

Design Periférico como conceito: contribuições para a formulação de um design brasileiro situado

Elaine Gonçalves Rodrigues

Universidade Federal Fluminense

<http://lattes.cnpq.br/5852615953349108>

elainegrodrigues@gmail.com

Resumo

Este artigo apresenta parte de uma pesquisa de mestrado em andamento, que propõe investigar o design a partir de uma perspectiva situada e explicitamente declarada: a da periferia. Para tal, realiza-se uma análise sobre a história da institucionalização do design no Brasil e os debates que se desdobraram como consequência deste ocorrido. Por fim, por meio da compreensão da importância das culturas e dos contextos locais para o design, são apresentados fundamentos para a formulação de um design periférico situado. O texto se organiza em três eixos: a consolidação do design moderno no Brasil e seus efeitos na construção de um campo projetual brasileiro; a emergência de perspectivas alternativas que tensionam o modelo dominante; e, por fim, a proposta conceitual de um design periférico, ancorada no pensamento fronteiriço e no sujeito periférico.

Palavras-chave

Design periférico; design brasileiro; periferia; pensamento fronteiriço; sujeito periférico

Peripheral Design as a Concept: Contributions to the Formulation of a Situated Brazilian Design

Abstract

This article presents part of an ongoing master's research project that aims to investigate design from a situated and explicitly stated perspective: that of the periphery. To this end, it analyzes the history of the institutionalization of design in Brazil and the debates that have unfolded as a consequence of this process. Finally, through an understanding of the importance of local cultures and contexts for design, it proposes foundational elements for the formulation of a situated peripheral design. The text is organized around three main axes: the consolidation of modern design in Brazil and its effects on the construction of a national design field; the emergence of alternative perspectives that challenge the dominant model; and, finally, the conceptual proposal of a peripheral design, grounded in border thinking and the notion of the peripheral subject.

Keywords

Peripheral design; Brazilian design; periphery; border thinking; peripheral subject

1 Introdução

Este artigo apresenta parte de uma pesquisa de mestrado em desenvolvimento, cujo objetivo é investigar o design a partir de uma perspectiva situada e explicitamente declarada: a da periferia. Considerando que, no Brasil, o design institucionalizou-se ancorado em um modo de pensar eurocêntrico, busca-se observar que outras possibilidades podem ser formuladas para construir um design mais relacionado aos saberes e às culturas do país e disputar seus campos discursivos. Este ensaio, portanto, procura explorar novas brechas para a construção de uma enunciação localizada (HALL, 2006) no design. Isto é compreendendo que “todo o discurso é ‘localizado’” (*ibid.*, p. 22) busca-se, a partir de outras epistemologias não eurocêtricas, modos de pensar e fazer design que sejam capazes de contemplar identidades e subjetividades que foram excluídas das discussões sobre o que constituiu o design brasileiro.

O texto inicia-se com uma breve exposição do processo de institucionalização do design nas décadas de 1950 e 1960, destacando a escolha pela implementação de um modelo de design moderno, desvinculado das especificidades culturais, sociais e econômicas do país. Em seguida, são discutidas as críticas à hegemonia desse modelo, seus impactos na historiografia da área, na desvinculação da cultura material brasileira e nos conflitos sobre a identidade do design brasileiro. No segundo item, analisa-se alternativas a essa lógica, abordando as aproximações com a cultura popular e as contribuições dos Estudos Decoloniais na formulação de epistemologias situadas. A última parte começa demonstrando como a ideia de periferia é abordada no campo do design, evidenciando a predominância de uma concepção geopolítica global e uma escassez de análises que compreendam a periferia como realidade urbana e social específica, defendendo, assim, a necessidade de um design que dialogue com os contextos periféricos brasileiros. Ao final, articula-se o pensamento fronteiriço, de Mignolo e Tlostanova (2006), e a noção de sujeito periférico, de D’Andrea (2013; 2020) como base para a formulação do conceito de “design periférico”, entendido como prática crítica e política comprometida com os saberes e vivências de territórios historicamente marginalizados, orientada por uma perspectiva de pluriversalidade e situada de design no Brasil.

2 Design moderno no Brasil: contexto de implementação e críticas

2.1 Breve contexto da institucionalização do design no Brasil

O processo compreendido como o de institucionalização do design no Brasil, entre as décadas de 1950 e 1960, ocorreu em um contexto marcado por transformações geopolíticas, econômicas, sociais e culturais. Entre o fim da Segunda Guerra Mundial e o início da Guerra Fria, os Estados Unidos consolidaram-se como potência global e instituíram um paradigma de desenvolvimento baseado na modernidade tecnológica, no consumo de massas e na busca por um padrão de vida elevado, que deveria ser replicado mundialmente (PRESTES, 2015). No país, esse cenário favoreceu a constituição de um Estado desenvolvimentista, especialmente observado nos governos de Vargas e Kubitschek, que promoveu a industrialização e incentivou a modernização econômica, como parte de um projeto nacional voltado a uma ideia de progresso.

Diante do contexto de industrialização e de crescimento urbano, intensificou-se a produção de bens duráveis e, conseqüentemente, cresceu o interesse por atividades relacionadas à produção e à comunicação desses produtos. Segundo Cara (2010), esse ambiente de incentivo à atividade industrial teria favorecido os “debates em torno da atividade criativa aqui identificada como desenho industrial” (*ibid.*, p. 38). Porém, além deste movimento, o fator apontado frequentemente na historiografia do design do país como decisivo para a consolidação do modelo moderno de design teria sido o movimento artístico abstracionista.

Tal corrente fazia parte da influência cultural estadunidense, que incentivou a difusão de uma estética moderna e abstrata como parte de seu projeto político e diplomático. De acordo com Cara (2010):

[...] os Estados Unidos apropriaram-se do projeto moderno e, por conseguinte, das propostas elaboradas pelas vanguardas europeias, dentro de uma perspectiva de modernização nem tanto cultural mas sobretudo vinculada aos interesses desenvolvimentistas da nação (*ibid.*, p. 38).

Nesse sentido, ações de fomento a valorização do abstracionismo por parte dos Estados Unidos (CARA, 2010), teriam incentivado fortemente a fundação e as propostas curatoriais de instituições como o MASP - Museu de Arte de São Paulo (1947), o MAM-SP - Museu de Arte Moderna de São Paulo (1948) e o MAM-RJ - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1948). Apoiadas por setores da elite paulista e carioca interessados em alinhar-se ao paradigma moderno, essas instituições tornaram-se importantes difusoras da estética moderna e da abstração geométrica e contribuíram significativamente para a consolidação do design moderno no Brasil.

A criação do Instituto de Arte Contemporânea (IAC) no MASP, em 1951, por iniciativa de Pietro Maria Bardi e Lina Bo Bardi, com participação de Max Bill, representa um desdobramento desse movimento. O IAC foi a primeira escola de desenho industrial do país e simbolizou não apenas um passo fundamental no processo histórico de amadurecimento das discussões sobre o desenho industrial no Brasil, mas também, conforme Leite (2007), teria sido “nessa ocasião que se estabeleceu o paradigma moderno de ensino de design no Brasil” (*ibid.*, p. 6-7). Considerando que o design se difundiu de maneira mais proeminente no âmbito do ensino do que na esfera produtiva industrial (MORAES, 2006), é preciso destacar ainda o papel do projeto da Escola Técnica de Criação do MAM-RJ no final da década de 1950, da sequência de Desenho Industrial da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP) e da Escola Superior de Desenho Industrial e Artesanato, idealizado por Lina Bo Bardi, entre 1962 e 1963, mesmo que não tenha sido implementada.

Por fim, é crucial considerar a importância da concepção da Escola Superior de Desenho Industrial - ESDI, em 1962, no então Estado da Guanabara, para a institucionalização do design no Brasil. Inspirada no projeto pedagógico da germânica Escola de Ulm, contou com docentes formados na instituição e adotou uma abordagem metodológica baseada na sua vertente de racionalidade formal. Assim, a primeira escola de desenho industrial de ensino superior do Brasil estabeleceu definitivamente o design moderno como modelo da atividade no país, inclusive por exercer uma influência decisiva na estruturação curricular de outros cursos no país. Apesar de sua relevância para a formação das primeiras gerações de designers e docentes do país na área, a escola se notabilizou por sua rigidez formal e escassa crítica à adequação do modelo moderno ao contexto brasileiro.

Como desdobramento da criação da ESDI – ainda que não exclusivamente por ela –, houve o nascimento de associações profissionais e a ampliação de escritórios de design, o que, conforme Anastassakis (2014), aliado à abertura de outros cursos de nível superior na área, possibilitou a institucionalização do campo na década de 1960. Dessa forma, o período analisado aqui entre 1950 e 1960 não deve ser visto como o surgimento do design no país, mas como o momento em que se formou uma consciência crítica por meio da institucionalização de classe e ensino do desenho industrial no país (ANASTASSAKIS, 2014, p. 90).

Em suma, o design se consolidou como atividade profissional no Brasil a partir de conveniências alinhadas aos interesses da sua elite econômica e intelectual, que buscava direcionar o país rumo à ideia de modernização. É conveniente observar que o desejo por esta modernização incluía e excluía determinadas classes, raças e lugares, revelando que tal projeto não implicava, necessariamente, em fazer com que o país superasse as suas desigualdades e deficiências estruturais. Nesse sentido, ao levar em conta que o design surge como parte desse verniz compreende-se, em parte, a dificuldade

histórica do design brasileiro em se aproximar das realidades sociais mais amplas, tornando-se por muito tempo uma prática descolada do contexto cultural nacional.

2.2 Críticas ao design moderno e seus efeitos desfavoráveis para a construção de um design brasileiro

A partir da compreensão do período em que o design passou a ser reconhecido como uma atividade profissional no Brasil, torna-se possível aprofundar o debate acerca das consequências e contradições advindas da influência do design moderno sobre o campo projetual brasileiro. Assim, analisa-se, nesta parte, como a adoção desse modelo internacional teria contribuído para a invisibilização de práticas projetuais anteriores à década de 1960, desconsiderando experiências formativas vinculadas à cultura material nacional e negligenciando as especificidades sociais, culturais e econômicas do país, gerando conflitos em torno da construção de uma identidade para o design brasileiro.

Autores como Cardoso (2005) e Leite (2007) questionam a leitura mítica de origem do design brasileiro a partir da década de 1960. Ambos argumentam que já existiam, antes disso, vários indícios de ensino e práticas projetuais no país. Para Cardoso, cuja obra “O design brasileiro antes do design” (2005) demonstra a existência da prática projetual no país desde meados da década de 1870, o que ocorreu em 1960 foi “uma ruptura” (*ibid.*, p. 7) de uma possível cultura projetual brasileira e a introdução de “um novo paradigma de ensino e de exercício da profissão” (*ibid.*, p. 10), e não o surgimento do design em si. Leite (2007), por sua vez, entende a institucionalização do ensino de design, representada pela ESDI, “como um estágio a mais em um longo processo de diferentes experiências na educação para a articulação entre arte e indústria” (*ibid.*, p. 3). Além disso, o autor aponta que na criação da instituição foram ignoradas experiências educacionais promovidas anteriormente no país.

Outra crítica relevante ao design que se estabeleceu no país diz respeito à sua natureza importada e à sua falta de conexão com a realidade brasileira. No entendimento de Moraes (2006), diferentemente da institucionalização do design na Itália, que se deu de maneira espontânea, “como uma espécie de continuação da própria cultura artesanal do país” (*ibid.*, p. 65), no Brasil, esse processo teria se dado “de modo forçado” (*ibid.*, p. 65). Em outras palavras, essa proposta não foi produzida a partir de reflexões sobre as demandas da sociedade brasileira, tampouco de articulações com as diversas identidades culturais e modos de vida do país. Leite (2007) afirma, nesse sentido, que o design nasce “de costas para o Brasil” (*ibid.*, p. 26), sem conexão com as realidades sociais e culturais brasileiras.

A escolha por um modelo projetual alicerçado em uma “criação sem raízes culturais” (LESSA, 1994, p. 102) promoveu uma conduta de elaboração de projetos de design no Brasil cujos “aspectos funcionais” (MORAES, 2006, p. 62) eram ressaltados e “as referências e espontaneidades locais” (*ibid.*, p. 62) minimizadas. Como consequência, o design brasileiro passou a ser caracterizado pela presença mais visível e consistente do modelo racionalista do que dos nossos próprios símbolos locais (MORAES, 2006). É nesse sentido que Coelho e Damázio (2002), ao se referirem ao design brasileiro como “poliglota”, argumentam que este “há muito tempo vem ‘escrevendo’ em variadas línguas”, porém não teria aprendido “a ‘escrever em português’, ou a desenvolver artefatos reconhecíveis como brasileiros” (*ibid.*, p. 1548).

Esses elementos contribuíram para a constituição de uma crise identitária em torno do que é o design brasileiro. O peso do modelo alemão – refletida na sua predominância histórica e no apagamento de outras produções projetuais – e a dificuldade de assimilação das particularidades sociais e culturais do país produziu um dilema no campo sobre o que seria e o que poderia ser a identidade do design brasileiro. Esse debate é recorrente na história da institucionalização do campo e, segundo Anastassakis (2014), remonta à criação dos primeiros cursos de formação, nas décadas de 1950 e

1960. Tal discussão manifesta-se em diversos momentos, como na explosão crítica protagonizada por alunos da ESDI em 1968, nas tentativas de reorientação dos cursos de design nas décadas seguintes e, mais recentemente, em pesquisas que buscam rastrear outras genealogias e referenciais para tentar redescobrir um design brasileiro fora do design moderno.

Diante do exposto, ao analisarmos criticamente os efeitos da consolidação do design moderno no Brasil, percebe-se que a eleição arbitrária de um marco fundador apagou experiências projetuais anteriores e processos formativos enraizados na cultura material local. Além disso, a implementação deliberada de um modelo importado, alheio às especificidades nacionais, comprometeu a constituição de uma linguagem própria e resultou em uma crise identitária que ainda reverbera nos debates contemporâneos. Esse processo evidencia a necessidade de refletir sobre outras possibilidades para o design brasileiro, a partir de novas genealogias, epistemologias e linguagens, distanciadas da lógica universalizante da modernidade.

3 Propostas dissidentes e contextualizadas na trajetória do design no Brasil

Verifica-se que a implementação do design moderno no Brasil não se deu de maneira unânime e, desde sua origem, o modelo motivou críticas em diversas dimensões do campo. Assim, é possível encontrar outros movimentos, a partir da década de 1960, que buscaram propor outros pontos de vista, ampliando a discussão sobre o que poderia ser o design brasileiro, por meio de aproximações com concepções ligadas à cultura nacional. Mais recentemente, pesquisas têm repensado o design brasileiro sob perspectivas decoloniais, sugerindo a superação da epistemologia moderna e incorporando as cosmovisões “ladina amefricanas”¹ como forma de lidar com as questões da atividade, ancoradas em saberes e culturas locais.

Entre as primeiras críticas sobre a implantação do modelo moderno, destacam-se as contribuições de Lina Bo Bardi e Aloísio Magalhães, que, embora tenham participado ativamente da construção do ensino do design moderno no país², compreendiam que a atividade deveria estar mais comprometida com a ideia de um “design de identidade nacional” (ANASTASSAKIS, 2012, p. 150). Ainda que não tenham rompido completamente com o projeto moderno, identifica-se em ambos “uma outra vertente” (LEITE, 2006, apud ANASTASSAKIS, 2012, p. 150) frente ao modelo ulmiano. Anastassakis (2014) observa que os dois autores são colocados “como alternativas ao que se efetivava no país” por formularem uma concepção de design que conciliava modernidade e cultura local (p. 245). Logo, observa-se neles uma preocupação em inserir a cultura e “cultura popular” nas discussões sobre o design no Brasil, mas não uma ruptura com o projeto moderno.

Desdobramentos dessas visões também são encontrados em momentos posteriores naquilo que Lessa (2014) denomina de “crítica pós-moderna”, ao se referir a uma mobilização no campo que tenta desestabilizar o cânone moderno mediante o resgate “dos estilos de massa e das referências artesanais, presentes tanto em contextos não industrializados quanto mesmo nos centros urbanos” (*Ibid.*, p. 1428). Ao analisar dois trabalhos de conclusão de curso da ESDI, de 1973, que tratavam de propostas de documentação da tipografia popular urbana, Lessa (2014) identificou neles uma

¹ No texto “A categoria político-cultural de amefricanidade” (1988), Lélia Gonzalez propõe o termo “América Ladina” como uma forma de reinscrição identitária que rompe com as categorias eurocentradas de análise. Trata-se de uma formulação político-cultural que destaca a centralidade das contribuições dos povos negros e indígenas na constituição histórica e cultural da América Latina. Ao substituir o termo “América Latina” por “América Ladina”, Gonzalez reivindica uma leitura decolonial do continente, enfatizando as experiências de resistência e produção cultural de sujeitos historicamente marginalizados, especialmente das mulheres negras, no espaço latino-americano.

² Lina Bo Bardi esteve à frente da criação do Instituto de Arte Contemporânea (IAC), no MASP (1950) e Aloísio Magalhães esteve próximo ao projeto da Escola Técnica de Criação, no MAM-RJ, e foi professor na ESDI (1960).

motivação semelhante à de Lina e Aloísio pois “destacavam os aspectos conceituais e produtivos do artefato popular” (*Ibid.*, p. 1437). Isto é, mesmo por parte de alunos da ESDI, apenas dez anos após sua fundação, verifica-se tentativas de buscar outras possibilidades projetuais, mais aproximada ao contexto cultural brasileiro.

Importa ressaltar que Lessa (2014) também menciona os “modos de projetar anteriores ao modernismo” (*Ibid.*, p. 1428) como parte da “crítica pós-moderna”. Neste caso, o autor faz referência às pesquisas que demonstram a existência de diversos trabalhos e propostas de ensino do que hoje pode ser entendido como design, anteriores à década de 1960, como os de Cardoso (2005) e Leite (2007). É interessante notar que esses estudos, ao redescobrirem outros referenciais históricos do design, também contribuem para a discussão sobre a identidade do design brasileiro. Como aponta Cardoso (2005), “o conhecimento do passado projetual anterior a 1960 é o primeiro passo para uma melhor compreensão daquilo que pode ser entendido como uma identidade brasileira no campo do design” (*Ibid.*, p. 12).

Nesse contexto, torna-se oportuno tratar do “design vernacular”, também discutido por Lessa (2014), por estar inserido no debate sobre a identidade do design brasileiro. O autor propõe uma associação entre as propostas de alunos da ESDI na década de 1970 e esse conceito, consolidado por volta da década de 1990. A noção de design vernacular está vinculada “prioritariamente ao popular, dizendo respeito [...] a possíveis correspondências entre o popular e a questão da identidade cultural” (LESSA, 2014, p. 1429). Tal proposta tem sido associada à produção da cultura popular em oposição à erudita (CARDOSO, 2005, apud FINIZOLA; COUTINHO; CAVALCANTI, 2012, p. 553), além de remeter a “soluções gráficas, publicações e sinalizações que fazem referência aos costumes locais e que são produzidas fora do discurso oficial” (DONES, 2016, p. 76). A aproximação do campo com essa visão, frequentemente empregando-o como fonte de inspiração, tem sido um vetor importante para a formulação de novas propostas de design brasileiro, com uma perspectiva mais próxima e real da cultura visual e dos objetos cotidianos locais.

O avanço proporcionado pela inserção desse conceito nos debates do campo tem sido proveitoso, seja por incluir diversas perspectivas visuais singulares e regionais, seja por evidenciar que não se pode pensar o design brasileiro a partir de uma única via, e, sobretudo, por confrontar o princípio universalista do design moderno. No entanto, apesar de seu potencial, essa abordagem também apresenta limites, pois opera dentro da lógica dualista da modernidade – formal/informal, erudito/popular, planejado/intintivo, industrial/artesanal, superior/inferior – e corre o risco de reproduzir visões idealizadas ou simplificadas da multiculturalidade brasileira, ignorando as dinâmicas coloniais e racistas que atravessam a formação cultural do país.

Frente a esses impasses, os Estudos Decoloniais oferecem uma perspectiva crítica mais radical, ao propor um rompimento com a lógica moderna/colonial e sugerir que a produção de conhecimento seja baseada em saberes de povos historicamente oprimidos. Pesquisas acadêmicas que abordam o design decolonial³ têm tido grande contribuição para a busca da superação do design moderno. Esses estudos têm analisado criticamente a formulação do design moderno e apresentado outras possibilidades de compreensão da atividade com base nas “múltiplas formações onto epistêmicas do

³ Constata-se recentemente uma relevante mobilização de pesquisas acadêmicas voltadas à investigação dos impactos da base colonial e da presença da colonialidade na construção epistemológica do design, como ponto de partida para a formulação de outras possibilidades de pensar e praticar a atividade. Em geral, essas reflexões têm como fundamento os Estudos Decoloniais, originados a partir de pesquisadores identificados como grupo “Modernidade / Colonialidade” (M/C), cujo objetivo é refletir criticamente sobre a colonialidade em suas múltiplas configurações, experienciada pelos povos colonizados na América Latina, e propor epistemes alternativas, fundadas nos saberes de grupos explorados e oprimidos – em contraposição ao eurocentrismo –, como ferramenta para a decolonização.

Sul (Global), a fim de redefinir questões, problemas e práticas de design de maneiras mais apropriadas aos contextos do Sul (Global)” (ESCOBAR, 2018, p. 6, tradução nossa).

Nas pesquisas no Brasil, as abordagens decoloniais têm estimulado o rompimento com o legado moderno ao promoverem a revisão do ensino de design institucionalizado, a contestação do modelo de desenvolvimento industrial que esteve na origem desta vertente da atividade e a reflexão sobre o que pode ser entendido como design brasileiro, ao afastar-se da colonialidade. Em especial, ao reconhecer a heterogeneidade cultural do país, torna-se evidente a inviabilidade de caracterizar o design brasileiro como uma identidade uniforme. A contribuição mais relevante da decolonialidade para o design brasileiro é justamente a de rejeitar soluções universais que, em tese, serviriam para todos os contextos. Ao afirmar a existência e os saberes de sujeitos historicamente silenciados, subalternizados e excluídos pelos processos da colonialidade, e ao valorizar igualmente todas as cosmovisões presentes no país, a perspectiva decolonial abre caminhos para pensar, parafraseando Escobar (2018), um design brasileiro no qual caibam muitos designs brasileiros.

Por fim, ao analisar criticamente os desdobramentos do modelo moderno no Brasil, percebe-se que sua adoção afastou o país de seus próprios modos de pensar e produzir cultura material. Sua presença tornou-se tão enraizada que dificultou o questionamento da própria concepção de design e, embora alternativas tenham surgido ao longo do tempo, muitas ainda se estruturaram em relação ao paradigma moderno, ora em termos híbridos, ora em termos dicotômicos. Nesse sentido, as abordagens decoloniais têm se revelado promissoras, ao apontarem um caminho de ruptura com o projeto moderno e de encontro com as subjetividades e epistemologias locais, com vistas à formulação de novas teorias e práticas de design no, e para, o Brasil.

3 Design periférico: por um design situado a partir das periferias

3.1 A periferia no design: uma breve revisão bibliográfica

O objetivo da pesquisa é refletir sobre práticas de design que estejam conectadas às subjetividades, identidades e questões específicas dos territórios periféricos no Brasil. A noção de periferia é aqui compreendida como a condição urbana de “desigualdade na distribuição da riqueza no espaço” (D’ANDREA, 2020, p. 35), cuja afirmação política, social e subjetiva se faz necessária. A partir desse posicionamento, buscou-se compreender como a periferia tem sido abordada por autores do campo do design.

Não é habitual encontrar, no campo do design, reflexões que tratem da relação centro-periferia a partir de uma perspectiva que compreenda a periferia como um fenômeno urbano e social característico das metrópoles brasileiras. Cardoso (2016), por exemplo, no texto “Design na Periferia”, ainda que sem aprofundamento, pondera que a relação centro-periferia deve ser compreendida em múltiplos níveis, permitindo uma leitura mais complexa das desigualdades no campo do design:

Por exemplo, a economia brasileira é claramente periférica em relação aos Estados Unidos ou à União Europeia, dependendo delas para a sua prosperidade, mas é central dentro do Mercosul e da região como um todo. Mesmo dentro do Brasil, existem regiões centrais e periféricas, como existem grupos de empresas e de pessoas que centralizam o poder e a riqueza e outras que permanecem periféricas. Toda cidade tem também o seu centro (ou centros) e a sua periferia. Juntando esses vários níveis, é possível identificar pessoas que moram em países centrais, mas ocupam uma posição periférica, como um morador de rua em Londres, ou vice-versa, como um alto executivo nigeriano. A partir dessa conceituação mais flexível, é possível elaborar uma análise da posição histórica do design diante das peculiaridades do contexto brasileiro (*Ibid.*, p. 214-215).

Por via de regra, verifica-se que muitos autores analisam o Brasil na posição de um país periférico – dependente dos países centrais na divisão internacional do trabalho –, como tal situação implicou na adoção de um modelo de design importado e qual foi o impacto disso no desenvolvimento da área no país. Além disso, percebe-se que muitas análises referentes à conjuntura dos desdobramentos do design no Brasil são semelhantes às de outros países da América Latina – do mesmo modo considerados periféricos – os quais também compartilharam do projeto de industrialização orientado pelo ideário desenvolvimentista e da implementação de um design moderno importado. Soma-se a isso a restrição das discussões sobre o direcionamento do design e da fruição de artefatos de design às elites, o aspecto dicotômico do campo que alternava entre vertentes do design internacional e outras de características nacionalistas, a busca por uma identidade do design nacional e a dificuldade de elaboração de um design autônomo próprio desses países.

Conforme já mencionado, o design no Brasil emerge em um contexto de industrialização, contudo não é efetivamente incorporado como uma estratégia de inovação no setor industrial. Bonsiepe (1985), ao examinar o modelo de industrialização nos países periféricos, aponta que, para a completude desse empreendimento, seria “imprescindível incluir o componente da inovação tecnológica” (*Ibid.*, p. 29, tradução nossa). Segundo o autor, o desenvolvimento de uma inteligência tecnológica autônoma dos países periféricos seria determinante para a emancipação das suas indústrias em relação aos países centrais, sendo o design industrial elemento fundamental nesse processo. Na ausência disso, continuaríamos como “colonizados industrializados, fornecendo uma plataforma de produção para o Centro, um anexo do mesmo, e não uma plataforma autônoma” (*Ibid.*, p. 29, tradução nossa). Essa condição continuaria promovendo um círculo vicioso de atraso e uma assimetria de desenvolvimento tecnológico entre países do centro e periferia.

Como consequência, houve desestímulo à construção de uma autonomia do design nos países periféricos. No caso brasileiro, tanto a elite industrial, acomodada com a importação de modelos externos, quanto a intelectual, engajada na adesão ao design moderno, demonstraram pouco interesse em promover o desenvolvimento de um campo independente dos países centrais. Bonsiepe (2011) questiona se o design produzido localmente nos países periféricos tem servido para produzir sua autonomia ou apenas para reproduzir os modelos hegemônicos. Uma indagação que deve ser situada considerando o peso histórico da implementação de um modelo importado de design, já apresentado aqui, porém muito relevante para tentar compreender o que poderia significar a autonomia para esses territórios.

De acordo com o autor, para buscar essa independência, é preciso, antes, uma reflexão conceitual sobre a função do design nos contextos periféricos. Ele parte do princípio de que o propósito do design nesses territórios deve diferir daquele vigente nos centros, pois “o que é justificado para o design industrial no Centro, não o é necessariamente na Periferia” e arremata indicando que “a Periferia tem pouco a aprender com o Centro no que diz respeito ao design, porque o design que a Periferia necessita não existe no Centro” (BONSIEPE, 1985, p. 32-33, tradução nossa). Nessa mesma direção, Cardoso (2016) afirma que “a solução para o design na periferia reside não em buscar se aproximar do que é percebido como centro, mas, antes, em se entregar de vez para o que ele tem de mais periférico. (*Ibid.*, p. 230).

Essas provocações – e os elementos analisados até aqui – levam a compreender que o design proposto às periferias do mundo mostrou-se, em muitos casos, ineficaz para atender às necessidades locais e porque ele, por exemplo no Brasil, por muito tempo foi frequentemente associado mais ao estilo e à aparência dos objetos do que à concepção de projetos.

Sob outra perspectiva da relação centro-periferia, é importante mencionar em quais segmentos da sociedade brasileira se concentraram a maior parte das discussões sobre design e quais grupos efetivamente usufruíram de seus produtos. Em grande parte da sua trajetória, o design no Brasil esteve mais presente em bens de luxo voltados a uma elite econômica, que via nesses artefatos

valores simbólicos. Cardoso (2016) destaca a contradição do Brasil que incorpora o design moderno, cujo princípio seria a universalidade e acessibilidade, teoricamente, a todos, ao mesmo tempo em que tais “projetos revolucionários” transformaram-se “em objeto de consumo das próprias elites que alegava combater” (*Ibid.*, p. 218). O autor observa ainda que o “perfil cultural do design” no país assumiu a conotação de uma atividade “de ponta”, em termos tecnológicos, e “de vanguarda”, no aspecto estilístico (*Ibid.*, p. 217), sendo assim, identificado com os gostos e valores da elite. Essa restrição não se limitou ao design moderno, mas estendeu-se também a propostas que valorizavam elementos e materiais nacionais e que, de igual maneira, ficavam reduzidas a determinados estratos sociais.

Ao ficar concentrado majoritariamente nas elites, o design pode ter se tornado pouco conhecido pela maioria da população brasileira. Embora a atividade apresentasse potencial para resolver problemas de projetos em diversos setores, haveria, segundo Cardoso (2016), “um desconcerto frequente entre as preocupações da profissão e aquelas da própria sociedade” (p. 225). Ao citar o caso das embalagens de alimentos, o autor percebe “uma falta de diálogo nítida entre a linguagem gráfica popular e aquela empregada por designers formados nos moldes modernistas e/ou ulmianos de racionalidade e funcionalismo” (*Ibid.*, p. 225). E provoca sobre o modo como alguns designers brasileiros, ao se manterem adeptos ao design moderno, também permaneceriam afastados da realidade brasileira:

Nesse caso, será que é a sociedade que teima em não se adequar aos padrões corretos ou será que é o designer que está trabalhando dentro de parâmetros estreitos e ultrapassados? A persistência e mesmo o ressurgimento do chamado elemento vernacular no design brasileiro é um tema de enorme importância, pois revela as tensões entre uma visão de design fundamentada em ideais importados e uma outra assentada no reconhecimento das raízes profundas da realidade brasileira. Enquanto alguns designers e algumas instituições insistem em posicionar o campo como um agente de imposição de padrões fixos de gosto ou de distinção social, o design corre o risco de permanecer até certo ponto uma flor de estufa no Brasil, incapaz de sobreviver fora do ambiente climatizado do mercado de artigos de luxo (*Ibid.*, p. 225).

Há ainda outros dois traços que Bonsiepe (2011) aponta como comuns ao design nos países periféricos da América Latina: a dicotomia entre um design voltado para padrões internacionais e outro voltado para a valorização dos aspectos nacionais e a constante busca por uma identidade nacional do design. No primeiro caso, compreende-se que, diante da implementação de um modelo de design importado, a busca por um design com características locais tornou-se uma resposta, uma tentativa de fazer frente ao paradigma estrangeiro⁴. Sobre a identidade, afirma:

Pergunta-se: Qual é a ‘mexicanidade’ ou a ‘brasilidade’ do design? De forma geral, a identidade é interpretada em termos de uma determinada configuração formal e cromática de um produto ou de um projeto de design gráfico. Mas não devemos limitar a identidade aos aspectos estético-formais, pois a identidade se manifesta também e, principalmente, nos tipos de problemas que surgem em determinado contexto (*Ibid.*, p. 4-5).

Essas questões remetem novamente ao debate sobre autonomia, uma vez que tanto o design moderno quanto aquele vinculado a uma identidade nacional não demonstram propor uma revisão conceitual do campo nos países periféricos. A autonomia reivindicada diz respeito tanto à concepção de projetos de design e inovação provenientes das conjunções dos países periféricos – isto é,

⁴ Embora, por exemplo, no Brasil, já houvesse alguma movimentação de práticas que podem ser vistas como design antes da implementação do modelo importado e que foi apontado por Cardoso (2011) como atividades projetuais genuinamente brasileiras. Isto é, o surgimento da busca por uma identidade do design nacional pode não ter sido necessariamente causada pelo design moderno, mas ele pode ter o intensificado.

derivada de seus problemas, modos de vida e epistemologias – quanto à autodeterminação do campo para produzir seus próprios saberes, conceitos, metodologias e formas de atuação.

Diante disso, Villas-Boas (2009) propõe o conceito de autonomia projetual:

tal como o projeto deve ser elaborado a partir dos requisitos e das restrições apresentadas pela situação do projeto, o próprio design gráfico deve ser praticado, conceituado, organizado e desenvolvido a partir de sua inserção histórica (ou seja: concreta, efetiva, inserida nas relações sociais tais como elas se apresentam). [...]

[...] Autonomia projetual é, portanto, o conceito de que o projeto nasce da autonomia do designer no exame e na elaboração da solução para a situação de projeto – que é construída visceralmente dependente da própria situação de projeto, porque autônoma a qualquer outra instância (a tradição estrangeira, o apriorístico de dados materiais e linguagens, os preconceitos estilísticos, os parâmetros de outros campos etc.) (*Ibid.*, p. 84).

Embora as análises discutidas neste tópico contribuam para compreender melhor os traços do design brasileiro a partir da visualização da sua localização no mundo em conjunto com outros países periféricos da América Latina, elas partem de uma perspectiva abrangente e generalizante, desconsiderando as especificidades entre os países. Se não é possível uniformizar contextos, histórias, culturas e experiências apenas pelo fato de serem periféricos, tampouco é adequado fazê-lo dentro do próprio Brasil, cuja extensão territorial e desigualdades geram múltiplas formas e graus de periferização. Assim, torna-se cada vez mais necessário examinar as conjunturas a partir de perspectivas localizadas.

Diante dos escassos estudos no campo do design acerca das periferias – compreendidas aqui como um processo urbano de desigualdades espaciais, econômicas, políticas e sociais, presente nas grandes cidades brasileiras e de produção identitária territorial – e das representações frequentemente construídas por olhares externos e estigmatizantes, então talvez seja a partir desses próprios territórios que tais reflexões devam ser produzidas. Essa produção de saberes situada pode apresentar novas abordagens para o design e contribuir, conforme proposto por Villas-Boas (2009) no conceito de autonomia projetual, para a construção de projetos de design “intrinsecamente ligados às relações sociais nas quais se desenvolvem e à sua experiência histórica” (*Ibid.*, p. 84).

3.2 Design Periférico: formulações a partir do pensamento fronteiriço e do sujeito periférico

Todo o empenho empreendido até aqui teve como propósito contribuir para a reflexão sobre como o design no Brasil passou a ocupar o lugar de uma atividade alheia à conjuntura nacional em diversos aspectos. Para tanto, foi fundamental compreender que os interesses das elites brasileiras guiaram o fomento a um modelo internacional cujo propósito era o de se alinhar a uma concepção de progresso. Esse ideal civilizatório foi formulado e disseminado a partir de epistemologias eurocêntricas, com o objetivo de manter a lógica de pensamento, percepção e classificação do mundo do ponto de vista do colonizador como paradigma legítimo.

Também foi possível verificar as resistências e os conflitos presentes desde as primeiras discussões sobre o design moderno no Brasil, além da emergência, mais recente, da possibilidade de pensar a decolonialidade como uma ferramenta para a construção de novos conceitos e práticas no campo do design, mais apropriados aos saberes locais e à realidade do país. Por fim, refletiu-se sobre características comuns ao design de países periféricos e a importância de considerar que estar situado nesta posição no mundo requer modelos de design que estejam a serviço desses países, e não meramente reprodutores de formatos estrangeiros.

Em vista disso, este item final propõe uma reflexão que articula o conceito de pensamento fronteiro, conforme apresentado por Mignolo e Tlostanova (2006), com a noção de sujeito periférico formulada por D'Andrea (2013; 2020), como um meio para iniciar a discussão sobre um “design periférico” enquanto conceito. O objetivo dessa formulação é abrir espaço para debates em torno de uma outra forma de fazer design que seja proveniente de territórios periféricos, que tenha seu papel político convocado, assumindo-se como instrumento de empoderamento discursivo e de disputa simbólica em torno de imaginários e identidades territoriais. Além disso, insere-se esse tema nas discussões sobre alternativas ao design moderno, entendendo-o como possibilidade mais próxima de realidades específicas do país, neste caso, das periferias⁵.

Mignolo e Tlostanova (2006) desenvolvem a noção de pensamento fronteiro (border thinking), que está inserida no escopo da virada decolonial como um projeto de “epistemologia da exterioridade – isto é, criada de fora a partir de dentro” (*Ibid.*, p. 206, tradução nossa). Referindo-se a uma produção de conhecimento que se estrutura fora dos moldes epistêmicos coloniais/imperiais ocidentais e deriva da “experiência das colônias e dos impérios subalternos” (*Ibid.*, p. 206, tradução nossa). Os autores fundamentam sua argumentação na lógica da colonialidade do saber e do ser, que opera através da imposição de hierarquias de conhecimento e de formas de ser, desvalorizando saberes e modos de existência dos povos colonizados.

Segundo os autores, o pensamento fronteiro se configura a partir da geo-política e da corpo-política do conhecimento, chamadas de “inversão deslocada” da teopolítica e da egopolítica⁶. A geo-política do conhecimento evidencia que todo saber surge de uma localização específica, desmistificando a suposta neutralidade pretendida do conhecimento ocidental e revelando sua origem colonial e eurocentrada. Já a corpo-política reconhece que o conhecimento também emerge da vivência corpórea de sujeitos racializados, generificados e historicamente subalternizados. A distinção central entre essas perspectivas reside no fato de que, enquanto a teo e a ego-política operam a partir de lugares de enunciação invisibilizados e universalizantes – europeu, masculino, branco, heterossexual –, as dimensões geo e corpo-política assumem de forma explícita a localização do saber, reivindicando a legitimidade de epistemologias oriundas das “bordas”, dos corpos subalternizados e dos territórios marcados pela “ferida colonial”. Os autores exemplificam:

Se [...] René Descartes ou Immanuel Kant suprimiram (em suas fundações epistêmicas teológicas e egológicas) o componente geo- e corpo-político de seu pensamento, Frantz Fanon (1952) e Gloria Anzaldúa (1987) (Saldívar-Hull, 2000) trouxeram ambos – geo- e corpo-política – à tona, de forma ampla e clara (MIGNOLO E TLOSTANOVA, 2006, p. 213).

A partir dessas categorias, torna-se possível analisar criticamente o modelo de design inserido no Brasil e a epistemologia que o sustenta. O pensamento fronteiro, sobretudo por meio da geo e corpo-política, permite explicitar que o design moderno parte de um ponto de vista localizado – novamente, europeu, masculino, branco, heterossexual – e questionar a sua suposta neutralidade, universalidade e a ideia de modelo único. Isto porque, conforme argumenta Mignolo (2003), não trata-se apenas de uma visão de mundo que foi espontaneamente incorporada pelos países

⁵ Apesar de se sugerir um conceito que possa ser aplicado a muitos contextos, importante assinalar que, obviamente não será aplicado todos os contextos de periferia. Se não, como diz MIGNOLO (2003) “estaria caindo numa visão moderna e universal do conhecimento e da epistemologia, onde os conceitos não estão ligados às histórias locais mas a projetos globais, e os projetos globais são sempre controlados por certos tipos de histórias locais” (Idem, p.101-102).

⁶ A teo-política refere-se ao momento teológico-medieval da dominação epistêmica europeia, cuja verdade era garantida pela revelação divina e controlada pela Igreja. Já a ego-política, instaurada com a modernidade cartesiana, desloca o fundamento da verdade para o sujeito racional europeu (o “ego cogito” ou o “eu que penso”) invisibilizando sua própria localização e naturalizando uma posição de enunciação que se pretende neutra e universal.

periféricos, mas de uma história local transformada em projeto global, tal qual o modo de operação da colonialidade, que se impõe por meio do apagamento, invisibilização e deslegitimação de outros modos de conceber e praticar o design.

Nesse sentido, o pensamento fronteiriço possibilita validar a produção de conhecimento em design oriunda das periferias – locais ou globais –, reivindicando uma equiparação do seu valor epistêmico. Tal reconhecimento viabiliza, inclusive, a “autonomia projetual” proposta por Villas-Boas (2009), empoderando a criação de novos conceitos, métodos e práticas para o design do país derivadas do próprio campo brasileiro. Mais relevante ainda – principalmente para este trabalho –, permite evidenciar os lugares e os corpos a partir dos quais os saberes em design são gerados. Ao reconhecer que a produção epistemológica no campo do design está atravessada por subjetividades e identidades – que permanecem ocultas quando originadas em países centrais e corpos brancos –, abre-se caminho para tratar as epistemologias surgidas de subjetividades e identidades situadas em corpos e territórios periféricos, com igual legitimidade.

É nesse ponto que se torna pertinente introduzir as contribuições teóricas de D’Andrea (2013; 2020) sobre “sujeito periférico” e “epistemologia periférica”, formuladas a partir de uma análise da periferia da cidade de São Paulo. Em sua tese de doutorado “A formação dos sujeitos periféricos” (2013), o autor faz um balanço das transformações nas noções de periferia e do que é ser periférico, porém sua pesquisa se atém à uma noção mais recente, entre as décadas de 1990 e 2010, quando houve, segundo o autor, uma mudança na subjetividade da população periférica. Essa nova configuração subjetiva, impulsionada por movimentos culturais e artísticos das periferias que transformaram o sentimento de estigma em orgulho, baseia-se no reconhecimento e na ênfase da potencialidade e do orgulho da própria condição de periférico. Assim, essa “nova subjetividade periférica” é o que forma, em parte, o que o autor denomina de “sujeito periférico”. Contudo, não se limita a ela, pois de acordo com a formulação do autor, para que o sujeito se torne efetivamente “sujeito periférico” é preciso agir politicamente a partir dessa condição.

Em artigo posterior, D’Andrea (2020) estende esse conceito para contemplar a noção de “epistemologia periférica”, destacando as especificidades da produção de conhecimento quando realizada por sujeitos periféricos:

A ciência humana produzida por meio de uma epistemologia periférica se faz levando em conta a subjetividade periférica do cientista. Essa subjetividade se forma por meio da experiência construída nas relações sociais historicamente objetivadas.

[...]

Essa epistemologia periférica é forjada pela moradora da casa pequena, que desde cedo aprendeu os limites de espaço. Trata-se do cientista social que inúmeras vezes viu tolhidos seus anseios quando os pais afirmavam: “Filho, não temos dinheiro”. Essa ciência é produzida por moradoras e moradores das periferias, explicitando sua condição periférica, preta e trabalhadora.

Essa epistemologia periférica se estrutura também a partir de uma vivência urbana, sendo produzida por sujeitas e sujeitos periféricos que se locomovem em transportes públicos. Induzidos a circular pela cidade, dado que em seus bairros de moradia há escassez de equipamentos, tais sujeitas e sujeitos cognoscentes percorrem diversas periferias, centralidades e bairros ricos. Desse modo, possuem uma visão mais alargada que os sujeitos cognoscentes cuja proximidade da tríade moradia-trabalho-lazer fez diminuir seus percursos pela urbe. De fato, entre a elite historicamente frequentadora das universidades e sujeitas e sujeitos periféricos existem classes sociais, cor de pele e bairros de moradia diferentes. As experiências urbanas e sociais são distintas. As infâncias, os gostos e as

subjetividades são diferentes. Assim sendo, a ciência produzida será também distinta (*Ibid.*, p. 34).

Essa perspectiva converge com a reflexão de Cardoso (1998) sobre o fazer design, ao afirmar que:

Ao realizar o ato de projetar, o indivíduo que o faz não somente projeta uma forma ou um objeto mas, necessariamente, também se projeta naquela forma ou naquele objeto. Quero dizer com isto, muito simplesmente, que a coisa projetada reflete a visão de mundo, a consciência do projetista e, portanto, da sociedade e da cultura às quais o projetista pertence (*Ibid.*, p. 37).

Desse modo, D'Andrea (2020) demonstra que o “sujeito periférico” necessariamente vai produzir outros modos de fazer ciência por partir de uma subjetividade e vivência distintas daquelas predominantemente encontradas na produção científica tradicional – a qual, não raramente, transformou esses sujeitos em objeto de pesquisa. Do mesmo modo, pode-se concluir, inclusive com base no trecho de Cardoso (1998), que um design que se origine desse sujeito será outro. Assim, ao considerar as subjetividades e identidades derivadas de corpos e lugares periféricos como ponto de partida para formas alternativas de pensar e fazer design, propõe-se a formulação de um conceito de “design periférico” que emerge diretamente da experiência do “sujeito periférico”.

Ao fundamentar-se na noção de “sujeito periférico”, pode-se identificar o “designer periférico” como aquele indivíduo que se orgulha de seu território e utiliza o design como ferramenta de atuação política, com a finalidade de ressignificar e disputar símbolos e imaginários sobre as periferias, contribuindo para a criação de outras percepções acerca delas e para o fortalecimento de sentimentos de pertencimento e identificação. Além disso, a partir desse lugar de enunciação, a elaboração de projetos de design pode emergir de, ou incorporar, demandas e repertórios visuais que fazem parte do cotidiano das periferias, mas que historicamente têm sido desvalorizados. A abordagem metodológica, por sua vez, pode assumir outros contornos, tendo em vista as limitações e ausências de recursos de diversas naturezas frequentemente enfrentadas nesses contextos.

Em síntese, ao articular os conceitos de pensamento fronteiriço e sujeito periférico, buscou-se evidenciar que a epistemologia e a prática do design são atravessadas por lugares de enunciação, experiências corporais e subjetividades constituídas a partir de contextos históricos, sociais e culturais específicos. É importante ressaltar que o conceito aqui proposto é formulado a partir da experiência de uma sujeita periférica, o que evidencia a possibilidade de produção de conhecimento sobre design desde as periferias, sem mediações. A proposta de um “design periférico” surge, portanto, como possibilidade crítica e política, não apenas para questionar o paradigma moderno, mas para afirmar modos de projetar ancorados nas vivências concretas das periferias, com vistas à afirmação de identidades periféricas e a produção de novos sentidos para os territórios periféricos.

Ademais, o que se propõe é iniciar uma reflexão sobre um modelo de “design periférico” que transcenda uma suposta “estética periférica”, demonstrando que existe uma outra maneira de se lidar com o design que deriva dessa subjetividade e vivência periférica. Igualmente, há um empenho em inserir as perspectivas, os saberes e imaginários periféricos, que foram constantemente desvalorizados no Brasil, nas discussões do campo do design, inclusive no âmbito conceitual e epistêmico. Pretende-se também reforçar a concepção de que “o design é [...] um processo de investir os objetos de significados” (CARDOSO, 1998, p. 29) e, nessa direção, se ele tem atribuição de dar significados, pode também ressignificar as concepções sobre esses territórios. Por fim, em sintonia com a ideia de pluriversalidade, o conceito de “design periférico” aqui desenvolvido contribui para a formulação de uma alternativa mais local dentre as múltiplas possibilidades que os designs brasileiros podem apresentar.

Referências

ANASTASSAKIS, Zoy. Design como ciência social? As outras vertentes de Lina Bo Bardi e Aloisio Magalhães. In: FILHO, Manuel Ferreira Lima; TAMASO, Izabela Maria (org). **Antropologia e Patrimônio Cultural: trajetórias e conceitos**. Brasília: Associação Brasileira de Antropologia, 2012.

_____. **Triunfos e impasses: Lina Bo Bardi, Aloísio Magalhães e o design no Brasil**. 1. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

BONSIEPE, Gui. **El diseño de la periferia**. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1985.

_____. **A crise, a partir da periferia e do projeto: discurso na cerimônia de entrega do título de Doutor Honoris Causa – Universidade Autônoma Metropolitana**, México, 9 set. 2011. Tradução de Walter Spina Jr. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/214775474/A-Crise-A-Partir-Da-Periferia-e-Do-Projeto-Gui-Bonsiepe>. Acesso em: 17 jun. 2025.

CARA, Milene. **Do desenho Industrial ao design no Brasil: uma bibliografia crítica para a disciplina**. São Paulo: Blucher, 2010.

CARDOSO, Rafael. Design, cultura material e fetichismo dos objetos. **Revista Arcos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 25–39, 1998. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/arcos/article/view/36147>. Acesso em: 17 jun. 2025.

_____. **Uma introdução à história do design**. 1. ed. São Paulo: Blücher, 2016.

_____. (org). **O design brasileiro antes do design**. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

COELHO, Luiz Antonio L.; DAMAZIO, Vera. Por uma contribuição na busca da identidade do design brasileiro. **5º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design**. Brasília: UNB, p. 1548-1555, 2002.

D'ANDREA, Tiaraju Pablo. **A formação dos sujeitos periféricos: arte, cultura e política nas periferias de São Paulo**. 2013. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Marília, 2013.

_____. Contribuições para a definição dos conceitos periferia e sujeitas e sujeitos periféricos. **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, v. 39, n. 1, p. 19-36, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/whJqBpqmD6Zx6BY54mMjqXQ/>. Acesso em: 17 jun. 2025.

DONES, Vera Lúcia. As apropriações do vernacular pela comunicação gráfica. **Revista Gestão e Desenvolvimento**, [S. l.], v. 2, n. 1, 2016. Disponível em: <https://periodicos.feevale.br/seer/index.php/revistagestaodesenvolvimento/article/view/1067>. Acesso em: 21 jul. 2025.

ESCOBAR, Arturo. **Designs for the Pluriverse: Radical Interdependence, Autonomy, and the Making of Worlds**. Durham and London: Duke University Press, 2018.

FINIZOLA, Fátima; COUTINHO, Solange G.; CAVALCANTI, Virgínia P.; "Vernacular design: a discussion on its concept". In: Farias, Priscila Lena; Calvera, Anna; Braga, Marcos da Costa & Schincariol, Zuleica (Eds.). **Design frontiers: territories, concepts, technologies** [=ICDHS 2012 - 8th Conference of the International Committee for Design History & Design Studies]. São Paulo: Blucher, p. 483-487, 2012. Disponível em: <https://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/vernacular-design-a-discussion-on-its-concept-8650>. Acesso em: 20 jul. 2025.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. In: **Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro, nº. 92/93, p. 69-82, 1988.

HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. **Comunicação & Cultura**, Lisboa, n. 1, p. 21-35, 2006. Disponível em: <https://revistas.ucp.pt/index.php/comunicacaoecultura/article/view/10360>. Acesso em: 20 jul. 2025.

LEITE, João de Souza. **De costas para o Brasil: o ensino de um design internacionalista**. [S.L.] 2007. Disponível em: https://www.academia.edu/8736725/De_costas_para_o_Brasil_o_ensino_de_um_design_internacionalista_With_its_back_to_Brazil_teaching_an_internationalist_design. Acesso em: 20 jul. 2025.

LESSA, Washington Dias. A ESDI e a contextualização do design. **Piracema - Revista de Arte e Cultura**. Rio de Janeiro, n.2, ano 2, p.102-107, 1994.

_____. "Two 1973 researches on Brazilian Vernacular Typography". In: In Coutinho, Solange G.; Moura, Monica; Campello, Silvio Barreto; Cadena, Renata A.; Almeida, Swanne (orgs.). **Proceedings of the 6th Information Design International Conference, 5th InfoDesign, 6th CONGIC** [= Blucher Design Proceedings, num.2, vol.1]. São Paulo: Blucher, p. 1428-1439, 2014. Disponível em: <http://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/two-1973-researches-on-brazilian-vernacular-typography-8797>. Acesso em: 20 jul. 2025.

MIGNOLO, Walter D. **Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MIGNOLO, Walter; TLOSTANOVA, Madina. Theorizing from the Borders: shifting to geo- and body-politics of knowledge. **European Journal of Social Theory**, London, v. 9, n. 2, p. 205–221, 2006.

MORAES, Dijon De. **Análise do design brasileiro: entre mimese e mestiçagem**. 1. ed. São Paulo: Edgard Blucher, 2006.

PRESTES, Elisa Gomes. O Brasil desenvolvimentista no século XX. **Revista Discente Expressões Geográficas**, Florianópolis, n. 10, ano X, 2015. Disponível em: <https://geograficas.cfh.ufsc.br/artigos.htm>. Acesso em: 20 jul. 2025

VILLAS-BOAS, André. **Identidade e cultura**. 2.ed. Rio de Janeiro: 2AB, 2009.