que projetamos para um mundo que, para além de real, é complexo e, que, mesmo 40 anos depois da publicação de Papanek, continuamos enfrentando crises de ordem social, ambiental e política, e ainda, que a globalização trouxe à tona a complexidade com a qual os designers devem lidar na atualidade. Cardoso sugere que o design seja encarado como instrumento capaz de estabelecer a ordem no mundo industrial.

O historiador busca a resposta para essas questões referentes ao que ele considera como “mundo complexo” a partir do pensamento sistêmico, mas, assim como Papanek, não nos deixa caminhos a seguir para o enfrentamento de tantas crises a partir do design. E ainda, podemos pensar que

sua proposição de interferência no “mundo industrial” pode ser alargada, uma vez que entendemos hoje design, e projeto, por uma visão mais ampla a partir da qual, possivelmente, podemos colaborar para o estabelecimento dessa ordem no mundo, como vimos, para além da indústria.

Barbara Szaniecki e Giuseppe Cocco, nos dizem que estamos em tempos em que precisamos alterar, de maneira radical, a forma como atuamos no mundo – mundo esse que se torna cada vez mais um tecido urbano disforme e infinito (Szaniecki; Cocco, 2021, p.107), e, para isso, talvez, devêssemos alterar o que entendemos por ação e ainda o que definimos como humano, abandonando as oposições já conhecidas – como sujeito e objeto, cultura e natureza, que faz do ser humano o centro e medida do mundo (ibid).

Os autores propõem uma saída a partir da prática de envolvimento, “cujos tentáculos (Haraway, 2016) ou linhas (Ingold, 2011) saem do local, mas se estendem bem além dele, envolvendo-o continuamente” (ibid). Barbara Szaniecki e Giuseppe Cocco mencionam uma série de proposições apresentadas por Thackara, que nos ajudariam a alterar os caminhos pelos quais atuamos no mundo:

procurar por perto, além de procurar longe; trabalhar para pessoas reais; respeitar o que já existe; capacitar o pessoal local; comprometer-se a longo prazo; pensar pequeno, no sentido que mesmo pequenas ações de design podem ter grandes consequências, muitas das quais podem ser positivas; e pensar em termos de sistemas integrados (ibid).

Outro autor que se coloca crítico aos caminhos pelos quais estamos atuando no mundo, é Arturo Escobar. O pesquisador nos diz que essa crise da qual estamos falando, vai além do modelo econômico neoliberal em que nossa civilização se insere, atingindo também a própria forma de vida e de criação de mundos. Escobar acredita que o design poderia ser recuperado para a construção de outros mundos, porém isso “requer uma nova e efetiva consciência da historicidade do design na formação patriarcal, capitalista e moderna onto-epistêmica” (Escobar, 2016, p.43).

O autor reconhece que, embora haja muitos questionamentos sobre as práticas de design, haveria lugar para a atuação dos designers por meio de abordagens que contribuam para as transições culturais e ecológicas que se fazem profundas e necessárias para o enfrentamento dessas crises em que estamos imersos. Essas práticas são nomeadas por ele como “design para transições”. Escobar chega a essa conclusão a partir da observação de grupos sociais na América Latina que têm buscado promover mudanças que defendam seus modos de vida, espaços e territórios.

O pensamento sobre transição tem adquirido força nos últimos tempos, (Escobar, 2016; Irwin, 2015; Manzini, 2017). Fala-se na necessidade de irmos além dos limites epistêmicos e institucionais para que consigamos alcançar transformações que sejam de fato significativas. Para os autores, o discurso que tem mais poder na estruturação da insustentabilidade e das crises que nos permeiam é o desenvolvimento. Para teóricos como Ezio Manzini e Arturo Escobar, o trabalho de agora é a reinvenção do próprio humano e sua integração com os sistemas vivos. Partindo do pressuposto que esse horizonte precisa ser gerado, o que cabe a nós é a capacidade de criarmos novos mundos que possibilitem a aproximação entre práticas e teorias do design e os discursos de transição.

Escobar expõe a necessidade de nos alertarmos sobre a própria formação do campo do design, que está diretamente ligada às ideias de progresso e desenvolvimento e, ainda mais, ao entendimento ocidental de mundo que inferioriza e invisibiliza as diferenças e os saberes subalternos, sendo regido por parâmetros de eficiência e produtividade. Desse modo, Escobar propõe que reorientemos o design para um “design relacional”, diferente do que aprendemos com a tradição hegemônica racionalista. O design relacional se conectaria com as transformações da vida capaz de produzir “mundos em que caibam outros mundos” (Movimento Zapatista *apud* Escobar, 2017), uma revisão ontológica em que os humanos sejam sujeitos autônomos.

Para essa transformação nos modos de fazer design, o antropólogo sugere um design ontológico. Citando Winograd e Flores, o autor expõe que a profunda questão do design é encontrada quando passamos a reconhecer que quando projetamos ferramentas projetamos maneiras de ser (Winograd e Flores *apud* Escobar, 2016, p. 129) e também que design pode ser entendido como “a interação entre compreensão e criação” (ibid, tradução nossa). Para alcançarmos a dimensão ontológica do design é necessário buscar a questão de como uma sociedade inventa coisas que podem as alterar. Podemos entender que cada tecnologia e ferramenta é ontológica porque, de alguma forma, mesmo que simples, inicia novos rituais, modos de ser e fazer. Citando Donna Haraway, Escobar nos diz que as tecnologias são “atores materiais semióticos” (Haraway *apud* Escobar, 1991) que contribuem para moldar as pessoas.

Um segundo sentido apontado por Escobar é que “ao projetar ferramentas nós humanos projetamos as condições de nossa existência e, por sua vez, as condições de nosso projeto. Nós projetamos ferramentas e essas ferramentas nos projetam” (Escobar, 2016, p.128, tradução nossa). Afinal, “design designs” (ibid). Para ele essa máxima pode ser aplicada a todas as coisas, objetos, ferramentas, discursos, instituições criadas pelos seres humanos. Nesse

sentido, design gera inevitavelmente “estruturas de possibilidades humanas (e de outros seres na Terra)” (ibid).

Um caminho para a transição que responderia às questões enfrentadas principalmente na América Latina proposto por Escobar seria o design autônomo¹, como um impulso para a inovação e criação de outras formas de vida que partem das lutas de pessoas e comunidades, das formas de contra-poder, das ontologias relacionais, dos projetos de vida e do comunal politicamente ativo.

Escobar acredita que a autonomia é situada, baseada no lugar, tem dimensão territorial. É derivação da construção de territórios de resistência. Para ele a “autonomia é uma teoria e prática de interexistência e interser, um desenho para o pluriverso” (ibid, p.200, tradução nossa). Porém, a capacidade de criar e manter a autonomia depende da capacidade das próprias comunidades, e pessoas, de coordenar esforços em muitos níveis. Ou seja, deve haver “a conjunção de um regime de autonomia local, entendido como base de uma vida social autogovernada, e uma rede planetária aberta à interconexão cooperativa de entidades de vida” (Baschet *apud* Escobar, p. 201, tradução nossa). Desse modo, a expressão da autonomia se abriria para a auto-organização, por meio de “redes planetárias interculturais” (Escobar, 2016, p.201), criando uma pluralidade de mundos:

É a partir dessa complexa geopolítica intepistêmica e interontológica que esses grupos conseguem criar territorialidades alternativas que lhes permitem, em certa medida, articular território, cultura e identidade como estratégia de reconhecimento de seus direitos e defesa de seus mundos-vida” (ibid).

Ao propor um sistema comunal, Escobar aponta para o uso do conhecimento e dos avanços tecnológicos da sociedade liberal subordinados à lógica

- 1 Como objetivos do que Escobar denomina design autônomo, ele apresenta: a realização do comunal enquanto criação de condições para a autoconstrução contínua da comunidade; acolhimento da ancestralidade e da futuralidade; fomentar formas de organização não liberais, não centradas no Estado, não liberais e não capitalistas; a criação de espaços que promovam a criação da vida das comunidades e o projeto de espaços de convivência; considerar o fortalecimento da autopoiesis da comunidade a partir da articulação da comunidade com outros atores sociais e tecnologias heterônomas; levar a sério o pensamento de design para transição; dar a devida atenção aos papéis dos comuns na realização do comunal; articular tendências do bem viver e os direitos da natureza; fomentar a abertura para o pluriverso; abrir espaços que fortaleçam a conexão entre a realização do comunal e a terra e esperança da rebelião dos humanos e não humanos em defesa da vida relacional (Escobar, 2016, p. 213 e 214).

comunal, tornando os sistemas comunitários mais justos e competitivos. Complementa expondo que não se trata de construir uma nova hegemonia, mas o abandono do entendimento universal da modernidade, pondo fim nas hegemônias de qualquer sistema, para entrar no pluriverso da interculturalidade de maneira que se construam relações mais simétricas entre as culturas. “Para atingir esse objetivo, talvez, seja necessária uma refundação das sociedades do continente com base em outros princípios de sociabilidade” (ibid, p.206, tradução nossa).

A Rede Design e Opressão (2021), ao contrapor o pensamento de Escobar, apontam para a criação de um mundo utópico de futuro próximo, com menos opressão, colocando em foco as opressões que produzem as lutas, ao invés de pensar um mundo utópico distante, composto por muitos mundos, o pluriverso, como proposto pelo antropólogo. Os autores sugerem que ao imaginarmos mundos possíveis que são contrários à ordem estabelecida, não podemos imaginar um horizonte pacífico, onde “os problemas são resolvidos e todos convivem em harmonia” (Van Amstel *et. al.*, 2021 p.14, tradução nossa).

Para elas e eles, há muito o que ser desmontado para que, enfim, novas estruturas da nossa sociedade possam ser remontadas de outras maneiras, e, a partir da solidariedade, as lutas podem ser tecidas no enfrentamento das diferenças e desigualdades que sujeitos políticos apresentam. Desse modo, se a pesquisa em design pretende se engajar produtivamente com movimentos sociais, deve-se valorizar as formas tradicionais e mutáveis de organização dos movimentos sociais e “em vez de instrumentalizar (e diluir) essas formas para fins de design, o design deve apoiar os movimentos sociais no desmantelamento das estruturas opressivas da realidade” (ibid, tradução nossa).

O que Escobar sugere é que aprendamos a fazer design a partir das formas através das quais as comunidades projetam suas próprias vidas, ao invés de construirmos processos a partir de lógicas que partem de fora dessas localidades. Mas ao imaginarmos um horizonte de muitos mundos, o pluriverso, não podemos nos enfeitiçar por uma utopia romântica. Embora a construção de mundos deva partir, necessariamente, das próprias comunidades, de forma situada, não se pode desconsiderar ou relativizar as infinitas forças de poder e saber que atravessam essas localidades. É preciso construir horizontes que se concentrem em desarticular essas forças, dia após dia. Seguindo a Rede Design e Opressão, é necessário que pensemos para além de instrumentalizar as lutas ao propósito do design, apoiar os movimentos – e também a construção de mundos, pensando num horizonte curto de transformação, em que se desfacedem as opressões.

Há ainda a necessidade de uma revisão epistemológica de projeto, como proposto por Raquel Noronha (2020). Se as crises nos apontam para uma necessidade de transformação cultural e social de um modo geral, não seria diferente no campo do design.

A pesquisadora (2018) apresenta o projeto Ciranda de Saberes em que colocaram diversos grupos produtores de artesanato em contato, a fim de proporcionar troca de saberes e conhecimentos, no qual, enquanto designers assumiram o papel de mediadores dos processos. A autora questiona os limites e desafios de fazer co-design, a possibilidade de adotarmos outras formas de pesquisa e as dificuldades enfrentadas quando tratamos de abrir mão de métodos já estabelecidos no campo do design para englobarmos outros modos de ver o mundo.

Ao pensar as experiências de co-design em contextos socioculturais diversos, a designer e antropóloga alerta para a necessidade de construirmos novas formas de colaboração e envolvimento, “pois há um processo intrínseco de submissão à uma ordem dominante, uma hierarquia de saberes que condicionam as práticas e os discursos no âmbito do design” (Noronha, 2018, p.125, tradução nossa). Citando Gayatri Spivak – autor que debate a questão da subalternidade, Raquel Noronha aponta para um aprisionamento a uma epistemologia dominante, que, mesmo em cenários onde se constroem espaços para que os subalternos tomem lugar no “falar”, não alcançamos esses lugares, porque “estamos sujeitos aos limites epistemológicos” (ibid. p.125, tradução nossa) que determinam posições sociais específicas, nas quais há pouco espaço de trânsito (ibid).

Noronha questiona que embora estejamos abertos à construção de projetos de participação, de processos colaborativos, se partimos dos pressupostos atrelados a modelos dominantes, como a própria construção do design, no que tange as lógicas e discursos desvinculadas das comunidades com as quais trabalhamos, pensar autonomia como processo localizado, baseado em pacificações particulares, que nos permitem nos aproximar ou afastar das práticas tradicionais, se torna um grande desafio (ibid). Citando Buchanan, Noronha expressa que para pensar as bases epistemológicas do design, se faz necessária a reflexão sobre a própria prática dos designers e diz:

Acreditamos que o maior desafio para o co-design é resolver as hierarquias e homogeneizações trazidas pela própria ideia de ciência, construída desde múltiplas subdivisões até o aprisionamento do conhecimento em campos específicos do conhecimento. (Noronha, 2018, p.127, tradução nossa)

A pesquisadora expõe que intelectuais pós-coloniais como Mignolo, Spivack, Said e Escobar tem dialogado com as proposições foucaultianas sobre a ordem e a dispersão do discurso, as relações de saber e poder e os limites epistemológicos da representação do outro, como chave para “uma possível liberdade de discurso para os subalternos” (ibid, p.126, tradução nossa). Porém há o reconhecimento de um constrangimento por parte dos mesmos autores no que tange essas reflexões, que, segundo Raquel, seriam relacionadas à “colonialidade do saber” (Mignolo *apud* Noronha, 2005, p.71) que se pautam no eurocentrismo e envolvem padronizações e formas de produzir conhecimento. Raquel Noronha relata que muitas vezes temos dificuldade em romper com o que entendemos como design e o que esperamos como seus resultados, para dar lugar a outras formas de saber e conhecimento, justamente porque nos encontramos presos a esses constrangimentos.

Buscando caminhos para os desafios e limites postos pelo co-design, a pesquisadora é guiada por Tim Ingold, que apresenta a prática de correspondência como maneira de nos relacionarmos com os meios em que nos inserimos e com o próprio fato de estarmos vivos. A partir da ideia de *response-ability* de Donna Haraway (2023), “como uma capacidade de responder ao que os outros nos oferecem, que por sua vez se posicionam em resposta aos nossos próprios movimentos no mundo” (Noronha, 2018, p.126, tradução nossa), Raquel Noronha faz uma relação com a ideia ingoldiana de que, se levássemos em consideração aqueles com os quais convivemos no mundo, teríamos a capacidade de reaprender “por meio de novas respostas e novos movimentos, segundo outras formas de pensar e fazer as coisas” (ibid, tradução nossa).

O aprisionamento às questões epistemológicas pode fazer parecer paradoxal que teóricos estejam vendo possibilidades para a política, a ecologia e para a vida a partir do design, como nos disseram Szaniecki e Cocco, uma vez que nascemos justamente, enquanto disciplina, em plena revolução industrial. Os autores nos convidam a pensar na proposição latouriana de que design é sempre um redesign e, portanto, projeto. Também relembram que práticas projetuais, para se aproximarem da própria vida, deixam de estar tão diretamente ligadas à produção de objetos (Szaniecki; Cocco, 2021 p.113):

Para Arturo Escobar, trata-se de projetos de vida, de simpoiéticas com fins de ressurgências, segundo Donna Haraway, ou de um fazer entendido como processo de crescimento, de acordo com Tim Ingold. Em todos os casos, são percepções bem distantes da concepção moderna de projeto (ibid p.113).

Acreditando numa necessidade de revisão epistêmico ontológica de design encontramos autores que nos direcionam para (re)entendimentos do design, suas teorias e práticas, buscando alternativas para lidarmos com as crises que se desdobram em nosso tempo, nos provocando a pensar com as questões de interesse que nos cercam. As proposições aqui citadas não pretendem apresentar soluções fechadas para essas questões, mas apontar caminhos outros para a disciplina do design que as levem em conta e que caminhem com elas.

Percebemos que todos esses autores e suas perspectivas brevemente apresentados apontam em direção ao que estamos chamando de “designs outros”. Apesar de cada uma dessas perspectivas apresentarem suas particularidades, em comum elas pensam o design para além do modo de produção capitalista. Mazzarotto (2024) destaca a ampliação da noção de designer ao afirmar que este “não deve ser privilégio de uma classe institucionalmente autorizada para isso, sendo um direito de todas as pessoas ter a liberdade para agir ativamente no design do mundo produzido para elas e por elas”. (p. 29). Nessa busca, entendemos também que é necessário nos questionarmos sobre os modos de fazer design, e talvez esteja nas práticas cotidianas desse agir no mundo muitos caminhos para nos orientarmos sobre o próprio fazer do design. Afinal, tenham as pessoas consciência ou não, elas estão exercendo a natural e ancestral habilidade de fazer design (Borrero, 2015).

Na busca por outras formas de fazer nos deparamos com uma prática popular de produção de livros – objetos facilmente reconhecidos por produtos de design, envolvendo uma multiplicidade de atores que participam ativamente do processo de produção. Esses livros se apresentam como uma maneira alternativa de disseminação de conhecimento e de lidarmos com o lixo – material em grande parte projetado por nós, designers, para cumprir um fim antes de seu descarte. A seguir, apresentamos a prática cartonera como um projeto de design comprometido com a vida frente ao colapso que vivemos.

3. Livros cartoneros, design de outros mundos

Como dito anteriormente, produzimos lixo. Em grande quantidade. Consequência do nosso modo de habitar o mundo baseado em uma política do consumo, a produção de resíduos sólidos é um dos maiores problemas ambientais contemporâneos e uma preocupação mundial. De acordo com um levantamento realizado pela Associação Brasileira de Empresas de Limpeza Pública (ABRELPE) em 2020, o plástico é responsável por 16,80% dos resíduos sólidos, enquanto que o papel e papelão somam 10,40%, uma quantidade expressiva. Contaminação dos solos, do ar e da água, além da

proliferação de vetores de doenças, o acúmulo de resíduos sólidos é causa de diversos problemas ambientais, sociais e econômicos atingindo, sobretudo, as populações mais afastadas dos grandes centros urbanos.

Se as bases teóricas da história e da historiografia do design foram construídas a partir da imposição de uma epistemologia sem considerar a pluralidade de mundos e de vidas, portanto de uma perspectiva colonial, precisamos urgentemente ampliar essas bases para assegurar a permanência das vidas, de culturas e de mundos. O mundo está em colapso. Entendendo que o lixo é uma questão de design, precisamos rever e discutir as bases ontológicas do campo para enfrentar os problemas complexos do mundo contemporâneo.

Livros cartoneros são livros feitos com capas de papelão. O termo cartonero faz referência tanto ao material utilizado para confeccionar as capas, o *cartón* ou papelão, quanto aos catadores de materiais reciclados ou cartoneros, como são chamados nos países de língua espanhola, como a Argentina, onde esse modelo de livro surgiu. O papelão utilizado é coletado do lixo e adquirido diretamente dos catadores ou das cooperativas de material reciclado. As capas são pintadas a mão e muitas vezes trazem camadas sobrepostas de histórias mantendo informações do que outrora foram, conforme a figura a seguir. Assim, cada capa é única. Entretanto, definir o livro cartonero somente pela utilização do papelão para a produção de suas capas pintadas a mão é limitar a potência que esses livros carregam.



FIGURA 1. Capa aberta do livro “Mundos cartoneros”, da editora Dulcinéia Catadora. Fonte: acervo pessoal das autoras.

No início dos anos 2000, a Argentina vivenciava uma forte crise política, financeira e econômica, conforme aponta Noury (2021). O aumento do desemprego e da pobreza foram alguns reflexos dessas crises no país vizinho. O número de pessoas que passou a se dedicar a coleta do lixo em busca de alguma renda aumentou nesse período fazendo com que os cartoneros ganhassem evidência ao ocupar os centros urbanos de Buenos Aires. Como uma resposta à crise, em 2003 surge o primeiro coletivo cartonero, a editora Eloísa Cartonera.

No Brasil, o primeiro núcleo cartonero surgiu em São Paulo, em 2007, logo após a 27ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo, realizada no Pavilhão Ciccillo Matarazzo, em Ibirapuera. A editora Dulcinéia Catadora foi um dos legados da passagem de Eloísa Cartonera pelo Brasil. Para adquirir o papelão em grandes quantidades para ministrar oficinas de livro cartonero durante o evento, o coletivo Eloísa Cartonera precisava entrar em contato com uma cooperativa local. A artista plástica Lúcia Rosa, que já havia realizado alguns trabalhos com o coletivo, fez a mediação entre integrantes de cooperativas de material reciclado da cidade e o coletivo.

A partir desse encontro e dessa experiência surgiu a motivação para inaugurar um núcleo cartonero na cidade. Dulcinéia Catadora faz referência ao nome de uma das catadoras que contribuiu com o fornecimento de papelão para a realização da oficina durante a Bienal. Ao invés de “Cartonera”, como geralmente são identificadas essas editoras, Dulcinéia Catadora manteve o nome que identifica essa classe de trabalhadores para haver uma identificação deles com o projeto. Atualmente, o coletivo Dulcinéia Catadora funciona em uma pequena sala dentro da Cooperativa de Materiais Reciclados do Glicério, a CooperGlicério. Participam do projeto a artista plástica Lúcia Rosa e as catadoras Maria Aparecida Dias da Costa (presidenta da cooperativa), Eminéia Silva Santos, Andreia Ribeiro Emboava (secretária e administradora da cooperativa), além das parcerias que vão surgindo na edição de cada título, que publicam livros, realizam oficinas e participam de feiras de publicação. “É um trabalho coletivo, do convívio nasce a diferença, o lidar com o outro, com pensamentos diferentes, lidar com os antagonismos de segmentos sociais muito diferentes” (Rosa, 2021). É nesse encontro da diferença que está a riqueza e a potência do universo cartonero.

As editoras cartoneras trabalham com o papelão descartado no lixo, material que se encontra no fim da vida, e coloca os catadores, profissionais invisibilizados e excluídos socialmente, no centro da produção do livro ocupando outros espaços da cidade. Assim, os livros com capa de papelão representam, conforme aponta Marcelo Almeida (2019), uma “resistência à crise, resistência ao mercado, resistência à forma convencional pela qual os

livros eram até então produzidos e distribuídos” (p. 16). Os autores do livro “Taking form, making worlds” percebem que, em comum, os núcleos cartoneros apresentam o “espírito de trabalhar com materiais descartáveis, resistir à exclusão social e abraçar a ação coletiva” (Bell; Flynn; O’Hare, 2022, p. 53, tradução nossa).

Podemos perceber que a resistência à exclusão social das editoras cartoneras se dá de duas maneiras: a primeira ao incluir o catador no processo, seja ao adquirir o papelão, seja ao participar da confecção do livro, seja ao nome dado a esse tipo de publicação. A segunda, ao publicarem vozes que não encontram espaço no mercado editorial hegemônico, ao publicar histórias que foram esquecidas, apagadas ou silenciadas pelo projeto colonial que privilegia as histórias dos heróis. Como bem destaca Joana Bértholo (2009), as editoras cartoneras

oferecem uma oportunidade para questionar a sua potente indústria editorial, e as armadilhas da sua cultura profundamente capitalista. Para as classes mais baixas, oferecem a perspectiva de um caminho para aqueles que se sentem impotentes perante a falta generalizada de emprego. Para todos os outros, oferecem imagens maravilhosamente românticas de outras formas pelas quais o mundo poderia funcionar. Oferecem acesso e visibilidade a um fenômeno que não pode passar omisso, a realidade destas milhares de pessoas que vivem diariamente dos detritos e subprodutos das sociedades que os acolhem (s/p).

Marcelo Almeida (2019), no livro “O que são esses livros com capas de papelão?”, aponta que as editoras cartoneras são

uma cria latina, de produção e publicação de livros, alimentada pelas vozes amordaçadas pela História Tradicional e pelas amarras do mercado editorial comercial seletivo e elitizado. Em sua constituição, alinham-se questões sociais; de sustentabilidade; incentivo à leitura; acesso a autores latinos, iniciantes, locais e independentes; economia colaborativa e preço justo. (Almeida, 2019, p. 13).

Dessa forma, as cartoneras são coletivos que existem e resistem fora do circuito hegemônico editorial nos mostrando que outras formas de projetar são possíveis. Almeida (2019) destaca que os livros com capas feitas de papelão coletado no lixo e produzidos de uma forma não industrial, modificam comportamentos e valores de seus leitores, editores e autores, permeados que são pela potência de ser livre da ideia mercadológica, e ao mesmo tempo, pelo encantamento característico do que é estranho e nunca visto. Ao utilizar o lixo como matéria-prima para produzir as capas dos livros,

publicar narrativas e histórias que não encontram lugar no mercado editorial hegemônico, os núcleos cartoneros fazem repensar o que significa publicar e o que define uma editora.

Lúcia Rosa (2021) observa que ao retirar o papelão do circuito do descarte, ele passa a ser utilizado de uma forma criativa e instaura um outro circuito mediado pelos livros cartoneros. Os catadores transpassam os muros da cooperativa e passam a ocupar outros lugares na cidade através do livro cartonero. À medida que catadores e esse trabalho do livro com capa de papelão ocupam outros lugares da cidade, se instaura a possibilidade de convívio, de diálogo desse segmento, que é invisível, com outros segmentos sociais. O livro com capa de papelão faz esse papel de ponte, promove diálogo, afirma Rosa (2021). Conforme o manifesto presente no site do coletivo Dulcinéia Catadora, o livro cartonero “é instrumento que abre a possibilidade de estabelecer o contato entre segmentos sociais diferentes e romper com a invisibilidade”. A transformação do lixo em livro e a visibilidade do invisível mostra a força ética, política e social do livro cartonero.



FIGURA 2. Capas de livros cartoneros. As duas primeiras da editora Dulcinéia Catadora e a da direita, da Eloisa Cartonera. Fonte: acervo pessoal das autoras.



FIGURA 3. Detalhes de capas com marcas que resgatam outras histórias. Fonte: acervo pessoal das autoras.

Os livros cartoneros ao reintegrar o lixo no ciclo produtivo e transformar a relação do catador com a sociedade se tornam um instrumento de resistência e crítica às práticas tradicionais comerciais. Em comum, os núcleos cartoneros apresentam o “espírito de trabalhar com materiais descartáveis, resistir à exclusão social e abraçar a ação coletiva” (Bell; Flynn; O’Hare, 2022, p. 53, tradução nossa). Flávia Krauss (s/d) inicia seu artigo “Sobre o entremeio: a escritura dos manifestos presentes em *Akademia Cartonera*” com a seguinte afirmação: “Uma cartonera é um coletivo de pessoas que se unem pela diferença” (p. 1). Esses livros nos ensinam que um outro modo de projetar é possível, coletivo, incluindo diferentes atores, criando relações e valorizando mais o processo que o resultado. Assim, as editoras cartoneras apresentam outra forma de habitar o mundo rompendo com o modelo hegemônico colonial.

“Muito mais que livros”, slogan adotado por Eloísa Cartonera, indica que a potência das publicações cartoneras está para além do objeto livro. Além de publicar vozes e histórias apagadas, nos mostram que outras formas de projetar e de viver são possíveis em resistência ao modelo hegemônico colonial. Os livros cartoneros representam uma prática de design comprometida com a vida em toda sua pluralidade. Ao invés do desenvolvimento, esses livros buscam o envolvimento abrindo caminhos para outros modos de habitar o mundo.

4. Considerações finais

Percebemos que a potência dos livros cartoneros, para além da utilização desse material coletado do lixo, está na possibilidade de apresentar outra

forma de habitar o mundo rompendo com o modelo e com narrativas hegemônicas coloniais. Assim como suas capas guardam outras histórias, os livros cartoneros guardam palavras que também contam outras histórias. Olhar para essa prática é uma forma de abrir caminhos para outras epistemologias contribuindo para uma teoria do design mais ampla e plural.

Se em um primeiro momento essas capas podem causar um estranhamento, ao compreender a potência desses livros entendemos que, ao dar voz a vozes marginalizadas, as cartoneras afirmam uma multiplicidade de mundos indo de encontro à concepção moderna de projeto e de achatamento dos muitos mundos existentes em um único mundo. Assim, as cartoneras avançam e contribuem para as lutas ontológicas, pelas lutas em defesa do pluriverso e das vidas.

Pensar “Designs outros” a partir do livro cartonero é necessário para romper com o paradigma do design moderno que durante muito tempo apagou a história desses “outros”, pessoas, práticas e modos de vida que diferem do padrão eurocêntrico. Assim, “Designs outros” amplia a luta por existências outras e a possibilidade de adiar o fim do mundo.

Referências

ALMEIDA, Marcelo. **O que são esses livros com capa de papelão?** Marca de Fantasia: Paraíba, 2019.

BELL, Lucy; FLYNN, Alex; O’HARE, Patrick. **Taking Form, Making Worlds:** Cartonera Publishers in Latin America. Austin: University of Texas Press, 2022.

BÉRTHOLO, Joana. **Muito mais do que livros:** o fenómeno editorial <cartonero> pela América Latina, 2009. Disponível em: <<https://www.magazineim.com/home/index.php/unique-books-elsoisa-cartonera/?lang=pt>>. Acesso em 18 mar 2021.

BORRERO, Alfredo Gutiérrez. Resurgimientos: Sures Como Diseños Y Diseños Otros. **Nómadas 43**. Colombia: Universidad Central, 2015.

CARDOSO, Rafael. **Design para um mundo complexo**. Ubu Editora LTDA-ME, 2016.

ESCOBAR, Arturo. **Autonomía y diseño:** la realización de lo comunal. Editorial Universidad del Cauca, 2019.

IRWIN, Terry. Transition Design: A Proposal for a New Area of Design Practice, Study, and Research. **Design and Culture**, v. 7, n. 2, p. 229-246, 2015. <https://doi.org/10.1080/17547075.2015.1051829>.

KRAUSS, Flávia. **O acontecimento Eloísa Cartonera**: memória e identificação. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

_____. **As cartoneras no entremeio**: uma entrevista com Flávia Krauss, 2015. Disponível em: <https://malhafinacartonera.wordpress.com/2015/11/04/as-cartoneras-no-entremeio-entrevista-com-flavia-krauss/>. Acesso em 12 fev 2025.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. Companhia das Letras, 2020.

MANZINI, Ezio. **Design**: quando todos fazem design: uma introdução ao design para a inovação social. São Leopoldo: Unisinos (2017).

MAZZAROTTO, Marco. Da invasão a síntese cultural: categorias para analisar o diálogo e a participação no Design. **Estudos em Design**. Rio de Janeiro: v. 32, n. 1, p. 28 – 39, 2024. <https://doi.org/10.35522/eed.v32i1.1877>.

NORONHA, Raquel. **O designer orgânico**: reflexões sobre a produção do conhecimento entre designers e louceiras em Itamatatua – MA. In: *Ecovisões projetuais: pesquisas em design e sustentabilidade no Brasil* (pp.277-294) 10.5151/9788580392661-22: 2017.

NOURY, Carolina. **A prática cartonera, uma expressão do comum**. In: *Anais do 10º CIDI, Congresso Internacional de Design da Informação*. São Paulo: Blucher, 2021.

PAPANEK, Victor. **Design for the real world**: human ecology and social change. London: Thames & Hudson, 1984.

ROSA, Lúcia. **Diálogos**: cartoneirismo em tempos sombrios. Produtora Nós Pós, 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gPqMI_JSHC0&t=6s Acesso em 12 fev 2025.

SZANIECKI, Barbara; COCCO, Giuseppe. **O making da metrópole**: Rios, ritmos e algoritmos. Rio de Janeiro: Rio Books: 2021.

VAN AMSTEL, F., SÂMIA, B., SERPA, B.O., MARCO, M., CARVALHO, R.A.,and GONZATTO, R.F.(2021) **Insurgent Design Coalitions**: The history of the Design & Oppression network. In: LEITÃO, R.M.; MEN, I.; NOEL, L-A.; LIMA, J.; MENINATO, T. (eds.), *Pivot 2021: Dismantling/ Reassembling*, 22-23 July, Toronto, Canada. <https://doi.org/10.21606/pluriversal.2021.0018>.

Como referenciar

SIRITO, Marina; NOURY, Carolina; SZANIECKI, Barbara Peccei. Designs outros, a potência dos livros cartoneros. **Arcos Design**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 2, pp. 214-232, jul./2025. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/arcosdesign>.

DOI: <https://www.doi.org/10.12957/arcosdesign.2025.89719>

Copyright © 2025 Marina Sirito, Carolina Noury, Barbara Peccei Szaniecki



A revista **Arcos Design** está licenciada sob uma licença Creative Commons Atribuição – Não Comercial – Compartilha Igual 4.0 Não Adaptada.

Recebido em 13/02/2025 | Aceito em 17/04/2025

Moda e corporeidade no espaço universitário: criando diálogos com o “corpo discente” por meio do design participativo

Naissa Silva Costa (UFMA, Brasil)

naissa.silva@discente.ufma.br

<https://orcid.org/0009-0003-6093-4833>

Raquel Noronha (UFMA, Brasil)

raquel.noronha@ufma.br

<https://orcid.org/0000-0002-3753-5143>

Moda e corporeidade no espaço universitário: criando diálogos com o “corpo discente” por meio do design participativo

Resumo: A relação entre corporeidade e moda afeta os indivíduos de maneiras distintas ao ocuparem diferentes espaços. Estudantes que vivenciam diferentes posicionalidades são afetados por relações de poder e visões hegemônicas que entrecruzam o ambiente universitário, incluindo as relações de gênero. A pesquisa aciona o design participativo para compreender as relações entre moda e corporeidade em uma turma do curso de graduação em Design da UFMA. Com abordagem qualitativa e exploratória, utilizou-se bonecas de papel como dispositivos de conversação (Anastassakis e Szaniecki, 2016), para analisar as escolhas de vestuário do corpo estudantil e suas implicações sociais, sob a perspectiva de gênero. Como resultado foram obtidos dados que demonstram como as relações sociais e o contexto no qual cada estudante está inserido são refletidos nas motivações de suas escolhas, confirmando assim a potencialidade do design participativo para promover o diálogo entre perspectivas plurais.

Palavras-chave: Moda, Corporeidade, Design.

Fashion and corporeality in the university space: creating dialogues with the “student body” by means of participatory design

Abstract: *The relationship between corporeality and fashion affects individuals differently as they occupy different spaces. Students who experience different positionalities are affected by power relations that intersect the university environment, including gender relations. Starting from this point, the research uses participatory design to understand the relationships between fashion and corporeality in a class on the undergraduate Design course at UFMA. With a qualitative and exploratory approach, paper dolls were used as conversation devices (Anastassakis and Szaniecki, 2016) to analyse student’s clothing choices and their social implications, from a gender perspective. As a result, data demonstrates how social relations and the context in which students are inserted are reflected in the motivations for their choices, thus confirming the potential of participatory design to promote dialogue between plural perspectives.*

Keywords: *Fashion, Corporeality, Design.*

1. Introdução

Durante muito tempo, a educação superior excluiu diferentes grupos e parcelas populacionais do Brasil, reproduzindo e reforçando a desigualdade fundante da sociedade brasileira, sobretudo para mulheres, comunidade LGBTQIA+, pessoas não brancas e de classe social baixa (Nascimento, 2021).

Segundo Melo (2018), as políticas públicas contribuíram para o aumento do acesso ao ensino superior, mas o ambiente acadêmico ainda reflete desigualdades sociais, com disputas, hierarquias e violências. Diversos grupos enfrentam dificuldades nesses espaços, além de obstáculos à sua permanência. Assim, é crucial entender a realidade do corpo discente e suas estratégias de resistência e emancipação para ocupar a universidade.

O design participativo pode desempenhar um papel crucial na implementação de políticas institucionais de gênero, ao promover um espaço colaborativo e a inclusão ativa dos indivíduos afetados. Escobar (2020 p. 7) afirma que “Participar é ser, mas ser de outra maneira.”, e nos convida a adotar uma noção de participação “outra”¹, para ir além das formas convencionais e superficiais de participação. Como proposto pelo autor, se buscamos uma participação “outra”, é necessário pensar a partir de uma “epistemologia outra” ou outras epistemologias, que vão além da visão entre sujeito-pesquisador e objeto-comunidade.

Desempenhando um papel crucial durante atividades de design, os chamados dispositivos de conversação, conforme Anastassakis e Szaniecki (2016), funcionam como realidades sócio materiais provocadoras, que estimulam o diálogo e a reflexão crítica. Elaborados para gerar discussão e experimentação, esses dispositivos permitem aos participantes explorar novas possibilidades e compartilhar ideias em um espaço aberto e plural.

Com o intuito de abrir o diálogo com estudantes que vivenciam a universidade a partir de outras posicionalidades², inicia-se o projeto Gender Hubs (2024-2026), contextualizado na trajetória do grupo de pesquisas NIDA, da

- 1 Em sua palestra intitulada “Contra o terricídio”, Arturo Escobar (2020) afirma que busca formas de trabalhar essa noção de participação ‘outra’, de ir além das formas domesticadas e superficiais de participação, nos lemas do desenvolvimento do design. Tal busca acontece, principalmente, pela situacionalidade do design, associando os processos de design aos debates latino americanos, à noção de comunalidade, associações com seres mais-que-humano, o que o autor denomina interdependência radical ou relacionalidade.
- 2 Linda Alcoff (2006) discute como a experiência e a visão de mundo de um indivíduo são moldadas por sua posição social, histórica e cultural. Essa posicionalidade implica que nossas percepções, crenças e interações são influenciadas por fatores como raça, classe, gênero e sexualidade. Para a autora, ao reconhecermos nossa posicionalidade, podemos identificar as perspectivas presentes em nossos discursos.

Universidade Federal do Maranhão - UFMA, a partir da aproximação de pesquisas entre design e gênero (Medeiros et al., 2024).

Dessa forma, a pesquisa se faz relevante para promover a compreensão sobre as complexas dinâmicas das relações de poder que existem no ambiente universitário e como elas afetam o corpo estudantil. Ao observar suas escolhas de vestuário, podemos identificar tanto as tensões relacionadas às questões de gênero, quanto às práticas emancipatórias praticadas nesse espaço.

2. Gender Hubs e a prototipação de políticas institucionais de gênero.

O projeto *Gender Hubs*, presente em cinco universidades latino-americanas, incluindo a Universidade Federal do Maranhão, apoiado pelo Edital Universal do CNPq (2024-2026), tem como principal objetivo a criação de políticas institucionais de igualdade de gênero em espaços acadêmicos. Utilizando a metodologia de pesquisa-ação, o projeto envolve estudantes, docentes e profissionais das instituições participantes, permitindo que as soluções sejam moldadas por suas experiências e demandas locais (Medeiros et al., 2024).

Escobar (2016) discute a invisibilização das diferenças entre grupos marginalizados e privilegiados, que são muitas vezes normalizadas em discursos distantes de uma realidade universal. O autor propõe reconhecer as diferenças biológicas, epistêmicas, culturais e ontológicas, ou o “pluriverso”, defendendo a “igualdade radical de todos os mundos e seres e a não hierarquia entre eles” (Escobar, 2016, p. 18). Dessa forma, a diversidade de perspectivas sobre uma situação enriquece a prática colaborativa, oferecendo experiências complexas e situadas.

Diretamente ligada à ideia de um pluralismo ontológico, acionamos o conceito de participação radical, proposto por Escobar (2020) como uma forma de engajamento que desafia as estruturas de poder pré-estabelecidas, a fim de transformar e reconstruir os sistemas existentes, moldados por paradigmas ocidentais e neoliberais, a partir de perspectivas plurais e descentralizadas.

3. Corporeidade e moda

Sant’Anna (2007) reflete que o corpo de cada sujeito serve de espaço para “teatralização do texto que ele expõe aos seus pares” (Sant’Anna, 2007, p. 20). Para a autora, através dessa exposição-enunciação o indivíduo não apenas expressa como deseja ser visto, mas também elabora em si uma autoimagem que o expresse a partir de como se vê.

Le Breton (1992) vê o corpo como um signo das relações sociais, sendo “o vetor semântico pelo qual a evidência da relação com o mundo é construída”

(Le Breton, 1992, p. 3), permitindo representar tanto a vida individual quanto coletiva. Nesse contexto, o corpo atua como suporte e veículo das emoções. Em diálogo com Sant’Anna (2007), podemos entender que o corpo, por meio da expressividade do vestuário, também se torna veículo da moda, carregando significados e comunicando semioses estabelecidas pelas roupas.

Essa visão encontra eco nas reflexões de Paul Preciado que afirma que o design é uma disciplina que “cria técnicas do corpo” (Preciado, 2013), assumindo um papel fundamental no estabelecimento de sistemas biopolíticos. O ato de configurar um corpo único e preferível é uma atividade inerentemente violenta. Neste sentido, Preciado afirma que as representações de gênero e suas desconstruções são projetadas a partir de dispositivos e medicamentos desenhados para regular ou subverter tais categorias. As normas dos espaços universitários, especialmente as tácitas, são deflagradoras dessas regulações e também gatilhos para as subversões.

Le Breton (1992) destaca a relevância do contexto social e cultural na formação da corporeidade, ampliando essa visão ao abordar a sociologia do corpo. Logo, o autor entende a corporeidade como uma manifestação enraizada em representações simbólicas e culturais, em que o corpo se torna um objeto de ideias e significados compartilhados. Assim, compreende-se como o corpo e seu exercício também são moldados pela sociedade, que impõe normas e comportamentos aos indivíduos, o que não é diferente em espaços acadêmicos.

Para Zarias e Le Breton (2019), o controle do corpo e das emoções nas interações cotidianas sustenta uma visão da sociedade como um organismo coeso, enquanto a diversidade de corpos e suas expressões desafiam essa ideia. Louro (2000) argumenta que nos tornamos conscientes de nossos corpos a partir de um investimento disciplinar imposto a eles, o que nos leva a buscar formas de resistência ou transformação contra as normas que regulam o corpo. Assim, na relação entre corporeidade e moda também há espaço para resistência, no qual o vestir, a depender do contexto social e histórico, pode e deve ser um ato subversivo.

Segundo Zarias e Le Breton (2019), na América Latina, a sociologia do “corpo e das emoções” adota uma abordagem crítica das estruturas de dominação colonial, cujos efeitos ainda perpetuam desigualdades. Maria Lugones (2014) afirma que a colonialidade de gênero limita a expressão dos corpos aos padrões binários patriarcais e coloniais. Para ela, o legado do colonialismo afeta profundamente a experiência do corpo e suas interações com o mundo.

Dessa forma, entendemos que o impacto colonial não repercute apenas a cultura ou as ideias, mas também na forma como os corpos são experienciados e representados, em especial das mulheres não brancas, que

são submetidas por uma dupla violência, da colonialidade e do patriarcado. Diante desse contexto, devemos entender a moda, para além do papel social, histórico e cultural, como um campo essencial de produção do design, visto que o ato de se vestir é, em via de regra, primordial aos indivíduos em sociedade.

Nesse sentido, demanda-se por pesquisas e práticas de design que investiguem possibilidades de construir novas realidades e evidenciar apagamentos daqueles que, segundo Lauretis, (1994) estão à margem dos discursos hegemônicos, pois são nessas obliterações que se encontram as novas possibilidades de construção do gênero.

4. Espaços, acesso, poder e trânsito de corpos

A relação entre o acesso e o trânsito de corpos em diferentes ambientes está intrinsecamente relacionada à forma como os espaços são projetados e vivenciados, relacionando-se, portanto, à corporeidade. Rosa (2022) ressalta que, mesmo após sua construção, os espaços urbanos continuam moldando as relações sociais, reforçando desigualdades e repercutindo dinâmicas de poder. Essa interação entre espaço físico e social revela como as organizações espaciais perpetuam essas dinâmicas, sendo fundamentais para compreender como os indivíduos experienciam os ambientes públicos e privados.

A construção dos espaços urbanos, no entanto, não é democrática. Kawanishi (2020) aponta que fatores históricos e culturais influenciam o acesso e a ocupação desses espaços. O corpo feminino, nesse contexto, sofre constantes violações, como o assédio. Em 2015, pesquisa do Instituto Avon/Data Popular³ revelou que 67% das universitárias de graduação e pós-graduação em todo o país relataram ter sofrido algum tipo de violência (sexual, psicológica, moral ou física) praticada por homens no ambiente acadêmico. Essas agressões afetam não só a integridade das mulheres, mas também moldam sua interação com o espaço urbano, reforçando uma lógica de exclusão e controle que limita sua liberdade de circulação e expressão.

Tais dinâmicas demonstram como as relações de poder e violência impactam a vivência urbana. A análise de Kawanishi (2020) revela que a insegurança leva muitas estudantes do gênero feminino a alterar seus hábitos, inclusive formas de vestir, ao transitar em espaços públicos, mas é válido refletir que esse infortúnio afeta também o transitar de corpos dissidentes

3 Instituto Avon. Data Popular. Violência contra a mulher no ambiente universitário [Internet]. São Paulo: Instituto Avon; 2015. Acesso: 18 de fevereiro de 2025. Disponível em: https://www.onumulheres.org.br/wp-content/uploads/2015/07/Pesquisa-Instituto-Avon_V9_FINAL_Bx-2015-1.pdf

e marginalizados e isso também identificamos em nossos dados, conforme debateremos mais à diante.

5. Metodologia

A presente pesquisa configura-se como aplicada, por objetivar a produção de conhecimentos que permitam a aplicação prática, sendo orientados à solução de problemas reais específicos, situados no contexto em questão. De caráter exploratório, objetiva tornar o problema mais explícito e gerar hipóteses, para aprimorar ideias (Gil, 2002). Quanto à abordagem do problema, a pesquisa caracteriza-se como qualitativa, por buscar a compreensão e interpretação dos fatos (Minayo, 2011).

Em relação aos procedimentos técnicos, o trabalho contou com o suporte de material bibliográfico já existente (Gil, 2002), apoiado na pesquisa de campo para “buscar a informação diretamente com a população pesquisada”, conforme Gonsalves (2001, p.67). Nesse sentido, o experimento ocorreu no dia 06 de dezembro de 2024, com a turma de Projeto Gráfico I, disciplina do quarto período do curso de graduação em Design da UFMA.

Após uma breve apresentação sobre as relações entre design de moda e gênero, foi desenvolvida uma atividade com o auxílio de um dispositivo de conversação, termo proposto pelas designers Anastassakis e Szaniecki (2016). Esses dispositivos são ferramentas de design antropologia transdisciplinar que criam um espaço propício para o imaginário coletivo, estimulando a construção de possibilidades alternativas por meio de artefatos.

Para agir como dispositivos conversação, a pesquisa utilizou as chamadas bonecas de papel (ou *paper dolls*), figuras recortadas em papel, com peças de roupas separadas, também feitas de papel, que geralmente são presas às bonecas por abas dobráveis. Foram disponibilizados corpinhos de papel, sem marcações físicas de gênero, assim como peças de roupas variadas sem informação de cores, e sem qualquer tipo de categorização, e algumas configurações de cabelo. Então, o grupo foi incentivado a representar de forma gráfica as peças de vestuário que constituíam suas aparências ao frequentar a universidade. Para a atividade era necessário elaborar 3 composições de *look* através da boneca de papel, no qual cada *look* deveria responder uma das seguintes indagações: 1) Como visto para vir à UFMA; 2) Como gostaria de me vestir para vir à UFMA; e 3) Como não me vestiria para vir à UFMA.

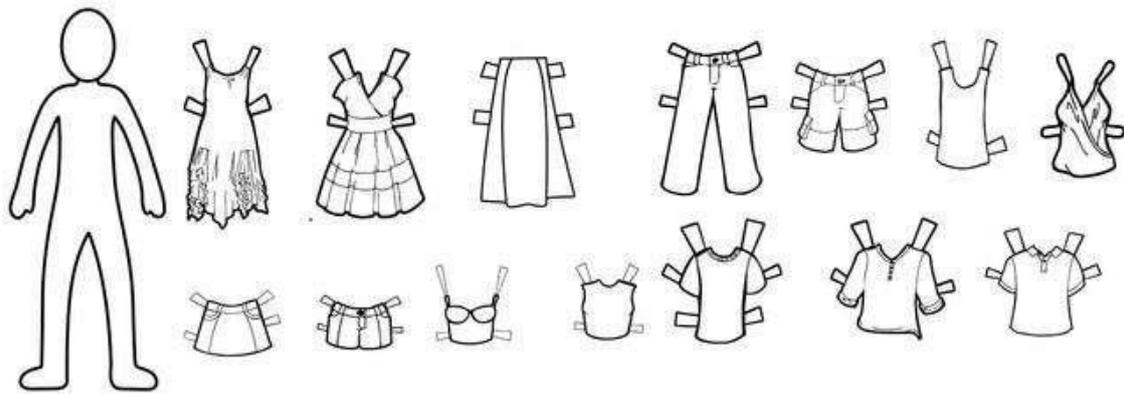


FIGURA 1. Modelo de corpo e roupas impressos e entregues no início da atividade. Fonte: das autoras.

Assim, as pessoas participantes faziam suas escolhas com base nas próprias percepções e crenças, de acordo com cada pergunta respondida. Foi colocada a possibilidade de desenhar novas peças ou até mesmo formatar um novo corpo, que fugisse do molde entregue inicialmente.

Ao todo, 24 pessoas participaram da atividade, mas apenas 20 apresentaram seus desenhos de forma verbal. Os relatos foram gravados em formato de áudio e os desenhos fotografados. A seguir, os resultados serão apresentados e analisados por meio de triangulação intersubjetiva, relacionando a fala das pessoas participantes da pesquisa, as leituras de referência e as considerações das pesquisadoras. A referência às pessoas participantes, nos trechos das falas escolhidas para comporem as análises, será feita de forma numérica de acordo com a ordem das apresentações.

6. Resultados

Os discursos emitidos pelas pessoas participantes possibilitaram as reflexões e, para as análises dos resultados, foram divididas categorias de respostas que refletem padrões recorrentes nos relatos e ajudam a entender as preferências, limitações e motivações que influenciam as escolhas de vestuário.

6.1. Praticidade e conforto

Destaca-se entre os relatos a preferência por roupas práticas e confortáveis, consideradas ideais para a rotina diária e o trajeto até a universidade, geralmente feito de transporte público. Calça e blusa foram citadas como peças simples e funcionais, indicando uma forte preferência. A escolha está ligada à rotina corrida, à falta de tempo e ao trabalho após as aulas, mostrando como a moda atua como facilitadora das atividades cotidianas. Essa

praticidade associada ao vestir remete à função primária do vestuário, a qualidade de cobrir o corpo.

Foucault (1999) define como “corpos dóceis”, aqueles que podem ser facilmente controlados e moldados de acordo com as exigências das instituições sociais. O autor denomina como “disciplina” os métodos que proporcionam o controle minucioso das atividades do corpo, colocando-o sob constante posição a uma relação de docilidade-utilidade. Seguindo a lógica do autor, podemos concluir que essas normas sociais sobre o uso do vestuário de forma prática e simples caracterizam-se como uma forma de disciplina, atuante sobre o corpo e a mente dos indivíduos, a fim de torná-los não apenas dóceis, mas também úteis diante do prisma do capitalismo.

Esta visão é corroborada por Sant’Anna (1995), que condiciona a “subjetividade moderna ao desenvolvimento de uma objetividade cotidiana: aquela do cálculo matemático que fornece a medida e o significado de cada gesto e de cada palavra” (op.cit, 1995, p.246). O corpo, o vestir e os modos de ser são cooptados pela lógica do funcionamento de uma máquina, organizado, perfeito e objetivo, que se relaciona a esta facilidade no vestir-se.

A sensação de conforto também está relacionada à interação do corpo com o ambiente e a percepção de adequação associada ao espaço universitário. Quando indagado sobre o *look* que não vestiria para a universidade, um estudante apontou que não iria de bermuda curta e regata, entretanto justificou:

“Eu acho bem desconfortável para mim. Eu uso fora daqui, mas pro ambiente da universidade, não.” (Participante 16, 2024)

evidenciando como a noção de conforto e desconforto não está apenas intrinsecamente ligada às características do produto de moda, como propriedades do tecido ou modelagem, mas também à sua circulação nos espaços.

6.2. Percurso até a universidade

O trajeto para a universidade foi citado por diferentes motivos, entre eles a necessidade de praticidade e conforto, visto anteriormente, e a percepção de insegurança, vivenciada principalmente por parte das mulheres. Ao apresentar o *look* com o qual gostaria de ir à UFMA, uma aluna relata:

“Eu acho que com roupas que tenham mais sobreposição também e, tipo, de estampas legais e tal. Mas eu venho com mais blusas básicas mesmo, bem lisas, porque normalmente elas também são mais baratas, e são muito mais confortáveis, e shortinho, mas eu não venho muito de short, porque eu venho de ônibus também e também por causa da do frio da sala. Então eu acho que não, não é muito legal vir de short.” (Participante 9, 2024)



FIGURA 2. Desenhos da participante 9, para as perguntas 1 e 2. Fonte: das autoras.

Kawanishi (2020) demonstra como o direito social ao transporte e o de ir e vir das mulheres são violados em um sistema patriarcal que as vulnerabiliza frente à violência sexual. Usuárias de transporte público, por exemplo, têm seu direito à cidade afetado pelo assédio. A autora mostra que o medo e a insegurança restringem horários, roupas e trajetos, levando mulheres a limitar sua mobilidade. A objetificação de seus corpos inibe atividades cotidianas, evidenciando como o assédio no transporte público reforça a desigualdade de gênero, ceifando seu direito à cidade e o livre deslocamento. Um exemplo claro disso é demonstrado na fala de uma aluna, ao responder sobre o *look* que gostaria de usar para ir à UFMA:

“A (roupa) que eu gostaria de usar, mas não uso é um vestido, um vestido mais curto, porque eu tenho poucas peças assim. E também porque eu acho que eu não me sentiria muito segura vindo de ônibus com um vestido mais curto. Acho que não seria tão seguro para mim que sou mulher.” (Participante 5, 2024).



FIGURA 3. Desenhos da participante 5, para as perguntas 1 e 2. Fonte: das autoras.

Por fim, a pesquisa de Kawanishi (2020) aponta a importância de estudar o direito à cidade relacionando-o à questão de gênero a partir da vivência de mulheres que precisam do transporte público para se deslocar. Conforme conclusão da autora, o ideal é a construção de um planejamento urbano que considere o olhar das mulheres, e para isso é válido ressaltar a importância dos processos participativos de design, a fim de melhorar a mobilidade urbana e o acesso à cidade, garantindo direitos com maior segurança.

Sant’Anna (1995) menciona o caráter civilizador imposto aos corpos, e esse aprendizado e cuidado relativo ao que se deve vestir torna o cuidado da prevenção ao assédio como responsabilidade da pessoa com risco de ser assediada, e não como conduta civilizada do assediador. Nas palavras da autora “Governar o próprio corpo é condição para governar a sociedade. O controle sobre o corpo é, portanto, indissociável da esfera política.” (op.cit, 1995, p. 245). Assim, podemos aferir que uma “conduta correta”, civilizada é o reflexo de uma sociedade que protege o assediador, e condiciona as vítimas da violência em potencial ao cuidado e resguardo, perante o risco de serem assediadas por suas roupas.

Apesar dos relatos em relação a insegurança no transporte público terem surgido das participantes mulheres durante a atividade, é necessário pontuar que outros grupos minoritários também estão suscetíveis à sofrer violência de gênero em espaços públicos, como pessoas trans, mulheres travestis e, até mesmo, pessoas cisgêneros que fogem das normas sociais heteronormativas.

6.3. Adequação e inadequação ao espaço universitário

Alguns participantes citaram preferir não usar roupas consideradas excessivas, com exagero de informações ou “inadequadas” para o ambiente acadêmico. A inadequação, nesse caso, foi retratada pelo uso de peças curtas, justas, decotadas ou muito chamativas, sob justificativa de que não são apropriadas para o contexto da universidade. É pertinente colocar que parte das pessoas que participaram fizeram questão de evidenciar que não possuem “nada contra” quem usa peças como as citadas acima, mas que pessoalmente o uso delas geraria sensação de inadequação e, portanto, causaria desconforto.

A sensação de inadequação é moldada por influências culturais e pelas expectativas sociais impostas aos estudantes, que se preocupam com sua imagem. A necessidade de estar alinhado com o ambiente acadêmico, evitando roupas “extravagantes” ou “inadequadas”, foi mencionada, assim como a preferência por peças “discretas”. Butler (2003) aponta que a simplicidade associada a certos papéis de gênero reflete conformidade às expectativas sociais. Para ela, desconstruir esses estereótipos permite uma visão mais complexa das relações de gênero. A seguir a fala de uma participante que faz alusão à essa compreensão de inadequação:

“E a roupa que eu não usaria na universidade, é de chinelo, porque a minha mamãe não me deixa sair assim de casa, ela diz que é feio. Não usaria short curto. Não porque eu não me sinto segura, só não acho bacana mostrar muito o corpo em um espaço de educação, e o mesmo vale para, como é que é o nome? Esqueci. Decote! E cropped. Não usaria. É pessoal, também não julgo quem usa, só não usaria.” (Participante 6, 2024).

Parte do relato chama a atenção por estar relacionado a um entendimento de um familiar da participante, demonstrando como a definição da imagem pessoal também é atravessada por crenças familiares, sendo a família um ciclo social significativo do indivíduo. A fala também evidencia a existência de um código pessoal do que é considerado adequado para o ambiente universitário, apesar de não haver uma norma regulamentar sobre vestuário na universidade em questão. Nesse caso, pode-se inferir que tal concepção, apesar de ser tida como “pessoal” também é socialmente construída, baseada em valores culturais, sociais e até mesmo religiosos de cada indivíduo.

6.4. Desejo de estar mais arrumado

Alguns estudantes manifestaram o desejo de se vestir de maneira mais “elaborada” ou estilosa, para se sentirem mais bonitos e confiantes, mas as condições práticas como a rotina, o calor local, a falta de recurso financeiro e até

a receptividade das pessoas dificultam o processo. No geral, eles preferem utilizar roupas mais elaboradas para ocasiões especiais ou para se sentirem mais apresentáveis, mas fora do ambiente acadêmico, e até citam guardar as roupas mais “arrumadas” para essas situações.

Esse desejo por estar mais arrumado frequentemente foi relatado nas narrativas sobre o segundo *look* “Como gostaria de vir para a UFMA”, tornando-o uma representação da melhor forma de expressão do estilo de cada um ou do estilo desejado, mas que por algum obstáculo acaba não se concretizando, e às vezes até se concretiza, porém em ambientes considerados mais favoráveis. Em relação a ausência de recurso financeiro, um aluno declara:

“Aqui eu peguei um terno, porque eu nunca usei [...] Aí eu fui para algo que normalmente eu não usaria, porque eu não tenho grana para comprar isso. Eu acho estiloso, acho bonito, eu tenho vontade de usar alguma vez, mas, é o calor e falta de grana para usar” (Participante 19, 2024).

Foi mencionado por alguns participantes da atividade que suas escolhas de roupas refletiam também suas identidades e preferências pessoais, o que faziam se sentir mais representadas, mas a aceitação social se mostrou um fator determinante para a delimitação dessas escolhas. A diferenciação entre o *look* habitual e o ideal foi algo bem esteticamente visível em alguns desenhos. Como no caso da participante que proferiu o seguinte relato:

“Esse aqui é o que eu uso. Eu uso esse porque é mais fácil, é confortável, é barato e combina com qualquer ocasião. Esse aqui é como eu gostaria de me vestir, que na verdade são roupas que eu tenho em casa, mas eu não uso em qualquer lugar. Eu gostaria de usar todo dia uma peruca diferente, eu tenho uma coleção de peruca. Eu gostaria de usar botas que eu amo, botas de todos os tipos, todos tamanhos, todos os modelos.” (Participante 18, 2024)

Quando questionada sobre o motivo de não usar as botas a aluna continua:

“Porque primeiro que bota é muito caro e não cabe em qualquer ocasião. A pessoa chama muita atenção. Esse *look* chama muita, muita, muita atenção, só que de uma forma mais estranha. E aí, também é muito caro e não é fácil vestir assim não, demora um pouco de tempo para se montar desse jeito, não é tão prático.” (Participante 18, 2024).

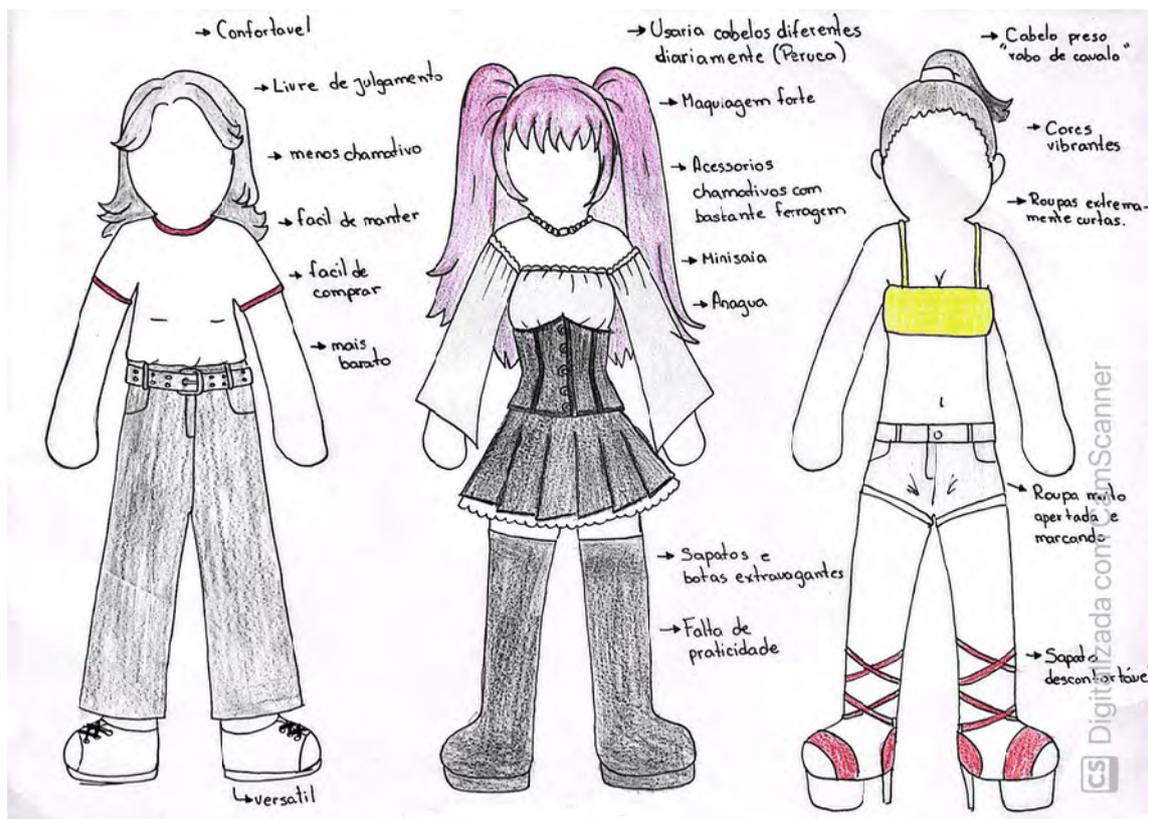


FIGURA 4. Desenhos da Participante 18, para as perguntas 1, 2 e 3. Fonte: das autoras.

Sobre o *look* para a pergunta de número 3, presente na imagem acima, a Participante 18 comenta:

“E aí vai para o último, que chama atenção, mas por ter pequenas roupas e vibrantes, eu detesto roupa com cor muito vibrante e assim, que chama muita atenção. Só que como ele é muito pequeno, chama atenção de uma forma mais sexualizada, então esse aqui chama atenção, mas de um jeito estranho e esse aqui de forma sexualizada, e esse aqui me incomodaria muito mais. [...] Um sapato muito desconfortável. E eu coloquei aqui, é um sapato bem grande, que seria tipo um sapato de pole dance, não conseguiria usar, então descartado.” (Participante 18, 2024).

A jovem vê a sexualização de seu corpo como causa de seu desconforto, mas também reproduz um estereótipo ao associar saltos vermelhos ao *pole dance*. Bourdieu (1989) afirma que a organização social e as relações de poder influenciam as escolhas e ações dos indivíduos. Para ele, as decisões pessoais são moldadas por condições externas, como restrições históricas e culturais que impactam a ordem de gênero e perpetuam desigualdades sociais.

A fala sobre as perucas, citada anteriormente pela Participante 18, deixa explícito como a constituição da aparência individual vai além da roupa, o que pode ser percebido através dos desenhos dos participantes de cabelos e penteados diferentes elaborados, e alterações estéticas citadas, como *pier-cings* e tatuagens. Até mesmo características físicas naturais do corpo como pelos e olheiras foram citadas, como no caso da Participante 9, em sua representação de como não iria para a universidade. Sobre o desenho ela relatou:

“Como eu não viria para a UFMA, seria toda desarrumada, eu toda doída, com uma blusa rasgada, um short bem curto e bem apertado. Com crise de alergia, meu nariz todo lascado, eu acho que eu não viria assim com meu cabelo todo bagunçado também.” (Participante 9, 2024)



FIGURA 5. Desenho apresentado pela Participante 9, para a pergunta 3. Fonte: das autoras.

Ao ser indagada sobre os pelos corporais retratados no desenho, a participante comenta:

“Ah, então [...] não é que é errado as pessoas não depilarem, mas é porque é uma questão minha. Eu mesma não gosto porque eu sou bastante, aí não me agrada, não dá uma sensação confortável” (Participante 9, 2024)

Apesar da aluna ter associado o desconforto à uma reação fisiológica do corpo, o suor, a declaração sobre ser é uma questão “sua”, não a exime das influências externas. Para Bourdieu (1993) os gostos e as escolhas individuais

não são apenas produtos de valores e códigos pessoais, mas também são permeados pelo contexto e por hierarquias sociais, nesse caso, novamente é possível fazer uma alusão ao sistema patriarcal o qual estamos inseridos, que reverbera padrões de beleza e imposições estéticas aos corpos femininos.

6.5. Violência de gênero e insegurança

Evitar roupas curtas, como cropped e shorts muito curtos, devido à sensação de insegurança ou desconforto foi uma resposta constante entre os relatos das alunas. Algumas mencionaram não se sentir seguras usando certos tipos de roupa, como vestidos, saias e shorts curtos, cropped ou roupas mais decotadas, especialmente no transporte público, como já abordado anteriormente. Não se sentem à vontade utilizando roupas que exponham muito o corpo e por isso evitam utilizá-las.

Algumas alunas relatam o uso de roupas mais cobertas na tentativa de manter uma imagem mais discreta, mas é importante pensar sobre qual tipo de “atenção” essas mulheres não querem receber e sobre quais olhares elas esperam passar despercebidas. Sobre o *look* que gostaria de usar para ir à UFMA, uma aluna revela a resposta para a reflexão:

“A que eu usaria seria short e camiseta, mas eu não uso porque as salas estão bastante frias. E também porque existem homens.” (Participante 2, 2024).

A existência de homens para a participante é um fator condicionante negativo para suas escolhas de vestuário, o que corrobora com a sensação de insegurança já citada anteriormente.

Kawanishi (2020) afirma que a violência de gênero atinge principalmente pessoas do sexo feminino, em forma de abuso físico, psicológico e assédio sexual. A autora esclarece que em uma sociedade patriarcal essas manifestações foram toleradas e naturalizadas, colocando a violência contra uma mulher como ato instintivo por parte do homem e culpabilizando a vítima, “seja pela roupa que vestia, pelo lugar e horário em que estava, etc.” (Kawanishi, 2020, p. 37). Conforme a autora, as representações patriarcais sobre o corpo feminino consideram esse corpo objeto ou público, tornando-o objeto de desejo.

Entretanto é necessário pensar sobre as lógicas de poder presentes na sociedade, uma vez que a idealização de supremacia masculina confere a dominação dos corpos femininos, e não apenas corpos biologicamente femininos, mas corpos que representam a idealização de feminilidade. Kawanishi (2020) afirma que essas manifestações culturais comprovam que a violência contra corpos de mulheres não está relacionada às roupas que as vítimas

vestiam no momento da violência, portanto, se faz necessário romper com essa conexão entre a roupa e a violência.

A resposta mais comum à questão “Como eu não viria para a UFMA” foi bastante similar entre a maioria das participantes, e corresponde à blusa curta ou *cropped* + *shorts* ou saia de comprimento curto. O curioso é que mesmo alguns discentes do gênero masculino também responderam com peças de características similares, o que pode ser explicado, conforme Dias (2015), devido a visão que a hierarquia de gênero perpassa, fazendo com que a feminilidade, e tudo a ela associado, seja vista como inferior.

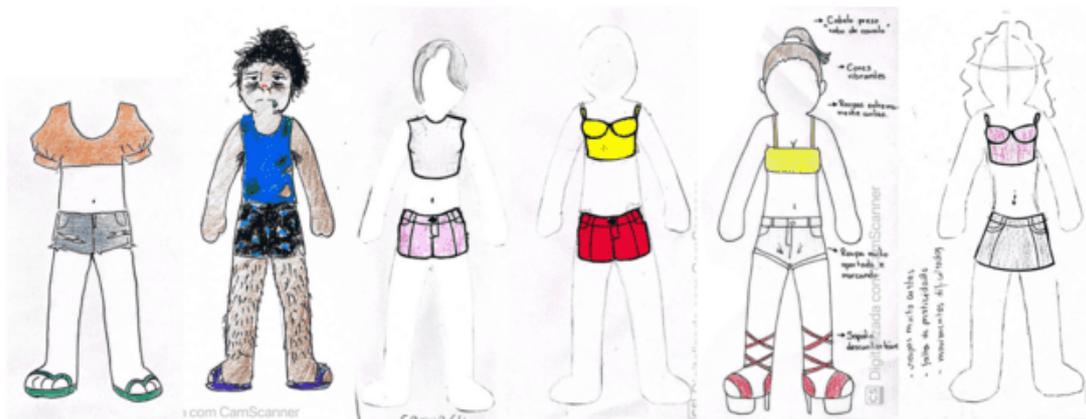


FIGURA 6. Desenhos que representam a resposta para a pergunta 3, das participantes 6, 9, 13, 17, 18, 20 e 23. Fonte: das autoras.



FIGURA 7. Desenhos que representam a resposta para a pergunta 3, das participantes 1, 5, 20 e 22. Fonte: das autoras.

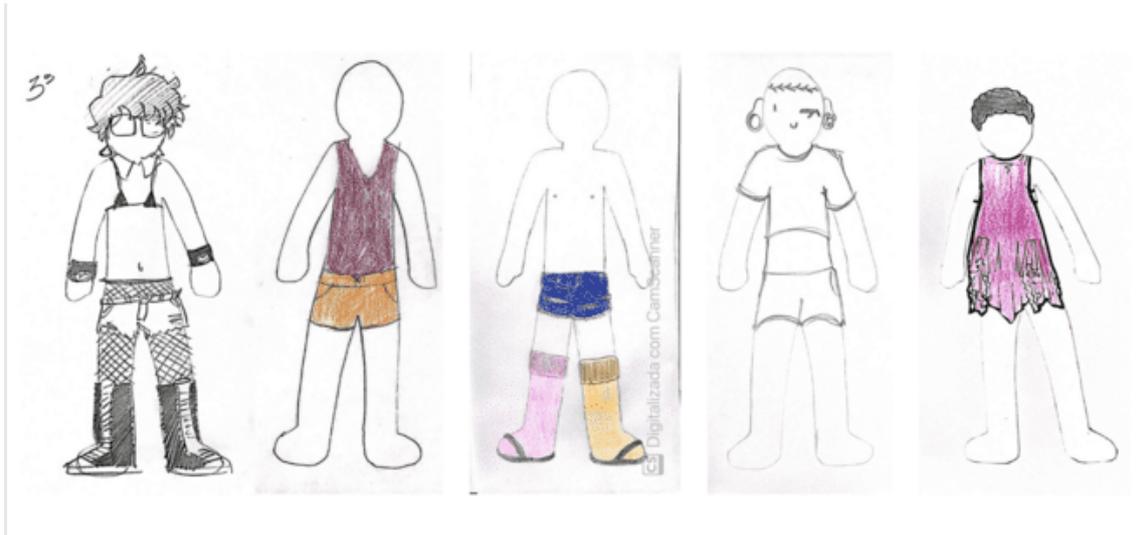


FIGURA 8. Desenhos que representam a resposta para a pergunta 3, das participantes 10, 16, 19, 15 e 8, todos do gênero masculino. Fonte: das autoras.

A partir das respostas para a questão sobre o look que os participantes usam para ir à universidade, é possível perceber que a calça e a camiseta são consideradas as peças que mais transmitem segurança, enquanto às peças de roupa que transmitem insegurança, são as peças curtas. Logo, o ato de esconder o corpo é aplicado como uma estratégia de proteção contra possíveis violências, que infelizmente não garantem sua proteção, pois a questão nunca foi ou será a roupa.

7. Considerações finais

Através da presente pesquisa foi possível compreender que as preferências de moda do grupo discente que participou do experimento são um reflexo de suas relações sociais, que moldam suas crenças e perpassam por suas escolhas individuais. Além disso, se observou que a relação com os produtos de moda atende a diferentes objetivos, como a busca por conforto, praticidade, sensação de segurança ou expressão pessoal, conforme a realidade vivenciada pela pessoa. Diferentes corporeidades e posicionalidades demandam diferentes estratégias de resistência para ocupação de espaços, aplicadas também através do vestuário.

Essas dinâmicas também se diferem conforme cada estudante vê o corpo e como o corpo é visto nos espaços universitários. Sant'Anna (1995) expõe que a subjetividade, presente em toda a extensão de um ser, está também em todos os momentos de seu cotidiano e em suas relações sociais. Para a autora, em uma época em que se torna essencial promover a relação entre os indivíduos, é preciso “construir novas epidermes protetoras e informantes entre o mundo natural e a cultura.” (op.cit, 1995, p.258). A autora discute a

tentativa de criar uma mediação entre o corpo, o ambiente e outros corpos, em que o objetivo seja gerar aproximação em vez de afastamento.

É nesse sentido que propomos esse experimento como uma alternativa para fomentar diálogos com o “corpo discente”. É válido ressaltar que a turma participante de Design, um curso originado do Desenho Industrial, está inserida no contexto do Centro de Ciências Exatas e Tecnológicas da UFMA, o que reflete a predominância do gênero masculino, também influente nos dados obtidos, como insegurança e desconforto. Embora a pesquisa tenha ocorrido de forma pontual nesta turma, ela forneceu dados relevantes e pode ser replicada em outros contextos da instituição, gerando novos dados.

Tais dados seriam capazes de promover o mapeamento mais profundo e mais consistente dessas relações, entre o vestir, a corporeidade da comunidade estudantil e a ocupação do espaço universitário, analisados por uma perspectiva de gênero, para gerar políticas institucionais que busquem ampliar a segurança e autonomia do “corpo discente”, em especial de grupos marginalizados.

Referências

ALCOFF, L. M. *Visible identities: Race, gender, and the self*. Oxford University Press, 2006.

ANASTASSAKIS, Z.; SZANIECKI, B. *Conversation Dispositifs: Towards a Transdisciplinary Design Anthropological Approach*. Em: SMITH, R. C. et. al. (Orgs), *Design Anthropological Futures*. London: Bloomsbury, 2016. p. 121-138.

BOURDIEU, P. **A gênese dos conceitos de habitus e de campo**. In: O poder simbólico. Lisboa: Difel, 1989. p. 59-73.

_____. *La distinción*. Madrid: Taurus, 1993.

BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

DIAS, J. **Publicidade de menino e publicidade de menina: a representação de gênero na publicidade infantil**. São Paulo: Universidade Federal Fluminense, 2015.

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

_____. **Contra o terricídio**. 2020. Palestra principal da *Participatory Design Conference 2020* - Manizales (Colômbia) Traduzido por Maria Cristina Ibarra. Disponível em: <https://11nq.com/KmZlP>. Acesso em: 15 de fevereiro de 2025.

_____. *Pluriversal politics: The real and the possible*. Duke University Press, 2020.

FOUCAULT, M. **Vigiar e Punir**: o nascimento da prisão. 20ª ed. São Paulo: Vozes, 1999.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2002.

GONSALVES, E. P. **Conversas sobre iniciação à pesquisa científica**. Campinas, SP: Alínea, 2001.

KAWANISHI, J. Y. *et al.* **Seu corpo não é passagem**: a limitação do direito à cidade para as mulheres em decorrência dos assédios sofridos no transporte público coletivo no município de Ponta Grossa – PR. 2020.

LAURETIS, T. de. **A tecnologia do gênero**. In: Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

LE BRETON, D. **Anthropologie du corps et modernité**. Paris: PUF, 2001.

_____. **La sociologie du corps**. Paris: PUF, 1992.

LOURO, G. L. **Pedagogias da sexualidade**. In: Guacira Lopes Louro (Org.). O corpo educado: pedagogias da sexualidade. Autêntica, 2ª Edição. Belo Horizonte, 2000.

LUGONES, M. **Rumo a um feminismo descolonial**. In: Revista estudos feministas, v. 22, p. 935-952, 2014.

MEDEIROS, I. P. de A. *et al.* **Design, gênero e prototipação de políticas institucionais de gênero na Universidade Federal do Maranhão**. 22º Congresso Nacional Redor, 2024.

MELO, T. S. **Democratização do Ensino Superior**: acesso e permanência de estudantes quilombolas na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. 2018. Dissertação (Mestrado em Estudos Interdisciplinares sobre a Universidade) – UFBA.

MINAYO, M. C. de S. **Análise qualitativa**: teoria, passos e fidedignidade. *Ciência & Saúde Coletiva*, v. 17, p. 621-626, 2012.

NASCIMENTO, R. G. do. **A universidade não está preparada para a diversidade**: racismo, universidades e povos indígenas no Brasil. *Universidades*, Núm. 87, DUAL, 2021.

PRECIADO, P. B. **Testo Junkie: Sex, Drugs, and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era**, The Feminist Press at CUNY. New York, 2013.

ROSA, I. B. **Poder em trânsito**: Sobre mulheres em espaços públicos. 2022. Dissertação de Mestrado. Universidade do Porto (Portugal).

SANT'ANNA, D. B. de. **Corpo e história**. Cadernos de subjetividade. Núcleo de estudo e pesquisa da subjetividade – Programa de estudo de pós-graduação em psicologia clínica – PUC/SP, 1995 (2), p. 243-266.

SANT'ANNA, M. R. **Teoria de moda**: sociedade, consumo e imagem. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2007.

ZARIAS, A; LE BRETON, D. **Corpos, emoções e risco**: vias de compreensão dos modos de ação individual e coletivo. *Sociologias*, v. 21, n. 52, p. 20-32, 2019.

Como referenciar

COSTA, Naissa Silva; NORONHA, Raquel. Moda e corporeidade no espaço universitário: criando diálogos com o “corpo discente” por meio do design participativo. **Arcos Design**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 2, pp. 233-254, jan./2025. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/arcosdesign>.

DOI: <https://www.doi.org/10.12957/arcosdesign.2025.90339>

Copyright © 2025 Naissa Silva Costa, Raquel Noronha



A revista **Arcos Design** está licenciada sob uma licença Creative Commons Atribuição – Não Comercial – Compartilha Igual 4.0 Não Adaptada.

Recebido em 05/03/2025 | Aceito em 05/05/2025

A produção de contravisualidades no desfile da marca Sioduhi Studio no evento Brasil Eco Fashion Week 2023

Carina Seron da Fonseca (UFPR, Brasil)

anirac.sf@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-2863-107X>

Washington Pinto Rêgo Filho (UFPR, Brasil)

washingtonfilho@ufpr.br

<https://orcid.org/0000-0001-7189-461X>

Ana Bugnone (UNLP, Argentina)

abugnone@fahce.unlp.edu.ar

<https://orcid.org/0000-0002-6674-717X>

A produção de contravisualidades no desfile da marca Sioduhi Studio no evento Brasil Eco Fashion Week 2023

Resumo: No ano de 2023, a Sioduhi Studio, do criador indígena de moda autoral Sioduhi Pyratapuya, apresentou o desfile “Amõ Numiã: Ontem, Hoje e Amanhã”, na 7ª edição do Brasil Eco Fashion Week, evento voltado para a moda autoral e sustentável. Este artigo tem como objetivo analisar e discutir de que modo o evento e o desfile podem ser entendidos como um meio de produção de “contravisualidades”, a partir de uma perspectiva decolonial, diante de padrões de moda hegemônicos vigentes em eventos tradicionais. **Palavras-chave:** Contravisualidade; Brasil Eco Fashion Week; Sioduhi Studio.

The production of countervisualities in the Sioduhi Studio brand fashion show at the Brasil Eco Fashion Week 2023 Event

Abstract: *In the year 2023, Sioduhi Studio, led by the indigenous designer of authorial fashion, Sioduhi Pyratapuya, presented the fashion show “Amõ Numiã: Yesterday, Today, and Tomorrow” during the 7th edition of Brasil Eco Fashion Week—an event dedicated to authorial and sustainable fashion. This article aims to analyze and discuss how the event and the fashion show can be understood as a means of producing “countervisualities” from a decolonial perspective, in opposition to the hegemonic fashion standards prevailing in traditional events.*

Keywords: *Countervisuality, Brazil Eco Fashion Week, Sioduhi Studio.*

1. Introdução

Para discutir o conceito de “contravisualidade”, sob a perspectiva de Mirzoeff (2016), cabe apresentar, inicialmente, um breve histórico sobre o surgimento dos desfiles de moda, a partir de um viés hegemônico eurocêntrico, uma vez que esses eventos podem ser interpretados historicamente como espaços de produção de “visualidades”.

A ideia dos desfiles de moda, tal qual conhecemos hoje surgiu em 1858 a partir das inovações propostas pelo costureiro inglês Charles Frederick Worth (1825-1895), na cidade de Paris, França. Naquele período, Worth criou sua própria coleção de roupas e a apresentou para suas clientes, em seu ateliê, por meio de modelos vivas, que exibiam suas peças em movimento, dando origem à ideia de desfile de moda (Buest, 2004; Vilaseca, 2011). A partir disso, Worth lançou diversas coleções, o que marcou uma significativa mudança na configuração da produção de moda. Esse “[...] fenômeno da mudança, da valorização do novo, como consequência do consumo conspícuo, levou à valorização dos desfiles de moda que perdura até os dias de hoje” (Buest, 2004, p. 14).

Conforme Avelar (2011), esse acontecimento, somado ao contexto de uma sociedade urbano-industrial ocidental e ao acúmulo de capital, deflagrou o surgimento da indústria da moda, de maneira que as roupas passaram a operar como diferenciadoras de classe, difundindo o mercado de luxo em Paris. Também é nesse contexto, a partir de Worth, que surge a ideia de Alta Costura (*Haute-Couture*), que consiste na exclusividade de modelos de roupas originais e na confecção de peças, conforme a medida dos/das clientes. Mais tarde, em 1945, o termo Alta Costura passou a ser protegido legalmente e, desde então, somente empresas aprovadas pela *Chambre Syndicale de la Couture*, organização que cuida dos interesses da moda parisiense, podem atuar e desfilarem na Semana de Moda de Paris (Our story, 2024).

A respeito da Semana de Moda de Paris, o evento ocorre quatro vezes ao ano, organizado por feminino-masculino e por estações como Primavera-Verão e Outono-Inverno, e contempla a Alta Costura e o *prêt-à-porter* (roupas feitas em larga escala), conforme observa-se na figura 1. O calendário de desfiles é administrado pela *Chambre Syndicale de la Couture*, que determina quais as empresas participantes, bem como os jornalistas e quais os potenciais compradores, participarão de cada edição. Como por exemplo de marcas participantes, podemos citar Dior, Louis Vuitton, Versace e Hermés, que são consagradas no campo da moda. Em relação ao público participante do evento, comumente são convidados/as clientes da Alta Costura e celebridades do mundo todo (Our story, 2024). Cabe destacar que as criações apresentadas durante o evento, tornam-se tendências para as criações de

moda nos demais países, efeito que pode ser chamado de *trickle down effect* (gotejamento), configurando-se como a principal semana de moda do mundo (Baldini, 2006).



FIGURA 1. Alta Costura Dior – Semana de Moda de Paris 2023. Fonte: Montagner, 2023

No contexto do Brasil, o principal evento de moda consiste no São Paulo Fashion Week - SPFW, considerado o maior evento de moda da América Latina, e a quinta maior semana de moda do mundo, depois das semanas de Paris, Milão, Nova York e Londres, conforme figura 2. O projeto da SPFW teve origem no evento Phytoervas Fashion, ligado à marca de cosméticos Phytoervas, que ocorreu entre 1993 e 1996, organizado por Paulo Borges, sendo considerado o primeiro passo para realização de eventos de moda brasileira. Em seguida, o nome do evento passou a ser Morumbi Fashion e, mais tarde no ano 2001, recebeu o nome de São Paulo Fashion Week (Pereira e Braga, 2024).

Apesar de não ser um evento de Alta Costura, o São Paulo Fashion Week acontece duas vezes ao ano, seguindo o mesmo padrão de temporadas por estações da Semana de Moda de Paris. O público do evento também segue

a mesma lógica da semana de Paris, em que são convidadas celebridades e clientes das marcas participantes. A entrada no evento é realizada mediante a cobrança de ingresso. Como exemplo de marcas, podemos mencionar Alexandre Herchcovitch, Ronaldo Fraga e Gloria Coelho (Pereira e Braga, 2024).

Destacamos que mesmo com similaridades às demais semanas de moda hegemônicas, o São Paulo fashion Week promove a moda brasileira, pois, comumente abre espaço para abordar coleções inspiradas na cultura local, convida novos/as criadores e também se diferencia da Semana de Moda de Paris por não se tratar de um evento de Alta Costura.



FIGURA 2. Marca Boldstrap – São Paulo Fashion Week n.58. Fonte: Boldstrap, 2024

A partir disso, surge um outro evento, com uma proposta alternativa em relação às apresentadas, o Brasil Eco Fashion Week, que consiste em um evento de moda sustentável e autoral, que ocorre anualmente desde 2017, na cidade de São Paulo-SP. O evento é aberto ao público e tem entrada gratuita, recebendo empreendedores/as, profissionais, estudantes e consumidores/as de todo Brasil, conforme figura 3. Além da realização de desfiles, durante toda a semana, o evento reúne atividades ligadas à educação e ao empreendedorismo, além de contar com dezenas de colaboradores/as e empresas patrocinadoras (Sobre, 2024).



FIGURA 3. Destaques 6ª edição Brasil Eco Fashion Week. Fonte: Andrill, 2022

Desse modo, entendemos que os eventos da Semana de Moda de Paris e São Paulo Fashion Week, ainda que este segundo esteja situado no Sul Global, podem ser considerados como propagadores de padrões de moda hegemônicos, em especial a Semana de Moda de Paris, uma vez que desde seu surgimento, está relacionada à ideia de exclusividade, de luxo, de padrões de beleza e de estética. Além disso, ambas as semanas comumente trabalham apenas com grandes marcas, dentro de seus respectivos contextos (Europa e Brasil).

Nesse sentido, ao se configurar como um evento aberto ao público, que aborda majoritariamente criadores/as de moda autoral, com foco na sustentabilidade, bem como promove marcas que não pertencem exclusivamente ao eixo Rio de Janeiro-São Paulo, o presente artigo¹ busca analisar e discutir de que modo o Brasil Eco Fashion Week e o desfile do estilista indígena Sioduhi Pyratapuya, podem ser entendidos como um meio de produção de “contravisualidades”, diante dos padrões de moda hegemônicos vigentes nos referidos desfiles de eventos tradicionais. Parte-se da hipótese de que o Brasil Eco Fashion Week e o desfile do estilista indígena Sioduhi Pyratapuya não apenas abrem espaço para novas práticas de design de

¹ As reflexões que este artigo apresenta foram produzidas no contexto da disciplina de Visualidades e Conflitos Sociais na América Latina, ministrada pela professora Dra. Ana Bugnon em setembro de 2024, no PPG Design UFPR

moda, mas também disputam o regime de “visualidade” hegemônico do campo fashion. Produzem uma “contravisualidade” que interpela, resiste, bem como reimagina os modos de ver, vestir e existir a partir de uma perspectiva decolonial e indígena.

Este artigo adota uma abordagem qualitativa, fundamentada na análise de fontes documentais e visuais relativas ao Brasil Eco Fashion Week, com especial atenção ao desfile do estilista indígena Sioduhi Pyratapuya. A investigação concentra-se tanto na dimensão geral do evento, quanto na leitura pormenorizada de cada um dos *looks* apresentados, compreendidos como discursos visuais inseridos em um contexto sociocultural específico.

A análise foi conduzida a partir de uma perspectiva interpretativa, com base no cruzamento entre o referencial teórico dos estudos visuais e a perspectiva decolonial — especialmente os conceitos de “visualidade” e “contravisualidade” (Mirzoeff, 2016), “colonialidade do poder” (Quijano, 2005) e “desencaixe epistêmico” (Mignolo, 2007) — e o contexto brasileiro contemporâneo, marcado por disputas simbólicas em torno da representação de identidades, territorialidades e saberes indígenas no campo da moda.

Desse modo, tomamos como objeto de análise imagens e textos acerca do desfile e dos *looks*. Como fontes, foram utilizados materiais publicados em meios de comunicação especializados, como o site oficial da marca Sioduhi Studio, registros audiovisuais dos desfiles, entrevistas com o estilista e conteúdos disponibilizados pelo próprio evento. Essas fontes foram examinadas à luz do referencial teórico, com o objetivo de compreender como práticas visuais insurgentes podem atuar como formas de “contravisualidade” e resistência estética no espaço da moda.

2. Contravisualidade e decolonialidade: bases conceituais

A pesquisa parte do conceito de “contravisualidade”, proposto por Mirzoeff (2016) para compreender esse conceito, o autor introduz inicialmente a noção de “visualidade”, entendida como um regime de percepção e representação que opera através do exercício da autoridade do observador. Tal autoridade está historicamente ancorada em estruturas de poder brancas, patriarcais e coloniais, configurando-se como um sistema que classifica, hierarquiza e estetiza os corpos, bem como as subjetividades de maneira excludente. Nesse sentido, a visualidade não é um simples ato de ver, mas sim um dispositivo de controle que determina quem pode olhar, quem pode ser visto e de que maneira. Trata-se, portanto, de um olhar regulado e regulador, que reforça as normas sociais dominantes por meio da imagem.

Em contraposição a esse regime, Mirzoeff (2016) propõe o conceito de contravisualidade, compreendido como uma prática de resistência que busca

romper com os modos de ver impostos pelo poder hegemônico. A contravisualidade emerge como um gesto de insurgência visual, uma reivindicação do direito de olhar e de existir visivelmente fora das normas estabelecidas. Especialmente entre grupos historicamente marginalizados, ela permite a emergência de outras narrativas e formas de existência, desestabilizando os discursos e as imagens produzidas pelo centro.

Dessa forma, ao desafiar as representações dominantes, a contravisualidade abre caminho para a construção de novas possibilidades de mundo, baseadas na multiplicidade de experiências e saberes que foram silenciados pela visualidade colonial.

Neste artigo, adotamos também uma perspectiva decolonial, por considerá-la a mais adequada para a compreensão do caso analisado. A partir desse enfoque, entendemos que a chamada matriz colonial do poder, conforme proposta por Aníbal Quijano (2000), estruturou profundamente as formas de viver, conhecer e produzir desde o advento da modernidade. Essa matriz opera pela naturalização das hierarquias raciais, epistêmicas e geopolíticas, sustentando uma lógica de dominação que permanece ativa mesmo após os processos formais de descolonização.

Contudo, essa estrutura não é intranponível. Para Walter Dignolo (2007), existe a possibilidade de “desencaixe” (*delinking*) dessas lógicas coloniais por meio da afirmação de outros modos de saber, sentir e estar no mundo. O pensamento decolonial, nesse sentido, constitui-se como uma prática crítica que visa desestabilizar a centralidade da epistemologia ocidental e abrir espaço para a emergência de epistemologias plurais, enraizadas em saberes subalternizados e territorialidades historicamente marginalizadas.

Adotar uma perspectiva decolonial implica, portanto, não apenas uma crítica à colonialidade do poder, mas também na construção de alternativas concretas que desafiem os modelos hegemônicos de existência e representação — como buscamos demonstrar na análise do Brasil Eco Fashion Week e da atuação do estilista indígena Sioduhi Pyratapuya.

Destacamos, ainda, que não pretendemos esgotar o assunto, bem como que a análise aqui apresentada não se trata de uma generalização ou de uma verdade absoluta, mas sim de um ponto de vista ancorado nos aportes teóricos citados, com o intuito de promover reflexões e debates acerca do tema.

3. Brasil Eco Fashion Week: Sioduhi e a Moda Autoral

Conforme mencionado, o Brasil Eco Fashion Week consiste em um evento de moda sustentável e autoral. De acordo com o site oficial do evento, trata-se de “[...] uma plataforma que promove as boas práticas do mercado e

de marcas inseridas na indústria de moda que vem se desenvolvendo com foco nos atributos de sustentabilidade” (Sobre, 2024. np.).

O site aborda que o Brasil se configura como a maior cadeia produtiva de moda completa do ocidente, pois abrange “desde o cultivo da fibra no campo, até a reciclagem do produto” (Brasil Eco Fashion Week, 2024), com potencial para inspirar outros países. Cabe destacar que o evento já teve duas participações internacionais com desfiles na Itália, na Milan Fashion Week, e na Alemanha, na feira de negócios Premium Berlin.

Além dos desfiles de marcas de moda sustentável, a sétima edição do evento, que ocorreu em dezembro do ano de 2023, apresentou outras atrações como o mercado eco, uma feira de economia criativa, moda e beleza; diálogos e workshops, com conteúdos inspiracionais; experiência moda circular, com mostras e áreas interativas; bem como *pitch* e rodada de negócios (Sobre, 2024). Conforme o site da Elle Brasil, no momento de experiência de moda circular, ocorreu a participação e integração do público consumidor em atividades para o desenvolvimento têxtil, o que possibilitou a cocriação de tecidos (Poerner, 2023). Nesse sentido, é possível observar que o evento apresenta diversas estratégias que visam informar e integrar o público, em geral, às práticas ligadas à moda sustentável.

As inscrições para a participação de criadores de moda no evento ocorrem por meio de editais e de uma equipe curatorial. Entre os critérios de seleção, o/a criador de moda deve estar alinhado/a aos projetos que “busquem maior diversidade, inclusividade e representatividade de raças e culturas”; com a redução de geração de resíduos sólidos na sua produção; com estratégias ligadas à Economia Circular e com projetos de cooperativas ou grupos sociais (Curadoria, 2024. np.).

Entre os/as criadores que participaram da edição 2023, estão pessoas de todas as regiões do Brasil, como Kunpi Arqueomoda Andina, Luan Valloto, Weéena Tikuna Arte Indígena, Projeto Algodão Paraíba, Ateliê Camila Machado, Ludimila Heringer, No.WasTee e Nordestesse. Neste trabalho, destacamos o desfile AMÕ NUMIÃ: Ontem, Hoje e Amanhã, do estilista indígena Sioduhi Pyratapuya da marca Sioduhi Studio.

A marca Sioduhi Studio, que participou da 5ª, 6ª e 7ª edição do Brasil Eco Fashion Week, se apresenta como “indígena futurista amazônica que conta histórias vivas de forma sensível” (Sobre, 2024. np.). Suas peças são produzidas em Manaus e em São Gabriel da Cachoeira, no Amazonas, com tecnologias ancestrais originárias e matérias-primas sustentáveis, bem como uma técnica de tingimento próprio, a *ManioColor*, um corante têxtil à base de casca de mandioca da Amazônia. O objetivo da marca é “fortalecer e

inovar as tecnologias ancestrais, descentralizar a moda no Brasil e impactar positivamente a vida das pessoas” (Sobre, 2024. np.).

O criador da marca, Sioduhi, pertence a etnia *Pyratapuya*, localizada na região do Alto Rio Negro (Amazonas). Nasceu na comunidade indígena Mariwá, às margens do Médio Rio Uaupés, afluente do Rio Negro, no Amazonas. O estilista tem formação em administração (UNINORTE) e dois MBA's: um em Negócios e Estética da Moda (ECA USP) e outro em Gerenciamento de Projetos (FGV). Conforme o site oficial da marca, o nome Sioduhi:

só pode ser entendido a partir da cosmovisão de seu clã: aquele que carrega o espírito ancestral de um baiá, responsável pelas cerimônias sagradas no Rio Uaupés. E seu povo, gente-peixe, é reverenciado na logomarca da Sioduhi Studio (Sobre, 2024. np.).

Essa ideia pode ser observada também na logomarca do Studio, conforme figura 4. Destacamos que o trabalho de Sioduhi Studio consiste em um exemplo de criação de moda autoral, algo muito presente no Brasil Eco Fashion Week.

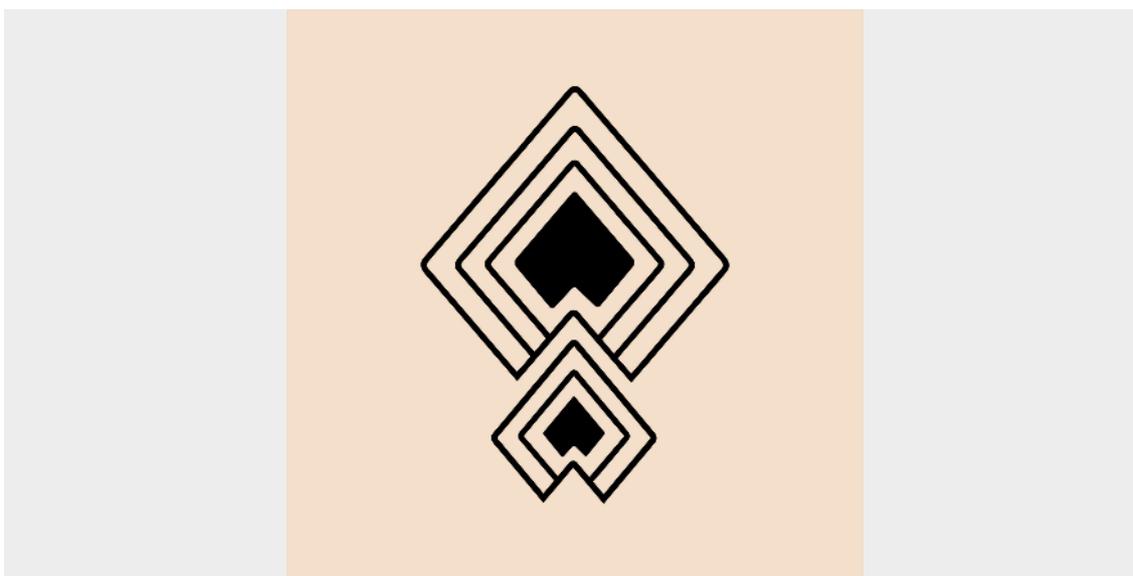


FIGURA 4. Logo Sioduhi Studio. Fonte: Sioduhi, 2024. np.

A respeito de moda autoral, é importante apontar que esta se caracteriza por um conjunto de atributos distintos da “moda tradicional”. Nesse sentido, Feghali e Schimid (2013) enfatizam que tradicionalmente a moda está relacionada aos fenômenos sociais, estreitamente orientada à produção em série, movida pelo marketing e poder de compra das camadas mais abastadas da sociedade. Sendo assim, é possível conectar estas características ao

contexto visto na Semana de Moda de Paris e na São Fashion Week. Já o que constitui a moda autoral é o distanciamento da produção em larga escala, a valorização do trabalho artesanal e, conseqüentemente, a influência dos aspectos culturais da identidade dos/as criadores/as e cocriadores/as envolvidos/as, bem como a adoção de processos ligados à sustentabilidade em suas criações, ainda que de maneira tácita (Rêgo Filho, 2023).

3. AMÕ NUMIÃ: Ontem, Hoje e Amanhã

Na edição do Brasil Eco Fashion Week de 2023, a marca Sioduhi Studio apresentou em seu desfile a coleção AMÕ NUMIÃ: Ontem, Hoje e Amanhã. O nome da coleção faz referência às primeiras mulheres filhas do ʘmũkoho Mahsũ (Criador do Universo). De acordo com o site oficial da marca:

na transmissão oral dos povos indígenas do Alto Rio Negro, as mulheres que dominaram miriã pũ (flautas de jurupari), fundaram um matriarcado e lideraram o manejo do território e do universo por um período na história primordial (Amõ numiã, 2024. np.)

Nesta coleção, Sioduhi trabalhou em parceria com mulheres artesãs, um processo chamado de co-criação, a saber Ínaru Eyawa, Associação das Artesãs Indígenas de São Gabriel da Cachoeira, Clara Dessana e Janete Tariana. O studio contou com “[...] as tecnologias manuais milenares das mulheres do Alto Rio Negro + habilidades criativas das mulheres de Manaus-AM e Ilha de Cotijuba-PA” (Amõ numiã, 2024. np.4). Essa parceria reforça o conceito apresentado pelo criador, de celebração das mulheres, as “Amõ Numiã”, do passado, do presente e do futuro.

No que tange aos materiais adotados e às técnicas aplicadas na coleção, foram utilizados tecido de algodão emborrachado de seringa, técnicas de tear e trançar as fibras de tucum, tingimento natural com tecnologia própria, a *ManioColor*, entre outros (Amõ numiã, 2024). A seguir, pode-se observar na figura 5, o momento final do desfile, em que aparecem alguns dos dezoito *looks* apresentados.



FIGURA 5. Fila final coleção – Sioduhi Studio. Fonte: Brasil Eco Fashion Week - BEFW, 2024

A partir da figura 5, destacamos que a variedade de modelos escolhidos/as para desfilarem os *looks* reflete um posicionamento da marca, na qual a diversidade de corpos em movimento também demarca um espaço, que comumente está relacionado a padrões hegemônicos, embranquecidos, de juventude e de magreza excessiva. De modo geral, a respeito das demais semanas de moda, notamos que há um esforço para que esses padrões sejam mais diversos, porém, eles são difíceis de romper com o ideal vigente. Essa atitude, de escolha dos/as modelos, pode ser relacionada com o conceito de direito a olhar, de Mirzoeff (2016). Conforme o autor, “o direito a olhar reivindica autonomia em relação a esta autoridade, recusa-se a ser segregado, e espontaneamente inventa novas formas” (p. 749). Em relação aos *looks* da coleção, presentes no desfile, destacamos o 15º e o 18º, apresentados respectivamente nas figuras 6 e 7. O 15º *look* consiste em um vestido em tom amarronzado feito em tricô de fibra de algodão, chamado de Ovos de Cobra, tingido com a referida tecnologia própria. O nome do vestido pode ser interpretado a partir das formas esféricas empregadas na parte superior e inferior frontal da peça, bem como a cor do vestido, que fazem referência aos verdadeiros ovos de cobra. O *look* apresenta, ainda, uma sandália de tiras na cor bege e uma bolsa de mão, chamada de Biribá, na cor “amarelo ocre”, feita em parceria com a ceramista Clara, do povo Dessano, uma alusão direta ao fruto de mesmo nome, nativo da Amazônia (Loja, 2024. np.).



FIGURA 6. Amõ Numiã. Fonte: ãmo numiã, 2024. np.

Conforme se observa na Imagem 6, a primeira questão que se destaca é que o corpo da modelo não é apenas, como já mencionado, um corpo não hegemônico, mas trata-se especificamente de um corpo indígena. Essa presença corporal carrega em si uma potência simbólica que desafia os padrões estéticos dominantes no campo da moda.

Nesse contexto, compreendemos que há uma intencionalidade decolonial na escolha desse corpo para apresentar o *look*, uma tentativa consciente de “desencaixe” (*delinking*) (Mignolo, 2007) em relação às estéticas normativas impostas pela lógica colonial. Em seu lugar, propõe-se uma outra visualidade, ancorada em saberes, pertencimentos e cosmologias indígenas, que desloca o olhar e convoca outras formas de ver e existir na moda.

Diante do exposto, além do corpo indígena, notamos que se trata de uma criação conceitual que faz referência a diversos elementos da natureza, incluindo a adoção de materiais naturais, da técnica de tear do tricô e da cerâmica. Essas referências podem ser interpretadas como práticas milenares, que reafirmam a origem de seu criador, o território Alto Rio Negro. Ao mesmo tempo, conforme descrito no site oficial da marca, a bolsa de cerâmica Biribá “reflete o futurismo indígena amazônico sob olhar do Sioduhi no seu processo criativo” (ãmo numiã, 2024. np.). Entendemos que essa ideia de futuro, que atravessa todo o conceito do desfile e as peças da coleção, é marcada ainda por algo mais urgente, a emergência climática, conforme observa-se na figura 7, no 18º *look*.



FIGURA 7. 18º look da coleção – Sioduhi Studio. Fonte: Amõ numiã, 2024. np.

O segundo *look* que apresentamos é composto por uma saia feita em fibra de tucum e uma parte superior, um *cropped*, denominado Omé (oxigênio), que faz uma clara referência ao formato de dois pulmões. A peça foi feita em pontos de puçá, estruturada em um arame, na cor vermelho, tingido naturalmente a partir do cajuru (Faixa..., 2024, np.), uma planta medicinal comumente encontrada na Amazônia. Cabe destacar que o design da saia, bem como seu material, podem ser associados às vestimentas ritualísticas de algumas etnias indígenas brasileiras, o que reforça a ideia de passado, presente no conceito da coleção. Além disso, do mesmo modo que o look anterior, o *cropped* também é apresentado no site como uma peça que reflete o futurismo indígena amazônico.

Segundo o site da marca, a inspiração para o design do *cropped* “surgiu como forma de crítica à injustiça climática, às queimadas, à poluição do ar por meio da fumaça e fuligem na cidade Manaus e nos municípios ao redor em 2023” (Faixa..., 2024, np.). Esse discurso aparece de forma explícita no momento final do desfile, conforme pode ser visto na figura 8, em que Sioduhi (no centro da imagem), aparece com três modelos segurando uma faixa com os dizeres “emergência climática”.



FIGURA 8. Fechamento do desfile – Sioduhi ao centro da imagem e três modelos. Fonte: Amõ numiã, 2024. np.

Ressaltamos que o ano de 2023 foi marcado por intensos incêndios em diversos pontos do Brasil, mas especialmente na Amazônia, conforme mencionado na matéria “Caos climático 2023: o ano que o Amazonas entrou em colapso”, veiculada no jornal Portal G1 de notícias. De acordo com a matéria, o estado sofreu com ondas de fumaça, calor extremo, seca e chuvas extremas que soterraram comunidades (Castro, 2023). Em 2024, ano seguinte ao desfile, o Brasil registrou pontos de queimadas e nuvens de fumaça em todas as regiões do país, chegando até mesmo aos centros urbanos, o que nos mostra que o discurso presente na coleção de Sioduhi é de fato futurista e urgente. Destacamos, ainda, a presença do pulmão no 18º look, que pode ser relacionado também à dificuldade respiratória, enfrentada por muitos/as brasileiros/as frente às intensas nuvens de fumaça que dominaram o país (Gomes; Lima; Brasil, 2024).

O momento em que o estilista Sioduhi Pyratapuya entra na passarela acompanhado por modelos que seguram um cartaz com os dizeres “emergência climática” (Figura 8) constitui um gesto performativo de alto impacto político e simbólico. Tal ação pode ser compreendida como um “ato de resistência”, nos termos de Moreno Acosta (2021, p. 6), quando o realismo da contravisualidade dá sentido ao real, contra as narrativas normativas impostas pelos regimes de visualidade hegemônicos.

Aqui, o desfile ultrapassa os limites da apresentação estética para se configurar como um ato de denúncia e reconfiguração simbólica, que reinscreve

na moda questões urgentes relacionadas à crise ecológica e à devastação ambiental — problemas que afetam diretamente os povos indígenas, cujos territórios e modos de vida seguem sob constante ameaça.

Esse gesto pode ser também interpretado à luz do que Mignolo e Gómez (2012) denominam “estéticas decoloniais”: práticas artísticas e expressivas que operam uma inversão nas estruturas coloniais de representação, deslocando o eixo de produção do sentido estético do colonizador para os corpos, territórios e saberes historicamente subordinados. Ao trazer para o centro da cena a emergência climática, o desfile desestabiliza a lógica colonial, mercadológica e espetacular que domina o sistema da moda, e propõe uma nova sensibilidade política e estética, articulada a partir de experiências coletivas de resistência.

Dessa forma, o *look*, o corpo e o cartaz formam um dispositivo de contravisualidade: interrompe o fluxo visual habitual, convoca o olhar para fora da passarela e reconfigura a própria ideia do que pode ser dito e visto no espaço da moda. Trata-se de uma convocação ao pensamento, à ação e ao reposicionamento ético e estético diante da crise ambiental e da colonialidade que a sustenta.

Desse modo, compreendemos que todo processo criativo do desfile, desde a escolha de materiais utilizados nas peças, até os discursos apresentados, propiciam a formação de uma estética outra. Observamos, assim, que o trabalho de Sioduhi, bem como seu desfile e o evento Brasil Eco Fashion Week, operam para a produção de uma contravisualidade. Nesse sentido, percebemos que o espaço aberto pelo Brasil Eco Fashion Week, ao trazer diversas marcas autorais, estabelece um diálogo com a interculturalidade e propicia reverberar realidades outras. As relações entre a confecção das peças de roupa, o desfile e a produção visual, aqui apresentados, fazem um contraponto com os padrões estéticos, hegemônicos, historicamente abordados da Semana de Moda de Paris e São Paulo Fashion Week, conforme demonstrado na introdução deste artigo.

4. Conclusões

Diante do exposto, identificamos algumas estratégias que nos possibilitaram compreender de que modo o Brasil Eco Fashion Week e o desfile do estilista indígena Sioduhi Pyratapuya podem ser entendidos como um meio de produção de contravisualidades e uma proposta decolonial.

Desse modo, começamos pela forma como o Brasil Eco Fashion Week se organiza, como um evento aberto ao público, gratuito, não excludente, voltado para a moda autoral e para as práticas de sustentabilidade, configurando-se como um evento diferente das referidas grandes semanas de moda,

operando como um espaço que possibilita a visibilidade de estéticas outras, no campo da moda. Assim, a partir de sua passarela, o evento abre caminhos para pautas como as abordadas por Sioduhi e sua marca.

Em relação às estratégias relacionadas ao criador Sioduhi, e sua coleção AMÕ NUMIÃ: Ontem, Hoje e Amanhã, notamos que o conceito da coleção baseia-se na ideia de matriarcado, algo que é claramente oposto aos padrões patriarcais da visualidade. Também ao não seguir tendências de moda, e se voltar para a sua história e ancestralidade, Sioduhi cria seus looks em oposição ao que tradicionalmente, e historicamente, é visto na Semana de Moda de Paris como, por exemplo, a Alta Costura.

Outra estratégia identificada, diz respeito a adoção do termo futurista para caracterizar a marca e as suas peças de roupas. Entendemos essa ideia como uma estratégia que dialoga com a criação de outras realidades possíveis, propiciadas pela moda. Ainda que a ideia de futurismo seja trabalhada por meio da valorização de práticas artesanais regionais, o conceito está implicado a partir da estética das peças desfiladas, assim como do discurso relacionado à emergência climática.

Identificamos que a escolha de modelos para o desfile da Sioduhi Studio, ao apresentar diferentes corpos, idades e aspectos de etnias indígenas, se relaciona à ideia de Bugnone (2021), ao discutir como o artista brasileiro Patrício propõe a circulação e a permanência de outros corpos em galerias de arte, invertendo a ordem da relação entre as pessoas que expõem e as que trabalham nestes espaços. Nesse caso, percebemos que a escolha de tais modelos também permite que esses corpos tenham direito a olhar e serem olhados, conforme o conceito trabalhado por Mirzoeff (2016).

Destacamos também que a ideia de desfile, que nasce em um ateliê parisiense, no século XIX, apesar de manter sua essência e forma no século XXI, deixa de ser uma “fôrma” hegemônica, possibilitando que a passarela se configure como um espaço de disputas, de resistências e de produção de contravisualidades.

Em suma, a partir da análise do desfile de Sioduhi Pyratapuya no Brasil Eco Fashion Week, pudemos observar como práticas visuais emergentes no campo da moda podem atuar como formas de resistência e reconfiguração simbólica frente à visualidade (Mirzoeff, 2016) como regime hegemônico de representação. O uso de corpos indígenas, a valorização de estéticas ancestrais e a performance política que denuncia a emergência climática deslocam as lógicas convencionais da moda baseada no consumo, na exclusividade e na neutralização dos conflitos. Esses elementos ativam aquilo que Mirzoeff (2016) define como contravisualidade: uma insurgência do olhar,

que desafia o poder de ver e representar historicamente o que é controlado pelo projeto colonial-moderno.

Ao adotar uma perspectiva decolonial (Quijano, 2005, Mignolo, 2007, Gómez Moreno e Mignolo, 2012), o artigo destacou a potência das estéticas que nascem dos territórios subalternizados e propõem outras formas de existência, sensibilidade e pertencimento. A presença de um estilista indígena em um evento de moda sustentável, acessível e descentralizado como o Brasil Eco Fashion Week exemplifica como é possível criar fissuras nos dispositivos de visualidade, promovendo novas narrativas visuais e epistemológicas. Essas práticas não apenas contestam o centro, mas também anunciam futuros possíveis — plurais, situados e politicamente engajados.

Referências

ACOSTA, Adriana Marcela Moreno. **Procesos de investigación–creación audiovisual y prácticas de contravisualidad**. El Ornitorrinco Tachado. Revista de artes visuales, n. 13, p. 1-14, 2021.

AMÕ numiã. **Sioduhi studio**. 2024. Disponível em: <https://www.sioduhi.com/am%C3%B5-numi%C3%A3>. Acesso em: 27 fev. 2025.

ANDRILL, Thiago. **Brasil Eco Fashion Week: os destaques da 6ª edição**. ELLE Brasil, 2022. Disponível em: <https://elle.com.br/moda/brasil-eco-fashion-week-os-destaques-da-6a-edicao>. Acesso em: 27 fev. 2025.

AVELAR, Suzanna. **Moda, globalização e novas tecnologias**. Estação das Letras e Cores; Rio de Janeiro, RJ, 2011.

BALDINI, Massimo. **A invenção da moda**. As teorias, os estilistas, a história. Lisboa: Edições 70, 2006.

BOLDSTRAP. 2024 **BOLDSTRAP SS25 - SFPWN58**. 1 vídeo (14 min). Publicado pelo canal Boldstrap. Disponível em: <https://youtu.be/czaPKLH8Y90?feature=shared&t=790>. Acesso em: 27 fev. 2025

BUEST, Andreana. Worth e o Surgimento do Desfile de Moda. **Revista Eletrônica do Curso de Letras–UTP (Universidade Tuiuti do Paraná)**, v. 9, n. 9, 2004.

SOBRE. **Brasil eco fashion week**. 2024. Disponível em: <https://brasilecofashion.com.br/sobre/>. Acesso em: 27 fev. 2025.

BUGNONE, Ana. **Arte contra el racismo: Moisés Patrício y Mirta Toledo**. Cultura, arte y sociedad: Argentina y Brasil: siglos XX y XXI. La Plata: EDULP. 2021. Disponível em: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.4725/pm.4725.pdf> Acesso em 27 fev. 2025.

CASTRO, Matheus. **Caos climático: 2023, o ano em que o Amazonas entrou em colapso**. G1, 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/am/amazonas/noticia/2023/12/27/caos-climatico-2023-o-ano-em-que-o-amazonas-entrou-em-colapso.ghtml>. Acesso em: 27 fev. 2025.

CURADORIA. **Brasil eco fashion week**. 2024. Disponível em: <https://brasilecofashion.com.br/a-curadoria>. Acesso em: 27 fev. 2025.

FAIXA multi puçá. **Sioduhi studio**. 2024. Disponível em: <https://www.sioduhi.com/product-page/faixa-multifuncional-pu%C3%A7%C3%A1> Acesso em: 27 fev. 2025.

FEGHALI, Marta; SCHMID, Erika. **O ciclo da moda**. Senac, 2008.

GOMES, R. dos A.; LIMA, R. B. de; BRASIL, T. do V. Impacto das queimadas na Amazônia com incidência de casos de problemas respiratórios na população. **Revista Foco** [S. l.], v. 17, n. 12, p. e7057, 2024. DOI: 10.54751/revistafoco.v17n12-004. Disponível em: <https://ojs.focopublicacoes.com.br/foco/article/view/7057>. Acesso em: 17 abr. 2025.

GÓMEZ MORENO, Pedro Pablo; MIGNOLO, Walter. **Estéticas decoloniales**. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.

LOJA. **Sioduhi studio**. 2024. Disponível em: <https://www.sioduhi.com/shop>. Acesso em: 27 fev. 2025.

SIODUHI. **Sioduhi Studio**. 2024. Disponível em: https://static.wixstatic.com/media/7f02bd_c75a3013947043859c778b5ee5a276cb~mv2.png/v1/fit/w_2500,h_1330,al_c/7f02bd_c75a3013947043859c778b5ee5a276cb~mv2.png. Acesso em: 27 fev. 2025.

MIGNOLO, Walter D. Delinking: The rhetoric of modernity, the logic of coloniality and the grammar of de-coloniality. **Cultural Studies**, Abingdon, v. 21, n. 2–3, p. 449–514, mar./maio 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/09502380601162647>. Acesso em: 10 abr. 2024.

MIRZOEFF, Nicholas. O direito a olhar. **ETD Educação Temática Digital**, v. 18, n. 4, p. 745-768, 2016.

MONTAGNER, Anna. **Dior Haute Couture Spring-Summer 2023 is a Delicate Embrace**. V Magazine, 2023. Disponível em: <https://vmagazine.com/article/dior-haute-couture-spring-summer-2023-is-a-delicate-embrace/>. Acesso em: 27 fev. 2025.

OUR story. **Fédération de la haute couture et de la mode**. 2024. Disponível em: <https://www.fhcm.paris/en/our-history>. Acesso em: 25 fev. 2025

PEREIRA, Marcos Paulo do Nascimento; BRAGA, Marcos da Costa. São Paulo Fashion Week: contribuições à história da moda no Brasil. **Modapalavra e-periódico**, Florianópolis, v. 17, n. 42, p. 01–30, 2024. DOI: 10.5965/1982615x17422024e0007. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/modapalavra/article/view/22963>. Acesso em: 27 fev. 2025.

POERNER, Bárbara. **Brasil Eco Fashion Week 7: confira os destaques de dentro e fora das passarelas**. ELLE Brasil, 2023. Disponível em: https://elle.com.br/desfiles/brasil-eco-fashion-week-destaques?srsId=AfmBOOrH6RnVAv03adMq84tbSon7zNFVU0_-MJVB20KlqUs5DI56fTk4. Acesso em: 27 fev. 2025.

RÊGO FILHO, W. P. **Heurísticas para criação de moda sustentável através do hibridismo cultural**. Orientadora: Marta Karina Leite. 2023. 215 f. Dissertação (Mestrado em Design) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2023. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/xmlui/handle/1884/83523> Acesso em: 27 fev. 2025.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117–142.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117–142.

SOBRE a Sioduhi. **Sioduhi**. 2024 Disponível em: <https://www.sioduhi.com/sioduhi>. Acesso em: 27 fev. 2025.

VILASECA, Estel. **Como fazer um desfile de moda**. São Paulo: Senac, 2011.

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior- Brasil (CAPES)- Código de Financiamento 001.

Como referenciar

FONSECA, Carina Seron da; FILHO, Washington Pinto Rêgo; BUGNONE, Ana. A produção de contravisualidades no desfile da marca Sioduhi Studio no evento Brasil Eco Fashion Week 2023. **Arcos Design**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 2, pp. 255-276, jul./2025. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/arcosdesign>.

DOI: <https://www.doi.org/10.12957/arcosdesign.2025.90250>

Copyright © 2025 Carina Seron da Fonseca, Washington Pinto Rêgo Filho, Ana Bugnone



A revista **Arcos Design** está licenciada sob uma licença Creative Commons Atribuição – Não Comercial – Compartilha Igual 4.0 Não Adaptada.

Recebido em 28/02/2025 | Aceito em 05/05/2025

Domesticidades ciborgues: habitar entre as fronteiras durante o isolamento social da COVID-19

Paula Lemos Vilaça Faria (UFMG, Brasil)

paulalemosvilaca@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-2992-5790>

Marcela Silvano Brandão Lopes (UFMG, Brasil)

marcelasbl.arq@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-5248-5957>

Domesticidades ciborgues: habitar entre as fronteiras durante o isolamento social da COVID-19

Resumo: Este trabalho busca discutir a tensão entre limiares físicos e digitais no morar durante a pandemia de COVID-19, entre os anos de 2020 e 2023, pensando novas formas de definir a domesticidade e a produção do espaço doméstico. Essa ambiguidade é trabalhada a partir de uma revisão bibliográfica do “Manifesto Ciborgue”, da filósofa Donna Haraway, em diálogo com os filósofos Pierre Dardot e Christian Laval, e com a pesquisadora McKenzie Wark. Neste contexto histórico em que a casa se tornou o espaço do confinamento para muitos, suas fronteiras entre dentro e fora, físico e digital, se tornaram turvas diante da ubiquidade das tecnologias de comunicação presentes no âmbito doméstico. Assim, busca-se repensar e remontar os termos dessa domesticidade, reescrevendo seus significados tal qual a figura fictícia de Haraway.

Palavras-chave: Domesticidade; Morar; Limiares.

Cyborg domesticities: dwelling between borders during COVID-19 social isolation

Abstract: *This paper seeks to discuss the tension between physical and digital thresholds in living during the COVID-19 pandemic, between 2020 and 2023, thinking about new ways of defining domesticity and the production of domestic space. This ambiguity is worked out through a bibliographical review of the “Cyborg Manifesto”, by philosopher Donna Haraway, in dialogue with the philosophers Pierre Dardot and Christian Laval, and with the researcher McKenzie Wark. In this historical context in which the home has become a space of confinement for many, the boundaries between inside and outside, physical and digital, have become blurred in the face of the ubiquity of communication technologies present in the domestic sphere. The aim is therefore to rethink and reassemble the terms of this domesticity, rewriting their meanings just like Haraway’s fictional figure.*

Keywords: *Domesticity; Living; Thresholds.*

1. Introdução

Este trabalho busca discutir a tensão entre limiares físicos e digitais no morar durante a pandemia de COVID-19, entre os anos de 2020 e 2023, pensando novas formas de definir a domesticidade e a produção do espaço doméstico. Aqui, esse conceito é explorado aproximando-se da ideia do ciborgue, que habita a fronteira e não pode ser percebido a partir das dicotomias derivadas do pensamento positivista. Partindo desses conceitos cunhados pela filósofa Donna Haraway, é estabelecido um diálogo com outros teóricos, filósofos e pesquisadores como Pierre Dardot, Christian Laval e McKenzie Wark. O texto busca, num processo de montagem e desmontagem, construir novos significados, sem se fechar em uma ideia única, tal qual é colocado por Haraway em seu manifesto que nos inspirou. Pensar numa práxis aberta e em construção, que navega entre fronteiras e coloca-se como múltipla por si só é essencial para questionar os cânones em que é embasado o conhecimento ensinado em campos tão tradicionalistas como a Arquitetura e o Design. Na contemporaneidade, em uma conversa com o pensamento de Bruno Latour, de fato jamais fomos modernos, jamais fomos apenas um ou apenas outro. E os conceitos e definições das domesticidades e dos modos de morar situam-se em um momento de não serem parte apenas de um lado de determinada polaridade, e sim um movimento contínuo entre ambas.

Este texto é uma adaptação da pesquisa de mestrado “Domesticidades e contra-domesticidades: crônicas e cacarecos de vidas confinadas” (Faria, 2024), defendida no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Minas Gerais, dentro da linha de pesquisa Projeto, produção e experiência do espaço. Essa investigação buscou compreender, a partir de crônicas publicadas durante o isolamento social imposto pela pandemia, as muitas domesticidades e modos de morar nesse momento de ambiguidade entre limites físicos e digitais. Desse modo, para além de objetos de pesquisa, as crônicas tornaram-se também uma ferramenta para a escrita da dissertação, bem como componentes de uma colagem em que foram juntando-se vários escritores. Para a construção desse método, partiu-se inicialmente do “pensar por constelações”, descrito por Rita Velloso baseando-se em Walter Benjamin, que menciona a relação entre os componentes investigados, como estrelas e suas linhas imaginárias que as conectam em determinado conjunto. Essa lógica aborda não apenas a relação pela proximidade entre uma estrela e outra, mas também as possibilidades de sentidos que o conjunto pode demonstrar ou receber (Velloso, 2018).

Dessa forma, somou-se ao arcabouço teórico dessa pesquisa um referencial bibliográfico constituído também pela literatura de ficção científica. Ursula K. Le Guin, escritora desse gênero literário, no ensaio “A teoria da

bolsa de ficção” (2021), discute a forma como as narrativas são construídas e sua insistente linearidade, que em sua perspectiva privilegia a arma, o herói acertando uma presa como uma lógica definitiva. Le Guin traz outro tipo de racionalidade, enfatizando a bolsa, a partir dos caçadores coletores e seu armazenamento de objetos em uma jornada, subvertendo as narrativas heroicas. Essa sacola, cheia de itens diferentes que se agregam e são valiosos para serem mantidos, um recipiente “cheio de começos sem fim, de iniciações, de perdas, de transformações e traduções, e muito mais artimanhas do que conflitos, muitos menos triunfos do que armadilhas e delírios; cheio de naves espaciais que ficam presas, missões que falham, e pessoas que não entendem.”

A partir de uma constelação de autoras que escrevem ficções e sobre escrever, o *modus operandi* de colecionar cacarecos em uma bolsa como processo de investigação foi sendo delimitado como um método, culminando na disposição desses objetos em uma superfície de pesquisa para se pensar os sentidos possíveis de serem construídos. Para além de meras referências reunidas e revisadas, trata-se de um modo de fazer e de pensar dentro do trabalho de pesquisadora, em que as questões que despertam a curiosidade vão se agregando e esbarrando, constituindo uma trama com linhas e nós em que se unem. Essa transdisciplinaridade característica de outros pesquisadores, como a arquiteta e pesquisadora Beatriz Colomina (2023, p. 16) que diz pensar por imagens como um método particular para investigar e compreender a arquitetura, se aproxima do aqui definido como um pensar por colagens. Na dissertação de mestrado mencionada anteriormente, da qual esse texto integra, texto e imagem possuem a mesma importância das imagens. Segundo o arquiteto Fernando Fuão, “o que qualifica a collage é a aproximação do distanciado. A collage só pode existir em um mundo despedaçado, fragmentado, hostil, por isso é expressão de nosso tempo.” (Fuão, 2014, p. 100). Nesse mundo hostil e jamais intacto, com pedaços a serem colados não como um quebra-cabeça perfeito, mas como composições outras, constroem-se novos mundos, novos conceitos: ciborgues como práxis em um constante processo de produção. Pensar novas metodologias é poder fazer o que Le Guin propõe ao dizer que “ainda há sementes para serem coletadas, e espaço na bolsa das estrelas.” (Le Guin, 2021, p. 24)

Em 2021, em regime híbrido, ocorreu o Primeiro Congresso Internacional Feminista de Arquitetura e Cuidados, a partir da organização de pesquisadoras independentes na Espanha. Dividido por eixos de discussão, nos quais o cuidado assume diferentes contornos em cada trabalho apresentado, o congresso trouxe abordagens diversas que tangenciam a temática principal. Dentre elas, dois eixos são relevantes aqui. O primeiro é chamado “Novas

domesticidades”, dentro do qual há uma coexistência bastante mista de temas. Nele destaca-se o trabalho “Los Bares y el Dispositivo Doméstico”, apresentado por Francisco Javier Rueda Córdoba, da Universidade Complutense de Madrid. Na pesquisa de Córdoba é proposta uma análise da domesticidade como um dispositivo expansível para além da espacialidade da casa, levando a própria domesticidade a uma ampliação temporal, com limites elásticos em consonância ao momento histórico em que está situada. Segundo o autor, a rede de dispositivos domésticos foi reduzida à sua mínima expressão ao longo do isolamento, elevando a casa a um lugar de concentração das muitas domesticidades, principalmente atravessada por questões de gênero pré-existentes.

O segundo eixo relevante para situar este trabalho é chamado “Interações pandêmicas”, direcionado especificamente para a crise sanitária devido à COVID-19 e as questões críticas de desigualdade evidenciadas ligadas ao trabalho remoto. Este grupo temático propõe uma reflexão sobre as consequências do trabalho remoto em espaços e tempos sobrepostos. Aqui destaca-se o trabalho “Screen Care: Visibility, Invisibility and Metaphors of Home in the Context of Pandemic”, apresentado por Luísa Sol, da Universidade de Lisboa. Sol, partindo de imagens e do audiovisual, discute as telas como um dispositivo mediador do cuidado e conexão entre as pessoas atualmente. Para a autora, durante o isolamento, diante novos paradigmas impostos ao espaço da casa, essa espacialidade passou a ser considerada eficiente quando possuía ferramentas digitais conectadas à internet, levando sua ausência a se tornar um indicador de desigualdades. Assim, a espacialidade doméstica e sua suficiência ou subsistência nesse período passou a implicar diretamente em sua emissão por meios digitais. A pesquisadora coloca as telas em um lugar de compartilhamento que possibilitaria a construção de contra-narrativas através dos meios de comunicação, para a definição do que é visível ou invisível, ao considerá-las o maior espaço público da contemporaneidade.

Apesar de um otimismo com as ferramentas digitais, a proposta de repensar o lar no contexto do isolamento elaborada por Sol, somando-se ao trabalho de Córdoba mencionado anteriormente, torna possível perceber que já existe um movimento de se discutir no âmbito da arquitetura as mudanças envolvendo o morar em curso na contemporaneidade e como foi impactado pela pandemia. Este trabalho está inserido nesse contexto de discutir e reelaborar como a domesticidade é conformada e percebida diante do isolamento social no Brasil, dando um passo em direção a outras definições possíveis para ela, partindo da compreensão que são muitas definições possíveis. Busca-se então delinear o morar em um período de restrições físicas rígidas, mas que elevou o digital a um status de importância muito grande

para a manutenção de inúmeras atividades realizadas previamente fora de casa. Nessa compreensão, foi percebida uma questão fronteiriça, na qual as dicotomias dentro e fora / físico e digital tornaram-se bem delineadas e bastante borradas simultaneamente.

É por essa ambiguidade, essa domesticidade ambivalente, que iremos navegar, para tentar responder as perguntas: como a domesticidade relacionada a um ideal de refúgio é atravessada pela imposição da superposição de outras atividades, explodindo inclusive as delimitações pré-estabelecidas de público e privado? Como ficam as fronteiras entre dentro e fora, simultaneamente bastante demarcadas, mas também borradas devido à invasão de tecnologias que mantiveram sociabilidades que nos conectaram e ainda conectam com o mundo exterior à casa? Como essas diferentes percepções de moradores constroem múltiplas manifestações de domesticidades atualmente, com hibridismos permeados pelo isolamento social da pandemia dentro do espaço da casa?

2. O ciborgue: imaginários, montagens e desmontagens

Donna Haraway, filósofa estadunidense, discute no texto “Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século xx”, a ideia do ciborgue como o termo mais preciso para nomear nossa relação com a tecnologia e com a ciência. Esse conceito, que pode parecer em um primeiro momento um personagem presente apenas na ficção científica, é bastante coerente para as definições de humanidade que a filósofa propõe sob um viés feminista. Para Haraway o ciborgue é “um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção.” (Haraway, 2000, p. 36). A autora define a realidade social como o conjunto de relações sociais vividas, “nossa construção política mais importante, significa uma ficção capaz de mudar o mundo.” (Haraway, 2000, p. 36). Ela reforça em sua definição a forma como o ciborgue traz um senso de possibilidade, e, ao situar-se entre a matéria da ficção e da experiência, que é associada aqui especificamente à experiência das mulheres, “trata-se de uma luta de vida e morte, mas a fronteira entre a ficção científica e a realidade social é uma ilusão ótica.” (Haraway, 2000, p. 36). A filósofa defende que a figura do ciborgue é um recurso imaginativo para compreender acoplamentos diante da contemporaneidade. Ao longo do manifesto, Haraway levanta questões voltadas para os limiares entre o natural e o artificial, separações binárias socialmente construídas, que também podem ser desconstruídas quando essa criatura entra em cena para confundi-las. Ela diz que “as coisas que estão em jogo nessa guerra de

fronteiras são os territórios da produção, da reprodução e da imaginação.” (Haraway, 2000, p. 37).

A autora segue a discussão descrevendo o ciborgue como não estruturado por polaridades, como público e privado, por exemplo, definindo uma pólis tecnológica a partir de uma “revolução das relações sociais do *oikos* – a unidade doméstica.” (Haraway, 2000, p. 39). Para ela, “com o ciborgue, a natureza e a cultura são reestruturadas: uma não pode mais ser o objeto de apropriação ou de incorporação pela outra.” (Haraway, 2000, p. 39). Nesse “mundo de ciborgues” (Haraway, 2000, p. 39), são questionadas as relações para construir totalidades, polaridades e dominações hierárquicas. Ainda que descritos como “filhos ilegítimos do militarismo e do capitalismo patriarcal” (Haraway, 2000, p. 40), os ciborgues situam-se na transgressão de limites que não estão apenas no lugar de uma separação, mas também de um acoplamento, de contato entre as fronteiras. Para Haraway, essas diferenciações estão sempre sujeitas a vazamentos, assim como as tentativas de separar em lados opostos a máquina e o animal-humano ou o dualismo físico e não-físico. A filósofa traz em seu manifesto as percepções sobre a tecnologia e os dispositivos eletrônicos modernos, em aparente ubiquidade invisível, como semelhantes às criações em narrativas mitológicas de deuses soberanos. Com isso, é reforçado o papel da escrita, como dispositivo de poder e da tecnologia como “velhos parceiros nas narrativas de origem da civilização, típicas do Ocidente [...]” (Haraway, 2000, p. 43).

A confusão de fronteiras, ideia reforçada pela “ciência ‘mais dura’” (Haraway, 2000, p. 44), é aqui colocada para ser transgredida, a partir de fusões e possibilidades que tornam-se parte de um trabalho político. Haraway fala a respeito de uma mudança de perspectiva para que possamos compreender e fabricar formas outras do poder em sociedades tecnologicamente mediadas.

A luta política consiste em ver a partir de ambas as perspectivas ao mesmo tempo, porque cada uma delas revela tanto dominações quanto possibilidades que seriam inimagináveis a partir do outro ponto de vista. (Haraway, 2000, p. 46).

A filósofa também questiona em seu texto as inúmeras categorizações que algumas vertentes do feminismo possuem, que reforçam um desejo de pensamento único sobre as mulheres. A “categoria” mulher, para Haraway, não as une naturalmente, e é bastante escorregadia quando encaixada em definições que podem restringi-la a grupos específicos. O que a autora chama de uma espécie de ideal de uma linguagem comum é imperialista e totalizante (Haraway, 2000, p. 83). Esse comentário é de extrema importância

ao pensar os conceitos aqui também desmontados e remontados de maneira a não se organizarem em outras ideias definitivas e únicas. Assim como para Haraway há uma urgência em pensar um feminismo ciborgue, ao argumentar que não é possível aceitar uma matriz identitária como natural, como construções de uma totalidade, a domesticidade também parte de ideias socialmente construídas.

Soma-se então ao pensamento de Haraway outra discussão, a da informática da dominação. Aproximam-se aqui as noções da teórica McKenzie Wark e sua percepção do capital em um estado de mudança na contemporaneidade. Wark situa-se em consonância com a linha de raciocínio de Haraway, em que a primeira retoma Marx nas reflexões sobre tecnologia. O filósofo alemão entende a tecnologia não como dotada de uma essência, mas como algo que surge de determinadas circunstâncias históricas. Assim, Marx compreendia a tecnologia como intimamente ligada ao humano e ao não humano.

De fato, a tecnologia pode ser a zona desumana onde as distinções entre o humano e o não humano, sem mencionar as ansiedades sobre sua permeabilidade, se originam. Entre outras coisas, a tecnologia intermedia os sentidos do humano para o ser humano. Para ocupar apenas a primeira dessas conexões por enquanto: Marx podia ver a tecnologia como conectada ao humano de uma maneira dupla. Simplificando: o *conteúdo* da tecnologia é trabalho; a forma da tecnologia é capital. É o trabalho vivo que faz a tecnologia; a tecnologia é o trabalho morto congelado – gosma rosa – que então retorna para confrontar o trabalhador na forma de capital. A *forma* de tecnologia é capital, na medida em que é moldada pelo objetivo de extrair valor do trabalho (e da natureza) da forma mais eficiente possível.[...] A tecnologia não é uma coisa separada, então. É íntimo do humano, de uma forma bifurcada: capital na forma e capital em conteúdo, é trabalho. O trabalho faz a máquina, mas não como parte de sua própria escolha. Há uma conexão paralela, por outro lado, com o não humano, a natureza. A tecnologia é feita e refaz a própria natureza. O conteúdo da tecnologia é materialidade sensível, ferro e carvão misturado com trabalho; sua forma é mais uma vez a forma do capital. (Wark, 2022, p. 84-85)

Essa passagem da sociedade industrial e orgânica para um “sistema polimorfo” (Haraway, 2000, p. 59) e informacional, leva Haraway a debater a transição de dominações hierárquicas a partir das dicotomias que não podem ser definidas como naturais, nem em suas versões anteriores, nem as atuais.

Nenhum objeto, nenhum espaço, nenhum corpo é, em si, sagrado; qualquer componente pode entrar em uma relação de interface com qualquer outro desde que se possa construir o padrão e o código apropriados, que sejam capazes de processar sinais por meio de uma linguagem comum. (Haraway, 2000, p. 62)

Haraway ainda completa dizendo que “as dicotomias entre mente e corpo, animal e humano, organismo e máquina, público e privado, natureza e cultura, homens e mulheres, primitivo e civilizado estão, todas, ideologicamente em questão.” (Haraway, 2000, p. 63). E com isso, delimita a situação das mulheres e seu trabalho de forma integrada e explorada em um “sistema mundial de produção/reprodução e comunicação que se pode chamar de ‘informática da dominação’” (Haraway, 2000, p. 63).

A casa, o local de trabalho, o mercado, a arena pública, o próprio corpo, todos esses locais podem ser dispersados e entrar em relações de interface, sob formas quase infinitas e polimórficas, com grandes consequências para as mulheres e outros grupos consequências que são, elas próprias, muito diferentes para as diferentes pessoas, o que faz com que seja difícil imaginar fortes movimentos internacionais de oposição, embora eles sejam essenciais para a sobrevivência. (Haraway, 2000, p. 63)

Aproximamos então as definições de Haraway de uma necessidade de desmontagem dos ideais de moradia como refúgio e lugar de proteção na pandemia. Dada a ambiguidade dos limites e das atividades concentradas num mesmo espaço nesse período, a binaridade não foi suficiente para contemplar uma única definição para domesticidade. Remontar esse conceito implica em observar onde suas permeabilidades estão em xeque, como a invasão de uma espacialidade digital dentro do lugar físico, com o trabalho e ensino remotos, bem como outras atividades que utilizaram esses recursos tecnológicos para ampliar o que o físico precisava conter em termos de proteção do vírus.

Retomando Haraway, seu manifesto segue levantando a importância das tecnologias de comunicação e das biotecnologias nesse novo modo de pensar e remodelar os corpos, trazendo inclusive a questão do próprio discurso tecnológico e científico compreendidos como várias formalizações, “momentos congelados das fluidas interações sociais que as constituem” (Haraway, 2000, p. 64), mas também como “instrumentos para a imposição de significados” (Haraway, 2000, p. 64). Aqui a noção de Haraway aproxima-se das definições de práticas instituintes e constituintes ditas por Castoriadis e explicitadas por Pierre Dardot e Christian Laval na obra “O comum: Ensaio

sobre a revolução no século XXI”, no capítulo “A práxis instituinte”. Dardot e Laval discutem, a partir das definições de Castoriadis, para quem o conceito de instituição não coincide com o do instituído, a ideia de instituinte.

Para Castoriadis, o instituído em si vem do exercício do poder instituinte enquanto poder criador. Ele coloca a história como um elemento novo de natureza radical, capaz de criar imaginários radicais e um imaginário social. Dardot e Laval, a partir dessa colocação, dizem que:

É esse radicalmente novo que é preciso tentar tornar inteligível, e não a variação do existente. A instituição não deve ser vista acima de tudo, e principalmente, como instituído, mas como instituinte que origina instituído, que, por sua vez, será subvertido pelo radicalmente novo. O momento instituinte é testemunho de uma capacidade humana específica que consiste em criar a partir de nada um significado inteiramente original. Nesse sentido, a representação não é *imagem de*, mas é forma radicalmente nova, da esfera daquilo que Castoriadis chama de “imaginário”. Esta última noção é introduzida em sua obra por intermédio do conceito de “significação imaginária social”, a contrapelo das concepções funcionalistas, que reduzem toda instituição social à função de satisfação das necessidades humanas. Para ele, trata-se de trazer à tona a dimensão própria do simbólico à qual pertencem não só a linguagem, como também, mais amplamente, todo o sistema de significações. Toda simbolização provém do imaginário, na medida em que ela pressupõe a capacidade de “ver numa coisa o que esta não é ou de “vê-la diferente do que é.” (Dardot, Laval, 2016, p. 347)

Os filósofos apontam que o que Castoriadis chama de imaginário possui duas dimensões, do instituído e do instituinte. A primeira associa-se às significações simbólicas já instituídas, contribuindo para sua reprodução. Já a segunda dimensão é aquela capaz de instituir o radicalmente novo, responsável ao longo da história pelas rupturas inéditas e emancipatórias. É o imaginário radical instituinte que caracteriza o “social-histórico humano” para Castoriadis (Dardot, Laval, 2016, p. 348).

Por “imaginário é preciso entender, aqui, nem tanto a capacidade de representar uma coisa ausente que já foi dada à percepção o que diz respeito à imaginação “reprodutora” –, mas a capacidade incomparavelmente radical de “fazer surgir como imagem uma coisa que não existe e não existiu”, ou ainda a “faculdade original de estabelecer ou conceber, no modo da representação, uma coisa e uma relação que não existem (não são dadas ou nunca foram dadas à percepção). Essa valorização teórica do imaginário não parece ser independente da ideia revolucionária que move Castoriadis. Pois, se é verdade que “a sociedade instituída é

sempre trabalhada pela sociedade instituinte”, e que, “sob o imaginário social estabelecido sempre corre o imaginário radical”, também é verdade que, no mais das vezes, a sociedade se dedicou a negar e encobrir sua própria dimensão instituinte. Por isso, o projeto radical de emancipação não pode ter outro objetivo senão o de uma sociedade conscientemente autoinstituinte, que é apenas outro nome para “democracia”. Percebe-se por que uma posição revolucionária na política requer que se parta de uma definição do social ruptura e à emergência de um significado inteiramente inédito na história. (Dardot, Laval, 2016, p. 347)

Segundo Dardot e Laval, a atividade instituinte conceituada por Castoriadis possui dimensões sociais e políticas, na medida em que, em determinados momentos dramáticos da sociedade, como nas revoluções, é a partir dela que haverá o questionamento da instituição estabelecida e a criação de significações imaginárias novas e compartilháveis por todos. A partir desses conceitos, os autores trazem a ideia da práxis para pensar as possibilidades de surgimento de novos significados sociais. Para Dardot e Laval, pelo fato de a política ser fundamentalmente práxis, ela não pode ser destruída. Para eles, na práxis instituinte há uma intenção revolucionária, e para afirmá-la recorrem à frase de Marx em “18 Brumário”, que diz que “os homens fazem sua própria história” (Dardot, Laval, 2016, p. 357).

Ela nos diz, em substância, que esse “fazer”, que não é da ordem da fabricação técnica, nem por isso é uma “criação a partir de nada” ou uma “criação absoluta”. Os homens, embora “façam” sua história, fazem-na sempre em circunstâncias e condições que eles não escolheram, que eles “encontram sempre já aí, porque foram herdadas das gerações anteriores. Por esse lado, o “fazer” dos homens é sempre condicionado pelos resultados da atividade daqueles que os precederam. Todavia, esse condicionamento não apenas não exclui a criação do novo, como o torna possível. Isso porque as condições encontradas já aí por cada geração não são um meio neutro, ao qual a ação dos homens só poderia se conformar passivamente. Pois esse é o segundo lado do “fazer”, ao agir em determinadas condições, os homens agem sobre essas condições de tal modo que “estabelecem” novas condições. Eles subvertem assim o antigo estado de coisas e trazem à existência o que não possui precedentes na história. (Dardot, Laval, 2016, p. 357)

Para os filósofos, as pessoas agem nesses períodos críticos a partir do que já está dado e que as precede, de um instituído. Porém, essa ação não é exatamente apenas repetição desse precedente, uma vez que esse agir no presente em meio ao “herdado” também parte de uma ocupação das brechas onde

surge o novo. Essa ação produz a história e seus atores simultaneamente, transformando ambos nesse processo, sem ser necessariamente uma relação de causalidade entre si. Para Dardot e Laval, a práxis instituinte promove na sua ação a automodificação, e, conseqüentemente, a autoprodução de seu sujeito, reforçando, assim, a noção de que se trata de uma práxis capaz de estabelecer novos sentidos e novas regras. Essa práxis possui também a função demarcar a necessidade de uma contínua atividade instituinte em um processo cíclico e ininterrupto.

Portanto, a práxis instituinte é ao mesmo tempo a atividade que estabelece um novo sistema de regras e a atividade que tenta reiniciar permanentemente esse estabelecimento para evitar a paralisação do instituinte no instituído; por conseguinte, ela é a práxis que antecipa conscientemente, desde o início, a necessidade de modificar e reinventar o instituído que ela estabeleceu apenas para fazê-lo funcionar melhor no tempo. [...] A práxis instituinte produz seu próprio sujeito na continuidade de um exercício que deve se renovar para além do ato criador. Mais exatamente, ela é *autoprodução de um sujeito coletivo na e pela coprodução continuada de regras de direito*. (Dardot, Laval, 2016, p. 363)

Ao trazer esses conceitos dos teóricos aqui citados para a discutir as domesticidades e o morar entre os limiões do meio físico e do digital, percebe-se o potencial e a necessidade de redefinições para o que são essas domesticidades a partir desse momento de isolamento social devido à pandemia, colocado como período de ruptura em maior ou menor grau para muitas pessoas. Essa modificação de seus significados, assim como dos sujeitos em meio à imposição de um cotidiano atípico, traz um senso de possibilidade de reinterpretar o que é o morar atualmente, algo que não cabe mais em definições ditas em contextos históricos distantes e bastante distintos.

A domesticidade, trazida aqui como um conjunto de ações no espaço, carrega tanto a dimensão do imaginário reprodutor de um simbólico instituído, como de uma práxis instituinte, capaz de fazer emergir novas significações radicais. Porém, não é possível afirmar que, durante a pandemia, tenha prevalecido uma ou outra dimensão, já que os sentidos compartilhados nesse período foram múltiplos, controversos e não necessariamente novos.

3. A domesticidade é um ciborgue

Retoma-se então Donna Haraway, que em seu manifesto aborda ainda a permeabilidade das fronteiras entre mito e ferramenta, instrumento e conceito, sistemas históricos de relações sociais e anatomias históricas dos corpos possíveis. Com a tradução do mundo em sistemas de codificação pelas

tecnologias, o próprio mundo tornou-se permeável à informação, uma vez que esta busca uma linguagem comum para que toda heterogeneidade possa ser “submetida à desmontagem, à remontagem ao investimento e à troca.” (Haraway, 2000, p. 64). Ela completa que “a organização material “multi-nacional” da produção e reprodução da vida cotidiana, de um lado, e a organização simbólica da produção e reprodução da cultura e da imaginação, de outro, parecem estar igualmente implicadas nesse processo.” (Haraway, 2000, p. 67). E com isso, o imaginário que manteriam essas fronteiras dicotômicas entre base e superestrutura, público e privado, entre outras, são extremamente frágeis.

No capítulo intitulado “A ‘economia do trabalho caseiro’ fora de ‘casa’”, Haraway discute a forma como a “Nova Revolução Industrial” passou a produzir uma nova classe trabalhadora, com uma divisão internacional do trabalho interligada com a “emergência de novas coletividades e com o enfraquecimento de grupos familiares.” (Haraway, 2000, p. 68). Ela destaca o papel das mulheres nessa nova configuração econômica em que há uma feminização do trabalho, colocando-as em um lugar vulnerável na maioria das vezes, mas também capaz de sofrer essa remontagem e desmontagem, ainda que de forma exploratória. As noções do trabalho de cuidado possuem destaque no Manifesto Ciborgue, quando Haraway diz que “o sustento da vida cotidiana cabe às mulheres” (Haraway, 2000, p. 70).

A economia do trabalho caseiro, considerada como uma estrutura organizacional capitalista mundial, torna-se possível por meio das novas tecnologias, embora não seja causada por ela. O êxito do ataque contra empregos relativamente privilegiados dos trabalhadores masculinos sindicalizados em grande parte brancos está ligado à capacidade que têm as novas tecnologias de comunicação de integrar e controlar os trabalhadores, apesar de sua grande dispersão e descentralização. [...] Os novos arranjos econômicos e tecnológicos estão relacionados também à decadência do estado do bem-estar e à consequente intensificação da pressão sobre as mulheres para que assumam o sustento da vida cotidiana tanto para si próprias quanto para os homens, crianças e pessoas mais velhas. (Haraway, 2000, p. 69-70)

A partir dessa discussão econômica, Haraway pontua o papel das tecnologias de comunicação na erradicação da vida pública de todas as pessoas. Ela menciona os videogames e a televisão, por exemplo, como cruciais para o que dá o nome de “produção de formas modernas de vida privada” (Haraway, 2000, p. 73). Ela também menciona a impossibilidade de permanecer utilizando uma caracterização ideológica dicotômica das vidas das

mulheres, seja pela separação entre os domínios público e privado, reforçado pela distinção entre a casa e fábrica no recorte operário, ou pela casa e o mercado no recorte burguês. Até mesmo a separação entre pessoal e político torna-se uma categoria impossível nesse sentido. A filósofa propõe então a ideia de uma rede ideológica em que há “uma profusão de espaços e identidades e a permeabilidade das fronteiras no corpo pessoal e no corpo político.” (Haraway, 2000, p. 76).

É possível a partir disso então elaborar novas definições para a domesticidade. Parte-se primeiro da noção de que não é possível criar um conceito único, um consenso absoluto, seguindo o raciocínio de Haraway, uma vez que deve haver espaço para que as várias manifestações do doméstico defendam seu lugar de existência. Ao ater-nos aqui a um recorte temporal e de classe para fins metodológicos e para sua escrita, é deixado claro como é proposta uma análise que parte de um fragmento do cotidiano da pandemia, uma moldura diante da temática analisada, a partir da qual muito fica de fora. É impossível estabelecer um princípio de universalidade na análise do social, mas isso não invalida o conhecimento aqui produzido, apenas demarca a sua posição como um entre muitos outros, ainda que seja defendida a proposta de reelaborar um conceito que passou por mudanças significativas durante os últimos anos.

Entre os excessos de traumas, mídias e de informações desse período vivido, a domesticidade aqui encontrou também seus impasses: ainda que lidando com essa extensão ao virtual, o físico também se impôs dramaticamente. Essa hibridização do cotidiano que privilegiou a concentração das atividades antes presenciais em torno e dentro de telas, escancarou as precariedades de muitas moradias. O confinamento de forma mais rígida e imposta por instituições de saúde e respeitado por muitos, nos trouxe o questionamento se já não vivíamos confinados de certa forma, em espaços que não nos cabem. Com todas as atividades como trabalho, estudo, lazer, e outras sociabilidades banidas de sua realização da porta para fora durante a pandemia, percebeu-se a impossibilidade de tudo ser contido do lado de dentro. O Aleph de Jorge Luís Borges, encontrado embaixo de uma escada de um porão, não serve apenas como imagem ilustrativa do vortex infinito de informação que as ferramentas digitais podem proporcionar. Mas também funciona nesse contexto como uma metáfora de espaços apertados e não muito confortáveis de estar, ainda que possibilitem conhecer o mundo inteiro sem que se saia do lugar. Assim, após caminhar para um novo normal que de novo não possuía muita coisa, muitas precariedades da vida e do trabalho impuseram-se a partir da casa. A emergência da temática da economia do cuidado e a exaustão das mulheres durante a pandemia foi uma delas.

Dessa forma, é possível entender a domesticidade atualmente como um híbrido, um ciborgue. Haraway já questionava o purismo das divisões binárias entre natural e artificial, e o espaço doméstico e suas práticas aqui chamadas de domesticidades também desafiam uma análise dicotômica na contemporaneidade. Diante da ubiquidade da tecnologia no dia a dia da maioria das pessoas, a espacialidade digital funciona de forma conjunta ao espaço físico, não exatamente de forma simbiótica, mas sobreposta. A casa, ainda que imposta espacialmente delimitando seu lugar de importância como abrigo e privacidade ligada à ambiência física, não se situa da mesma forma quando esses mesmos fatores são transpostos para a digitalidade, por exemplo. Por isso a ideia do ciborgue de Haraway é a mais próxima da forma como a domesticidade pode ser definida atualmente. A possibilidade de desconstruir ideais construídos como naturais e dados como certos cabe tanto para a explosão de categorias como privacidade e abrigo, mas também para o constructo social do doméstico como feminino.

Por fim, a filósofa conclui em seu manifesto que “a imagem do ciborgue pode sugerir uma forma de saída do labirinto dos dualismos por meio dos quais temos explicado nossos corpos e nossos instrumentos para nós mesmas.” (Haraway, 2000, p. 98-99). Para a autora, isso é parte de um do sonho não de uma linguagem comum, mas de “uma poderosa e herética heteroglossia” (Haraway, 2000, p. 98-99), parte do processo de construir enquanto também se destroem categorias, relações e narrativas. Haraway enfatiza o papel da escrita de si nesse processo, como componentes dessa construção híbrida. As crônicas mencionadas anteriormente possuem um papel importantíssimo enquanto articuladoras da temática da domesticidade. Passemos aqui para uma atualização do termo *oikos*, derivado da Grécia Antiga e presente nesse imaginário de um panteão de conceitos que regem a vida, para novos termos, em que essas domesticidades possam ser compreendidas de maneira mais condizente com o presente, com as pessoas que o habitam e com novos imaginários do morar.

Referências

BORGES, Jorge Luis. **O Aleph (1949)**. Tradução: Davi Arrigucci Jr. – São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

COLOMINA, Beatriz. Ainda escrevendo. In: Beatriz Colomina. Marian Rosa van Bodegraven e Marianna Boghosian Al Assal (org.). **Arquitetura, sexualidade e mídia**. Tradução: Marian Rosa van Bodegraven – São Paulo: Editora Escola da Cidade / Editora WMF Martins Fontes, 2023. p. 15-17.

CÓRDOBA, Francisco Javier Rueda. **Los Bares y el Dispositivo Doméstico**. Actas Primer Congreso internacional feminista de Arquitectura y Cuidados. Disponível em: https://oa.upm.es/69367/1/Actas_cuidados.pdf. Acesso em: 26/04/2024. p. 289-291.

DARDOT, Pierre. LAVAL, Christian. Capítulo 10: A práxis instituinte. In: _____. **O comum: ensaio sobre a revolução no século XXI**. Tradução: Mariana Exalar. – São Paulo: Boitempo, 2016. p. 335-373.

FARIA, Paula Lemos Vilaça. **Domesticidades e contra-domesticidades [manuscrito]: crônicas e cacarecos de vidas confinadas**. – 2024. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura.

HARAWAY, Donna. **Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX**. Tradução: Tomaz Tadeu. In: Tomaz Tadeu (org.) Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano. – Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 37-129.

LATOURE, Bruno. **Jamais fomos modernos**. Tradução: Carlos Irineu da Costa; revisão técnica de Stelio Marras. – 4. ed. – São Paulo: Editora 34, 2019.

LE GUIN, Ursula K. **A teoria da bolsa da ficção**. Tradução: Luciana Chierigati, Vivian Chierigati Costa; introdução de Juliana Fausto; posfácio de Luciana Chierigati. – São Paulo: n-1 edições, 2021.

Primer Congreso internacional feminista de Arquitectura y Cuidados. <https://congresoarquitecturaycuidados.com/>. Madrid, España. 2021 – Todos los derechos reservados.

SOL, Luísa. **Screen Care: Visibility, Invisibility and Metaphors of Home in the Context of Pandemic**. Actas Primer Congreso internacional feminista de Arquitectura y Cuidados. Disponível em: https://oa.upm.es/69367/1/Actas_cuidados.pdf. Acesso em: 26/04/2024. p. 326-332.

WARK, McKenzie. **O capital está morto**. Tradução: Dafne Melo. – São Paulo: Editora Funilaria e sobinfluencia edições, 2022.

Como referenciar

FARIA, Paula Lemos Vilaça; LOPES, Marcela Silviano Brandão. Domesticidades ciborgues: habitar entre as fronteiras durante o isolamento social da COVID-19. **Arcos Design**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 2, pp. 277-293, jul./2025. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/arcosdesign>.

DOI: <https://www.doi.org/10.12957/arcosdesign.2025.89401>

Copyright © 2025 Paula Lemos Vilaça Faria, Marcela Silviano Brandão Lopes



A revista **Arcos Design** está licenciada sob uma licença Creative Commons Atribuição – Não Comercial – Compartilha Igual 4.0 Não Adaptada.

Recebido em 21/02/2025 | Aceito em 21/05/2025

Percursos de criação em um design com o mundo

Raíssa Joanna Vítoła Albuquerque (UFRJ, Brasil)

raissajoanna@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-4497-1688>

Daniel de Oliveira Guttman Bicho (UFRJ, Brasil)

danielogb@gmail.com

Julie de Araujo Pires (UFRJ, Brasil)

julie.pires@eba.ufrj.br

<https://orcid.org/0000-0003-1057-0827>

Percursos de criação em um design com o mundo

Resumo: Neste artigo nos debruçamos sobre o entendimento de que criamos, essencialmente, a fim de nos relacionarmos com um mundo em constante reconstrução. Nesse percurso, nos formamos e reformamos a partir das vivências com nossos pares e o ambiente, interpondo um mundo interno com a realidade que existe para além de nós. Não são raros os momentos, porém, em que essa força motriz é preterida no fazer do designer gráfico, em prol de processos já delimitados e reprodutíveis. Para que se dê uma troca significativa entre nosso fazer e o mundo, é preciso abrir frestas nos caminhos murados dos processos criativos, nos possibilitando desvencilhar de pressupostos sulcados no saber. A partir de revisão literária e exemplos de vivências práticas, percebemos a experiência, a subjetividade e a expansão das fronteiras do design como potenciais germinadores de percursos múltiplos de criação, íntimos e plurais, nos entendendo indivíduos afetados pelo mundo e construindo novas relações a partir dele.

Palavras-chave: Design de Fronteira; Processos criativos; Experiência; Autoformação.

Creation paths in a design with the world

Abstract: *In this article, we focus on the understanding that we create, essentially, to relate to our constantly rebuilding world. Along this path, we form and reform ourselves based on our experiences with our peers and the environment, interposing an internal world with the reality beyond us. However, there are often times when this driving force is overlooked in the work of graphic designers, in favor of pre-defined and easily reproducible processes. For a meaningful exchange between our work and the world, we need to open fissures in the walled-off paths of creative processes, allowing us to break free from assumptions rooted in our knowledge. Based on the literature review and examples of practical experiences, we understand the experience, subjectivity, and the expansion of the frontiers of design as potential germinators of multiple, intimate, and plural creative paths, understanding ourselves as individuals affected by the world and building new relationships from it.*

Keywords: *Frontier Design, Creative Processes, Experience, Self-formation.*

1. Introdução

Desde a primeira metade do século xx, no ensino, na prática ou na pesquisa em design, foram produzidos diversos escritos sobre o desenvolvimento de metodologias, tanto aquelas voltadas à prática profissional quanto as que visam o desenvolvimento de investigações acadêmicas. No texto *Rethinking Design Education for the 21st Century: Theoretical, Methodological, and Ethical Discussion* (Findeli, 2001), publicado no início de nosso século, Alain Findeli propõe uma breve revisão histórica no ensino do design, a partir da reflexão sobre os três pilares que fundamentam o aprendizado desta profissão desde a fundação da Bauhaus até o século XXI: arte, tecnologia e ciência.

O presente artigo não busca retomar ou debater as propostas de Findeli, mas relevar seu convite para refletir sobre o ensino e a investigação no design a partir de uma visão de mundo “(...) não-materialista, não-positivista, não-agnóstica e não-dualista” (Findeli, 2001, p.5). Além disso, suas argumentações sobre o modo como gradativamente o design se aproximou do positivismo lógico e da objetividade científica nos fazem compreender o caráter universalista que envolveu o pensamento projetual ao longo do século xx. E hoje, mais de vinte anos depois, este texto de Findeli permite, ainda, distintos debates e reflexões sobre o porquê de frequentemente desconsiderarmos a subjetividade do designer nos processos criativos próprios do ato de projetar, impulsionando à busca por outras alternativas para o projeto e seus processos, ainda que se reconheça o valor dos conhecimentos conquistados pelo design ao longo de mais de um século.

Outro aspecto importante, mencionado por Findeli (2001), diz respeito à urgência, ainda existente, em priorizarmos a responsabilidade social na formação de designers, visando uma participação mais consciente na sociedade em sua capacidade profissional intrínseca de reelaborar e transformar, seja pelos artefatos que produz ou pelo modo como é capaz de apresentar e representar o mundo em que vive (Latour, 2009).

Contudo, o que nos interessa aqui é retomar a ideia de designers como indivíduos, que também são afetados pelo mundo em suas práticas cotidianas, e de que modo um estado de consciência de seu entorno lhe permite abrir espaço para processos projetuais mais envolvidos, onde o inesperado pode dar lugar à experiência e o ponto de chegada importa menos que o caminho trilhado.

Neste sentido, a antropologia de Tim Ingold (2022), assim como os escritos sobre a experiência de Jorge Larrosa (2022), podem nos auxiliar em reflexões e ações nas quais o diálogo com diferentes processos entre arte e design

permitam a designers investigarem modos de agir, baseados no contato com o mundo que lhes rodeia, capazes de alimentar seus processos de criação.

Para Jorge Larrosa (2022, p.32), a experiência é aquilo que nos acontece e “(...) no saber da experiência não se trata da verdade do que são as coisas, mas do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece.” Assim, para este autor, o saber experiência é um saber “(...) individualizado, particular, subjetivo, relativo, contingente e pessoal.” Deste modo, ao citarmos o pensamento de Larrosa não pretendemos sugerir a possibilidade de criar um método que possa garantir que a experiência aconteça, pois ela não pode ser apropriada por nenhuma lógica operacional ou funcional: “(...) não podemos fazer com que nos aconteça, porque não depende de nós” (Larrosa, 2022, p.12). Mas é possível pensar que ela é uma categoria de abertura, requer um gesto de interrupção, que tem a ver com o não-saber e que:

“(...) requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço.” (Larrosa, 2022, p.25)

Nesse caminho, as narrativas subjetivas da experiência se contrapõem à assertividade objetiva do conhecimento científico, principalmente quando se busca uma resposta universal ou inquestionável. E, por esta razão, no presente escrito, nosso objetivo é refletir, por meio das palavras, sobre algumas experiências possíveis no âmbito do exercício projetual e da criação em design gráfico, considerando os processos artísticos e outras áreas de criação como rupturas necessárias para que algo nos aconteça.

2. Design de Fronteira

À margem da visão predominante de designers gráficos, enquanto projetistas impessoais na busca constante por neutralidade e objetividade (Armstrong, 2019), criadores dessa área, há muito, experimentam e expandem as definições do seu ofício em direções diversas nas quais subjetividade, afeto e experiência são partes indissociáveis do processo de criação.

Em o “Macramê da resistência” Lorraine Wilde (2019) traz a tona alguns destes expoentes menos ortodoxos do design como:

(...) Imre Reiner, tipógrafo antimodernista da Suíça, que se rebelou contra a "objetividade", acoplando o seu próprio traço lindamente subjetivo à linguagem pública da tipografia clássica; ou a irmã Corita Kent, freira

e tipógrafa do Sul da Califórnia que, na década de 1960, teve a ideia de usar a linguagem da cultura pop ao falar sobre espiritualidade para o seu público, subvertendo e apropriando esses termos para fins comunicativos antes que entrassem em nossos vocabulários críticos (Wild, 2019, p.107)

A autora reflete a partir de como tais trabalhos, menos presos às restrições do mercado e mais afinados com o fazer da artesanaria, são capazes de produzir ressonância, ficando melhores e ganhando mais sentido com o tempo.

A contemporaneidade trouxe para a mesa do designer gráfico discussões importantes sobre autoria, subjetividade, política, experiência e intuição por autores como: Katherine McCoy e Michael McCoy (2019), Michael Rock (1996), Ellen Lupton (1998), entre outros. Enquanto, em um design gráfico mais normativo, podemos nos apoiar nos padrões estabelecidos para nortear nossa criação, com intenção de controlar e prever as suas relações com o consumidor/espectador, o designer que opta por se afastar dessa prática centralizadora precisa mergulhar na própria subjetividade e na multiplicidade das relações interpessoais e interculturais a fim de coletar as bases para seu processo criador, bases essas em constante processo de mutabilidade, ressignificação e reestruturação.

Wilde (2019) nos apresenta as relações do design com o artesanato, mas podemos encontrar muitas outras sincronicidades com diferentes fazeres e disciplinas. Por meio da citação “O lugar arquitetônico faz ultrapassar os usos programados ou projetados para desenvolver-se de acordo com o papel de encontro e das experiências vividas” (Duarte, 2022, p.37), percebemos as consonâncias entre o design do qual falamos e os processos que ocorrem na arquitetura. O “narrador” de Walter Benjamin que: “(...) retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (Benjamin, 1994, p.201) também nos faz perceber ecos que atravessam nosso ofício e o do criador de narrativas. Designers que expandem seu campo e navegam às margens do seu fazer desbravam a terra incógnita para si e seus pares, mas encontram afetos e espelhamentos ao abraçar tais cumplicidades em outros criadores e seus fazeres.

Concomitantemente, partindo de outras direções, também se aproximam de nós profissionais de disciplinas vizinhas, como a escrita, escultura, gravura, pintura e arquitetura; se debruçando cada vez mais sobre as questões e métodos do design gráfico na formulação de seus projetos e campos de atividade. Annette Gilbert comenta que:

Autores estão progressivamente deixando de estar satisfeitos em simplesmente escrever textos, não mais consideram o design de textos e livros

como um fator secundário mas sim como uma propriedade que constitui o seu trabalho. (Gilbert, 2016, p.18)

Essa confluência vem deslocando os designers, dentre outros profissionais criativos, para áreas marginais e de fronteira. Designamos tais espaços conceituais como áreas marginais, tanto por considerarmos sua distância de seus centros consolidados de saber, quanto por seu caráter mutável e de potencial subversivo. São regiões verdadeiramente multidisciplinares, de trocas e encontros, onde os dogmas técnicos e conceituais perdem sua primazia e cedem espaço para o saber da experiência e o intercâmbio de percepções mais coletivas. Chamaremos essa região de “design de fronteira” estendendo o conceito primeiramente apresentado na dissertação “Jornadas não Mapeadas: Errância e experiência em um design de fronteira” (Bicho, 2019).

Nesse campo busca-se menos o domínio sobre a forma e sobre a interpretação da mensagem, entendendo o ato criador como ferramenta de cognição e percepção ativa, tanto individual como social. Ao reconfigurar experiências em imagens e formas, esse criador molda a multiplicidade e complexidade do seu entorno a partir da sua própria vivência, gerando uma nova base material para a troca de tais experiências com seus pares. Esse fazer encontra paralelos com a narrativa apontada por Benjamin que:

(...) durante tanto tempo floresceu num meio de artesãos – no campo, no mar e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. (Benjamin, 1994, p.205)

O design de fronteira é também o espaço possível para o pensamento e o fazer nômade de Gilles Deleuze, quando este diz que para que a função do pensar possa se libertar da sua rigidez, é preciso colocar tais formas de pensar em xeque, não com imagens de pensamento que se contraponham a elas mas com exterioridade em si, uma força que desenraíze as imagens existentes do pensamento para dar lugar a um espaço aberto (Deleuze, 1997).

A busca por um design de fronteira é da possibilidade de colocar em xeque os modelos que guiam nossas percepção de mundo, que estriam o espaço do nosso processo criativo e em seu lugar situar o fazer e o pensar do designer em um espaço liso, passível de novos encontros e novas cognições, um espaço do possível.

Um "método" é o espaço estriado da cogitatio universalis, e traça um caminho que deve ser seguido de um ponto a outro. Mas a forma de exterioridade situa o pensamento num espaço liso que ele deve ocupar sem poder medi-lo. (Deleuze, 1997, p.29)

Quando evitamos o erro e a errância, acabamos por nos alienar da experiência, da descoberta e dessa parte do fazer que lida com o que é maior que nós e nossas vontades, abdicar de tal vivência é também abdicar do maravilhamento com o nosso fazer e da potência de provocar maravilhamento através da comunicação visual que nos propomos a desenvolver.

É indispensável para o nosso processo criativo fundamentar saberes e métodos, construir portos seguros onde possamos ancorar vivências, mas para além de todo porto existe um oceano que nos incita a levantar âncora. Para podermos ir ao encontro daquilo que não sabemos, para podermos ir além do que já somos, precisamos deixar o abrigo daquilo que já alcançamos.

É inevitável que os fazeres, processos e pensamentos estriem mais uma vez o que é liso, novas trilhas serão marcadas, por vezes até mesmo reencontrando antigas trilhas, mas, em seu movimento nômade, antigos limites terão sido desfeitos. O enrijecimento do pensamento é uma iminência contínua, a busca por experiências que ponham em xeque modelos de verdade tem que ser também um ato contínuo.

3. Criação como processo autoformativo

Partindo da perspectiva de um design que se coloca sensível e aberto a outras experiências e formas de saber, trazemos aqui a proposta de pensar o design considerando entrelaçamentos com os campos da arte, antropologia, educação e ficção. Desta forma, levantamos a possibilidade do processo criativo como mediador das relações com o mundo e os seres que o habitam.

Em entrevista concedida à Édio Raniere, Anne Sauvagnargues (2020) situa a importância da arte como algo que se dá além da perspectiva dos grandes artistas reconhecidos pelo mercado de arte, sendo entendida como um gesto político que possibilita aos indivíduos realocarem relações e percebê-las de maneira diferente (Sauvagnargues, 2020).

Nesse sentido, Sauvagnargues traz a percepção de um indivíduo situado em contextos sociais e espaciais, entendendo que o processo criativo e o próprio indivíduo existem como "(...) um nó complexo de relações exteriores" (Sauvagnargues, 2020, p.8). A subjetividade é, dessa forma, entendida como uma nuvem flutuante, sendo constantemente afetada por um conjunto de relações extrínsecas e mutáveis.

Partindo dessa noção, temos o meio externo como participante não só do processo criativo mas também da formação da própria subjetividade do

indivíduo. Nesse sentido, parece coerente trazer perspectiva da autoformação, apontada por Pascal Galvani (2002) como uma alternativa para a aplicação de uma educação transcultural.

Galvani (2002) apresenta a autoformação como um processo tripolar que engloba a tomada de consciência sobre a própria realidade subjetiva – autoformação –, a troca com o “outro” – heteroformação – e a participação do meio e das coisas no processo formativo – ecoformação. Assim, o indivíduo receberia a influência do meio social e físico em que se encontra e retornaria sobre a interação ocorrida, tomando consciência sobre ela, em um processo cíclico.

Tal perspectiva privilegia a experiência vivida, entendendo que é na tomada de consciência sobre um acontecimento que se geram os sentidos e interpretações de mundo. Invés de propor a adequação das experiências individuais a modelos preestabelecidos, tal visão assume que todas as descrições racionais ou simbólicas são, na verdade, construção do imaginário visionário (Galvani, 2002) e, não reduzindo a experiência a uma única leitura de mundo, passa a carregar a pluralidade em sua essência.

Esse modelo educacional se opõe à perspectiva da informação, entendida por Larrosa (2022) como fonte de sobrecarga que impede que estejamos sujeitos à experiência. Se, por um lado, o sujeito da experiência se permite afetar por aquilo que lhe acontece, o sujeito da informação busca, frequentemente, conformar o mundo aos seus desígnios e ideias preestabelecidas.

Em sua palestra intitulada “O ato de criação”, Deleuze (1999) também menciona a informação, trazendo-a como um conjunto de palavras de ordem, equivalente a um sistema de controle. O sentido exposto pelo autor pressupõe uma ordem unidirecional e hierárquica, composta por um agente emissor e um receptor passivo.

No entanto, Deleuze (1999) apresenta em seguida a noção contra-informação, que se dá como forma de oposição a tal sistema de controle. O autor cita sua existência em países sob regimes ditatoriais ou autoritários, podendo dar-se como elemento de mudança, se existindo como “ato de resistência”.

O ato de resistência é definido como algo que existe além das noções de informação e contra-informação, apresentando relação com a arte (Deleuze, 1999). Ao destrinchar a noção de resistência, Deleuze coloca que “criar é resistir”, sendo a criação entendida pelo autor como uma potência de existir além do pensamento dominante e dos “lugares comuns” (Deleuze, 1995).

Cabe destacar, porém, que a arte não equivaleria à resistência, uma vez que ela não se dá apenas como resposta a algo que já existe, uma reação social. A arte corresponde, na verdade, a uma linha de fuga que “(...) se apoia em impossibilidades, mas para constituir algo que não é resistência, e sim

abertura” (Sauvagnargues, 2020, p.12), partindo de bloqueios da sociedade para fazer emergir algo novo.

Dessa forma, Sauvagnargues (2020) coloca que das impossibilidades e impedimentos surgem as condições de criação. Ao invés de evitar ou entrar em confronto direto com os bloqueios para desimpedir-los, a autora sugere pensar a arte como “disparidade”, existindo qual linha de fuga que, por sua vez, leva à transformação de uma situação. Temos, desta maneira, um processo que, além de modificar o entendimento do sujeito sobre sua realidade – seja subjetiva, social ou física –, abre possibilidade para uma perspectiva de transformação da mesma.

De forma semelhante, ao pontuar a criação como uma necessidade humana, Fayga Ostrower (1983) a entende como um diálogo constante entre pensamento e ação criadora, dando-se como um processo em constante expansão e modificação. Assim, a autora coloca que:

Quando se configura algo e se o define, surgem novas alternativas. Essa visão nos permite entender que o processo de criar incorpora um princípio dialético. É um processo contínuo que se regenera por si mesmo e onde o ampliar e o delimitar representam aspectos concomitantes, aspectos que se encontram em oposição e tensa unificação. A cada etapa o delimitar participa do ampliar (...) (Ostrower, 1983, p.26)

Assim, a criação apresenta-se como processo aberto e mutável de percepção e transformação do mundo. Sob essa ótica, a cada nova configuração da realidade externa, a perspectiva do criador amplia-se e surgem novas possibilidades, entendendo a criação também como um processo de aprendizado *com* o mundo (Ingold, 2022).

Para elaborar tal entendimento sobre o processo criativo, é interessante recorrer ao conceito da *correspondência*, apresentado por Tim Ingold em seu livro “Fazer: Antropologia, arqueologia, arte e arquitetura” (2022).

Ingold parte da comparação entre dois modos de pensar: o do teórico e o do praticante. Ao invés de defini-los como opostos irreconciliáveis, ele coloca que a diferença entre ambos se daria porque “(...) um *faz através do pensamento* e o outro *pensa através do que faz*” (Ingold, 2022, p.22). Assim, o caminho seguido pelo praticante consiste em permitir que o conhecimento surja a partir dos engajamentos práticos e observacionais com aquilo que o rodeia (Ingold, 2022).

A partir dessa noção, Ingold entende que o pensamento segue e responde aos fluxos dos materiais com os quais lidamos, sendo cada trabalho um confronto entre “ideias ‘na cabeça’” e “fatos ‘no campo’” (Ingold, 2022, p 23). Conforme experimentamos, podemos perceber o que nos acontece, abrindo

nossa percepção para o que se passa no mundo. Nesse sentido, é proposta uma postura que busca respondê-lo ao invés de tentar descrevê-lo ou representá-lo de acordo com nossas noções anteriores (Ingold, 2022).

Para estabelecer relação com o mundo, desta forma, é preciso estar em diálogo com ele, nos correspondendo com os materiais e seguindo seus fluxos e escoamentos. A ideia de correspondência pressupõe uma via de mão dupla, onde ao mesmo tempo que pensamos por meio dos materiais, estes também “(...) pensam em nós” (Ingold, 2022, p.23). A esse respeito, é elucidativo citar este trecho onde Ingold fala sobre a relação do artesão com o material:

No ato de produzir, o artesão adapta seus próprios movimentos e gestos – na realidade a sua própria vida – com o devir dos seus materiais, juntando-se às forças e fluxos que levam seu trabalho à fruição, se seguindo-os. O desejo do artesão é o de ver o que o material pode *fazer*, ao contrário do desejo do cientista que é o de conhecer o que ele é, como explica a teórica política Jane Bennett (2010:60), que permite ao primeiro discernir uma vida no material (...) (Ingold, 2022, p.72)

Novamente, retornamos aqui a uma perspectiva que propõe pensar um conhecimento situado, afastando-se da tentativa de qualificar a experiência vivida em categorias pré-estabelecidas. O aprendizado e a criação configuram-se, dessa forma, num sentido aberto e participativo, entendendo que, mais que a influência de fatores externos, somos constantemente permeados pelos fluxos do mundo.

Entende-se aqui a criação como um diálogo que concomitantemente delimita o entendimento de mundo e expande as possibilidades de troca do sujeito com a realidade que o atravessa. Tal forma de conhecer e estar em contato com o mundo sugere um conhecimento cumulativo que, por meio de experiências anteriores, permite que novos entendimentos e ideias se configurem. Neste ponto, é possível perceber uma semelhança com a perspectiva do narrador apresentada por Benjamin (1994), cuja narrativa, conforme visto anteriormente, incorpora sua própria experiência vivida ou apropria-se do relato da experiência do outro para a construção de seu saber.

Ursula K. Le Guin (2020), de forma semelhante, sugere pensar a ficção a partir da Teoria da Cesta¹, de Elizabeth Fischer. A autora coloca que é muito provável que as primeiras invenções culturais tenham sido recipientes para guardar produtos coletados ou carregar coisas e, ao propor pensar as histórias a partir de tal entendimento, sugere contar – e perceber – o mundo sob uma perspectiva diferente da visão do “Herói” conquistador.

¹ Do original *Carrier Bag Theory*.

A história narrada a partir dos recipientes não pressupõe a ausência de conflito mas, conforme colocado por Le Guin (2020), não se restringe a isso uma vez que “(...) o propósito da história não é a resolução ou o êxtase, mas um processo contínuo” (Le Guin, 2020, p.5). Desta forma, não se restringe às grandes e épicas narrativas, tratando-se, na verdade, de acúmulo de pequenas “coletas” e, assim, permitindo o desenvolvimento de uma história que não acaba e ecoa além de uma subjetividade centralizadora.

Assim, entendemos que um design que se coloca no mundo de forma atenta e permite que saberes o atravessem, também se assemelha à uma cesta. A partir de tal sentido cumulativo e da perspectiva de abertura desta proposição, é possível perceber um processo onde tanto o designer quanto sua criação encontram-se em estado de expansão e aprendizado constantes, em colaboração com os fluxos da matéria trabalhada.

4. Fazer-pensar em um design de fronteira

No âmbito do Programa de Pós-graduação em Design da Escola de Belas Artes da UFRJ, pesquisas de caráter teórico-prático experimentam abordagens de projeto e aprendizagem projetual a partir de uma perspectiva de rupturas com processos pré-estabelecidos e consolidados nas práticas do design. Neste sentido, diálogos com autores de áreas como a antropologia, a educação e a filosofia são indispensáveis para vislumbrar propostas de criação que aproximem o fazer do designer do exercício com as materialidades, em uma prática de criação na qual não se busque objetivar, homogeneizar, calcular ou tornar previsível a experiência envolvida nesses processos. Nessas práticas, como sugere Larrosa (2022), aceitamos o convite a explorar o par “experiência/sentido” como alternativa ou ampliação do par teoria/prática.

As produções a seguir apresentam alguns caminhos trilhados por egressos do PPGDesign/EBA² em pesquisas de mestrado, com a intenção de expor suas vivências muito mais do que constituir modelos ou métodos a partir delas.

4.1. Objetos de criação residual

Durante o desenvolvimento da pesquisa de mestrado intitulada “Rua: diálogos entre processo criativo e ambiente urbano”, realizada por Raíssa Albuquerque, foram gerados alguns objetos-processo de design, desenvolvidos como forma de entendimento dos contextos e das situações relacionadas àquela pesquisa. Tendo em vista que tais objetos se davam como

2 Programa de Pós-Graduação em Design da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

consequência secundária de um processo de entendimento, foram chamados pelo nome de “objetos de criação residual” (Albuquerque, 2024).

Tais objetos sugerem uma aproximação entre o processo criativo e o entendimento teórico, relacionando as ações *fazer* e *pensar* como parte de um mesmo desenvolvimento. Nesse sentido, o entendimento perpassa a dimensão subjetiva da percepção de uma questão, o corpo e as relações estabelecidas com os materiais durante o processo de criação.

De maneira semelhante à relação do processo criativo estabelecido por Ostrower (1987), os objetos de criação residual incorporam um princípio dialético, existindo como uma troca constante entre o agente criador, os materiais, o meio externo e o outro.

No entanto, se por um lado o ambiente e os estímulos externos funcionam como sensibilizadores de sua criação, por outro estes existem como a materialização de ideias no mundo. Dessa forma, é entendido um processo aberto e de exposição de pensamento, existindo a possibilidade de desenvolvê-los para além de uma criação individual.



FIGURA 1. Objetos de criação residual desenvolvidos durante a pesquisa de mestrado. Fonte: autores

Como exemplo, citamos aqui a zine “Objetos-sombra do caminho” (Albuquerque, 2024), desenvolvida a partir de caminhadas feitas pelo centro da cidade de Niterói. O objeto é apresentado como reflexo de uma percepção subjetiva do entorno, fazendo parte de um repertório anterior da autora e, de certo modo, tendência de seu olhar.



FIGURA 2. Zine Objetos-sombra do caminho. Fonte: autores

Albuquerque (2024) a apresenta no decorrer do mesmo capítulo em que realiza a análise das entrevistas feitas com artistas de rua ao longo de sua pesquisa. Por meio da consciência de que as sombras que viu ao longo de seu caminhar poderiam não fazer parte da percepção da rua de outros transeuntes, a autora destaca em sua fala a presença de uma dimensão subjetiva do entendimento do espaço urbano.

É possível notar uma relação estabelecida entre o desenvolvimento deste objeto e o entendimento do conteúdo das entrevistas realizadas, visto que algumas das conclusões apresentadas ao longo do capítulo assemelham-se à narrativa associada à zine. Evidenciamos, dessa forma, a importância dada pela autora aos processos criativos como forma de entendimento relacionada à pesquisa realizada.

Mais que um objeto findo em si, o processo de criação é tomado como forma de refletir sobre o contexto de sua execução. Ao notar que sua percepção da rua se dava de forma muito subjetiva, a autora toma consciência de que o ambiente relatado pelos entrevistados era tão permeado por suas subjetividades quanto eles pela rua. O processo criativo e os objetos de criação residual corporificaram e objetificaram questões que poderiam se perder caso não materializadas pelo gesto da pesquisadora.

Nesse sentido, tal exemplo apresenta uma relação onde o meio físico, a percepção do outro e o processo criativo relacionam-se ao entendimento subjetivo da experiência de campo, questionando e tencionando limites entre subjetividade, escrita acadêmica e pesquisa em design. Antes que um objeto ou forma externalizada no mundo segundo o modelo hilemórfico

(Ingold, 2022), o processo de criação de tais objetos é destacado como forma de pesquisa que acompanha a autora ao longo de toda a sua dissertação.

4.2. Gabinete nômade

Desdobramento prático da pesquisa “Jornadas não mapeadas” (Bicho, 2019), Gabinete nômade é um apanhado da séries de imagens e objetos gerados entre setembro de 2017 e maio de 2020 partindo do questionamento de como se daria o processo criativo e quais materializações despontariam do ato de se perder e da percepção surgida de tal experiência. As produções ocorreram então em localidades à margem das estruturas produtivas, espaços indômitos, tanto em área urbana, quanto fora dela. Espaços abandonados, ruínas, terrenos baldios, matas e ermos.

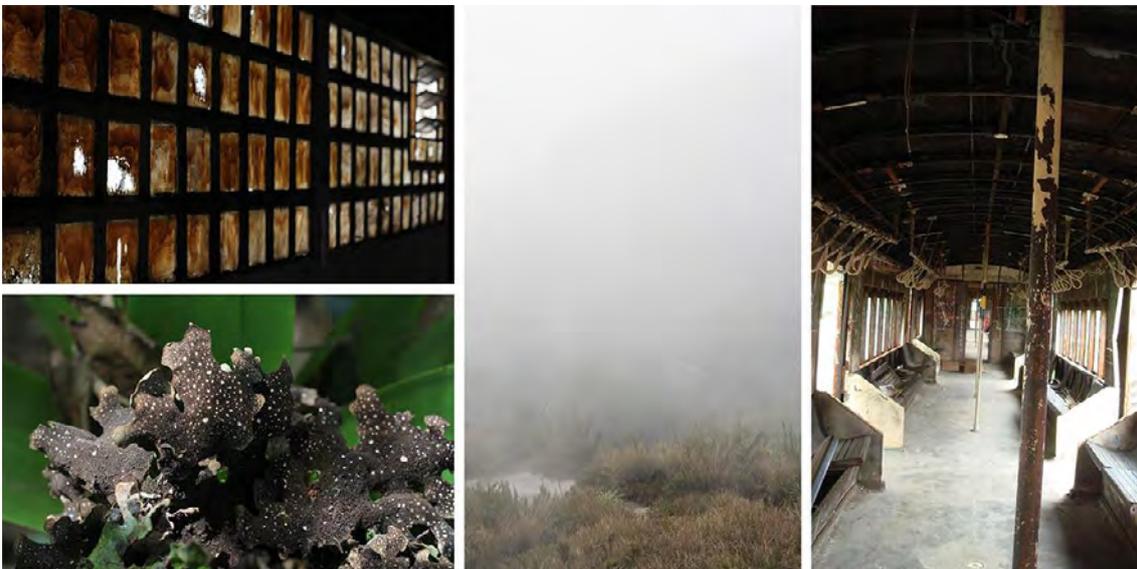


FIGURA 3. Exemplos de locais onde se deram o projeto. Fonte: autores

A proposta e planejamento das vivências foram traçados na intenção de unir, de maneira tangível, a busca por se perder dos caminhos sedimentados da cognição subjetiva pessoal ao ato físico de se perder no espaço. Compartilhando da opinião de Careri quando defende que:

Perder-se significa que entre nós e o espaço não existe somente uma relação de domínio, de controle por parte do sujeito, mas também a possibilidade de o espaço nos dominar. São momentos da vida em que aprendemos a aprender do espaço que nos circunda (...) já não somos capazes de atribuir um valor, um significado à possibilidade de perder-nos. Modificar lugares, confrontar-se com mundos diversos, ser forçados a recriar continuamente os pontos de referência é regenerante em nível psíquico, Se hoje ninguém aconselha uma tal experiência, nas culturas

primitivas, pelo contrário, se alguém não se perdia, não se tornava grande. E esse percurso era brandido no deserto, na floresta; os lugares eram uma espécie de máquina através da qual se adquiriam outros estados de consciência. (Careri, 2013, p.48)

As imagens surgidas de tais vivências não se pretendem uma síntese representativa dessas experiências ou mesmo destes espaços. No contexto de um fazer que se propõe errar e se perder para encontrar familiaridades próprias, não se mostra coerente, inclusive, propor um trabalho que delimite essa ou aquela formatação como a ideal. Seriam melhor definidos enquanto materializações físicas pontuais do processo de apreensão subjetivo do espaço exógeno, da busca por criar laços e sincronidades entre sujeito e ambiente. Em suma, um conjunto de despontamentos dentre tantos outros possíveis.



FIGURA 4. Exemplos da série Escritas, fotografias e reconfigurações. Fonte: autores

Em um destes despontamentos intitulado “Escritas”, marcas deixadas pelo tempo, acidente e acaso são reconfigurados em símbolos, alfabetos e hieróglifos indecifráveis porém não ilegíveis, formando mensagens incertas como um labirinto sem muros, um mar aberto que convida a uma leitura sem destino definido.

As figuras impressas em formatos A2 e A1 foram fixadas em construções abandonadas, onde ficaram expostas aos olhares dos raros passantes e à ação do tempo; propondo assim uma troca com o próprio espaço, natureza e acaso, raízes do projeto, que voltam a agir sobre as impressões, reiniciando um ciclo.



FIGURA 5. Impresso na sua fixação e após o decorrer de um ano. Fonte: autores

5. Considerações finais

Mais que delinear um caminho a seguir, a proposta deste artigo sugere uma perspectiva para o design que aproxima o conhecimento e a experiência. O saber é apresentado aqui de forma continuada, onde a história contada pelo outro não é entendida como substituto da experiência vivida, mas sim parte dela.

No exemplo dos objetos de criação residual (Albuquerque, 2024), o processo de criação de objetos de design é apresentado como ferramenta de pesquisa e tomada de consciência sobre os contextos estudados. Ao invés de abordar o design como fim externo à pesquisa, a autora propõe a elaboração de artefatos gráficos como forma de entendimento e mediador de sua relação com o objeto de pesquisa.

Os Gabinetes Nômades (Bicho, 2019), por sua vez, propõem um design que se dá como alternativa ao modelo hilemórfico, desdobrando-se por meio da experiência e apresentando-se atento aos acontecimentos. Mais que conformar o mundo a um projeto externo a ele, é proposto considerar o mundo como participante desse projeto que se delinea no caminhar dos processos.

Por meio dos autores e exemplos apresentados, entendemos a perspectiva de um design que prevê uma atitude de vulnerabilidade e atenção aos contextos que o cercam, permitindo que um saber mutável emerja da experiência vivida. Percebemos nessa postura um potencial de abertura que se projeta para além de saberes sedimentados, onde o processo criativo se dá como possibilidade de aprendizado e re-significação de contextos.

Assim, ao longo das pesquisas teórico-práticas referenciadas neste artigo, percebemos o design como campo aberto para criar rupturas em saberes estagnados, reforçando a importância das trocas com a matéria trabalhada como parte do processo autoformativo e da construção de saberes mutáveis.

Referências

ALBUQUERQUE, Raíssa Joanna Vítoła. **Rua**: diálogos entre processo criativo e ambiente urbano. Dissertação (Mestrado em Design) – Programa de Pós-Graduação em Design, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 265f. 2024.

ARMSTRONG, H. **Teoria do design Gráfico**. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BICHO, Daniel de Oliveira Guttman. **Jornadas não Mapeadas**: Errância e experiência em um design de fronteira. Dissertação (Mestrado em Design) – Programa de Pós-Graduação em design gráfico, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 99f. 2019.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Rev. Bras. Educ.**, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, Apr. 2002.

CARERI, Francesco. **Walkscapes: o caminhar como prática estética**. 1a. ed. São Paulo: Editora G. Gilli, 2013.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs**. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. O ato de criação. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 27 jun. 1999.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Abecedário de Gilles Deleuze**. Éditions Montparnasse, Paris. Filmado em 1988-1989. Publicado em: 1995.

DUARTE, Cristiane Rose; MIRANDA, Cybelle Salvador; SANTANA, Ethel Pinheiro; et al. **Experiência do lugar arquitetônico**: dimensões subjetivas e sensoriais das ambiências. Rio de Janeiro: Rio Books, 2022.

FINDELI, Alain. Rethinking Design Education for the 21st Century: Theoretical, Methodological and Ethical Discussion. In: **Design issues**, volume 17, number 1, winter, 2001, p. 5-17.

GALVANI, Pascal. A Autoformação, uma perspectiva transpessoal, transdisciplinar e transcultural. **Educação e transdisciplinaridade II**, São Paulo, Triom/UNESCO, 2002, p. 95-121.

GILBERT, A. **Publishing as artistic practice**. Berlim: Sternberg Press, 2016.

INGOLD, Tim. **Fazer: antropologia, arqueologia, arte e arquitetura**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2022.

LARROSA, Jorge. **Tremores: escritos sobre experiência**. Trad. Cristina Antunes, João Wanderley Geraldi – 1. ed.; 6a. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

LATOUR, Bruno. **Um Prometeu cauteloso? Alguns passos rumo a uma filosofia do design** (com especial atenção a Peter Sloterdijk). Tradução de Daniel B. Portugal e Isabela Fraga. In: *Agitprop: Brazilian journal of design*, Ano VI - Número 58, 2009, p. 1-21.

LE GUIN, Ursula K. **A Ficção como Cesta: Uma teoria**. Trad. Priscilla Mello. Revisão de Ellen Araujo e Marcio Goldman. [1986] 2020. Disponível em: https://www.academia.edu/44858388/A_Fic%C3%A7%C3%A3o_como_Cesta_Uma_Teoria_The_Carrier_Bag_Theory_of_Fiction_Ursula_K_Le_Guin. Acesso em: 14 ago. 2023.

LUPTON, Ellen. The Designer as Producer. In: HELLER, Steven. **The Education of a Graphic Designer**. New York: Allworth Press, 1998, p.159–162.

MACCOY, Katherine. A tipografia como discurso. In: ARMSTRONG, H. **Teoria do design Gráfico**. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 3ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 1983.

ROCK, Michael. The designer as author. **Revista Eye**, vol.5, n.20, 1996. Disponível em: <https://www.eyemagazine.com/feature/article/the-designer-as-author>. Acesso em 12 jun. 2024.

SAUVAGNARGUES, Anne. Somos nada mais que imagens: Entrevista com Anne Sauvagnargues [Entrevista concedida a] RANIERE, E.; HACK, L. **Revista Polis e Psique**, [S. l.], v. 10, n. 1, p. 6–29, 2020. DOI: 10.22456/2238-152X.97503. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PolisePsique/article/view/97503>. Acesso em: 22 dez. 2022.

WILD, L. O macramê da resistência. In: ARMSTRONG, H. **Teoria do design gráfico**. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

Como referenciar

ALBUQUERQUE, Raíssa Joanna Vitola; BICHO, Daniel de Oliveira Guttmann; PIRES, Julie de Araujo. Percursos de criação em um design com o mundo. **Arcos Design**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 2, pp. 294-313, jul./2025. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/arcosdesign>.

DOI: <https://www.doi.org/10.12957/arcosdesign.2025.90235>

Copyright © 2025 Raíssa Joanna Vítola Albuquerque, Daniel de Oliveira Guttmann Bicho, Julie de Araujo Pires



A revista **Arcos Design** está licenciada sob uma licença Creative Commons Atribuição – Não Comercial – Compartilha Igual 4.0 Não Adaptada.

Recebido em 27/02/2025 | Aceito em 05/05/2025

**“Deixa eu te mostrar o que estou falando”:
uma investigação sobre a relação entre
desenho e diálogo durante a produção de RGS**

Stephania Padovani (UFPR, Brasil)

stephania.padovani@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3051-8949>

Luciana Bertoso (UFPR, Brasil)

lu.bertoso@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0573-0144>

Gabrielle Hartmann Grimm (UFPR, Brasil)

gabihgrimm@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5692-8738>

“Deixa eu te mostrar o que estou falando”: uma investigação sobre a relação entre desenho e diálogo durante a produção de RGS

Resumo: Representação Gráfica de Síntese é uma modalidade de desenho colaborativo em que estudantes discutem e desenham conteúdos teóricos. Neste estudo, temos como objetivo compreender com se dá a relação entre desenho e diálogo durante esse processo. Para tanto, nossa coleta de dados envolveu relatos de processo produzidos pelos próprios estudantes e observação participante para verificar os diferentes tipos de relação desenho-diálogo in loco. Como resultados, identificamos 4 modalidades que se interconectam de diversas maneiras: diálogo para o desenho, diálogo com apoio do desenho, diálogo pelo desenho e diálogo sobre o desenho.

Palavras-chave: Representação Gráfica de Síntese; Desenho colaborativo; Diálogo.

“Let me show you what I’m talking about”: an investigation onto the relationship between drawing and dialogue during GRS production

Abstract: Graphic Representation for Synthesis is a type of collaborative drawing in which students discuss and represent theoretical content. In this study, we aim to understand how drawing and dialogue are interrelated during GRS production process. In order to achieve such, data gathering involved process reports (produced by students themselves) and participatory observation to validate different types of drawing-dialogue relationship in loco. Our results revealed 4 types of relationships that are interconnected in different ways: dialogue for drawing, dialogue with drawing support, dialogue through drawing and dialogue about drawing.

Keywords: Graphic Representation for Synthesis; Collaborative Drawing; Dialogue.

1. Introdução

A primeira frase que compõe o título deste artigo foi por nós ouvida dentro de uma sala de aula do 4º ano do ensino fundamental, enquanto crianças projetavam colmeias em grupo. Após ter sido “acusada” por sua equipe de falar demais, além de estar indignada por não ter suas ideias consideradas, uma estudante pegou uma folha A3, um lápis e disse ao colega mais próximo: “Deixa eu te mostrar o que estou falando!”. Pôs-se a rascunhar a solução que havia imaginado enquanto explicava verbalmente seus componentes. Nesse momento, a mistura de desenho e diálogo não apenas facilitou a explicação da ideia, mas conseguiu convencer o grupo de que a solução proposta pela menina fazia sentido e deveria ser levada em consideração.

De volta às salas de aula da pós-graduação em Design, o fato relatado anteriormente contribuiu para modificar nossa maneira de enxergar a dinâmica envolvendo RGS (representações gráficas de síntese). A RGS é uma modalidade de desenho colaborativo que aplicamos no contexto de ensino-aprendizagem na pós-graduação em Design, em disciplinas de cunho teórico-metodológico. Conforme Padovani et al. (2018), a produção coletiva de RGSs funciona como um momento de revisão do conteúdo exposto em sala de aula (associado a conhecimentos prévios trazidos pelos estudantes), em que todos os participantes do grupo buscam sintetizar esse conteúdo na forma de uma representação gráfica de formato livre.

Começamos a perceber que a dinâmica com RGSs não se tratava apenas de produzir colaborativamente uma representação gráfica que sintetizasse a visão do grupo sobre um conteúdo, mas sim de um processo ativo de diálogo sobre determinado assunto em que o desenho atuaria como mediador. Enquanto circulávamos entre grupos que produziam RGS em sala, escutamos algumas frases semelhantes à da estudante do ensino fundamental que nos reforçaram o vínculo entre desenho e diálogo:

- “Deixa eu te mostrar o que estou pensando (seguido de desenho)”;
- “Eu entendi assim, olha... (enquanto desenha)”;
- “Desse jeito (referindo-se a um desenho em andamento), as pessoas podem entender outra coisa... e se a gente fizesse assim? (nova proposta de desenho)”;
- “Vou colocar um negócio aqui (adição de elemento gráfico a um desenho colaborativo) para ficar mais óbvio”;
- “Acho que se você desenhar, a gente vai entender melhor o que você está querendo dizer”.

Entretanto, também observamos situações em que o grupo chegava rapidamente a uma solução gráfica, após um período muito curto de diálogo e partia para a execução do desenho praticamente em silêncio. Essas situações,

apesar de minoritárias, passaram a nos preocupar enquanto docentes-pesquisadoras. Se o maior objetivo da dinâmica envolvendo RGS é justamente a construção colaborativa do conhecimento, a falta de diálogo revela a falta de discussão do conteúdo pelo grupo. Passamos a ter tão somente a produção coletiva de uma representação gráfica, sem atingir o objetivo pedagógico da dinâmica.

Tal problemática nos suscitou uma série de questionamentos. Como estimular o diálogo entre os estudantes enquanto produzem RGS? Como fazê-los perceber que a discussão do conteúdo é tão ou mais importante do que produzir um “desenho bonito”? Como frear a “pressa de terminar” a representação gráfica de modo a favorecer a discussão do conteúdo? Certamente que conseguir responder a essas questões nos traria um impacto pedagógico bastante positivo na produção de RGS, mas há duas questões anteriores que atuam como pré-requisitos: quais são as relações estabelecidas entre desenho e diálogo durante a produção de RGS? Quais dessas relações estimulam a discussão do conteúdo pelo grupo? Essas são as duas questões centrais que deram origem ao estudo relatado no presente artigo.

2. Fundamentação teórica

Este estudo se fundamenta em investigações anteriores acerca de três eixos teóricos principais: interação no trabalho em grupo; diálogo no trabalho em grupo e diálogo no desenho colaborativo.

2.1. Interação no trabalho em grupo

Conforme Vivacqua e Garcia (2011), trabalhar em grupo não se trata apenas de resolver coletivamente um conjunto de tarefas. As autoras argumentam que são necessários familiarização e estabelecimento de uma relação de confiança entre os participantes que compõem a equipe. Esses dois aspectos potencializam a colaboração dentro dos grupos. Ainda segundo as mesmas autoras, um dos principais motivos (e benefícios decorrentes) da colaboração é a ocorrência de diversidade de opiniões dentro do grupo, o que possibilita a análise de questões sob diferentes pontos de vista.

As características da interação intra-grupo não necessariamente são constantes durante o processo de colaboração entre os integrantes da equipe. Identificamos, na literatura, três aspectos capazes de influenciar a comunicação entre os participantes durante a realização de trabalhos em grupo: (a) a **etapa** do trabalho em grupo (Mayordomo e Onrubia, 2015); (b) os **padrões** de colaboração adotados pelo grupo (Fuks et al., 2011); (c) o **tipo de organização/coordenação** dentro do grupo (Fuks et al., 2011; Mayordomo e Onrubia, 2015).

Mayordomo e Onrubia (2015) identificaram e caracterizaram as seguintes **etapas** no trabalho em grupo:

- iniciação (em um primeiro estágio, cada participante do grupo apresenta suas próprias ideias, sem que estas sejam questionadas pelo grupo);
- exploração (neste estágio, os participantes comparam e contrastam as ideias propostas entre si, mas ainda não ocorrem críticas ou discussão das ideias);
- negociação (os participantes analisam, discutem, negociam, constroem e reconstróem significados a partir das diversas ideias apresentadas);
- co-construção (os participantes chegam a um consenso e propõem uma solução em conjunto).

Fuks et al. (2011), por sua vez, descreveram os seguintes **padrões** de colaboração durante a realização de trabalhos em grupo:

- geração (coleta, produção ou detalhamento de informações);
- redução (seleção, síntese ou refinamento de informações);
- esclarecimento (esclarecer significados e definir vocabulário de referência);
- organização (correlacionar, classificar, estruturar informações);
- avaliação (aferrir a qualidade das informações a partir de ranking, votação ou mecanismo qualitativo).

Quanto à **coordenação** do trabalho em grupo, a partir da combinação das classificações propostas por Vivacqua e Garcia (2011) e Mayordomo e Onrubia (2015), torna-se possível visualizar as seguintes modalidades:

- organização em cadeia (um dos participantes traz uma proposta de solução que é, então, revisada / expandida pelos demais para gerar o produto final);
- organização estrela (cada participante produz individualmente uma solução completa, o grupo analisa as soluções individuais e as compila em uma solução final);
- organização individual (cada participante realiza sua parte do trabalho e a soma das partes, sem necessidade de integração, permite atingir o objetivo partilhado);
- organização quebra-cabeça (os participantes executam diferentes partes / aspectos da atividade e alguém fica responsável por integrar as contribuições individuais em um produto final);
- organização com repasse de tarefas (ao longo do desenvolvimento do trabalho, os participantes repassam tarefas ou resultados uns para os outros, ou seja, ao finalizar sua parte, um integrante “passa o bastão” para o outro dar continuidade);

- organização orquestrada (as atividades individuais ocorrem de forma sincronizada desde o início e possuem forte dependência entre si, sendo necessária sinergia constante para levar à conclusão do trabalho).

Durante a interação em grupo, é natural que ocorram divergências de opiniões e entendimentos dos participantes sobre o assunto e/ou atividade em curso. Segundo King (2007), essas discrepâncias conceituais / operacionais podem desafiar os membros do grupo nos processos cognitivos, metacognitivos e sociocognitivos. Os participantes podem necessitar tornar suas explicações mais claras, melhorar sua argumentação, verbalizar suas dúvidas ou mesmo reconhecer lacunas de conhecimento e equívocos. Essa reconciliação de ideias favorece a construção colaborativa de significados compartilhados pelo grupo.

Entretanto, conforme Hansen (2010), alguns comportamentos e atitudes dentro do grupo podem impedir que as pessoas explorem e se beneficiem mutuamente do potencial da colaboração. O autor identificou em suas pesquisas quatro principais **barreiras** à colaboração:

- barreira do “não inventado aqui” (as pessoas não estão dispostas a se abrir para novos pontos de vista e perspectivas diferentes das suas, além de ter receio de expor suas fragilidades e pedir ajuda);
- barreira de retenção de informações (as pessoas não dividem informações, principalmente por competitividade, receio de perder tempo / produtividade ou perda de controle por ter compartilhado conhecimento);
- barreira na busca de informações (incapacidade de encontrar informações ou entrar em contato com outras pessoas, seja pela distância ou pela escassez de redes de contato);
- barreira de transferência (as pessoas têm dificuldades em transferir a experiência / conhecimento, faltando-lhes habilidade para transferir o conhecimento ou pela não existência de um referencial comum dentro da equipe).

2.2. Diálogo no trabalho em grupo

Para que o grupo expresse e compartilhe seus diferentes pontos de vista, é necessário que haja **diálogo**, um dos componentes do modelo 3C de colaboração (comunicação + coordenação + cooperação) proposto por Ellis et al. (1991). Vivacqua e Garcia (2011) atribuem especial destaque ao diálogo intra-grupo quando reiteram que “o elemento básico para um trabalho em grupo é a comunicação (...) processo de troca de informação entre duas ou mais partes”.

Diferentes **modalidades** de diálogo foram identificadas por King (2007) como parte dos mecanismos sociocognitivos (induzidos pela construção

colaborativa de conhecimento e negociação de significados em grupo) envolvidos no trabalho em grupo:

- pensar em voz alta (envolve verbalizar de forma síncrona em voz alta para o grupo o que se está pensando; meio não só de tornar o pensar explícito para os demais membros do grupo, mas também permitir àquele que pensa em voz alta esclarecer/ elaborar / avaliar suas próprias ideias);
- explicar (envolve descrever — o quê — e explicar o “como” e o “porquê” do que está sendo apresentado aos demais membros do grupo, além de exigir de quem explica esclarecer conceitos, reorganizar estruturas do conhecimento e buscar linguagem adequada;
- questionar (envolve fazer perguntas instigantes sobre o assunto em discussão / ideias apresentadas; exigindo de quem questiona e de quem responde: integrar ideias, fazer inferências, generalizações, especulações, apresentar justificativas, aplicações, perspectivas alternativas e resolução de problemas;
- elaborar (envolve dialogar para adicionar detalhes, dar exemplos, gerar imagens e relacionar o novo material ao que já é conhecido; beneficiando quem elabora na ampliação e reorganização das representações mentais);
- argumentar (envolve fornecer evidências e/ou raciocínios adequados e convincentes para dar suporte a afirmações; auxiliando o grupo a chegar a um entendimento compartilhado pela negociação);
- atualizar estratégias cognitivas (quando um dos membros do grupo demonstra habilidades precisas de questionamento, explicação, elaboração e argumentação pode se tornar um “modelo ideal” para inspirar os demais. Os outros membros podem modificar e refinar suas habilidades, atualizando suas estratégias cognitivas com base nas que foram observadas.

A comunicação intra-grupo pode assumir diferentes **características** quanto à forma, meio de transmissão, localização dos participantes e temporalidade. Segundo Vivacqua e Garcia (2011), quanto à forma, além da linguística (verbal, textual), a comunicação também ocorre pela linguagem corporal ou de sinais. Quanto aos meios de transmissão, as autoras citam a situação face-a-face, telefone, quadro negro, papel ou sistema computacional. Com relação à localização dos participantes, estes podem estar no mesmo local (colocalizado) ou distantes/ remotos, sendo necessário algum meio para permitir a interação. Por fim, quanto à temporalidade, a comunicação pode ocorrer de forma síncrona (emissor e receptor enviam e respondem mensagens quase imediatamente); ou assíncrona (emissor envia mensagem e não

espera/recebe resposta imediata). No caso específico da dinâmica envolvendo RGSs, a comunicação envolve múltiplas formas (linguística, linguagem corporal e de sinais, linguagem gráfica), utiliza como meios de transmissão a situação face-a-face e o papel, ocorre de maneira colocalizada e alterna momentos de diálogo síncrono e assíncrono.

2.3. Diálogo em dinâmicas de desenho colaborativo

No presente estudo, (com base em Ainsworth; Scheiter, 2021; Quillin; Thomas, 2015) o conceito de desenho é compreendido como uma representação visuo-espacial estática, externa, em que o processo de construção pelo estudante pretende ser significativo e cuja intenção principal é aprender, ao invés de se expressar artisticamente. O termo colaborativo, por sua vez, será utilizado conforme definido por Andiana e Fauziah (2019): “colaborativo é um adjetivo que implica trabalhar em grupo de dois ou mais, para atingir um objetivo comum, enquanto se respeita a contribuição de cada indivíduo para o todo”. Nas dinâmicas de desenho colaborativo, o trabalho em grupo (e o diálogo estabelecido entre os participantes) é mediado pela produção de desenhos, podendo o desenho ser o produto final da dinâmica ou o mediador da discussão para a geração de outro produto final.

Kind e Lee (2018) reforçam a relação entre desenho e diálogo ao argumentar que o desenho deve ser considerado um meio de comunicação social para conhecimento mútuo, assim como uma atividade social em que desenhistas conversam e trocam ideias. Durante essa conversa / troca, segundo Kind (2018), é importante prestar atenção às dificuldades que surgem, para compreender se a dificuldade está ligada à forma de representar (uso sintático dos elementos gráficos ou habilidade de executar o desenho) ou à tradução do conteúdo em desenho. No último caso, o desenho colaborativo, e o diálogo que o acompanha, podem revelar lacunas de aprendizado que necessitam ser esclarecidas / preenchidas.

Dobler (2018) corrobora com o ponto de vista de Kind e Lee (2018), apontando que as imagens geradas pelo processo de desenho colaborativo são tanto uma representação do pensamento do grupo, mas também são construídas para apoiar os processos de pensamento enquanto estes ocorrem. Ou seja, o desenho atua como mediador do diálogo intra-grupo. Para Dobler, *sketches* realizados colaborativamente em papel são objetos de mediação e facilitação na troca de pensamentos entre as pessoas.

Shimomura (2018) defende que o desenho, nesse contexto, deve ser considerado como uma das linguagens de comunicação entre os participantes. O autor afirma estar mais interessado no processo de desenho do que no produto em si, tendo cunhado o termo *drawing encounters* (encontros

pelo desenho) ao investigar discussões visuais mediadas pelo desenho. Shimomura explica que, durante os encontros pelo desenho, a representação externaliza e estabiliza os pensamentos ou imagens mentais assim que é realizada. A partir de então, torna-se possível editá-la, para aprimorar o conhecimento em construção. Nesses encontros, a conversação, a narração e o colocar em prática servem-se (tomam como apoio / suporte) das imagens e metáforas representadas no desenho colaborativo. Em síntese, os encontros de desenho afetam e provocam os desenhistas e observadores (esses papéis se alternam) a pensar em maior profundidade, e gerar um processo constante de busca de novos conhecimentos e revisão de conceitos já apreendidos (Pacini-Ketchabaw et al., 2017).

Rogers (2007) também considera o desenho (colaborativo) como uma atividade social, focando sua pesquisa na investigação do processo de desenho colaborativo. A autora utiliza o termo *drawing conversation* (conversação pelo desenho) para se referir a encontros em que as pessoas, ao desenhar em grupo, estabelecem uma relação aberta, espontânea e divertida enquanto, simultaneamente, produzem um artefato que materializa a interação estabelecida durante o encontro. Os participantes de sua pesquisa, quando questionados sobre a experiência de desenhar em grupo, levantaram questões sobre:

- a necessidade de abertura e adaptabilidade durante a produção do desenho;
- os benefícios e as dificuldades da responsabilidade compartilhada de completar um desenho;
- a emergência de conteúdo novo (e inesperado) a partir de discussões mútuas e do desapego do que cada um achava (tinha como expectativa) que deveria ser o desenho resultante;
- a alternância entre intimidade e distanciamento entre os membros do grupo enquanto desenhavam em conjunto (principalmente quando as pessoas não se conheciam previamente).

Crowther (2007) propôs o termo *drawing dialogue* (diálogo pelo desenho) para se referir a momentos de conversação que ocorrem de forma predominantemente visual (ao invés de verbal), utilizando-se de linguagem gráfica (e.g. ilustrações e diagramas) para argumentar e gerar feedback. O autor investigou diálogos pelo desenho no contexto específico de estudantes de Design, situação em que Crowther observou que conversar e desenhar se fundem em uma linguagem única. Os resultados de sua pesquisa revelaram que os estudantes utilizaram um processo misto de comunicação verbal e visual para discutir ideias e propostas de solução. Segundo o autor, esse diálogo híbrido, além de favorecer o desenvolvimento do projeto em

si, fomenta nos estudantes habilidades de geração e interpretação de um complexo discurso que combina palavras, símbolos, diagramas e imagens.

Por fim, Ainsworth e Scheiter (2021) investigaram os benefícios potenciais do desenho colaborativo para o diálogo intra-grupo, dentre os quais, destacam-se:

- auxiliar os participantes a superar a conversação fragmentada;
- complementar o diálogo quando os participantes não conseguem se expressar apenas verbalmente;
- permitir que os participantes externalizem seu conhecimento;
- permitir que os participantes elucidem os pontos de vista dos seus pares;
- criar entendimentos compartilhados;
- integrar diferentes perspectivas.

3. Método

Este estudo se caracteriza como qualitativo (visto que pretende identificar modalidades de relação entre desenho e diálogo e não as quantificar) e exploratório (visto que na literatura consultada menciona-se a relação entre desenho e diálogo, mas não se investiga como essa relação ocorre). Quanto à natureza, classifica-se como uma pesquisa aplicada enquanto, em relação à abordagem filosófica, adota um posicionamento fenomenológico.

A pesquisa se desenvolveu em 3 etapas: (a) produção de relatos de processo de produção de RGSs; (b) tradução visual e identificação de modalidades de relação desenho-diálogo; (c) verificação das modalidades de relação desenho-diálogo por observação direta.

3.1. Produção de relatos de processo

Inicialmente, os estudantes realizaram RGSs em grupo em sala de aula, após terem assistido à aula expositiva. As RGSs foram desenvolvidas por 36 estudantes de pós-graduação em Design durante a disciplina de Design Centrado no Usuário - DCU (PPGDesign – UFPR), em grupos de 4-5 participantes. Os grupos foram constituídos voluntariamente pelos próprios estudantes, a cada aula, sem obrigatoriedade de manutenção dos mesmos participantes no decorrer da disciplina.

A cada aula, um estudante de cada grupo se candidatou para atuar como relator, sem participar da produção da RGS. Sua função foi realizar anotações e registros fotográficos enquanto o grupo desenvolvia a RGS e, posteriormente, produzir um documento registrando verbalmente / visualmente como ocorreu o processo de desenho colaborativo. Ficaram a critério de cada relator aspectos como a quantidade de palavras/páginas do relatório, uso de imagens e nível de detalhamento do processo. Obtivemos um total de 38 relatos. Na figura 1, apresentamos parte de um relato de processo que combina descrição textual e fotografias.

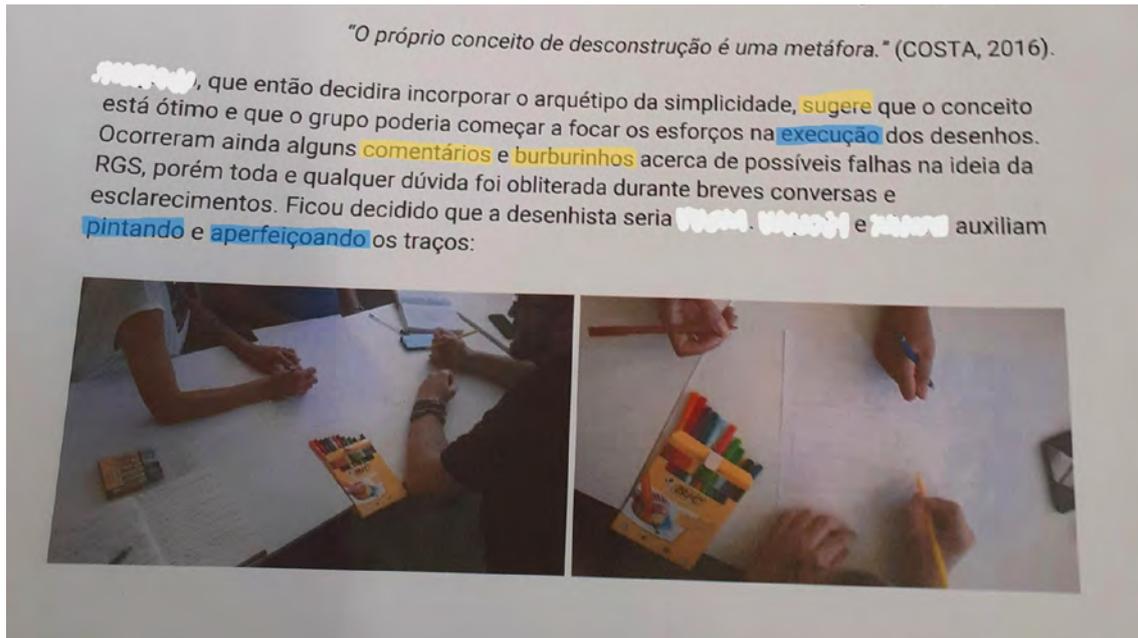


FIGURA 1. Parte de um relato de processo incluindo descrição textual e fotografias. Os nomes dos estudantes citados no relato foram removidos para preservar o anonimato. Fonte: elaborado pelas autoras.

3.2. Tradução visual e identificação de modalidades de relação desenho-diálogo

Cada um dos relatos passou por um processo em que lemos e destacamos dentro do texto (ou nas imagens) trechos que se referiam ao desenho ou diálogo (exemplos em amarelo e azul na figura 1). Na sequência, traduzimos cada relato como uma linha do tempo ilustrada (vide figura 2). Essa tradução visual teve como objetivos sintetizar os relatos e focar na visualização dos momentos de desenho e diálogo envolvidos no processo.

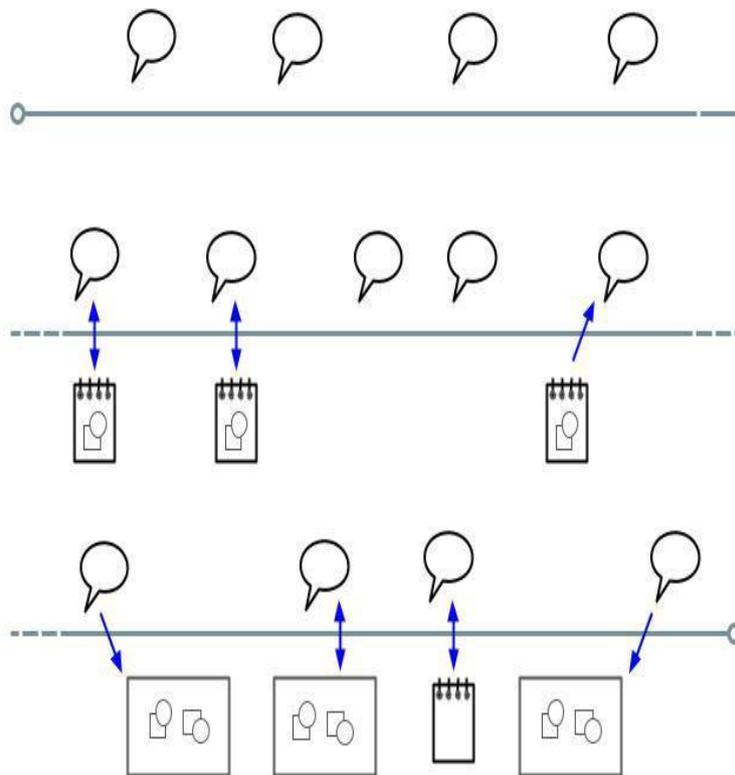


FIGURA 2. Linha do tempo ilustrada produzida a partir de um relato de processo de produção de RGS. Fonte: elaborado pelas autoras.

Na figura 2, apresentamos um exemplo de tradução visual de um relato de processo de construção de uma RGS. Acima da linha do tempo, representamos os momentos de diálogo entre os participantes do grupo. Abaixo da linha, apresentamos os momentos de desenho. Para os momentos de desenho, diferenciamos entre desenho individual (bloquinho de *sketch*) e desenho colaborativo (folha A3). Por fim, utilizamos setas para relacionar desenho e diálogo.

Após a tradução visual dos relatos, identificamos em cada uma das linhas de tempo geradas diferentes formas de relação entre desenho e diálogo. Para entender o que exatamente estava ocorrendo, recorreremos novamente à leitura dos relatos de processo. Na figura 3, por exemplo, em (A) temos momentos de diálogo, sem a realização de desenho. Em (B), temos momentos em que os estudantes realizam esboços individuais de ideias para compor o desenho colaborativo ao mesmo tempo que explicam suas ideias para o grupo. Em (C), após desenhar, um estudante apresenta sua ideia para o grupo. Em

(D), o grupo conversa para decidir sobre como será o desenho colaborativo no A3. Em (E), o grupo conversa enquanto produz o desenho colaborativo. Por fim, em (F), o grupo conversa sobre o desenho que acabou de produzir.

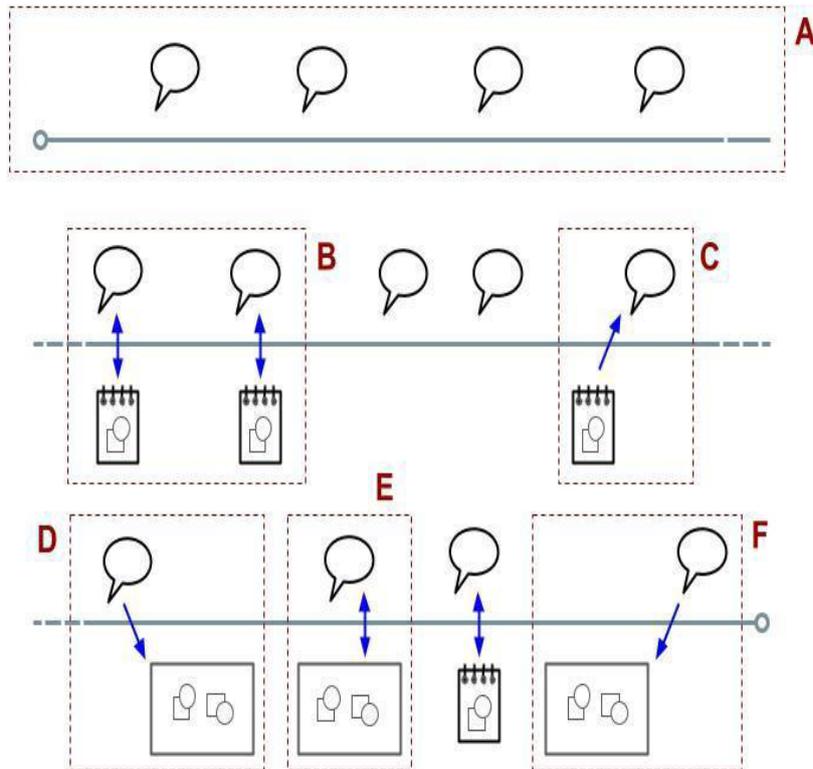


FIGURA 3. Tradução visual de um relato de processo com identificação de diferentes modalidades de relações entre desenho e diálogo. Fonte: elaborado pelas autoras.

De posse de todas as traduções visuais dos relatos, com as devidas identificações de relações entre desenho e diálogo, foi possível gerar um conjunto de modalidades de relação, as quais foram, em seguida, rotuladas e detalhadas tendo como base a descrição textual contida nos relatos de processo produzidos pelos estudantes.

3.3. Verificação das modalidades de relação desenho-diálogo por observação direta

Neste terceiro estágio da pesquisa, nosso objetivo foi verificar *in loco* a ocorrência de cada modalidade de relação desenho-diálogo. Além disso, pudemos complementar a descrição de cada uma das modalidades com informações que, por razões fora do nosso controle, poderiam ter sido omitidas pelos relatores de processo. Essa observação direta também nos permitiria acrescentar novas modalidades não identificadas a partir dos relatos.

Para evitar endogenia, a verificação das modalidades de desenho-diálogo foi realizada em turmas de pós-graduandos diferentes daquelas em que ocorreu a produção de relatos de processo. Assim, no decorrer de 20 aulas da disciplina de DCU, a professora ministrante circulou, como de costume, entre as mesas dos grupos para tirar dúvidas e permaneceu observando cada grupo em seu processo de produção de RGSs por períodos alternados de aproximadamente 5 minutos. Após cada observação, a professora registrou quais modalidades de relação desenho-diálogo ocorreram dentro daquele grupo e anotou detalhes para complementar a descrição. Observamos os grupos sem uma ordem preestabelecida e sem a preocupação de visitar exatamente a mesma quantidade de vezes cada grupo, de modo a respeitar o ritmo natural da aula e as demandas por esclarecimentos de dúvidas pelos próprios grupos.

4. Resultados - modalidades de relação desenho-diálogo durante a produção de RGSs

Inicialmente, cabe mencionar que, apesar da produção de RGSs ser uma modalidade de desenho colaborativo, observamos a alternância entre momentos de desenho individual e desenho coletivo. Por exemplo, o desenho colaborativo levou ao diálogo que levou ao desenho individual (para detalhar uma parte). O inverso também ocorreu, quando o desenho individual levou ao diálogo que levou ao desenho colaborativo. Tal alternância se manifestou de forma espontânea e a docente da disciplina não interferiu para direcionar o curso da atividade.

Outro aspecto importante de relatar antes da apresentação das modalidades de diálogo propriamente ditas, é o fato de que houve momentos durante a produção das RGSs em que diálogo ou desenho ocorreram separadamente, ou seja, momentos em que simplesmente, as duas formas de expressão / comunicação não estabelecem relação entre si. Nos momentos em que ocorre relação entre desenho e diálogo, verificamos a ocorrência de três categorias principais:

- diálogo leva ao desenho;
- desenho leva ao diálogo;
- desenho e diálogo se (retro)alimentam como em um ciclo.

A partir dessas 3 categorias iniciais, geramos 4 modalidades de relação desenho-diálogo, descritas a seguir.

4.1. Diálogo para o desenho

O 'diálogo para o desenho', em geral, ocorre no início do processo de produção de RGSs, quando os estudantes **dialogam** (apresentam suas ideias

e discutem em grupo) sobre alternativas **para** o desenho colaborativo que ainda irão produzir. É uma das modalidades em que o **diálogo leva ao desenho**. No quadro 1, apresentamos a classificação dessa modalidade com base na fundamentação teórica.

Quadro 1. Classificação do ‘diálogo para o desenho’

quanto a:	classifica-se como:
etapas do trabalho em grupo (Mayordomo e Onrubia, 2015)	iniciação exploração negociação
coordenação do trabalho em grupo (Vivacque e Garcia, 2011) (Mayodormo e Onrubia, 2015)	organização orquestrada
padrões de colaboração (Fuks et al., 2011)	geração esclarecimento
modalidades de diálogo (King, 2007)	explicar questionar argumentar

Fonte: elaborado pelas autoras.

Verificamos que o ‘diálogo para o desenho’ pode ocorrer de duas formas. Em uma das formas, os estudantes discutem como o conteúdo poderia ser representado, ou seja, evoluem do conteúdo para a representação. Na segunda forma, os estudantes já têm uma proposta gráfica para a RGS e discutem como poderiam “encaixar” o conteúdo dentro dessa proposta gráfica. Ou seja, fazem o percurso inverso, da representação para o conteúdo. Frases que ilustram essas formas são:

- “E se a gente desenhasse um(a) ... para representar ... ?” (conteúdo -> forma);
- “Ficaria legal usar um(a) ... no desenho, mas como a gente pode colocar ... dentro dessa ideia?” (forma -> conteúdo).

4.2. Diálogo com apoio do desenho

O ‘diálogo com apoio do desenho’ faz parte da categoria em que o **desenho leva ao diálogo**. Em geral, assim como o ‘diálogo para o desenho’, ocorre no início do processo de produção de RGSs, antes do início do desenho colaborativo.

No diálogo com apoio do desenho, um participante utiliza um *sketch* produzido individualmente por ele para apresentar uma contribuição para o futuro desenho colaborativo. O *sketch* funciona como **apoio** / complemento ao **discurso**, visto que, usualmente, é mais fácil explicar uma proposta

gráfica rascunhando-a e mostrando-a ao grupo do que buscando palavras para descrevê-la. No quadro 2, apresentamos a classificação dessa modalidade com base na fundamentação teórica

Quadro 2. Classificação do ‘diálogo com apoio do desenho’

quanto a:	classifica-se como:
etapas do trabalho em grupo (Mayordomo e Onrubia, 2015)	iniciação exploração negociação
coordenação do trabalho em grupo (Vivacque e Garcia, 2011) (Mayodormo e Onrubia, 2015)	organização em cadeia ou organização estrela
padrões de colaboração (Fuks et al., 2011)	geração redução
modalidades de diálogo (King, 2007)	explicar argumentar

FONTE: elaborado pelas autoras.

Algumas frases que ilustram essa modalidade de relação desenho-diálogo são:

- “Pensei em desenhar algo assim...” (enquanto mostra o *sketch*);
- “Eu também tive uma ideia parecida...” (mostrando o *sketch* para comparar com *sketch* apresentado anteriormente por outro colega).

4.3. Diálogo pelo desenho

O ‘diálogo pelo desenho’ faz parte da terceira categoria de modalidades em que **desenho e diálogo se (retro)alimentam** como em um ciclo. Nessa modalidade, enquanto desenha(m), já de forma colaborativa, o(s) participante(s) elabora(m) suas ideias e vai(vão) explicando para os demais. Os demais podem interferir diretamente no desenho em construção ao dialogar sobre. Observamos que o ‘diálogo pelo desenho’ ocorre de três formas diferentes:

- enquanto todos desenhavam, ocorre uma pausa e um participante explica sua ideia (para o grupo) ao mesmo tempo em que a desenha, alguém do grupo questiona e o participante responde aos questionamentos enquanto altera o desenho inicial;
- enquanto todos desenhavam, ocorre uma pausa e um participante explica sua ideia (para o grupo) ao mesmo tempo em que a desenha, alguém do grupo responde já editando o desenho e o desenho colaborativo / diálogo continua;

- participantes em conjunto produzem / editam um desenho enquanto conversam entre si.

No quadro 3, apresentamos a classificação dessa modalidade com base na fundamentação teórica.

Quadro 3. Classificação do ‘diálogo pelo desenho’

quanto a:	classifica-se como:
etapas do trabalho em grupo (Mayordomo e Onrubia, 2015)	negociação co-construção
coordenação do trabalho em grupo (Vivacque e Garcia, 2011) (Mayodormo e Onrubia, 2015)	organização em cadeia estrela com repasse de tarefas orquestrada
padrões de colaboração (Fuks et al., 2011)	geração redução esclarecimento organização
modalidades de diálogo (King, 2007)	pensar em voz alta explicar questionar elaborar argumentar atualizar estratégias cognitivas

FONTE: elaborado pelas autoras.

Algumas frases que ilustram essa modalidade são:

- “Minha ideia é colocar algo assim...” (enquanto acrescenta algo no desenho em construção pelo grupo);
- “Tá, posso alterar uma coisinha no teu desenho?” (um participante mostra seu questionamento ao editar o desenho);
- “Acho que a gente podia desenhar ...” + “Isso, daí coloca também ...” + “Muda um pouquinho ...” + “Agora ficou massa!” (vários participantes desenharam em conjunto e dialogaram).

4.4. Diálogo sobre o desenho

O ‘diálogo sobre o desenho’ faz parte da segunda categoria de modalidades em que o **desenho leva ao diálogo**. Nesta, especificamente, os participantes conversam a respeito das características gráfico-informacionais e/ou avaliam a qualidade do desenho. Essa modalidade pode ocorrer de duas maneiras distintas.

- com o desenho em andamento, os participantes realizam uma avaliação formativa, dialogando sobre possíveis encaminhamentos / alterações a serem realizadas na RGS;
- com o desenho finalizado, os participantes realizam uma avaliação somativa, comentando sobre pontos positivos e negativos da RGS.

No quadro 4, apresentamos a classificação dessa modalidade com base na fundamentação teórica.

Quadro 4. Classificação do ‘diálogo sobre o desenho’

quanto a:	classifica-se como:
etapas do trabalho em grupo (Mayordomo e Onrubia, 2015)	negociação co-construção
coordenação do trabalho em grupo (Vivacque e Garcia, 2011) (Mayodormo e Onrubia, 2015)	organização orquestrada
padrões de colaboração (Fuks et al., 2011)	avaliação
modalidades de diálogo (King, 2007)	questionar elaborar argumentar

FONTE: elaborado pelas autoras.

Algumas frases que ilustram essa modalidade são:

- “Acho que ... (não) está ficando bom.” (avaliação formativa);
- “Essa parte ficou ótima, mas ... não ficou muito legal. Só que agora não dá mais tempo.” (avaliação somativa).

Após a descrição das modalidades individualmente, é importante ressaltar que estas ocorrem de forma encadeada na produção das RGSs, variando tanto a frequência quanto a sequência, dependendo do grupo de trabalho e do assunto a ser representado na RGS. Não é nosso objetivo neste artigo quantificar os possíveis encadeamentos entre as modalidades de relação desenho-diálogo, mas, a título de ilustração, apresentamos alguns exemplos de encadeamento na figura 4.

No exemplo A, o grupo inicia os trabalhos conversando sobre o conteúdo a ser representado na RGS (diálogo para o desenho), em seguida, alguns estudantes fazem *sketches* individuais e apresentam suas propostas (diálogo com apoio do desenho). O grupo discute e seleciona uma alternativa para prosseguir desenhando e dialogando em conjunto (desenho pelo diálogo). Por fim, com o desenho finalizado, conversam sobre pontos positivos e negativos da RGS gerada.

No exemplo B, o trabalho se inicia com um dos participantes já apresentando um *sketch* (diálogo com apoio do desenho) que havia preparado enquanto assistia à aula expositiva. Os outros membros do grupo fazem interferências gráficas diretamente sobre o *sketch* por considerarem que se trata

de uma boa ideia para a RGS. Enquanto isso, explicam como e porque estão realizando essas edições sobre o *sketch* original (diálogo pelo desenho). Na sequência, surge uma dúvida, o que faz com que todos parem a atividade de desenho e discutam sobre como inserir novos conteúdos na RGS (diálogo para o desenho). Retornam ao desenho colaborativo e, por fim, avaliam em conjunto a RGS finalizada (diálogo sobre o desenho).

No exemplo C, inicialmente, o grupo dialoga sobre como adaptar o conteúdo a uma ideia de metáfora que dois participantes tiveram (diálogo para o desenho). Na sequência, partem para a execução colaborativa do desenho enquanto conversam (diálogo pelo desenho). Um dos participantes tem uma ideia para incluir na RGS, mas prefere ter a aprovação do grupo antes de acrescentá-la ao papel A3. Para isso, faz um *sketch* separado e apresenta ao grupo (diálogo com apoio do desenho). O grupo aprova e retornam todos ao desenho colaborativo. Por fim, comentam sobre como a RGS “ficou linda” e fotografam para compartilhar.



FIGURA 4. Exemplos de encadeamento entre as modalidades de relação desenho-diálogo durante a produção de RGSs. Fonte: elaborado pelas autoras.

Além de identificar as modalidades de relação entre desenho e diálogo, iniciamos essa pesquisa com mais uma questão: quais dessas relações estimulam a discussão do conteúdo pelo grupo?

A esse respeito, percebemos que todas as modalidades de relação desenho-diálogo identificadas durante a produção das RGSs contribuíram para a realização da tarefa e para a construção colaborativa do conhecimento. Verificamos ainda (em concordância com Ainsworth e Scheiter, 2021) que

o desenho auxiliou os estudantes a explicar suas ideias e a compreender as ideias alheias, facilitando a externalização de conhecimento e a elucidação dos diferentes pontos de vista. Desenhar colaborativamente enquanto se dialoga também auxiliou os estudantes a integrar diferentes perspectivas nas RGSs.

No entanto, quando analisamos as características específicas de cada modalidade, percebemos que a modalidade que mais contribui para a discussão do conteúdo é o ‘diálogo pelo desenho’. Enquanto conversam e desenham simultaneamente, as duas formas de expressão se apoiam / complementam mutuamente, facilitando tanto o discurso quanto a compreensão de quem escuta. As sugestões de modificação também se tornam mais ágeis nessa modalidade, assim como o julgamento do que está sendo gerado.

Conclusões e desdobramentos

No início deste estudo, questionamo-nos sobre quais seriam as relações estabelecidas entre desenho e diálogo durante a produção de RGSs e quais delas estimulariam a discussão do conteúdo pelo grupo. Conseguimos responder ambas as perguntas de forma qualitativa, abordagem utilizada neste trabalho.

O método utilizado, uma combinação de relatos de processo (elaborados pelos próprios estudantes) e observação participante (realizada pela docente da disciplina em que a pesquisa foi realizada) nos permitiu identificar as modalidades de relação desenho-diálogo e verificá-las *in loco*. De particular utilidade foi a tradução visual dos relatos na forma de linhas do tempo ilustradas. Foi apenas quando “migramos” do verbal para o esquemático que conseguimos efetivamente visualizar as relações entre desenho e diálogo.

Visualizamos duas possibilidades de aplicação dos resultados da presente pesquisa:

- na análise descritivo/comparativa de processos de desenho colaborativo em situações de ensino-aprendizagem (visto que a maioria das publicações encontradas em nossa revisão de literatura apenas explica como aplicar a dinâmica de desenho colaborativo e relata o que ocorreu);
- na observação de dinâmicas de desenho colaborativo em sala de aula, para estimular as modalidades de relação desenho-diálogo que favoreçam a construção colaborativa do conhecimento.

Por fim, sugere-se na conclusão elaborar mais sobre a percepção das autoras sobre a aplicabilidade dos resultados obtidos. Em que tipos de situação? Como possibilitam entender processos de desenho/projeto de maneira distinta àquela que não faz uso destes resultados?

Como desdobramentos, pretendemos identificar, então de forma quantitativa, quais modalidades de diálogo (King 2007) ocorrem com maior frequência na produção de RGSs para que possamos estimular as modalidades menos frequentes. Cabe ainda verificar junto aos estudantes (por algum método de inquirição) quais modalidades de diálogo são mais beneficiadas ao se utilizar o desenho como apoio.

Referências

AINSWORTH, S. E.; SCHEITER, K. Learning by Drawing Visual Representations: potential, purposes, and practical implications. *Current Directions In Psychological Science*, Bloomington, USA, v. 30, n. 1, 2021. p. 91-67.

ANDIANA, S.; FAUZIAH, P. Y. Collaborative Drawing: upgrading creativity for early childhood. In **Advances in Social Science, Education and Humanities Research**, Atlantis Press, vol 296, 2019.

CROWTHER, P. Drawing Dialogues: Participatory Design Education. **IDEA Journal**, 2007. p. 3-15.

DOBLER, J. Drawing together: collaborative design practices in experimental physics. **Design + Power**, no 7, 2017. p. 01-05.

ELLIS, C. A.; GIBBS, S. J.; REIN, G. L. Groupware: some issues and experiences. **Communications of the ACM**, 34(1), p. 38-58.

FUKS, H. et al. Teorias e modelos de colaboração. In: FUKS, H.; PIMENTEL, M. **Sistemas Colaborativos**. São Paulo: Elsevier, 2011.

HANSEN, M. T. **Colaboração: o segredo dos grandes líderes para evitar armadilhas, promover a união e conseguir excelentes resultados**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2010.

KIND, S. Collective improvisations: The emergence of the early childhood studio as an event-full place. In C. Thompson and C. Schulte (Eds.), **Communities of practice: Art, play, and aesthetics in early childhood** New York, NY: Springer Publishing, 2018. p. 5-21.

KIND, S.; LEE, C. Moon bear and the night butterfly: Exploring the pathways of children's drawing-stories. In M. Binder and S. Kind (Eds.). **Drawing as Language: Celebrating the Work of Bob Steele**. Rotterdam, the Netherlands: Sense Publishers, 2017. p. 101-116.

KING A. Scripting Collaborative Learning Processes: A Cognitive Perspective. In: FISCHER, F. et al. (eds) **Scripting Computer-Supported Collaborative Learning. Computer-Supported Collaborative Learning**, v. 6. Boston, MA: Springer. 2007.

MAYORDOMO, R. M.; ONRUBIA, J. Work coordination and collaborative knowledge construction in a small group collaborative virtual task. **Internet and Higher Education**, v. 25, p. 96–104, 2015.

PACINI-KETCHABAW, V.; KIND, S.; KOCHER, L. L. **Encounters with materials in early childhood education**. New York, NY: Routledge, 2017.

PADOVANI, S.; BUENO, J.; PACHECO, W. Compreendendo o processo colaborativo de produção de representações gráficas de Síntese (RGS): uma abordagem de coleta de dados mediada. **Revista Educação Gráfica**, no 02, vol, 22, 2018. p. 182-201.

QUILLIN, K; THOMAS, S. Drawing-to-Learn: a Framework for Using Drawings to Promote Model-Based Reasoning in Biology. **CBE Life Sciences Education**, v. 14, n. 1, 2015, p. 1–16.

ROGERS, A. Drawing conversations: drawing as a dialogical activity. In **TRACEY: Contemporary Drawing Research - What is Drawing For?**, 2007.

SHIMOMURA, Y. Children's drawing as a language and a way of knowing: artistic conversations with young children for a learning journey. **Journal of Childhoods and Pedagogies**, vol 01, no 03, 2018.

VIVACQUA, A. S.; GARCIA; A. C. B. Ontologia de colaboração In: FUKS, H.; PIMENTEL, M. **Sistemas Colaborativos**. São Paulo: Elsevier, 2011.

Como referenciar

PADOVAN, Stephani; BERTOSO, Luciana; HARTMANN, Gabrielle. “Deixa eu te mostrar o que estou falando”: uma investigação sobre a relação entre desenho e diálogo durante a produção de RGS. **Arcos Design**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 2, pp. 314-336, jul./2025. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/arcosdesign>.

DOI: <https://www.doi.org/10.12957/arcosdesign.2025.88389>

Copyright © 2025 Stephania Padovani, Luciana Bertoso, Gabrielle Hartmann Grimm



A revista **Arcos Design** está licenciada sob uma licença Creative Commons Atribuição – Não Comercial – Compartilha Igual 4.0 Não Adaptada.

Recebido em 04/12/2024 | Aceito em 26/05/2025

Design Circular na Amazônia e a Valorização de Produtos Naturais Regionais

Giuliana De Oliveira Leda (UFAM, Brasil)

giuliana.leda@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0000-0634-6641>

Sheila Cordeiro Mota (UFAM, Brasil)

sheimota@ufam.edu.br

<https://orcid.org/0000-0003-4467-0391>

Marcos Paulo Cereto (UFAM, Brasil)

mcereto@ufam.edu.br

<https://orcid.org/0000-0002-2320-5741>

Design Circular na Amazônia e a Valorização de Produtos Naturais Regionais

Resumo: Este artigo investiga o potencial do Design Circular (DC) na valorização de produtos naturais da Amazônia, por meio de práticas sustentáveis, inovação e engajamento comunitário. A pesquisa, de abordagem qualitativa, baseia-se em revisão bibliográfica e análise de estudos de caso de empreendimentos amazônicos. A Economia Circular (EC) é apresentada como modelo promissor para o desenvolvimento sustentável regional, promovendo a regeneração de materiais e o uso eficiente de insumos, considerando produtos nativos. O DC propõe repensar a forma como produtos são projetados e consumidos, adotando estratégias do Ecodesign que visam reduzir materiais nos processos produtivos e prolongar a vida útil dos itens. O artigo também discute desafios como a fragilidade da infraestrutura e a escassez de políticas públicas, além de destacar o papel do DC no fortalecimento de cadeias produtivas sustentáveis e na conservação do ecossistema amazônico.

Palavras-chave: Design Circular; Amazônia; Produtos Naturais.

Circular Design in Amazon and the Valorization of Regional Natural Products

Abstract: *This article investigates the potential of Circular Design (CD) to enhance the value of natural products from the Amazon by integrating sustainable practices, community engagement, and innovation. The research, with a qualitative approach, is based on a literature review and analysis of case studies of Amazonian enterprises. The Circular Economy (CE) is highlighted as a promising model for sustainable development in the region, promoting material regeneration and efficient use of inputs, within a context of native products. CD can design products that rethink how they are conceived and consumed, aiming at strategies proposed by Ecodesign, especially those focused on reducing inputs and materials in production processes and extending product lifespan. The article also addresses challenges such as fragile infrastructure and the need for public policies to strengthen sustainable value chains and promote ecosystem conservation.*

Keywords: *Circular Design; Amazon; Natural Products.*

1. Introdução

O Design relacionado a Economia Circular (EC) busca solucionar o conceito do fim do ciclo de vida, executando seu papel de projetar soluções para a produção de materiais, produtos, sistemas ou modelos de negócios sustentáveis. A Fundação Ellen MacArthur (2013, p.7) aponta a EC como um “sistema industrial que é restaurador ou regenerativo por intenção e design”. Além disso, o design para a EC deve considerar estratégias para fechar o ciclo, buscando um processo produtivo sustentável em circuito fechado, de modo que sejam otimizados os recursos utilizados e seus ciclos de vida voltados para a reconversão (MCDONOUGH e BRAUNGART, 2002). Em relação a isso, a EC e consequentemente, o Design Circular (DC), podem estimular o desenvolvimento de produtos na região amazônica, que possui diversos recursos naturais ricos e diversos, capazes de promover um sistema econômico circular, que não somente reduz, mas recicla e recupera materiais por meio de modelos de negócios sustentáveis (OLIVEIRA, FRANÇA & RANGEL, 2019).

Tendo em vista a realidade do contexto amazônico e a valorização de seus produtos naturais sustentáveis, a localidade proporciona riqueza biológica e cultural, que aliada às práticas tradicionais e conhecimentos das comunidades locais, constitui um ambiente propício para a aplicação de estratégias circulares de design que promovam tanto preservação ambiental quanto geração de emprego e renda para população da região (MORENO et al., 2016). No entanto, implementar tais estratégias na Amazônia manifesta desafios significativos, principalmente em relação à infraestrutura limitada e dificuldades logísticas, que complexificam a integração de cadeias produtivas na região (VIRGA & NEVES, 2022). Outrossim, a escassez de políticas públicas e incentivos fiscais para práticas sustentáveis como a EC, apontado por Abramovay (2019), restringe a aproximação de produtores rumo à competitividade no mercado.

Por outro lado, o potencial de valorização dos recursos naturais amazônicos por meio do DC é vasto, evidenciando-se em diversos estudos de caso, bem como os apresentados no presente artigo. Produtos circulares de design demonstram inovação, sustentabilidade e impulsão das cadeias locais de produção, revelando também o potencial de modelos de negócio que valorizam não apenas a biodiversidade, mas os saberes tradicionais. Nesse contexto, o objetivo desse artigo é explorar o papel do DC na valorização de produtos naturais amazônicos, analisando oportunidades e desafios para sua aplicação. Baseado em estudos teóricos e empíricos, argumenta-se que o DC, em conjunto à EC, pode não somente consolidar uma economia sustentável e cíclica, mas também promover a integração de práticas regenerativas que valorizem a riqueza ambiental e cultural da Amazônia.

1.1. Procedimentos Metodológicos

Este estudo caracteriza-se como uma pesquisa de abordagem qualitativa, de caráter exploratório e descritivo. Com a abordagem qualitativa busca-se interpretar significados, compreender contextos e aprofundar o entendimento sobre fenômenos complexos a partir de uma perspectiva holística (CRESWELL, 2010). O caráter exploratório visa proporcionar maior familiaridade com o tema e ampliar a compreensão sobre os desafios e oportunidades do Design Circular na Amazônia, enquanto o descritivo permite a sistematização das informações obtidas e a identificação de padrões (GIL, 2008).

A construção do referencial teórico baseou-se em pesquisa bibliográfica desenvolvida a partir do levantamento de contribuições teóricas já publicadas, com destaque para livros, artigos científicos e documentos institucionais, buscando fundamentar e contextualizar o objeto de estudo. Para aprofundar a análise, foram utilizados estudos de caso, método que, segundo Yin (2015), é apropriado para investigar fenômenos contemporâneos dentro de seus contextos reais, especialmente quando os limites entre o fenômeno e o contexto não estão claramente definidos.

A seleção dos casos foi feita com base em dados disponíveis publicamente, oriundos de sites institucionais, relatórios técnicos e materiais de divulgação. Os estudos de caso de empreendimentos amazônicos foram analisados com base no referencial teórico, objetivando identificar elementos de circularidade, valorização de saberes tradicionais e uso sustentável de matérias-primas locais.

2. Referencial Teórico

2.1. O potencial da Amazônia no contexto da Economia Circular

A EC é um modelo de negócio voltado para a economia sustentável, baseando-se nos 3R's, que pressupõem a redução, reuso e reciclagem (FERREIRA et al. 2019). Esse sistema objetiva criar instrumentos que possibilitem o uso eficiente de recursos e materiais de forma circular, minimizando a geração de resíduos (SCHROEDER et al., 2019). Destaca-se que a EC envolve três perspectivas: a contenção do impacto ambiental, os benefícios financeiros e a solução para reduzir a escassez de recursos naturais (MOSTAGHEL e OGHAZI, 2018).

Conforme Moraes (2022), no ambiente econômico a EC propõe o desenvolvimento de práticas sustentáveis, como o empreendedorismo verde, produzindo inovação e resultando em um mercado mais competitivo. Além disso, o processo de produção mais ecológico favorece a introdução de componentes modernos que podem ser reutilizados ou transformados, prevenindo o descarte, consequentemente tornando a produção mais limpa e

eficiente. Em relação aos ganhos sociais, a EC tem capacidade de gerar novas oportunidades de trabalho nos setores de reciclagem, remanufatura e gestão de resíduos, além de favorecer a melhoria da qualidade de vida a partir do acesso ao trabalho digno e remunerado (PILLA JÚNIOR, 2023).

A EC tem influenciado uma grande mudança por parte das empresas, visto que as direciona a repensar além de seus impactos ambientais, consumo de recursos e eficiência energética. O modelo de circularidade influencia na construção de um novo pensamento sobre as práticas econômicas da sociedade atual e inspira-se no funcionamento da própria natureza, como no caso da Biomimética, que utiliza o meio ambiente como mentor, medida e modelo para inovação de projetos, serviços, produtos, processos e sistemas. Os produtos e materiais originados de uma ideação circular são desenvolvidos para que voltem à cadeia produtiva, facilitando sua triagem e potencializando as possibilidades de reutilização ou reciclagem (PEREIRA, 2020).

A biodiversidade pode ser entendida como o conjunto de genes, espécies e ecossistemas presentes em uma região, abrangendo tanto a variedade de espécies quanto os processos ecológicos e evolutivos que garantem a manutenção desse patrimônio natural (JUNIOR, 2020). A Amazônia com sua vasta biodiversidade e encargo significativo na regulação climática mundial, enfrenta diversos obstáculos, principalmente relacionados ao desmatamento, desigualdades socioeconômicas e exploração desenfreada de recursos naturais. Dessa forma, a EC surge como um instrumento que viabiliza o processo de desenvolvimento sustentável, mediante um sistema produtivo regenerativo, tanto minimizador de desperdícios, quanto maximizador da eficiência dos insumos produtores (PAES e CAMPOS-SILVA, 2021).

Para Velenturf e Purnell (2021), a interligação entre tecnologias sustentáveis e práticas de design inovadoras, é essencial para a conversão à circularidade, em que a otimização dos fluxos de recursos é um pilar central. Adicionalmente, o engajamento das comunidades locais é outro fundamento primordial para a aceitação e implementação eficaz das estratégias de EC em uma região.

Para implementação de um modelo de EC na Amazônia, Walker et al. (2014) afirmam a relevância do envolvimento das comunidades locais, não apenas como mão-de-obra, mas como parceiras fundamentais na gestão dos recursos naturais. Os autores ressaltam o imprescindível papel do protagonismo local, levando em consideração o conhecimento profundo de dinâmicas naturais possuído pelas populações tradicionais.

O ecossistema amplamente diverso da Amazônia representa uma fonte inestimável de matérias-primas sustentáveis, desde fibras vegetais até óleos essenciais e resinas, que podem ser integrados em cadeias produtivas

circulares. A floresta amazônica não é apenas um recurso a ser explorado, mas um sistema altamente complexo, com interações ecológicas essenciais para o equilíbrio climático e hídrico regional e global. Dessa forma, a execução de qualquer modelo econômico nesse ambiente, deve compreender aspectos ecossistêmicos para sustentabilidade a longo prazo (NOBRE, 2014).

A EC é capaz de consolidar uma economia baseada no conhecimento da natureza, que valorize as propriedades exclusivas da biodiversidade amazônica sem degradá-la. Para isso, exige-se investimentos em pesquisa e desenvolvimento para identificar aplicações de materiais naturais que respeitem a capacidade regenerativa da floresta, possibilitando novos produtos e tecnologias que promovam tanto a conservação, quanto a geração de renda para as comunidades locais (NOBRE et al., 2016).

Do mesmo modo, a discussão sobre bioeconomia na Amazônia ressalta principalmente a importância de reduzir a dependência de combustíveis fósseis e produtos não biodegradáveis, para a adoção de modelos econômicos que valorizam recursos biológicos, sendo a biodiversidade única da Amazônia, essencial para essa transição (COSTA et al., 2022). A chamada “Bioeconomia Circular” emerge como uma proposta para promover o desenvolvimento sustentável da indústria local, aproveitando recursos renováveis para gerar produtos de maior valor, enquanto os biodegradáveis são reintegrados ao ecossistema (ABRAMOVAY et al., 2021).

Por sua vez, Cavalcante e Araujo Silva (2023) a partir de uma revisão sistemática, destacam quatro oportunidades para a integração bem-sucedida da EC na região amazônica, são elas: Bioeconomia, Engajamento Comunitário, Inovação em Design e Cooperação Regional. A ‘Bioeconomia’ evidencia a rica biodiversidade amazônica como uma vantagem para o desenvolvimento de uma bioeconomia circular, utilizando recursos biológicos de forma sustentável. O ‘Engajamento Comunitário’ apresenta o caráter comunitário da EC, em que o envolvimento das comunidades locais pode facilitar a implementação de práticas circulares. A ‘Inovação em Design’ aponta para a aplicação de metodologias projetuais de design como o Design Thinking, para oportunizar a criação de soluções inovadoras para as dificuldades da EC, principalmente em relação ao desenvolvimento de produtos e modelos de negócios. Por fim, a ‘Cooperação Regional e Global’ esclarece sobre a cooperação entre diferentes regiões e países para a superação de barreiras técnicas e econômicas na transição da linearidade para a circularidade.

Além disso, o Ecodesign desempenha um papel crucial ao integrar aspectos ambientais desde a concepção dos produtos, visando minimizar os impactos ambientais e promover a sustentabilidade. O Ecodesign é uma ferramenta essencial na EC, pois busca prolongar a vida útil dos produtos, reduzir

resíduos e otimizar o uso de recursos naturais. De acordo com Manzini e Vezzoli (2005) existem níveis fundamentais de interferência em que o Ecodesign pode ser uma ferramenta estratégica para fortalecer, difundir e melhorar os aspectos de sustentabilidade em processos produtivos. São eles:

1. Redesign Ambiental do Existente: melhorar produtos ou processos já existentes para torná-los mais sustentáveis.
2. Projeto de Novos Produtos ou Serviços que Substituam os Atuais: criar produtos ou serviços que substituam os atuais, reduzindo assim o impacto ambiental.
3. Projeto de Novos Produtos ou Serviços Intrinsecamente Sustentáveis: desenvolver produtos ou serviços que sejam sustentáveis por natureza, desde a concepção até o descarte.
4. Proposta de Novos Cenários que Correspondam ao Estilo de Vida Sustentável: criar modelos de vida e sistemas que promovam a sustentabilidade em todos os aspectos.

Estes níveis ajudam a guiar práticas projetuais para alcançar um impacto ambiental positivo e sustentável.

2.2. Desafios para a implementação do Design Circular na Amazônia

Projetar para uma EC exige estratégias e métodos de design fundamentalmente variados, que propiciem uma abordagem holística e sistêmica para resolução de problemas e desenvolvimento simultâneo de um DC, uma cadeia de suprimentos adequada e um modelo de negócio sustentável (SUMTER et al., 2018).

O conceito de DC surge como um retorno aos desafios de sustentabilidade atuais, propondo uma transição estrutural na forma como produtos são projetados e consumidos. Indo contrariamente ao modelo linear com as fases de extrair, produzir e descartar, objetiva-se a duração prolongada do valor dos materiais utilizados e produtos em uso, reduzindo o desperdício e a necessidade de novos insumos (ELLEN MACARTHUR FOUNDATION, 2015). Para a instituição do DC aplica-se e torna viável três princípios da EC: Eliminar, Circular e Regenerar. O primeiro, 'Eliminar', busca retirar o desperdício e a poluição no processo inicial da cadeia produtiva, considerando a opção por materiais que possibilitem mais de uma utilização em um produto, utilização de subprodutos e inovação em insumos. No princípio 'Circular', os materiais e produtos são projetados para terem uma maior duração, atentando a projeção voltada para reparabilidade, viabilidade para atualização ou reutilização, reparo, reciclagem e criação de novos modelos

de negócio como: revenda, aluguel ou compartilhamento. ‘Regenerar’, o último princípio, compreende a natureza como parte do design, onde visa-se projetar para generatividade e ciclos que possuam materiais de base biológica que possam ser devolvidos à terra com responsabilidade e segurança.

De acordo com Moreno et al. (2016), o DC transcende a habitual reciclagem, integrando estratégias de reparo, reuso, remanufatura e principalmente, a regeneração de sistemas naturais. Os autores propõem a transformação do papel do designer para o desenvolvimento de soluções em múltiplos ciclos de utilização e regeneração, incorporando no processo desde a escolha de materiais duráveis e não-tóxicos, até métodos de produção mais eficientes e adaptáveis.

A estrutura proposta por Moreno et al. (2016) inclui três eixos principais: Design para Ciclo Fechado, Design para Uso Intensivo e Design para Sistemas Regenerativos. O primeiro eixo objetiva a garantia de materiais e componentes que possam ser recuperados e reintroduzidos nos processos produtivos após o uso inicial, minimizando o descarte e fechando o ciclo. O segundo eixo, ‘Design para Uso Intensivo’, busca produtos e serviços que sejam desenvolvidos com o objetivo de serem compartilhados, alugados ou oferecidos por meio de plataformas colaborativas, aumentando seu uso efetivo. Por fim, o eixo de ‘Sistemas Regenerativos’ incorpora o uso de materiais que podem ser retornados ao solo como nutrientes ou que estimulam a regeneração dos ecossistemas, oferecendo uma abordagem restaurativa.

A implementação do DC na Amazônia enfrenta desafios significativos, sendo uma das principais barreiras estruturais, a fragilidade da infraestrutura local e as dificuldades logísticas da região. Conforme Virga e Neves (2022), devido à complexidade de seu território e à carência de estruturas integradas, a Amazônia enfrenta dificuldades expressivas em relação à realização de investimentos sustentáveis que atendam tanto ao desenvolvimento quanto à preservação ambiental. Assim, a estrutura de transporte existente, ainda voltada para o escoamento de produtos básicos e de menor valor agregado, limita as iniciativas de EC, que exigem sistemas interligados e sustentáveis. As autoras, nesse âmbito refletem sobre a importância de maior regulamentação na Amazônia mediante à governança local e regional, discutindo sobre a superação de obstáculos, principalmente voltados à estratégia de distribuição da totalidade amazônica, maior biodiversidade do planeta.

Outra dificuldade a ser considerada é a regulação e certificação dos produtos amazônicos. Para Abramovay (2019), o desenvolvimento sustentável da Amazônia requer regulamentações específicas para a bioeconomia. A ausência de políticas públicas bem estruturadas e de incentivos fiscais para produtores que adotam práticas circulares, compromete a competitividade

dos produtos sustentáveis da região. Dessa forma, a concepção de normas para certificação e regulamentação desses produtos fomentaria um ecossistema favorável para a EC, e conseqüentemente o DC na Amazônia, beneficiando tanto as comunidades locais quanto o ecossistema.

2.3. Estudos de caso

O design na Amazônia tem trabalhado substancialmente para desenvolver novos produtos, priorizando alternativas sustentáveis e inovadoras, igualmente objetivando a valorização da cultura e dos recursos locais. A Amazônia Legal ocupa cerca de 5.217.423 km², abrangendo grande parte da Região Norte do Brasil. Esse território é marcado por uma rica diversidade étnica e ambiental, chamada sociobiodiversidade, que inclui uma vasta gama de espécies vegetais com propriedades medicinais, alimentícias e colorantes, além de abrigar tanto comunidades urbanas quanto grupos tradicionais. Dessa forma, diversas instituições, empresas e projetos têm adotado uma postura mais alinhada com a sustentabilidade, abrindo espaço para ações de designers que desenvolvem metodologias projetuais adaptadas, considerando as particularidades de cada tipo de produto e as especificidades de cada região (SILVA, 2011).

O projeto Amazônia em Casa, Floresta em Pé, visa fortalecer a comercialização de produtos da sociobiodiversidade amazônica, incentivando a valorização das cadeias produtivas sustentáveis e a geração de renda para as comunidades locais. Mediante parcerias com organizações e plataformas de *e-commerce*, o projeto facilita o acesso dos consumidores a produtos amazônicos autênticos, como alimentos, cosméticos e artesanatos. Destarte, promove-se uma conexão direta entre os produtores locais e o mercado consumidor, reforçando a importância da floresta íntegra como um modelo econômico viável e sustentável para a região (AMAZÔNIA EM CASA, FLORESTA EM PÉ, 2020).



FIGURA 1. Produtos do projeto Amazônia em Casa, Floresta em Pé – Amazônia em Casa, Floresta em Pé. Fonte: Amazônia em Casa, Floresta em Pé, 2020.

Um dos negócios vinculados ao projeto é o Bossapack (2022), empresa com enfoque no design sustentável para produção de bolsas, mochilas e pochetes biodegradáveis que minimizam o impacto ambiental. Os principais materiais utilizados na confecção dos produtos são algodão cru e látex natural da Amazônia, bem como os pigmentos naturais de Urucum e Jenipapo, encauchados no látex. Encauchado de vegetais da Amazônia é o nome dado à borracha natural produzida a partir da mistura de látex e tingimento com filamentos vegetais, comumente preparada por comunidades indígenas e caboclas (CASTRO et al., 2016).



FIGURA 2. Mochila Ipá Tia - Povo Xipaya – Bossapack. Fonte: Bossapack, 2022.

Diversas coleções da marca são produzidas em parceria com produtores indígenas do povo Xipaya, da aldeia Tukayá, representados pela Associação Indígena Tukuyá Etnia Xipaya (AITEK). A AITEK foi idealizada objetivando a realização de projetos sustentáveis voltados para segurança alimentar, geração de renda, proteção ambiental, melhoria da qualidade de vida, principalmente em relação à educação e saúde, preservação e fortificação da cultura Xipaya. A partir da associação, organiza-se a venda de borracha e castanha que representam a comunidade (XINGU MAIS, 2019).



FIGURA 3. Confecção de Produtos – AITEK . Fonte: Xingu Mais, 2019.

Outro negócio associado ao projeto é o COOBÂ-Y (BaY Cooperativa Kayapó de Produtos de Floresta), situado na Terra Indígena Kayapó, que

abrange áreas dos estados do Pará e Mato Grosso. A cooperativa criada pelas comunidades Kayapó, objetiva fortalecer a independência econômica do corpo social e promover a preservação do ambiente natural. Através do trabalho com produtos da biodiversidade amazônica, como óleo de castanha-do-brasil, cumaru, polpas de frutas e sementes, a COOBÂ-Y foca na produção sustentável e no design circular, principalmente de acessórios para vestuário e decorações, aproveitando ao máximo os recursos naturais de maneira a respeitar e proteger o ecossistema local (COOBÂ-Y, 2023).



FIGURA 4. Pulseira Kayapó – COOBÂ-Y . Fonte: COOBÂ-Y, 2023.

A cooperativa é apoiada pela Associação Floresta Protegida e pelo Instituto Kabu, duas organizações que desempenham um papel crucial na proteção e na sustentabilidade do povo Mëbêngôkre - Kayapó. A Associação Floresta Protegida trabalha na gestão de projetos de conservação ambiental, vigilância territorial e defesa dos direitos dos povos indígenas, com foco na preservação do território e no fortalecimento das tradições culturais (FLORESTA PROTEGIDA, 2023). Por sua vez, o Instituto Kabu, com sede também na região, promove programas de saúde, educação e desenvolvimento sustentável, com a meta de assegurar a autonomia econômica das comunidades indígenas (INSTITUTO KABU, 2022).



FIGURA 5. Sapato Mbêngôkre - Kayapó – Instituto Kabu. Fonte: Instituto Kabu, 2022.

Semelhantemente, a marca Da Tribu, fundada em Belém do Pará, desenvolve bijoias a partir de matérias-primas sustentáveis da Amazônia, promovendo sustentabilidade e impacto social positivo. Suas principais coleções incluem colares, brincos e pulseiras feitos com madeira de reaproveitamento, papel reciclado com fibras vegetais, e látex amazônico. Este último material, é transformado em fios emborrachados, sendo obtido de seringueiras em parceria com a Comunidade Extrativista de Pedra, gerador de renda para cerca de 30 famílias locais e certificado pelo selo “Amazônia Wild Rubber”. A parceria com a comunidade, localizada na área de Proteção Ambiental (APA) da Ilha de Cotijuba, garante que o processo de produção tenha baixo impacto ambiental, gere retorno monetário para as famílias locais e contribua para a preservação da floresta. A certificação “Amazônia Wild Rubber” valida o compromisso da marca com práticas sustentáveis e socialmente responsáveis, promovendo um ciclo de produção que respeita o meio ambiente e a cultura local (DA TRIBU, 2022).



FIGURA 6. Coleção Ponteia – Da Tribu. Fonte: Da Tribu, 2022.

Da Tribu destaca-se não apenas pelos produtos sustentáveis, mas também por criar um modelo de negócio que respeita as práticas culturais e a ancestralidade dos povos amazônicos, representando o empoderamento feminino e o respeito à natureza. A abordagem de valorização, permite que seus acessórios sejam símbolos de conexão com a floresta e de preservação cultural.

2.4. Design e valorização de produtos naturais amazônicos

O uso de materiais provenientes da biodiversidade amazônica no design apresenta um campo vasto e complexo, abrangendo aspectos como a diversidade biológica, métodos produtivos, tradições e práticas locais. Esses fatores estão intrinsecamente ligados às especificidades regionais e influenciam diretamente os processos de criação e fabricação dos produtos (KRUCKEN, 2009). De acordo com Pinto (2021), compreender um território em suas

particularidades exige adotar uma abordagem mais humana e sensível, que valorize não apenas a diversidade ambiental voltada à sustentabilidade, mas também os aspectos sociais, econômicos e culturais que o caracterizam.

No design orgânico, o ecossistema amazônico é uma fonte rica de matéria-prima, incluindo açaí, jarina, seringueira e tururi (CARVALHO, 2018). Sementes, fibras e madeiras, por exemplo, carregam significados culturais e históricos para as comunidades, tornando-se elementos valiosos em diversos setores produtivos, como o do artesanato, que pode refletir o vínculo entre o material e a tradição da região (TEIXEIRA et al., 2023).

A relação do designer com o desenvolvimento de projetos em busca da valorização de um produto regional, para Krucken (2009) dentro de uma perspectiva sustentável, deve ser pautada em um conjunto de ações que visem à promoção do produto, bem como o estabelecimento de uma relação entre os produtores e os consumidores. As ações propostas pela autora são: reconhecer as qualidades do produto e território; ativar as competências situadas no local; comunicar o produto e a área; proteger a identidade local, patrimonial, material e imaterial; apoiar a produção local; promover sistemas de produção e de consumo sustentáveis; desenvolver novos produtos e serviços que respeitem a vocação e valorizem o território; e consolidar redes e território.

Produtos locais além de atuarem na valorização do território, também têm função no desenvolvimento sustentável do local, pois impulsionam a cadeia produtiva, gerando emprego e renda (RUSCHEL, 2019). Dessa forma, esses artigos representam um caráter de valorização do patrimônio local, principalmente em relação à biodiversidade e ao capital humano. Assim, entre as produções nacionais que utilizam de matérias-primas naturais, o artesanato apresenta-se como uma atividade que não somente manipula, mas que valoriza esses insumos. O artesanato como um importante gerador de renda e movimentador da economia, viabiliza a economia criativa e circular, visto que comumente utiliza de capital cultural e intelectual, bem como insumos naturais que possibilitam a circularidade da cadeia produtiva (MOURÃO, 2017).

Além disso, para Ruschel (2019), o artesanato enquanto atividade produtiva, possui uma importância significativa para cultura e desenvolvimento local, pois em um produto regional há identidade territorial, lembranças afetivas, e valores culturais e sociais inseridos no artefato, que o diferencia de um produto de outra localidade.

Ao unir tradição e modernidade, o design potencializa o uso de recursos locais e contribui para o fortalecimento da biodiversidade amazônica, possibilitando maior reconhecimento dessa atividade e gerando benefícios

para as comunidades envolvidas. Sendo assim, torna-se essencial estabelecer uma conexão equilibrada entre consumo e produção, tradição e inovação. Nesse processo, o designer atua como mediador, promovendo práticas que otimizem os recursos locais em benefício das comunidades. Por meio de metodologias criativas e ferramentas de design, é possível integrar a cultura e os saberes tradicionais à economia moderna, garantindo maior visibilidade e valorização ao artesanato e à biodiversidade (CAVALCANTI, 2021).

De acordo com a análise SWOT (*Strengths, Weaknesses, Opportunities, Threats*) feita por Teixeira et al (2023) para o estudo da aplicação de materiais amazônicos em produtos de design e artesanato, é imprescindível estimular a manutenção e preservação da variedade biológica da Amazônia através de boas práticas no manuseio de matérias-primas regionais. O estudo SWOT, traduzido para a sigla FFOA avalia Forças, Fraquezas, Oportunidades e Ameaças de um determinado cenário, em que os tópicos Oportunidades e Ameaças são relacionados a fatores externos e eventos futuros, enquanto Forças e Fraquezas caracterizam-se por fatores internos (BAXTER, 2015). Dessa forma, aplicando a análise como ferramenta auxiliadora para compreensão da relevância dos materiais no design e na promoção do artesanato, são também identificados diagnósticos sobre a sua aplicação (TEIXEIRA et al., 2023).

Os autores identificaram como Forças: qualidade e originalidade do produto; emprego da matéria-prima local (biodiversidade amazônica); referência no setor (comunidades produtoras estabelecidas); reaproveitamento de resíduos; e forte apelo cultural. Como Fraquezas foi pontuado: baixa valorização; baixo investimento; pouca presença digital (sites, redes sociais e plataformas de *e-commerce*); e escassez de estudos direcionados aos insumos locais para artesanato e indústria. Em relação às Oportunidades foram citadas: controle e beneficiamento das matérias-primas; distribuição local; expansão mercadológica; geração de novos produtos; participação na economia criativa e circular; e geração de emprego e renda. Por fim, tem-se como Ameaças: desvinculação com a identidade e cultural regional; produção exclusiva para demanda de mercado; problemas ambientais e sociais; e impactos negativos às comunidades produtoras.

A incorporação do design nos processos de criação e desenvolvimento de novos produtos feitos por insumos produtivos locais, é capaz de revelar ainda mais o potencial desses recursos. Por outro lado, atualmente, observa-se a repetição frequente de formas e combinações inadequadas, onde fibras e sementes são associadas a materiais incompatíveis, o que limita as possibilidades criativas e a valorização sustentável desses elementos naturais (TEIXEIRA et al., 2023).

3. Conclusão

A integração do DC na Amazônia apresenta-se como uma oportunidade única para valorizar a biodiversidade e os saberes locais enquanto promove o desenvolvimento sustentável. O potencial dos recursos naturais da região, atrelado ao conhecimento tradicional das comunidades, destaca-se como um dos pilares principais para a transição de um modelo econômico linear rumo à circularidade. No entanto, desafios como a infraestrutura limitada, a falta de regulamentação adequada e o baixo investimento em tecnologia e pesquisa, precisam ser superados para que essa integração seja efetiva.

Os exemplos de iniciativas locais, como o uso de matérias-primas sustentáveis na criação de produtos de design e artesanato, revelam a viabilidade do alinhamento entre inovação, sustentabilidade e valorização cultural. Por meio dessas ações, reforça-se a importância do engajamento comunitário, da cooperação regional e de políticas públicas que incentivem práticas circulares, promovendo uma economia mais inclusiva e resistente.

Em busca de alcançar esse futuro promissor, torna-se indispensável o investimento em educação, capacitação técnica e inclusão das comunidades amazônicas nos processos de tomada de decisão e gestão de recursos naturais. A integração entre instituições de pesquisa, organizações governamentais, empresas privadas e comunidades locais é substancial para a criação de soluções inovadoras que respeitem as particularidades da região. Além disso, ampliar a presença digital e fortalecer as cadeias de valor por meio do comércio eletrônico pode aumentar a visibilidade dos produtos amazônicos no mercado nacional e internacional, potencializando sua competitividade.

Dessa forma, o DC pode consolidar-se como um instrumento de transformação econômica e social, promovendo um modelo de desenvolvimento sustentável, respeitando e valorizando a rica sociobiodiversidade da Amazônia. Ao estabelecer uma conexão equilibrada entre tradição e modernidade, consumo e produção, a região pode transformar-se em um modelo global de sustentabilidade e inovação, demonstrando a possibilidade de crescimento econômico sem comprometer o patrimônio natural e cultural único da floresta amazônica.

Referências

ABRAMOVAY, R et al. **The new bioeconomy in the Amazon: Opportunities and challenges for a healthy standing forest and flowing rivers.** Amazon Assessment Report 2021. United Nations Sustainable Development Solutions Network, 2021.

AMAZÔNIA EM CASA, FLORESTA EM PÉ. **Quem somos: Uma nova economia para a Amazônia**, 2020. Disponível em: <<https://www.amazoniaemcasa.org.br/quem-somos>>. Acesso em: 11 nov. 2024.

BAXTER, M. **Projeto de produto: guia prático para o design de novos produtos**. 3. ed. São Paulo: Blucher, 2015.

BOSSAPACK. **Quem somos**, 2022. Disponível em: <https://www.bossapack.com.br/quem-somos/?srsltid=AfmBOopq3xKTac0QZYppG5u1eKqce2PLzMXqt_hOtVikTNObt4SLsqW2>. Acesso em: 11 nov. 2024.

CARVALHO, M. **Artesanato sustentável: natureza, design & arte**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2018.

CASTRO, M.; CUNHA, L.C; MAIA, M.F.A. **Encauchado da borracha: inovação e sustentabilidade na moda**. 12º Colóquio de Moda – 9ª Edição Internacional. 3º Congresso de Iniciação Científica em Design e Moda, 2016.

CAVALCANTE, R. L. S.; ARAUJO-SILVA, G. **Economia Circular na Amazônia: Tecnologia, Design e Comunidade**. Concilium, v. 23, nº 19, 2023.

CAVALCANTI, V.P. **Relato Design e Artesanato**. Ecovisões projetuais: pesquisa em design e sustentabilidade no Brasil. São Paulo: Blucher, v.2, 2021, cap. 16, p.221 – 234.

COOBÂ-Y. **Projetos Coobâ-Y**, 2023. Disponível em: <<https://www.coobay.com.br/projects-6>> Acesso em: 12 nov. 24.

COSTA, F. A et al. **Bioeconomy for the Amazon: concepts, limits, and trends for a proper definition of the tropical forest biome. Working Paper**. São Paulo, Brasil: WRI Brasil, 2022. Disponível em: <<https://www.wri.org/research/bioeconomy-amazon-concepts-limits-and-trends-proper-definition-tropical-forest-biome>>. Acesso em: 04 nov. 2024.

CRESWELL, J. **Projeto de pesquisa: métodos qualitativo, quantitativo e misto**. 3. ed. Porto Alegre: Artmed, 2010.

DA TRIBU. **Borracha Amazônica**, 2022. Disponível em: <<https://datribu.com/borracha-amazonica/>>. Acesso em 12 nov. 24.

ELLEN MACARTHUR FOUNDATION. **Introdução ao Design Circular: Precisamos repensar radicalmente o design**, 2015. Disponível

em: <<https://www.ellenmacarthurfoundation.org/pt/introducao-design-circular/precisamos-repensar-radicalmente-o-design>>. Acesso em: 01 nov. 2024.

ELLEN MACARTHUR FOUNDATION. **Towards the Circular Economy Economic and Business Rationale for an Accelerated Transition**, 2013. Disponível em: <<https://www.ellenmacarthurfoundation.org/assets/downloads/publications/Allen-MacArthur-Foundation-Towards-the-Circular-Economy-vol.1.pdf>>. Acesso em: 26 nov. 2024.

FERREIRA, I. de A.; FRAGA, M. de C.; GODINA, R.; BARREIROS, M. S.; CARVALHO, H. **A proposed index of the implementation and maturity of circular economy practices-the case of the pulp and paper industries of Portugal and Spain**. Sustainability (MDPI), 2019.

FLORESTA PROTEGIDA. **Quem somos**, 2023. Disponível em: <<https://florestaprotegida.org.br/sobre>>. Acesso em: 12 nov. 24.

GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

INSTITUTO KABU. **Instituto Kabu**, 2022. Disponível em: <<https://www.kabu.org.br/instituto-kabu/>>. Acesso em: 12 de nov. 24.

JUNIOR, A.P. **Os conceitos quanto à sua biodiversidade e a sua conservação: uma revisão integrativa**. Ciências Ambientais: política, sociedade e economia da Amazônia. Belém: EDUEPA, 2020.

KRUCKEN, L. **Design e Território: Valorização de Identidades e Produtos Locais**. Belo Horizonte: Studio Nobel, 2009.

MANZINI, E.; VEZZOLI, C. **O desenvolvimento de produtos sustentáveis: os requisitos ambientais dos produtos industriais**. São Paulo: Edusp, 2005.

MCDONOUGH, W.; BRAUNGART, M. **Cradle to Cradle: Remaking the Way We Make Things**; North Point Press: Nova York, 2002.

MORAES, F. M. **Promoção da colaboração para economia circular: estudo de caso-Mundo Limpo**. Dissertação (Mestrado Profissional MPGC) – Fundação Getúlio Vargas (FGV), São Paulo, 2022.

- MORENO, M.; DE LOS RIOS, C.; ROWE, Z.; CHARNLEY, F. **A Conceptual Framework for Circular Design**. Sustainability (MDPI), 2016.
- MOSTAGHEL, R.; OGAHAZI, P. **Circular Business Model Challenges and Lessons Learned – An Industrial Perspective**. Journal Sustainability (MDPI), 2018.
- MOURÃO, N.M. **Design, artesanato e empreendimentos criativos: caminhos para sustentabilidade**. Ecovisões projetuais: pesquisa em design e sustentabilidade no Brasil. São Paulo: Blucher, v.1, 2017, cap.24, p. 307 – 323.
- NOBRE, A. **O Futuro Climático da Amazônia**. São José dos Campos: Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais, 2014.
- NOBRE, C. **Land-use and climate change risks in the Amazon and the need of a novel sustainable development paradigm**. Proceedings of the National Academy of Sciences, 2016.
- OLIVEIRA, F. R.; FRANÇA, S. L. B., RANGEL, L. A. D. (2019). **Princípios de economia circular para o desenvolvimento de produtos em arranjos produtivos locais**. INTERAÇÕES, Campo Grande, MS, 20(4), 1179-1193.
- PAES, M. X.; CAMPOS-SILVA, J. V.; DE OLIVEIRA, J. A. P. **Integrating circular economy in urban Amazon**. Urban Sustainability, v. 1, n. 1, p. 29, 2021.
- PEREIRA, L. C, F. **O design para a economia circular: repensando a forma como fazemos as coisas**. Dissertação (Mestrado em Design) - Universidade de Brasília, Brasília, 2020.
- PILLA JÚNIOR, P. J. **Desenvolvimento de produtos à base de plástico reciclado de embalagens de defensivos agrícolas: um estudo sobre cadeias de suprimentos regionais na ótica da Economia Circular**. Dissertação (Mestrado em Administração) - Universidade Federal de São Carlos, Sorocaba, 2023.
- RUSCHEL, R.R. **O valor global do produto local**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2019.

SCHROEDER, P., ANGGRAENI, K., & WEBER, U. **The Relevance of Circular Economy Practices to the Sustainable Development Goals.** Journal of Industrial Ecology, 2019.

SILVA, L. V. M. **A produção de artesanatos pela Avive como uma proposta de design sustentável.** Dissertação (Mestrado em Ciências do Ambiente) - Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2011.

SUMTER, D.; BAKKER, C.; BALKENENDE, R. **The role of product design in creating circular business models: A case study on the lease and refurbishment of baby strollers.** Sustainability (MDPI), 2018.

TEIXEIRA et al. Materiais amazônicos no design brasileiro: utilização de fibras e sementes no artesanato. In: **As múltiplas visões dos recursos naturais e o desenvolvimento sustentável na Amazônia** (pp.168-185). EDUEPA, 2023.

VELENTURE, A.; PURNELL, P. **Principles for a sustainable circular economy.** Sustainable Production and Consumption, 2021.

VIRGA, T.; NEVES, B. C. **Infraestrutura de transportes e o papel brasileiro na Amazônia Sul-Americana, uma concertação necessária: Governar, Integrar, Preservar.** Revista Tempo do Mundo, n. 30, 2022.

WALKER, W. A., et al. **Forest carbon in Amazonia: The unrecognized contribution of indigenous territories and protected natural areas.** Carbon Management, 2014.

XINGU MAIS. AITEX - Associação Indígena Tukayá Etnia Xipaya, 2019. Disponível em: <<https://xingumais.org.br/parceiro/aitex?id=482>>. Acesso em: 11 nov. 2024.

YIN, R. K. **Estudo de caso: planejamento e métodos.** 5. ed. Porto Alegre: Bookman, 2015.

Como referenciar

LEDA, Giuliana De Oliveira; MOTA, S. C.; CERETO, M. P. Design Circular na Amazônia e a Valorização de Produtos Naturais Regionais. **Arcos Design**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 2, pp. 337-356, jul./2025. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/arcosdesign>.

DOI: <https://www.doi.org/10.12957/arcosdesign.2025.88459>

Copyright © 2025 Giuliana De Oliveira Leda, Sheila Cordeiro Mota, Marcos Paulo Cereto



A revista **Arcos Design** está licenciada sob uma licença Creative Commons Atribuição – Não Comercial – Compartilha Igual 4.0 Não Adaptada.

Recebido em 07/12/2024 | Aceito em 12/05/2025

A Necessária Transição para o Futuro Ancestral da Moda: Estudo de Caso

Pedro Hermano Gonzalez Cordeiro (UnB, Brasil)

hermanogcordeiro@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0000-6409-2651>

Breno Tenório Ramalho de Abreu (UnB, Brasil)

abrebrenodesign@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1506-4886>

A Necessária Transição para o Futuro Ancestral da Moda: Estudo de Caso

Resumo: Reconhecendo que a manutenção da vida terrestre é incompatível com o modelo produtivo e econômico ao qual a indústria da moda está submetida, esse artigo argumenta a necessidade de uma moda que não seja pautada pelo crescimento econômico. Tem como objetivo identificar de que formas cosmovisões e tecnologias de povos originários da América do Sul podem influenciar o surgimento de tal moda, elaborando estudo de caso de experiências contemporâneas que indiquem a possibilidade de uma transição: da moda de mercado para uma moda biocentrada. Aborda o Amazofuturismo, a Sioduhi Studio e a Tucum, e toma como referência as conclusões do XI Fórum Social Pan-Amazônico (FOSPA).

Palavras-chave: cosmovisões indígenas; moda de transição; Sioduhi Studio; Amazofuturismo; Tucum.

The Necessary Transition to the Ancestral Future of Fashion: Case Study

Abstract: *Recognizing that the maintenance of terrestrial life is incompatible with the productive and economic model to which the fashion industry is subject, this article argues for the need for fashion that is not guided by economic growth. It aims to identify how the cosmovisions and technologies of indigenous peoples of South America can influence the emergence of such fashion, developing a case study of contemporary experiences that indicate the possibility of a transition: from market fashion to biocentric fashion. It addresses Amazofuturism, Sioduhi Studio and Tucum, and takes as reference the conclusions of the XI Pan-Amazonian Social Forum (FOSPA).*

Keywords: *indigenous cosmovisions, transition fashion, Sioduhi Studio, Amazofuturism, Tucum.*

1. Introdução

Já não é possível ignorar os efeitos das mudanças climáticas. O ano de 2024 foi o mais quente desde a Revolução Industrial, e provavelmente da história, tendo aumentado 1.6°C e superando o ano de 2023, que acabara de bater o mesmo recorde (Hawkins, 2025). Janeiro de 2025 dá continuidade à onda de dados desanimadores, sendo o janeiro mais quente desde 1850 ao registrar aumento de 1.75°C acima dos níveis pré-industriais (Copernicus, 2025). Na figura 1 é possível visualizar a representação do aumento da temperatura em faixas de cores, da década de 1850, azuis, até 2024, o último tom adicionado, mais quente.

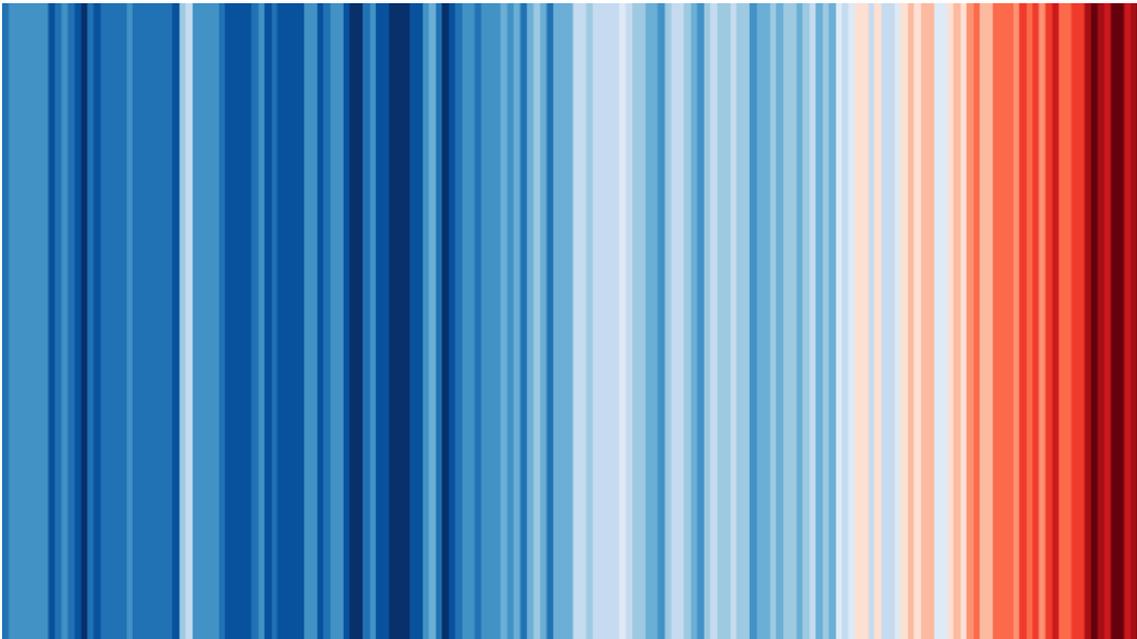


FIGURA 1. Aquecimento global em listras, 1850 a 2024. Fonte: Ed Hawkins, disponível em: <https://showyourstripes.info/l>. Acesso em: 06/02/2025

Os dados da Copernicus (2025) possibilitam a interpretação de que as ações tomadas mundialmente até aqui não têm sido suficientes para arrefecer a escalada da temperatura, apesar de todos os aparentes esforços, como as resoluções das COPs (Conferências das Partes). Pelo contrário, é possível perceber que o planeta está aquecendo ainda mais rapidamente (Hansen et al., 2025), indicando problemas mais profundos. Há a tese de que o principal desses problemas seria a busca pelo crescimento econômico (Fletcher; Tham, 2019). Exemplo disso é o fato de que, mesmo diante desse quadro climático desesperador, ainda é comum que os poderes do mundo aloquem anacronicamente seus esforços em causas ambientalmente destrutivas

visando o progresso da economia - como a exploração de petróleo na foz do Amazonas, proposta por um governo eleito em 2022.

A cadeia produtiva de moda, por exemplo, é uma cadeia global que movimentava centenas de bilhões de dólares por ano (IEMI, 2023), mas não sem impactar significativamente o meio socioambiental. Segundo pesquisa da Mistra Future Fashion (2020), “a produção de vestuário tem o maior impacto ambiental do ponto de vista do ciclo de vida [do produto] em termos de mudanças climáticas, poluentes tóxicos e contribuição para a escassez de água” sendo ainda 63% de todas as fibras no mercado sintéticas e de base fóssil (principalmente poliéster) e responsável, em 2016, por 6,7% do impacto climático global total.

As respostas a esses impactos, contudo, têm tido velocidade e eficácia questionáveis. O relatório de sustentabilidade de 2022 da *Business of Fashion* (BoF), que avaliou 30 marcas de luxo, *sportswear* e *high street*¹ em seis categorias de impacto, mostrou que o resultado geral foi pior que o do ano anterior, apesar das marcas anunciarem iniciativas sustentáveis. O consumo mundial de têxteis, como um todo, entre 2013 e 2022, cresceu a uma taxa média de 3,9% ao ano. No Brasil, apesar da produção ter variado entre 2018 e 2022, com quedas de 2020 para 2021, o valor da cadeia aumentou nesse quinquênio (IEMI, 2023). O mercado de moda continua crescendo. E por mais que avanços tecnológicos sejam apresentados como salvação para as crises ecológicas geradas pelo capitalismo, o fato inescapável é que os recursos do planeta são finitos (Saito, 2022).

Com isso exposto, questiona-se: para que continuar crescendo? A forma capitalista ocidental de se organizar social e politicamente, de gerir a economia, de produzir e, por consequência, se relacionar com a natureza não é a única possível, como a cosmovisão neoliberal, desenvolvida depois do fim da guerra fria, tenta fazer crer (Fisher, 2022). A História não acabou depois da queda do muro de Berlim, visto que as crises intrínsecas ao capitalismo continuaram a acontecer, ações imperialistas dos países dominantes para manutenção desse sistema foram sofridas por todo o Sul Global e enfrenta-se agora o risco de extinção devido à predação da natureza, demonstrando que, muito longe de ser um modelo ideal, o capitalismo é ele próprio o risco para o fim da História, o fim do mundo como o conhecemos (Saito, 2022).

1 *Sportswear* refere-se ao vestuário, calçados e acessórios destinados a práticas esportivas. Marcas relevantes desse setor são Nike e Adidas. *High street*, por sua vez, é outro nome para *fast-fashion*: denomina a produção rápida e em escala de itens de moda a preços acessíveis. São exemplos desse setor a Zara e a H&M.

Talvez o que necessitemos para garantir a manutenção da vida na Terra seja escapar dessa linha do tempo que nos é imposta. Olhar para outras Histórias, de outros povos, outras formas de organização política, outras perspectivas sobre a vida, para então poder imaginar um futuro possível para todos os seres humanos e demais espécies. São abundantes as experiências de povos que têm como base de sua organização social a relação de mutualidade com o meio ambiente, que constituem suas cosmovisões a partir do entendimento de que humano e natureza são um só e, portanto, a exploração e destruição de um é também a do outro.

Ailton Krenak explica que o nome Krenak, de seu povo, significa “cabeça da terra”. Terra não como propriedade, mas como “esse lugar que todos compartilhamos” (Krenak, 2020), demonstrando por meio dessa herança ancestral do nome a relação intrínseca desse povo com a natureza. Uma cosmovisão que interpreta os elementos naturais como sagrados e estabelece com eles uma relação de comunhão e não de abuso mudaria o papel da moda, a produção de têxteis e itens do vestuário, e talvez provocasse o surgimento de uma moda que não fosse centrada no lucro.

Para repensar a moda sob esses termos, é necessário imaginar um futuro alternativo ao imposto pelo capitalismo e vislumbrá-lo como possível, motivando uma ação transformadora. Krenak afirma que precisamos nos reconfigurar como espécie para habitar esse mundo (2020), e a moda, assim como quaisquer outras formas de intervenção humana na natureza, precisará fazer o mesmo. É a partir dessas inquietações que o presente artigo tem como objetivo identificar de que formas cosmovisões e tecnologias de povos originários da América do Sul podem influenciar o desenvolvimento de uma moda que não seja pautada pelo crescimento econômico. Além disso, tem como objetivos específicos investigar como o sistema de moda vigente contribui para a crise ecológica global e compreender, por meio de estudo de casos e pesquisa bibliográfica e documental, como as cosmovisões de povos originários podem inspirar e embasar o desenvolvimento de uma moda centrada no planeta.

2. Sistema de moda

O fenômeno da moda como o conhecemos é intrinsecamente ligado a efemeridade, tanto relacionada ao desejo quanto a valores simbólicos. No que tange a produção e comercialização de têxteis e bens do vestuário, a moda implementa um sistema de renovação constante, visto que seus estilos mudam em alta velocidade e acarretam produção e consumo excessivo.

Dada a consolidação do modelo capitalista mundialmente e a evolução da moda a partir da década de 1990, atualmente há o estabelecimento da

lógica de suplementação, "em que todas as tendências são recicláveis e uma nova moda dificilmente pretende substituir todas aquelas que a precederam, contentando-se em suplementá-las" (Svendsen, 2010, p. 36), acelerando ainda mais seu desenvolvimento. Essa lógica tem guiado tanto o consumo global quanto o modelo do sistema produtivo, das semanas de moda nas capitais mundiais até as confecções nos interiores dos países do sul global. Ainda nas palavras de Svendsen, "quanto mais depressa a moda se desenvolve, mais baratos os itens se tornarão, e quanto mais baratos os itens se tornarem, mais depressa a moda se desenvolverá" (Svendsen, 2010, p. 46).

É nesse passo que a moda se torna uma indústria global complexa, com processos interdependentes que afetam de diversas formas os contextos nos quais estão inseridos. A produção de algodão, por exemplo, é majoritariamente derivada da monocultura, por sua vez responsável pelo desmatamento de diversos biomas, pela contaminação de solos e aquíferos a partir do uso de agrotóxicos e motivo de violência por território contra povos indígenas. Já na manufatura de tecidos e roupas, podemos destacar o uso de químicos no tratamento de tecidos, como o tingimento, que poluem rios e oceanos, o uso massivo de água e energia e as precárias condições de trabalho, tanto em fábricas quanto nas outras formas de trabalho desvinculado e precarizado. Ainda há na distribuição as emissões de CO² derivadas do transporte internacional de material e produtos acabados, além do descarte de itens antes do tempo e desperdícios de têxteis (Gwilt, 2014).

Mas todas essas práticas são escolhas. Essa cadeia existe e funciona dessa maneira porque atende não ao desejo humano de se ornamentar, à necessidade de se proteger, de criar e manter culturas e histórias, nem mesmo à vontade de se distinguir socialmente. Esse sistema de moda atende principal e fundamentalmente à lógica de mercado em detrimento do bem-estar dos seres humanos e dos mais-que-humanos.

Com tudo exposto até aqui, é possível interpretar que existe uma retroalimentação entre o que se entende por moda como conceito e a forma como essa se desenvolveu como sistema produtivo no sistema capitalista de produção. Mais precisamente, "a maioria dos problemas ambientais causados pelo setor da moda são endêmicos e não incidentais. São consequência da forma como o modelo atual está estruturado. Quanto melhor o desempenho do setor, piores serão os problemas" (Fletcher e Tham, 2019, p. 13).

Como está dada, a moda distancia e aliena a indumentária da natureza e a torna fome pelo consumo, e o capitalismo, o organismo que a sacia ao metabolizar os recursos naturais do planeta a partir do trabalho super explorado. Para alinhar a moda às suas características e potencialidades humanas, é preciso investigar a possibilidade de surgimento de uma moda que

não sirva ao capital, mas à coletividade. Que seja fruto da sincronia com os ciclos naturais.

3. Design centrado no planeta e cosmovisões indígenas

No Capital, Marx apresenta o trabalho como a forma pela qual o ser humano interfere no mundo à sua volta, criando sua própria realidade e, por consequência, modificando a si mesmo (Marx, 1976 apud Saito, 2022). No sistema capitalista, essa relação entre humano e mundo serve para um único propósito: geração de lucro. Aliena-se o ser humano da natureza, do tempo, e do fruto do seu próprio trabalho para que se torne possível a exploração.

A alienação da relação humano-natureza, advinda de um pensamento de centralidade do ser humano no esquema das coisas, permite que nossa espécie se coloque em objeção ao mundo natural e passe a vê-lo como recurso. A ditadura empresarial-militar brasileira, exemplo da exacerbação dessa dinâmica na história desse país, trabalhou para associar à Amazônia slogans como “deserto humano” e “inferno verde” (figura 3) na intenção de difundir a “ignorância intencional”, de que essa era terra “virgem, intocada por humanos”, o que justificaria sua invasão e destruição (Brum, 2021, p. 27). Contudo, a natureza não é uma dádiva de recursos inesgotáveis. Na verdade, a humanidade é mais um dos elementos desse organismo, indissociáveis disso que se chama natureza.

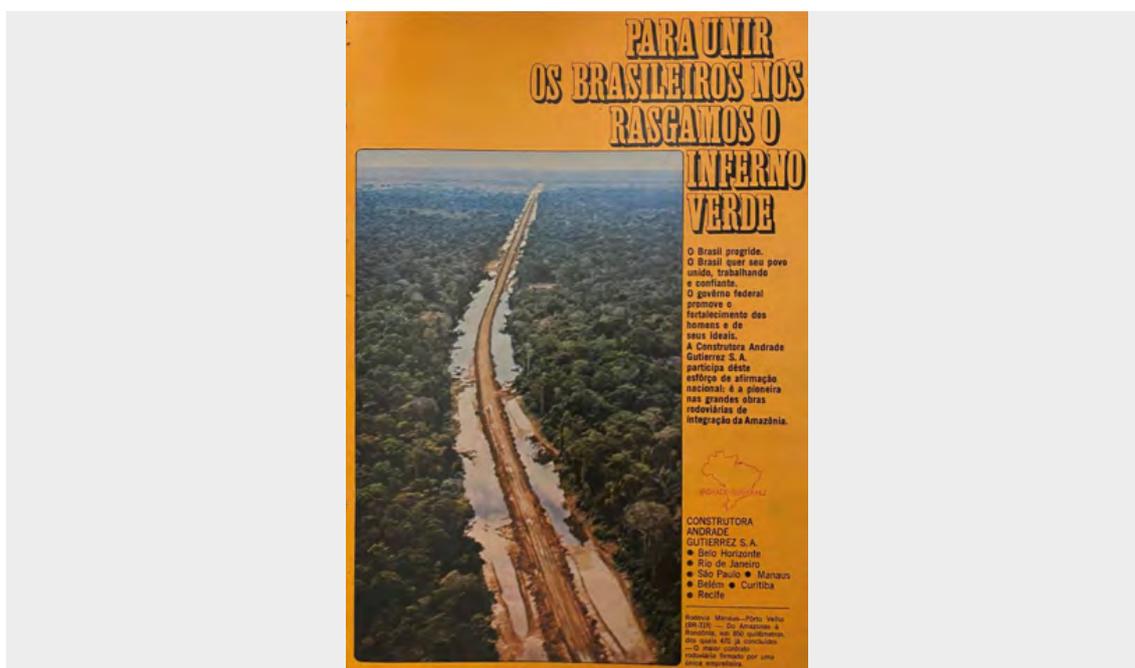


FIGURA 2. Propaganda da Andrade Gutierrez na Revista Realidade, 1972. Fonte: IHU. Disponível em: <<https://www.ihu.unisinos.br/categorias/603474-a-amazonia-ja-era-como-a-imprensa-glorificou-a-destruicao-da-floresta-na-ditadura-militar>> Acesso em: 05/11/2024

Krenak defende que a humanidade por muito tempo tem se alienado “desse organismo de que somos parte, a Terra, passando a pensar que ele é uma coisa, e nós, outra: a Terra e a humanidade” completando: “eu não percebo que exista algo que não seja natureza. Tudo é natureza. O cosmos é natureza. Tudo em que eu consigo pensar é natureza” (Krenak, 2020, p. 83). É possível interpretar, portanto, que a relação de povos originários com a natureza é uma de unidade, de indissociação, em oposição a relação capitalista, ocidental, que enxerga tudo o que não é humano como recurso – e considerando a desigualdade e desumanização comum a esse sistema, até indivíduos da própria espécie viram alvos de exploração.

Brum (2021, p. 69) afirma que a parcela minoritária mas dominante da humanidade,

ao se tornar uma força de destruição capaz de alterar o clima do planeta, [...] forjou um futuro hostil para o conjunto da espécie – e para todas as outras espécies que em nada contribuíram para o superaquecimento global.

E para se perpetuar no poder, essa minoria dominante capitalista, depois de consumir quase todos os recursos do planeta, tenta se apresentar como solução para os problemas que ela mesma criou, inventando, por exemplo, o mercado de crédito de carbono, onde “a deterioração do meio ambiente (e sua resolução) é transformada em uma questão de relação entre poluidores” (Santos, 2018, p. 149), ainda permanecendo na lógica do crescimento econômico incondicional.

A própria ideia de sustentabilidade e suas variações, na interpretação dos povos da floresta e seus aliados, é insuficiente para adiar o fim do mundo. “Existe um desejo de que essa condição de consumo da vida se estenda por tempo indeterminado, sem que a máquina de fazer coisas precise ser desligada” (Krenak, 2020, p. 61). A batalha pela Amazônia e por toda a vida na terra “não é uma luta pelo desenvolvimento sustentável. Esse é um termo empregado por aqueles que julgam possível sair do abismo sem abrir mão do sistema capitalista que nos trouxe até o abismo” (Brum, 2021, p. 50).

Trazendo essa interpretação para a moda, é possível inferir que quaisquer medidas, por mais pertinentes que sejam (como *upcycling* ou o desenvolvimento e adoção de materiais reciclados ou biodegradáveis), se isoladas na cadeia produtiva e dependentes da escolha pessoal dos consumidores, dificilmente serão solução para os problemas ambientais causados por essa indústria. É preciso um olhar holístico para pensar soluções sistêmicas e numa lógica oposta à de consumo, que seja intrinsecamente ligada às reais

necessidades humanas e mais-que-humanas, que tenha raízes firmes no planeta Terra, que flua com rios terrestres e voadores.

Referindo-se aos povos originários de todo o mundo, Ailton Krenak (2020, p. 73) diz que

essa gente é a cura para a febre do planeta, e acredito que podem nos contagiar positivamente com uma percepção diferente da vida. Ou você ouve a voz de todos os outros seres que habitam o planeta junto com você, ou faz guerra contra a vida na Terra.

Nesse sentido, o contrário de guerra é integração. Para o conflito, é necessário confluência. Para a rigidez, fluidez. Um dos representantes de Palos Blancos, município agroecológico situado na Amazônia boliviana que conseguiu implementar um sistema de produção ancestral, se refere ao estado do rio quando ainda dividido para a mineração como “todo quadriculado” (Bedinelli, 2024), lembrando que “as sinuosidades do corpo dos rios é insuportável para a mente reta, concreta e ereta de quem planeja o urbano” (Krenak, 2022, p. 66), e demonstrando o contrário da potência fluida que comumente os rios significam na visão desses povos. Da mesma forma é possível pensar a diferença entre a complexidade e espontaneidade da vida que flui em uma agrofloresta e o cartesianismo estéril das monoculturas, e especificamente na moda, toda a cadeia de produção que desemboca em peças de *fast-fashion* com aquelas produzidas em comunidade e com o algodão orgânico das tecelãs do vale do Jequitinhonha, por exemplo.

É preciso, então, que nosso devir na Terra seja sincrônico com toda a vida daqui. Na moda, é preciso reimaginar a técnica e nossos sistemas de produção. Ailton diz que “construímos justificativas para incidir sobre o mundo como se fosse uma matéria plástica: podemos fazê-lo ficar quadrado, plano, podemos esticá-lo, puxá-lo” (Krenak, 2020, p. 100), mas o paradigma agora é outro: manter o curso do rio e aprender a se diluir nele. Pensar um sistema de moda que não force o enquadramento de toda a vida na Terra em uma artificialidade humana pelo bem-estar de pouquíssimos indivíduos dessa única espécie.

Para além de inspiração, pode-se absorver diretamente o que os povos da floresta pensam para o futuro: no Fórum Social Pan-Amazônico (FOSPA), composto por países da Pan-Amazônia (Brasil, Colômbia, Peru, Venezuela, Equador, Bolívia, Guiana, Suriname e Guiana Francesa), 1,5 mil vozes de povos da floresta, aliados e ativistas se reúnem bianualmente para discutir soluções para a crise climática e produzir documentos com eixos temáticos que podem servir de guia para ações políticas, criação de políticas públicas e, por que não, reformulação de sistemas produtivos.

Algumas das mais importantes conclusões e propostas do XI FOSPA, dos diversos grupos de trabalho que a compõem, que ocorreu entre 12 e 15 de junho de 2024 na Bolívia, a serem consideradas por esse trabalho, são: a promoção de modos de vida sustentáveis, baseadas no cuidado com o próximo e com a natureza, desestimulando modelos econômicos e produtivos que excedem os limites do planeta; o reconhecimento do protagonismo dos povos originários na gestão da conservação do meio-ambiente, respeitando sua autonomia e direito ao território; o desenvolvimento de estratégias para difundir conhecimentos ancestrais e, por fim, a promoção da liderança e de ações coletivas de mulheres e jovens dos povos (FOSPA, 2024). Tais conclusões servirão de base de verificação da possibilidade de mudanças paradigmáticas baseadas em cosmovisões indígenas em cadeias produtivas criativas e da eficácia dos casos abordados na promoção da valorização e resgate de tecnologias ancestrais relacionados a moda e design.

4. Estudo de caso

É possível que se duvide da viabilidade de implementação de mudanças radicais ou minimamente significativas, afinal, a máquina capitalista parece colossal e profundamente fincada na terra. Mas, como oportunamente lembrou Ursula K. Le Guin, “nós vivemos no capitalismo; seu poder nos parece inevitável. O mesmo se dava com o direito divino dos reis. Qualquer poder humano pode ser resistido e transformado pelos seres humanos” (Guin apud Aschoff, 2021). Mark Fisher chama de “realismo capitalista” essa crença, fruto da ideologia encrustada nas mentes e corações, tão viral e influente que já nem é notada, sistematicamente difundida não apenas por discursos estritamente políticos, mas pela cultura, de que, ainda com seus defeitos, esse é o melhor dos mundos possíveis, mesmo sendo um mundo hostil para a vasta maioria de seus habitantes, humanos ou não.

É preciso que consigamos imaginar realidades diferentes da presente e acreditar na possibilidade da sua execução. O design, se vestido pelas mãos do capital, é mais uma ferramenta para a estimulação do consumo e geração e maximização do lucro. Mas pode também ser “catálise para redefinir coletivamente nossa relação com a realidade” (Dunne; Raby, 2019, p. 2) se utilizado como meio para a reflexão e diálogo acerca de qual sociedade se quer construir.

Por isso, o estudo de casos aqui elaborado abordou três iniciativas que, ao partirem de diferentes campos, trazem perspectivas diversas que podem servir de inspiração para o desenvolvimento dessa outra moda. Os critérios para escolha dos casos, bem como os objetos de estudo, foram as inovações técnicas, temáticas e/ou sociais que propõem a partir da perspectiva indígena

e os impactos que causam nesses povos e no meio-ambiente. Comparou-se tais impactos e inovações com as conclusões do XI FOSPA, a fim de verificar a eficácia de tais iniciativas.

4.1 João Queiroz e o Amazofuturismo

João Queiroz é um artista visual que propõe uma visão de futuro positiva. A partir da perspectiva do Amazofuturismo, conceito criado pelo mesmo, Queiroz desenha um futuro em que a humanidade – representada pelos povos indígenas e suas tecnologias – estão em harmonia com o bioma amazônico. Tal conceito reverbera como movimento cultural e artístico, bem como subgênero de literatura (Machado, 2024).

Para veicular a ideia desse futuro, João funde signos ocidentais de futurismo com elementos da cultura indígena, fazendo, por exemplo, uso dos grafismos indígenas mesclados a formas geométricas e dinâmicas frequentemente associadas a estéticas futuristas ocidentais como o *cyberpunk*, ou juntando ideias do que seriam tecnologias futuristas dessa mesma estética com características de tecnologias ancestrais de povos originários. Tais misturas são comuns ao movimento *solarpunk*, que tem como premissa o otimismo de um futuro em que o desenvolvimento da tecnologia se dá para o bem não apenas da humanidade, mas de todo o planeta.

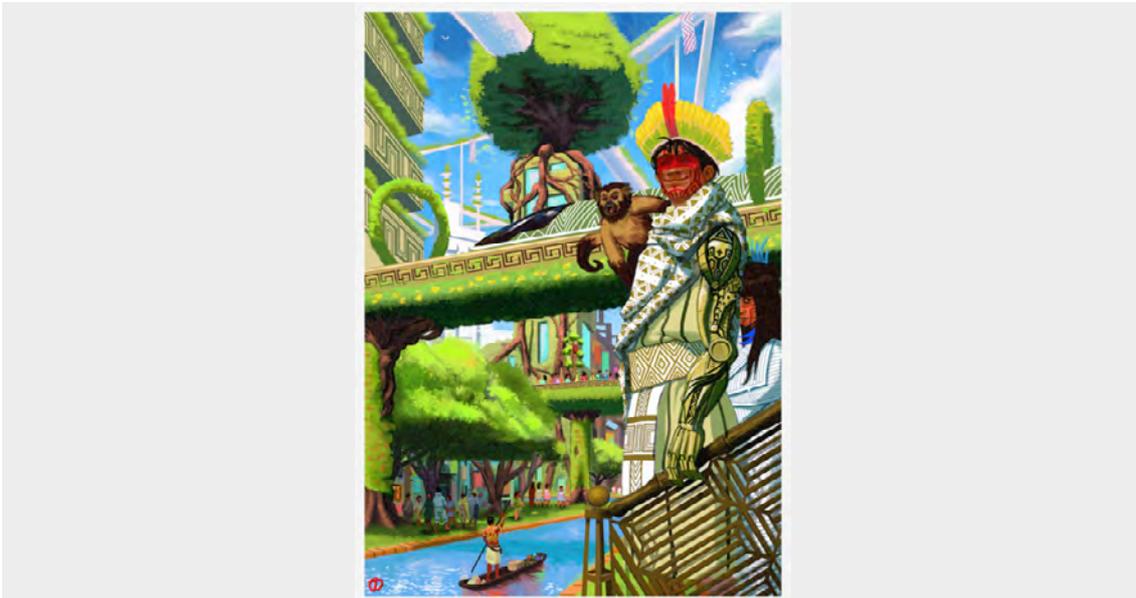


FIGURA 3. Amazofuturismo de João Queiroz. Fonte: behance do autor. Disponível em: <<https://www.behance.net/gallery/80158761/Amazofuturism>> Acesso em: 12/02/2025

Ao dar forma e cor a esse mundo, o artista faz uma disputa do imaginário do futuro. Se hoje, dada a inegável crise ecológica global e o derrotismo da ideologia neoliberal, o futuro é vendido como catástrofe iminente e

inescapável, Queiroz, ao construir uma perspectiva indígena de futuro – e, portanto, uma de saúde humana e planetária – rompe com o realismo capitalista e propõe um horizonte otimista, uma saída para o imobilismo que decreta a derrota, podendo inspirar muito além do campo das artes visuais. Como movimento cultural, artístico e literário, o Amazofuturismo oferece a designers, estilistas, arquitetos, escritores e outros profissionais um novo horizonte criativo, uma base referencial positiva para criação de um futuro possível e desejável. Ressaltando tecnologias ancestrais e estética originária, os valores que esse movimento apresenta podem inspirar a busca por inovação em novas formas de organização, produção, trabalho, obtenção de matéria-prima e tantas outras áreas.

4.2 Sioduhi Studio e a Maniicolor

Sioduhi, designer de moda Piratapuya (Waikuhn), da Terra Indígena Alto Rio Negro, do noroeste amazônico brasileiro, dirige a marca homônima que se movimenta entre Manaus, São Gabriel da Cachoeira, comunidades da Terra Indígena Alto Rio Negro e a Ilha de Cotijuba, no Pará, tendo sua equipe formada por muitos artesãos, modelistas, costureiras e demais trabalhadores dessas regiões. A mobilização desses diversos parentes indígenas é muito valorizada pela marca, pois entende-se que a partir do resgate e preservação de conhecimentos ancestrais é possível fortalecer a presença indígena no presente e então projetá-la para o futuro, relacionando “tradição e inovação, no sentido circular em que o passado, o presente e o futuro são construídos simultaneamente” (Sioduhi apud Nascimento, 2024), dando um sentido inicial ao conceito de “Futurismo Indígena Amazônico” que a marca carrega.

Também é fruto dessa relação circular do tempo a Maniicolor, corante têxtil à base da casca de mandioca, iniciativa de Sioduhi em parceria com os Sistemas Agrícolas Tradicionais da Amazônia. Essa criação partiu da desilusão de Sioduhi com o “movimento da moda”, culminando em sua saída da grande São Paulo e volta para Manaus, onde pôde apresentar sua pesquisa em fase inicial para seus pais e receber o apoio de sua mãe, que com seus conhecimentos ancestrais acerca do cultivo da mandioca, o ajudou entusiasmadamente a desenvolver essa tecnologia (Sioduhi, 2025) que hoje é uma das bases da marca e une associações de trabalhadores e empresas familiares em uma lógica sustentável de criação de produtos de moda.

Sioduhi aponta ainda que sua mãe o ajudou porque tinha, para sua pesquisa com a mandioca, “um olhar de continuidade do que sempre foi a vida dela: a roça” (Sioduhi, 2025), e isso despertou nele a percepção de que esse

trabalho deveria ir além da moda para fortalecer “o fio que mantém vivo os nossos conhecimentos” (Sioduhi, 2025). Portanto, quando a marca atribui a si mesma o conceito de “Futurismo Indígena Amazônico”, comunica que sua intenção é ligar o passado ao presente e se projetar no futuro por meio desse fio, ou seja, as tecnologias dos povos originários, para a marca de moda, são âmago cultural que precisa ser acessado, valorizado, relacionado com novas possibilidades – trazendo inovação, como a Maniocolor – para que então seja preservado e garanta a perpetuação dessa cultura, gerando também novas possibilidades de existência para esses povos no futuro.

A responsabilidade de tal tarefa autoimposta é evidente para Sioduhi. Refletindo sobre o impacto da marca sobre a vida dos parentes indígenas, afirma que “me faz pensar que eu estou numa missão muito maior do que apenas trabalhar por trabalhar”, e completa: “sinto e digo para mim que estou criando algo imaterial, que eu posso partir e que outras pessoas venham e continuem esse trabalho que a gente está fazendo hoje” (Sioduhi apud Marangoni; Vieira, 2024). A moda da Sioduhi Studio é, então, o veículo pelo qual o fio da ancestralidade se perpetua e se projeta, material e imaterialmente, alinhavando associações e famílias de trabalhadores por meio da oferta de trabalho e firmando, em nós, os saberes ancestrais que suas habilidades carregam.



FIGURA 4. Imagem de editorial da coleção AMÃ MUMIÃ. Fonte: Sioduhi Studio. Disponível em: <<https://www.sioduhi.com/sioduhi>> Acesso em: 18/02/2025

4.3 Tucum e o comércio de Arte Indígena

Outra iniciativa de disseminação de cultura e saberes de povos originários é a Tucum, plataforma marketplace de artes indígenas brasileiras, fundada em 2012 e que hoje já reúne em sua rede mais de 2400 artesãs (grande maioria) e artesãos de 86 povos originários e comunidades tradicionais da Amazônia, Cerrado e Mata Atlântica (Adnews, 2025). É uma ação que visa criar ou incentivar a autonomia e a geração de renda dos povos indígenas ao promover o “encontro das pessoas dos centros urbanos com os povos da floresta” (Amaz, 2020) através do comércio de arte para corpo e casa, sempre com a perspectiva da floresta em pé.

Apesar de criada por pessoas dos centros urbanos, como Amanda Santana, sócia-fundadora e diretora-executiva e criativa, a Tucum se mantém graças a parcerias que estabeleceu com iniciativas indígenas. Não à toa, quando perguntada qual maior aprendizado ela tira da convivência esses povos, Amanda responde: “o cuidado que devemos ter com as nossas relações”. “Os diferentes povos indígenas podem ter suas peculiaridades, mas têm uma coisa em comum: cultivam e se responsabilizam por suas relações” (Santana apud Pizetta, 2020).



FIGURA 5. Artesãs Karla e Yawapá Kamayurá na loja da Tucum em Santa Tereza, por Helena Cooper. Fonte: Tumblr da Tucum. Disponível em: <<https://tucumbrasil.tumblr.com/>> Acesso em: 20/02/2025.

A parceria da empresa com os povos indígenas se dá, para além da troca comercial, pela comunicação educativa e politicamente a favor das causas do movimento indígena; pelas ações que a marca promove com os povos e suas iniciativas — grupos como como a AGIR (Associação das Guerreiras

de RO), as mulheres do povo Paiter Suruí (RO) e a Associação de Artesãos do Acre e Noroeste do AM (Tucum, 2019) — em seus territórios, como oficinas de comunicação, precificação, gestão e governança, suporte em feiras e outras formas de organização (Tucum, 2023), bem como pela precificação transparente empregada, onde 40% da venda é destinada diretamente à artesã ou iniciativa indígena, 20% para as despesas administrativas, 16% para equipe de atendimento e comunicação, 10% para impostos, 7% para frete, vide a logística necessária para transportar os produtos da floresta para o Rio de Janeiro, onde é sediada a Tucum, e 7% para despesas financeiras e reinvestimentos (Tucum, 2021). É possível inferir, portanto, que essa relação, entre Tucum e indígenas, é uma de benefício mútuo e de impacto positivo real para esses povos.

5. Resultados e Discussão

Esses três casos se apresentam como alternativa ao sistema de moda atual — explorador de recursos naturais e de trabalho humano e focado no crescimento econômico a todo custo — e se colocam como fontes de inspiração para gestação de um organismo de moda vivo, se alinhando às práticas dos povos originários. Tal análise é verificável pela imagem abaixo, um diagrama de Venn formado pelas quatro conclusões do XI FOSPA, em vermelho, e preenchido com os casos abordados, em cores diversas.

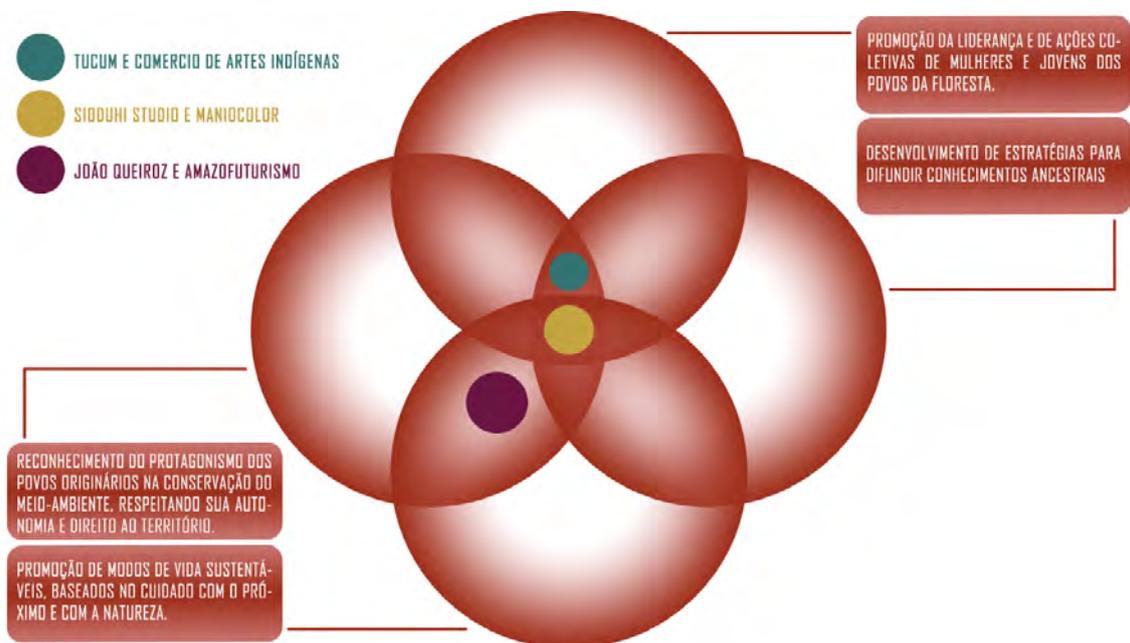


FIGURA 6. Diagrama de Venn: relação entre resoluções da XI FOSPA e casos estudados. Fonte: autoria própria.

Como movimento cultural e artístico, o Amazofuturismo provoca uma discussão acerca de qual futuro queremos para nossa espécie ao propor, por meio de imagens utópicas, que se imagine um em que a interação humano-natureza se fortaleceu, e não o contrário. Para construir tais imagens, a representação dos povos indígenas, suas culturas e tecnologias, é inescapável, pois, como discorrido ao longo do trabalho, são os povos da floresta quem sabem preservá-la. Assim, o Amazofuturismo corresponde a duas demandas do IX FOSPA, sendo a representação do futuro dos povos da floresta o principal motivo para a primeira delas: **a)** o reconhecimento do protagonismo dos povos originários na gestão da conservação do meio-ambiente, respeitando sua autonomia e direito ao território; e a representação de uma alternativa ao fatalismo neoliberal, para o seguinte: **b)** a promoção de modos de vida sustentáveis baseadas no cuidado com o próximo e com a natureza, desestimulando modelos econômicos e produtivos que excedem os limites do planeta.

Tendo a força de trabalho artesã predominantemente feminina, visto que a maioria dos artistas indígenas são mulheres (Tucum, 2019), e sendo estruturada e fortalecida pela soma de cerca de 40 iniciativas indígenas (Breves, 2022), que se mobilizam desde a criação de peças de arte até a logística de deslocamento e administração de forma geral, a Tucum consegue abarcar diretamente três das demandas do XI FOSPA, sendo a atuação com grupos de trabalhadores indígenas a principal para a **c)** promoção da liderança e de ações coletivas de mulheres e jovens dos povos da floresta; que somada à estrutura comunicacional construída pela empresa e à logística de operação estabelecida, cumprem com **d)** desenvolvimento de estratégias para difundir conhecimentos ancestrais. Adicionando a precificação justa e transparente, que afeta positivamente esses povos, é possível inferir que a empresa também está de acordo com a conclusão **a)**.

Por fim, a Sioduhi Studio, ao construir a moda de um futurismo indígena amazônico a partir do resgate e inovação de tecnologias ancestrais, do trabalho de grupos indígenas e da coordenação de Sioduhi, indígena do povo Piratapuya (Waikuhn), contribui para as quatro conclusões da XI FOSPA, visto que para o item **b)** ela convida a uma reflexão sobre os problemas atuais da moda, oferecendo uma alternativa ao modelo produtivo atual ao apresentar uma tecnologia, a Manicolor, fundamentalmente ecológica e baseada na sabedoria ancestral de seu povo. Tem em sua liderança o próprio Sioduhi, que também se organiza em coletivos LGBTQIA+ de seu estado, englobando a conclusão **c)**, e difunde a relevância dos conhecimentos indígenas para a inovação em design, abarcando a conclusão **d)**.

Ressalta-se a improbabilidade de uma iniciativa independente ser capaz de mudar um sistema produtivo ao qual está submetida. Não ter o lucro como força motriz em um sistema que exige crescimento a todo custo impõe fortes limitações. Contudo, a micropolítica, ou seja, a ação organizada em grupos locais, abaixo do Estado (Krenak, 2020), tem sua força pragmática, muito preciosa frente ao derrotismo neoliberal. E em última análise, é possível afirmar que os casos estão alinhados com as demandas e orientações dos povos indígenas e aliados citados, e podem vir a ser referência para a transição da moda capitalista para a moda biocêntrica.

6. Considerações finais

As cosmovisões indígenas podem servir de referencial e estímulo para a transição para um futuro ecológico da moda pois demonstram uma interpretação da humanidade indissociada na natureza, como observado no trabalho de Krenak e Brum, indissociação que se estende para seus congêneres, oportunizando formas de organização social, econômica e política muito diferentes das impostas hoje. O objetivo de gerar uma moda centrada no planeta desafia não apenas o sistema de moda vigente, mas o sistema produtivo capitalista de forma geral. Para curar-se de um sistema capitalista de produção, que se mostra inerentemente contrário à ecologia, hoje politicamente expresso na ação inconsequente dos poderes frente a crise ecológica global, é necessária uma perspectiva holística, de mudanças integradas, radical.

Contudo, processos revolucionários não acontecem da noite para o dia, em um único ato heroico. É necessário estabelecer planos, organizar as bases, agitar as massas, agir. Mesmo que não sejam organizadas em movimentos denominadamente revolucionários, os casos estudados por essa pesquisa são mobilizadores desse possível futuro. As ações locais que organizam grupos de pessoas, principalmente, ainda geram resultados positivos no presente para os envolvidos.

A inovação do Amazofuturismo, da Tucum e do Sioduhi Studio podem servir de exemplos da catálise necessária para essa mudança radical. Podem dar sentido a um novo paradigma na moda, influenciado pelas cosmovisões dos povos originários. Tanto os valores carregados por essas iniciativas – autonomia dos povos originários, valorização dos saberes ancestrais, freio das mudanças climáticas – quanto seus métodos – visualização de um futuro indígena, parceria centros urbanos-povos da floresta, organização de iniciativas indígenas, inovação e divulgação de tecnologias ancestrais – são alternativas que o realismo capitalista precisa manter no campo do impossível, da utopia. Mas é continuum. Elas já existem, como abordado nessa

pesquisa. Existiam muito antes desse sistema predatório se consolidar. E continuarão existindo.

Referências

ASCHOFF, Nicole M. Ursula K. Le Guin, Construtora de Mundos. **Jacobina**, 21/10/2021. Disponível em: <<https://jacobin.com.br/2021/10/ursula-k-le-guin-construtora-de-mundos/>> Acesso em: 18/02/2025.

BANNERS: Viram Canal de Conversa com Indígenas. **Adnews**, 14/02/2025. Disponível em: <<https://adnews.com.br/banners-viram-canal-de-conversa-com-indigenas/>> Acesso em: 19/02/2025.

BEDINELLI, Talita. A Floresta Tem Um Plano Para Salvar o Planeta da Crise Climática. **SUMAÚMA**, Rurrenabaque, 19/07/2024. Disponível em: <<https://sumauma.com/a-floresta-tem-um-plano-para-salvar-o-planeta-da-crise-climatica/>> Acesso em: 20/11/2024.

BREVES, Livia. Com quase dez anos de atuação, a Tucum, de Amanda Santana, resgata e comercializa a arte indígena de mais de 90 povos em prol da autonomia deles. **O Globo**, Rio de Janeiro, 18/07/2022. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/ela/decoracao/noticia/2022/07/com-quase-dez-anos-de-atuacao-a-tucum-de-amanda-santana-resgata-e-comercializa-a-arte-indigena-de-mais-de-90-povos-em-prol-da-autonomia-deles.ghtml>> Acesso em: 24/02/2025.

BRUM, Eliane. **Banzeiro Òkòtó: Uma Viagem à Amazônia Centro do Mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

COPERNICUS. **January 2025 was the warmest on record globally, despite an emerging La Niña**. Copernicus, Bonn, 06/02/2025. Disponível em: <<https://climate.copernicus.eu/copernicus-january-2025-was-warmest-record-globally-despite-emerging-la-nina>> Acesso em: 12/02/2025.

DUNNE, Anthony; RABY, Fiona. **Speculative Everything: Design, Fiction and Social Dreaming**. Londres: The MIT Press, 2013.

FISHER, Mark. **Realismo Capitalista: É Mais Fácil Imaginar o Fim do Mundo do que o Fim do Capitalismo?** São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

FLEATHER, Kate; THAM, Mathilda. **Earth Logic: Fashion Action Research Plan**. Londres: JJ Charitable Trust, 2019.

FOSPA. **Compilado de Conclusões Del XI FOSPA**. Rurrenabaque: FOSPA, 2024.

GWILT, Alison. **Moda Sustentável: Um Guia Prático**. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

HANSEN, James. et al. **Global Warming Has Accelerated: Are the United Nations and the Public Well-Informed?** Environment: Science and Policy for Sustainable Development, volume 67, p. 6–44, 2025.

HAWKINS, Ed. My new dark red climate stripe for 2024 shows it's the hottest year yet. **The Conversation**, 2025. Disponível em: <<https://theconversation.com/my-new-dark-red-climate-stripe-for-2024-shows-its-the-hottest-year-yet-246914>> Acesso em: 12/02/2025.

IEMI. **Relatório Setorial da Indústria Têxtil Brasileira**. São Paulo: Instituto de Estudos e Marketing Industrial, Brasil Têxtil, 2023.

KENT, Sarah. Widespread Inaction on Sustainability Eclipses Progress at Fashion's Biggest Companies. **Business of Fashion**, 31/05/2022. Disponível em: <<https://www.businessoffashion.com/articles/sustainability/widespread-inaction-on-sustainability-eclipses-progress-at-fashions-biggest-companies/>> Acesso em: 10/11/2024

KRENAK, Ailton. **A Vida Não É Útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KRENAK, Ailton. **Futuro Ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

MACHADO, Pâmela. AMAZOFUTURISMO: Um Movimento Cultural em Busca de Futuro. **Globo**, 08/01/2024. Expoentes Culturais. Disponível em: <<https://gente.globo.com/amazofuturismo-um-movimento-cultural-em-busca-de-futuro/>> Acesso em: 15/02/2025.

MARANGONI, Amanda; VIEIRA, José. Sioduhi Lima Para Além da Estética. **Revista Babel**, 17/06/2024. Disponível em: <<https://babel.webhostusp.sti.usp.br/?p=1175>> Acesso em: 18/02/2025.

MISTRA. **Investor Brief: Sustainability in Textiles and Fashion**. Estocolmo: The Swedish Foundation for Strategic Environmental Research, 2020.

NASCIMENTO, Leonardo. A Moda Indígena Futurista Amazônica de Sioduhi. **Nexo Jornal**, 27/10/2024. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/externo/2024/12/27/moda-futurista-indigena-amazonica-sioduhi>> Acesso em: 15/02/2025.

PIZETTA, Dani. Tucum Brasil: Viagens pela Amazônia Inspiram Criação de Market Place de Artesãos Indígenas. **Harper's Bazaar Brasil**, 11/12/2020. Disponível em: <<https://harpersbazaar.uol.com.br/escape/tucum-brasil-viagens-pela-amazonia-inspiram-criacao-de-market-place-de-artesaos-indigenas/>> Acesso em: 20/02/2025.

SAITO, Kohei. **Marx in the Anthropocene: Towards the Idea of Degrowth Communism**. Cambridge: Cambridge University Press, 2022.

SANTOS, Frederico Seifert dos. **Mudanças climáticas e Marx: o fetichismo do carbono e os sistemas de comercialização de emissões**. 2018, 159 p. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Economia, Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas, Estratégias e Desenvolvimento.

SIODUHI. [Sem título]. Amazonas, 2025. Instagram: @sioduhi. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DGE_SBONPr0/?img_index=19> Acesso em: 18/02/2025.

SVENDSEN, Lars. **Moda: Uma Filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

TUCUM. **Atuação**, 2021. Instagram: @tucumbrasil. Disponível em: <<https://www.instagram.com/stories/highlights/18031510339758848/>> Acesso em: 20/02/2025.

TUCUM. **Transparência**, 2023. Instagram: @tucumbrasil. Disponível em: <<https://www.instagram.com/stories/highlights/18062594707133556/>> Acesso em: 20/02/2025.

TUCUM. Tucum abrindo novos caminhos! **Blog da Tucum**, 2019. Disponível em: <<https://tucumbrasil.tumblr.com/post/189027301329/tucum-abrindo-novos-caminhos>> Acesso em: 24/02/2025.

Como referenciar

CORDEIRO, Pedro Hermano Gonzalez; ABREU, Breno Tenório Ramalho de. A Necessária Transição para o Futuro Ancestral da Moda: Estudo de Caso. **Arcos Design**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 2, pp. 357-377, jul./2025. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/arcosdesign>.

DOI: <https://www.doi.org/10.12957/arcosdesign.2025.89820>

Copyright © 2025 Pedro Hermano Gonzalez Cordeiro, Breno Tenório Ramalho de Abreu



A revista **Arcos Design** está licenciada sob uma licença Creative Commons Atribuição – Não Comercial – Compartilha Igual 4.0 Não Adaptada.

Recebido em 27/02/2025 | Aceito em 08/05/2025

Design Participativo no combate à Exploração Sexual Comercial de Crianças e Adolescentes: Laboratório de Inovação da Unicap

Cecilia Alves (UNICAP, Brasil)

cecilia.fonte@unicap.br

<https://orcid.org/0009-0002-8655-3484>

Breno Carvalho (UNICAP, Brasil)

breno.carvalho@unicap.br

<https://orcid.org/0000-0002-4449-4036>

Design Participativo no combate à Exploração Sexual Comercial de Crianças e Adolescentes: Laboratório de Inovação da Unicap

Resumo: O estudo aborda a Exploração Sexual Comercial de Crianças e Adolescentes (ESCCA) no Nordeste do Brasil, destacando a atuação do Laboratório de Inovação da Unicap. O objetivo foi desenvolver o protótipo de um aplicativo de combate à ESCCA, utilizando o Design participativo. Fundamentado em autores como Amaral, Maynard e Mazarotto (2022), Paes e Anastassakis (2016) e Manzini (2015), o trabalho envolveu dinâmicas de co-criação com adolescentes vítimas. A metodologia incluiu etapas de idealização, prototipação e testes. A pesquisa contribui para o Design ao demonstrar como a participação ativa das vítimas pode gerar soluções tecnológicas promissoras e promover inclusão digital.

Palavras-chave: Design participativo, ESCCA, Inovação, Tecnologias Digitais

Participatory Design in combating the Commercial Sexual Exploitation of Children and Adolescents: Innovation Laboratory at Unicap

Abstract: *This study addresses the Commercial Sexual Exploitation of Children and Adolescents in the Northeast of Brazil, highlighting the work of Unicap's Innovation Laboratory. The aim was to develop a prototype of an application to combat this problem, using Participatory Design. Based on authors such as Amaral, Maynard, and Mazarotto (2022), Paes and Anastassakis (2016), and Manzini (2015), the project involved co-creation dynamics with adolescent victims. The methodology included stages of ideation, prototyping, and testing. The research contributes to the field of Design by demonstrating how the active participation of victims can generate promising technological solutions and promote digital inclusion.*

Keywords: *Participatory Design, ESCCA, Innovation, Digital Technologies.*

1. Introdução

A Exploração Sexual Comercial de Crianças e Adolescentes¹ é um problema grave no Brasil. Em termos regionais, o Nordeste destaca-se entre as áreas mais afetadas e vulneráveis, e o Recife registra um cenário alarmante. Em maio de 2023, uma pesquisa realizada pela ONG norte-americana Freedom Fund destacou que mais de 20.000 meninas residentes na área metropolitana do município estiveram - no período recente à divulgação do estudo - envolvidas em situações de ESCCA (Freedom Fund, 2023, p.1).

Nesse contexto, o Governo de Pernambuco tem procurado desenvolver iniciativas voltadas à prevenção e ao combate à ESCCA. Dentre algumas ações, destaca-se o projeto “Com.Direitos”, que integra uma plataforma de parceiros coordenada pela Freedom Fund e envolve ações educativas e mobilização social com ênfase na conscientização e na formação de redes de proteção às vítimas desse tipo de exploração. Em 2023 e 2024, o programa reuniu mais de 10 parceiros, dentre eles o Governo de Pernambuco, a Prefeitura do Recife, o Instituto Aliança e a Universidade Católica de Pernambuco (Unicap). A UNICAP se responsabilizou pela capacitação de jovens mulheres vítimas de ESCCA em diversas áreas, como Comunicação, Saúde, Direito, Políticas Públicas, Inovação e Cidadania.

O presente trabalho evidenciará a experiência vivenciada pelo laboratório de Inovação, cujo objetivo foi estimular a criatividade e o pensamento inovador das participantes, propondo atividades integradas à concepção de um aplicativo de impacto social de combate à ESCCA, a partir de ferramentas digitais acessíveis. A equipe tutora, composta por professores e estudantes da Unicap, se fundamentou nos princípios e métodos do Design participativo para propor as dinâmicas e atividades realizadas nos encontros.

Ao relatar como o Design participativo foi implementado, quais métodos foram aplicados, e discutir os resultados, a pesquisa procura investigar como a participação de adolescentes vítimas de exploração sexual no processo de Design pode contribuir para o desenvolvimento de um aplicativo digital que ajude no combate à ESCCA, ao mesmo tempo, em que promove a inclusão digital das adolescentes e sua capacitação.

1 A exploração sexual de crianças e adolescentes (ESCA) refere-se a qualquer forma de abuso sexual envolvendo menores. Já a Exploração Sexual Comercial de Crianças e Adolescentes (ESCCA) envolve a troca de serviços sexuais por dinheiro, bens ou favores.

Frente a um panorama desafiador, no qual crianças e adolescentes se veem em desamparo e desproteção, considera-se urgente a proposição de soluções que considerem as vozes das vítimas e ofereçam às mesmas a oportunidade de um futuro mais promissor. Espera-se, assim, que este estudo traga contribuições para outros projetos e ações de combate à ESCCA.

Considera-se, ainda, que o trabalho oferece uma perspectiva para se repensar o Design a partir de uma ótica humana e social, cuja atuação é co-participativa diante dos desafios globais atuais, dentre eles: mudanças climáticas, desigualdades sociais e ameaça às democracias. Por questões de segurança, os nomes mencionados são fictícios, criados pelas próprias jovens que participaram do projeto.

2. Fundamentação teórica

2.1 Exploração Sexual Comercial de Crianças e Adolescentes - Brasil e Recife

No Brasil, a violência sexual afeta majoritariamente crianças e adolescentes. Segundo o boletim epidemiológico divulgado pelo Ministério da Saúde em fevereiro de 2024, entre 2015-2021, foram notificados 202.948 casos de violência sexual contra crianças e adolescentes no Brasil - quase 80 casos por dia ao longo do período mencionado (Brasil, 2024). Trata-se de um problema de saúde pública que provoca uma série de impactos negativos nos âmbitos cognitivo, comportamental, emocional e social das vítimas (Fernandes, et al, 2022).

Com relação à Exploração Sexual Comercial de Adolescentes (ESCCA), segundo De Melo, Nascimento, Clemente e Mendonça (2024, p. 22) a verdadeira escala desse tipo de exploração é desconhecida no Brasil, porém diversos estados reportaram aumento expressivo da ESCCA desde o início da pandemia de Covid-19. As autoras acrescentam que as vítimas conhecidas pertencem majoritariamente a comunidades mais pobres e vulneráveis, com a maior concentração histórica de casos localizados na região Nordeste do país (De Melo, *et al*, 2024, p.22).

Em outro documento, as mesmas pesquisadoras informaram que Pernambuco ocupou entre 2009-2022 a oitava posição no país em relação aos pontos críticos do crime de ESCCA (Mendonça, *et al*, 2023, p.18). Já no caso de Recife, um levantamento conduzido pela Freedom Fund, em maio de 2023, estimou que mais de 20 mil meninas moradoras da região metropolitana do município estiveram - naquele período - envolvidas em situações de Exploração Sexual Comercial (Freedom Fund, 2023, p. 1). De acordo

com Clemente e De Melo (2023, p.165), as áreas urbanas continuam sendo o principal local de vulnerabilidade.

O Governo de Pernambuco tem adotado diversas medidas para combater a ESCCA. Em 2024, seus representantes participaram do encontro de Revisão da Estratégia do Programa Com.Direitos, da ONG americana The Freedom Fund, que visa combater o problema. Durante o evento, foram apresentados os objetivos e resultados dos trabalhos realizados entre a ONG e os parceiros, além de melhorias nas políticas de enfrentamento à ESCCA. Um dos destaques foi o modelo implementado na Região Metropolitana do Recife, que pode servir de exemplo para outras localidades do Brasil (Lucena, 2024).

A colaboração entre governo, ONGs e a sociedade civil é essencial para enfrentar a Exploração Sexual Comercial de Crianças e Adolescentes, promovendo um ambiente seguro e de proteção para todos.

2.2 Projeto Com.Direitos

Em março de 2023, o programa Com.Direitos foi lançado com foco na prevenção e no enfrentamento à ESCCA na Região Metropolitana do Recife, buscando promover a proteção e a garantia dos direitos de crianças e adolescentes (Instituto Aliança, s.d). O projeto, que integra uma plataforma de parceiros coordenada pela Freedom Fund, envolve ações educativas e mobilização social com ênfase na conscientização e na formação de redes de proteção.

Em 2024, a coordenadora local do Com.Direitos pelo Instituto Aliança, Akueline Padilha, comentou sobre as ações de capacitação de jovens que vivenciaram situações de exploração e seu objetivo, pois o projeto oferece uma formação de quatro meses em habilidades socioemocionais, planejamento de vida e preparação para o mercado de trabalho, visando proporcionar um futuro promissor e seguro para jovens em situação de risco (Agenda Cultural do Recife, 2024).

Pode-se perceber alguns dos resultados do Com.Direitos, a partir do depoimento de uma das participantes:

Eu não tinha esperança num futuro, mas o Projeto me fez voltar a acreditar que é possível ter uma vida melhor - Adolescente Esperança, nome preservado (Instituto Aliança, 2021).

Neste trabalho, serão descritas as ações do laboratório de Inovação, que utilizou o processo de Design participativo para a co-criação do protótipo de um aplicativo para o combate à ESCCA.

2.3 Design participativo

O campo do Design abrange uma variedade de abordagens teóricas e práticas que representam as diversas formas que podemos abordar a criação de produtos, serviços e experiências (Neves, 2024). Seus variados processos, ferramentas e métodos favorecem soluções eficazes e inovadoras para todos os tipos de problemas.

Dentre as diferentes abordagens, tem-se o Design participativo, que envolve a colaboração entre designers e não-designers, colocando os usuários no centro do processo de criação. Surgiu nas décadas de 70 e 80 em projetos escandinavos que buscavam práticas democráticas na indústria. Silva (2012, p.22) relata que sindicatos criaram projetos para aplicar automação sem eliminar as habilidades artesanais dos operários e seu controle sobre o processo.

Segundo Paes e Anastassakis (2016), a abordagem do Design participativo surge de princípios democraticamente sociais e políticos, em um contexto em que se reconhece que a tecnologia não é imparcial, mas sim influenciada por dinâmicas de poder e controle. Nesse sentido, é relevante destacar alguns pensamentos de Amaral, Maynard e Mazarotto em seu artigo “Paulo Freire e design participativo: contribuições, ausências e apagamentos” (2022).

Os autores, que buscam relacionar a teoria Freireana à abordagem do Design participativo, pontuam que profissionais que desejam praticar a participação no processo de Design devem estimular a consciência crítica do público co-criador e a sua autonomia, a partir de princípios como o diálogo e a solidariedade. No contrário, estarão afastando o Design do seu caráter libertador. Para os autores, Freire (1970) argumenta que a transformação social deve ser baseada na construção coletiva de conhecimentos e práticas, sem usar métodos opressivos (Amaral; Maynard; Mazarotto, 2022).

A importância da sociedade agir de maneira coletiva e integrada é um fator comumente citado por pesquisadores do campo do Design, principalmente na ótica sobre problemas complexos globais. Norman (2023, p. 183), quando define o Design Centrado na Humanidade, aponta o surgimento de uma quinta dimensão: projetar com a comunidade.

Similarmente, em sua pesquisa sobre Design e inovação social, Enzo Manzini (2015, p.37) comenta o valor da interação de duas forças: designers difusos (pessoas sem formação em Design) e designers especializados, na resolução dos variados problemas que as sociedades enfrentam. Cristina Ibarra (2014), também opina que é fundamental reconhecer e valorizar o Design produzido por não-designers, pois é deles que emergem alternativas genuinamente enraizadas nas vivências e necessidades locais.

Nesse sentido, vale mencionar ainda que o Design participativo e seu caráter integrador oferece uma perspectiva eficaz em projetos cujos cenários

são vulneráveis socialmente, considerando que ajudam na compreensão das necessidades do público, na sua sensibilização e na viabilidade da solução (Ramachandran *et al*, 2007, apud Ricaldoni; Rezende, 2020, p.84).

São variadas as dinâmicas que incluem o público não-especialista no processo de criação, como workshops, prototipagem conjunta, entrevistas e grupos focais. Os pesquisadores Camargo e Fazani (2014, p. 138) também adicionam: depoimentos, oficinas, maquetes, descrição de cenários, *card sorting*, análise de redes sociais, *braindraw*, prototipação, etc.

No Brasil, o Instituto “A Gente Transforma” tem desenvolvido soluções sociais a partir de métodos participativos. Ao descrever uma etapa de um projeto realizado juntamente com a comunidade do Vergel (Maceió), cujo objetivo foi desenvolver produtos a partir de conchas do sururu, percebe-se a autonomia que o instituto promove à comunidade participante, a exemplo do festival criado e produzido pela comunidade, o “Mãe Lagoa Mundaú” (Instituto A Gente Transforma, 2024).

A ética no Design participativo é um aspecto crucial, especialmente quando se trabalha com grupos vulneráveis. Segundo Manzini (2015), é essencial que os designers atuem com sensibilidade e respeito, garantindo que todas as vozes sejam ouvidas e valorizadas, e que as soluções desenvolvidas sejam sustentáveis e inclusivas.

O Design participativo, aliado ao desenvolvimento de novas tecnologias, oferece um potencial significativo para abordar problemas complexos como a Exploração Sexual Comercial de Crianças e Adolescentes. Através da colaboração ativa entre designers e usuários finais, é possível criar soluções inovadoras que não apenas atendem às necessidades imediatas das vítimas, mas também promovem a inclusão digital e o empoderamento social.

2.4 Tecnologias no Combate à ESCCA

A Exploração Sexual Comercial de Crianças e Adolescentes é um problema global que exige soluções inovadoras e abrangentes. O avanço tecnológico pode proporcionar ferramentas poderosas para identificar, prevenir e combater esse crime.

Além da inteligência artificial (IA), outras tecnologias como *big data* e análise de redes sociais têm sido empregadas para mapear redes criminosas e identificar os principais vetores de exploração sexual. Segundo Livingstone, Mascheroni e Staksrud (2018), a análise de grandes conjuntos de dados pode revelar padrões de comportamento e interações online que seriam difíceis de identificar por métodos tradicionais, contribuindo para uma compreensão mais profunda do fenômeno da ESCCA.

No Brasil, plataformas digitais e aplicativos móveis têm sido desenvolvidos para facilitar a denúncia de casos de abuso, oferecer informações sobre os riscos da exploração sexual e fornecer suporte às vítimas e seus familiares.

Um exemplo de uma iniciativa brasileira é o projeto SaferNet Brasil, que utiliza tecnologias para identificar e denunciar conteúdos de abuso sexual infantil na internet (Safernet, 2023). A SaferNet tem sido pioneira no uso de ferramentas de inteligência artificial para analisar grandes volumes de dados e identificar padrões de comportamento de pedófilos online. Em Pernambuco, o projeto “Juntos Pela Segurança” fortalece a rede de proteção à criança e ao adolescente através do uso de tecnologias, capacitando profissionais e divulgando informações sobre a ESCCA (Pernambuco, 2024).

Entretanto, é importante destacar que o uso de tecnologias no combate a ESCCA apresenta desafios, como a desigualdade digital (Silva; Almeida, 2022). Acrescenta-se ainda que o ambiente digital também pode oferecer um campo fértil para crimes de Exploração Sexual Comercial, onde redes de aliciamento utilizam plataformas como redes sociais, jogos *online* e salas de bate-papo para atrair suas vítimas (Almeida, 2023). Estes fatores apontam para uma necessidade de maior acessibilidade digital e regulamentação de plataformas.

3. Metodologia

A presente pesquisa é fruto do trabalho do Laboratório de Inovação, que nos anos de 2023 e 2024 atuou na Clínica Multidisciplinar e Laboratórios Humanitários de Combate à ESCCA da Unicap, como iniciativa do Programa Com.Direitos. Ao longo dessa parceria, o Laboratório de Inovação realizou dinâmicas de formação com 115 jovens, que formaram 4 turmas (25 adolescentes em 2023.1, 26 em 2023.2, 30 em 2024.1 e 34 em 2024.2). Um dos objetivos foi estimular a criatividade e o pensamento inovador das participantes, propondo atividades integradas à concepção de um aplicativo de impacto social de combate à ESCCA, a partir de ferramentas digitais acessíveis.

A equipe tutora de Inovação foi formada por professores e alunos da Unicap, contando com a participação de três docentes — dois da área de Design e um da Ciência da Computação — além de quatro alunos, sendo dois do curso de Sistemas para Internet e dois do curso de Jogos Digitais, selecionados a partir de critérios relativos ao desempenho acadêmico e que também fossem sensíveis ao tema.

Para o desenvolvimento do trabalho, que tem caráter descritivo e analítico, foram vivenciadas três etapas distintas. A primeira etapa envolveu a compreensão da ESCCA e seus impactos no Brasil e em Recife. Este momento inicial também foi composto por um estudo de referencial teórico sobre

Design participativo, com o intuito de fundamentar a escolha das dinâmicas e atividades práticas a serem desenvolvidas nos encontros. Essa fase foi de extrema importância para considerar aspectos de psicologia social, direitos humanos, ética e metodologias participativas, de modo a sensibilizar a equipe tutora ao contexto das vítimas e promover um ambiente de aprendizado seguro e empático.

A segunda etapa do trabalho abrangeu os encontros com as jovens participantes. Ao longo dos dois anos, foram realizadas 4 sessões de encontros, cada uma com duração de 4 meses, envolvendo 3 grupos. As dinâmicas duravam, em média, 1 hora e 20 minutos cada e aconteciam em laboratórios da Unicap. Durante este período, a ideia foi utilizar ferramentas gratuitas de Design, arte e inteligência artificial como auxílio para a ideação e geração de protótipos, textos, imagens, slides de apresentação e outros componentes do aplicativo. O desafio era integrar as jovens, estimular a sua criatividade e trocar conhecimentos, com o intuito de favorecer a sua inclusão digital e ampliar suas possibilidades de ingresso futura no mercado de trabalho.

As etapas combinaram diferentes métodos e dinâmicas do Design participativo e atividades práticas de aprendizado para uso das ferramentas. Importante destacar que para uma compreensão global do processo, foi apresentada a abordagem do Design Thinking do N&N Group (Moran; Brown, 2024), que engloba seis etapas:

1. Empatizar: busca-se compreender profundamente o problema e o contexto dos usuários;
2. Definir: consiste em organizar os dados coletados na primeira etapa e identificar o desafio central que o projeto precisa resolver;
3. Idealizar: dedicada à geração de ideias criativas e soluções possíveis;
4. Prototipar: o protótipo é desenvolvido de forma rápida e simplificada para materializar as ideias;
5. Testar: permite validar os protótipos junto aos usuários;
6. Implementar: quando a solução é implementada.

Entretanto, apenas as etapas Idealizar, Prototipar e Testar (Figura 1) foram vivenciadas de forma aprofundada, pois o problema a ser solucionado e o público-alvo da solução já haviam sido pré-estabelecidos.



FIGURA 1. Fluxo da metodologia aplicada no laboratório. Fonte: Montagem dos autores.

Os encontros iniciavam geralmente com um desafio a ser solucionado. Ao final das atividades e dinâmicas, as jovens entregavam suas produções, que eram arquivadas e catalogadas pela equipe tutora. Além disso, a equipe registrava fotos em sala de aula, digitalizava textos e imagens que eventualmente eram criados de forma analógica e computava observações/depoimentos relevantes. Também foram preenchidos formulários de presença a cada encontro, que registravam a participação das jovens nas atividades.

Após a realização dos encontros com as jovens, a última etapa consistiu em analisar, por uma perspectiva qualitativa, todos os materiais catalogados ao longo das dinâmicas, integrando-os e destacando os levantamentos mais relevantes.

Aqui, se observou o Design participativo e como a colaboração das adolescentes ao longo das atividades de criação do app pode contribuir no combate à ESCCA, enquanto promove a inclusão digital e o sentimento de pertencimento das participantes.

Concluindo esta fase, foram levantadas algumas reflexões sobre quais seriam os pontos de melhoria da experiência participativa com as jovens e quais as contribuições gerais do trabalho.

3.1 Laboratório de Inovação: dinâmicas e atividades

Em se tratando de um laboratório de inovação, refletiu-se sobre a importância de estimular a criatividade e o pensamento inovador das participantes, ao mesmo tempo, em que eram apresentadas e exercitadas ferramentas digitais acessíveis, trabalhando com foco na inclusão digital e atuação futura no mercado de trabalho.

Um dos objetivos do laboratório era desenvolver um protótipo de aplicativo de combate à ESCCA. Desta maneira, ao longo dos encontros, seriam

trabalhadas habilidades técnicas, criativas, e - ao mesmo tempo - exercitados o senso de integração entre as jovens vítimas de exploração e o seu senso de pertencimento.

Para a etapa Idealizar, foram selecionados 3 métodos do processo de Design: aquecimento cerebral de 30 círculos, Brainstorming 635 e HMW (How Might We). O aquecimento cerebral “30 círculos” para estimular a criatividade na resolução de problemas, servindo como um “quebra-gelo” em dinâmicas de grupo (Lewrick; Link; Leifer, 2020). O intuito do Brainstorming 635 é gerar ideias de maneira colaborativa. Por último, o método HMW ajuda os designers a elaborar perguntas e desafios de maneira estruturada.

Na fase “Prototipar”, foram utilizadas ferramentas variadas como papel e plataformas de IA gratuitas (ex: ChatGPT; Bing gerador de imagens e Canva). Os desafios propostos envolveram a geração de textos e imagens como parte da prototipação das telas do aplicativo e sua publicização.

Na etapa Testar, foram realizadas rodadas de testes em dupla, para favorecer uma análise mais profunda e variada. Os protótipos eram disponibilizados em aparelhos de celular distintos. Cada dupla recebia uma tabela para preencher (coleta de feedback), registrando informações como aspectos positivos do produto e os que precisavam ser melhorados. A tabela preenchida pelas jovens foi adaptada de um modelo intitulado “Feedback Capture Grid” da publicação “The Design Thinking Toolbox” (Lewrick; Link; Leifer, 2020). Além da captura de feedback, a equipe tutora conduzia perguntas para estimular uma avaliação criteriosa, além de realizar observações e registros das duplas interagindo com o protótipo.

4. Resultados e discussão

4.1 Resultados

Nesta seção, apresentamos alguns dos resultados das atividades e dinâmicas descritas anteriormente (Figura 1), destacando os objetivos, funcionalidades e telas da última versão do aplicativo "Marias".

4.1.1 IDEALIZAR

Como poderíamos combater o problema da ESCCA?

Algumas ideias geradas:

- Ter uma campanha em bairros para conscientizar as pessoas;
- Punir abusadores. Eles fazem a violência e continuam soltos;
- Educar as crianças nas escolas e projetos;
- Distribuição de cestas básicas para adolescentes vítimas;
- Auxiliar comunidades de baixa renda;

- Palestras com o objetivo de preparar os policiais para recebimento de denúncia;
- Panfletos para mostrar a importância de se prevenir (use camisinha!);
- Educar a população para parar de julgar as vítimas;
- Escutar mais as crianças e adolescentes;
- Organizar encontros para conversar mais sobre esse assunto com adolescentes e crianças;
- Ajudar crianças em atividades, seja esportivas ou na escola, para evitar que fiquem na rua;
- Os psicólogos e a polícia precisam de melhor treinamento para conduzir as situações de abuso;
- Ajudar vítimas a encontrar empregos.

Quais conteúdos e funcionalidades o aplicativo deve ter?

Algumas ideias geradas:

- Ter um mascote;
- Dicas de mulheres que já sofreram abuso e exploração;
- Vídeos motivacionais para vítimas;
- Jogos de comunicação com as vítimas;
- Ajudar a se cuidar;
- Poder ter segurança e privacidade;
- Orientar vítimas a encontrar o primeiro emprego;
- Cartilha e vídeo orientando sobre aborto;
- Ter chat para conversar com outras pessoas para se acalmar e espairecer;
- Rede social no app para vítimas fazerem amigas que passaram por algo parecido;
- Orientação bem explicativa sobre como se proteger;
- Acesso rápido a especialistas e psicólogas;
- Possibilidade de recebimento de denúncia com fotos, prints ou vídeos onde o app pede ajuda à DP mais próxima, fazendo a denúncia chegar mais rápido;
- Vídeos das pessoas que melhoraram usando o app;
- Conteúdos informativos relacionados a doenças sexualmente transmissíveis e cuidados pessoais, de forma descontraída;
- Tutoriais voltados para melhorar a autoestima, como dicas de maquiagem, cuidados com o cabelo, e outras práticas de autocuidado.



FIGURA 2. Imagens das atividades de Design propostas pelas participantes do projeto. Fonte: Montagem dos autores.

Em um dos encontros com as adolescentes, comentou-se sobre o app “PenhaS” (Azmina, *s.d*) que utiliza uma camuflagem de conteúdos de horóscopo para ocultar suas funcionalidades, voltadas ao apoio de mulheres em situação de abuso, a exemplo de Botão de Pânico. As adolescentes confirmaram a necessidade da camuflagem, para maior segurança e privacidade.

A partir dessas informações, surgiu a ideia de dar ao aplicativo o objetivo principal de promover o bem-estar físico, mental e emocional das mulheres, oferecendo uma abordagem de autocuidado.

4.1.2 PROTOTIPAR

Criação de personagens e imagens para representar a identidade do app. Algumas imagens geradas (Figura 3):



FIGURA 3. Imagens geradas por IA pelas participantes do projeto. Fonte: Montagem dos autores.

Prototipação de banners para apresentação do app a partir da ferramenta Canva (Figura 4):



FIGURA 4. Resultado do uso da ferramenta Canva pelas participantes. Fonte: Montagem dos autores.

4.1.3 TESTAR

Alguns feedbacks:

“Acho que o app deve funcionar sem internet”; “é melhor que o email não seja obrigatório e a denúncia sem o nome”; “o login deve perguntar a idade”; “as redes de apoio estão sem telefone. É bom já conectar direto”. “quem não sabe ler não vai entender”; “gostei da tela inicial; “na tela que pergunta se você quer ser resiliente, segura, etc, era bom ter alguns textos explicando o que é porque muita gente não sabe o significado”.

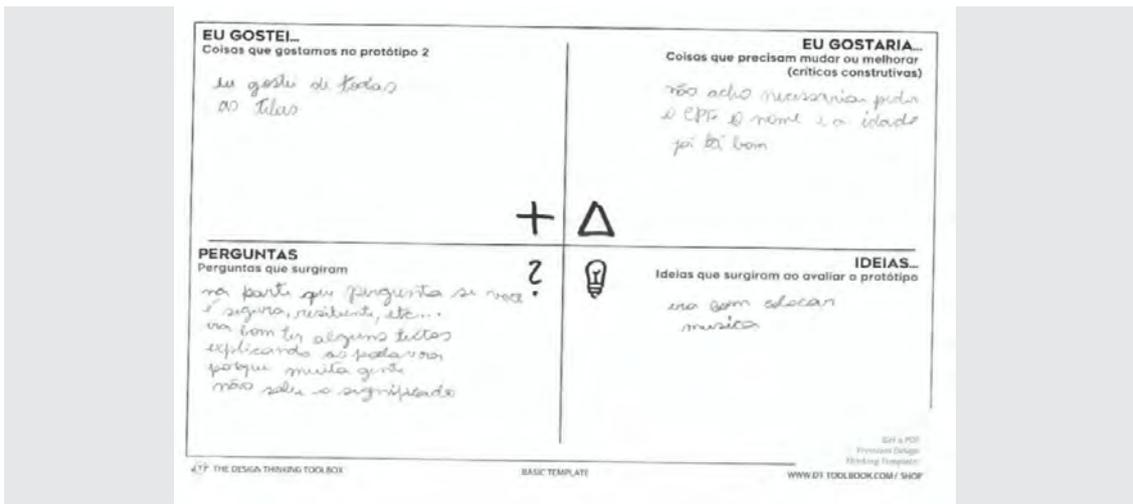


FIGURA 5. Exemplo de folha de feedback para teste dos protótipos (Lewrick; Link; Leifer, 2020). Fonte: digitalização dos autores.

O protótipo do app “Marias” (Figura 5), a partir de sua segunda versão, foi idealizado como um guia de autocuidado, enquanto oferece uma rede de apoio para mulheres vulneráveis e/ou em situação de violência sexual e ESCCA. Nele, todas as usuárias cadastradas (em condição de violência sexual, exploração ou não) terão acesso a conteúdos informativos de combate à violência sexual comercial, diálogo sigiloso, apoio, rede de acolhimento e botão de socorro.

A aplicação permite que, após a criação da conta, a usuária escolha seu traço de personalidade e estabeleça metas diárias, sejam elas voltadas para a saúde, profissional e outras áreas.

Também há seções que se propõem a contemplar histórias de vítimas e um mapa que exhibe avatares das participantes mais próximas, sem detalhar a localização exata. Dessa forma, as usuárias podem perceber que há outras pessoas por perto, reforçando o senso de comunidade e apoio mútuo.

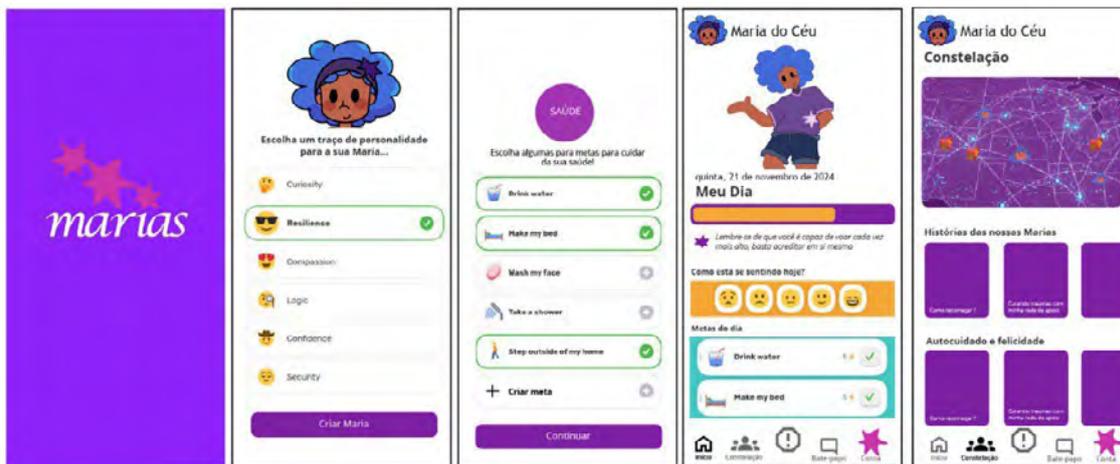


FIGURA 6. Telas de um dos protótipos criados com as participantes do projeto a partir de ferramentas online e uso de colagens digitais de outras soluções como o app Finch (Google Play, s.d). Fonte: Montagem dos autores.

Dentre algumas melhorias e requisições em versões posteriores do protótipo sugere-se uma maior adequação a diretrizes de acessibilidade e a garantia dos direitos de privacidade e segurança das usuárias.

Devido ao cronograma de desenvolvimento, a aplicação não chegou em sua versão final.

4.2 Discussão

Acredita-se que a experiência de parceria entre a Unicap e o projeto Com. Direitos trouxe contribuições que vão além das mentorias e compartilhamentos de conhecimentos na esfera educacional. Os encontros promovidos pelo Laboratório de Inovação serviram como espaço de vivências para o desenvolvimento de um aplicativo e o exercício de atividades criativas e técnicas, mas também consistiram em um caminho para uma melhor compreensão das diferentes necessidades, expectativas e anseios das adolescentes.

As adolescentes também trouxeram opiniões contundentes sobre quais medidas o poder público deve tomar para ajudar a sociedade na prevenção e gestão da ESCCA. Considera-se ainda que os métodos de Design participativo, que possibilitaram situações de trabalho em equipe, serviram para criar um senso de união e pertencimento. Ao longo das atividades, foi possível observar o potencial de inspiração das jovens entre si que, ao falarem sobre práticas pessoais de hábitos saudáveis, despertaram o interesse das colegas, engajando diferentes trocas. Na dinâmica de simulação de metas de autocuidado, por exemplo, uma das jovens informou que costumava fazer es-calda-pés com chás calmantes. Outra falou que anda de bicicleta com muita frequência e que isso a ajudava, tanto fisicamente como emocionalmente.

Depoimentos como esses são extremamente benéficos para a geração de influências positivas.

Com relação ao protagonismo das jovens durante as dinâmicas de Design, espera-se ter exercitado nelas o senso de autonomia e a conscientização sobre a sua importância no combate à ESCCA. No desenvolvimento do aplicativo, seguindo os princípios do Design participativo, os resultados mostraram o potencial das jovens participantes como idealizadoras criativas. A roda de autocuidado foi uma ideia proposta por uma das participantes, permitindo que o sistema gere a rotina diária de metas. Algumas delas também pensaram aspectos de gamificação, onde atividades realizadas bonificassem a evolução de seus avatares.

Os princípios de Paulo Freire, mencionados por Amaral, Maynard e Mazarotto (2022), foram fundamentais para estimular a consciência crítica e a autonomia das participantes. A abordagem do Design participativo, conforme descrita por Paes e Anastassakis (2016), mostrou-se eficaz ao incluir as adolescentes no centro do processo de criação, permitindo que suas vozes fossem ouvidas e valorizadas. Essa prática não apenas promoveu a inclusão digital, mas também reforçou o senso de pertencimento das jovens.

As participantes expressaram grande satisfação com as atividades, destacando a oportunidade de aprenderem sobre o desenvolvimento de aplicativos e a importância de criação de soluções para problemas sociais. Comentários como: “Foi muito bacana, tinha curiosidade sobre como se fazia um aplicativo” demonstram o impacto positivo do Laboratório em suas vidas. Pandora (nome fictício de uma participante) mencionou: “o que mais gostei foram as constelações, onde podemos conhecer as histórias de outras Marias, e a possibilidade de poder pedir ajuda”. Leca (Idem) destacou que gostou do app, e de criar as bonecas. Gabrielly (Idem) expressou seu desejo de “ter mais dias na UNICAP”. Esses depoimentos mostram que as atividades não só proporcionaram aprendizado técnico, mas também criaram um ambiente de acolhimento e pertencimento.

Além disso, o projeto também foi enriquecedor para toda a equipe de professores e alunos da Unicap, permitindo aos mesmos acessarem aprendizados variados, além de um senso de integração com a sociedade e a criação de soluções para seus problemas. Vale destacar que as questões éticas associadas ao trabalho com grupos vulneráveis devem garantir que todas as atividades sejam conduzidas com respeito, cuidado e confidencialidade.

5. Considerações finais

O problema de pesquisa do presente trabalho se concentra na integração do Design participativo, da inclusão digital e do pertencimento social no

contexto de enfrentamento à Exploração Sexual Comercial de Crianças e Adolescentes no Brasil. O campo de estudo foi o Laboratório de Inovação da Unicap viabilizado pelo programa Com.Direitos e desenvolvido pela ONG Freedom Fund e instituições parceiras. O objetivo do laboratório envolveu etapas de capacitação no contexto de concepção de um aplicativo.

Os resultados demonstraram que a participação de adolescentes vítimas no processo de Design participativo pode contribuir significativamente para o desenvolvimento de um aplicativo digital que ajude na prevenção da ESCCA, além de promover a inclusão digital e a capacitação das participantes, preparando-as para o mercado de trabalho. A implementação do Design participativo permitiu que as adolescentes fossem envolvidas ativamente, aplicando metodologias que estimularam a sua criatividade e expressão livre de ideias, resultando em um protótipo que reflete suas necessidades e perspectivas.

Os feedbacks das envolvidas indicam que iniciativas como essas as motivam a repensar seu papel como cidadãs de direito, capazes de fazer a diferença na sociedade. Comentários positivos sobre o projeto refletem o impacto significativo do Laboratório em suas vidas, promovendo não apenas aprendizado técnico, mas também um ambiente de acolhimento, reafirmando o discurso de Guilherme Ary Plonski (2017), “inovação é a criação de novas realidades”.

Espera-se que o trabalho traga contribuições para o programa Com. Direitos, mas também para outros projetos de combate à ESCCA a serem construídos por organizações públicas ou privadas. Acredita-se ainda que ele fortalece a importância da sociedade agir de maneira integrada na resolução de problemas, assim como destaca o boletim publicado pelo Ministério da Saúde, da necessidade de articulação intersetorial dos órgãos federativos, bem como da sociedade civil para a proteção dos direitos das crianças e adolescentes (Brasil, 2024).

Por último, é fundamental que futuras pesquisas e projetos continuem a explorar e aprimorar o uso do Design participativo e das tecnologias digitais como ferramentas de transformação social, garantindo que todas as vozes sejam ouvidas e valorizadas.

Referências

A GENTE TRANSFORMA. **Maceió Mais Inclusiva**. Instituto A Gente Transforma, 2024. Disponível em: <https://agentetransforma.org.br/projetos/maceio-inclusiva/sobre-o-projeto/>. Acesso em: 12 dez. 2024.

AGENDA CULTURAL DO RECIFE. **Mostra Expressão da Liberdade**. Disponível em: <https://agendaculturaldorecife.blogspot.com/2024/07/mostra-expressao-da-liberdade.html>. Acesso em: 20 nov. 2024.

ALMEIDA, V. **Combate à exploração sexual comercial de crianças e adolescentes: uma análise no meio digital**. 2023. 54 f. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso em Serviço Social) – Universidade Federal de Alagoas, Faculdade de Serviço Social, Maceió, 2023.

AMARAL, M. L.; MAYNART, L.; MAZZAROTTO, M. **Paulo Freire e design participativo: contribuições, ausências e apagamentos**. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN, 14., 2022, São Paulo. Anais [...]. São Paulo: Blucher, 2022. p. 5691-5711. DOI: 10.5151/ped2022-2554593. ISSN: 2318-6968.

AZMINA. **Penhas**. S.d Disponível em: <https://azmina.com.br/projetos/penhas/>. Acesso em 8 nov. 2024.

BRASIL. Ministério da Saúde. **Secretaria de Vigilância em Saúde**. Boletim Epidemiológico, v. 54, n. 08. Brasília: Ministério da Saúde, 2024. Disponível em: <https://www.gov.br/saude/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/boletins/epidemiologicos/edicoes/2023/boletim-epidemiologico-volume-54-no-08>. Acesso em: 12 dez. 2024.

CAMARGO, L; FAZANI, A. **Explorando o Design Participativo como Prática de Desenvolvimento de Sistemas de Informação**. InCID: Revista de Ciência da Informação e Documentação, Ribeirão Preto, Brasil, v. 5, n. 1, p. 138–150, 2014. DOI: 10.11606/issn.2178-2075.v5i1p138-150. Disponível em: <https://revistas.usp.br/incid/article/view/64103..> Acesso em: 10 nov. 2024.

CLEMENTE, F; DE MELO, D. **Raça, gênero, sexualidade e classe social: análise dos documentos nacionais sobre o crime de ESCCA**. In: MENDONÇA, Valeria Nepomuceno Teles de (org.). Exploração sexual comercial de crianças e adolescentes no Brasil. Rio de Janeiro: Autograa, 2023. p. 150-180.

DE MELO, D; NASCIMENTO, F; CLEMENTE, F; MENDONÇA, V. **Percursos metodológicos de uma pesquisa multimodal: apontamentos e reflexões**. In: MENDONÇA, Valeria Nepomuceno Teles de (org.). Exploração Sexual Comercial de Crianças e Adolescentes no Brasil. Rio de Janeiro: Autograa, 2023. p. 20-43.

FERNANDES, D. T.; TEIXEIRA, M. R. C.; ALVES, P. C. B. de A.; PEREIRA, B. M.; LIMA, A.I. O. **Um olhar da psicologia sobre a violência sexual contra crianças e adolescentes: uma revisão integrativa**. *Research, Society and Development*, v. 11, n. 15, p. e361111537209, 2022. DOI: 10.33448/rsd-v11i15.37209. Disponível em: <https://rsdjournal.org/index.php/rsd/article/view/37209>. Acesso em: 13 nov. 2024.

FREEDOM FUND. **Um holofote sobre vítimas invisíveis: crianças em situação de exploração sexual comercial na RMR, Pernambuco, Brasil**. Freedom Fund, 2023. Disponível em: <https://www.freedomfund.org/app/uploads/2024/03/csecpvalencebrazil-2023-05.pdf>. Acesso em: 12 dez. 2024.

GOOGLE PLAY. **Finch**. Disponível em: https://play.google.com/store/apps/details?id=com.finch.finch&hl=pt_BR. Acesso em 13 nov. 2024.

IBARRA, M, C. **O Design Por Não-Designers (DND): As Ruas De Belo Horizonte como inspiração para o design**. 2014. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Design), Universidade do Estado de Minas Gerais.

INSTITUTO A GENTE TRANSFORMA. **Sobre o Projeto Maceió Inclusiva**. Disponível em: <https://agentetransforma.org.br/projetos/maceio-inclusiva/sobre-o-projeto/>. Acesso em: 12 dez. 2024.

INSTITUTO ALIANÇA. **Com.Direitos, s.d**. Disponível em: <https://institutoalianca.org.br/com-direitos/>. Acesso em: 12 dez. 2024.

INSTITUTO ALIANÇA. **Relatório 2021**. 2021. Disponível em: http://www.institutoalianca.org.br/pdfdoc/relatorio_2021.pdf. Acesso em: 12 dez. 2024.

LEWRICK, M; LINK, P; LEIFER, L. **The Design Thinking Toolbox: A Guide to Mastering the Most Popular and Valuable Innovation Methods**. New Jersey: Wiley, 2020.

LIVINGSTONE, S.; MASCHERONI, G.; STAKSRUD, E. **European research on children's internet use: assessing the past and anticipating the future**. *New Media & Society*, v. 20, n. 3, p. 1103-1122, 2018. DOI: 10.1177/1461444816685930.

LUCENA, A. **Governo discute soluções para combater violência sexual contra crianças com ONG internacional**. *Diario de Pernambuco*, Recife,

18 jul. 2024. Disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/vidaurbana/2024/07/governo-discute-solucoes-para-combater-violencia-sexual.html>. Acesso em: 12 dez. 2024.

MANZINI, E. Design, **When Everybody Designs: An Introduction to Design for Social Innovation**. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2015.

MENDONÇA, F; DE MELO, D; NASCIMENTO, F; CLEMENTE, F. **Pesquisa sobre o Enfrentamento à Exploração Sexual Comercial de Crianças e Adolescentes no Brasil**. Resumo executivo. 2023. p. 21-48. Disponível em: <https://www.nottingham.ac.uk/research/beacons-of-excellence/rights-lab/resources/reports-and-briefings/2023/july/addressing-the-commercial-sexual-exploitation-of-children-and-adolescents-in-brazil-final-executive-report-portuguese.pdf>. Acesso em 8 nov. 2024.

MORAN, K; BROWN, M. **Design thinking: study guide**. 2024. Disponível em: <https://www.nngroup.com/articles/design-thinking-study-guide/>. Acesso em: 29 nov. 2024.

NEVES, A. **Paradigmas do Design**. O Design transforma futuros desejáveis em presentes realizáveis. 2024.

NORMAN, D. **Design for a better world**. Massachusetts: MIT Press, 2023.

PAES, L; ANASTASSAKIS, Z. **Reflexões sobre processos colaborativos de design**. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN, 12., 2016, São Paulo. Anais... São Paulo: Blucher, 2016. Blucher Design Proceedings, v. 9, n. 2, p. 936-946. DOI: 10.5151/despro-ped2016-0080. ISSN 2318-6968

PERNAMBUCO. Secretaria de Planejamento, Gestão e Desenvolvimento Regional. **Juntos pela Segurança**. Recife: Secretaria de Planejamento, Gestão e Desenvolvimento Regional, 2024. Disponível em: <https://www.seplag.pe.gov.br/prioridades/43-prioridades/41-juntos-pela-seguranca>. Acesso em: 12 dez. 2024.

PLONSKI, G. **Inovação em transformação**. Estudos Avançados, v. 31, n. 90, p. 7-21, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/137882>. Acesso em: 12 dez. 2024.

RICALDONI, E.; REZENDE, R. Design para a transformação social: elaboração de um negócio social no sistema prisional. 2020.

SAFERNET. Safernet recebe recorde histórico de novas denúncias de imagens de abuso e exploração sexual infantil na internet. SaferNet Brasil, 2023.

SILVA, E; ALMEIDA, D. Effect of early treatment with ivermectin among patients with Covid-19. New England Journal of Medicine, 2022.

SILVA, N. Abordagens participativas para o design: metodologias e plataformas sociotécnicas como suporte ao design interdisciplinar e aberto a participação. 2012. 67 f. Dissertação (Mestrado em Tecnologias da Inteligência e Design Digital) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Tecnologias da Inteligência e Design Digital, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

Como referenciar

ALVES, Cecília; CARVALHO, Breno. Design Participativo no combate à Exploração Sexual de Crianças e Adolescentes: Laboratório de Inovação da Unicap. **Arcos Design**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 2, pp. 378-400, jul./2025. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/arcosdesign>.

DOI: <https://www.doi.org/10.12957/arcosdesign.2025.88611>

Copyright © 2025 Cecília Alves, Breno Carvalho



A revista **Arcos Design** está licenciada sob uma licença Creative Commons Atribuição – Não Comercial – Compartilha Igual 4.0 Não Adaptada.

Recebido em 13/12/2024 | Aceito em 05/05/2025

Mulheres em Foco: Uma Análise Crítica dos Anais do P&D Design em relação à Gênero e Mulheridade

Renata de Assunção Neves (PUC-Rio, Brasil)

renatanevesdesign@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1177-6704>

Julia Lima (PUC-Rio, Brasil)

juliarosalima.design@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0004-3792-9638>

Julia Amaral (PUC-Rio, Brasil)

juliadsamaral@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0008-0333-1733>

Vera Maria Marsicano Damazio (PUC-Rio, Brasil)

vdamazio@puc-rio.br

<https://orcid.org/0000-0001-8009-2117>

Mulheres em Foco: Uma Análise Crítica dos Anais do P&D Design em relação à Gênero e Mulheridade

Resumo: Este artigo investiga, de uma perspectiva feminista, como a produção acadêmica em design no Brasil aborda as questões de gênero e mulheridade. A pesquisa concentra-se nos anais do P&D Design — principal congresso científico da área no país — cobrindo as edições de 2016, 2018, 2022 e 2024. A partir de uma revisão de escopo, analisamos 158 artigos (7,23% do total de 2184), verificando o crescimento e retraimento dos temas ao longo dos anos. Embora as mulheres representem mais da metade da população, os resultados apontam uma preocupação proporcionalmente insignificante com questões de gênero e mulheridade em relação ao total de artigos publicados, evidenciando a continuidade de um padrão “universal” que marginaliza as experiências femininas. Conclui-se que, apesar de alguns avanços pontuais, ainda persistem barreiras culturais e institucionais que dificultam a consolidação de um design representativo, capaz de abarcar a pluralidade das vivências femininas.

Palavras-chave: Mulheridade, Gênero, Pesquisa em Design.

Women in Focus: A Critical Analysis of the P&D Design Proceedings in Relation to Gender and Womanhood

Abstract: *This article investigates, from a feminist perspective, how academic production in design in Brazil addresses issues of gender and womanhood. The research focuses on the proceedings of P&D Design—the leading scientific conference in the field in the country—covering the 2016, 2018, 2022, and 2024 editions. Through a scoping review, we analyzed 158 articles (7.23% of the total 2,184), examining the growth and decline of these themes over the years. Although women represent more than half of the population, the results indicate a proportionally insignificant concern with gender and womanhood issues relative to the total number of published articles, highlighting the persistence of a "universal" pattern that marginalizes women's experiences. The study concludes that, despite some isolated advances, cultural and institutional barriers still hinder the consolidation of a representative design that encompasses the plurality of women's experiences.*

Keywords: *Womanhood, Gender, Design Research.*

1. Introdução

O universal é masculino. Caroline Criado Perez (2022) afirma que a maioria dos dados que conhecemos é predominantemente masculina e, por meio de inúmeros exemplos, mostra como o mundo segue sendo projetado “por”, “a partir de” e “para” homens. Dessa forma, perpetua-se a crença de que homens seriam o padrão do que é entendido como ser humano, enquanto outras identidades são frequentemente invisibilizadas.

Segundo Perez, as mulheres — mesmo compondo metade da população — não são vistas nem lembradas; quando o são, é quase sempre como “minorias identitárias”. Para a autora, o que se entende por “neutro” e “universal” reflete, na verdade, a branquitude e a masculinidade. Assim, “como o homem fica subentendido sem que seja necessário especificar, é importante que as mulheres sejam literalmente mencionadas” (*idem*, p. 23).

Desde sua formação, pessoas designers muitas vezes são ensinadas a projetar com uma suposta “neutralidade” e a buscar soluções “universais” para os problemas, promovendo uma visão paternalista de “bom design” que ignora contextos culturais e sociais. Esse supostamente padrão universal e neutro — ainda amplamente defendido no ensino do design — reflete um paradigma implícito que guia tanto o design quanto a ciência em geral. Alison Place (2023) critica o mito da neutralidade, argumentando que ele é perigoso porque pressupõe que designers são sempre bem-intencionados e imunes aos contextos culturais e sociais que os influenciam. Já Simone de Beauvoir, em *O Segundo Sexo* (2019), apontava que os homens não sentem a necessidade de escrever sobre sua situação no mundo, pois sua experiência é vista como universal. Para Beauvoir, a mulher é definida como alteridade, como “o segundo sexo”, e podemos dizer que ela antecipa a crítica de Place ao afirmar que “a representação do mundo, como o próprio mundo, é operação dos homens; eles o descrevem do ponto de vista que lhes é peculiar e o confundem com verdade absoluta” (*idem*, p. 203).

Como designers alinhadas a práticas feministas, investigamos quantos artigos efetivamente tratam de mulheres ou se concentram em questões de gênero. Observamos que, apesar de as mulheres constituírem metade da população, suas experiências permanecem frequentemente invisibilizadas. Inspiradas em autoras como Perez (2022), que expõe o predomínio de dados masculinos na produção de conhecimento, entendemos que o design ainda se baseia em padrões “universais” que, na prática, excluem o olhar feminino. Assim, buscamos compreender em que medida os estudos do campo reconhecem a pluralidade de corpos, identidades e vivências femininas, contribuindo para uma área mais inclusiva e representativa.

Esse questionamento ao universalismo e à neutralidade no design é parte do legado da teoria e crítica feminista, que, desde as décadas de 1960 e 1970, vem desafiando pressupostos excludentes em diversas disciplinas. Sheila De Bretteville (1976), pioneira em trazer uma perspectiva feminista ao design, criticava o design moderno por valorizar simplicidade e clareza em detrimento de complexidade e ambiguidade, reforçando controle e hierarquia e restringindo a participação e a expressão individual. Sua crítica abriu caminho para práticas mais inclusivas e colaborativas, inspirando novas gerações de designers a refletirem sobre implicações sociais e culturais de suas criações.

Cheryl Buckley (1986) contribuiu a esse debate ao analisar como as necessidades das mulheres eram percebidas no papel de consumidoras. Ela observou que papéis femininos tradicionais eram reiterados tanto pela divisão sexual do trabalho quanto pelos produtos destinados às mulheres. Em *A View from the Interior*, Judy Attfield e Pat Kirkham (1989) revisitaram a história do design sob uma perspectiva feminista, evidenciando como objetos de design moldam a cultura e reforçam padrões de dominação social. A aplicação de uma lente feminista trouxe novas leituras sobre a história do design, revelando camadas de significado antes negligenciadas.

Décadas depois, Buckley (2020) revisitou e expandiu seus argumentos, mostrando como o debate feminista se tornou mais complexo com a Terceira Onda do feminismo e o crescente enfoque na interseccionalidade. A autora destaca que marcadores sociais — como classe, sexualidade, raça, etnia, geografia e gênero — constituem múltiplas subjetividades, obrigando-nos a questionar definições tradicionais de design e o papel de quem projeta, de modo que o campo reflita as diversas formas pelas quais o design é produzido e utilizado.

Por sua vez, Ellen Lupton (2023) afirma que, embora os princípios eurocêntricos do design tenham historicamente apagado diferenças entre as pessoas, novas visões e métodos — como o design feminista — vêm sendo propostos fora desse padrão universal. Contudo, é preciso reconhecer que o termo “design feminista” não é consensual, e algumas autoras preferem se referir a “práticas feministas no design” para destacar a pluralidade de abordagens. Para Lupton, o feminismo é uma forma de pensar e agir, assim como o design é uma prática. “Criar uma prática de design feminista envolve analisar os próprios preconceitos e privilégios, buscando representar diferentes maneiras de ser e abrindo espaço para vozes sub-representadas” (*idem*, p. 11). Assim, perspectivas feministas (no plural) no design têm

desafiado normas estabelecidas, promovendo uma prática mais inclusiva e atenta às diversidades culturais e sociais.

Este artigo, portanto, investiga como as questões de gênero e o que estamos aqui chamando de “mulheridade” são abordadas no campo do design no Brasil. O uso de “mulheridade” faz referência a diversas experiências das mulheres, não restritas apenas às cisgênero. Reconhecemos, porém, que, na maior parte dos artigos analisados, prevalecem estudos sobre mulheres cis. Vale ressaltar que também foram encontrados alguns trabalhos envolvendo mulheres trans, o que indica a necessidade de expandir ainda mais o debate para abarcar diferentes identidades de gênero.

Diante desse contexto, espera-se que a discussão proposta aqui contribua para trazer maior visibilidade às diversas experiências femininas (abrangendo mulheres cis, trans e outros marcadores identitários) e sirva de subsídio para reflexões críticas acerca de como o campo do design pode avançar em direção a práticas efetivamente mais inclusivas e representativas.

2. Metodologia

Este estudo realiza uma revisão de escopo sobre como questões de gênero, mulheridade e perspectivas feministas são abordadas nos anais do P&D Design. A revisão de escopo foi escolhida por sua flexibilidade e amplitude, permitindo mapear a literatura de modo sistemático, identificar lacunas e apontar tendências emergentes no campo do design (Tricco *et al.*, 2018).

A escolha do P&D Design – Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design se justifica por sua relevância e tradição no cenário acadêmico e profissional do design no Brasil e na América Latina. Realizado de forma bienal ao longo de 30 anos, o congresso acolhe trabalhos de diversas instituições de pesquisa e programas de pós-graduação, abrangendo dimensões teóricas, históricas, metodológicas, tecnológicas, pedagógicas e sociais.

Para fins de análise, foram eleitas as edições de 2016, 2018, 2022 e 2024, consideradas aquelas em que se identificou um volume expressivo de publicações relacionadas às temáticas deste estudo. Optou-se por essas edições também para observar eventuais oscilações no período, embora se reconheça que a ausência de evento em 2020 (em razão da pandemia de COVID-19) possa ter impactado tanto o volume quanto a natureza das publicações. Em termos absolutos e relativos, tais dados devem ser analisados com cautela ao longo das discussões posteriores.

Inicialmente, buscava-se investigar artigos que se declarassem explicitamente “design feminista”. Contudo, dada a baixa recorrência do termo, ampliou-se o escopo para contemplar também pesquisas que abordassem

gênero, feminismo ou mulheridade de forma direta ou indireta. Assume-se aqui um uso crítico de conceitos como “mulheridade” e “papéis sociais”, cientes dos debates que tensionam suas definições e possíveis usos excludentes. Salienta-se, inclusive, que a maior parte dos artigos contempla mulheres cisgênero, mas foram encontrados trabalhos dedicados a outras identidades femininas, incluindo mulheres trans. Assim, o termo “mulheridade” não se restringe a uma noção binária ou transexcludente.

Os critérios de inclusão (Tabela 1) contemplaram estudos:

- *Que apresentassem reflexões sobre perspectivas feministas no design.
- *Que abordassem questões relativas à mulheridade (ex.: maternidade, envelhecimento, adolescência feminina).
- *Que discutissem gênero de forma crítica, mesmo sem se autodeclarar “design feminista”.

Para operacionalizar esses critérios, definiu-se um conjunto de palavras-chave e radicais, de modo a capturar artigos que pudessem não utilizar as palavras exatas, mas estivessem alinhados ao tema (p. ex.: “femini-”, “mulher-”, “menin-”, “mater-”, entre outros). Variações como “artesã”, “mãe”, “menina” também foram consideradas.

Tabela 1. Critérios de Inclusão e palavras-chave utilizadas na busca

CRITÉRIO	DESCRIÇÃO	PALAVRAS-CHAVE	OBJETIVOS
Pesquisas críticas relacionadas a gênero	Artigos que abordam questões de gênero, inclusão de perspectivas femininas e aplicação de teorias feministas no design	Femini*	Capturar artigos que exploram explicitamente conceitos teóricos feministas.
		Gênero	Incluir pesquisas que abordem questões críticas de gênero
Pesquisa e desenvolvimento de projetos específicos relacionados à mulheridade	Artigos que abordem questões específicas da mulheridade	Femini*	Capturar artigos que abordem sobre questões relativas ao feminino
		Mulher*	Selecionar artigos relacionados às mulheres
		Menin*, Adolescente	Encontrar artigos relacionados à meninas e meninos
		Mãe	Selecionar artigos relacionados à maternidade, maternagem, entre outros.
		Mater*	
		Gestante, Puerpério, Lactante	
Idosa, Climatérica	Incluir artigos relacionados ao envelhecimento feminino		

FONTE: das autoras

Seguindo adaptações das diretrizes de Tricco *et al.* (2018), a revisão de escopo ocorreu em etapas (Tabela 2):

Tabela 2. Etapas da revisão de escopo. Fonte: das autoras

ETAPA	DESCRIÇÃO
Identificação dos Artigos	Busca de artigos utilizando palavras-chave definidas
Triagem Inicial	Verificação se os artigos atendem aos critérios de inclusão estabelecidos
Confirmação	Verificação dos títulos nos anais para confirmar se todos os possíveis artigos foram incluídos na análise
Leitura e Codificação Manual	Análise detalhada dos artigos e codificação de acordo com as categorias pré-definidas
Criação de Categorias Temáticas	Desenvolvimento de categorias baseadas nas teorias feministas e objetivos do estudo
Revisão dos Artigos	Leitura detalhada e codificação manual para garantir uma análise contextualizada e detalhada
Análise Quantitativa e Qualitativa	Utilização de gráficos e tabelas para visualizar tendências e padrões identificados
Interpretação dos Achados	Discussão dos resultados à luz das teorias feministas e do contexto do design no Brasil

FONTE: das autoras

O levantamento inicial, realizado por meio da busca de artigos utilizando as palavras-chave pré-definidas nos anais em geral, resultou em 15 artigos em 2016, 22 em 2018, 26 em 2022 e 21 em 2024, totalizando 84. Porém, durante a etapa de confirmação — na qual revisamos os títulos para verificar se todos os possíveis artigos haviam sido incluídos — constatamos que muitos trabalhos pertinentes à temática não apresentavam as palavras-chave em seus títulos ou resumos.

Diante disso, decidimos refinar nossa estratégia de busca, examinando cada trabalho integralmente para localizar os termos selecionados, buscando-os manualmente dentro do PDF por meio da ferramenta de pesquisa (lupa). Esse procedimento ampliou significativamente os resultados: foram selecionados 28 artigos em 2016, 48 em 2018, 42 em 2022 e 40 em 2024, perfazendo um total de 158 artigos, conforme demonstrado no gráfico abaixo (Figura 1).

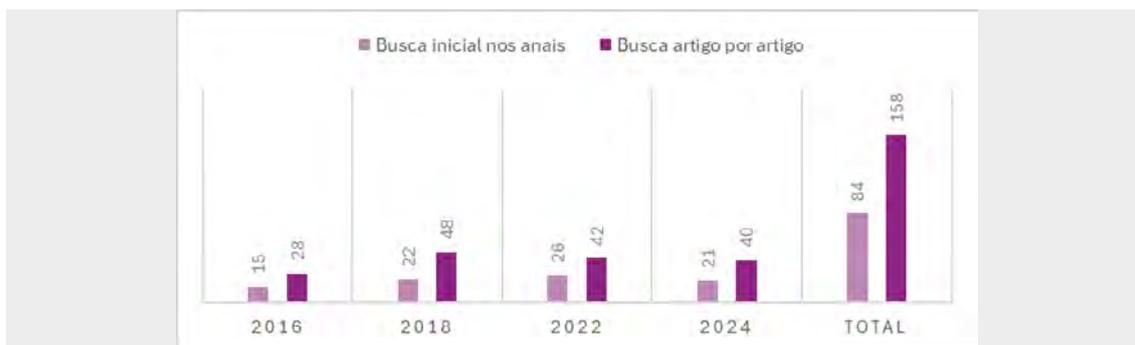


FIGURA 1. Diferença entre os resultados encontrados buscando as palavras-chave no título e resumo e no corpo do texto. Fonte: das autoras

Depois de identificados, todos os artigos foram classificados segundo os principais tópicos abordados, levando em conta:

- Foco em teorias feministas aplicadas ao design.
- Questões específicas da mulheridade (maternidade, menopausa, adolescência, entre outras).
- *Reflexões sobre equidade e inclusão de diversas identidades femininas no processo de projeto.

Para a análise quantitativa, utilizou-se Microsoft Excel, dada sua praticidade para organização, tabulação e confecção de gráficos. Verificou-se tanto a quantidade absoluta de artigos por edição quanto a proporção deles no total de publicações do evento. Também se buscou comparar edições entre si para avaliar possíveis oscilações na produção, embora quaisquer conclusões sobre crescimento ou decréscimo devam levar em conta a ausência do evento em 2020 e variações de número de submissões gerais.

Em paralelo, a equipe conduziu uma análise qualitativa, fundamentada em leitura crítica e codificação manual, permitindo agrupar os artigos conforme suas abordagens mais específicas (ex.: design para mulheres idosas, metodologias participativas feministas, questões de identidade de gênero para além das mulheres cis). Apesar desse esforço, observou-se que poucos artigos exploram a interseção entre gênero e raça ou gênero e classe quando se trata de mulheres que também são designers ou pesquisadoras. Nesse sentido, o estudo não localizou artigos que trouxessem especificamente a temática de mulheres negras enquanto designers, evidenciando uma lacuna de pesquisa. Houve, contudo, alguns artigos centrados em mulheres trans, ainda que em menor quantidade.

3. Resultados

A análise das edições de 2016, 2018, 2022 e 2024 do P&D Design resultou na seleção de 158 artigos, dentre um total de 2184 trabalhos. Esse conjunto

corresponde a 7,23% de todos os artigos publicados no evento, indicando que as temáticas relacionadas a gênero, feminismo e mulheridade — embora em crescimento em comparação com as primeiras edições do congresso — ainda representam uma fração relativamente pequena das publicações (Figura 2).

Em termos de distribuição por edição, houve um aumento inicial em números absolutos, passando de 28 artigos (5,22%) em 2016 para 48 artigos (8,29%) em 2018. Em seguida, observou-se uma ligeira queda para 42 artigos (8,45%) em 2022 e 40 artigos (6,99%) em 2024. Ressalta-se, porém, que, ao se considerar percentuais, o decréscimo entre 2018 e 2022 não se confirma (há inclusive ligeira alta percentual de 8,29% para 8,45%). O cenário, portanto, apresenta variações tanto em números absolutos quanto em proporcionais, sugerindo uma tendência de estabilidade ou pequeno aumento no interesse pelos temas, embora não necessariamente uma “curva de crescimento” contínua (Figura 3). A não realização do evento em 2020, em razão da pandemia de COVID-19, pode ter influenciado na quantidade e natureza das submissões, devendo-se analisar esses dados com cautela.

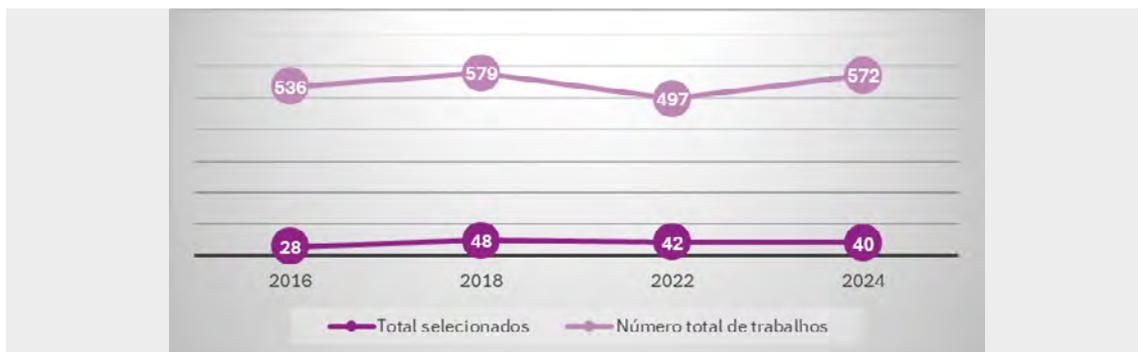


FIGURA 2. Gráfico do percentual aproximado de artigos incluídos na pesquisa, por edição. Fonte: das autoras

Apesar de as mulheres representarem mais da metade da população, estudos que abordam gênero e mulheridade seguem pouco expressivos, possivelmente devido à ideia de um design “universal e neutro”, historicamente centrado em visões masculinas e brancas (Perez, 2023; Marçal, 2023). Tal viés faz com que demandas e interesses das mulheres — cis e trans — recebam atenção limitada, contribuindo para apenas 7,23% de representatividade no total das publicações analisadas. Trata-se, portanto, de um indicativo de como esses temas ainda podem ser percebidos como “secundários” ou menos relevantes em alguns círculos de pesquisa em design.

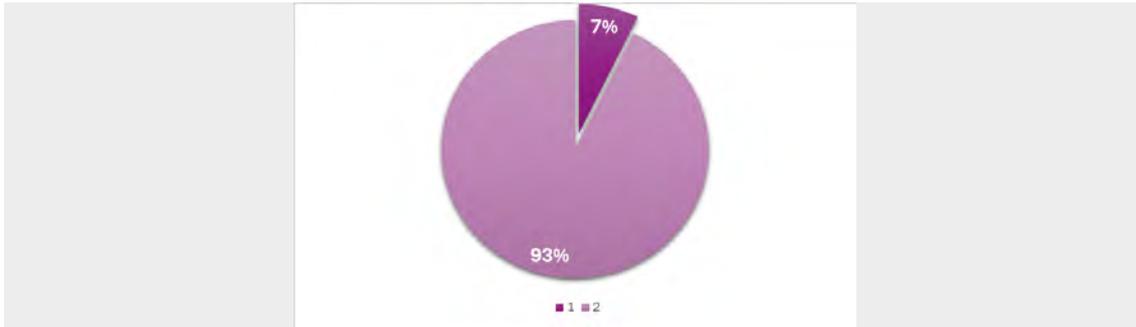


FIGURA 3. Gráfico de pizza percentual aproximado de artigos incluídos na pesquisa. Fonte: das autoras

3.1 Abordagens por ano

Com o objetivo de compreender como cada estudo enfoca a mulheridade no campo do design, os artigos foram organizados em três categorias principais. A primeira, “desenvolvimento de produtos”, se refere a estudos que apresentam resultados concretos em termos de criação ou aprimoramento de objetos, sistemas ou serviços, voltados especificamente para demandas femininas ou fundamentados em perspectivas feministas. Essas pesquisas chamam atenção para o fato de que produtos supostamente “neutros” muitas vezes ignoram as necessidades das mulheres, deixando-as à margem e que esses projetos a reposicionam no centro de interesse.

A segunda abordagem, “teórica”, refere-se às pesquisas voltadas a perspectivas conceituais, históricas e críticas sobre feminismo, gênero e mulheridade, sem necessariamente propor um produto ou método aplicado. Aqui, destacam-se trabalhos que resgatam figuras femininas importantes, reavaliam teorias consolidadas e promovem reflexões críticas para o campo do design.

Já a terceira abordagem, “aplicação de métodos”, refere-se a investigações que descrevem e/ou avaliam métodos de pesquisa e projeto e cuja prática em si já promove transformações para quem participa. Nesse tipo de abordagem, o empoderamento das pessoas envolvidas é parte essencial do processo, pois o método adotado busca mudanças efetivas na perspectiva e na atuação das participantes.

A abordagem teórica manteve-se a mais frequente ao longo de todo o período, variando de 61% (2016) a 53% (2024). Em 2018, por exemplo, aproximadamente 48% dos artigos tinham caráter teórico, 23% se concentravam no desenvolvimento de produtos e 29% na aplicação de métodos. A categoria Aplicação de Métodos tem crescido gradualmente, indo de 32% (2016) para 35% (2024), revelando maior interesse em procedimentos de pesquisa e projeto que valorizem a participação ativa e a transformação social.

Já o Desenvolvimento de Produtos, ainda que seja a abordagem menos frequente, passou de 7% (2016) para 13% (2024), demonstrando um interesse crescente em soluções práticas para demandas específicas das mulheres. Esse movimento sugere não apenas o amadurecimento do debate sobre gênero e diversidade no design, mas também a busca por estratégias concretas que enfrentem lacunas reconhecidas no campo. Ainda assim, se considerarmos todo o conjunto analisado, a construção teórica permanece bastante presente, evidenciando a força do questionamento conceitual nas pesquisas brasileiras sobre feminismo e design.

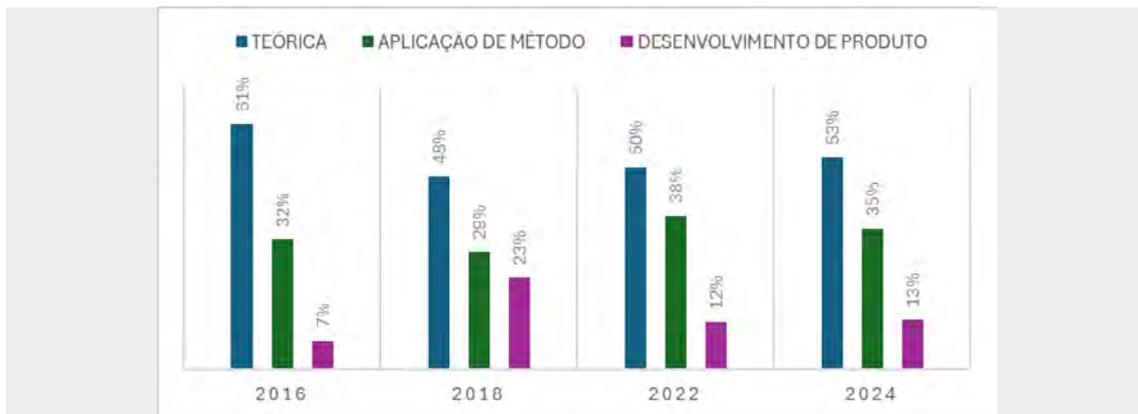


FIGURA 4. Gráfico do percentual das abordagens ao longo das edições. Fonte: das autoras



FIGURA 5. Gráfico em pizza do percentual total das abordagens. Fonte: das autoras

Observa-se, portanto, que, embora relativamente poucos em comparação ao total de artigos do P&D Design, os trabalhos sobre gênero e mulheridade vêm consolidando um percurso que combina investigações conceituais com iniciativas práticas. Por outro lado, permanecem lacunas como a integração de marcadores sociais de raça e classe nos estudos de interseccionalidade, tema que não apareceu com destaque na amostra analisada. Esse panorama,

contudo, oferece pistas de que o campo está em evolução, abrindo espaço para perspectivas mais inclusivas e plurais nos próximos anos.

3.2 Grupos Investigados

A Figura 6 ilustra a diversidade de grupos contemplados nos artigos analisados, demonstrando o esforço em abordar diferentes experiências e dimensões da mulheridade – aqui entendida de forma ampla, embora, na maior parte dos estudos, a ênfase ainda recaia sobre mulheres cisgênero. Entre os grupos, destaca-se aquele constituído por Designers, Arquitetas e Artistas (18%), evidenciando a preocupação em dar visibilidade a mulheres que atuam em atividades de criação e pensamento de design. Nesse conjunto, encontram-se pesquisas sobre formação acadêmica, desenvolvimento profissional e reflexões sobre o próprio campo do design, incluindo a educação de futuras/os designers.

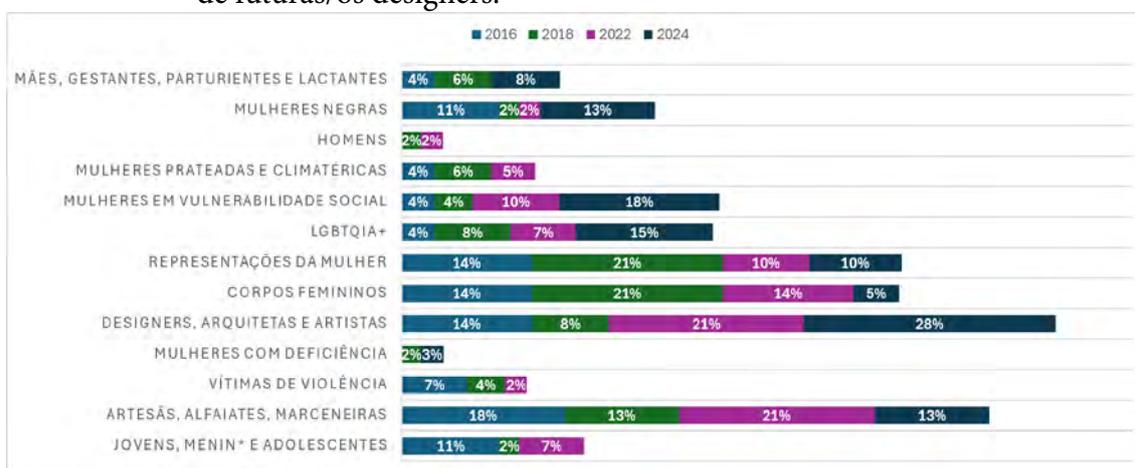


FIGURA 6. Gráfico com a distribuição dos artigos segundo os grupos investigados. Fonte: das autoras

Outro grupo de destaque é o de Artesãs, Alfaiates, Marceneiras e Agricultoras (16%), o que sinaliza o interesse por práticas manuais, tradicionais, comunitárias e rurais. Esses estudos evidenciam a autonomia feminina em contextos artesanal e agrícola, bem como o valor de tecnologias sociais que emergem dessas atividades, frequentemente marginalizadas no mainstream do design.

No que se refere a Corpos Femininos (14%), são incluídos artigos que discutem saúde e bem-estar das mulheres, geralmente sem aprofundar marcadores interseccionais, ou seja, sem discriminar claramente recortes de raça, classe ou outras identidades de gênero. Já as pesquisas sobre Representações da Mulher (14%) concentram-se em analisar como mulheres são retratadas no design, na mídia ou em outros meios sociais, buscando problematizar

“papéis sociais” de gênero – aqui empregados de maneira crítica, reconhecendo que tais papéis não são fixos ou neutros, mas sim construções sociais. Nesse sentido, as representações femininas são debatidas na perspectiva de inclusão de narrativas mais alinhadas à pluralidade das vivências femininas.

Quanto aos grupos LGBTQIAPN+ (9%) e Mulheres em Vulnerabilidade Social (9%), percebe-se uma ampliação da interseccionalidade no campo do design, embora ainda incipiente. Esses percentuais indicam que questões de gênero vêm sendo cruzadas com temas como sexualidade, raça e classe social, apontando a necessidade de abordagens cada vez mais integradas. Vale lembrar que, embora a maior parte dos artigos trate de mulheres cis, também se encontram estudos dedicados a mulheres trans, reforçando a importância de contemplar diferentes identidades de gênero.

Já os grupos vinculados a vítimas de violência (3%) e mulheres com deficiência (1%) permanecem pouco representados. Esse dado revela lacunas significativas, sugerindo que há necessidade de aprofundar pesquisas que dialoguem com essas realidades e proponham soluções ou reflexões de design mais inclusivas. Outro aspecto relevante é a oscilação nas investigações sobre Mulheres Negras (6%), algo que demanda um recorte racial mais rigoroso e abrangente. Embora a revisão de escopo incluísse termos relacionados a raça e intersecção (por exemplo, mulheres negras que são designers), foram encontradas poucas publicações que combinassem esses marcadores, o que evidencia uma carência de estudos nessa esfera.

Por fim, grupos como jovens, meninas e adolescentes (4%) e mães, gestantes, parturientes e lactantes (4%) aparecem em proporções relativamente modestas, com variações anuais pouco expressivas. Ainda assim, a presença dessas categorias sugere que, embora minoritária, a discussão sobre faixa etária e momentos específicos da vida feminina vem ganhando alguma atenção, abrindo caminho para que futuramente pesquisas ampliem o olhar para as diferentes fases, identidades e demandas das mulheres no campo do design.

3.3 Áreas de Atuação do Design

A análise das áreas de atuação do design (Figura 7) aponta uma maior concentração de artigos em Design Gráfico + Comunicação Visual (28%), seguida por Moda (20%), Design Comunitário (15%) e Design de Produto (11%). Cada uma dessas áreas reflete preocupações específicas e diferentes modos de atuação, evidenciando como as questões de gênero e o que chamamos de “mulheridade” — entendida de forma inclusiva, embora ainda com prevalência de mulheres cisgênero nos artigos — se manifestam em variados contextos.

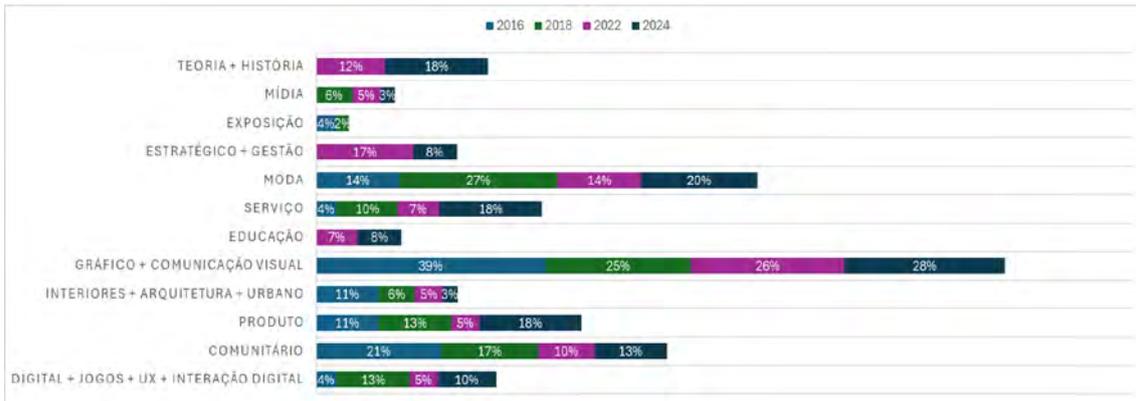


FIGURA 7. Gráfico das Áreas de Atuação do Design. Fonte: das autoras

No Design Gráfico e Comunicação Visual, destaca-se a forma como as mensagens são veiculadas e de que maneira as mulheres são representadas ou convidadas a participar, em particular quando se questiona o mito de um design “universal e neutro”. Há trabalhos que enfocam cartazes, identidades visuais e outras peças voltadas a dar visibilidade às pautas de gênero, reforçando a expressão de grupos historicamente sub-representados. Já na área de Moda, a ênfase recai na interseção entre vestuário e identidade de gênero, envolvendo tanto análises sobre a construção social do corpo feminino quanto o desenvolvimento de peças que respondam às demandas de diferentes grupos de mulheres — não apenas cis, mas também trans, onde mencionado.

O Design Comunitário, representando 15% dos artigos, mostra o interesse por práticas colaborativas e metodologias inclusivas, voltadas ao empoderamento de mulheres em contextos diversos (urbanos ou rurais). Frequentemente, esses projetos incluem grupos em situação de vulnerabilidade, abordando desde geração de renda até intervenções espaciais que considerem segurança e bem-estar feminino. Nesse campo, fica clara a importância de integrar recortes que considerem também raça, classe e outras identidades, ainda que em muitos trabalhos essas interseccionalidades não sejam aprofundadas.

No Design de Produto (11%), observa-se a preocupação em desenvolver objetos, sistemas ou serviços que respondam às especificidades de gênero, frequentemente invisibilizadas em concepções supostamente neutras. Alguns artigos tratam do desenho de mobiliário ou utensílios que levem em conta diferenças de uso, bem como das desigualdades socioculturais que impactam mulheres na produção e na fruição de artefatos. Outra vertente recorrente discute a aparente dicotomia entre design e artesanato, questionando a hierarquia que desvaloriza produções artesanais — em grande parte realizadas

por mulheres — e reforçando a necessidade de reconhecer e valorizar essas práticas no campo do design.

Já áreas como Exposição (1%), Interiores + Arquitetura + Urbano (6%) e Teoria + História (8%) apresentam percentuais menores, embora se perceba um crescimento significativo na produção teórica em 2024 (atingindo 18%). Tal crescimento sugere que o interesse por debates conceituais e históricos ligados à mulheridade, feminismo e gênero está em expansão, mas ainda há potencial para se aprofundar a discussão sobre como essas questões se materializam na concepção de espaços e na organização de mostras e exposições — campos que, historicamente, receberam menor enfoque crítico sobre gênero.

Outro ponto relevante é a presença de trabalhos em Digital + Jogos + UX + Interação Digital (8%) e Serviço (10%), sinalizando como a experiência do usuário, a inovação e a acessibilidade passaram a incluir, em maior ou menor grau, preocupações com gênero. Nesse contexto, alguns artigos ressaltam a importância de incluir mulheres (cis e trans) nas fases de ideação, prototipagem e teste de sistemas e serviços, contribuindo para o desenvolvimento de soluções mais abrangentes e verdadeiramente inclusivas.

4. Discussão dos Resultados

Apesar de identificarmos esforços pontuais para ampliar a discussão sobre gênero — com estudos que englobam diversos grupos, desde artesãs até mulheres em situação de vulnerabilidade — o alcance dessas iniciativas é limitado. Por “esforços pontuais”, entendemos ações ou pesquisas que, embora relevantes, surgem de forma isolada e não articulada a um movimento mais amplo de transformação no campo do design. É preocupante que apenas 7,2% dos artigos dos anais do P&D abordem questões relacionadas a gênero e mulheridade, evidenciando a persistência do paradigma do “design neutro” que contribui para a omissão e desvalorização dessas pautas.

Embora os dados indiquem alguma expansão do tema, a representatividade atual ainda não promove uma transformação significativa no campo. A análise dos artigos revela uma tentativa de incorporar diferentes perspectivas — incluindo desde corpos femininos até mulheres preteadas, meninas e adolescentes, mães, mulheres negras e mulheres LGBTQIAPN+ —, mas essa expansão permanece restrita, reforçando a necessidade de fortalecer a presença e a voz dos estudos feministas no design. É importante frisar, contudo, que discutir temas ligados às mulheres não exige, necessariamente, que se adotem princípios feministas de maneira explícita. Neste trabalho, partimos do entendimento de que abordagens feministas — ou “práticas feministas no design” — oferecem um referencial potente para debater e enfrentar

desigualdades de gênero, mas reconhecemos que podem existir pesquisas que tratem de mulheres sem se assumirem como feministas ou interseccionais.

Em termos de interdisciplinaridade, constatamos abordagens distribuídas em áreas como “design de moda”, “design gráfico” e “design digital”. Entretanto, a efetiva aplicação de perspectivas feministas nesses setores permanece minoritária. Além disso, observamos uma baixa incidência das palavras-chave pré-definidas em títulos ou resumos, o que nos leva a questionar por que estudos de mulher e gênero — ou que se propõem a projetar para e com mulheres — não evidenciam esses termos. Sob que véu esses artigos se ocultam?

A baixa proporção de artigos em relação ao total de publicações também levanta questionamentos sobre as prioridades de pesquisa: estariam os pesquisadores pouco motivados a submeter trabalhos sobre o assunto, ou haveria uma barreira de aprovação a esse tipo de investigação? Seja como for, esse quadro revela como o campo do design valoriza certos temas em detrimento de outros e reforça a provocação: para onde o design brasileiro está olhando?

Historicamente, desde as décadas de 1970 e 1980, pensadoras e praticantes do design feminista vêm articulando suas atividades por meio do ensino, de conferências e de publicações, tratando dessa abordagem como preocupação central no design contemporâneo. Como destacou Griselda Pollock (apud Buckley, 1986), trata-se de disputar um terreno ideologicamente estratégico.

Partindo do entendimento de que enfrentar esse desafio demanda políticas institucionais que incentivem a pesquisa feminista e interseccional — pressuposto que adotamos como norte nesta discussão —, faz-se necessária a inserção dessa perspectiva nos currículos de graduação e pós-graduação em design, além da criação de espaços de divulgação científica que deem visibilidade a tais abordagens. Embora não seja estritamente obrigatório que todos os estudos sobre mulheres abracem princípios feministas, acreditamos que essas práticas e teorias fornecem ferramentas valiosas para questionar preconceitos, reconhecer privilégios e promover inovações lideradas por mulheres cis e trans, bem como por outros grupos marginalizados.

Por fim, embora a amostragem sugira alguns avanços no reconhecimento dos temas de gênero e mulheridade, o volume total de artigos (7,2%) indica que ainda há longo percurso para que o design se torne efetivamente inclusivo, equitativo e seguro para todos. O que aqui chamamos de “design feminista” — ou “práticas feministas no design” — tem o potencial de reformular o campo ao integrar abordagens críticas e interseccionais, mas essa transformação depende de um compromisso contínuo com políticas

institucionais, ações educacionais e incentivo a publicações que abriguem e deem voz a tais discussões.

5. Apontamentos finais

Nesta pesquisa, adotamos como base empírica os artigos publicados nos anais do P&D Design, principal congresso de pesquisa científica na área no país. Buscamos verificar o desenvolvimento dos temas ao longo dos anos, analisando se houve crescimento ou retraimento no interesse pelas mulheres no contexto do design brasileiro. Também procuramos identificar como a interseção de marcadores sociais (por exemplo, mulheres negras que também são designers) foi tratada nas publicações. Embora tenhamos feito uma contagem cruzada para capturar essas intersecções, não encontramos, no período investigado, artigos que abordassem especificamente mulheres negras que também sejam designers. Esse dado é significativo, pois levanta a hipótese de invisibilidade ou escassez de produções que articulem gênero e raça nesse recorte específico do design.

Ao longo da análise, empregamos o termo “papéis sociais” de maneira crítica, questionando a naturalização dessas construções de gênero. A partir dos estudos de gênero, compreendemos que tais “papéis” não são fixos ou universais, mas socialmente construídos e historicamente contingentes. Quando, em alguns casos, nos referimos a “questões pertinentes à mulher em geral”, estamos evidenciando que a maior parte dos artigos analisados trata de mulheres cisgênero, mas reconhecemos a importância de incluir perspectivas sobre mulheres trans, ainda que em menor número na amostra.

Esclarecemos também que o recorte temporal escolhido para a análise do P&D Design foi definido de acordo com a disponibilidade dos anais e a possibilidade de comparação entre edições consecutivas do evento. Não houve congresso em 2020, em razão da pandemia de COVID-19, o que provavelmente afetou o número total de publicações nos anos subsequentes. Em termos percentuais, algumas variações apontam um leve incremento de interesse em torno da temática de gênero, mas em números absolutos, houve um pequeno decréscimo em certos anos. Essas oscilações nos levam a concluir que ainda não se pode afirmar categoricamente uma tendência ascendente ou contínua no interesse pelo tema: são necessários estudos de período mais longo e que incluam também outras bases de dados e eventos da área.

Os resultados sugerem o design como um campo em transformação, mas com desafios significativos. O principal obstáculo ainda é a invisibilidade das mulheres e de suas perspectivas interseccionais, tanto como profissionais quanto como usuárias e consumidoras. Para ampliar a proporção e o

impacto das pesquisas sobre design feminista, sugerimos as seguintes ações concretas, fundamentadas pelos dados coletados:

1. Políticas de Incentivo:
 - Criar políticas específicas por parte de instituições acadêmicas e órgãos de fomento que estimulem pesquisas relacionadas à mulheridade e às questões de gênero.
 - Oferecer financiamentos direcionados e programas de mentoria para aumentar a produção e a visibilidade de trabalhos nessa área.
2. Educação e Sensibilização:
 - Incluir a perspectiva feminista nos currículos de design para formar profissionais mais conscientes e comprometidos com a inclusão.
 - Promover workshops, seminários e cursos especializados para gerar uma mudança cultural tanto na academia quanto no campo profissional.
3. Visibilidade e Divulgação:
 - Criar e fortalecer plataformas dedicadas à difusão de pesquisas e projetos feministas no design.
 - Organizar conferências, eventos e espaços de networking que deem visibilidade a essas iniciativas e formem redes de colaboração.
4. Avaliação Crítica e Reflexiva:
 - Adotar uma postura crítica frente às práticas de design, reconhecendo e questionando preconceitos e privilégios.
 - Garantir que as questões de gênero sejam integradas de modo significativo nos processos de pesquisa, desenvolvimento e avaliação de projetos.

É importante lembrar que a invisibilidade das mulheres e das questões de gênero no campo, além de perpetuar desigualdades, também limita a pluralidade de perspectivas, resultando em produtos e serviços que não contemplam as necessidades de todas as identidades. Para que o design brasileiro avance, é imprescindível manter um compromisso contínuo com educação, políticas de incentivo, visibilidade e uma abordagem crítica e reflexiva. Somente assim será possível transformar o campo e garantir que todos se beneficiem de soluções mais criativas, eficientes e socialmente responsáveis.

Relevância dos Achados

Os resultados desta pesquisa têm implicações práticas e teóricas significativas no campo do design. A identificação de áreas com baixa representatividade pode orientar políticas e iniciativas para incentivar a pesquisa e a prática do design feminista. Teoricamente, os achados contribuem para

o entendimento das dinâmicas de poder e exclusão presentes no campo do design, oferecendo uma base sólida para futuras investigações que busquem aprofundar a interseccionalidade e a inclusão.

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Referências

ATTFIELD, J.; KIRKHAM, P. **A View from the Interior: Feminism, Women and Design.** London: The Women's Press, 1989.

BEAUVOIR, S. de. **O Segundo Sexo.** Trad. Sérgio Milliet 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019

BUCKLEY, C. **Made in Patriarchy:** Toward a Feminist Analysis of Women and Design. *Design Issues*, v. 3, n. 2, p. 3-14, 1986.

BUCKLEY, C. **Made of Patriarchy II:** Researching (or Re-Searching) Women and Design. *Design Issues*, v. 36, n. 1, p. 3-14, 2020.

DE BRETTEVILLE, Sheila. **A reexamination of some aspects of the design arts from the perspective of a woman designer.** *Arts in Society: Women and the Arts* 11, no. 1 (1974): 113–124.

LUPTON, Ellen; KAFEL, F.; TOBIAS, J; HALSTEAD, J.A.; SALES, K.; XIA, L.; VERGARA, V. **Extra bold:** um guia feminista, inclusivo, antirracista, não binário para designers. São Paulo: Olhares, 2023.

MARÇAL, K. **Mãe das Invenções.** Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2021.

PEREZ, Caroline C. **Mulheres invisíveis:** o viés dos dados em um mundo projetado para homens. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2022.

PLACE, Alison. **Feminist designer:** on the personal and the political in design. Cambridge: MIT Press, 2023.

SCHOLZ, Sally. **Feminism:** A beginner's guide. Oxford: Oneworld, 2010

Como referenciar

NEVES, Renata de Assunção; LIMA, Julia; AMARAL, Julia; DAMAZIO, Vera Maria Marsicano. Mulheres em Foco: Uma Análise Crítica dos Anais do P&D Design em relação à Gênero e Mulheridade. **Arcos Design**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 2, pp. 401-420, jul./2025. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/arcosdesign>.

DOI: <https://www.doi.org/10.12957/arcosdesign.2025.90224>

Copyright © 2025 Renata de Assunção Neves, Julia Lima, Julia Amaral, Vera Maria Marsicano Damazio



A revista **Arcos Design** está licenciada sob uma licença Creative Commons Atribuição – Não Comercial – Compartilha Igual 4.0 Não Adaptada.

Recebido em 27/02/2025 | Aceito em 05/05/2025

Uma perspectiva histórica sobre a produção artesanal de guitarras

Matheus Henrique Stolarski Mayer (UTFPR, Brasil)

mhsmayer@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0003-1960-6619>

Rodrigo Mateus Pereira (UFPR, Brasil)

rodmateus@hotmail.com

<https://orcid.org/0009-0001-7556-0884>

Geraldo Augusto Pinto (UTFPR, Brasil)

geraldaoagustopinto@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1347-2173>

Uma perspectiva histórica sobre a produção artesanal de guitarras

Resumo: Este artigo tem o intuito de resgatar a história do desenvolvimento da guitarra elétrica e a sua origem industrial, a partir de uma pesquisa bibliográfica. Esta característica se torna relevante nas discussões atuais sobre a construção artesanal desse artefato e como qualificamos esse tipo de produção. Primeiramente é apresentado o contexto histórico que propiciou a eletrificação dos instrumentos. Em um segundo momento, são apresentadas as primeiras guitarras acústicas e a sua transição para o corpo sólido. Em seguida, é feito um paralelo com o início da produção brasileira e, por fim, uma discussão a partir das perspectivas sobre guitarras artesanais levando em consideração a sua lógica fabril.

Palavras-chave: Luteria; Guitarra elétrica; Produção artesanal.

A historical perspective on the artisanal production of electric guitars

Abstract: *This article aims to recover the history of the development of the electric guitar and its industrial origins, based on bibliographic research. This characteristic becomes relevant in current discussions about the artisanal construction of this artifact and how we qualify this type of production. Firstly, the historical context that led to the electrification of instruments is presented. Next, the first acoustic guitars and their transition to solid bodies are introduced. Following that, a parallel is drawn with the beginnings of Brazilian production, and finally, a discussion on perspectives regarding handcrafted electric guitars is provided, considering their industrial logic.*

Keywords: *Lutherie; Electric guitar; Artisanal production.*

1. Introdução

Esse artigo traz um resgate das origens da produção de guitarras elétricas com o intuito de auxiliar na compreensão do fenômeno contemporâneo da produção artesanal desses instrumentos. Entender as origens e as trajetórias dos artefatos nos dá ferramentas para ler as suas expressões nos dias de hoje. Atualmente existem diversos tipos de produção de guitarras, desde aquela que ocorre nas linhas de produção com tiragens mensais na casa dos milhares, até a do luthier autônomo que constrói cada criação de forma única e personalizada para os seus clientes (Atkinson, 2021). Nos interessa aqui discutir essa segunda abordagem artesanal.

Alinhando o nosso entendimento do trabalho artesanal com as perspectivas presentes em Dormer (1997) e Sennett (2009), que o caracterizam como um processo em que existe o controle do trabalhador sobre a produção, a integração entre o pensar e o fazer, e o domínio dos saberes necessários para as tomadas de decisão inerentes a esse processo, compreendemos que:

artesãos podem ser definidos, de forma geral, como pessoas envolvidas em uma atividade prática na qual são vistas como estando no controle de seu trabalho. Elas estão no controle em virtude de possuírem conhecimento prático pessoal que lhes permite dominar a tecnologia disponível, seja ela um molde, uma ferramenta manual, uma máquina elétrica ou um computador (Dormer, 1997, p. 140, tradução livre).

Nessa discussão, incorporamos a proposta de Edgerton (2010) de se distanciar da abordagem historiográfica que mantém um foco no surgimento de “inovações”, dando mais importância para a dispersão e os usos sociais dos desenvolvimentos técnicos. Associamos essa ideia ao conceito de cultura material de Miller (2013), onde os artefatos que são produzidos socialmente carregam valores e informações no sentido de que reforçam as estruturas sociais vigentes e pelas quais esses próprios artefatos foram pensados e elaborados.

Assim, será feita uma apresentação histórica dos elementos que levaram à criação das guitarras elétricas, com foco nas versões com o corpo sólido. Apesar dos primeiros instrumentos denominados “guitarras elétricas” não possuírem essa característica, a diferença técnica fundamental que distanciou a guitarra do “violão eletrificado” (ou, entre a guitarra elétrica de corpo sólido e a acústica) tornou-se principalmente o uso do corpo maciço. Os paradigmas e padrões desenvolvidos nas primeiras versões desses modelos ainda balizam as guitarras elétricas construídas atualmente, nas diversas formas de produção (Lospennato, 2015; Tolinski; Di Perna, 2017).

Primeiramente será feita uma contextualização das demandas musicais e do cenário estadunidense que deu origem à eletrificação dos instrumentos de corda. Em seguida serão apresentados os primeiros modelos de guitarras elétricas de corpo sólido, das empresas Fender e Gibson, que se consolidaram no meio musical. Depois será apresentado o início da produção de guitarras elétricas no Brasil e suas relações com as referências externas. Por fim, será feita uma discussão sobre as rupturas da atual produção artesanal de guitarras elétricas em relação à origem da fabricação desses artefatos.

2. Origem da eletrificação

No contexto estadunidense, o violão já era um instrumento difundido no início do século XX, devido a sua versatilidade, portabilidade e acessibilidade (Tolinski; Di Perna, 2017). Apesar das alterações que sofreu ao longo do tempo, entretanto, sua utilidade era limitada devido ao seu baixo volume, relegando-o a uma função de acompanhamento nas bandas da época. A necessidade de competir com outros instrumentos solistas – como o saxofone, o trompete e o piano – motivou a pesquisa por métodos de amplificação do volume do violão (Port, 2019). E essa pesquisa ocorreu em um contexto específico.

Em 1930, os Estados Unidos já contavam com acesso à energia elétrica na maior parte do seu território (Tolinski; Di Perna, 2017). Um dos reflexos dessa eletrificação foi a difusão de três artefatos diretamente relacionados ao surgimento das guitarras elétricas: o rádio, as válvulas de amplificação e os alto-falantes com cones de papel. O primeiro difundiu a música como uma forma de entretenimento, e expandiu o contato das pessoas com diversos gêneros musicais. Os outros dois estão ligados à amplificação de sinais elétricos e à conversão desses sinais em ondas sonoras (Atkinson, 2021). Os primeiros amplificadores de guitarra elétrica usavam esses elementos e eram similares aos rádios e sistemas de som desse período (Tolinski; Di Perna, 2017). Foram essas condições materiais que permitiram os desenvolvimentos que vieram a seguir.

Apesar de existirem patentes anteriores que visavam amplificar as vibrações do violão, pelo menos uma do século XIX, foi apenas na década de 1930 que surgiu o primeiro instrumento com um dispositivo de captação que é utilizado até hoje em guitarras e baixos elétricos: o captador eletromagnético. Desenvolvido por George Beauchamp, a inovação da sua proposta foi converter a vibração da corda, em vez daquela do corpo, em sinal elétrico para posteriormente amplificá-lo (Atkinson, 2021; Hunter, 2008). A primeira aplicação foi em uma guitarra estilo “havaiana” nomeada *Model A*

(Figura 1) (que ficou conhecida como *frying pan* pelo seu formato), lançada em 1932 pela Ro-Pat-In, que posteriormente se transformaria na empresa Rickenbacker. Esse tipo de instrumento é tocado deitado sobre as pernas do instrumentista (Figura 2) e com o auxílio de uma barra metálica que é apoiada sobre as cordas (Tolinski; Di Perna, 2017).



FIGURA 1. Protótipo da guitarra havaiana Model A, 1932. Fonte: Freeth, 2000

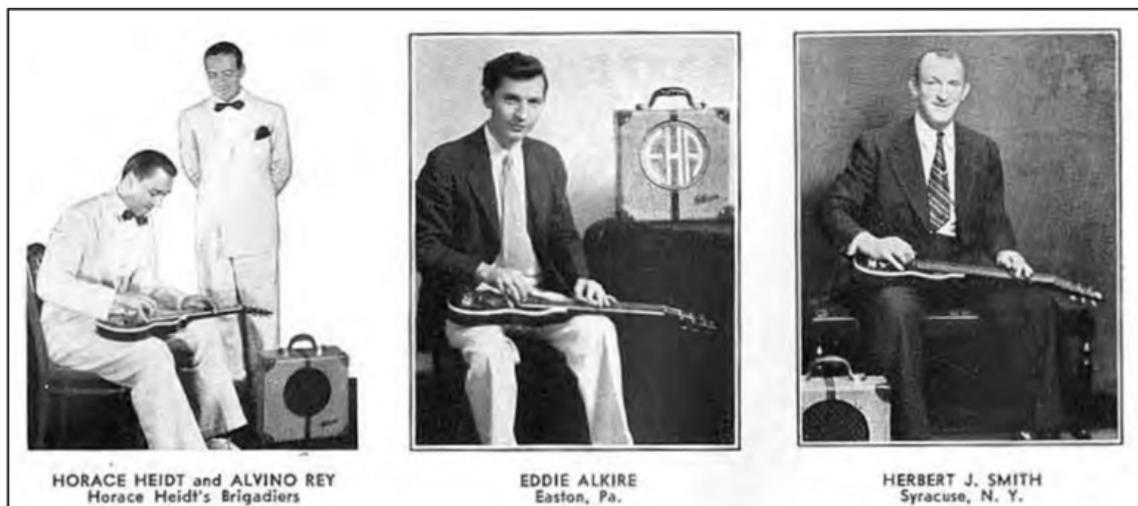


FIGURA 2. Instrumentistas tocando guitarra havaiana. Fonte: Catálogo Gibson, 1937

Não demorou muito para que o conceito fosse transposto para os violões estilo “espanhóis”, que são tocados apoiados contra o peito do instrumentista, como é comum até hoje. Nesse contexto, a Gibson, empresa já consolidada no mercado de instrumentos de corda, lança seu modelo ES-150 (Figura 3), considerado a primeira guitarra elétrica comercialmente bem sucedida (Tolinski; Di Perna, 2017). Ela foi baseada no projeto de um violão anterior da empresa, o L-50, mas contando agora com um captador eletromagnético novo acoplado ao tampo e controles de volume e tom (Carter, 2007).



FIGURA 3. Guitarra modelo ES-150, 1936. Fonte: Atkinson, 2021

A recepção do novo instrumento não foi imediata. O timbre produzido se distanciava muito do que era esperado de um violão na época. Os instrumentistas foram aos poucos se convertendo, sobretudo a partir da criação de novas técnicas para explorar as potencialidades sonoras introduzidas pela captação. Pouco a pouco, a guitarra elétrica (que doravante denominaremos apenas como guitarra) se sedimentou como “[...] um instrumento com sua própria voz e personalidade” (Carter, 2007, p. 15, tradução livre). A ampliação de modelos disponíveis no final da década de 1930 demonstra a crescente popularidade desse instrumento, desde versões mais acessíveis até as mais requintadas (Carter, 2007; Port, 2019).

Nesta primeira fase de sua popularização, as guitarras eram basicamente violões com captadores instalados, e a estrutura desses instrumentos levantou um novo obstáculo para os músicos: a microfonia. Esse fenômeno é resultado da realimentação do sinal produzido pelo amplificador de som na fonte geradora de sinal; no caso da guitarra, o próprio corpo do instrumento, que, com sua estrutura ainda acústica, captava as vibrações do som no ambiente criando um *looping* de sinal. O método encontrado para remediar isso era manter o volume do amplificador baixo, para evitar interferências (Port, 2019; Atkinson, 2021). Assim, por mais que o advento da captação tenha criado um novo campo de possibilidades sonoras, ele ainda se mantinha limitado pela antiga estrutura acústica tradicional de um violão, que só seria superada duas décadas depois com uma transformação desse elemento.

Assim, em 1950, surgiu a primeira versão de guitarra com corpo sólido, comercialmente bem sucedida. A entrada oficial dos EUA em 1941 na Segunda Guerra Mundial havia direcionado o complexo industrial deste

país à produção bélica, o que afetou a produção e desenvolvimento de instrumentos elétricos. Somente com o fim do conflito a indústria retomou o seu foco, com sucesso na venda de guitarras, em especial os modelos baratos (Port, 2019), sinalizando que “[...] a guitarra elétrica não era mais uma novidade e agora já era um modelo de guitarra aceito” (Carter, 2007, p. 21, tradução livre).

3. A guitarra de corpo sólido

É importante pontuar que existem exemplos de instrumentos com o corpo sólido anteriores ao ano de 1950. Um deles é o *Model B*, lançado em 1935, da mesma empresa da *frying pan*. Ele tinha o braço e o corpo maciços, feitos em baquelite, um material plástico (Atkinson, 2021). Outro foi criado pelo guitarrista Les Paul no final da década de 1930, que fixou um braço e duas metades de um corpo de guitarra acústica em um bloco maciço de madeira, com o intuito de evitar a realimentação de sinal (LAWRENCE, 2008). Um último exemplo foi desenvolvido pelo torneiro mecânico e artesão Paul Bigsby. A pedido do músico Merle Travis ele desenvolveu uma guitarra (Figura 4) que, apesar de possuir cavidades internas rasas, já possuía um corpo que operava como uma peça maciça, evitando a microfonia (Port, 2019).



FIGURA 4. Guitarra construída por Paul Bigsby em 1948. Fonte: Atkinson, 2021

Essas criações atestam a necessidade que existia no mercado musical de solucionar a microfonia. Entretanto, dentro da perspectiva da dispersão e consolidação de novas tecnologias, não foram soluções que se mostraram duradouras (Port, 2019; EDGERTON, 2010). Estas viriam apenas com a introdução da primeira guitarra de corpo sólido estilo espanhol da empresa de Leo Fender, a Telecaster (Figura 5), em 1950.



FIGURA 5. Primeira versão da Telecaster, 1950. Fonte: Atkinson, 2021

O modelo, originalmente batizado de Broadcaster, foi lançado pela Fender. A empresa foi fundada em 1946 por Clarence Leonidas Fender (Leo Fender), um radiotécnico que mantinha uma loja de reparos de rádios e que não possuía formação em construção de instrumentos. Ela iniciou sua produção com guitarras havaianas (já com corpo maciço) e amplificadores, que eram vendidos em conjunto (Kelly; Foster; Kelly, 2010). O desenvolvimento de um modelo estilo espanhol no final da década de 1940, como o projeto de Paul Bigsby, tinha como objetivo atender as demandas de mercado dos músicos que lutavam com a questão da microfonia. Relatos históricos apontam que Leo Fender presenciou uma performance de Merle Travis, na qual ele tocava a sua guitarra de corpo sólido. Apesar de ser difícil mensurar o quanto o instrumento criado por Bigsby influenciou a criação de Fender, é inegável que a Telecaster representou uma ruptura com a construção de instrumentos até então (Tolinski; Di Perna, 2017; Port, 2019).

As guitarras comercializadas em larga escala até então eram basicamente violões com captadores acoplados. As técnicas para a sua construção seguiam em boa parte os princípios das tradições da Luteria europeia. Mesmo nas fábricas, a complexidade inerente ainda exigia trabalhadores qualificados para executar os cortes, entalhes e encaixes com precisão. O desenho de Leo Fender não apenas solucionava a microfonia, mas veio a representar

uma nova abordagem, comercialmente viável, para a construção de instrumentos de corda (BACON, 2002; Port, 2019).

O corpo sólido do instrumento permitia, em termos de uma produção fabril, uma execução simplificada, comparada a um corpo acústico que precisa ser feito com diversas peças de madeiras com tamanhos e propriedades diferentes, além de vários processos de colagem. O corpo maciço também garante maior resistência ao instrumento, uma vez que a espessura maior da madeira dificultava rupturas e trincas (Port, 2019).

Outro distanciamento em relação às demais guitarras da época foi o braço parafusado ao corpo. Anteriormente ele era colado, exigindo o entalhe preciso do encaixe entre braço e corpo para garantir uma boa aderência entre as duas peças coladas. Ao mesmo tempo, essa característica permitia a execução do braço e do corpo do instrumento separadamente, sendo ambos unidos apenas na montagem final. Em situações onde era necessária a troca do braço, por defeitos de fabricação, empenamentos ou rupturas, o processo também se tornou mais simples pois o braço era facilmente removido e substituído, algo demorado e custoso nos instrumentos anteriores que exigiam uma descolagem e posterior recolagem do braço (Port, 2019; Atkinson, 2021). Por fim, o novo modelo de ponte criado por Fender era feito com chapas metálicas prensadas e possuía elementos móveis e ajustáveis, facilitando a regulagem do instrumento. Em comparação, as pontes de instrumentos anteriores eram peças entalhadas a mão, em metal, osso ou madeira, que geralmente exigiam o desgaste do material para fazer ajustes (Kelly; Foster; Kelly, 2010; Port, 2019).

Esses são alguns elementos (mas não todos) que demonstram a orientação do novo modelo desenvolvido por Leo Fender rumo a uma produção em massa (Port, 2019; Atkinson, 2021). Cada processo foi simplificado e segmentado, facilitando sua execução e a incorporação de maquinários e equipamentos em cada etapa. Apesar de ainda existirem etapas que exigiam habilidades manuais, como no entalhe do formato do braço e no enrolamento das bobinas dos captadores, o processo simplificado contrasta com as técnicas da Luteria tradicional que eram aplicadas em empresas como a Gibson. A Telecaster, assim, é chamada de “Modelo T” das guitarras, uma referência ao automóvel criado pela Ford sob a lógica da linha de produção em série (FREETH, 2000; Tolinski; Di Perna, 2017; Atkinson, 2021).

Entretanto, a Telecaster manteve algumas relações formais e técnicas com instrumentos existentes até então. A silhueta do corpo com um estreitamento na parte central, chamado de “cintura”, ainda remonta ao corpo de um violão, existente desde instrumentos renascentistas de corda. A remoção de material do corpo perto da junção da escala para facilitar o acesso às casas

mais agudas, chamada de “*cutaway*”, já era um elemento presente em modelos acústicos da época. E além disso, a estrutura geral – corpo, braço e mão – e técnicas de construção, como por exemplo o corte do canal e instalação dos trastes, se mantinham semelhantes às guitarras já existentes (Port, 2019; Atkinson, 2021). Assim, a Telecaster se encontra em um espaço entre o inédito e o reconhecível, incorporando determinadas técnicas, linguagens e formas, ao mesmo tempo em que abandona outras.

A resposta inicial dos produtores de instrumentos musicais já consolidados ao lançamento da Fender foi de desdém. Em comparação às guitarras acústicas que vendiam, o produto da Fender era visto como simplório e sem sofisticação. Entretanto, com a resposta positiva de músicos, especialmente devido a solução da microfonia, essa postura rapidamente mudou e outros modelos de guitarras de corpo sólido foram lançados no mercado nos anos seguintes (Tolinski; Di Perna, 2017; Port, 2019). Dentre eles, o primeiro instrumento deste tipo desenvolvido pela Gibson.

Após o fim da Segunda Guerra Mundial, a Gibson havia retomado seu foco na produção de instrumentos musicais (Carter, 2007). Ao ver o sucesso comercial do instrumento lançado pela Fender em 1950, é iniciado o desenvolvimento interno de um modelo próprio. Nesse processo, a tradição da companhia fundada no início do século XX teve um peso importante nas decisões estéticas do projeto. O modelo maciço foi lançado em 1952 com o nome de um dos guitarristas mais importantes do cenário musical da época: Les Paul (Figura 6) (Tolinski; Di Perna, 2017; Port, 2019).



FIGURA 6. Primeira versão do modelo Les Paul, de 1952. Fonte: Atkinson, 2021

A guitarra Les Paul abraçou a nova proposta de uma guitarra de corpo sólido, mas manteve uma linguagem tradicional presente em instrumentos anteriores da empresa (Port, 2019). O corpo teve seu tamanho reduzido para compensar o peso, mas manteve o entalhe na parte superior, o tampo,

que simula a curvatura de um violino. No novo modelo esse detalhe se torna puramente estético, pois não tem a função estrutural dos instrumentos acústicos. As bordas do instrumento foram adornadas com frisos e a escala ganhou incrustações trapezoidais, que contrastam com a simplicidade de ornamentação da Telecaster. A junção do braço com o corpo manteve o método tradicional de colagem das duas peças, como eram feitos os violões da empresa, processo que ainda exigia habilidade para garantir uma boa aderência da colagem. Por fim, a ponte trapezoidal utilizada manteve uma estética que remonta às guitarras acústicas (Carter, 2007; Atkinson, 2021).

Em um contraste com a proposta da Fender, a Les Paul se ancora nas tradições, estéticas e técnicas, já utilizadas pela empresa até então. É uma resposta que tomou partido da força de trabalho capacitada a que a empresa já tinha acesso para criar uma guitarra elétrica de corpo sólido carregada com o requinte das guitarras acústicas, se afastando da simplicidade da Telecaster (Tolinski; Di Perna, 2017). Além disso, a entrada de uma empresa já consolidada como a Gibson no ramo das guitarras elétricas de corpo sólido, legitimou este novo instrumento e motivou outras empresas a também lançarem seus produtos no mercado (Port, 2019).

Dois anos depois do lançamento da Gibson Les Paul, a Fender responde com um aprimoramento do seu primeiro modelo. A Stratocaster (Figura 7), de 1954, veio a incorporar soluções aos problemas apontados por guitarristas na Telecaster (Port, 2019). O corpo teve suas quinas mais arredondadas e foram criados cortes, na parte da frente e de trás, para aumentar o conforto ao tocar. Um segundo *cutaway* foi adicionado ao corpo, facilitando ainda mais o acesso às casas mais agudas da escala.

Outro contraste com a Telecaster é o acabamento, pois a Stratocaster tinha uma pintura em degradê, chamada de *burst*, comum em guitarras acústicas tradicionais, como as que a Gibson produzia. Além disso, mais um captador foi adicionado e um novo modelo de ponte foi desenvolvido. Este contava com maiores possibilidades de ajustes e com um sistema de molas e alavancas, chamado de tremolo, que permite alterar a tensão das cordas e, consequentemente, as notas produzidas, criando um novo campo de possibilidades de expressão sonora (Kelly; Foster; Kelly, 2010; Tolinski; Di Perna, 2017). Mas, mesmo com essas mudanças, os princípios construtivos que guiaram o desenvolvimento da Telecaster foram mantidos na Stratocaster: simplicidade de execução e otimização para a produção em massa (Port, 2019).



FIGURA 7. Primeira versão do modelo Stratocaster, de 1954. Fonte: Kelly; Foster; Kelly, 2010

Como mencionado, essas 3 guitarras – Telecaster, Les Paul e Stratocaster – não foram os primeiros modelos de guitarras nem as primeiras com corpo sólido. Entretanto, seu sucesso comercial e aceitação entre os guitarristas as consolidou como a “tríade sagrada” (Atkinson, 2021, p. 63) das guitarras, tornando-se o referencial imagético do que entendemos hoje por guitarra. Apesar de os métodos desenvolvidos para a sua construção não serem os únicos existentes, eles representam o que Lospennato (2015) chama de os dois paradigmas da construção de guitarras. Ou seja, “até hoje, os designers e construtores de guitarras elétricas definem e descrevem seu trabalho referindo-se aos princípios de construção da Gibson ou da Fender” (Tolinski; Di Perna, 2017, p. 151, tradução livre).

Desde o século XIX já existiam fábricas – talvez mais próximas de manufaturas – que produziam instrumentos musicais, com uma forte dependência das habilidades dos seus trabalhadores para a criação dos produtos. Na Fender, entretanto, não trabalhavam luthiers, mas sim operários. A simplificação do instrumento e dos métodos da sua execução, permitiu o emprego de uma força de trabalho sem nenhum treinamento nos métodos tradicionais da Luteria, amparada pela mecanização dos processos, sempre que possível (Tolinski; Di Perna, 2017; Port, 2019). A Gibson mantinha internamente o treinamento de luthiers para a execução das guitarras acústicas. Entretanto, em entrevista com ex-funcionários da empresa, Hembree (2007) expõe que nos anos 1950 a empresa já tinha um departamento voltado a desenvolver maquinário específico para agilizar as etapas de construção, empreitada facilitada pela simplificação da construção de guitarras elétricas.

Como apontado por Pereira (2014), a guitarra é um instrumento que tem sua origem em um contexto fabril, e possui um caráter híbrido: de um lado, incorpora os saberes da construção de instrumentos; de outro, os

desenvolvimentos da eletrônica do século xx. Entretanto, ao mesmo tempo, rompe com uma tradição de séculos. O ofício da Luteria, que tradicionalmente transmite seus saberes em uma relação entre mestre e aprendiz, produzia artefatos com uma abordagem de trabalho artesanal, concentrando os conhecimentos necessários em um único indivíduo. A gênese das guitarras elétricas de corpo sólido, entretanto, já é racionalizada e segmentada, seguindo uma lógica industrial de produção. A ruptura que adveio com esse novo instrumento não está apenas na sua capacidade sonora inédita, mas também na sua criação, já orientada por uma lógica industrial de massificação.

É importante ter em mente que o desenvolvimento descrito aqui ocorre no contexto estadunidense, com seu nível de industrialização específico. Quando olhamos para o início da produção de guitarras no Brasil, temos um cenário com características próprias.

4. O início da produção de guitarras no Brasil

A Luteria foi introduzida no Brasil com a chegada dos Portugueses, possivelmente ainda no início do processo de colonização. Instrumentos eram trazidos para acompanhar cerimônias religiosas e a manutenção deles se tornou uma necessidade (Almeida; Pires, 2012). Ao longo do século xx, um novo impulso fortalece o ofício em território nacional com as ondas de imigração, sobretudo italiana e alemã (Roque, 2003). Além da produção artesanal, ainda no início do século passado foram criadas as primeiras fábricas de instrumentos musicais de corda, como a Giannini (1900), a Casa Del Vecchio (1902) e a Di Giorgio (1908) (Pereira, 2014). Entretanto, apesar de uma longa história, autores como Almeida e Pires (2013) e Pereira (2014, 2019) apontam que a luteria nacional ainda conta com registros escassos de sua trajetória.

Sob influência estrangeira, instrumentos amplificados foram introduzidos na cultura musical brasileira ao longo do século xx. Existem registros da utilização de guitarras acústicas e guitarras havaianas em gravações de artistas brasileiros desde a década de 1930. A tradição de instrumentos dedilhados no meio musical nacional, como o violão e o bandolim, facilitaram a transição para os novos instrumentos elétricos, pela proximidade com técnicas que já eram difundidas (Gomes, 2005; Visconti, 2010).

É relevante pontuar que no Brasil, paralelamente ao cenário estadunidense, foi desenvolvido um instrumento de corpo sólido com captação eletromagnética: o pau elétrico. Criado pelos soteropolitanos Adolfo Nascimento, conhecido como Dodô, e Osmar Macêdo, em 1942, o dispositivo utilizava o mesmo princípio das guitarras elétricas de corpo sólido, e tinha o mesmo objetivo das primeiras tentativas de amplificação: maior projeção sonora.

A criação da dupla futuramente levou ao surgimento do trio elétrico, hoje símbolo do carnaval de Salvador (Lacerda, 2013; Vargas, 2014). Entretanto, apesar desse desenvolvimento precoce, a indústria nacional de guitarras – dentro da concepção deste instrumento que veio a se tornar comum no mundo, baseada nos projetos estadunidenses – somente deu seus primeiros passos em meados da década de 1950.

Desde os anos 1930 o Brasil passava por um movimento de industrialização. Devido a políticas governamentais, a importação se mantinha restrita a itens essenciais para a produção fabril e a alimentos (Luca, 2001; Almeida, 2007). Após o fim da Segunda Guerra Mundial, a cultura estadunidense veio a se tornar mais presente no país, a partir de filmes e músicas que compunham, sobretudo, o ideário da burguesia urbana que começava a se formar. Na década de 1950, com o advento do *rock'n'roll*, o contato com a guitarra se tornou corriqueiro, surgindo uma demanda nacional por esse artefato. Esse cenário de industrialização, restrição de importação e introdução da cultura estadunidense, impulsionou o início da produção de guitarras nacionais (Pereira, 2014, 2019).

Já nas primeiras décadas da introdução da guitarra na cultura brasileira, a criação delas ocorre em duas frentes: por empresas já consolidadas que produziam instrumentos musicais, e por empresas que surgem especificamente para produzir o novo instrumento. As pesquisas de Pereira (2014, 2019) investigaram ambos os casos.

A primeira frente de criação, que partiu de empresas preexistentes, pode ser vislumbrada a partir dos relatos de Carlos Alberto Lopes, conhecido como “Sossego”, que trabalhou na Giannini de 1963 a 1969. A empresa já produzia guitarras e baixos desde os anos 1950. Apesar disso, Carlos relata que quando entrou, a produção tinha forte dependência de processos manuais para executar os instrumentos, com baixo nível de mecanização. Por isso, segundo ele, existia uma dificuldade em controlar as variações entre exemplares de um mesmo modelo e manter a padronização (Pereira, 2019).

As guitarras estadunidenses eram uma referência para a produção local, que assimilou formas, posicionamento de elementos e métodos construtivos. Entretanto, boa parte das peças e componentes não estavam disponíveis no mercado brasileiro. Algumas eram replicadas internamente, outras adaptadas com as opções existentes. Da mesma forma, os processos eram adaptados à realidade técnica local. Ao longo do tempo, os processos se direcionaram para métodos mais mecanizados, refletindo na padronização e produtividade dos instrumentos. De 1963 a 1969 a produção na Gianinni salta de 50 para 800 instrumentos elétricos mensalmente, entre guitarras e baixos (Pereira, 2019).



FIGURA 8. Guitarra Giannini Supersonic, da década de 1960. Fonte: Pereira, 2019

Outra frente foi a das empresas que foram criadas, a partir da década de 1950, especificamente para a construção de guitarras. Pereira (2014, 2019) entrevistou os fundadores de algumas delas: Begher, Snake, Finch, Sound, Jog e Milsons. Em alguns casos, o impulso inicial para entrar na nova atividade foi por vezes o interesse pessoal dos fundadores em tocar o instrumento. Devido a dificuldade de adquirir um, o jeito era fazer a própria guitarra. Os pioneiros compartilham a percepção de que a conjuntura dos anos 1950 e 1960 era muito favorável para a venda de guitarras, com uma grande demanda e pouca oferta no mercado interno. Ao mesmo tempo, o acesso a informações sobre técnicas relacionadas à Luteria ainda era restrito. Dessa forma, cada construtor criou seus próprios procedimentos, de acordo com os saberes a que tiveram acesso. Um caminho foi o contato com profissionais que já trabalhavam com a construção de instrumentos, para entender os métodos que já eram aplicados. Por outro lado, saberes tangenciais – como marcenaria, eletrônica e ferramentaria – também foram transpostos para a nova empreitada de construir guitarras (Pereira, 2014, 2019).

Diversos construtores começaram suas atividades de forma artesanal, convertendo garagens em oficinas, e amparados apenas por técnicas e ferramentas manuais. O acesso a maquinário era restrito devido ao contexto do mercado brasileiro e a industrialização tardia. Com o aumento da procura pelos instrumentos, a produção foi sendo ampliada aos poucos, com a contratação de trabalhadores, por vezes com saberes específicos para cobrir as lacunas existentes na linha de produção. A profissionalização da atividade também levou a uma busca por aumentar a padronização, processo similar ao observado na Giannini. Técnicas e equipamentos foram desenvolvidos dentro das oficinas para facilitar o trabalho e aumentar sua precisão e produtividade (Pereira, 2014, 2019).

Conforme já citado, modelos de instrumentos estrangeiros serviram como inspiração para as criações dos construtores nacionais. Essas referências geralmente chegavam no país através de filmes e revistas, e em raras ocasiões foi possível a esses construtores pioneiros ter instrumentos importados em mãos para analisar suas características. As adaptações, portanto, eram corriqueiras, mas não só pelo acesso limitado às peças de guitarra, como também pela postura criativa desses construtores, pois, mais do que apenas replicar o que vinha de fora, eles tinham a intenção de criar guitarras e baixos que refletissem suas próprias perspectivas (Pereira, 2014, 2019).

A partir dos recortes presentes nas entrevistas feitas por Pereira (2014, 2019) é possível montar um cenário em que a guitarra elétrica começou a ser produzida no Brasil. A alta demanda, motivada pela entrada da cultura estadunidense e do *rock'n'roll*, e a baixa oferta, devido às restrições de importação, impulsionaram as primeiras décadas da produção nacional de instrumentos elétricos. Entretanto, o baixo nível de industrialização exigiu uma adaptação à realidade local, tanto de peças como de técnicas utilizadas. Apesar de inicialmente existir uma forte dependência de técnicas manuais, as linhas de produção passaram por constantes atualizações para melhorar a qualidade e padronização dos instrumentos, muitas vezes com procedimentos desenvolvidos dentro das empresas, mas nunca eliminando totalmente a manualidade em alguns processos. Assim, Pereira (2014, 2019) aponta que as práticas produtivas desse período inicial não se encontram inteiramente nem na descrição da produção artesanal, nem na industrial, ficando em uma região permeada por ambas.

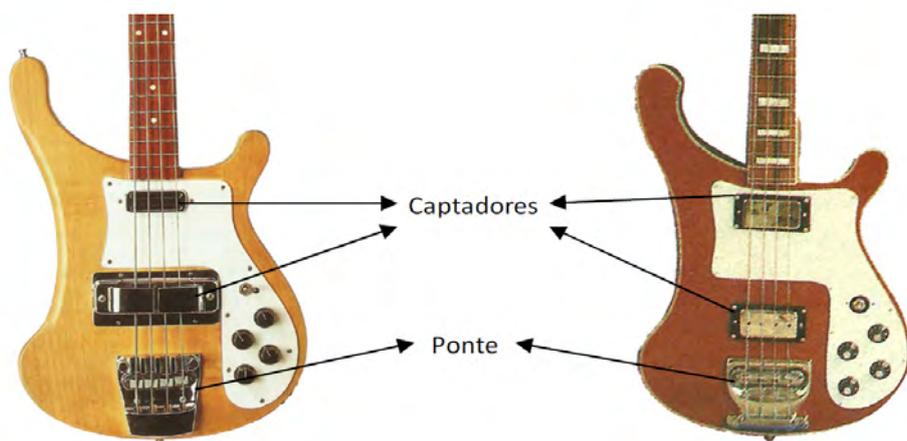


FIGURA 9. Comparação de baixos Rickenbacker (EUA) e Finch (Brasil). Fonte: Pereira, 2014

Ao mesmo tempo, o referencial externo foi a base para as guitarras brasileiras. Entretanto, as limitações do mercado interno exigiram dos construtores nacionais inventividade para transpor as dificuldades encontradas, seja com a adaptação de peças e componentes disponíveis localmente, seja com o desenvolvimento de soluções próprias. O tensionamento entre o existente e o possível se tornou um incentivador de movimentações para concretizar os instrumentos projetados no Brasil (Pereira, 2014, 2019).

5. Discussão e considerações finais

A partir desse resgate feito sobre o desenvolvimento da produção de guitarras elétricas de corpo sólido, podemos fazer alguns apontamentos sobre a relação desse instrumento com a tradição da Luteria e com as atuais práticas artesanais dedicadas a esse artefato.

O advento da amplificação das guitarras possibilitou a sua projeção a um instrumento de destaque, e estabeleceu sua posição como um dos artefatos que moldou a música do século XX (Waksman, 2001). É importante notar que a estrutura que se consolidou, e que hoje incorpora o consciente coletivo quando tratamos de guitarras, não são as primeiras versões acústicas eletrificadas desse instrumento, mas sim os modelos que surgem a partir da introdução de corpos maciços junto à eletrificação. Essa característica permitiu o controle da microfonia, novos níveis de volume sonoro e linguagens musicais únicas. Mesmo sendo um artefato híbrido, que incorpora as técnicas da Luteria e os desenvolvimentos da eletrônica (Pereira, 2014), foi a ruptura com os métodos tradicionais de construção de instrumentos que permitiu essas novas potencialidades.

Como um artefato que já nasce no contexto industrial, a guitarra elétrica de corpo sólido foi concebida como um produto a ser fabricado em série, distanciando-se da tradição artesanal existente na Luteria até então. Essa ruptura abre um campo de possibilidades, a partir do desapego de estruturas já consolidadas. Quando analisamos os primeiros projetos da Fender, podemos ver que foram idealizados para serem produzidos em etapas distintas e segmentadas, com a possibilidade de ajustes nas peças, facilitando a compensação de pequenas variações inerentes ao processo de execução. Ao mesmo tempo, a Gibson, empresa que mantinha vínculos com as tradições da Luteria, tinha um departamento voltado ao desenvolvimento de maquinário para facilitar etapas da produção (Hembree, 2007), como uma furadeira de 6 brocas que permitia fazer os furos da mão em um único movimento. A guitarra elétrica de corpo sólido, dentro das suas concepções atualmente consolidadas, já tem em sua origem um afastamento da produção artesanal, e a dispersão dos saberes e do controle ao longo da linha de produção.

Posteriormente, entretanto, tanto a Fender quanto a Gibson inauguraram seus custom shops, em 1987 e 1993, respectivamente. Nesses setores dessas empresas, os instrumentos são construídos por um indivíduo, um luthier, também chamado de *master builder*, com todos os saberes necessários para a execução do projeto, do início ao fim. As guitarras e baixos ainda são construídos de acordo com os métodos tradicionais de cada empresa, e seguem seus modelos específicos, mas suas características podem ser personalizadas dentro dos limites existentes. Aqui a produção se volta para uma abordagem mais artesanal, condensando em um único trabalhador – que atua como um artesão – os conhecimentos e as capacidades necessários para a produção. Entretanto, ainda existem limitações na liberdade criativa e no controle sobre o processo, uma vez que esses trabalhadores especiais ainda respondem à hierarquia existente. Por se tratar de um processo com alto grau de personalização, os instrumentos produzidos nesses setores são os mais caros dessas empresas, com preços variando de acordo com as especificações de cada encomenda.

Já no contexto brasileiro notamos um movimento inverso, do artesanal para o industrial. O processo de industrialização nacional tardio exigiu dos primeiros construtores de guitarras uma atitude proativa no desenvolvimento de meios para circundar a falta de acesso a maquinário e na busca dos saberes necessários para a construção de instrumentos. Assim como no caso de Leo Fender nos EUA, o desconhecimento das técnicas da Luteria pelos pioneiros no Brasil manteve aberto um campo de possibilidades para executar seus objetivos sem as amarras da tradição. Até no contexto industrial descrito, a empresa Giannini apresentava uma forte dependência de métodos manuais. Aos poucos, entretanto, a produção foi se voltando para processos mais mecanizados, tanto por questões de eficiência quanto de qualidade nos instrumentos produzidos. A conformação já existente desses objetos, com padrões imPortados dos EUA, facilitava o emprego da automação, uma vez que sua concepção ocorreu já em um contexto industrial.

Apesar de existirem exemplos de uma produção artesanal de guitarras elétricas de corpo sólido antes do lançamento da Telecaster – como o caso do instrumento de Paul Bigsby –, até hoje são os paradigmas criados pela Fender e pela Gibson que norteiam a maior parte da produção de guitarras (Lospennato, 2015; Tolinski; Di Perna, 2017). Assim, quando falamos da produção artesanal de guitarras por *master builders*, ainda que esta reflita o design e mantenha soluções criadas por essas empresas nos anos 1950, há uma quebra com a própria origem desse instrumento, que, essencialmente, é industrial. Os saberes dispersos são, então, condensados em um único

artífice, capaz de controlar o processo produtivo e direcionar o trabalho de acordo com as especificidades de cada projeto.

Ao mesmo tempo que a abordagem artesanal do trabalho está nas raízes da Luteria, essa condição contrasta com a origem da guitarra. A sua produção artesanal contemporânea é ao mesmo tempo resgate e ruptura. Resgate de modos de se relacionar com o objeto de trabalho que foram abandonados com a industrialização da produção de instrumentos musicais, e ruptura com a lógica de produção industrial que originou e viabilizou a guitarra elétrica.

Referências

ALMEIDA, Gisleine M. de; PIRES, Alzira. A arte da luteria no Brasil.

Revista Educação, v. 7, n. 1, p. 68-76, 2012.

ALMEIDA, Paulo Roberto. As Relações Econômicas Internacionais do Brasil dos anos 1950 aos 80. **Revista Brasileira de Política Internacional**. Vol. 50 n.2. Brasília, p. 60-79, 2007.

ATKINSON, Paul. **Amplified**: a design history of the electric guitar. London: Reaktion Books, 2021.

BACON, Tony. Fender and mass production. In: TRYNKA, Paul (Org.). **The electric guitar**, p. 54-59. London: Virgin, 2002.

EDGERTON, David. Innovation, technology, or History: what is the historiography of technology about?. **Technology and Culture**, v. 51, n. 3, p. 680-697, 2010,

CARTER, Walter. **The Gibson Electric Guitar Book**. New York: Backbeat Books, 2007.

DORMER, Peter. Craft and the Turing Test for practical thinking. In **The culture of craft**, org Peter Dormer, p. 137-157. Manchester: Manchester University Press, 1997.

FREETH, Nick. **The electric guitar**. London: Salamander Books, 2000.

HEMBREE, Gil. **Gibson guitars**: Ted McCarty's golden era, 1948-1966. Austin: GH Books, 2007.

HUNTER, Dave. **The guitar pickup handbook**: the start of your sound. San Francisco: Backbeat Books, 2008.

KELLY, Martin; FOSTER, Terry; KELLY, Paul. **Fender: the golden age, 1946-1970**. London: Cassell Illustrated, 2010.

LACERDA, Ayêska Paulafreitas de. **Atrás do Trio Elétrico** – evolução da mídia e impactos nas práticas musicais do carnaval de Salvador. Ed. Interin, Curitiba (v.16), p. 85-101, 2013.

LAWRENCE, Robb. **The early years of the Les Paul legacy, 1915-1963**. New York: Hal Leonard Books, 2008.

LOSPENNATO, Leonardo. **Electric guitar making and marketing: how to build and market high-end instruments, from your workshop's setup to the complete business plan**. Scotts Valley: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2015.

LUCA, Tania Regina de. **Indústria e Trabalho na História do Brasil: do Café à Revolução Tecnológica, o “Milagre Brasileiro”, Mudanças nas Relações de Trabalho**. Coleção Repensando a História. São Paulo: Contexto, 2001.

MILLER, Daniel. **Trecos, Troços e Coisas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

PEREIRA, Rodrigo Mateus. **Construção e design de guitarras nos anos 1960 e 1970: narrativas sobre trabalho e trajetórias em São Paulo (SP) e Porto Alegre (RS)**. Dissertação (Mestrado em Design) – Programa de Pós-Graduação em Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

PEREIRA, Rodrigo Mateus. **Histórias da luteria de guitarras elétricas: Memória e trabalho nos anos 1960 em São Paulo**. Tese (Doutorado em Design) – Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2019.

Port, Ian S. **The birth of loud: Leo Fender, Les Paul, and the guitar-pioneering rivalry that shaped rock ‘n’ roll**. New York : Scribner, 2019.

ROQUE, Carlos. **Luthiers: artesãos musicais brasileiros**. São Paulo: Edição do autor, 2003.

SENNETT, Richard. **O Artífice**. Tradução: Clóvis Marques. São Paulo: Record, 2009.

TOLINSKI, Brad, DI PERNA, Alan. **Play it loud: an epic history of the style, sound, and revolution of the electric guitar**. New York: Anchor Books, 2017.

TRYNKA, Paul. **The electric guitar**. London: Virgin, 2002.

VARGAS, A. S. **O Carnaval da Bahia**: uma retrospectiva histórica do entrudo ao surgimento do trio elétrico Dodó & Osmar com o cavaco elétrico protótipo da guitarra baiana. Em: III SIMPOM, p. 183 – 192, 2014.

VISCONTI, Eduardo de L. **A guitarra elétrica na música popular brasileira**: os estilos dos músicos José Menezes e Olmir Stocker. Tese de Doutorado. IA/UNICAMP. Campinas, 2010.

WAKSMAN, Steve. **Instruments of Desire**: The Electric Guitar and Shape of Musical Experience. Cambridge: Harvard University Press, 2001.

Como referenciar

MAYER, Matheus Henrique Stolarski; PEREIRA, Rodrigo Mateus; PINTO, Geraldo Augusto. Uma perspectiva sobre a produção artesanal de guitarras. **Arcos Design**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 2, pp. 421-442, jul./2025. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/arcosdesign>.

DOI: <https://www.doi.org/10.12957/arcosdesign.2025.90235>

Copyright © 2025 Matheus Henrique Stolarski Mayer, Rodrigo Mateus Pereira, Geraldo Augusto Pinto



A revista **Arcos Design** está licenciada sob uma licença Creative Commons Atribuição – Não Comercial – Compartilha Igual 4.0 Não Adaptada.

Recebido em 13/02/2025 | Aceito em 08/05/2025