



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CARIRI  
INSTITUTO INTERDISCIPLINAR DE SOCIEDADE, CULTURA E ARTES  
CURSO DE DESIGN**

**JARLÂNE PEREIRA LIMA**

**DESIGN DECOLONIAL: CONSTRUINDO SABERES ATRAVÉS DA  
ANCESTRALIDADE**

**JUAZEIRO DO NORTE**

**2026**

**JARLÂNE PEREIRA LIMA**

**DESIGN DECOLONIAL: CONSTRUINDO SABERES ATRAVÉS DA  
ANCESTRALIDADE**

Trabalho de Conclusão de Curso, Design,  
Instituto Interdisciplinar de Sociedade,  
Cultura e Artes, Universidade Federal do  
Cariri, como requisito parcial para  
obtenção do grau de Bacharel em Design  
com Ênfase em Moda.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Neuza Videla  
Coorientadora: Profa. Alanna Freitas Santos

**JUAZEIRO DO NORTE**

**2026**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Cariri  
Sistema de Bibliotecas

---

L732 Lima, Jarlâne Pereira.

Design decolonial: construindo saberes através da ancestralidade / Jarlâne Pereira  
Lima. – 2026.  
53 f. : il. color.

Monografia (Graduação em Design com Ênfase em Moda) – Instituto Interdisciplinar  
de Sociedade, Cultura e Artes, Curso de Design, Universidade Federal do Cariri,  
Juazeiro do Norte, CE, 2026.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Neuza Videla.

Coorientadora: Profa. Alanna Freitas Santos.

1. Design. 2. Moda - Perspectiva decolonial. 3. Gonzalez, Lélia, 1935-1994 (Intelectual e  
ativista). 4. Evaristo, Conceição, 1946- (Escritora e pesquisadora - Escrivência).  
5. Ancestralidade. I. Videla, Ana Neuza (Orient.). II. Santos, Alanna Freitas (Coorient.).  
III. Universidade Federal do Cariri. IV. Título.

CDD 745.2

---

Bibliotecário: João Bosco Dumont do Nascimento – CRB 3/1355

**JARLÂNE PEREIRA LIMA**

**DESIGN DECOLONIAL: CONSTRUINDO SABERES ATRAVÉS DA  
ANCESTRALIDADE**

Trabalho de Conclusão de Curso, Design,  
Instituto Interdisciplinar de Sociedade,  
Cultura e Artes, Universidade Federal do  
Cariri, como requisito parcial para  
obtenção do grau de Bacharel em Design  
com Ênfase em Moda.

**BANCA EXAMINADORA**

Documento assinado digitalmente  
 **ANA NEUZA BOTELHO VIDEA**  
Data: 08/04/2026 15:06:44-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

Profa. Dra. Ana Neuza Videla (Orientador(a))  
Universidade Federal do Cariri (UFCA)

Documento assinado digitalmente  
 **ALANNA FREITAS SANTOS**  
Data: 08/04/2026 15:14:25-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

Profa. Alanna Freitas Santos (Coorientador(a))  
Universidade Federal do Cariri (UFCA)

Documento assinado digitalmente  
 **ADRIANA BARROSO BOTELHO**  
Data: 08/04/2026 15:01:51-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

Prof.(a) Dr(a). Adriana Barroso Botelho  
Universidade Federal do Cariri (UFCA)

Documento assinado digitalmente  
 **RENATA APARECIDA FELINTO DOS SANTOS**  
Data: 08/04/2026 11:27:57-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

Prof.(a) Dr(a). Renata Aparecida Felinto dos Santos  
Universidade Regional do Cariri (URCA)

**JUAZEIRO DO NORTE, 31 DE MARÇO DE 2026**



Sou profundamente grata à criança que um dia habitou em mim, aquela que sonhava com pureza, coragem e esperança, pois é desse pequeno universo de sonhos que hoje brota uma realidade prestes a se concretizar. Nada disso, porém, seria possível sem aqueles que atravessaram e transformaram a minha jornada, deixando marcas, aprendizados e afetos em cada etapa do caminho. De maneira especial, expresso minha gratidão aos meus alunos e alunas. Com vocês, não apenas ensinei, mas também aprendi, criei e vivi experiências que se eternizam na memória e no coração. Cada troca, cada construção e cada instante compartilhado contribuíram para que este sonho ganhasse forma e sentido.

## **AGRADECIMENTOS**

Primeiramente a Deus, que permitiu que tudo isso acontecesse ao longo de minha vida;

Às minhas orientadoras Ana Neuza e Alanna Freitas, por toda paciência e incentivo;

A banca avaliadora, meus sinceros agradecimentos;

Aos meus pais, João e Bernadete, que mesmo sem ter tanto conhecimento me deram a maior força pra continuar essa jornada;

A todos que fazem parte da minha família como minhas irmãs, esposo e cunhados;

Aos meus companheiros da Universidade e amigos de longa data, por todo companheirismo e paciência;

A todos aqueles que de alguma forma me ajudaram nessa trajetória pessoal e acadêmica.

A todos, o meu sincero obrigado!

“Ser negra é resistir e sobreviver em uma sociedade que historicamente construiu a negação da sua identidade.”

Gonzalez, Lélia (1984).

## **RESUMO**

Este trabalho investiga o design sob a perspectiva decolonial, questionando a hegemonia eurocêntrica que historicamente estruturou a produção do conhecimento. A pesquisa, de abordagem qualitativa e descritiva, utilizou levantamento bibliográfico, análise de materiais acadêmicos e o conceito da escrevivência proposto por Conceição Evaristo e apropriado nos trabalhos acadêmicos como uma prática metodológica. O referido relato de experiência tratou de um recorte na minha trajetória docente e acadêmica. Fundamentado nos referenciais teóricos de Lélia Gonzalez (1984), Thais Luzia Colaço (2012), Arturo Escobar (2018) e Djamila Ribeiro (2017), que discutem as relações entre colonialidade, identidade e produção de saberes. Esta pesquisa não propõe uma solução, mas tem como intuito abrir um diálogo sobre decolonidade no design, arte e moda. A pesquisa busca levantar questionamentos sobre a temática e como podemos abordar de forma prática esses saberes plurais.

**Palavras-chave:** Design; Decolonial; Escrevivência; Educação; Moda.

## ABSTRACT

This work investigates design from a decolonial perspective, questioning the eurocentric hegemony that has historically structured the production of knowledge. The research, employing a qualitative and descriptive approach, utilized bibliographic research, analysis of academic materials, and the concept of "escrevivência" (a term coined by Conceição Evaristo, roughly translating to "writing from lived experience") proposed and appropriated in academic works as a methodological practice. This experience report addresses a specific aspect of my teaching and academic trajectory. It is grounded in the theoretical frameworks of Lélia Gonzalez (1984), Thais Luzia Colaço (2012), Arturo Escobar (2018), and Djamila Ribeiro (2017), who discuss the relationships between coloniality, identity, and the production of knowledge. This research does not propose a solution, but aims to open a dialogue about decoloniality in design, art, and fashion. The research seeks to raise questions about the theme and how we can practically approach these plural forms of knowledge.

**Keywords:** Design; Decolonial; Writing from experience; Education; Fashion.

## LISTA DE FIGURAS

|                                                                          |    |
|--------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 1- Arte marajoara- assinado R. Cardoso- Belém - Pará-             | 20 |
| Figura 2- Cestaria indígena                                              | 23 |
| Figura 3- Ilustração de cestaria de palha indigena, mercado livre.       | 24 |
| Figura 4- Mestra Maria Tiê.                                              | 25 |
| Figura 5- Lélia Gonzalez                                                 | 28 |
| Figura 6- Renata Aparecida Felinto dos Santos                            | 29 |
| Figura 7 - Axexê da Negra, 2017. Performance.                            | 29 |
| Figura 8- Arturo Escobar                                                 | 31 |
| Figura 9 - Walter Mignolo                                                | 32 |
| Figura 10 – Ailton Krenak                                                | 33 |
| Figura 11- Djamila Ribeiro                                               | 34 |
| Figura 12- Thebe Magugu                                                  | 35 |
| Figura 13 - Tswana Lobola Heritage Dress                                 | 36 |
| Figura 14 - Rodrigo Tremembé                                             | 37 |
| Figura 15 - Coleção                                                      | 37 |
| Figura 16 - Valéria e Verônica                                           | 38 |
| Figura 17- A mão do povo brasileiro                                      | 39 |
| Figura 18- Coleção: 3º Geração.                                          | 41 |
| Figura 19 - Criação de Marca Página, eletiva de Literatura Afrocentrada. | 42 |
| Figura 20- Qual meu tom de pele?, eletiva de Literatura Afrocentrada.    | 42 |
| Figura 21 - Coleção: Moda e Andrika.                                     | 43 |
| Figura 22 -Painel Conceitual.                                            | 44 |
| Figura 23- Coleção: Moda e Andrika.                                      | 46 |
| Figura 24 - Eletiva : Arte-educação Indígena.                            | 47 |

|                                                                                             |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 25- Eletiva : Arte-educação Indígena.                                                | 48 |
| Figura 26 - Exposição: III Se Amostra na Arte                                               | 49 |
| Figura 27- Representatividade de Mulheres Negras na Moda: Criando Coleções em Sala de Aula. | 50 |
| Figura 28- Coleção: Reisarte.                                                               | 51 |
| Figura 29 - Moderna Plus                                                                    | 52 |

## SUMÁRIO

|                                                           |    |
|-----------------------------------------------------------|----|
| <b>1 INTRODUÇÃO</b>                                       | 14 |
| <i>1.1 Objetivos</i>                                      | 15 |
| <b>2 CAMINHOS METODOLÓGICOS: ENTRE O SABER E O SENTIR</b> | 16 |
| <b>3 HISTÓRIA DO DESIGN</b>                               | 18 |
| <i>3.1 Design no Brasil</i>                               | 19 |
| <i>3.2 Decolonialidade</i>                                | 22 |
| <i>3.3 Decolonialidade: No Design, Arte e Moda</i>        | 26 |
| <b>4 EDUCAÇÃO E CRIAÇÃO: PROJETANDO NOVOS MUNDOS.</b>     | 40 |
| <b>5 CONCLUSÃO</b>                                        | 55 |
| <b>REFERÊNCIAS</b>                                        | 55 |



## 1 INTRODUÇÃO

A emergência dos estudos decoloniais trouxe importantes provocações ao campo do conhecimento científico, questionando diretamente a hegemonia eurocêntrica que historicamente moldou as bases do saber no Brasil. Essa crítica implica tanto o rompimento com paradigmas dominantes quanto a valorização de saberes historicamente silenciados. Conforme argumenta Djamila Ribeiro (2017,p.35), “Falar por si mesma é romper com a lógica que nos confinou ao silêncio. É dizer que existimos e que nossas vozes importam”. A afirmação da autora reforça que a fala é um instrumento de resistência. A partir dessa perspectiva, refletir sobre o design exige considerar as múltiplas formas de produção de conhecimento e suas ligações com o território, a cultura e a linguagem. O interesse por essa abordagem surgiu ao longo da minha trajetória como mulher negra, professora, artista e estudante de design, cujas experiências têm revelado as potências e os desafios de ocupar espaços ainda marcados por ausências e silenciamentos. Nesse percurso, busco compreender de que modo o design pode se constituir como uma ferramenta de transformação social, capaz de valorizar saberes plurais e promover novas formas de existir e criar. Assim, pensar o design a partir da minha vivência é também um ato político de afirmação e resistência. Mas, seria possível pensar o Design no ponto de vista decolonial ?

O pensamento decolonial reflete sobre a colonização como um grande evento prolongado e de muitas rupturas e não como uma etapa histórica já superada. [...] Deste modo quer salientar que a intenção não é desfazer o colonial ou revertê-lo, ou seja, superar o momento colonial pelo momento pós-colonial. A intenção é provocar um posicionamento contínuo de transgredir e insurgir. O decolonial implica, portanto, uma luta contínua (Colaço, 2012, p. 08).

Com apoio de leituras em artigos, livros e trabalhos de conclusão de curso, essa pesquisa busca refletir sobre contribuições de saberes plurais para compreender como alternativas às práticas hegemônicas no campo do design e nas produções artísticas e científicas. Nesse percurso formativo, evidencia-se uma lacuna significativa na formação acadêmica e profissional da área no que se refere à abordagem dessas temáticas. Apesar de ser um campo que, em princípio, estabelece diálogos com diferentes dimensões culturais e sociais, o design ainda apresenta currículos estruturados majoritariamente a partir de referências eurocêntricas, o que acaba

reduzindo os espaços de discussão sobre identidade e representatividade. Vladimir Safatle (2026) defende, “Que uma crítica verdadeira à colonialidade deve entender a própria modernidade como um empreendimento colonial, eurocêntrico e por isso incapaz de produzir coordenadas para um pensamento crítico.” Diante disso, podemos refletir que quando a estrutura acadêmica, os livros e as discussões desse campo vem dessas experiências europeia tendem a naturalizar e continuar a reproduzir os mesmo ideais. Safatle não se insere diretamente no campo do decolonialismo. As suas abordagens se aproximam mais de outras correntes críticas que, embora também se posicionem contra o colonialismo, partem de fundamentos teóricos distintos e propõem caminhos alternativos de análise e enfrentamento dessas estruturas.

Assim, ao trazer a crítica de Safatle e outros autores para o debate do design, surgiu a necessidade de problematizar não apenas os objetos e práticas projetuais, mas também as bases epistemológicas que sustentam a formação acadêmica. Ao discutir os limites e as tensões dos estudos decoloniais, de acordo com Gonzalez (1988), “a inserção de perspectivas negras e afro-diaspóricas na produção de saber não deve ser vista apenas como uma medida reparatória, mas como um movimento transformador, capaz de ampliar as formas de leitura do mundo e fortalecer a construção de identidades coletivas”. Nesse sentido, inserir tais vozes enriquece não só o repertório estético e conceitual, mas também fortalece a construção de identidades coletivas, valorizando memórias e histórias que compõem a sociedade contemporânea.

## **1.1 Objetivos**

Como objetivo geral, proponho analisar a insuficiente incorporação da perspectiva decolonial no campo do design, identificando tensões, lacunas e caminhos para a sua operacionalização. Os objetivos específicos são:

- a) Identificar, através da revisão bibliográfica, como os estudos decoloniais têm sido integrados à produção acadêmica em design, investigando as razões pelas quais ainda predomina uma base teórica eurocentrada na produção acadêmica.
- b) Apresentar as estratégias e caminhos que encontrei para abordar as temáticas étnico-raciais em minha prática, a partir dos conhecimentos adquiridos no curso de design.

## 2 CAMINHOS METODOLÓGICOS: ENTRE O SABER E O SENTIR

A metodologia adotada nesta pesquisa fundamenta-se em uma abordagem qualitativa, de caráter descritivo e reflexivo, pautada nos referenciais teóricos decoloniais e nos debates étnico-raciais. O trajeto metodológico parte da compreensão de que o conhecimento é construído a partir de posicionamentos históricos, culturais e políticos. Dessa forma, optei por uma investigação que dialogue com saberes plurais, ancestrais e interseccionais como forma de tensionar as bases eurocêntricas que historicamente estruturam o campo do design.

O desenvolvimento desse trabalho deu-se em três eixos principais. O primeiro consistiu em levantamento bibliográfico, com a análise de autores e autoras que discutem os estudos decoloniais e a valorização da identidade na construção de saberes. Nesse processo destacam-se algumas contribuições como Colaço (2012), ao situar o pensamento decolonial como luta contínua, e de Lélia Gonzalez (1988), ao afirmar o caráter transformador da inserção das perspectivas negras na produção do saber, entre outros autores, pesquisadores, artistas que corroboram na elaboração dessa pesquisa e como referências nas criações.

O segundo eixo correspondeu à análise de materiais acadêmicos e científicos do campo do design, arte e moda com o intuito de identificar lacunas e destacar a importância das teorias decoloniais. Por fim, o terceiro eixo consiste em um conceito chamado *escrevivência* criado por Conceição Evaristo em 1987. A *escrevivência* narra histórias e com isso coloco aqui à trajetória docente e formativa enquanto estudante de Design.

Escrever significa, nesse sentido, contar histórias absolutamente particulares, mas que remetem a outras experiências coletivizadas, uma vez que se compreende existir um comum constituinte entre autor/a e protagonista, quer seja por características compartilhadas através de marcadores sociais, quer seja pela experiência vivenciada, ainda que de posições distintas (Machado; Soares, 2017: 206).

Esse processo implicou reconhecer experiências pessoais e acadêmicas como parte integrante da construção do conhecimento, revelando tanto os anseios quanto os desafios de inserir perspectivas decoloniais no ensino e na prática enquanto artista/professora/pesquisadora e estudante de bacharel em design. Ao adotar esse

processo, pretendo não apenas identificar as ausências e limites da temática, mas também propor caminhos alternativos de ensino e prática, capazes de valorizar saberes ancestrais e coletivos.

### 3 HISTÓRIA DO DESIGN

O Design surgiu com a necessidade “de resposta às transformações sociais e econômicas trazidas pela Revolução Industrial” (Forty, 2007). Os conceitos do design moderno tem origem na Staatliches Bauhaus, escola alemã fundada em 1919, no contexto do pós-Primeira Guerra Mundial e fortemente influenciada pelos movimentos artísticos de vanguarda. Após a Segunda Guerra Mundial, essa herança conceitual foi aprofundada com a criação, em 1952, da Hochschule für Gestaltung Ulm - HfG Ulm, idealizada por Max Bill, egresso da Bauhaus, em parceria com Inge Aicher-Scholl e Otl Aicher. A escola de Ulm tornou-se um marco na história do design ao trazer um pensamento metodológico e racional, que influenciou profundamente a trajetória dos designers e a construção do design na segunda metade do século XX.

No estudo da história do design, é importante lembrar que os produtos do design não podem ser totalmente compreendidos fora dos contextos social, econômico, político, cultural e tecnológico que levaram à sua concepção e realização. (...) O design está ligado à resolução de problemas – tende a ser global na sua amplitude e geralmente procura simplificação e essência. (Fiell, 2005, p. 7).

As produções de design na história da humanidade vão surgindo na necessidade de satisfazer as exigências dos seres humanos, sendo aperfeiçoados ao longo do anos. Ainda de acordo com Fiell (2005), a história do design pode ser analisada a partir de diferentes movimentos e períodos históricos.

Os autores apontam em seu livro *Design do século XX*, os momentos mais marcantes da história do design: o movimento Arts & Crafts (1850–1914), Jugendstil (1880–1910), Art Nouveau (1880–1910), o Deutscher Werkbund (1907–1935), o Construtivismo (1917–1935), De Stijl (1917–1931), a Bauhaus (1919–1933), o Art Deco (1920–1939) e o design do Pós-Guerra (1945–1958), o Pop (1958–1972), o Radical Design (1968–1978), o High Tech (1972–1985) e o Pós-Modernismo (1978–presente).

### 3.1 Design no Brasil

No Brasil, a história do design vai refletir na criação da ESDI – Escola Superior de Desenho Industrial, no início da década de 1950, instituição que se tornou referência nacional na área. Conforme Rafael Cardoso (2005) argumenta:

Perdura na consciência nacional o mito de que o design brasileiro teve a sua gênese por volta de 1960. Como todo mito, trata-se de uma falsidade histórica patente. Como todo bom mito de origem, trata-se de uma verdade profunda, para além dos limites de nossas vãs metodologias. O que ocorreu, sem dúvida alguma, foi uma ruptura. Para uns, um novo ponto de partida; para outros, um desvio de rumo. Depende do grau de compromisso de cada um com um grande movimento que hoje conhecemos como “modernismo”, o qual dominou boa parte da produção artística internacional entre as décadas de 1910 e 1960. Os anos de experimento entre a abertura do Instituto de Arte Contemporânea do Masp, em 1951, e a inauguração da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), em 1953, marcam uma mudança fundamental de paradigma. Surgiu nessa época, não o design propriamente dito – ou seja, as atividades projetuais relacionadas à produção e ao consumo em escala industrial -, mas antes a consciência do design como conceito, profissão e ideologia (Cardoso, 2005).

A partir dessa leitura, é possível observar que a institucionalização do design no Brasil ocorre profundamente vinculada a matrizes modernas europeias, especialmente aquelas oriundas da Bauhaus e da Escola de Ulm. Tal filiação evidencia não apenas a consolidação de um campo profissional, mas também a incorporação de um repertório epistemológico e estético específico, frequentemente dissociado de outras formas de produção de conhecimento e fazeres locais, aspecto que será posteriormente tensionado por abordagens decoloniais no campo do design. A (Figura 1), na qual o pote em barro com tampa e alças laterais, ornamentado com grafismos marajoaras, cerâmicas essas que compõem a tradição da Ilha de Marajó, no Pará.

O objeto materializa uma simbologia visual e material indígena, onde carrega significados que transcendem o estético. Reafirmando, a evidência histórica de que tais habilidades requerem também um conhecimento manual e projetual.

**Figura 1- Arte marajoara- assinado R. Cardoso- Belém - Pará- pote em barro. medidas 18x29cm.**



Fonte: Rio Antigo Leilões

Isso nos mostra que as práticas projetuais sempre estiveram presentes, evidenciando que havia, sim, processos criativos e soluções de design muito antes de sua formalização enquanto campo acadêmico. No entanto, essas contribuições foram historicamente invisibilizadas e desvalorizadas. Se não fosse esse apagamento promovido pelas narrativas eurocêntricas, esses sujeitos poderiam ser reconhecidos como agentes fundamentais na construção do que hoje entendemos como design.

Entende-se que o design brasileiro terá sua origem com “uma ruptura por volta de 1960 e que está inaugurou um paradigma de ensino e de exercício da profissão, o qual corresponde hoje àquilo que entendemos por design neste país” (Cardoso, 2005, p. 10).

Posteriormente, o termo design passou a substituir a expressão desenho industrial, especialmente após a chamada Carta de Canasvieiras, documento não publicado formalmente, mas fundamental para a construção do ensino da área no país. Esse movimento possibilitou a criação da Associação Brasileira de Ensino do Design -

ABED, fundada em 1988 e atualmente denominada Associação do Ensino do Design no Brasil- AEnD-Br.

Pensando a partir das mudanças nesse campo é notável que ela se estende em outros campos e disciplinas como, antropológicas, sociológicas, psicológicas e tantas outras das áreas humanas, artísticas, sociais e culturais. Segundo Antônio Bispo (2015), os conhecimentos produzidos por quilombolas, indígenas e comunidades tradicionais constituem formas legítimas de produção de vida e saber que desafiam a centralidade do pensamento ocidental moderno.

O design que ainda em muitas instituições tem sua base europeia, apresentam dificuldades em aceitar as mudanças e novos conceitos, porque é bem mais fácil repetir o que já está imposto. Diante disso, consideramos que o movimento do design brasileiro é uma consequência de uma consciência da diversidade, estabelecendo que precisamos de uma busca mais ampla de estudos mais regionais, como cita Braga; Almeida; Dias, (2022)

“É sintomático que não se tenha produzido recentemente novas grandes narrativas que abarquem, de maneira geral, a História do Design no país, evidenciando que, sem aprofundamentos verticais nas diversas frentes de pesquisa, não será possível construir narrativas horizontais capazes de contemplar a diversidade do design brasileiro.”

Nesse sentido, tais reflexões reforçam que a História do Design no Brasil não pode ser compreendida a partir de uma única abordagem, linear e universalizante, mas deve ser pensada como um campo plural, atravessado por múltiplas epistemologias, práticas e contextos socioculturais. Há, evidentemente, outros exemplos, segundo Ratts (2007), os territórios negros constituem espaços fundamentais de resistência e afirmação identitária. Assim, torna-se fundamental deslocar o foco de uma narrativa centrada em marcos institucionais e referências eurocêntricas, como a Escola Superior de Desenho Industrial, para incluir saberes, fazeres e produções historicamente marginalizadas, abrindo espaço para outras formas de conceber, praticar e ensinar design no país.



### 3.2 Decolonialidade

As bases que moldam o design sempre refletiram a ideia da necessidade humana de organizar, planejar e transformar.

A história oficial do design foi construída a partir de uma perspectiva colonial que privilegia contribuições de homens brancos europeus, enquanto invisibiliza práticas projetuais desenvolvidas por mulheres, povos indígenas e comunidades racializadas. Essas práticas, embora raramente reconhecidas como ‘design’, constituem sistemas complexos de conhecimento, tecnologia e estética, que sustentaram sociedades por séculos antes da institucionalização do design como profissão (Tunstall, 2023).

Desse modo, cabe destacar que as práticas e os estudos sobre o design carregam, historicamente, uma narrativa predominantemente eurocêntrica, consolidada por obras que ainda abordam o campo a partir de uma perspectiva colonial.

Essa abordagem tende a privilegiar modelos e referenciais provenientes do contexto europeu, ao mesmo tempo em que invisibiliza saberes e práticas manuais transmitidos de geração em geração. Essas manualidades, embora frequentemente desconsideradas pelos discursos hegemônicos, constituem formas legítimas de pensamento projetual e podem, portanto, ser compreendidas como design.

“onde estão gravadas as referências culturais e simbólicas da população, do grupo ou da comunidade. Dessa forma, o território étnico seria o espaço construído, materializado a partir das referências de identidade e pertencimento territorial e, geralmente, a sua população tem um traço de origem comum..” (Fonseca, 2001, p. 113)

Percebemos que a colonização deixou marcas que se estendem até os dias de hoje, autores/as trazem reflexões de quais materiais, métodos e estudos estão sendo trabalhados na academia. Assim, como argumenta Rafael Cardoso, o design não se desenvolveu de maneira homogênea, mas por meio de tensões entre tradição, modernização e contextos locais (Cardoso, 2008). Como demonstram diversos estudos sobre o tema, o design tem que pensar a partir dos seus contextos, nesse sentido, Gui Bonsiepe destaca que o design em países periféricos não deve limitar-se à reprodução de modelos centrais, mas precisa responder às demandas sociais, culturais e econômicas de seu próprio contexto (Bonsiepe, 2011). Essa afirmação tensiona a ideia de

universalidade do design moderno e abre espaço para discussões contemporâneas sobre identidade, sustentabilidade e decolonialidade.

Pode-se observar que a história pensada de um ponto de vista sem os moldes eurocêtricos contaria uma história completamente diferente. Nesse sentido, a análise da visualidade torna-se um caminho importante para compreender o processo Decolonial x Design. Na (Figura 2), observa-se a cestaria produzida por povos originários, cuja função está diretamente ligada ao cotidiano e à coletividade. Elaboradas a partir de materiais naturais como folhas, palhas, junco e fibras de palmeiras, essas peças são utilizadas para armazenar e transportar alimentos, peneirar farinha, coar líquidos e organizar diferentes tipos de materiais. Trata-se, portanto, de um objeto que carrega conhecimento técnico, relação com a natureza e um sentido de uso profundamente enraizado no contexto cultural em que é produzido.

**Figura 2- Cestaria Indígena**



Fonte: Foto, Reprodução/Coletivo Cultural

Na ilustração (Figura 3), a cestaria aparece deslocada de sua função original e inserida em um contexto de mercado e decorativa. Nesse processo, o objeto passa por

uma ressignificação que, muitas vezes, esvazia seu sentido coletivo e utilitário, transformando-o em um elemento estético voltado ao consumo. Esse deslocamento evidencia como práticas e saberes tradicionais podem ser apropriados e reinterpretados sob uma lógica que prioriza o valor simbólico e comercial retirando seu significado cultural.

**Figura 3- Ilustração de Cestaria de palha Indígena, mercado livre.**



Fonte: Mercado Livre.

Dessa forma, a comparação entre as duas imagens permite refletir sobre os impactos do deslocamento de contextos e reforça a importância de pensar o design a partir de uma perspectiva decolonial, que reconheça, respeite e valorize os saberes plurais. Quando falamos de nossas referências observamos o apagamento dessas figuras



negras e indígenas dentro da nossa sociedade. Esse silêncio precisa ser rompido, especialmente quando olhamos para as riquezas culturais do nosso território. É nesse contexto que o Cariri se revela como um espaço potente de memória, resistência e valorização dessas identidades. Assim, no coração do meu Cariri, encontramos histórias que resistem, como a de Maria Josefa da Conceição, mais conhecida como Maria de Tiê, nascida em 1958 em Porteiras-CE, é a responsável por manter viva a Dança do Coco e Maneiro-Pau na Comunidade Quilombola dos Souza, localizada no Sítio Vassourinha, Zona Rural do Município de Porteiras-CE.

Maria de Tiê é remanescente de quilombolas, buscando sempre melhorias para a comunidade a que pertence. Sua herança é trazida do processo de ancestralidade com repasse do seu pai, Mestre Luiz Manoel de Souza, ele foi e é a maior fonte de inspiração, bem como, a sua lembrança e motivação para que o saber aprendido seja repassado aos filhos, netos, crianças e adolescentes que moram na comunidade quilombola.

**Figura 4 - Mestra Maria Tiê.**



Fonte: políticas públicas, casa civil.

Com isso, “Pensar decolonialmente implica questionar os padrões universais impostos pela modernidade ocidental e reconhecer a pluralidade epistêmica.” (Colaço,

2012). Ser decolonial surge da ideia de defender outras formas de conhecimentos, esses que foram deslegitimizados pela academia tradicional. Pode -se dizer que, “Adquirimos conhecimentos sobre nossos heróis, nossos ancestrais, assim como aprendemos a história do lugar de onde viemos e dos lugares que almejamos conhecer” (Sousa, 2021, p.11).

Nesse sentido, essa perspectiva se coloca como um processo contínuo de enfrentamento às estruturas eurocêntricas que sempre definiram quais saberes e identidades seriam legitimados. Essa discussão se articula diretamente com a análise de Lélia Gonzalez, ao afirmar que “o racismo à brasileira se estrutura de forma sutil, articulando-se com a negação da identidade negra e a valorização de padrões eurocêntricos” (Gonzalez, 1984), apontando que a permanência dessas lógicas coloniais também se manifesta nas dimensões culturais e sociais. Dessa forma, o pensamento decolonial não apenas questiona os fundamentos epistemológicos impostos pela modernidade, mas também atua na denúncia e desconstrução das práticas racistas que sustentam as hierarquias, reafirmando a necessidade de uma luta contínua por reconhecimento e transformação.

### **3.3 Decolonialidade: No Design, Arte e Moda.**

No design, historicamente moldado por fundamentos eurocêntricos e influências modernistas, tem passado por uma transformação crítica impulsionada por correntes teóricas que questionam as marcas da colonialidade em suas práticas e discursos. Segundo Escobar, “A tarefa do design não é apenas criar objetos, mas possibilitar mundos. Um design para a transição deve apoiar a criação de um pluriverso — um mundo onde cabem muitos mundos.” (Escobar, 2018, p. 16).

Abranger os conceitos apresentados na pesquisa traz o embasamento para destacar os autores, autoras, designers, antropólogos e artistas que trabalham com o pensamento decolonial destacados na presente investigação. Assim, dizer que, para fins metodológicos, serão consideradas personalidades que tiveram uma formação teórico-acadêmica no design, pessoas que contribuíram em áreas artísticas e na moda. As personalidades escolhidas fazem parte da minha trajetória acadêmica nas artes e no

design.

Nesse sentido, a escolha dos autores e autoras que compõem este capítulo está diretamente relacionada à minha formação enquanto mulher negra, estudante de design, artista e professora. Foram essas referências que, ao longo do curso e das experiências em sala de aula, me ajudaram a questionar os limites eurocêtricos do design e a construir caminhos possíveis para pensar a decolonialidade na arte, na moda, no design e na educação. Assim, este capítulo não se organiza apenas como uma revisão teórica, mas como um percurso de aprendizado que atravessa minha prática e orienta a escrita deste trabalho.

A presença de cada um na pesquisa se justifica não apenas por sua relevância histórica e cultural, mas, sobretudo, pela contribuição que ofereceram ao tema investigado. As ideias, práticas e produções de cada personalidade foram fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho, seja como base teórica, referência metodológica ou inspiração conceitual na criação das práticas feitas em sala de aula.

Lélia Gonzalez (Figura 5) foi precursora desse pensamento ao apontar como as estruturas coloniais continuam presentes nas formas de saber e de poder. Para a autora, “a forma mais eficaz de dominação é aquela que consegue impor como natural “ uma determinada concepção de mundo” (Gonzalez, 1984, p. 226), mostrar-se como o pensamento predominante invisibiliza outras cosmovisões. Lélia foi uma intelectual negra que transformou sua própria vivência em ferramenta crítica para compreender o Brasil. Nascida em 1935, em Belo Horizonte, construiu sua trajetória entre a academia, a militância política e a produção cultural, sempre comprometida com a denúncia das desigualdades raciais e de gênero. Sua escrita não se limitou aos padrões acadêmicos tradicionais: foi provocadora, acessível e profundamente conectada às experiências do povo negro, especialmente das mulheres negras. Assim, quando Beatriz Nascimento (1974) afirma, “Devemos fazer a nossa história, buscando nós mesmos, jogando nosso inconsciente, nossas frustrações, nossos complexos, estudando-os, não os negando”. Sua fala nos direciona a compreender a própria trajetória com suas marcas, memórias e subjetividades.

**Figura 5- Lélia Gonzalez**



Fonte: Wiki Favela.

É nesse horizonte teórico e político que se torna possível compreender práticas artísticas contemporâneas comprometidas com a reXistência negra. O conceito de reXistência, formulado por Eduardo Viveiros de Castro (2016), articula resistência e existência como dimensões inseparáveis da luta dos povos indígenas.

Assim, ao transitar do campo da reflexão intelectual para o da produção artística, torna-se indispensável destacar a Profa. Dra. Renata Felinto (Figura 6), cuja atuação dialoga diretamente com esse legado, ao propor uma prática artística que se constrói como enfrentamento às tradições eurocêtricas da história da arte e afirma o corpo negro feminino como eixo central de criação e pertencimento. Renata é artista visual, pesquisadora e professora brasileira, reconhecida por uma produção artística e teórica comprometida com questões raciais, de gênero e decoloniais. É doutora em Artes Visuais pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) e atua como professora universitária no Centro de Artes Reitora Maria Violeta Arraes de Alencar – CARTES-URCA, desenvolvendo pesquisas que articulam arte contemporânea, corpo negro feminino, mãe, memória e crítica às tradições eurocêtricas da história da arte.

**Figura 6- Renata Aparecida Felinto dos Santos**



Fonte: Pivô.

Felinto atravessa minha trajetória desde o período em que foi minha professora no Cartes–URCA, tornando-se uma referência ativa na minha formação como artista, professora e pesquisadora. Seus trabalhos, marcados pela força de uma luta que busca dar visibilidade a vozes historicamente apagadas e invisibilizadas, destacam-se por promover a discussão e o protagonismo da mulher negra, artista e mãe, como pode ser observado na performance *Axexê da Negra* (2017) (Figura 7).

**Figura 7 - Axexê da Negra, 2017. Performance.**

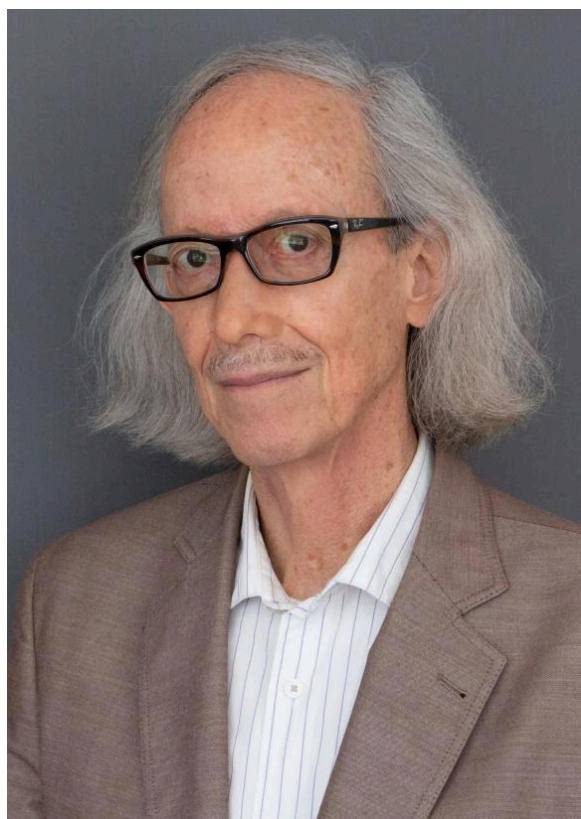




Fonte: Universidade Federal do Espírito Santo/Vitória, Registro de Shay Peled.

As práticas e teorias de Renata Felinto também podem ser aprofundadas quando colocadas em diálogo com o pensamento de Arturo Escobar (Figura 8) no campo do design. Para Escobar (2018), “o design não se restringe à criação de objetos ou formas, mas constitui uma prática ontológica e política, capaz de produzir mundos e modos de existência”. Ao criticar os modelos eurocêntricos, o autor defende perspectivas plurais, saberes locais, experiências e formas coletivas de viver e resistir. Arturo é um antropólogo, teórico social e pensador colombiano, reconhecido por suas contribuições aos estudos decoloniais, ao pensamento crítico sobre o desenvolvimento e ao campo do design. É doutor em Antropologia pela Universidade da Califórnia, Berkeley, e foi professor por muitos anos na University of North Carolina at Chapel Hill, onde atuou no Departamento de Antropologia.

Figura 8- **Arturo Escobar**



Fonte: College of Arts and Sciences.

Nesse sentido, as práticas artísticas de Felinto aproximam-se das ideias de Escobar ao compreender que as criações de ideias podem atravessar questões raciais, de gênero e de pertencimento. A decolonialidade, ao assumir centralidade nas produções, atua como território vivo, nos quais memória, ancestralidade e crítica social se articulam como estratégias de reXistência. Assim como propõe Escobar, trata-se de deslocar o design e a arte de uma lógica colonial e eurocêntrica, afirmando práticas que podem nascer a partir de novas visões do mundo.

Essa perspectiva encontra uma conexão com o pensamento de Walter Mignolo (2010), ao reforçar que a decolonialidade não se configura como um estágio já superado, mas como um processo permanente de desobediência epistêmica, no qual sujeitos historicamente subalternizados produzem alternativas ao pensamento hegemônico. Para Mignolo (Figura 9), romper com a colonialidade do saber implica desarticular e legitimar os conhecimentos das experiências vividas. Assim, tanto a produção intelectual de Lélia quanto a prática artística de Renata podem ser compreendidas como exercícios contínuos dessa “desobediência”. Ao recusar padrões eurocentrados de escrita, arte e design, essas práticas afirmam outros regimes de sensibilidade. Walter D. Mignolo é um intelectual, semiólogo e teórico argentino, reconhecido internacionalmente como um dos principais formuladores do pensamento decolonial. É doutor em Semiótica pela École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), em Paris, e atuou por décadas como professor na Duke University (EUA), onde foi um dos fundadores do grupo Modernidade/Colonialidade.

**Figura 9- Walter Mignolo**



Fonte: Lavaca.org.

Essa compreensão da decolonialidade como prática viva e contínua faz parte da investigação desta pesquisa, abordar esses teóricos e explorar práticas dentro e fora da universidade, contribui para projetar futuros possíveis a partir da cada vivência. Assim, outro pensamento que se articula com essa concepção, é o autor Ailton Krenak (Figura 10), que propõe uma crítica às questões modernas de separação entre humanidade, natureza e cultura. Para Krenak (2019), “o projeto colonial não apenas hierarquizou saberes, mas produziu um modo de existência que rompeu os vínculos entre os corpos, os territórios e a própria ideia de vida”. Ao apontar essa lógica, o autor convoca a imaginar outros mundos possíveis, nos quais existir não esteja condicionado à exploração, ao apagamento ou à negação das diferenças. Ailton Krenak é um líder indígena, ambientalista, escritor, membro da Academia Brasileira de Letras – ABL e ativista brasileiro, nascido em 1953 no estado de Minas Gerais, pertencente ao povo Krenak. É reconhecido por sua atuação em defesa dos direitos indígenas, da preservação ambiental e da valorização dos saberes e culturas originárias do Brasil. Nesse sentido, Krenak amplia as discussões propostas por Lélia, Escobar e Mignolo ao reafirmar a necessidade de reconstruir modos de vida enraizados na memória, na coletividade e no pertencimento.

Figura 10 – **Ailton Krenak**



Fonte: Foto de Letícia Vieira/Itaú Cultural

Nesse percurso de articulação entre decolonialidade, corpo, território e produção de mundos, a autora Djamila Ribeiro (Figura 11) contribui para reforçar o lugar de fala como ferramenta crítica e política. Para Ribeiro (2017), “reconhecer os lugares sociais de onde se fala não significa restringir o debate, mas evidenciar as estruturas de poder que historicamente silenciaram determinados sujeitos, especialmente mulheres negras, negando-lhes o estatuto de produtoras legítimas de conhecimento”.

Ao trazer essas considerações entre Lélia, Renata, Mignolo, Escobar e Krenak, Djamila reforça a importância de que as práticas artísticas e intelectuais não são apenas uma expressão individual, mas gesto coletivo de enfrentamento às hierarquias raciais, de gênero e de saber. Nesse sentido, a arte, a antropologia e o design tornam-se campos nos quais experiências deixam de ser apenas objeto de estudo e passam a ser fonte ativa de pensamento, crítica e criação.

**Figura 11- Djamila Ribeiro**



Fonte: Marlos Bakker/universa uol.

Essa discussão se expande ainda mais quando atravessada pela produção do estilista sul-africano Thebe Magugu (Figura 12), cujo trabalho evidencia a moda como um campo político, narrativo e profundamente decolonial. Magugu compreende o vestuário não apenas como objeto estético, mas como arquivo vivo de memória, capaz de contar histórias silenciadas pelo colonialismo, especialmente aquelas relacionadas às mulheres negras sul-africanas. Suas coleções articulam pesquisa histórica, narrativas pessoais e referências culturais locais, tensionando os padrões eurocêtricos da moda global.

Trazendo a narrativa de Djamila Ribeiro, sobre o lugar de fala o trabalho de Magugu reafirma como eixo importante da criação: que é a partir de sua posição enquanto homem negro africano que ele constrói discursos visuais comprometidos à trazer de volta memórias apagadas. Assim como nas proposições de Escobar (2018) e Mignolo (2010), sua prática pode ser entendida como um gesto de desobediência epistêmica. Nesse sentido, a moda, assim como a arte e o design, opera como espaço de reXistência, onde corpos negros deixam de ser apenas consumidores ou referências exóticas e passam a ser protagonistas na produção de sentidos, identidades e futuros possíveis. O design, a arte e a moda podem transformar as propostas em território de afirmação identitária, resistência e potência estética. Através das criações, podemos resgatar saberes ancestrais, incorporam símbolos de pertencimento e criando novas estéticas.

**Figura 12- Thebe Magugu**





Fonte: show studio

O designer Thebe Magugu em suas criações transita entre explorar temas como a história, espiritualidade e a vida cotidiana da mulher na África do Sul, misturando herança cultural com um visual moderno, sofisticado e contemporâneo.

**Figura 13 - Tswana Lobola Heritage Dress**



Fonte: Thebe Magugu/site

A produção contemporânea de Magugu que utiliza a moda como narrativa cultural e política, afirma histórias africanas e questiona padrões eurocêntricos da indústria global. Em contraponto trazendo o Artista e estilista cearense Rodrigo Tremembé ( Figura 14) que se inspira em grafismos na criação de suas peças, busca nas suas vestimentas refletir sobre os povos indígenas no contexto do nordeste contemporâneo, com a ideia de quebrar estereótipos.

“Essa ideia de vestir o indígena com tecidos é uma colonização que veio muito forte, porque hoje a gente não pode andar sem esses tecidos em nosso corpo, e, antes, a nossa vestimenta era a pintura corporal. Então, fiquei refletindo e vi que os tecidos podem contar histórias, podem ser uma vestimenta que traz essa cultura dos povos.” (Tremembé, 2025).

Dessa forma, a moda pode se apresentar como linguagem crítica e trazer histórias, reafirmando que o vestir, longe de ser apenas uma prática cotidiana, constitui-se como um campo potente de produção de sentido, onde corpos, territórios e narrativas se enraízam na construção de novas possibilidades.

Figura 14 - **Rodrigo Tremembé**



Fonte: Diário do Nordeste.

Assim, como Magugu, Tremembé usa a moda como forma de resistência, ancestralidade e contar a história de um povo, fortalecendo uma luta. A sua marca surgiu com diversas peças de produção local, coletivamente feitas por ele e colaboradores.

Figura 15 - **Coleção**



Fonte: Foto, Rodrigo Tremembé / divulgação.

De forma paralela, Valéria e Verônica (Figura 16), do GRUNEC- Grupo de Valorização Negra do Cariri exploram práticas culturais, atividades formativas, culturais e de mobilização social. Juntos, esses autores demonstram que arte, moda, cultura e design podem trazer uma potencialidade as correntes decoloniais, capazes de afirmar identidades, epistemologias e modos de existir historicamente marginalizados, consolidando uma tradição de resistência estética e política que atravessa campos, territórios e gerações. Verônica e Valéria são irmãs gêmeas, ativistas, educadoras populares e co-fundadoras do Grupo de Valorização Negra do Cariri - GRUNEC e do Terreiro das Pretas, no Cariri cearense.

**Figura 16- Valéria e Verônica**



Fonte: Ze Rosa Filho/ o Ceará crioulo.

Para aprofundar essa perspectiva de resistência estética e política, é possível observar como tais princípios também se materializam em produções artísticas. A Mão do Povo Brasileiro (Figura 17) surge como um potente símbolo das múltiplas identidades que constituem o Brasil. Ao reunir objetos, saberes e fazeres populares, a imagem evidencia a potência das manualidades como instrumentos de criação, trabalho e memória, conectando diferentes territórios, gerações e modos de existência.

**Figura 17 - A Mão do Povo Brasileiro, 1969/2016**





Fonte: Instituto Bardi.

Nesse cenário, repensar o design, as artes e a moda, sob a ótica decolonial é ir além da revisão teórica tradicional: trata-se de reconhecer e dar espaço a práticas culturais diversas, enraizadas em saberes locais e ancestrais, que por muito tempo foram desvalorizadas ou invisibilizadas pela academia e por a indústria.

#### **4 EDUCAÇÃO E CRIAÇÃO: PROJETANDO NOVOS MUNDOS.**

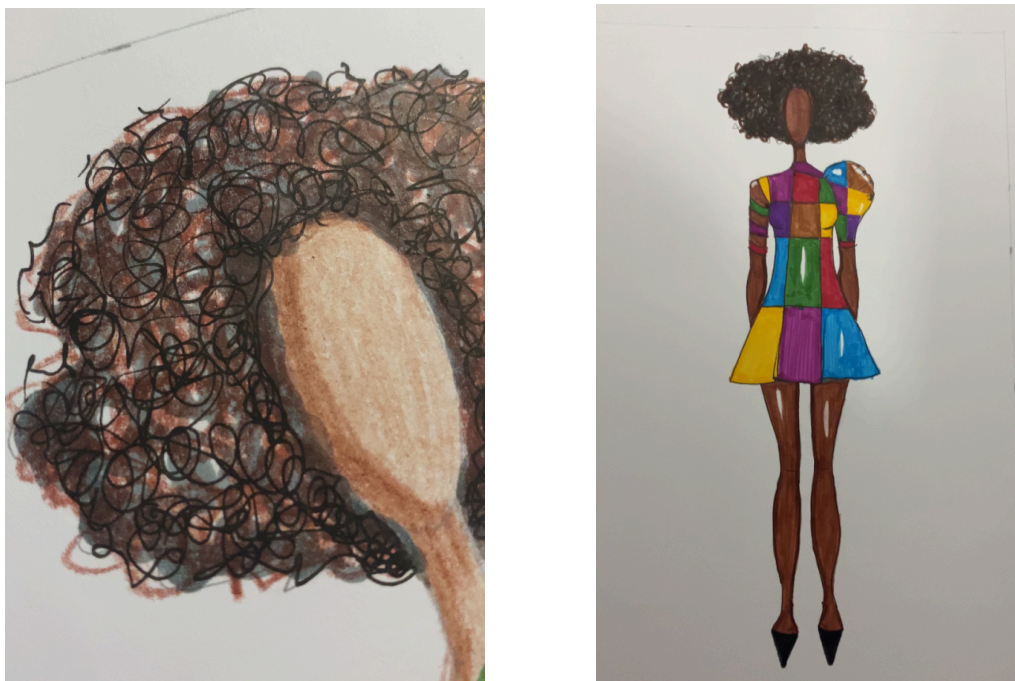
Com base no referencial exposto na pesquisa, foi realizado um levantamento bibliográfico, com o objetivo de analisar, entender e questionar o design na perspectiva decolonial evidenciando saberes diversos como ferramenta de resistência. Assim, as produções aqui apresentadas são contribuições para a formulação de pensamento crítico a partir das dimensões interseccionais, decoloniais na educação básica e no curso de design.

Descolonizar os currículos é reconhecer que, apesar dos avanços dos séculos XX e XXI, a colonialidade e o próprio colonialismo ainda se mantêm incrustados nos currículos, no material didático, na formação das professoras, dos professores, das gestoras e dos gestores da educação (Gomes, 2019, p.231)

A partir disso, tomando como foco o período de 2024 a 2025, trago memórias, vivências, desafios, dificuldades, descobertas e alternativas na minha caminhada, buscando mostrar de forma prática, as experiências e aprendizagens que construí ao longo da minha trajetória, acompanhadas de algumas fotografias. Meu primeiro contato dentro do curso de design a partir de propostas decoloniais foi através da disciplina Desenho e Ilustração de Moda, ministrada pelo prof. Ms. Davi Moreira Lopes no qual tínhamos que trazer referências das artes e do design para criação de ilustrações com temáticas expostas a cada aula. A disciplina foi de grande importância no meu despertar, conseguir trabalhar pele negra e suas variações e tipos de curvaturas de cabelo, me fez sentir representada através das ilustrações.

A coleção 3º geração foi o primeiro passo na minha desconstrução de padrões trazendo as influências da minha família dentro da moda. Esse ato de transmitir fazeres e saberes manuais, memórias e crenças. Referindo-se a técnicas manuais como crochê, bordado, costura em retalho e ponto cruz repassadas de geração para geração enquanto um saber-fazer feminino da minha família. Aprendi com minha mãe, que aprendeu com sua mãe o conhecimento repassado pela minha bisavó. As técnicas utilizadas na coleção foram pensadas sob diferentes perspectivas, envolvendo, nesse sentido, o meu olhar observador a ressignificar os conceitos de cada fazer. A coleção tem como objetivo trazer a essência das recordações e a inovação das tradições. Tendo em vista que são práticas passadas de uma geração para outra, mas que a cada compartilhamento são incorporadas modificações.

Figura 18- Coleção: 3º Geração.



Fonte: arquivo pessoal.

Ao mesmo tempo em que aprendia na graduação, trazia para meus alunos em sala de aula, assim criando uma ponte entre universidade e escola<sup>1</sup>. Nesse sentido, a escola não se constitui apenas como espaço de ensino, mas como um território de disputas simbólicas e epistêmicas. Conforme discute Maria Aparecida Silva Bento (2022), as instituições tendem a reproduzir o pacto da branquitude ao silenciar as relações raciais e ao privilegiar referências eurocêntricas, contribuindo para a manutenção de desigualdades e para a invisibilização de saberes e identidades negras.

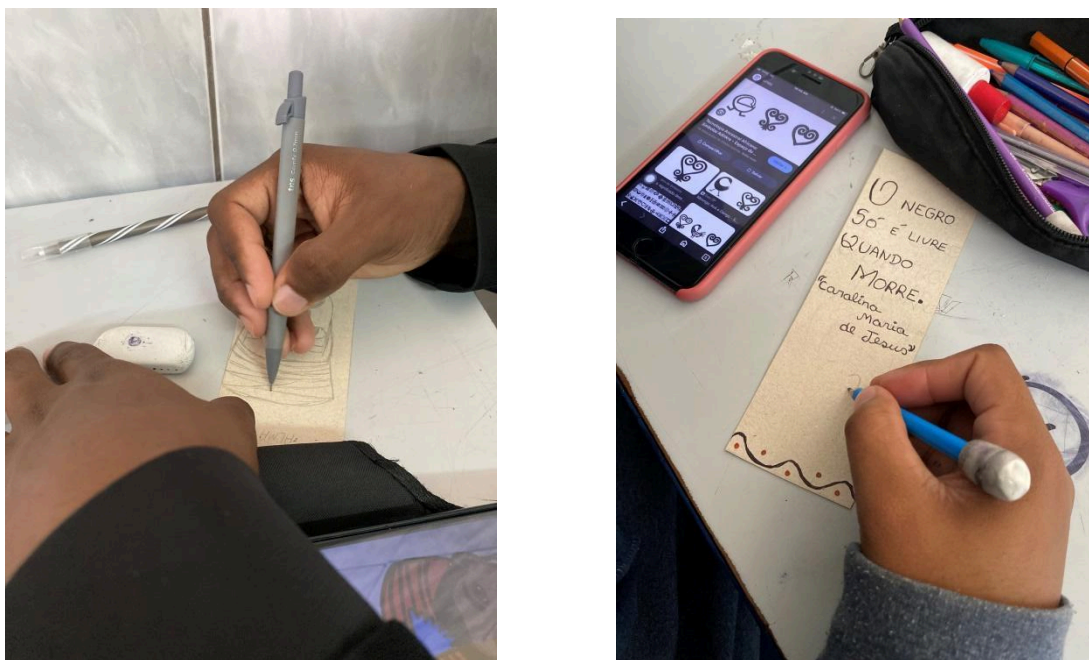
A eletiva intitulada de Literatura Afrocentrada surge como proposta de apresentar os fundamentos da educação afrocentrada com uma perspectiva de negritude a partir da literatura. Nesse contexto, a ligação com estudos dentro do curso me forneceu uma base para trabalhar práticas variadas dentro de sala de aula.

As eletivas são semestrais e escolhidas pelos próprios alunos, organizamos o cronograma de tudo que iremos trabalhar em sala de aula. As primeiras etapas são direcionamentos de como a disciplina vai ser, o que é a eletiva, o que iremos estudar, o que iremos construir juntos. As aulas vão sendo construídas coletivamente, trazendo referências de leituras e artistas como, Renata Felinto, Rosana Paulino, Artur Bispo do

<sup>1</sup> A pesquisa foi desenvolvida nas turmas da EEMTI Belarmino Lins de Medeiros, Abaiara- CE.

Rosário e escritoras mulheres como, Lélia Gonzalez, Carolina Maria de Jesus, Chimamanda Ngozi Adichie, alguns desses livros se encontram na biblioteca da instituição.

**Figura 19 -Criação de Marca Página, eletiva de Literatura Afrocentrada.**



Fonte: arquivo pessoal.

**Figura 20-. Qual meu tom de pele?, eletiva de Literatura Afrocentrada.**





Fonte: arquivo pessoal.

Logo após a finalização do semestre, novos desafios foram colocados nessa trajetória à disciplina Gênero e Design, ministrada pela Profa. Dra. Ana Neuza Botelho Videla que tinha como objetivo a relação entre design e gênero. Trouxeram as inquietações que sempre surgiram no decorrer do curso sobre temáticas de mulheres negras na moda. A procura por referências dentro da universidade foi falha, os livros da nossa base teórica deixaram a desejar. Retorno aqui a citação de Conceição Evaristo (2005) “nossos textos são escritos com o corpo, com a memória e com a experiência de vida”, a escrita e o narrar é também afirmar existências historicamente silenciadas. Dessa forma, a escrita se consolida não apenas como produção acadêmica, mas como prática de resistência e reconfiguração dos saberes.

Assim, entre autoras e autores negros, artistas, filósofos e antropólogos abordados pela professora, foram sendo criados os projetos, refletindo sobre a maneira como o design contribui para reforçar estereótipos e sobre como nós, enquanto futuros designers poderíamos pensar novas estratégias nas áreas de nossa habilitação. O ensaio foi montado a partir da simbologia, modelagem e arte dos povos ganeses. Além da estética, o design das peças da coleção feita com colagem, propõe novas formas de produção mais étnicas, sustentáveis e ancestrais a ideia de redesenhar o próprio sistema da moda a partir de outras referências.

**Figura 21- Coleção: Moda e Andrika**



Fonte: arquivo pessoal.

A simbologia presente na cultura ganese que utilizei para construir a coleção “Moda e Adinkra: Da simbologia ao vestuário” mostra um sistema de comunicação visual, no qual formas, cores e grafismos carregam significados ancestrais. Entre esses elementos, destacam-se os símbolos Adinkra, utilizados para expressar valores, filosofias e ensinamentos transmitidos de geração em geração. Esses símbolos não são apenas para decorar objetos, tecidos ou superfícies, mas narram histórias, posicionamentos sociais e visões de mundo, conectando passado e presente em uma linguagem visual e identitária. Como mostra o painel conceitual abaixo ( Imagem 15):

**Figura 22 - Painel Conceitual.**



Fonte: arquivo pessoal.

Na modelagem utilizada, trouxe um pouco das vestimentas tradicionais de povos de Gana. Ao dialogar com a estética contemporânea, esses elementos ganham novas releituras e ressignificações. A modelagem e o estético passam a incorporar cortes mais experimentais, sobreposições e adaptações que transitam entre o tradicional e o atual, sem perder sua essência simbólica. Produzindo uma coleção de 10 ( Imagem 16) peças que se utilizam de tecidos e colagens na sua construção visual.



**Figura 23 - Coleção: Moda e Andrika.**



Fonte: arquivo pessoal.

Diante disso, compreendemos que a busca por descolonizar o que já estava imposto é bastante difícil ou até às vezes resistentes por alguns, a procura de estabelecer o que acham que é certo ou errado, bom ou ruim. Podemos começar, por exemplo, trazendo o significado de uma palavra como “Abaiara”, cidade na qual atuo como docente, na eletiva de Arte–Educação Indígena, que tem como objetivo a valorização cultural, das linguagens e identidades étnicas, refletindo sobre a importância dessa

temática no ensino médio. Assim, trabalhamos desde o significado do nome da cidade até produções que refletissem sobre a descendência de cada discente.

[...] não quero aparecer, quero ser. Ser capaz de pelo menos tentar transformar meu meio, minha comunidade, meu espaço, terreiro território, cuidar do tesouro que recebi dos meus maiores, mesmo porque o asê pode aumentar e também diminuir. Aí está a responsabilidade de cada um de nós (Iyagunã, 2013, p. 18).

As trocas de experiências validaram que podemos discutir possíveis caminhos que dialoguem com a história e contextos dos sujeitos. Apresentando o que a temática representou para cada um.

Precisamos, portanto, aprender com os povos e comunidades tradicionais para frutificar o diálogo e o trânsito entre saberes, revisitar nossas referências teórico/práticas para criar outras e firmar essas importantes alianças, fazendo ecoar seus modos de existência e organização, além de apoiar suas lutas em defesa dos territórios, da biodiversidade e do patrimônio cultural de nossos povos. (Conselho Federal de Psicologia, 2019, p.84)

**Figura 24 - Eletiva : Arte-educação Indígena.**



Fonte: arquivo pessoal.



**Figura 25 - Eletiva : Arte-educação Indígena.**



Fonte: arquivo pessoal.

As reflexões levaram a criação de jogos lúdicos indígenas e produções artísticas, que fazem parte do projeto “Se Amostra na Arte” que tem como objetivo expor criações artísticas feitas ao longo do ano. Sem dúvida, esse projeto representa a construção de conhecimento quando colocado o respeito à diversidade cultural de cada grupo étnico refletindo sobre nosso cotidiano e os questionamentos dentro e fora da sala de aula.

[...] onde o paraíso pode ser criado. A sala de aula, com todas suas limitações, continua sendo ambiente de possibilidades. Nesse campo de possibilidade, temos a oportunidade de trabalhar pela liberdade, exigir de nós e de nossos camaradas uma abertura da mente e do coração que nos permite encarar a realidade ao mesmo tempo em que, coletivamente, imaginemos esquemas para cruzar fronteiras, para transgredir (HOOKS, 2013, p. 273).

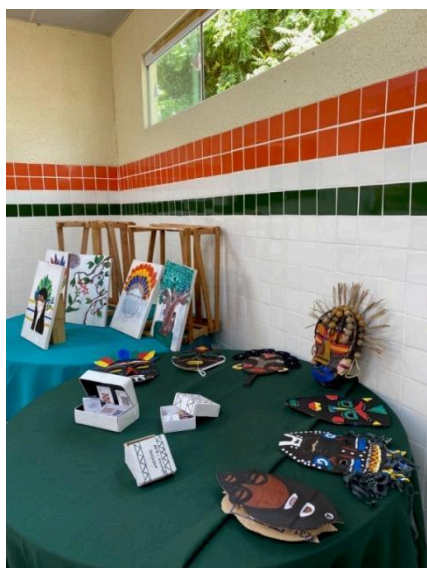
Entendi que decolonialidade era um tema necessário naquele lugar, me apoiei na lei no 10.639/03 que traz a obrigatoriedade do Ensino de História e Cultura Afro-brasileira e Africana em escolas da rede pública e particular e a lei nº 11.645/08

que garante a obrigatoriedade do ensino de história e cultura dos povos indígenas no currículo, conforme Gonçalves.

As Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana orientam para a inserção da educação das relações étnico-raciais nas políticas estaduais e municipais no sentido de um conjunto de ações afirmativas com o intuito de combater o racismo e as discriminações que atingem o negro (Gonçalves, 2015. p. 79).

A escola é, em suma, esse lugar de troca de saberes e construção do pensamento crítico, esse acontecimento representa o resultado da luta dos movimentos por valorização, reconhecimento e afirmação de direitos no que diz respeito à educação. “Assim, torna-se fundamental compreender a educação como um espaço de valorização de saberes plurais, rompendo com hierarquias excludentes”, como apontam Barbosa e Amaral (2023).

**Figura 26 - Exposição: III Se Amostra na Arte.**



Fonte: arquivo pessoal.

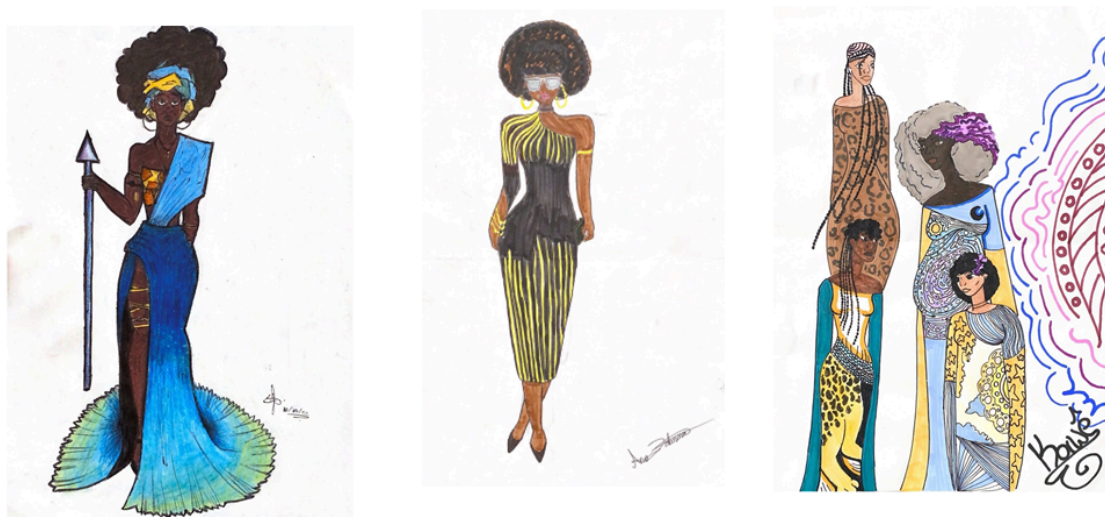
Assim, sendo a escola esse espaço de troca de saberes e de construção do pensamento, que busca tornar visível, por meio da arte, trazer as histórias de resistência, memória e afirmação de direitos. Cada obra apresentada funciona como um registro do

que os alunos entenderam dos assuntos abordados, ampliando ainda mais o alcance da educação e do debate crítico para além da sala de aula e fortalecendo a presença de narrativas historicamente silenciadas.

“Assim, perguntamos: quais seriam os passos para a construção de uma possível nova sociologia da arte de cunho decolonialista, que leve em consideração as questões de raça, etnia, gênero e classe, muitas vezes de forma interseccional? Esta pergunta é basilar para que possamos compreender a ‘virada decolonial’ na arte brasileira a partir da apreensão das formas de operação deste sistema, envolvendo museus, espaços de exposições, mercado da arte globalizado, assim como o público, a formação e a trajetória de artistas; problemas que para a Sociologia da Arte podem ser investigados a partir da abordagem da dimensão decolonial.” (Paiva, 2022, p. 34).

No intuito de imprimir, dentro do espaço escolar, a representatividade, trouxe a ideia de criarmos uma coleção de moda que possua uma narrativa social-histórica sobre resistência e luta. O estudo resultou na criação individual e/ou coletiva de uma coleção apresentada, posteriormente, em uma coleção cápsula. Antes da criação final apresentei dados históricos, artistas e uso experimental de diferentes tipos de cabelos, tecidos, estampas e cores. Para o desenvolvimento do trabalho, baseamo-nos na História da Moda dos povos africanos e afros como referência de estudo em aulas da eletiva intitulada de “Criação de Moda”. Desse modo, abordamos a trajetória histórico/social da moda, a relação entre cultura, moda e identidade, os conceitos de coleções, cores e estampas como forma de resistência ao resgatar a ancestralidade.

**Figura 27 - Representatividade de Mulheres Negras na Moda: Criando Coleções em Sala de Aula.**



Fonte: arquivo pessoal.



Essa criação é resultado de que a moda é um instrumento capaz de subverter paradigmas e que pode, de modo expressivo, construir e moldar identidades, além de tornar o sonho ou a história em algo tátil, evidenciando fatos históricos, representações e inovações de tradições. A pesquisa teve sua extensão a ser apresentada na Semana de Iniciação Científica da Urca.

A escrevivência é a forma de construir a escrita colocando a si mesma, pensar que essas produções artísticas/científicas atravessaram a minha caminhada utilizando, vivências, saberes e lugares, por, Adams, Ellis e Jones (2017), “é necessário escrever sobre conhecimento adquirido através de experiências culturais vividas e apresentar perspectivas que outros talvez não conheçam”. Ao envolver cultura, lugares, arte e design criei a coleção: Reisarte, que carregava a experiência com o Reisado de Couro de Barbalha- CE do meu Cariri e sua relação com a moda, uma verdadeira imersão na riqueza cultural e na criatividade que nasce das tradições populares. O uso das fitas, chitas, bordados, estampas de animais, máscara de couro fez com que essa vivência despertasse um novo olhar para a moda, especialmente a moda como expressão cultural. “A cultura não é apenas um conjunto de práticas, mas um campo de significados onde as identidades são constantemente produzidas e transformadas” (Hall, 2006).

Esse estudo resultou na criação de ilustração de mulheres negras vestidas em peças contemporâneas do reisado, feitas com desenhos e colagem que, posteriormente, foi apresentada de modo expositivo com a finalidade de imprimir a ressignificação dessa manifestação cultural do Cariri.

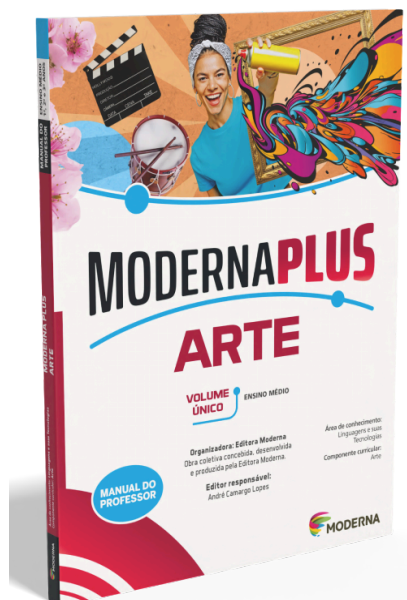
**Figura 28- Coleção: Reisarte.**



Fonte: arquivo pessoal.

Ainda no ano de 2025, na busca de conduzir materiais e métodos que trazem consigo as temáticas abordadas no decorrer dessa pesquisa, cito aqui uma das mudanças da instituição que sou docente. O Programa Nacional do Livro Didático - PNLD, o mais antigo dos programas voltados à distribuição de livros aos estudantes da rede pública de ensino brasileira. O Programa é coordenado pelo Ministério da Educação - MEC, por meio da Secretaria de Educação e do Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação -FNDE. O livro é escolhido por áreas do conhecimento, dentre as escolhas o eleito foi o *Livro Moderna Plus (ARTE)*, contemplando conteúdos como: decolonidade e decolonialismo, a demarcação de terras indígenas, arte como transformação social, arte na popular brasileira entre outros temas. De acordo com Lajolo (1996): “Mesmo com a diversidade de livros existentes, todos podem ter, e efetivamente têm papel importante na escola”. Assim, trazer um livro pensando a partir do repertório cultural e social dos estudantes é um pequeno grande passo nessa caminhada.

**Figura 29- Moderna Plus**



Fonte: Editora Moderna.

Esses são alguns dos resultados, realizados nessa caminhada. Eu, como professora/artista/pesquisadora e graduanda em design acredito que aqui é um lembrete poderoso de que o conhecimento é construído em qualquer espaço, seja ele na universidade, na escola, em família ou em trocas de experiências. Trazer os conhecimentos plurais e interseccionais na construção dessas produções enriqueceu o meu repertório e dos estudantes, a troca foi um passo importante para a descolonização do conhecimento quando abertos a diferentes formas de saber.



## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após apresentar todas essas vivências, sensações, desafios e pensamentos gostaria de deixar claro que aqui é só o começo dessa jornada, que os pilares para a realização desta pesquisa foram inquietações frente a diversas questões relacionadas à como abordamos a decolonidade dentro e fora da universidade. Encontra-se aqui um levantamento da atual situação, analisando como essa temática pode vir a contribuir na vida escolar dos estudantes e de todos que compõem esse espaço. Sabemos que existem muitos desafios no sistema de ensino público, deixando claro que para uma transformação significativa exigir múltiplos fatores citados e discutidos no decorrer da pesquisa. Ao iniciar a pesquisa surge à dúvida que foi percorrida até ser respondida: *Seria possível pensar o design de uma perspectiva decolonial?*

O caminhar até aqui revelou que podemos contribuir para reafirmar que ao se ter uma noção prévia das questões que rondam essa temática, possa proporcionar um olhar diferenciado, pois quando buscamos analisar de forma crítica determinados assuntos, podemos desta forma buscar soluções mais práticas integrada ao meio circundante, nos tornando propositivos e agentes funcionais para mudanças. Como aborda Escobar (2018), “A perspectiva decolonial convida a repensar radicalmente as formas de projetar mundos, reconhecendo a existência de múltiplos modos de vida e de conhecimento que não se subordinam à lógica universalizante da modernidade.”

O resultado que aqui se apresenta é apenas um recorte entre outras tantas proposições que poderão surgir. Assim, concluímos este estudo, deixando reflexões para que outras pesquisas partam dos erros e acertos, com intuito de maior aprofundamento deste tema tão importante para a nossa formação humana e social.

## REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Ana Mae; AMARAL, Vitória. **Mulheres não devem ficar em silêncio: arte, design, educação**. São Paulo: Cortez, 2023.
- BENTO, Maria Aparecida Silva. **Pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- BONSIEPE, Gui. **Design, cultura e sociedade**. São Paulo: Blucher, 2011.
- BRAGA, Marcos da Costa; ALMEIDA, Marcelina das Graças de; DIAS, José Carlos Plácido. **História do design no Brasil: reflexões contemporâneas**. São Paulo: Blucher, 2022.
- COLAÇO, Thais Luzia. **Novas perspectivas para a antropologia jurídica na América Latina: o direito e o pensamento decolonial**. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2012.
- CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Blucher, 2004.
- ESCOBAR, Arturo. **Designs para o pluriverso: radicalizar a imaginação política**. Tradução de Maurício B. Medeiros. Florianópolis: Editora da UFSC, 2018.
- FORTY, Adrian. **Objetos de desejo: design e sociedade desde 1750**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- FIELL, Charlotte; FIELL, Peter. **Design do século XX**. Köln: Taschen, 2005.
- FELINTO, Renata. **Entrevista sobre processo criativo, tempo e ancestralidade**. Jornal *O Povo*, 2021. Disponível em: O Povo – Mais. Acesso em: 11 de Janeiro de 2026.
- GONZALEZ, Lélia. **Racismo e sexismo na cultura brasileira**. In: PINTO, Céli Regina Jardim (Org.). *O que é racismo*. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 215–223.
- GONZALEZ, Lélia. **A categoria político-cultural de amefricanidade**. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69-82, 1988.
- GONZALEZ, Lélia. **Racismo e sexismo na cultura brasileira**. *Revista Ciências Sociais Hoje*, ANPOCS, 1984.
- GOMES, Nilma Lino. **Raça e educação infantil: à procura de justiça**. *Revista e-Curriculum*, São Paulo, v. 17, n. 3, p. 1015–1044, 2019. Disponível em: <<https://doi.org/10.23925/1809-3876.2019v17i3p1015-1044>> Acesso em: 7 abr. 2026.
- HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir: a Educação como prática de liberdade**. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla- São Paulo. 2013. Editora Martins Fontes, 2013.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

ITAÚ CULTURAL. Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI). Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicoes/72659-escola-superior-de-desenho-industrial-esdi>. Acesso em: 25 mar. 2026.

MIGNOLO, W. **A ideia decolonial**. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2010.

MORRIS, Richard. **Fundamentos de design de produto**. Porto Alegre: Bookman, 2011. *E-book*. ISBN 9788577808250. Disponível em: <https://app.minhabiblioteca.com.br/#/books/9788577808250/>. Acesso em: 06 Set. 2025.

NASCIMENTO, Beatriz. 1974. “**Por uma história do homem negro**”. *Revista de Cultura Vozes*, Petrópolis, v. 68, n. 1:41-45.

PAIVA, Alessandra Mello Simões. **Virada decolonial na arte contemporânea brasileira: até onde mudamos?** *Revista VIS*, v. 21, n. 1, jan./jul. 2022. ISSN 2447-2484.

ROSEVICS, Larissa. **Do pós-colonial à decolonialidade**. In: CARVALHO, Glauber.

ROSEVICS, Larissa (Orgs.). **Diálogos internacionais: reflexões críticas do mundo contemporâneo**. Rio de Janeiro: Perse, 2017.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Para uma revolução democrática da justiça**. São Paulo: Cortez, 2007.

TUNSTALL, Dori. **Decolonizing Design Innovation: Design Anthropology, Critical Anthropology, and Indigenous Knowledge**. Cambridge: MIT Press, 2023.

TREMBEMBÉ, Rodrigo. **Entrevista ao Diário do Nordeste**. 2025. Disponível em: <http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/verso/artista-visual-cearense-rodrigo-tremembe-usa-moda-para-fortalecer-a-luta-indigena-1.3641886>>. Acesso em: 7 abr. 2026.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A luta indígena é a nossa luta**. Discurso proferido no ato de Abril Indígena, Cinelândia, Rio de Janeiro, 20 abr. 2016.

ANEXO  
DECLARAÇÃO

Declaro para os devidos fins que este Trabalho de Conclusão de Curso (Monografia/Tese/Dissertação), escrito sob minha orientação, está em versão final, de acordo com as solicitações realizadas pela banca examinadora.

Informo também que procedi à revisão final do texto, constatando que atende às especificações das normas da ABNT para apresentação de trabalhos acadêmicos da UFCA, no que diz respeito ao conteúdo e à formatação.

Data e local da assinatura eletrônica



Documento assinado digitalmente

ANA NEUZA BOTELHO VIDELA

Data: 11/05/2026 20:58:19-0300

Verifique em <https://validar.itl.gov.br>