

***Design* e ancestralidade postos em questão: considerações sobre o papel social do *design* no Brasil contemporâneo**

Gustavo Orlando Fudaba Curcio

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e de Design,
Universidade de São, São Paulo, SP, Brasil
ORCID 0000-0003-0168-0901

Sarah Rocksane Araújo

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e de Design,
Universidade de São, São Paulo, SP, Brasil
ORCID 0009-0008-4963-4123

Resumo

O presente artigo pretende discutir o caráter e o papel social do *design* e da atuação dos *designers* no Brasil contemporâneo. Foca processos e projetos que incorporam saberes e tradições ancestrais dos povos originários. A análise é conduzida por meio das obras de Gui Bonsiepe (1982) e Aloísio Magalhães (1998), destacando a relevância do *design* na valorização e reconhecimento das formas de produção dessas comunidades. A discussão aborda como o *design* contemporâneo pode servir como um agente de transformação social, integrar conhecimentos tradicionais e promover inclusão e valorização cultural. A necessidade de um olhar inclusivo e crítico no campo do *design*, que reconheça e celebre a riqueza das tradições ancestrais, incorporando-as a processos metodológicos de criação e projeto.

Palavras-chave

Design; Saberes ancestrais; Papel social do *design*.

1 Preâmbulo inicial

No dia 26 de outubro de 2023, aconteceu o lançamento do livro *InVogue* (2023), primeiro livro da revista *Vogue Brasil*, durante a segunda edição do evento Vogue Celebra, no Hotel Unique, em São Paulo. Sob o comando da editora-chefe, Paula Merlo, e da redatora, Maria Laura Neves, o livro exalta a relação de 52 mulheres com a moda, dedicadas a áreas diversas, como arte, música, passarelas, teatro, televisão, ativismo social, entre outras. Entre as imagens que constam no livro, a fotografia com a cantora Gaby Amarantos, expoente do gênero musical tecnobrega da região Norte do país,

chama a atenção pela semântica. A sintaxe compositiva, marcada pelo eixo central, com Gaby sobreposta a um fundo monocromático de matiz vermelho, é composta a partir da silhueta formada por um vestido de cestaria. A saia de arumã foi produzida em São Gabriel da Cachoeira, estado do Amazonas, pelo artesão indígena José Curipaco, da comunidade do Areal, em parceria com o *designer* indígena Maurício Duarte, para a coleção Tramas, apresentada na São Paulo Fashion Week número 55, em maio de 2023.



Figura 1 - Cantora Gaby Amarantos veste saia de arumã da marca Maurício Duarte – InVogue, São Paulo, 26 out. 2023.

A ancestralidade evidente na saia remete aos saberes e técnicas de povos que habitam este território antes mesmo da colonização. As peças são feitas de fibra natural de Arumã (*Ischnosiphon spp*), originalmente utilizada na fabricação de utensílios como tapetes, jarros, potes e luminárias, feitos por indígenas do alto Rio Negro das etnias Baré e Curipaco. O processo de produção destas peças inclui a colheita e o tratamento dos materiais, raspagem, lavagem, secagem, pintura, retirada das talas e confecção das tramas. Chama a atenção também a produção das tintas e óleos de *comatí* para a pintura e acabamento das peças feitas de fibra de arumã.

A imagem em questão desperta discussões relacionadas à percepção e à relação dos processos criativos no *design* de moda e determinados parâmetros estéticos. A cultura, em suas diversas definições, pode ser concebida como um sistema semiótico

baseado em símbolos, funcionando como um sistema perceptivo que difunde informações textuais, visuais e sonoras. No contexto das sociedades europeias, que deram origem à cultura e à comunicação presentes nos processos coloniais no Brasil durante o período das invasões portuguesas, observa-se uma estética fortemente influenciada por um vasto repertório imagético.



Figura 2 - Processo de extração do óleo de *comati*, que dá o brilho aos artesanatos feitos de fibra de arumã e cuias feita por artesão da etnia curipaco da ASSAI (Associação de Artesãos Indígenas). – Reprodução do Instagram da Cestarias Indígenas Curipaco.

Esses valores, alinhados às questões sociais e culturais europeias, não só possuíam signos já estabelecidos e compartilhados socialmente, mas também eram regulados por organizações e instâncias sociais. A cultura imagética desempenha um papel crucial na colonização, pois os códigos culturais europeus atuavam como ferramentas de dominação e controle. Esses códigos não apenas refletiam, mas também moldavam como os colonizadores percebiam e representavam o mundo visível. Esta percepção, por sua vez, estava imbuída de uma série de preceitos e normas que definem e regulam a sociedade – neste caso, as culturas e os povos colonizados.

A dualidade inerente à construção das imagens coloniais, que operam simultaneamente como produtoras e produtos de "realidades" sociais, evidencia a

complexidade da representação cultural no contexto colonial. De acordo com a antropóloga Sylvia Caiuby Novaes (2009), as imagens permitem uma compreensão da organização social de uma determinada sociedade, dos valores que orientam os padrões de comportamento e das categorias fundamentais do pensamento tipicamente humano. Em particular, as imagens presentes em fotografias e filmes proporcionam uma investigação sobre o caráter das relações que se estabelecem e os significados que as constituem.

No contexto colonial, o visual era fundamental para organizar as sociedades em tipos muito específicos, criando modelos de humanidade a serem classificados e comparados. A Antropologia inspirou-se na zoologia, botânica e geologia, disciplinas científicas que se utilizavam extensamente de ilustrações para descrever o mundo visualmente. (Novaes, 2009, p. 20)

As imagens produzidas pelos colonizadores não eram meras reproduções fiéis da realidade observada, mas sim interpretações mediadas por seus próprios valores, expectativas e preconceitos. Esse processo de mediação revela como a cultura imagética europeia funcionava não apenas como um mecanismo de documentação, mas também como uma ferramenta de interpretação e, em muitos casos, de distorção do mundo colonial. A análise dessas imagens exige uma compreensão crítica de como os discursos visuais eram construídos e utilizados para sustentar narrativas coloniais específicas.

Ainda segundo a autora Sylvia Caiuby Novaes (2008), a comunicação por meio de texto e imagem implica uma relação intrínseca entre os comunicadores e seus públicos. A autora enfatiza que tanto o texto quanto a imagem possuem capacidades distintas de engajamento, promovendo diferentes formas de interação e interpretação. As imagens, especialmente em fotografias e filmes, possuem a capacidade de transmitir informações e emoções de maneira imediata e impactante, influenciando as percepções e atitudes dos espectadores.

Assim, ela representa algo ausente, reproduzindo aspectos de sua aparência visível ou daquilo que se estabeleceu como a sua aparência. Ela imita, mas sem ser idêntica aquilo que representa. Palavras por sua vez significam imagens mentais impressas na mente em função da nossa experiência com objetos. Uma palavra é a imagem de uma ideia e uma ideia é a imagem de uma coisa, como numa cadeia de representações. Palavras podem ser mais reais do que a própria coisa à qual elas se referem, por exemplo, quando a cena que descrevemos tem mais impacto do que a situação em si que

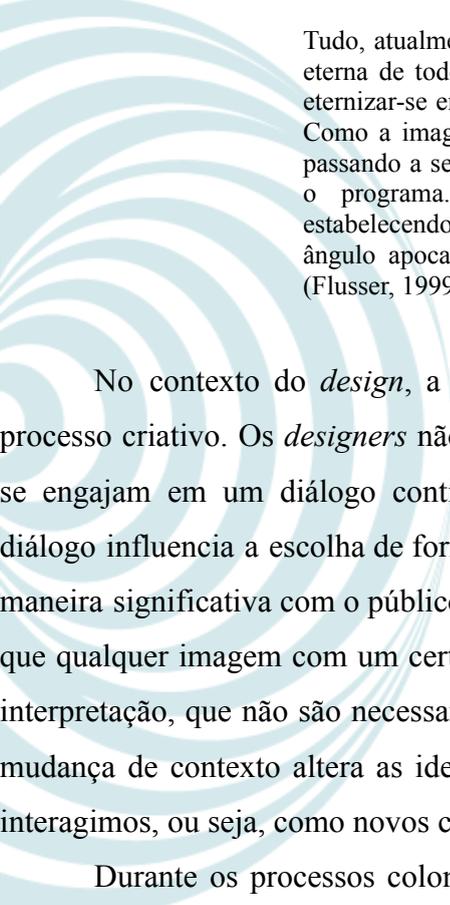
vivenciamos. É o que faz o poeta ao descrever a paisagem. Nesse sentido, também a poesia pode ser vista como uma forma de produção pictórica. (Novaes, 2008, p. 459)

A percepção de símbolos visuais está profundamente interligada à memória, desempenhando um papel fundamental na formação de uma memória coletiva que transcende a memória individual. Conforme argumenta Norval Baitello Junior (2014), a memória tem sido um instrumento crucial pelo qual o ser humano procurou capturar e conquistar seu mundo, buscando compreender-se genealogicamente dentro do ambiente que construiu. Através da memória, os indivíduos não apenas relembram eventos passados, mas também constroem uma narrativa contínua que conecta o presente ao passado, conferindo sentido e coerência à experiência humana. Norval Baitello Junior (2014) enfatiza que a memória, ao ser utilizada para presentificar a origem e o saber universal, desempenha um papel essencial na construção de uma compreensão genealógica do ser humano em seu ambiente. Assim, a memória não é apenas um repositório passivo de informações, mas um processo ativo de construção de significado e identidade.

Este esforço em alçar uma compreensão e um domínio sobre a memória é verificável ao menos em outras duas perspectivas que procuravam garantir a continuidade e a permanência dos saberes e das experiências sociais. Uma envolta pela variabilidade de significados pertencentes à memória individual, foco das competências científicas que a pensaram com base em suas qualidades neurológicas, psicológicas e filosóficas, contraposta por outra, com temporalidade específica, determinista e cronológica, influenciada pelo discurso social e histórico. (Baitello Júnior, 2014, p. 557)

A interação entre percepção e memória sublinha a complexidade e a subjetividade da experiência visual, mostrando que a compreensão de imagens é profundamente enraizada em contextos sociais e culturais. Nesse sentido, o filósofo Vilém Flusser (2014) concebe a memória como um mecanismo essencial para a preservação e transmissão de conhecimentos, valores e práticas culturais através das gerações. Este processo de conservação da memória cultural contrapõe-se à tendência entrópica de desordem e esquecimento, garantindo a continuidade e a coesão das comunidades humanas.

Segundo Flusser (1999), a memória não apenas armazena informações, mas também as organiza e lhes confere significado, transformando experiências individuais e coletivas em narrativas coerentes e significativas. Esse processo de estruturação e atribuição de sentido é crucial para a comunicação eficaz, pois permite que os membros de uma sociedade compartilhem um repertório comum de referências culturais e históricas. O triunfo das imagens resulta em uma relação paradoxal com o tempo e a memória. Vilém Flusser (1999) observa que a era pós-histórica, dominada pelas imagens técnicas, se despediu da ideia de história e de sua linearidade. No entanto, persiste um desejo, que poderia ser qualificado como mágico, de eternização. Dessa forma, ocorre a transição da história escrita para a memória imagética. As imagens técnicas, ao capturar e eternizar momentos específicos, contrastam com a narrativa histórica linear, criando uma forma de interação com o passado e perpetuando a memória de maneiras inovadoras e complexas.



Tudo, atualmente, tende assim para as imagens técnicas: elas são a memória eterna de todo o empenho. Qualquer ato científico, artístico e político visa eternizar-se em imagem técnica, visa ser fotografado, filmado, videogravado. Como a imagem técnica é meta de qualquer ato, este deixa de ser histórico, passando a ser ritual de magia. Um gesto eternamente reconstituído segundo o programa. Com efeito, o universo das imagens técnicas vai-se estabelecendo como a plenitude dos tempos. E, apenas se considerada sob tal ângulo apocalíptico, é que a fotografia adquire os seus devidos contornos (Flusser, 1999, p.38).

No contexto do *design*, a relação entre percepção e memória é intrínseca ao processo criativo. Os *designers* não apenas produzem imagens e símbolos, mas também se engajam em um diálogo contínuo com a memória coletiva de sua cultura. Esse diálogo influencia a escolha de formas, cores e outros elementos visuais que ressoam de maneira significativa com o público-alvo. O *designer* catalão Enric Jardí (2014) observa que qualquer imagem com um certo grau de complexidade permite diferentes níveis de interpretação, que não são necessariamente excludentes. Ainda conforme Jardí (2014) a mudança de contexto altera as ideias que formamos sobre os elementos com os quais interagimos, ou seja, como novos contextos criam intérpretes para os signos.

Durante os processos coloniais, as culturas europeias impuseram suas próprias estéticas e símbolos visuais às sociedades colonizadas. Essas imposições não eram

neutras; elas refletem e reforçam os valores, as normas e as hierarquias da cultura dominante. A memória coletiva das sociedades colonizadas foi, em grande medida, reconfigurada pela introdução e imposição de imagens e símbolos coloniais, que frequentemente desvalorizavam e marginalizavam as tradições visuais locais.

Este artigo analisa o papel social do *design* na contemporaneidade brasileira, fundamentando-se nas teorias de Aloísio de Magalhães (1998) e Gui Bonsiepe (1982), e discutir a integração de sujeitos e saberes ancestrais nas práticas de projeto atuais. O presente trabalho é resultado dos estudos e discussões desenvolvidos na disciplina "*Design* Posto em Questão", ministrada pela Professora Dra. Maria Cecilia Loschiavo dos Santos, no Programa de Pós-graduação em *Design* da FAU-USP. Esta disciplina proporcionou uma reflexão crítica, construindo uma perspectiva de alteridade e enfatizando a relevância do papel social do *design*.

2 Como pensar o *Design* no Brasil?

Em sua essência, a cultura pode ser concebida como um substrato de memória coletiva não-hereditária, cuja dinâmica envolve a interseção complexa entre a percepção visual, a criatividade e os ideais estéticos. Esta interconexão influencia profundamente a maneira pela qual interpretamos e atribuímos significados aos elementos do mundo que nos rodeia. A percepção da imagem, neste contexto, não é meramente uma atividade sensorial isolada, mas sim um processo intrincado que reflete e é influenciado por diversos fatores sociais, históricos e culturais. Ao articular-se com a criatividade e os ideais estéticos, a percepção visual desempenha um papel fundamental na construção e transmissão de narrativas culturais, na expressão da identidade coletiva e na configuração das experiências individuais e compartilhadas no âmbito sociocultural.

Símbolos são grandes sínteses sociais, resultantes da elaboração de grandes complexos de imagens e vivências de todos os tipos. Por isso as imagens evocam os símbolos, e, ao evocá-los, os ritualizam e os atualizam. [...] As imagens não apenas evocam arqueologicamente as representações da finitude, como também trazem à tona as figuras associadas ao obscuro universo da sombra, resgatando suas personagens e sua arqueologia. (Baitello)

Júnior, 2014, p. 24)

De acordo com Norval Baitello Junior (2014) em sua obra *A era da iconofagia*, comunicação e cultura se constroem a partir dos símbolos expressos nas imagens, e estas, por sua vez, constituem esferas indissociáveis. O autor argumenta que não é possível conceber a comunicação na sociedade de maneira dissociada da cultura dos grupos sociais que a produzem. Simultaneamente, é impossível compreender a história de uma sociedade sem considerar as formas de comunicação dos grupos que a constituem. Baitello enfatiza que a interdependência entre comunicação e cultura é fundamental para a análise da dinâmica social, ressaltando a importância dos símbolos visuais como elementos essenciais na construção e manutenção das identidades culturais. Ainda de acordo com o autor;

O potencial construtivo ou destrutivo das intervenções sociais e culturais por meio das imagens pode ser imenso, quando elas corporificam uma relação viva entre o homem e suas referências, seus símbolos. Quando portam valores, elas sustentam os vínculos entre o homem e suas raízes culturais e históricas. Quando se esvaziam, trazem à tona e demonstram o esvaziamento dos valores de referência de uma cultura. (Baitello Júnior, 2014, p. 21)

O *design* assume um papel social crucial ao mediar e facilitar a comunicação entre diversos grupos, contribuindo para a formação de uma compreensão mais inclusiva e multifacetada da realidade. A relevância do *design*, portanto, reside na sua capacidade de atuar como um agente de transformação social, promovendo a inclusão e o entendimento mútuo através da representação visual e estética e é nesse contexto e com essa premissa que o campo se estabelece no Brasil.

Aloísio Magalhães (1927 – 1982) foi pintor, *designer*, gravador, cenógrafo e figurinista, pioneiro na introdução do *design* moderno no Brasil. Destacou-se como gestor cultural, contribuindo para a preservação do patrimônio histórico e artístico brasileiro. Criador dos símbolos da Fundação Bienal de São Paulo e do 4º Centenário do Rio de Janeiro, Magalhães frequentemente explorava tridimensionalidade e rotação em seus projetos. De acordo com Aloísio Magalhães (1998), o *design* assume um papel social significativo, especialmente quando se investiga diferentes produções sob a perspectiva da identidade nacional brasileira. O *design* atua como um mediador cultural, integrando esses diversos elementos e promovendo um entendimento mais claro e

estruturado da nossa complexa formação cultural. Através do *design*, é possível revelar e valorizar a riqueza dessa diversidade, contribuindo para a construção de uma identidade nacional mais coesa e inclusiva. Desde a preservação e valorização de técnicas tradicionais e artesanais até a incorporação de símbolos e narrativas que refletem a pluralidade cultural brasileira, o *design* como ferramenta de autonomia e preservação de saberes de povos autóctones é uma proposta ainda em construção.

A esses elementos oriundos de nossa latinidade, acrescentem-se os valores originais de uma cultura autóctone do índio brasileiro e, posteriormente, os de origem africana, como componentes básicos da nossa formação cultural. O cadinho assim formado indicava uma saturação carente de componentes da razão e do método: o mineral parecia ser turvo, sem a transparência cristalina do diamante. (Magalhães, 1998, p.10)

Durante a comemoração dos quinze anos da fundação da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), em uma palestra proferida, foi abordado como o campo do *design* na contemporaneidade tem se dedicado a desconstruir conceitos e questões sociais tradicionalmente associados ao campo. Esta desconstrução ocorre em uma busca constante por uma valorização e reconhecimento mais profundos e abrangentes do *design* enquanto disciplina acadêmica e prática profissional. Este movimento é caracterizado pela transferência do foco para uma abordagem que considera as implicações sociais, culturais e éticas do *design*. O autor convida para uma reflexão sobre as responsabilidades e consequências das escolhas feitas na disciplina de projeto, destacando que esta transição é essencial para que o *design* possa responder adequadamente aos desafios complexos e interconectados do mundo contemporâneo.

Aqui, a natureza contrastada e desigual do processo de desenvolvimento gera problemas naquela relação, que exigem um posicionamento de latitudes extremamente amplas; a consciência da modéstia de nossos recursos para a amplitude do espaço territorial; a responsabilidade ética de diminuir o contraste entre pequenas áreas altamente concentradas de riquezas e benefícios e grandes áreas rarefeitas e pobres. Nestas é poderosa apenas a riqueza latente de autenticidade e originalidade da cultura brasileira. Naquelas a carência de originalidade deu lugar à exuberante presença da cópia e o gosto mimético por outros valores culturais. (Magalhães, 1998, p. 11)

A complexidade tem se tornado um tema de estudo cada vez mais frequente, especialmente nas áreas digitais do *design*, como a teoria da informação, sistemas, games e realidades imersivas. Este crescente interesse reflete a necessidade de compreender e gerir a natureza intrincada dos sistemas contemporâneos, caracterizados por uma vasta rede de componentes interconectados e interdependentes.

Segundo o historiador da arte Rafael Cardoso (2011), por "complexidade", entende-se aqui um sistema composto de muitos elementos, camadas e estruturas, cujas inter-relações condicionam e redefinem continuamente o funcionamento do todo. Essa percepção de complexidade da era contemporânea nos ajuda a compreender a crítica feita por Magalhães do caráter interdisciplinar do qual o desenho industrial não apenas surge, mas no qual se aplica. O autor afirma que o *design* utiliza diversos campos do conhecimento e procura compatibilizar os saberes que se ocupam da racionalização e da medida exata (aqueles relacionados à ciência e à tecnologia) com os saberes que investigam a vocação e a aspiração dos indivíduos (aqueles que compõem o conjunto das ciências humanas.). Esta percepção do caráter interdisciplinar do *design* nos permite visualizá-lo em sociedades e culturas pré-industriais e pré-coloniais, uma vez que, ainda de acordo com Magalhães (1998), o *design* origina-se de uma necessidade fundamental de solução de problemas e de garantir a sobrevivência.

Na prática dos processos criativos de *designers* que integram saberes ancestrais em seus projetos, observa-se não apenas uma busca pela sobrevivência, mas também um compromisso com a preservação desses conhecimentos tradicionais, cuja importância transcende as necessidades imediatas. Essa valorização dos saberes ancestrais reflete não apenas uma estratégia de adaptação, mas também uma forma de reconhecimento e respeito às culturas e tradições dos povos originários.

Nesse contexto, surge uma tendência crescente em discutir abordagens socioculturais na organização do conhecimento, impulsionada pela constatação de estudos que destacam essa interseção entre criatividade, preservação cultural e organização do conhecimento. Essa reflexão motiva não apenas a partilha de conhecimentos, mas também o estímulo a pesquisas adicionais que possam enriquecer o campo dos estudos socioculturais na organização do conhecimento, contribuindo para uma compreensão mais ampla e inclusiva das dinâmicas sociais e culturais na produção,

disseminação e uso do conhecimento. No que tange a visibilidade de artesãos e designers indígenas brasileiros, a pesquisadora e artista Naine Terena, indígena do povo Terena do Mato Grosso e doutora em educação, aponta a importância da abertura para um diálogo entre as instituições que reconhecem e formalizam os indivíduos quanto ao seu potencial. Terena (2022) afirma que fazer diálogo diz respeito à ruptura da estrutura e à maneira como as pessoas que geralmente vêm de uma formação técnica e teórica branca lidam com as diferenças em relação a uma formação fora dos moldes acadêmicos.

Ao se pensar na perspectiva da visibilidade/hipervisibilidade do artista indígena, podemos dizer que a construção midiática se relaciona a ele enquanto indivíduo indígena, sua realidade, ou o discurso que ele mesmo implantou enquanto motivação de produção artística, o que gera essa grande visibilidade e por consequência um aumento na audiência para o artista. [...] Nessa perspectiva, parece ser algo imbuído no pensamento de muitos artistas indígenas em ascensão, o fato de que as artes são necessárias para expressar ideias e confrontar narrativas já estabelecidas sobre os povos indígenas: elas seriam dispositivas de contra narrativas capazes de se projetar realidades, muito diferente ao que o Movimento indígena organizado consegue fazer hoje, inclusive tendo as artes alcançado públicos que não estão ligados a pauta indígena. Esta seria uma das principais motivações para se fazer arte. Mas isso implica, também, na construção de uma ideia de que o artista indígena está apto a fazer somente produções que se relacionam à temática indígena. Porém, existe um outro lugar, o que o reconhece como artista [sem o poder da palavra indígena] como sendo necessário para firmar a capacidade criativa, intelectual e de interação dos indígenas. (Terena, 2022, p. 12)

Terena, ao questionar o posicionamento do artista indígena como representação de sua cultura e povo, descolado das complexidades da contemporaneidade, nos possibilita ver pessoas não-indígenas como também pertencentes à partilha dos saberes na sociedade contemporânea, extremamente globalizada e conectada. Magalhães (1998) é um entusiasta da cultura popular brasileira e, durante sua trajetória como projetista, deu grande enfoque à cultura popular como referência para os projetos que se desenvolviam na ESDI. Por conta disso, muitos projetos finais de graduação possuíam um caráter popular e social relevantes para a construção de uma cultura autóctone, caso de projetos de tipografia vernacular. As relações entre o projeto, a produção, os produtos e o ensino, enquanto um panorama sistemático, demonstram como as ações políticas e econômicas foram cruciais para a trajetória do *design* no Brasil.

O *designer* alemão Gui Bonsiepe exerceu uma influência duradoura no discurso nessa área como professor, pesquisador e autor. No período de 1993 a 2001, lecionou e realizou pesquisas como professor de *Design* de Interface no Departamento de *Design* da Universidade de Ciências Aplicadas de Colônia (agora KISD na TH Köln), argumentando que a prática de *design* tende a privilegiar apenas uma pequena parcela da população mundial. Assim, diferencia a metrópole da periferia global, afirmando que o desenho industrial precisa não apenas de uma reformulação do campo do ensino e das práticas corporativas, mas sim compreendido e utilizado como instrumento de ação emancipatória, beneficiando diretamente a maioria da população.

Creio que a causa da desorientação a respeito das possibilidades concretas do desenho industrial, e das responsabilidades técnicas do projetista, inclusive a estagnação na área de ensino de desenho industrial, repousa na falta de elaboração e esclarecimento no campo da teoria. O discurso meio erudito sobre o desenho industrial tende a suplantar a realidade do desenho industrial. Dessa maneira, o desenho industrial se transforma num tema de debates distanciados da realidade (a fuga até a pura especulação), em vez de ser integrado na base do sistema produtivo. (Bonsiepe, 1982, p.27)

Ele propõe a pesquisa em *design* como uma ferramenta para diminuir as disparidades entre as diversas sociedades, contrapondo-se a uma inflexibilidade de um sistema que requer uma renovação, numa tentativa de diminuir as desigualdades sociais, afirmando ainda, que na formação das academias de desenho industrial da América Latina há o erro no formato e na modalidade de ensino quando estas escolas se apropriam dos formatos e modalidades das escolas europeias, desconectando a formação de seus estudantes das realidades sócio-culturais-políticas locais. Bonsiepe (1982) critica o discurso acadêmico sobre o design industrial, argumentando que ele tende a se distanciar da realidade, priorizando debates teóricos em detrimento da aplicação prática. Segundo o autor, esse distanciamento transforma o *design* em um tema de especulações, em vez de integrá-lo ao sistema produtivo.

A discussão acerca da necessidade de que a formação de *designers* reflita as realidades nas quais esses profissionais estão inseridos, especialmente no contexto latino-americano, suscita uma série de reflexões pertinentes. Um dos pontos centrais dessa discussão é a percepção da falta de reconhecimento atribuído a projetos que se debruçam sobre aspectos populares e culturais brasileiros. Este cenário remete à análise

detalhada de elementos como a memória coletiva e a produção material de diversos grupos sociais, abrangendo desde artesãos, passando por comunidades rurais, grupos indígenas, até favelas urbanas e outros contextos marginalizados. A ausência de reconhecimento dessas expressões culturais denota não apenas uma lacuna na valorização de um patrimônio cultural diversificado e multifacetado, mas também evidencia a necessidade premente de reformulações nos currículos de ensino e nas abordagens pedagógicas, visando uma formação mais sensível e contextualizada dos profissionais de *design*.

O "fazer" do desenhista industrial está fortemente condicionado por experiências em países da Metrópole. Nos países periféricos, urge uma revisão do desenho industrial, já que as condições políticas e econômicas, técnicas e culturais são diferentes da Metrópole, assim como o papel ocupado pelo projetista. Eu não estou convencido de que haja uma definição universalmente válida do que seja desenho industrial. Existe um desenho industrial na Metrópole, com seus pontos positivos e negativos, e há um desenho industrial na Periferia, com suas potencialidades e dificuldades. (Bonsiepe, 1982, p. 29)

Este processo muitas vezes leva à formação de profissionais sem pensamento crítico em relação às práticas projetuais, ou ainda, a inviabilização e apagamento de grupos e indivíduos cujas práticas incorporam saberes e fazeres de povos que, em busca de sobrevivência e conservação de suas práticas, incorporam tecnologias e processos criativos aos seus modos de vida, criando tecnologias ancestrais, ou seja, um conjunto de conhecimentos, técnicas, métodos e dispositivos utilizados na produção de imagens, objetos e serviços, bem como na resolução de problemas práticos que integra práticas e conhecimento de povos originários com a formação clássica das escolas de *design*, visando instrumentalizar o pensamento, a voz, a imagem, o movimento e ampliar o alcance desses indivíduos.

Neste ínterim, o antropólogo e artista Edgar Kanaykô Xakriabá afirma que o entendimento do conceito de desenvolvimento, primordial para a compreensão da dicotomia proposta por Bonsiepe (1982) das categorias de metrópole vs. periferia e discurso erudito vs. prática projetual, que vêm associadas ao binômio desenvolvimento vs. subdesenvolvimento, que reduz ou apaga identidades. Estas devem vir dotadas de críticas por se manifestar no campo do avanço econômico em detrimento do bem-estar

social, climático e ambiental, pois é na percepção crítica desse movimento desenvolvimentista e na formação de indivíduos portadores destes conhecimentos que reside a resistência desses povos. Sobre as formas de representação a partir dos saberes e fazeres dos povos originários, Xakriabá afirma:

[...], porém, tal desejo não está ligado a uma preservação da imagem de índio, ao contrário, é justamente a sua própria desconstrução, tornando essa imagem a própria continuidade dessas transformações. Nesse sentido, a imagem como ferramenta de resistência, é inicialmente a própria resistência ao tempo e à memória. [...] Sabendo do poder que a imagem possui, a pessoa quer se mostrar a partir de como ela se sente representada. (Xakriabá, 2019, p. 100)

A necessidade de reconhecer e valorizar as formas de produção e narrativas associadas a saberes indígenas enfrenta obstáculos significativos devido às estruturas de exclusão e discriminação racial presentes em várias instituições, incluindo academias, ambientes corporativos e governamentais. Essa resistência é alimentada pela persistência de ideais sociais impregnados de preconceitos coloniais que associam a identidade indígena ao passado, relegando-a a uma situação de marginalização e invisibilidade. A identidade indígena é frequentemente percebida como algo fora da normalidade, o que a torna objeto de destaque, reforçando estereótipos sociais que desvalorizam suas capacidades intelectuais e os rotulam como "aculturados" ao se afastarem de padrões culturais preestabelecidos. Quanto a este aspecto, Terena afirma que:

Ouvi diversas vezes pessoas dizendo que 'esse e aquele' conquistaram visibilidade porque é indígena, ou porque se tem a reparação histórica, cotas. O racismo estrutural tem sua manutenção nesse tipo de fala. Daqueles que não veem potencialidades em sujeitos indígenas, para além do fato de ser indígena. Entendo, então, a reivindicação dos colegas como um lugar político. Não deveriam dizer até onde podemos chegar. Não deveríamos ser exceção no espaço, e sim, regra. E não regra porque somos indígenas, mas sim, porque muitos de nós buscam essa profissionalização sem deixar de lado os aprendizados de uma educação indígena e a partir dessa educação, temos muito a contribuir. (Terena, 2022, p. 17)

Nesse sentido, a abordagem de Bonsiepe (1982) quanto à responsabilidade inerente ao papel do *designer* transcende as fronteiras convencionais da concepção do design como mero criador de bens de consumo. Bonsiepe (1982) contesta essa visão ao destacar o papel do *designer* como um agente fundamental na definição das estruturas

materiais da sociedade contemporânea. A sua análise enfatiza que o *designer* não apenas concebe produtos, mas também exerce influência significativa na determinação do que será produzido, assim como nos sistemas e métodos de produção empregados. Dessa forma, Bonsiepe (1982) sugere que o *designer* não é apenas um criador de produtos, mas também um mediador entre as necessidades e desejos dos consumidores e as dinâmicas do mercado globalizado. Isso implica uma responsabilidade ética e social ampliada, enquanto o *design* desempenha um papel essencial na disseminação do consumo globalizado e na configuração das relações sociais e econômicas, especialmente em contextos periféricos.

3 Brasil, Pindorama, Pachamama

Em 11 de abril de 2021, durante a abertura do primeiro seminário *Não sou pardo, sou indígena*, que contou com a participação de acadêmicos e lideranças dos movimentos indígenas do Brasil, o escritor Ailton Krenak fez uma palestra de abertura chamada *O truque colonial que produz o pardo, o mestiço e outras categorias de pobreza*. Durante sua fala, o escritor abordou temas ligados à formação do estado brasileiro, as violências no processo de formação da população, assim como as ações adotadas pelos colonizadores para negar e invisibilizar os povos indígenas e afirmar seu projeto imperialista e homogêneo de mundo, além de como esses aspectos são inerentes ao *pardismo* e à mestiçagem no processo de colonização. Segundo o autor:

Aquelas marcas que desde os séculos XVII e XVIII foram carimbadas nas nossas peles como ferro de marcar animais [...] e para dar uma linha do tempo ao nosso encontro seria interessante lembrar a carta do Pero Vaz de Caminha, pois, alguns historiadores buscam lá naquela carta uma boa marca do tempo, um bom ponto de partida no tempo, na história colonial e na história do desencontro, a chegada dos europeus no continente americano. [...] a carta do Caminha busca uma imagem para comunicar a coroa portuguesa, sobre esse achamento de gente diferente aqui no continente. Ele teria dito que nós éramos de cor parda, essa a gente de cor parda que foi encontrada aqui no continente são exatamente os que vieram ser chamado também de índios, nós sabemos que ao longo da história essas variações têm o objetivo, óbvio, claro, que era o de nos diferenciar daqueles homens brancos que vieram para cá trazendo as marcas coloniais, distribuídas depois em todo o continente americano. (Krenak, 2021, 120min)

Conforme o autor, a utilização de símbolos para construir esta comunicação com a coroa portuguesa possibilita ainda uma distinção entre os que aqui foram encontrados e os colonos, não apenas pela coroa portuguesa do período, mas também pela espanhola. Essa criação de uma categoria de distinção entre os povos é de extrema importância, pois ela moldará a forma e a compreensão do papel dos sujeitos durante os próximos séculos no desenrolar da história da invenção do Brasil. Uma vez que o termo pardo passa de uma distinção de um fenótipo com relação à cor e as características físicas de um grupo para ser um demarcador social no século seguinte, torna-se uma demarcação que determina o lugar da mestiçagem e o lugar social que estes sujeitos ocuparam: hora e lugar de similaridade com a casta colonial, hora e lugar de produto a ser comercializado como mão de obra escrava.

Com base na fala de Krenak (2021), podemos perceber que a constituição da sociedade brasileira não se limita apenas à formação de estruturas sociais, econômicas e políticas, mas também engloba a criação e disseminação de símbolos e representações sociais. Conforme argumentado pelo sociólogo peruano Aníbal Quijano, a Europa Ocidental desenvolveu-se historicamente a partir da exploração das Américas, um processo que não pode ser dissociado das subseqüentes consequências históricas. Quijano (2005) sublinha que o estabelecimento de um novo padrão de poder, caracterizado pela dominação e exploração, gerou uma relação de dependência estrutural entre a América e a Europa Ocidental. Este vínculo de dependência foi, e continua sendo, um fator determinante nas configurações econômicas, políticas e sociais que persistem até os dias atuais.

A relação histórica de dependência estrutural, mencionada por Quijano (2005), não se limita aos aspectos econômicos, mas também permeia as esferas culturais e ideológicas. A imposição de uma hegemonia eurocêntrica influenciou profundamente as identidades locais e regionais, muitas vezes suprimindo ou marginalizando saberes e práticas autóctones. Desta forma, a investigação desses elementos e das suas inter-relações é crucial para desvelar as camadas de significados e práticas que constituem a realidade social contemporânea, permitindo uma apreciação crítica das estruturas de poder vigentes e das possibilidades de resistência e transformação social.

A produção histórica da América Latina começa com a destruição de todo um mundo histórico, provavelmente a maior destruição sociocultural e demográfica da história que chegou ao nosso conhecimento. Este é um dado conhecido por todos, obviamente. Mas raras vezes, se alguma, pode ser encontrado como elemento ativo na formulação das perspectivas que concorrem ou confluem no debate latino-americano pela produção de nosso próprio sentido histórico. E suspeito que agora mesmo seria um inapreensível argumento, se não estivesse presente o atual movimento dos chamados “indígenas” e não estivesse começando a emergir o novo movimento “afro-latino-americano”. (Quijano, 2005, p. 16)

Ainda de acordo com Quijano (2005), a formação da América Latina foi marcada por conflitos e violência, resultado de intensas crises e mudanças históricas profundas, cujas consequências ainda não foram completamente resolvidas. Como uma forma de combater essas crises políticas e sociais no Brasil, muitos movimentos artísticos buscam encontrar no redesenho da história de formação do país não apenas uma chave de leitura para os problemas sociais, mas também alento e esperança. E é nas culturas e nas cosmogonias indígenas que esses movimentos buscam durante séculos por uma fonte de referências que se contrapõem e contrastam com os modelos eurocêntricos.

É necessário destacar que a compreensão dos movimentos artísticos se fundamenta na análise das obras inseridas em um sistema interconectado de expressões culturais, que compartilham elementos comuns e características predominantes em uma determinada época ou período histórico. A identificação dessas características compartilhadas permite a contextualização e interpretação dos movimentos artísticos, revelando padrões estilísticos, temáticos e motivacionais recorrentes. Quando observamos a presença de elementos consistentes em diversas obras de arte de um mesmo período, evidenciam-se as linhas condutoras e os vínculos entre substâncias, temas e motivos, fornecendo uma chave interpretativa para compreender e analisar o movimento artístico em questão.

É possível notar dentro de alguns desses movimentos artísticos, em especial o romantismo (1836 a 1881), que a construção de uma identidade nos movimentos artísticos possui em seu cerne divisões e variações de repertório que compõem uma identidade, identidade essa que não apenas distingue o artista, mas também nomeia e caracteriza grupos sociais. O teórico da arte e sociólogo Stuart Hall em sua obra *A identidade cultural na pós-modernidade* afirma:

Se tais sociedades não se desintegram totalmente é porque elas são unificadas, mas porque seus diferentes elementos e identidades podem, sob certas circunstâncias, ser conjuntamente articulados. Mas essa articulação é sempre parcial: a estrutura da identidade permanece aberta. (Hall, 2006, p. 18)

Ainda de acordo com Hall (2006), no mundo moderno, as culturas nacionais das quais fazemos parte são uma das principais fontes de identidade cultural. Ao nos definirmos, muitas vezes usamos nossa nacionalidade como um indicador de nossa identificação pessoal. No entanto, essa afirmação é metafórica. Assim, também podemos compreender como metafórica a concepção da ideia de "brasilidade", passível de identificação dentro do contexto sócio-histórico e político do estado nacional brasileiro, uma forma de suprir a necessidade de produção de manifestações identitárias.

A interação entre o campo de formação do *design* e a construção da identidade nacional brasileira, centrada no imaginário artístico, assume uma importância primordial para a compreensão do papel desempenhado pelo *design* na expressão e representação da identidade cultural do Brasil. Nesse contexto, e partindo da compreensão do arcabouço do desenho industrial pela perspectiva de Magalhães (1998), o *design* desempenha um papel fundamental na valorização da diversidade cultural brasileira, ao integrar elementos do imaginário artístico nacional em suas práticas e projetos. Além disso, o *design* precisa ser concebido como um meio de expressão da latinidade e da rica pluralidade cultural brasileira, ao amalgamar influências provenientes de diversas vertentes culturais, tais como as indígenas, africanas e europeias.

Mas é necessário, antes da elaboração dessas categorias, questionarmos a origem dessas categorias que foram largamente exploradas por essas correntes artísticas com o propósito político da criação de uma imagem de identidade nacional. É necessário afirmar que, durante o processo de colonização imposto às colônias ameríndias, os sistemas e linguagens de signos das sociedades aqui presentes passaram por um processo de genocídio físico e cultural que compreende, de acordo com o sociólogo Aníbal Quijano (2005), três fases. A primeira é a desintegração dos padrões de poder e civilização das sociedades mais avançadas da história. Em segundo lugar, houve a extinção física de mais da metade da população dessas sociedades em um período de

pouco mais de três décadas no início do século XVI. E, em terceiro lugar, a eliminação deliberada de muitos dos mais importantes produtores e portadores dessas experiências, incluindo seus líderes, intelectuais, engenheiros, cientistas e artistas.

Uma das mais ricas heranças intelectuais e artísticas da espécie não só ficou destruída, mas, sobretudo sua parte mais elaborada, mais desenvolvida e avançada, ficou inacessível para os sobreviventes desse mundo. Daí em diante, e até não há muito, eles não poderiam ter ou produzir signos e símbolos próprios senão nas distorções da clandestinidade ou nessa peculiar dialética entre a imitação e a subversão, característica do conflito cultural, principalmente nas regiões andino-amazônica, centro e norte-americanas. (Quijano, 2005, p. 16)

Para além das violências praticadas durante esse período, é essencial destacar os impactos da colonização sobre os descendentes das populações indígenas que ocupavam essas terras antes da invasão dos colonizadores. Esses efeitos persistentes da colonização manifestam-se tanto de forma material quanto subjetiva sobre os sobreviventes ao longo dos séculos subsequentes. Essa prolongada repressão resultou na marginalização, na falta de acesso à educação, na exploração, na periferização cultural e na dependência dessas comunidades. De acordo com Krenak (2001):

A minha pergunta é: quem são todos os brasileiros que alguns autores, sejam antropólogos, historiadores ou sociólogos, insistem em invocar como se fosse uma entidade espiritual que podemos chamar e que aparece? No meu caso, eu gostaria de vê-la se manifestar. Quem é esse povo brasileiro? Se o estado colonial, que perdura, manipula essas categorias para nos impedir de nos empoderarmos, como agora, em que podemos assumir o risco de ser quem somos, vamos perguntar aos nossos irmãos que são chamados de caboclos, sertanejos e outros em vastas regiões desse território: como vamos convidar esses nossos parentes para perguntarem se ainda se lembram de quem são? Porque sabemos que essas categorias foram criadas para ocultar. (Krenak, 2021, 120min)

Por fim, é pertinente nos questionarmos como o *design* pode ser capaz de incorporar elementos autóctones dessas culturas, mais do que como elementos estéticos, mas como técnicas, materiais, locais e simbólicas, favorecendo, assim, a preservação e valorização desses saberes ancestrais. Tal integração pode consolidar a relação entre o *design* e a identidade cultural brasileira, ao mesmo tempo em que amplia e enriquece as possibilidades criativas dentro do campo do *design*.

4 Considerações finais

Como vimos ao longo do artigo, Aloísio Magalhães (1998) ressalta que o *design* atua como um mediador cultural, integrando elementos diversos e promovendo um entendimento mais claro do que poderia vir a ser uma contribuição social do *design* dentro da complexa formação cultural brasileira. Ele enfatiza a valorização da diversidade cultural, contribuindo para a construção de uma identidade nacional mais inclusiva e coesa e que alcança as necessidades dos povos que constituem o Brasil. Magalhães (1998) também destaca a importância de preservar e valorizar técnicas tradicionais e artesanais, bem como incorporar símbolos e narrativas que refletem a pluralidade cultural brasileira. Ele aponta que o *design* pode ser uma ferramenta de autonomia e preservação dos saberes dos povos autóctones, ainda em processo de construção. Por sua vez, Gui Bonsiepe (1982) argumenta que o *design* industrial precisa ser compreendido e utilizado como um instrumento de ação emancipatória, beneficiando diretamente a maioria da população. Ele propõe a pesquisa em *design* como uma ferramenta para diminuir as disparidades entre as diversas sociedades, buscando uma renovação do campo do ensino e das práticas corporativas, aproximando-as.

Como podemos perceber, o *design* assume um papel significativo como agente de transformação social e na promoção da inclusão na sociedade brasileira, quando integra conhecimentos tradicionais e culturais. Ao retornamos ao exemplo do trabalho do *designer* indígena Maurício Duarte, pertencente ao povo Kaixana, com colaboração de um artesão indígena, José Curipaco, podemos perceber que a incorporação de técnicas, conhecimentos de manuseio de matérias e produção de substratos possibilita novos processos no projeto têxtil. Em entrevista à Vogue Brasil de junho de 2023 a respeito do processo de criação da coleção à qual a peça pertence, o *designer* afirma que, para ele e seu povo, “o artesanato é um saber ancestral, que não pode ser perdido, mas é também uma necessidade de subsistência. Muitas das nossas técnicas são extremamente ancestrais, mas, no dia a dia, você cria o que for preciso para conseguir trabalhar” (Assunção, 2023, n. p.). Sobre a motivação no processo criativo da coleção Tramas, podemos perceber como o caráter artesanal e rústico da fibra de arumã é

habilmente combinado à alfaiataria predominantemente em preto e branco, resultando em peças sofisticadas e elegantes. Estas criações são inspiradas no período da *Belle Époque* brasileira no Amazonas, que abrange os anos de 1890 a 1920 e é caracterizado pelo auge do ciclo da borracha.

Este período foi marcado por uma prosperidade significativa, embora esta riqueza estivesse restrita aos brancos que dominavam a região. Em contrapartida, os povos indígenas e negros eram relegados às atividades laboriosas de extração do látex das seringueiras, uma dinâmica que refletia e perpetuava profundas desigualdades sociais e raciais. As vestimentas estruturadas da burguesia desse período, incluindo *corsets*, saias com anáguas e chapéus, são reinterpretadas por Maurício Duarte com a utilização da fibra de arumã. Esta escolha de material não apenas infunde as peças com uma autenticidade material, mas também carrega um simbolismo potente. A reinterpretação dessas vestes tradicionais e sua apresentação em desfiles com modelos indígenas e negras constituem um ato de ressignificação cultural e histórica. Este gesto simboliza a devolução da riqueza e do protagonismo cultural e social que foram historicamente negados a essas comunidades.



Figura 3 - Fila final do desfile da marca Maurício Duarte durante a edição de número 55 da São Paulo Fashion Week. Foto: Agência Fotosite. São Paulo, 6 jun. 2023.

O desfile que apresentou a coleção na edição de número 55 da São Paulo Fashion Week não é apenas uma apresentação de moda, mas também um manifesto visual que questiona e desafia as narrativas históricas de exclusão e exploração. Ao utilizar a fibra de arumã, uma matéria-prima ligada às tradições indígenas, e ao reimaginar as roupas da elite colonial, Maurício estabelece um diálogo crítico com o passado. Ele transforma as peças de vestuário em veículos de memória e resistência, destacando a contribuição e a presença contínua dos povos indígenas e negros na construção da história e cultura brasileiras. Além disso, a escolha de desfilar essas peças em modelos indígenas e negras reflete uma conscientização e uma valorização da diversidade étnica e cultural que compõem o tecido social brasileiro. Este ato de inclusão e representação é um passo importante na luta contra a marginalização e a invisibilidade dessas comunidades na sociedade contemporânea.

Ao fazer isso, Maurício não só honra o legado cultural desses grupos, mas também promove uma reflexão crítica sobre as estruturas de poder e opressão que ainda persistem. É por meio da prática que podemos perceber a valorização da diversidade cultural, ao incorporar elementos simbólicos diversos que representam a riqueza da pluralidade nacional, fomentando, assim, a preservação e celebração das identidades locais.

Ademais, ao reconhecer e incorporar os saberes ancestrais das comunidades originárias nos processos de *design*, podemos perceber como o *design* pode contribuir para a valorização e fortalecimento das práticas desses grupos, promovendo, dessa forma, a inclusão e visibilidade dessas comunidades. Por meio de projetos e produtos que refletem narrativas e tradições, o *design* possibilita o empoderamento dessas comunidades, permitindo-lhes expressar seus valores de maneira autêntica. Finalmente, ao atuar como um agente catalisador da igualdade e justiça social, o *design* propicia a redução das desigualdades ao facilitar a inclusão de grupos marginalizados e ampliar o acesso a oportunidades no campo da criatividade e do *design*.

Referências

ASSUNÇÃO, Luxas. Conheça Maurício Duarte, estilista indígena que chama atenção por suas criações ancestrais. **Vogue - Globo**, 2023. Disponível em: <<https://vogue.globo.com/moda/noticia/2023/06/conheca-mauricio-duarte-estilista-indigena-que-chama-atencao-por-suas-criacoes-ancestrais.ghtml>>. Acesso em 30 set. 2024.

BARDI, L. **Tempos de Grossura: o design no impasse**. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi e P. M, 1994.

BAITELLO JÚNIOR, Norval. **A Era da Iconografia: Reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura**. 1ª ed. São Paulo: Paulus, 2014.

BONSIEPE, Gui. **A lógica do conceito de design**. A Tecnologia da Tecnologia. Entrevista realizada por Maria Cecília dos Santos. São Paulo, Ed. Blucher, 1982, p. 27-50.

BONSIEPE, Gui. **Design, Cultura e Sociedade**. São Paulo: Blucher, 2011.

BONSIEPE, Gui. The Uneasy Relationship between Design and Design Research. In: RALF, Michel (org.). **Design Research Now: essays and selected projects**. Berlin: Birkhauser, 2007. p. 25-39.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CARDOSO, Rafael. **Design para um mundo complexo**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

CUNHA, Manuela C. **Cultura com aspas**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

FLUSSER, Vilém. **The Shape of Things: A Philosophy of Design**. Londres, Reaktion Books, 1999.

FLUSSER, Vilém. **Comunicologia: reflexões sobre o futuro**. As conferências de Bochum. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

HALL, Stuart. **Identidades culturais na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP & A Editora, 2006.

IN **VOGUE**. São Paulo, 26 out. 2023. Disponível em: <<https://vogue.globo.com/ebook/>>. Acesso em: 10 mai. 2024.

JARDÍ, Enric. **Pensar com imagens**. Trad. Priscila Farias. São Paulo: Gustavo Gil, 2014.

KRENAK, Ailton. **O truque colonial que produz, o pardo, o mestiço e outras categorias de pobreza**. [Vídeo online]. 11 de abril de 2021. Disponível em: <<https://shorturl.at/bltR8>>. Acesso em: 30 set. 2024.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **L'efficacité symbolique**. Paris: Revue de l'histoire des religions (1949): 5-27. Disponível em: <<https://bit.ly/3ZJmpFb>>. Acesso em: 30 set. 2024.

MAGALHÃES, Aloísio. **O que o design industrial pode fazer pelo país?** Revista Arcos, Rio de Janeiro, v. 1, p. 8-12, 1998. Disponível em: <<https://bit.ly/365gcGB>>. Acesso em: 28 maio 2024.

NOVAES, Sylvia C. **Entre a harmonia e a tensão – sobre as relações entre antropologia e imagem.** Revista Anthropologicas, vol. 20 (1+2). UFPE, 2009, p. 9-25.

NOVAES, Sylvia C. **Imagem, magia e imaginação: desafios ao texto antropológico.** Rio de Janeiro: Mana 14/2, 2008.

QUIJANO, Aníbal. Dom Quixote e os moinhos de vento na América Latina. In: **Dossiê América Latina**, São Paulo, v. 19, p. 9-31, 01 dez. 2005. Quadrimestral. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/issue/view/744> . Acesso em: 05 mai. 2024.

RUBINO, Silvana. A escrita de uma arquiteta. In: GRINOVER, Marina; RUBINO, Silvana (org.). **Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi, 1943-1991.** São Paulo: Cosac & Naify, 2009. p. 19-40.

TERENA, Naine. **Arte indígena no Brasil.** Cuiabá: Ed. Oráculo, 2022.

TUKANO, Daiara H. **UKUSHÉ KITI NIÍSHÉ: direito à memória e à verdade na perspectiva da educação cerimonial de quatro mestres indígenas.** 2018. 193 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Direitos Humanos e Cidadania e Estudos Avançados Multidisciplinares, Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

XAKRIABÁ, Edgar K. **Etnovisão: o olhar indígena que atravessa a lente.** 2019. 130 f. Tese (Doutorado) - Curso de Antropologia, Antropologia Social, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

Design and ancestry questioned: considerations on the social role of design in contemporary Brazil

Abstract

This article aims to discuss the character and social role of design and the work of designers in contemporary Brazil. It particularly focuses on processes and projects that incorporate the knowledge and ancestral traditions of indigenous peoples. The analysis is conducted through the works of Gui Bonsiepe and Aloísio Magalhães, highlighting the relevance of design in valuing and recognizing the production methods of these communities. The discussion addresses how contemporary design can serve as an agent of social transformation by integrating traditional knowledge and promoting cultural inclusion and appreciation. The article emphasizes the need for a more inclusive and critical perspective in the field of design, recognizing and celebrating the richness of ancestral traditions.

Keywords

Design; Ancestral knowledge; Social role of design.

Como citar

CURCIO, Gustavo O. F; ARAÚJO, Sarah R. *Design* e ancestralidade postos em questão: considerações sobre o papel social do *design* no Brasil contemporâneo. **Interfaces da Comunicação**, [S. l.], v. 1, n. 3, 2024, p. 1-24.

Recebido em: 1/5/2024.

Aceito em: 1/8/2024.

