

DESIGN BRASILEIRO NO GIRO DECOLONIAL BRAZILIAN DESIGN IN THE DECOLONIAL GYRE FLÁVIO FERREIRA, JULIANA FRANCO

Flávio Augusto Duarte Ferreira é Designer Gráfico, mestrando em Design e pesquisador da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Pesquisa conexões entre o Design e a Colonialidade, focando em como o Design pode se tornar uma ferramenta emancipatória e decolonial. estudiumcacto@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/6863480549232712>

Juliana Rocha Franco é bacharel em História e Doutora em Comunicação e Semiótica. É professora da Escola de Design da Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG) e do Programa de Pós-Graduação em Design da mesma instituição. Coordena pesquisas nas áreas de Comunicação, Semiótica e Design. julianarochafranco@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/7531722640128367>

ARTIGO SUBMETIDO EM 15 DE AGOSTO DE 2022

Como citar esse texto: FERREIRA, F. A. D.; FRANCO, J. O. R. Design brasileiro no giro decolonial. **VIRUS**, n. 24, 2022. [online]. Disponível em: <http://www.nomads.usp.br/virus/papers/v24/596/596pt.php>. Acesso em: dd mês. aaaa.

Resumo

Este trabalho parte do pensamento decolonial latino-americano para analisar a construção epistemológica do design no Brasil, a fim de verificar se esse campo do conhecimento é influenciado pela matriz de poder que mantém um caráter colonial em nossa sociedade. Tem como objetivos pontuar conceitos básicos do pensamento Decolonial, analisar como o design e o Brasil se inserem historicamente neste pensamento e investigar a criação de uma epistemologia do design, principalmente seu caráter como uma área do conhecimento. Metodologicamente, o trabalho é uma pesquisa descritiva, que se desenha como estudo de casos múltiplos, uma vez que faz uma análise em currículos reais para compreender melhor o contexto do ensino de design no país e, ao ancorar seu referencial teórico no pensamento decolonial, se afirma como uma proposta contra-hegemônica de pesquisa. É a partir desse pensamento decolonial que verificou-se, como resultado final, as características da história e teoria do design para além da sua produção material, que o aproximam de diferenças e injustiças vigentes da hegemonia global em operação. Como, por exemplo, a maioria dos autores sendo homens cisgêneros e a maioria das obras produzidas na Europa e nos Estados Unidos, dentro dos currículos analisados.

Palavras-Chave: Design, Epistemologia, Decolonialidade, Crítica, Modernidade

1 Introdução

Este trabalho é um esforço de diagnóstico que visa compreender a constituição do campo do design e de sua epistemologia no Brasil, buscando um estudo reflexivo e metódico do conhecimento em design no país e de seu funcionamento. Pretende-se analisar quais forças hegemônicas moldam e influenciam sua construção e, ainda, se essas forças se baseiam numa lógica de produção da não-existência¹. Segundo Boaventura de Sousa Santos (2002, p. 248), a produção de não-existência, no âmbito do conhecimento “[...] consiste na transformação da ciência moderna e da alta cultura em critérios únicos de verdade e de qualidade estética” e, logo, “tudo o que esse cânone não legitima é declarado inexistente.” Dijon de Moraes (2006, p. 35) em seu livro intitulado *Análise do design brasileiro: entre mimese e mestiçagem*, afirma que a produção de design no Brasil estabelece uma “[...] estreita relação entre as referências locais e os modelos projetuais provenientes do exterior, especialmente das escolas alemã, italiana e suíça”.

Como uma forte ferramenta contra-hegemônica, partiremos das teorias decoloniais para pensar, epistemologicamente, a relação entre a produção de design no cenário nacional e as influências externas sofridas durante sua construção. Especificamente, utilizou-se do arcabouço teórico dos estudos decoloniais, de matriz colonial de poder, para verificar a possibilidade de limitar as perguntas que o trabalho visou responder. Ao longo da pesquisa, investigamos quais lacunas a influência eurocêntrica deixou na formação da epistemologia do design brasileiro e, principalmente, o que não é considerado quando se prioriza parâmetros externos e os universaliza nos campos de produção do saber. O trabalho foi desenvolvido através de uma pesquisa descritiva, alinhada com uma revisão narrativa de literatura que se dividiu em duas partes: a primeira analisou os currículos dos cursos de design de algumas universidades federais de todo o território nacional, estabelecendo parâmetros que evidenciam algumas características do conteúdo que gostaríamos de discutir como, por exemplo, a localidade principal da produção de conhecimento em design, identidade de gênero dos autores mais recorrentes no campo, dentre outras questões.

Na segunda parte da pesquisa foram realizadas entrevistas com coordenadores dos cursos analisados na etapa anterior, a fim de identificar seus discursos acerca dos temas levantados na pesquisa. O percurso descrito permitiu identificar tanto a trajetória que faz o design até chegar ao Brasil, quanto sua construção como uma área de conhecimento. A partir da teoria

¹ Segundo Santos (2002, p. 246): “Há produção de não-existência sempre que uma dada entidade é desqualificada e tornada invisível, ininteligível ou descartável de um modo irreversível” e essa produção se manifesta em diversas lógicas, porém todas são manifestações de uma mesma monocultura racional.

decolonial, lançamos um olhar para os dados obtidos em busca de compreendermos se essa matriz colonial de poder influencia a construção curricular dos cursos e, conseqüentemente, o ensino do Design no Brasil.

2 Colonial, pós-colonial e decolonial

Diversos fatores podem ter sido responsáveis por transformar a visão específica de um lugar em universal, porém, neste trabalho, começaremos pelo marco de 1492, momento em que se inicia a expansão marítima europeia e a colonização dos povos americanos e de suas terras, período eficiente no genocídio e epistemicídio dos saberes nativos da população local pelos saberes europeus. Como consequência, a expansão das colônias europeias/euro-americanas construiu, ao redor do planeta, uma hierarquia de conhecimentos que, naturalmente, se seguiu com a proibição do uso dos idiomas locais em prol dos idiomas dos colonizadores, como mostra Walter Mignolo (2007, p. 28). A supressão de costumes que não estivessem alinhados com o cristianismo, única religião portadora do Deus verdadeiro, nas palavras de Aníbal Quijano (2000, p. 119) e, conseqüentemente, uma hierarquia de povos. A cada novo passo rumo à uma dominação global a Europa reforçava os conhecimentos produzidos em seu território como superiores e corretos e, a partir da exploração dos povos colonizados e dos recursos de suas terras, alcançam, cada vez mais, progresso econômico e poderio tecnológico que eram usados para uma dominação ainda mais eficiente.

A principal referência teórica dessa pesquisa é o grupo Modernidade/Colonialidade que, com seu pensamento decolonial, propõe uma radicalização na forma de se produzir conhecimento e ressalta a necessidade de uma nova epistemologia originária do sul global. Walter Mignolo (2003, p. 417-418) diz que “não se trataria de uma contracultura ‘bárbara’ perante o Primeiro Mundo, mas da expressão de uma autodeterminação política, teórica e epistemológica dos loci ainda não inscritos dentre os produtores do conhecimento”. A novidade do pensamento decolonial não é elencar os problemas e nem se propor a ser a resposta, mas fornecer as perguntas certas, por meio de novas perspectivas contra-hegemônicas. Para que enxerguemos a influência da matriz de poder colonial em vários eixos estruturantes na nossa sociedade, ou melhor, nas nossas sociedades, impedindo qualquer ciência de falar em nome de coletividades heterogêneas, incluindo um design que se pretende um solucionador de problemas universal. Logo, a decolonialidade se coloca como terceiro elemento da modernidade/colonialidade, pois “[...] a conceitualização mesma da colonialidade como constitutiva da modernidade é já o pensamento decolonial em marcha” (MIGNOLO, 2007, p. 249, tradução nossa).

3 Trajetória do design no Brasil

A fim de recuperar alguns aspectos do contexto sócio-político brasileiro analisaremos como se deu a chegada do design no Brasil, a partir de uma visão decolonial e, portanto, crítica, ao paradigma do eurocentrismo. Adentrando em um processo de decolonização que, para Quijano (2000, p. 17) “[...] é o piso necessário de toda revolução social profunda”. Pode-se marcar o início do design como resultado do processo de industrialização que separa a concepção de um objeto de sua produção, essa última sendo realizada por operários mal remunerados e em más condições de trabalho nas fábricas, criando, de acordo com Maurice Dobb (1987, p. 258) “[...] uma combinação de circunstâncias excepcionalmente favoráveis para o florescimento de uma sociedade capitalista”, o que gerou um rápido desenvolvimento tecnológico que culminou em um acelerado ciclo de consumo e tem, como principal característica, a alienação dos homens quanto aos meios de produção e a transformação do trabalho humano em uma mercadoria como outra qualquer.

Já no contexto nacional, até os anos de 1930, a economia brasileira tinha um caráter agroexportador cafeeiro e contava com um parque industrial reduzido que não era relevante para a economia nacional, porém, com a saturação do mercado mundial e a partir da quebra da bolsa de Nova York em 1929, as exportações de café diminuíram e a política econômica de Governo já não podia mais proteger os preços do café no mercado internacional, como nos mostra Otaiza de Oliveira Romanelli (1996). Nesse momento, o estilo desenvolvimentista do período JK² se adapta às exigências do capitalismo internacional, agora orientado pelos EUA, e acolhe a implementação de indústrias multinacionais, inserindo o país no capitalismo monopolista mundial, como afirma Boris Fausto (2007). A partir da década de 1960, vê-se no Brasil investimentos provenientes de diversos países do mundo ocidental, principalmente através de multinacionais.

² Período do governo Juscelino Kubitschek, político mineiro, que foi eleito para presidente em 1955 e governou o país entre 1956 e 1961.

O governo enxergava o design como ferramenta útil para o país, porém não um design crítico e reflexivo, mas sim técnico, que atendesse aos interesses industriais e, para alcançar tal objetivo, baseou-se no modelo europeu de design, que era considerado bom. Dessa forma, o design poderia ser inserido no país, sob um discurso condizente com a modernidade e com a visão econômica do país naquele momento: o crescimento às custas de exploração e entrega dos nossos bens aos interesses estrangeiros. Na disputa entre os possíveis modelos para a consolidação da prática de projetos industriais no país venceu a matriz alemã, um modelo germânico, sintetizado pela Escola de Ulm, aqui no Brasil representada pelo surgimento da ESDI. Segundo Izabel Maria de Oliveira (2009, p. 31), “o projeto ESDI incorporava uma expectativa de transformação da sociedade associada ideologicamente à modernidade” e a influência do racionalismo europeu levou à valorização da qualidade técnica e funcional dos produtos, não só no Brasil, mas nos países periféricos que receberam a industrialização ocidental.

O design de caráter funcionalista e atuação internacionalista se adaptou tão bem ao Brasil justamente por estar de acordo com o projeto desenvolvimentista, impulsionado pelo milagre econômico que produziu o crescimento da economia, juntamente com o crescimento de diversas desigualdades regionais. Enquanto o investimento em bens de consumo se concentrava nas regiões sul e sudeste, o restante do país que se encontrava fora dos sistemas de produção, sofria uma séria crise industrial, consoante com o que mostra Zoy Anastassakis (2011, p. 129). Alguns anos depois, nos anos 1970, devido às políticas de desenvolvimento econômico estabelecidas pelo governo militar que desencorajavam cursos nas áreas sociais e artísticas e ampliavam o incentivo financeiro às áreas tecnológicas que, segundo Rita Maria de Souza Couto (2008, p. 23), “[...] ajudariam a fazer do Brasil um país que iria para frente”. Diante desse cenário, a solução para a adequação ao ideal desenvolvimentista e garantir recursos foi transformar, sem nenhum critério e de maneira abrupta, os cursos de artes plásticas em cursos de design, o que resultou em uma estrutura curricular de formato único e centralizador imposta pelo MEC (Ministério da Educação) – estrutura baseada no modelo da ESDI, conforme nos mostram Guilherme Cunha Lima e Edna Lucia Cunha Lima (2003).

Os fatos citados levam à problematização de “[...] que nenhuma pesquisa, ou melhor, nenhuma ciência é desinteressada ou neutra”, conforme dito por Guacira Lopes Louro (1997, p. 143) e a adoção de um currículo europeu para capitanear a experiência de ensino de design no Brasil não pode ser separada dos interesses que, naquele ato, se inscrevem. Com o intuito de continuar colonizando o poder, o saber e o ser, o currículo é composto por itinerários, rotinas, métodos, concepções didático-pedagógicas, referenciais teóricos e estruturas físicas para que os estudantes e até mesmo os professores passem a conceber o conhecimento eurocêntrico como natural, mais valorizado e útil que os conhecimentos locais. Atualmente podemos identificar críticas aos campos de estudos e práticas do design, tanto no Sul, quanto no Norte global; tais visões fazem um esforço de rompimento com a lógica de criação unilateral por parte do designer. Um exemplo dessas tentativas de rompimento por parte de países do norte global é o Design *Anthropology* que é definida por Anastassakis e Kuschnir (2013, p. 5) como uma abordagem híbrida, que “[...] envolve formas intervencionistas de pesquisa e projeto em campo, trabalho realizado por meio de ciclos iterativos de reflexão e ação, combinando procedimentos, métodos e ferramentas das duas áreas, design e antropologia” e busca tornar o sujeito torna ativo e cocriador no processo criativo.

Já os países do sul global trazem as ideias propostas por Alfredo Gutierrez Borrero, o *Diseño del Sur*, que argumenta que ainda que todos os grupos humanos projetem, somente o projeto de cunho industrial desenhado em linguagem gráfica específica e hermética, é compreendido como técnico, neutro e universal. Isto evoca a necessidade de se priorizar *diseños del Sur*, mais inclusivos e emancipadores, e, em última instância, o *diseño del sur* é o que se produz nos, suís, com a construção das próprias ideias do sul (BORRERO, 2014). Entretanto, propor mudanças no modelo de currículo sem antes identificar, examinar, avaliar e criticar os problemas sobre os quais o atual sistema de ensino se apoia é continuar agindo de acordo com a “[...] ótica da opinião e não dos dados cientificamente colhidos e analisados”, como preconiza Geraldina Porto Witter (1985, p. 54). Assim, a fim de entender mais profundamente a situação atual do ensino, passaremos, no próximo tópico, à pesquisa nos currículos de design ao redor do Brasil, pois é o currículo que “[...] autoriza ou desautoriza, legitima ou deslegitima, inclui ou exclui”, como nos diz Tomaz Tadeu da Silva (1995, p. 196), tornando o currículo, a partir desse entendimento, objeto de investigação decolonial.

4 Análise de currículo

O objetivo do presente trabalho é analisar o currículo dos cursos de design, não apenas como dispositivo técnico necessário aos processos da aprendizagem, mas como dispositivo que pode ser analisado através de abordagens sociológicas, políticas e epistemológicas, pois entendemos que “[...] o currículo transmite visões sociais particulares e interessadas, assim como produz identidades individuais e sociais particulares”, como nos mostram Antônio Flávio Barbosa Moreira e Tomaz Tadeu da Silva (1995, p. 8). A pesquisa buscou nos currículos analisados bibliografias listadas nos planos de ensino, buscando uma compreensão da estrutura que gera a construção da epistemologia do design no país. Trata-se, principalmente, de verificar de quais fontes são retirados os conceitos que formam os profissionais da área e qual o impacto dessas ideias na formação deles. As instituições selecionadas na análise foram as instituições de ensino com programas de pós-graduação em design reconhecidos pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), como demonstrado no quadro 1.

TOTAL DE PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO

INSTITUIÇÃO DE ENSINO	UF	TOTAL
CENTRO DE ESTUDOS E SISTEMAS AVANÇADOS DO RECIFE (CESAR - PE)	PE	1
CENTRO UNIVERSITÁRIO TERESA D'ÁVILA (UNIFATEA)	SP	1
CESAR CENTRO DE ESTUDOS E SISTEMAS AVANÇADOS DO RECIFE (CESAR-AM)	AM	1
PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO (PUC-RIO)	RJ	1
UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI (UAM)	SP	1
UNIVERSIDADE DA REGIÃO DE JOINVILLE (UNIVILLE)	SC	1
UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA (UNB)	DF	1
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (USP)	SP	1
UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS (UEMG)	MG	1
UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA (UDESC)	SC	2
UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO (UERJ)	RJ	1
UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS (UNISINOS)	RS	1
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO, BAURU (UNESP-BAURU)	SP	1
UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE (UFCG)	PB	1
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO (UFPE)	PE	2
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA (UFSC)	SC	1
UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS (UFAM)	AM	1
UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO (UFMA)	MA	1
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ (UFPR)	PR	1
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO (UFRJ)	RJ	1
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE (UFRN)	RN	1
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL (UFRGS)	RS	1
TOTAL		24

Quadro. 1: Cursos avaliados e reconhecidos pela CAPES, elaborado pelos autores a partir de dados da Plataforma Sucupira. Fonte: Autores, 2022. Disponível em: <https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/programa/quantitativos/quantitativos.html?areaAvaliacao=29&areaConhecimento=61200000>. Acesso em: 02 mar. 2021.

Em termos metodológicos esta é uma pesquisa descritiva que busca a análise, em currículos reais, a fim de compreender melhor o contexto do ensino de design no país e se desenha como um estudo de casos múltiplos. Robert K. Yin (2005) admite a existência de estudos de casos únicos e casos múltiplos, sendo que o segundo tipo é aconselhado quando se busca análises mais contundentes. O objetivo das análises curriculares foi buscar a amplitude das influências externas no ensino do design nacional. Buscamos demonstrar, na prática, a proporção de obras de autores de outras nacionalidades, bem como o gênero desses autores, em comparação com autores nacionais. Tentamos, ainda, discutir a influência eurocêntrica na construção curricular do ensino de design no Brasil.

A análise foi feita em 1.065 obras descritas como bibliografia básica em 365 disciplinas e, logo no início da análise, já foi possível perceber a grande discrepância em relação à quantidade de instituições por região do país: da totalidade das universidades analisadas, 66% se concentra na região sul e sudeste, sendo que 33% do total é composto pelos estados do Rio e de São Paulo. Esses dois Estados têm mais instituições de ensino com programas de pós-graduação em design reconhecidos pela CAPES do que as regiões Norte e Nordeste somadas, que totalizam 28,6%. Isso demonstra que além da hegemonia europeia também podemos observar colonialidades internas, colocando o eixo Rio de Janeiro-São Paulo como pólo centralizador dos cursos e discursos em relação ao restante do país.

Um dos itens de maior importância para essa pesquisa é o que trata da Cidade do Lançamento³, pois mostra onde o conhecimento em design é produzido. A análise permitiu observar a predominância de obras produzidas nos Estados Unidos (22,7%) e na Europa (38,2%). Apenas as cidades de Nova York e Londres juntas somam 26,1% das produções, o que demonstra que, apesar da totalidade dos cursos se localizar em solo brasileiro e estar relacionada às realidades nacionais, apenas 35,4% das obras foram lançadas originalmente no país. Para efeitos de comparação, temos uma diversidade maior de cidades de lançamento de obras nos Estados Unidos (30 cidades) do que no Brasil (16 cidades). Tal fato pode ser explicado pela concentração das editoras brasileiras no eixo Rio de Janeiro-São Paulo, enquanto “nos Estados Unidos hoje a maioria das editoras com nomes vinculados às universidades operam em total autonomia, praticamente sob licenciamento dessas instituições”, nas palavras de Maria Amália Rocha (2014, p. 19). A figura 1 mostra o elencado acima:

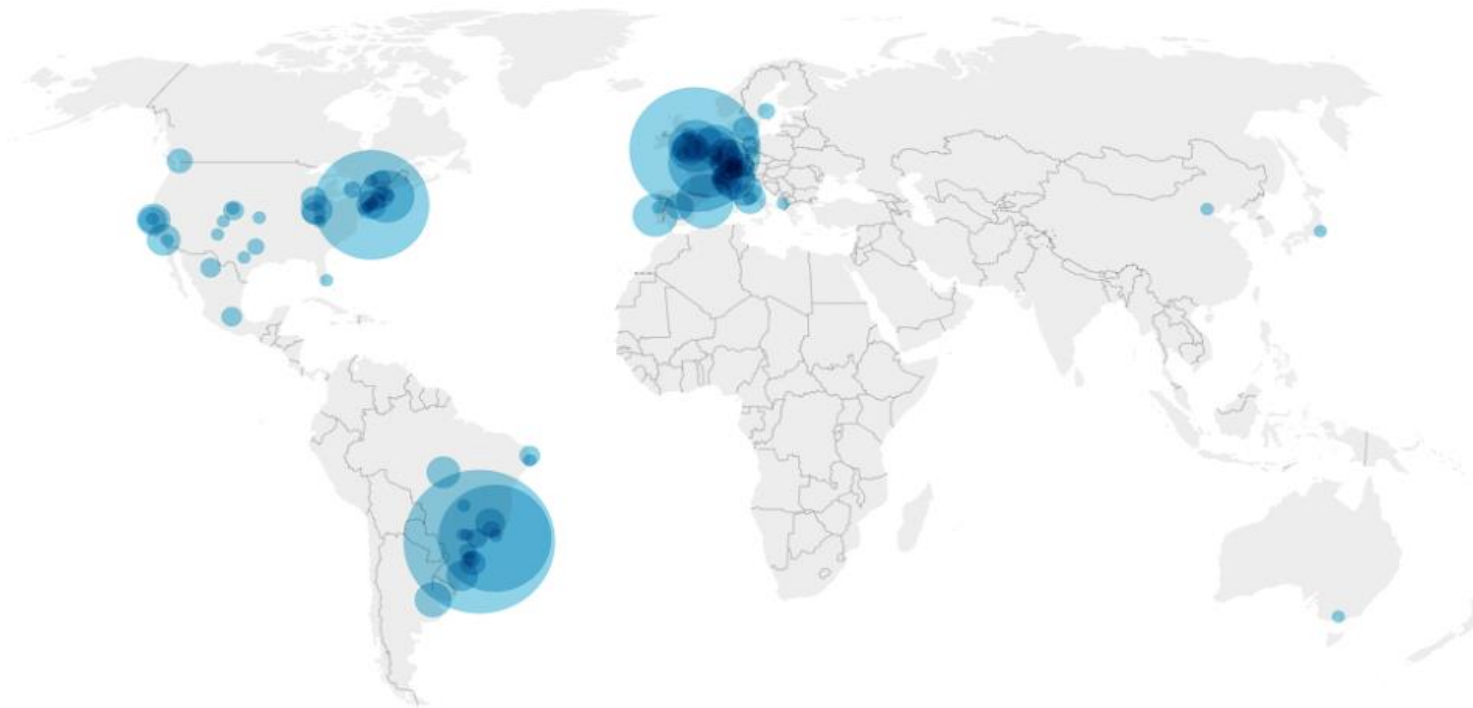


Fig. 1: Proporção de lançamento das obras analisadas em cidades pelo mundo, gráfico criado a partir do *datawrapper* com dados coletados a partir de uma análise curricular. Fonte: Autores, 2022.

O último ponto confirma a argumentação da nossa pesquisa: a existência da hegemonia eurocêntrica na produção do conhecimento. Podemos dizer que isso é reflexo da adoção da matriz alemã no ensino do design no país, um modelo que representava ideias importadas e, por mais que tais ideais tenham sido ressignificados, ainda são vistas como paradigmas. Quanto à questão do gênero dos autores de obras sobre design, é notável a diferença entre publicações de autores homens cisgêneros (84,3%) e autoras mulheres cisgêneros (15,7%). Considerando a baixa representatividade de mulheres na pesquisa, levantamos a dimensão da questão de gênero dentro do campo do design, uma vez que, segundo Beatriz Batisteli (2021), a porcentagem de mulheres em cursos de graduação e pós-graduação em design chega a ser, dependendo da instituição, superior a 50%. Porém, ao se analisar a presença feminina ocupando cargos de liderança dentro de empresas ou em premiações, essa representatividade diminui drasticamente. Segundo Gabriela Angel Ramalho de Sá (2018, p. 17) no meio acadêmico ocorre um efeito de “[...] caráter sexista imposto à produção científica feminina em que pesquisadores

³ Aspecto da pesquisa que visava registrar a cidade onde as obras analisadas nos currículos foram lançadas pela primeira vez. Se fez necessário para a compreensão das localidades que produzem o conhecimento que vai ser ensinado aos futuros designers.

masculinos recebem um reconhecimento superior e proeminente, subestimando-as e minimizando as qualificações das mulheres”, o que implica na distorção da construção da representatividade e autoria das mulheres na produção científica. A figura 2 nos mostra claramente essas constatações.

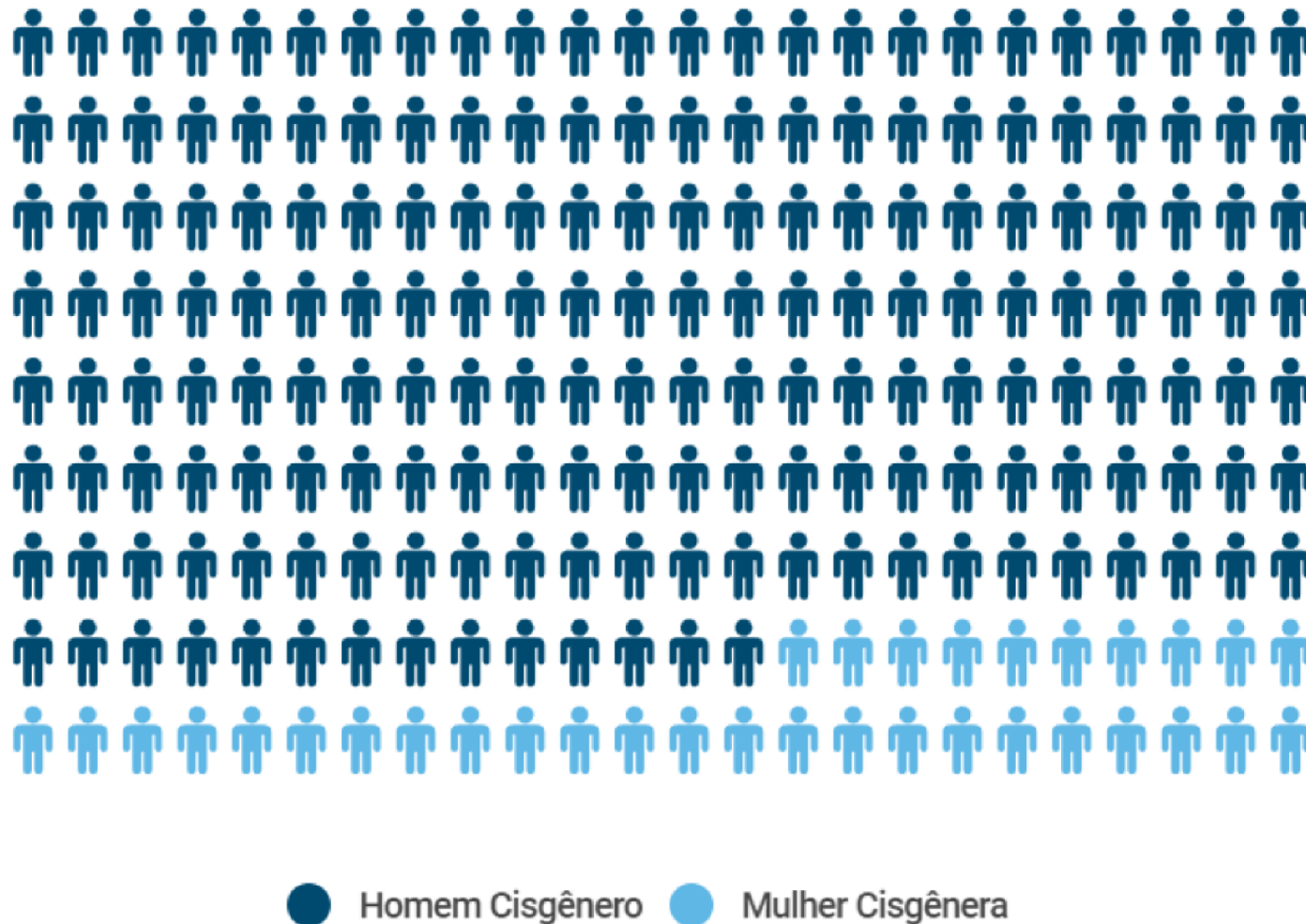


Fig. 2: Relação entre os gêneros dos autores das obras analisadas, gráfico criado a partir do Infogram com dados coletados a partir de análise curricular. Fonte: Autores, 2022.

5 Entrevistas

Fundamentados na discussão realizada até aqui e com o intuito de continuar a responder ao objetivo geral deste artigo – analisar a partir de uma perspectiva epistemológica e reflexiva a construção do campo do design no Brasil e as consequências de seu passado colonial no ensino da área –, foram feitas entrevistas, a partir de questionários respondidos on-line, com os coordenadores das instituições cujos currículos foram analisados no item anterior. Para seleção dos entrevistados, apenas um critério foi adotado: que todos estivessem na posição de coordenação dos cursos selecionados quando a entrevista foi realizada e, dentre os vinte e um (21) coordenadores selecionados para participar da entrevista, apenas nove (9) se mostraram disponíveis para participar. Quanto às perguntas realizadas, destacamos aqui as que ajudaram a introduzir o tema da decolonialidade, partindo da hegemonia do conhecimento eurocêntrico dentro das universidades. Portanto, a primeira pergunta foi: no momento da escolha das bibliografias para a elaboração das matrizes curriculares, você acha que existe alguma preocupação em priorizar autores nacionais? Essa pergunta buscou entender a visão dos entrevistados sobre a presença ou ausência de autores nacionais em suas matrizes curriculares.

Algumas problemáticas interessantes foram levantadas a partir da análise das respostas das perguntas, no geral. Por exemplo, o acesso ao material de autores nacionais, onde um dos entrevistados (entrevistado nove) afirma que “é preciso

ter consciência que esses títulos podem ser mais especializados e específicos (...), assim, podem não estar tão aparentes na matriz curricular, o que não significa que não estejam presentes no curso e em sala de aula.” Entretanto, se faz necessário refletir o porquê de materiais de autores nacionais serem considerados especializados e específicos dentro das matrizes curriculares de seu próprio país, enquanto os clássicos ou de conteúdos básicos, seguem sendo, em sua maioria, eurocentrados. A falta de obras de base nacionais, seja em decorrência da baixa produção de conhecimento científico da área ou da dificuldade no acesso das obras existentes nas bibliotecas, leva a um ciclo que não alimenta a produção científica nacional do setor. Isto faz com que nossas referências principais sejam quase sempre estrangeiras. Contudo, é importante ressaltar que, excetuando-se dois (2) dos entrevistados, a maioria acredita que seria benéfica a prioridade para autores nacionais.

Para a pergunta: No momento da escolha das bibliografias para a elaboração das matrizes curriculares, você acha que existe alguma preocupação com a diversidade de gênero e de raça dos autores? As respostas foram, quase em sua totalidade, negativas, ou seja, os entrevistados não enxergam esforço para garantir diversidade de gênero e raça nos currículos. Um dos entrevistados até declara que “[...] seria em minha opinião um absurdo” (entrevistado oito), similar à opinião do entrevistado três que afirma, com base na experiência em sua instituição que, “[...] as implicações para influenciar escolhas estão embasadas na qualidade da produção, indiferente de gênero, raça, etc.” Vale citar que o mesmo entrevistado que afirmou, na pergunta anterior, que o esforço em se garantir uma diversidade de gênero e raça seria um absurdo, respondeu que, com uma maior presença de autores nacionais “[...] os benefícios seriam de grande valia” (entrevistado oito).

Nos cabe questionar, por que soa tão desnecessária a inclusão de outras vozes no debate quando se inclui a questão de gênero e raça (questão essa que permeia todos os aspectos da sociedade)? A inserção de mais locais de fala que foram silenciados durante séculos não poderia trazer enormes benefícios para o campo? Vemos que é somente com a percepção dessa falta, dessa lacuna que o legado colonial deixa na nossa produção de conhecimento que é também patriarcal, que o pedido por mais diversidade vai se tornar mais plausível. Percebemos que a inserção de mais vozes que não a do homem branco na produção intelectual, validada pela academia, não é uma prioridade para muitos dos coordenadores em questão, talvez porque muitos deles não enxergam a relação direta de questões como raça e gênero com o design. O que é visível em respostas como a do entrevistado 02: “[...] a escrita acadêmica não está exclusivamente atrelada a cor ou gênero”, porém como preconiza Francielly Baliana:

A construção de um campo de produção de conhecimento – centrado no eurocentrismo/ocidentalismo e em uma ideia específica de racionalidade moderna – também resultou na consolidação da colonialidade para além das fronteiras do próprio colonialismo. A consequência direta dessas perspectivas históricas de poder é a construção de um sistema de exploração social que torna todas as formas de trabalho cada vez mais submetidas a uma lógica exclusiva e permanente do capital quanto de uma dominação cultural que controla, oculta e hierarquiza as formas de subjetividades com base em uma perspectiva eurocêntrica de racionalidade ainda atualmente, mesmo após os processos de independência (BALIANA, 2020, s/p.).

Para a análise do item relacionado à centralidade europeia dos autores mais lidos sobre o ensino do design, no Brasil, iniciamos este eixo com a pergunta: De acordo com nossa pesquisa prévia, a maioria dos autores utilizados nas disciplinas, são homens e europeus. Por que você acredita que ocorra esse fenômeno? Muitos entrevistados demonstraram ter consciência sobre a presença de uma forte influência eurocêntrica na sociedade, afirmando que: “por uma questão de poder. Como país de formação colonial naturalmente recebemos muita influência da Europa. Somos frutos de uma sociedade patriarcal e de influência das primeiras escolas de design europeias” (entrevistado dois), o que podemos complementar com outra resposta: “principalmente vinculado às escolas como Bauhaus e Ulm” (entrevistado 1). Os entrevistados percebem também a centralidade da produção de conhecimento que tal influência gera e mostram que muitos dos pesquisadores da área precisam ir para fora do país para se especializar: “muitos dos nossos docentes foram preparados a partir desse conteúdo europeu. Alguns dos nossos docentes estiveram na Itália, sofrendo influência de autores homens” (entrevistado cinco). Tal afirmação evidencia o fato já mencionado nesse artigo: a associação da área ao conteúdo estrangeiro, clássico e canônico, como demonstrado pelo entrevistado nove: “um curso de graduação precisa se comprometer com valores

tradicionais de formação, não se pode recomendar, como bibliografia básica um autor(a) que ainda não tenha relevância reconhecida para a área.”

A opinião e ideologia dos entrevistados gera uma cadeia inescapável pois, para validar o curso, são utilizadas obras que possuem credibilidade acadêmica que são europeias ou estadunidenses e, como mencionado em perguntas anteriores, o mercado nacional de publicação científica não oferece oportunidades para publicação de obras nacionais inéditas. O que leva à estagnação do campo, com a leitura dos mesmos autores e conceitos, retroalimentando o ciclo de dependência das obras de autores estrangeiros. A maioria dos entrevistados percebe a problemática colonial e seus efeitos na produção científica do campo, porém, ao mesmo tempo em que gostariam que algo fosse feito, ao se depararem com discussões mais complexas como raça e gênero, se retraem e não enxergam nessas discussões a chave para melhorias na área. Essa reação demonstra a importância de levantarmos temas como os propostos aqui, para construir debates mais profundos na área. O pensamento decolonial pode ser uma importante ferramenta para o futuro do design e para o designer que busca estar mais ciente das complexidades que o cercam.

6 Considerações finais

Este trabalho foi motivado pela necessidade de investigar as principais influências da colonialidade no ensino do design nacional na contemporaneidade. Buscou-se entender a formação do campo no país e, a partir daí, verificamos que desde seus primeiros passos houve forte presença da colonialidade, bem como a subserviência aos interesses econômicos internacionais. A base de ensino foi basicamente exportada de escolas europeias para o contexto brasileiro, com realidades completamente diferentes entre si. Constatou-se que os procedimentos metodológicos utilizados se mostraram eficientes como ferramentas para atingirmos os objetivos propostos, tendo em vista que permitiram tanto um aprofundamento teórico nos temas da pesquisa, quanto uma compreensão mais ampla e contextualizada do mesmo. É importante ressaltar que a metodologia utilizada na pesquisa, apesar de alcançar o resultado proposto, é passível de aprimoramento e deve ser aplicada a serviço de uma discussão contra-hegemônica no campo do design. A utilização desta metodologia em outras pesquisas deve buscar analisar de forma mais aprofundada as colonialidades internas, entre regiões e localidades no contexto nacional, a partir da replicação das mesmas perguntas aqui realizadas (de maneira geral para o campo do design) em áreas específicas do campo, como o design gráfico, produto, moda, entre outros. Para que, através de acréscimos ao referencial teórico e de outros interlocutores, direcione o foco para o incentivo à produção nacional de conhecimento científico e literatura na área do design.

Neste sentido, a presente pesquisa conseguiu revelar tanto a presença de discursos que se mantêm vigentes desde o século passado, como os mecanismos que entendem o conhecimento técnico-científico e racional como a única epistemologia válida. Evidenciou, ainda, o comportamento do designer, como relatado em algumas respostas dos entrevistados, de se enxergar como um agente neutro cuja função é apenas projetar. Porém, o design, enquanto campo de conhecimento e prática, não está isento de responsabilidade dos acontecimentos da sociedade atual, pelo contrário, é um elemento fundamental deste contexto. Por este motivo, se faz necessário que o designer entenda seu contexto e sua história, tornando sua prática libertadora e sensível aos efeitos das estruturas de poder que o cercam. É preciso, portanto, situar os problemas advindos da modernidade para entender como naturalizar e normatizar certas narrativas e, assim, pensar alternativas que desafiem o discurso dominante, as convenções, os conhecimentos e linguagem, pois não é possível encontrar soluções para os problemas da modernidade procurando-os na própria modernidade.

Logo, para se tornar uma ferramenta contra-hegemônica o design deve deixar de servir às antigas premissas e propagar determinadas narrativas como a da modernidade ou do desenvolvimento infinito, narrativas essas que apenas endossam o colonialismo e o extrativismo. Todo design serve a alguma narrativa, nunca é neutro, pois toda atuação profissional irá, em alguma medida, se relacionar e interferir no cotidiano das pessoas que acessarem o resultado de seu trabalho. Nem sempre esse impacto se dará de maneira positiva, na verdade, as chances de se reproduzir uma visão excludente e opressora são bem grandes, devido à forma como a sociedade lida com o legado histórico de injustiças, perpetradas desde o período colonial.

Por fim, esta pesquisa foi apenas um passo em direção às discussões que podem ser vastamente exploradas dentro do campo do design, além de ser uma forma de mostrar novas possibilidades de atuação do designer. Utilizar a visão decolonial no campo não significa a criação de um novo tipo de design ou de uma nova forma de se fazer design que apenas se

somaria a outras tantas vertentes com as quais o campo se depara hoje. A decolonialidade serve como um guia para orientação dentro das investigações, uma forma radical de pensar e de questionar um caminho para lutar contra hegemonias opressivas e criar formas de reflexão. O esforço de decolonizar o currículo ajuda a construir outros olhares, outras abordagens e outras leituras que devem ser a base para a transformação do ensino do design. Um outro olhar em relação à modernidade e à pretensa universalidade da racionalidade eurocêntrica que se vende como neutra – um olhar que seja pluriversal, intercultural, decolonial.

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Referências

ANASTASSAKIS, Z.; KUSCHNIR, E. Trazendo o design de volta à vida: considerações antropologicamente informadas sobre as implicações sociais do design. In: LIMA, G. de C.; MEDEIROS, L. (Org.). **Textos selecionados de design 4**. 1ed. Rio de Janeiro: PPDESDI/UERJ, v. , p. 137-141, 2013.

ANASTASSAKIS, Z. **Triunfos e impasses**: Lina Bo Bardi, Aloisio Magalhães e a institucionalização do design no Brasil. Rio de Janeiro: UFRJ/Museu Nacional/PPGAS, 2011.

BALIANA, F. Sobre saberes decoloniais. **Revista comciência**, nov. 2020. Disponível em: <https://www.comciencia.br/sobre-saberes-decoloniais/>. Acesso em: 02 fev. 2021.

BATISTELI, B. Em busca das *Designers* Gráficas. **Revista Recorte**, 2021. Disponível em: <https://revistarecorte.com.br/artigos/em-busca-das-designers-graficas/>. Acesso em: 05 jan. 2022.

BORRERO, A. G. Diseño del sur y educación en diseño. In: Congreso De Diseño Industrial: Conferencia Latinoamericana De Escuelas Y Facultades De Arquitectura. 25. 2014. Assunción. **Anais ...**. Assunción: UDEFAL, 2014, p. 17-15.

COUTO, R. M. S. **Escritos sobre o ensino do design no Brasil**. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2008.

DOBB, M. **A evolução do Capitalismo**. 7a. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

FAUSTO, B. **História Geral Da Civilização Brasileira. Tomo III. O Brasil republicano**. v. 10. Sociedade e política (1930-1964). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

LIMA, E. L. C.; LIMA, G. S. C. Panorama do Ensino de *Design* Gráfico no Brasil. In: **ASSOCIAÇÃO dos Designers Gráficos** (Org.). Manual ADG de *Design* Gráfico para Profissionais. São Paulo: SENAC, 2003.

LOURO, G. L. **Gênero, sexualidade e educação**: uma perspectiva pós estruturalista. Petrópolis: Vozes, 1997.

MIGNOLO, W. **Histórias locais/Projetos globais**: Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.

MIGNOLO, W. **La idea de América Latina**: la herida colonial y la opción decolonial. Barcelona: Gedisa, 2007.

MORAES, D. **Análise do design brasileiro**: entre mimese e mestiçagem. São Paulo: Edgard Blucher, 2006.

MOREIRA, A. F. B.; SILVA, T. T. Sociologia e teoria crítica do currículo: uma introdução. In: MOREIRA, A. F. B.; SILVA, T. T. **Currículo, cultura e sociedade**. São Paulo: Cortez, 1995, p. 7- 38.

OLIVEIRA, I. M. **O ensino de projeto na graduação em design no Brasil**: o discurso da prática pedagógica. 2009. Tese (Doutorado em Design) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

QUIJANO, A. Colonialidad del poder: Globalización y democracia. **Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de Nuevo León**. v. 4. Dec. 2000.

ROCHA, M. A. **A contribuição à educação para além da publicação de textos**: perspectiva histórica do trabalho da editora da Universidade Federal de Uberlândia. 2014. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2014.

ROMANELLI, O. O. **História da educação no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1996.

SÁ, G. A. R. **Mulheres na história do design no Brasil**: 1930 - 1979. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Desenho Industrial) - Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

SANTOS, B. S. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 63, p. 237-280, outubro de 2002.

SILVA, T. T. **Teoria educacional crítica em tempos pós-modernos**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.

WITTER, G. P. **Desenho Industrial - Uma perspectiva Educacional**. São Paulo: CNPq/Coordenação Editorial, 1985.

YIN, R.K. **Estudo de caso**: Planejamento e métodos. 3.ed. Porto Alegre: Bookman, 2005.