



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Tecnologia e Ciências

Escola Superior de Desenho Industrial

Bruno Ribeiro do Nascimento

**O design na obra de Enrique Dussel**

Rio de Janeiro

2023

Bruno Ribeiro do Nascimento

## O design na obra de Enrique Dussel



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Design, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Design

Orientador: Prof. Dr. Daniel Portugal

Co-orientador: Prof. Dr. Guilherme Altmayer

Rio de Janeiro

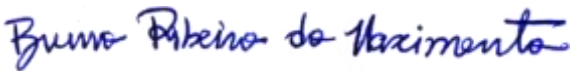
2023

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CTC/G

N244 Nascimento, Bruno Ribeiro do  
O design na obra de Enrique Dussel / Bruno Ribeiro do Nascimento. –  
2023.  
163 f.: il.  
Orientador: Daniel Portugal.  
Coorientador: Guilherme Altmayer.  
Dissertação (Mestrado em Design) - Universidade do Estado do Rio de  
Janeiro, Escola Superior em Desenho Industrial.  
1. Dussel, Enrique D., 1934- -Teses. 2. Desenho industrial - América  
Latina - Teses. 3. Nativos - Pesquisa - Teses. I. Portugal, Daniel. II.  
Altmayer, Guilherme. III. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Escola  
Superior em Desenho Industrial. IV. Título.  
CDU 7.05(8=6)

Albert Vaz CRB-7 / 6033 - Bibliotecário responsável pela elaboração da ficha catalográfica.

Autorizo para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação,  
desde que citada a fonte.



Assinatura

Data

Bruno Ribeiro do Nascimento

**O design na obra de Enrique Dussel**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Design, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Design

Aprovada em 20 de janeiro de 2023.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Daniel Portugal (Orientador)

Escola Superior de Desenho Industrial - UERJ

---

Prof. Dr. Guilherme Altmayer (Co-orientador)

Escola Superior de Desenho Industrial - UERJ

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Maria Cristina Ibarra Hernández

Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

---

Prof. Dr. Wandyr Hagge Siqueira

Escola Superior de Desenho Industrial - UERJ

Rio de Janeiro

2023

## DEDICATÓRIA

Dedico esta dissertação  
*a los nadies.*

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer à vida. Assim como fez uma vez a cantautora chilena Violeta Parra, desde Santiago. Na certeza de que esta dissertação é um momento que ela (a vida) proporcionou e de sua afirmação incontestável.

*“Gracias a la vida que me ha dado tanto / Me dio dos luceros, que cuando los abro / Perfecto distingo lo negro del blanco”*. Agradeço a vida por me proporcionar integrar o Laboratório de Design, Epistemologia e Moralidade (DEMO-ESDI) e o Grupo de Pesquisa em Arte e Design (PADE-UFC). Ambos me forneceram as lentes analíticas que me permitiram delinear esta investigação. Quer dizer, de modo mais simples, me permitiram distinguir o preto do branco. Estendo aqui os agradecimentos aos encontros proporcionados nestes espaços, em especial o com Gabriela, que entrou na vida para não mais sair.

*“Gracias a la vida que me ha dado tanto / Me ha dado el oído que en todo su ancho / Graba noche y día, grillos y canarios”*. E devo adicionar, por minha parte, que me permitiu ouvir e guardar os conselhos, orientações, ensinamentos e (também) os silêncios de meu orientador Daniel Portugal. E, aqui, é necessário acrescentar que à vida devo agradecimentos adicionais, uma vez que esta orientação era um sonho cultivado por mim desde a graduação. É um daqueles casos, decerto que o sonho se apodera da vida. Obrigado, professor Daniel.

*“Gracias a la vida que me ha dado tanto / Me ha dado el sonido y el abecedario / Con el las palabras que pienso y declaro”*. A vida com suas surpresas me trouxe um insuspeito parceiro com quem tive o prazer de compartilhar, como diz Violeta, as palavras que penso e declaro, sem reservas: meu co-orientador Guilherme Altmayer. Certamente, foi uma forma que a vida encontrou de me presentear. E devo dizer que ela não poderia ter feito melhor.

*“Gracias a la vida que me ha dado tanto / Me dio el corazón que agita su marco / Cuando miro el fruto del cerebro humano / Cuando miro al bueno tan lejos del malo”*. A vida me agraciou a alguns anos com a presença constante de Claudia Marinho. Com seu coração, seu afeto e sua risada que irrompe sem pedir licença (que, segundo dizem, e não tenho dúvidas, quebra qualquer indisposição e mau olhado) me embala e anima sempre que o desânimo ameaça. Com seu cérebro, por sua agudeza reflexiva e por seu compromisso e competência científica, me inspira e me fornece as coordenadas com que, como diz a canção, vejo “o bom tão longe do mau”.

*“Gracias a la vida que me ha dado tanto / Me ha dado la risa y me ha dado el llanto / Así yo distingo dicha de quebranto / Los dos materiales que forman mi canto”*. E, claro que a vida não poderia deixar de oferecer amigos e amigas com quem compartilhei os risos e as tristezas. E ela não se limitou a me dar um apenas, mas um “monte” deles e delas, com os quais a vida parecia querer me lembrar de valores e afetos. É o caso de Mariana, através da qual a vida me lembra constantemente que a ternura e a dedicação são ingredientes fundamentais. E, por meio de John, a vida me dizia continuamente que a amizade e a cumplicidade é uma das coisas mais belas que ela tem a nos oferecer. Com Grassine, a vida me advertiu que é necessário ter *“voluntad-de-vivir”*, quer dizer, é preciso assenhorar-se dela mesma, expandi-la e defini-la em nossos próprios termos. Isso sem dúvida, diz a vida, tem que ser feito assim como Kauê o faz: cultivando a “boniteza” e a doçura do mundo que ele leva como expressão de seu estar-no-mundo. E, sempre que a tristeza e o desânimo espreitam, é importante se inspirar na força e na determinação (mais que) espartana com os quais Giulia inspira a todos.

*“Gracias a la vida que me ha dado tanto / Me ha dado la marcha de mis pies cansados”*. Ainda que o cansaço possa eventualmente ameaçar a marcha, ela não pode impedi-la. Quer dizer, a marcha que eu empreendo não é apenas minha, mas aquela que milhares de camponeses e camponesas realizaram do interior do estado do Ceará em direção à Fortaleza, durante o século passado, do qual minha mãe e meu pai foram parte. A eles devo mais do que as palavras poderiam expressar, apenas agradeço por seguir a marcha de seus pés em direção a tempos melhores.

*“Gracias a la vida, que me ha dado tanto / Me ha dado [...] La ruta del alma del que estoy amando”*. A vida já há algum tempo me apresentou a “rota da alma” daquele que amo, Fernando. Com seu afeto incondicional, alegria contagiante e paciência para além da conta atenuou a aspereza dos caminhos. Não teria como ter mais sorte por contar com ele.

*“Gracias a la vida, que me ha dado tanto / Me ha dado [...] el canto de ustedes que es el mismo canto / Y el canto de todos que es mi propio canto”*. E, por fim, obrigado à vida mesma. Por me proporcionar tantos encontros, entoar tantos outros cantos que se tornaram meu canto. E, por compartilhar meu canto com tantos outros.

## Los Nadies

Los nadies: los hijos de los nadies, los dueños de nada.  
Los nadies: los ningunos, los ninguneados, corriendo la liebre, muriendo la vida, jodidos,  
rejodidos:  
Que no son, aunque sean.  
Que no hablan idiomas, sino dialectos.  
Que no profesan religiones, sino supersticiones.  
Que no hacen arte, sino artesanía.  
Que no practican cultura, sino folklore.  
Que no son seres humanos, sino recursos humanos.  
Que no tienen cara, sino brazos.  
Que no tienen nombre, sino número.  
Que no figuran en la historia universal, sino en la crónica roja de la prensa local.  
Los nadies, que cuestan menos que la bala que los mata.

*Eduardo Galeano.*



## RESUMO

NASCIMENTO, Bruno Ribeiro do. *O design na obra de Enrique Dussel*. 2023. 163 f. Dissertação (Mestrado em Design) – Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

Neste trabalho, buscamos partilhar reflexões com aqueles que têm refletido o design baseado em cosmovisões e saberes múltiplos, desde a América Latina. Compartilhamos com eles questões como: é possível ‘reorientar’ o design para a superação das crises ecológicas e sociais? É possível projetar desde outros marcos interpretativos e experiências de mundo diversas? Esses questionamentos se somam a de pesquisadores e praticantes de design que têm refletido sobre as consequências das práticas da disciplina e buscado novos modelos de atuação para ela (DUNNE, RABBY, 2013; MALPASS, 2013), como o design para transição (IRWIN et al., 2015), *design justice* (COSTANZA-CHOCK, 2020), os enfoques ontológicos do design (WINOGRAD e FLORES, 1989; FRY, 2013; ESCOBAR, 2016), dentre outros. No contexto latino-americano, a busca por novos paradigmas de atuação da disciplina tem sido realizada (dentre outros) com o suporte dos estudos decoloniais, que propõem revisões da constituição histórica da modernidade no continente (QUINTERO et al., 2019), por meio da reflexão continuada sobre a realidade cultural e política latino-americana (ESCOBAR, 2005). As interfaces entre os estudos decoloniais e o campo do design têm crescido nos últimos anos, atraindo interesses de ambos os lados (AKAMA et al., 2019). O resultado disso é um conjunto heterogêneo de reflexões que apontam para deslocamentos e novas formulações sobre o campo. Buscamos, nesta dissertação, ampliar esta interface, por meio da sistematização e discussão do tema na obra de Enrique Dussel. O filósofo argentino-mexicano, que é uma peça-chave do denominado giro decolonial (decolonial turn), produziu, entre as décadas de 70 e 90, profícuas reflexões quanto à disciplina – que abrange desde os seus fundamentos filosóficos e se estende às discussões quanto a uma política latino-americana para a disciplina. Apesar da riqueza de suas contribuições, elas permanecem relativamente desconhecidas do público em geral e, em particular, pelo nosso campo. Com isso, oferecemos um conjunto de elementos teóricos e conceituais que auxiliam os pesquisadores e interessados em design a localizá-lo no horizonte dos estudos decoloniais. De outro modo, esperamos traçar, um panorama geral das contribuições do pensamento crítico latino-americano que auxiliem o design a se configurar como instrumento crítico nos quadros disciplinares, científicos e sociais contemporâneos.

Palavras-chave: design latino-americano, estudos decoloniais, Enrique Dussel.

## RESUMEN

NASCIMENTO, Bruno Ribeiro do. *El diseño en la obra de Enrique Dussel*. 2023. 163 f. Dissertação (Mestrado em Design) – Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023

En este trabajo buscamos compartir reflexiones con quienes han reflexionado sobre el diseño basado en múltiples cosmovisiones y saberes, desde América Latina. Compartimos con ellos cuestiones como: ¿es posible "reorientar" el diseño para superar las crisis ecológicas y sociales? ¿Es posible diseñar desde otros marcos interpretativos y diversas experiencias del mundo? Estas preguntas se suman a las de investigadores y profesionales del diseño que han reflexionado sobre las consecuencias de las prácticas de la disciplina y han buscado nuevos modelos de actuación para la misma (DUNNE, RABBY, 2013; MALPASS, 2013), como el diseño para la transición (IRWIN et al., 2015), *design justice* (COSTANZA-CHOCK, 2020), los enfoques ontológicos del diseño (WINOGRAD y FLORES, 1989; FRY, 2013; ESCOBAR, 2016), entre otros. En el contexto latinoamericano, la búsqueda de nuevos paradigmas de acción de la disciplina se ha llevado (entre otros) con el apoyo de los estudios decoloniales, que proponen revisiones de la constitución histórica de la modernidad en el continente (QUINTERO et al., 2019), a través de una reflexión continuada sobre la realidad cultural y política latinoamericana (ESCOBAR, 2005). Las interfaces entre los estudios decoloniales y el campo del diseño han crecido en los últimos años, atrayendo intereses de ambas partes (AKAMA et al., 2019). El resultado es un conjunto heterogéneo de reflexiones que apuntan a cambios y nuevas formulaciones sobre el campo. Buscamos, en esta disertación, ampliar esta interfaz, a través de la sistematización y discusión del tema en la obra de Enrique Dussel. El filósofo argentino-mexicano, figura clave del llamado giro decolonial, produjo, entre los años 70 y 90, fructíferas reflexiones sobre la disciplina, desde sus fundamentos filosóficos hasta los debates sobre una política latinoamericana para la disciplina. A pesar de la riqueza de sus contribuciones, siguen siendo relativamente desconocidos para el gran público y, en particular, para nuestro campo. Con ello, ofrecemos un conjunto de elementos teóricos y conceptuales que ayudan a los investigadores e interesados en el diseño a situarlo en el horizonte de los estudios decoloniales. Por otra parte, esperamos trazar un panorama general de los aportes del pensamiento crítico latinoamericano que ayudan al diseño a configurarse como un instrumento crítico en los marcos disciplinarios, científicos y sociales contemporáneos.

Palabras-clave: Diseño Latinoamericano, Estudios Decoloniales, Enrique Dussel.

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 -	Aclaração semântica do conceito de poiésis .....	40
Quadro 2 -	Enfoque do quadro de aclaração semântica do conceito de poiésis .....	56
Quadro 3 -	Comunidades de projeção da vida .....	72
Quadro 4 -	Método dialético.....	79
Quadro 5 -	O mundo como totalidade.....	91
Quadro 6 -	Distribuição de mediações.....	93
Quadro 7 -	Modelo de design.....	99
Quadro 8 -	Marco teórico.....	100

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	15
<b>Objetivos</b> .....	19
<b>Justificativa</b> .....	19
<b>Metodologia</b> .....	21
<b>Organização da dissertação</b> .....	22
<b>1 UMA PERSPECTIVA ÉTICA LATINO-AMERICANA PARA O</b>	
<b>DESIGN</b> .....	25
1.1 <b>Da recepção das formulações de Dussel no (sobre o) design</b> .....	25
1.2 <b>Dussel no design e o design em Dussel</b> .....	27
1.2.1 Dos primeiros escritos à chegada ao México.....	27
1.2.2 Dussel no design: parceria com a Divisão de artes e ciências para o Design.....	29
1.2.3 Design em Dussel: em direção a uma filosofia da poiésis.....	31
1.3 <b>Design como ato poiético: a restituição da integralidade da poiésis</b>	
<b>contemporânea</b> .....	37
1.3.1 O sentido da questão.....	37
1.3.2 Uma histórica poiética.....	38
1.3.3 Do dualismo antropológico: do <i>ego cogito</i> ao <i>ego laboro</i> .....	49
1.3.4 Design, ato poiético integrado.....	53
1.4 <b>Design como ato ético: comunidades de projeção da vida</b> .....	58
1.4.1 O sentido da questão.....	58
1.4.2 O design como trabalho vivo.....	59

1.4.3	Da estratégia de constituição de mundo ao duplo paradoxo prático-poiético da negação da vida.....	64
1.4.4	De uma comunidade ideal à comunidade de projeção da vida.....	68
2	<b>UMA PERSPECTIVA POLÍTICA LATINO-AMERICANA PARA O DESIGN.....</b>	76
2.1	<b>Aspectos metodológicos: da ética à política .....</b>	77
2.1.1	Do abstrato ao concreto I: o método dialético.....	77
2.1.2	Do abstrato ao concreto II: da ética à política.....	81
2.1.3	Do abstrato ao concreto III: a estrutura do capítulo.....	86
2.2	<b>Um modelo geral de design na (para) a américa latina.....</b>	87
2.2.1	Design ante o mundo como totalidade.....	88
2.2.2	Design e a distribuição de mediações.....	92
2.2.3	Um modelo de design: realidade, marco teórico e metodologia.....	96
2.2.4	Crítica à universalidade dos métodos de design.....	105
2.2.5	Design com filosofia: um modelo latino-americano?.....	113
2.3	<b>Uma política latino-americana do design: entre a identidade e a diferença.</b>	119
2.3.1	Eurocentrismo e universalidade: duas abordagens.....	120
2.3.2	Política e identidade do(no) design latino-americano.....	126
2.3.3	Crítica ao universalismo cultural e a radicalização da universalidade política: uma política latino-americana para o design.....	131
2.3.4	A construção do design latino-americano: do ético ao político.....	138
3	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	142
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	157

## INTRODUÇÃO

Neste trabalho, buscamos partilhar considerações com aqueles que têm refletido o design baseado em cosmovisões e saberes múltiplos, desde a América Latina. Compartilhamos com eles questões como: é possível ‘reorientar’ o design para a superação das crises ecológicas e sociais? É possível projetar desde outros marcos interpretativos e experiências de mundo diversas?

Estas questões emergem no momento em que, segundo Escobar (2016), enfrentamos as profundas e imprevisíveis consequências do modelo de desenvolvimento capitalista: devastações ecológicas e sociais que têm colocado em questão a viabilidade da vida no planeta. Em virtude disso, ganham força discursos e práticas que postulam “transformações culturais e institucionais radicais” (ESCOBAR, 2011). Elas defendem a passagem de um período em que os humanos se constituíram como uma força disruptiva no planeta, para um novo período, que o historiador cultural Thomas Berry (2011, p.11, tradução nossa) define como aquele “em que os humanos se tornam presentes no planeta de uma maneira mutuamente aprimorada”.

Diferentes áreas têm se mobilizado em torno dessas discussões e repensado suas práticas a partir de paradigmas que têm como consideração principal a construção de um mundo viável. No campo do design, estas questões têm congregado cada vez mais pesquisadores e profissionais que utilizam alcunhas como *design justice*, *transition design*, *ontological design* etc., para nomear suas abordagens. No entanto, os desafios são grandes, uma vez que a disciplina do design se constituiu como parte de mecanismos de insustentabilidade (FRY, 2020), tendo seu escopo prático e seu corpo teórico estruturado por eles.

O antropólogo Arturo Escobar tem refletido sobre essa questão a partir da ontologia política. Em seu artigo “*En el trasfondo de nuestra cultura: la tradición racionalista y el problema del dualismo ontológico*” (2013), o autor questiona se é possível reorientar o design, a fim de que possa assumir um papel de relevância na superação da crise ecológica e social do planeta. Ainda que deixe a questão em aberto, aponta que a resposta perpassa pela identificação de suas raízes modernas, desde a qual a disciplina “se desprende [...] e na qual tão a gosto funciona” (ESCOBAR, 2013, p. 16, tradução nossa). Complementa que é necessário perceber criticamente o quanto a disciplina está imbricada em práticas, compromissos e narrativas que estão reduzindo as possibilidades de continuação da vida no planeta, por meio da redução das diversidades,

sejam naturais ou culturais. Sua preocupação com a redução das diversidades, seja por sua inviabilização ou apropriação a discursos que não lhes são próprios, é um dos pontos centrais de sua crítica ao projeto moderno que perpassa pelo design (ESCOBAR, p. 18, 2016).

A redução da diversidade, observada por Escobar, aponta para aquilo que o filósofo Enrique Dussel indica ser o ponto nevrálgico do projeto moderno: a perda da centralidade da produção e reprodução da vida como fim último da existência humana, que fundamenta e legitima a exploração do planeta e de outros seres vivos. O autor reflete que será necessário reconfigurar nosso modelo civilizatório em torno de um novo eixo condutor que tenha a realização da vida como fundamento último, como princípio primeiro, como direito de todo “ser vivente”. Para isso, argumenta que devemos repensar nossas práticas e saberes desde um princípio ético renovado que afirme a dignidade da vida do Outro, das vítimas do projeto moderno: os pobres, as mulheres, as culturas populares dominadas, as raças não brancas, a Terra destruída como meio de produção (DUSSEL, 1998a, p. 92). Quer dizer, devemos rever criticamente nossas práticas desde a alteridade negada do Outro, reconhecendo-as como “outro mundo possível”, como partícipes de outros modelos e estratégias de produção e reprodução da vida.

Essas questões têm sido amplamente abordadas pelos estudos decoloniais, reunidas naquilo que o filósofo caribenho Maldonado-Torres (2008a) chamou de “giro decolonial” (*decolonial turn*). Este movimento advém da tradição do pensamento social crítico latino-americano, como a Filosofia da libertação, a Teoria da dependência e a Investigação ação participativa, que são, como assinala Arturo Escobar (2005, p. 64, tradução e chaves nossas), resultantes “da reflexão continuada sobre a realidade cultural e política latino-americana, que inclui o conhecimento subalternizado dos grupos explorados e oprimidos [do continente]”. Dentre outras coisas, o giro decolonial tem chamado à construção de um novo horizonte de mundo, baseado na pluriversidade cultural que se oponha à mera universalidade do projeto moderno globalizado. Isto é, um horizonte dialógico intercultural, onde outras estratégias de constituição da vida não sejam apenas respeitadas, mas sejam elas mesmas o material desde a qual se constitua uma “nova idade do mundo” (DUSSEL, 2020, p. 82). Orientado pelo critério ético do absoluto respeito à vida do Outro: “vale o que tem relação com a vida, não vale o que não tem relação com a vida. Vale mais o que tem relação com a vida” (DUSSEL, 2001, p. 9). Essa proposta tem sido traduzida sob a noção de transmodernidade, como nota Escobar (2005, p. 75, tradução nossa): “este é o princípio ético da libertação do outro negado, para o qual Dussel acunha o término transmodernidade, definido como o projeto de superação da Modernidade, não

simplesmente por sua negação, mas sim ao pensar sobre ela [...], desde a perspectiva do outro excluído”. Esta proposição, inicialmente postulada por Dussel, foi posteriormente apropriada por diversos autores ligados aos estudos decoloniais, como: Escobar (2005); Maldonado-torres (2008b); Grosfoguel (2011); Castro-goméz (2019); Mignolo (2020) etc.

As interfaces entre os estudos decoloniais e o campo do design têm crescido nos últimos anos, atraindo interesses de ambos os lados (AKAMA et al., 2019). Isso se dá em virtude de, por um lado, os estudos decoloniais se apresentam como um *lócus* teórico-reflexivo capaz de fornecer a pesquisadores e praticantes do campo novas abordagens e ferramentas para a reflexão crítica sobre a disciplina, direcionada a uma nova base de pensamento e prática para ela, pautada em “outra agenda de pensar, fazer e viver” (FRY, 2020, p. XXIX, tradução nossa). Por outro, porque o design tem sido reconhecido, como destaca Escobar (2018, 139, tradução nossa), “como um espaço fundamental para pensar a vida e sua defesa contra forças antropogênicas cada vez mais devastadoras”, tendo se constituído como um “um domínio central de pensamento e ação preocupado com o significado e a produção da vida socionatural [...] talvez mais claramente do que muitas ciências sociais e humanas”. Essas interfaces agregam uma multiplicidade de elaborações e estratégias que partem de diferentes dinâmicas sociais e históricas (FREITAS, 2018) e apontam para deslocamentos e novas formulações sobre o campo.

O giro decolonial é composto por múltiplas vozes, entre intelectuais, pesquisadores e ativistas, inspirados nas lutas daqueles que foram vitimados historicamente pelo projeto moderno: povos originários, afrodescendentes e os movimentos sociais (ESCOBAR, 2005). As contribuições são plurais e não seguem linha única de abordagem. Ao contrário, refletem a pluralidade de pensamentos e atuações de diferentes povos e *ethos*. Apesar disso, os estudos decoloniais compartilham de um conjunto sistemático de enunciados conceituais (ESCOBAR, 2005; QUINTERO et al., 2019), oriundas particularmente das obras de seus três principais expoentes: o sociólogo e intelectual peruano Aníbal Quijano, o semiólogo e professor de literatura argentino Walter Mignolo; e, o filósofo e historiador argentino-mexicano Enrique Dussel (ESCOBAR, 2005). Em particular, o filósofo Enrique Dussel tem desenvolvido uma longa obra em que reflete existencial, hermenêutica e culturalmente a América latina e seu lugar na história mundial (MENDIETA, 2001). O filósofo se inscreve na tradição da Filosofia da libertação, movimento filosófico surgido na Argentina, no início da década de 1970, do qual é atualmente seu principal representante. Como ele observa, a Filosofia da libertação “desempenha a função



de *fundamentação filosófica-metafísica e ética do giro decolonial*. Foi assim desde o início da década de setenta do século passado, antes mesmo da formulação *formal* do dito giro” (DUSSEL, 2020, p. 5, tradução nossa e destaques do autor). A importância de sua obra para o giro decolonial é reconhecida largamente por seus membros, sendo revelada nas diversas apropriações teóricas de seus conceitos, como a noção de exterioridade, transmodernidade, a crítica à modernidade/colonialidade etc. (ALIMONDA, 2009).

Sugerimos nesta dissertação que, em especial, o filósofo Enrique Dussel fornece elementos teóricos e conceituais que auxiliam o campo do design a inserir-se no horizonte de discussões decoloniais. Isso se dá em virtude de que, durante as décadas de 1970-1990, o filósofo teve a disciplina como um de seus objetos de reflexão, tendo produzido, com base em sua Filosofia da Libertação, uma profícua produção que engloba desde os fundamentos éticos-poiéticos do design e se estende a discussões quanto a uma política latino-americana para a disciplina. Assim, buscaremos, nesta dissertação, olhar para as múltiplas estratégias que autor lança mão, a fim de observar as diferentes abordagens de design que emergem delas. Deste modo, esta pesquisa deverá realizar um exercício hermenêutico, quer dizer, um esforço reflexivo de interpretação do pensamento dusseliano, buscando observar as diversas discussões que perpassam as suas produções. Guiará tais esforços a seguinte questão:

- Como as discussões quanto à ética, poiética e política, propostas pelo autor informam uma abordagem renovada do design?

É necessário, por fim, observar que, como mencionado anteriormente, os estudos decoloniais não são uma plataforma única e contemplam diferentes perspectivas e entendimentos. Isso quer dizer que mesmo a noção de “decolonial” e os procedimentos e estratégias direcionados ao design não são uníssonas. Ao contrário, em larga medida, a abordagem do design desde outras perspectivas requer deslocamentos e novas formulações sobre o seu significado (TUNSTALL, 2013). Deste modo, esta dissertação se propõe a observar na obra de Dussel quais concepções de “design” emergem e como elas se vinculam às diferentes estratégias teóricas empregadas.

## **Objetivos**

O objetivo desta pesquisa é traçar um panorama geral das contribuições do pensamento de Enrique Dussel para o campo de design. De maneira que se estabelece os objetivos específicos:

- Realizar levantamento das obras do autor, buscando mapear àquelas que referentes ao design;
- Observar os diferentes contextos teóricos em que o design emerge em suas obras;
- Examinar as produções selecionadas do autor, realizando, à medida da necessidade e do escopo, genealogia das principais ideias e discussões apresentadas;
- Identificar os diferentes modos pelos quais o autor interpela o design, que dizem respeito a diferentes perspectivas de abordagem (ética, poética e política), notando sinergias e diferenças entre elas.

### **Justificativa**

Como mencionado, muitas áreas têm refletido sobre as consequências de suas práticas e buscado novos modelos de atuação, comprometidos com a viabilidade da vida no planeta. No campo do design, isso tem se traduzido, como afirmam os teóricos Dunne e Rabby (2013) e Malpass (2013), por meio da reconfiguração de sua prática projetual e pela revisão crítica de seu desenvolvimento e localização nos regimes de poder e epistemológicos. Neste sentido, Tony Fry (2020, p. XXIX, tradução nossa) indica a necessidade da fundação de uma nova base de pensamento e prática para a disciplina, pautadas em “outra agenda de pensar, fazer e viver”. Muitas têm sido as iniciativas de profissionais e teóricos do campo neste sentido, como o design autônomo (ESCOBAR, 2016), *design justice* (COSTANZA-CHOCK, 2020), os enfoques ontológicos do design (WINOGRAD e FLORES, 1989; FRY, 2013; ESCOBAR, 2016), design para transição (IRWIN et al., 2015), Designs do sul (GUTIÉRREZ BORRERO, 2015), apenas para citar alguns. Esta dissertação justifica-se na busca de se somar a este movimento, mediante a reflexão do design desde a afirmação da vida do Outro, como orientador para pensar novas possibilidades de atuação para a disciplina.

Outra dimensão a ser destacada é o recorte latino-americano, o qual buscamos localizar esta pesquisa, em consonância com que indica Fry (2017, p.17) para quem o design deve ser refletido desde as realidades às quais estamos imersos, cultivando seus saberes e potencialidades. Para este autor, no contexto latino-americano, isso significa “outra forma de pensar o design, um novo método e linguagem capaz de redefinir problemas de design e um novo tipo de prática [...] o Sul exige que o próprio design seja refeito” (FRY, 2017, p. 32,

tradução nossa). Buscamos nos conectar a este desafio vinculadas aos estudos decoloniais, por meio das reflexões do filósofo Enrique Dussel. Este tem emergido como um potente *locus* teórico-reflexivo para repensar a disciplina, podendo auxiliá-la a se configurar como instrumento crítico dentro dos quadros disciplinares, científicos e sociais. Por isso, nos agregamos a uma cada vez mais crescente comunidade de pesquisadores e praticantes do campo que tem trilhado este caminho, na América Latina e, em particular, desde o Brasil.

Neste sentido, o esforço hermenêutico realizado sobre as obras do autor a serem investigadas pode servir como uma introdução para os interessados em conhecer as interfaces entre os estudos decoloniais e o design. Isso é possível por duas perspectivas: por oferecer uma sistematização das obras dusselianas quanto à disciplina, observando sempre que possível quando o assunto emerge em seu percurso teórico. E, por outro, pela apreciação de conceitos e ideias que amparam os estudos decoloniais, buscando reconstituir suas genealogias e o pano de fundo teórico que se encontram vinculadas.

Por fim, outro ponto relevante é com relação à própria apreciação do pensamento do filósofo Enrique Dussel quanto à disciplina. Produzidas nas décadas de 1970-1990, as obras do autor referentes à disciplina permanecem ignoradas pelo público em geral e, em particular, pelo nosso campo. Nestas produções, como veremos, Dussel antecipa algumas discussões realizadas atualmente e propõe novas ideias e abordagens quanto à prática do design. Deste modo, esta pesquisa se justifica igualmente pelo exercício de “recuperação” e sistematização desta produção, buscando conectá-la às reflexões mais recentes e disponibilizá-la a pesquisadores e outros interessados.

## **Metodologia**

Esta investigação é de natureza teórica, uma vez que não iremos nos valer de aplicações práticas ou experimentais no nosso processo de investigação. Concentraremos nossa atenção em um *corpus* bibliográfico primário composto por obras de Enrique Dussel publicadas entre 1977 e 1992. A abordagem que adotamos está circunscrita à filosofia do design (*Philosophy of Design*) e alinhada à proposta de uma filosofia do design multiplicadora, de Marcos Beccari, Daniel Portugal e Stephania Padovani (2017, p. 23), que intenciona abrir o design e a filosofia para interrelações múltiplas. Em consonância com esta proposição, o design será compreendido aqui

em uma perspectiva ampla, como uma atividade criativa. Para isso, recorreremos frequentemente a contribuições advindas de outras áreas do conhecimento, à medida que nos forneçam aberturas e caminhos reflexivos para pensar o exercício do design em um campo ampliado para além de sua aplicação instrumental.

Outro aspecto ligado ao método, relacionado à interpretação das obras elencadas, é o fato de se tratar de um exercício hermenêutico. Conectamo-nos aqui com a hermenêutica filosófica, em sua defesa incondicional da interpretação contextualizada e autônoma das obras (PANSARELLI, 2015). Com isso, evocamos as reflexões do hermeneuta francês Paul Ricoeur, em "Do texto à ação" (1969), para quem uma obra publicada ganha autonomia da intenção de seu autor (autonomia textual), dando ao leitor a possibilidade de constituir um processo interpretativo e de ressignificação autônomo, a partir de seu próprio contexto. Quer dizer, uma obra é “uma proposta do mundo: esta não está atrás do texto, como estaria uma intenção encoberta, mas diante dele como aquilo que a obra desenvolve, descobre, revela” (RICOEUR, 1986, p. 124 apud PANSARELLI, 2015, p. 59). É certo que esta observação não isenta a rigorosidade analítica das discussões e proposições realizadas pelo autor, observando sempre que possível e necessário, a genealogia e o contexto das ideias que apresentam, mas da exigência frequente de contextualização de suas asserções dentro do projeto geral deste trabalho. Deste modo, não realizaremos apenas uma exposição *ipsis litteris* das obras do autor (como exercício hermenêutico-interpretativo, vale lembrar, nunca seria possível). Mas também oferecemos a soma de nossa própria interpretação, de acordo com as linhas gerais traçadas nesta proposta de pesquisa.

Com respeito à conformação do *corpus* bibliográfico, realizamos levantamento inicial de todas as obras de Dussel. Das quais mapeamos três principais trabalhos do autor quanto ao assunto e que foram exploradas para a confecção dos capítulos desta dissertação, a saber: *Filosofía de la liberación* (1977), sua principal obra da década de 1970; *Filosofía de la producción* (1984), dedicada ao desenvolvimento daquilo que o autor denomina como filosofia poiética; e *Contra un diseño dependiente* (1992), organizada junto à Divisão de Artes e Ciências para o Design da Universidade Autônoma Metropolitana (México).

## **Organização da dissertação**

Dado objetivo geral desta proposta de dissertação, e tomando em consideração o exposto na subseção anterior, propomos estruturar o trabalho em 4 capítulos, que serão descritos abaixo. Antes, contudo, compartilhamos algumas observações importantes que justificam a estrutura da proposta.

Como mencionado, esta pesquisa se trata de um exercício hermenêutico. Para isso, elencamos chaves de leitura que nos auxiliarão a olhar para as obras do autor, tendo como principal objetivo o de organizar a abordagem de cada capítulo. As chaves de leituras são as seguintes: poética e ética, para o segundo capítulo; e, política, para o terceiro. Quer dizer, iremos inicialmente buscar elementos que configurem o entendimento do fazer design como um exercício ético-poiético (veremos que para o autor as duas dimensões se apresentam conjuntamente); para, em um segundo momento, buscar os elementos que evidenciem uma perspectiva política para o design. Esta organização se dá por dois motivos: (i) ela segue a arquitetura da Filosofia da libertação (1977) de Dussel, para quem, como veremos, a abertura primeira do humano é antes ética (*prima filosofia*). O encontro com outro, que o autor tematiza com o conceito de *proximidad*, é o horizonte de possibilidade de constituição da política *a posteriori*, por ele amplamente entendida como “a relação irmão-irmão [...] toda ação humana social prática” (DUSSEL, 1977, p. 86-87, tradução nossa). (ii) segue, igualmente, a orientação metodológica dialética adotada pelo autor, que prescreve ascender as discussões de nível abstrato em direção a níveis maiores de concreção. O autor compreende que o ético é, por natureza, abstrato dado que é o campo das “normas, enunciados e princípios” que devem ser manejadas *concretamente* no âmbito da política. É quanto a isso que faz alusão, ao afirmar que: “a exterioridade ético-metafísica se concretiza privilegiadamente na política” (DUSSEL, 1977, p. 174).

Dito isso, e considerando esta introdução como o capítulo 01, apresentamos a seguir a estrutura geral desta proposta de dissertação:

### **Uma perspectiva ética latino-americana para o design**

Neste capítulo, iremos discutir o percurso que o design realiza na obra do filósofo argentino-mexicano Enrique Dussel. O design é abordado por ele não apenas como um problema de marco teórico e metodológico, mas especialmente ético, desde uma perspectiva crítica latinoamericana, fortemente enraizado na Filosofia da libertação e na “re-interpretação hermenêutica” que realizou das obras marxianas. Inicialmente, iremos apresentar os eventos,

que motivam o autor a refletir sobre a disciplina. A partir disso, iremos conformar o *corpus* bibliográfico primário que será analisado. Seguindo a premissa pela qual o âmbito poiético (relação humana-natureza) se institui originariamente junto ao âmbito prático (relação humano-humano), iremos dividir este capítulo em duas partes. Na primeira, “*Design como ato poiético: a restituição da integralidade da poiésis contemporânea*”, iremos analisar como Dussel qualifica o exercício de design como um ato poiético. Para isso, inicialmente, percorremos suas hipóteses de uma histórica poiética e analisaremos suas reflexões quanto ao ostracismo que a filosofia ocidental dispensou ao trabalho humano e, por extensão, aos objetos cotidianos. Veremos como Dussel (1984, p. 9, tradução nossa) propõe “desenclausurar a ‘filosofia poiética’ (paralela à ética), de sua exclusiva referência à obra de arte, para começar a ser a teoria filosófica de toda produção humana”, desde a consideração de um nova noção antropológica do humano, que seja baseada no corpo da “pessoa humana”, de “gente viva”. Isto é, de um *ego laboro*, “imensamente mais valioso, cotidiano, antropológicamente unitário e corporal que o *ego cogito*”. A partir disso, observaremos como nosso autor qualifica o design como a atividade poiética contemporânea que privilegia a constituição de um novo momento para a filosofia poiética. Na segunda parte, “*Design como ato ético: comunidades de projeção da vida*”, investigaremos o percurso teórico pelo qual o design, como ato poiético, leva Dussel a concebê-lo como um autêntico ato ético. Inicialmente, apresentaremos a sua concepção do exercício de design como a capacidade subjetiva do humano de criar e projetar seu mundo em torno de estratégias para a produção, reprodução e desenvolvimento da vida em comunidade. Acompanharemos, desde aí, como ele vincula a disciplina à realização de um conjunto ético concreto (relações filho-mãe, homem-mulher, professor-aluno etc.), cujo esquecimento levaria a um duplo paradoxo ético-poiético.

### **Uma perspectiva política latino-americana para o design**

Neste capítulo, iremos discutir os principais elementos que caracterizam um enfoque político do design na obra dusseliana. Conforme a arquitetura da Filosofia da Libertação, a passagem de enfoque ético para o político implica em uma expressiva mudança metodológica, em tanto que requer considerar o exercício do design circunscrito a formações sociais específicas. Seguindo o método dialético empregado pelo autor, organizamos este capítulo em níveis crescentes de discussão, estruturadas em duas partes. Na primeira, “*Um modelo geral de design na (para) a América Latina*”, iremos apresentar a proposição metodológica elaborada por Dussel em parceria com a *División de Ciencias y Artes para el Diseño* (CyAD), da Universidade Autônoma Metropolitana do México, conhecida como *modelo general del proceso del diseño*.

Para isso, inicialmente examinaremos o arcabouço analítico que o autor mobiliza para compreender o exercício do design como um momento de uma totalidade cultural específica. Veremos que, para ele, a disciplina não se justifica por seus objetos ou processos formais, mas pela sua capacidade de mediação no interior de um sistema histórico particular. Após este momento inicial, exploraremos pormenorizadamente os elementos teóricos e projetuais propostos por Dussel e CyAD para o modelo geral do processo de design, como expressão de um modelo adequado ao sistema histórico mexicano. Discutiremos como suas proposições fundamentam-se na crítica ao caráter universal dos métodos de design e na defesa de um processo contínuo de desvelamento de seus critérios culturais subjacentes. A fim de jogar luz às razões da busca de por um modelo próprio de design, averiguaremos como as proposições do desenvolvimento uma filosofia latino-americana própria, realizadas pelo filósofo peruano Salazar Bondy, informam as discussões realizadas por Dussel e CyAD. Disso, inferimos dois postulados quanto uma política para o design no pensamento dusseliano. Na segunda parte deste capítulo, “*Uma política latino-americana do design: entre a identidade e a diferença*”, nosso objetivo será aprofundar e delimitar os dois postulados inferidos na parte anterior, com auxílio de discussões contemporâneas sobre identidade e política latino-americana, especialmente ligadas aos estudos decoloniais. Para tanto, inicialmente, consideraremos o conceito de eurocentrismo, desde a crítica de Dussel a filosofia da história de Hegel. Veremos que da crítica ao eurocentrismo derivam duas abordagens distintas de como lidar com ela, amparado em diferentes concepções de identidade, política e universalidade. À medida que analisamos as questões, veremos como nosso autor se posiciona ante cada uma, oportunidade em que iremos esmiuçando seu entendimento quanto a uma política latino-americana para o design.

### **Considerações finais**

No capítulo 04, apresentaremos as considerações finais. Será dividida em duas partes, guiadas cada uma pergunta cada. Na primeira parte, a pergunta que orientará será: o que leva um filósofo a ter o design como objeto de sua reflexão? Nela, após uma explanação geral da importância do tema para o autor, iremos revisitar brevemente os tópicos de nossa investigação e apresentar seus principais achados. Para a segunda parte, propomos inverter a pergunta: o que leva um designer a se interessar por um filósofo? Nela, inicialmente, iremos apresentar, em tom pessoal, os eventos que culminaram na realização desta investigação, assim como as motivações pessoais e coletivas em que ela se ampara. Disso, elencaremos algumas das dificuldades que encontramos e das questões que ficam para posteridade.

## 1 UMA PERSPECTIVA ÉTICA LATINO-AMERICANA PARA O DESIGN

Enrique Domingo Dussel Ambrosini é filósofo, teólogo e historiador argentino, radicado no México. Expoente do pensamento latino-americano e peça-chave do denominado giro decolonial (*decolonial turn*), Dussel formou-se em filosofia na Universidade Nacional de Cuyo (1957) e em estudos de religião pelo Instituto Católico de Paris (1965) e conta com um doutorado em Filosofia pela Universidade Complutense de Madrid (1959) e outro em História pela Universidade Sorbonne (1967). É reconhecido mundialmente por suas contribuições aos campos da ética, filosofia política e ao pensamento latino-americano, especialmente através da Filosofia da libertação, sistema filosófico do qual é fundador e seu principal representante. Dussel possui uma extensa e fecunda obra que se iniciou na década de 1960, congregando mais de 50 livros e 400 artigos. Parte destas produções é fruto de reflexões com outros pensadores, tais como Karl-Otto Apel, Jürgen Habermas, Gianni Vattimo, Richard Rorty, Paul Ricœur, dentre outros.

Neste capítulo, buscaremos identificar elementos de um enfoque ético latino-americano para o design, por meio da análise sistemática das formulações de Dussel quanto ao design, realizadas durante a década de 1970-1990. Partiremos da exposição do impacto destas formulações no campo do design para, em seguida, investigar o percurso do design na sua obra, uma questão ainda pouco explorada em distintas publicações e investigações sobre seu desenvolvimento teórico e intelectual. Nosso objetivo será o de identificar as principais discussões e conceitos que evidenciam o exercício do design como uma ação ética e, por fim, refletir sobre as implicações desta abordagem para os desafios contemporâneos.

### 1.1 Da recepção das formulações de Dussel no (sobre o) design

Propomos iniciar nossa conversa pela exposição do impacto das formulações de Dussel sobre a disciplina na área de estudos do design. Para isso, foi realizado um levantamento de citações, a fim de rastrear, na produção acadêmica do design, referências às formulações do autor acerca da disciplina. Com objetivo de: (i) identificar a recepção da produção de Dussel sobre design no campo; e, (ii) mapear contribuições que auxiliem nas discussões propostas neste capítulo.



O levantamento foi realizado através de palavras-chaves no banco de dados da Capes e do Google Acadêmico. Os resultados são modestos, tendo sido encontrados poucos trabalhos que possuem referência à produção do autor sobre esta temática. A seguir, apresentamos os principais resultados, tanto no contexto internacional, como nacional do campo.

No contexto internacional, foi encontrado um número maior de produções. Um deles é o trabalho de William Ospina Toro – licenciado em filosofia e professor do departamento de design visual da Universidade de Caldas (Colômbia)–, “*Naturaleza contextual del Diseño*” (2005). Neste texto, o autor explora a formulação de Dussel (1984, p. 193, tradução nossa e itálicas do autor) quanto à noção de projeto, como expressão do “*ser*, a essência de uma sociedade, uma época, uma classe social, um grupo, uma família e até uma pessoa singular”, com o objetivo de teorizar a natureza conjectural e instável da noção de projeto em design, sempre dependente dos territórios socioculturais dos quais emerge. Do mesmo departamento de Toro na Universidade de Caldas, consta o texto do pesquisador e professor Gustavo Alberto Villa Carmon: “*Cualificación en diseño. Entre la proyección y la fabricación*”, de 2011. Aqui, seguindo formulação de Toro (2005), de que o projeto responde a uma totalidade cultural, o pesquisador explora a noção apresentada por Dussel de que a atividade do design congrega em si uma dimensão apriorística (teórica) e outra efetora (produtiva), com o objetivo de refletir se o design tem assumido as exigências civilizatórias da sociedade colombiana. Ancorado na mesma formulação dusseliana, consta um segundo texto de Villa Carmona, “*Diseño de objetos en la colonización de Caldas*”, de 2015. Vale ainda menção ao texto da ex-orientada de Dussel, a pesquisadora e professora Karla Villegas, publicado em 2017, “*De la cuestión del ser a la filosofía de la producción. El lugar de la estética en la obra de Enrique Dussel*”. Neste artigo, ainda que não aborde detidamente as elaborações sobre design, a pesquisadora explora, de modo panorâmico, a evolução da discussão estética na extensa obra filosófica do autor, no qual o design está incluso. Destacamos também um trabalho recentemente publicado, em 2021, do filósofo panamenho Abdiel Rodríguez Reyes, professor de filosofia na Universidade do Panamá, intitulado “*Pensamiento crítico y decolonialidad: ensayos de filosofía de la liberación*”. Neste trabalho, Abdiel, ainda que não leve em consideração a produção de Dussel sobre design, dedica o último capítulo (cujo título é “*‘Diseño’ crítico y transmodernidad*”) a refletir, partindo do conceito de design crítico conforme a interpretação de Arturo Escobar (2016, p. 64), sobre os desafios e contribuições do design para a realização de um projeto transmoderno, assim como proposto por Dussel (2000).

No Brasil, as referências à produção de Dussel sobre design são ainda mais modestas. É possível encontrar uma pequena citação, à guisa de conclusão, no artigo “*A contribuição dos ‘olhares CTS’ para a teoria do design*”, de autoria de Caviquiolo e Queluz (2010, p. 77), como uma chamada para a construção do design “como ato poético, ou seja, aquele que integra plenamente, ciência, tecnologia e arte”. Também destacamos a tese de doutorado da pesquisadora Ana Vanessa Siviero Pérez, realizada na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RIO), intitulada “*Aprendizaje inicial en Diseño: Taller de proyecto como generador de conocimiento teórico y habilidades creativas en el curso de Diseño de la Escuela de Arquitectura y Diseño, PUCV*”, defendida em 2018. Na tese, Ana Vanessa dedica um subcapítulo sobre conceitos, teorias e conhecimentos acerca da criatividade vinculados às práticas de ensino-aprendizagem em design, dialogando com autores como Argan, Adrian Forty, Vilém Flusser e Enrique Dussel, a partir da obra *Filosofía de la producción* (1984).

Por fim, vale uma menção de destaque ao trabalho da professora e pesquisadora Ana Cravino, da Universidade de Buenos Aires, “*Diseño: del verbo al adverbio*”, apresentado na oportunidade da *Semana Internacional de Diseño en Palermo*, em 2020. Neste texto, a autora trata da evolução semântica do termo “*diseño*” e apresenta uma definição de Dussel, extraída da obra *Filosofía de la producción* (1984). A leitura de seu trabalho foi o nosso primeiro contato com a produção dusseliana sobre design e disso surgiu a ideia primeva desta pesquisa.

Chamamos atenção para o fato de que as obras registradas acima dizem respeito a menções sobre a produção de Dussel dedicada ao design. Decerto, podemos encontrar no campo referências a outras produções do autor, sobre assuntos diversos, relacionados à crítica à Modernidade, ao eurocentrismo e às discussões relativas à decolonialidade, de modo amplo. O que fica evidente, no entanto, é que até o momento não existiu um esforço sistemático de leitura e reflexão da produção dusseliana sobre o design. Esta proposta de dissertação busca oferecer uma leitura sistemática desta produção, com a sugestão de que as proposições do autor oferecem um potente material para refletir o exercício contemporâneo de design, desde uma perspectiva latino-americana.

## **1.2 Dussel no design e o design em Dussel**

### **1.2.1 Dos primeiros escritos à chegada ao México**

O início da obra dusseliana está ligado à reflexão sobre as raízes da identidade latino-americana e sua localização na história mundial (MALDONADO-TORRES, 2008). Essa fase é inaugurada pela trilogia *El humanismo helênico* (1961), *El humanismo semita* (1963) e *Dualismo en la antropología da cristandade* (1968), assim como o volume *Hipótesis para el estudio de Latino América em la História Universal* (1966), onde aborda as raízes culturais indígenas no mundo latino-americano. Em 1969, Dussel começa as articulações da sua Filosofia da Libertação, junto a outros filósofos como Osvaldo Ardilles, Mario Casalla, Arturo Andrés Roig, Juan Carlos Scannone, Rodolfo Kusch e Hugo Assman. A Filosofia da libertação emerge em um período de forte fervor revolucionário e o recrudescimento de discussões em torno das possibilidades das “saídas” para o cenário latino-americano, especialmente instados pelos movimentos de resistências às ditaduras que assolaram o continente e pela vitória da Revolução Cubana contra os EUA. Além disso, o aumento da presença econômica norte-americana na região, possível graças ao apoio dos EUA às ditaduras latinas, gerou reflexões sobre a natureza do projeto econômico mundial e, em particular, a localização periférica do continente neste processo. Parte da intelectualidade desenvolveu a ideia de que existia uma ligação consequente entre o desenvolvimento do Norte e o subdesenvolvimento do Sul. Esta ideia veio a ser o pilar fundamental de uma nova corrente de pensamento, conhecida como Teoria da Dependência, que está associada a nomes como Fernando Henrique Cardoso, Theotonio dos Santos, Ruy Mauro Marini, dentre outros. As discussões sobre o caráter periférico do capitalismo latino, associadas ao interesse de Dussel em pensar uma ética informada latino-americana, a partir da reflexão sobre a marginalização e a pobreza no continente, permitiu que ele percebesse que a posição da América Latina no mundo não poderia se assemelhar à da Europa, nem em termos de desenvolvimento econômico e nem de abordagem teórica. De modo que seria necessário considerar uma nova abordagem filosófica que levasse em conta a espacialidade geopolítica do continente e as peculiaridades de formação de seus povos e culturas (DUSSEL, 1998b, MALDONADO-TORRES, 2008b).

Seu compromisso e ativismo teórico e político com a causa dos marginalizados e despossuídos, tornou-o alvo de constantes ameaças de morte por parte de grupos paramilitares da extrema-direita argentina. Durante o ano de 1973, Dussel e sua família sofreram um atentado a bomba que destruiu sua casa. Em alguns meses, foi expulso da Universidade Nacional de Cuyo, (onde era, até então, professor de ética) e todos os livros de sua autoria foram retirados de circulação e proibidos no país. Esta sucessão de fatos e o recrudescimento da violência política argentina

(que logo culminaria na instalação da ditadura militar no país) fizeram que Dussel e sua família partissem ao exílio. É no exílio que Dussel tomará contato com o design.

### 1.2.2 Dussel no design: parceria com a Divisão de artes e ciências para o Design

Sua chegada ao México na condição de exilado aconteceu em 1975. Neste ano, é admitido como professor no departamento de filosofia da Universidade Autônoma Metropolitana (UAM/Sede Iztapalapa). E, no ano seguinte, como professor de Ética e de Filosofia Política na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade Nacional Autônoma do México (UNAM), da qual é professor emérito<sup>1</sup>. Dussel, concomitante ao desenvolvimento teórico, passou a se envolver no processo político e em discussões sobre a reforma universitária mexicana, em voga naquela época, como resultado de protestos estudantis por acesso universalizado e democrático ao ensino universitário. Sua contribuição se deu particularmente na estruturação da UAM, como um plano ousado de modernização e descentralização universitária<sup>2</sup>.

Neste contexto, é fundada no ano de 1974, na UAM, a Divisão de Ciências e Artes para o Design (CyAD)<sup>3</sup>, com objetivo de abrigar cursos relacionados à arquitetura e ao design. Embalados em uma perspectiva de reformulação do ensino universitário e de intensas lutas sociais e políticas, os membros fundadores da CyAD tinham a preocupação na criação de um novo modelo de ensino e prática do design que refletisse as particularidades sociais e culturais mexicanas, a partir de saberes críticos e do compromisso político com o desenvolvimento do país (DUSSEL et al., 1992, p. 2). Isso englobou uma intensa crítica aos modelos importados de ensino do design na América Latina, inspirados na Escola de Ulm, impondo o enorme desafio

---

<sup>1</sup> Informações fornecidas pelo autor. Conferir em: <https://enriquedussel.com/curriculum/>

<sup>2</sup> “Metropolitana” de seu nome indica a proposta de descentralização da UAM. Desde sua fundação, a universidade tem instalado seus campos em regiões periféricas da Cidade do México, marcadas pela pobreza e pelos altos índices de violência. Inicialmente, com a sede Iztapalapa (onde se localiza as áreas acadêmicas dedicadas à pesquisa científica), Azcapotzalco (sede que abriga carreiras tradicionais, como engenharia e arquitetura, assim como a Divisão de Artes e Ciências para o Design) e Xochimilco (que congrega os cursos da área da saúde). Posteriormente, foram criadas duas novas sedes: Cuajimalpa, ao norte da Cidade do México; e, Lerma, no Estado do México. Cf. em OCEJO CÁZARES, 2015.

<sup>3</sup> Tradução livre de “*División de Ciencias y Artes para el Diseño*”. Divisão refere-se ao modelo organizativo da UAM que, diferente de outras universidades tradicionais mexicanas, não se organiza através de departamentos ou escolas, mas de unidades que agrupam diferentes áreas de conhecimento e disciplinas afins.

de pensar novos fundamentos para uma cultura projetual própria e nacional (DUSSEL et al., 1992, p. 4).

Para dar conta desta tarefa hercúlea, em 1975, sob direção do professor José Blas Moreno, a CyAD estabeleceu o Seminário Permanente de Professores como parte das atividades pela busca de uma nova teoria geral que fundamentasse o campo do design. Como resultado dessa primeira iniciativa, a CyAD incorporou Dussel em seu quadro docente, o qual compartilharia a tarefa da condução das atividades do Seminário Permanente, como afirma a professora fundadora da CyAD Maria Teresa Ocejó (2015, p. 145, tradução nossa):

Ao final desta primeira etapa se incorporou o filósofo argentino Enrique Dussel Ambrosini, como professor do departamento de investigação [...] De fevereiro a março de 1976, o Seminário Permanente de Professores da Comissão de Investigación Divisional foi coordenado por Dussel, no qual ele implantou e desenvolveu como tema “Modelo geral do processo de design” [...] Dito modelo definiu um marco teórico-metodológico a partir da crítica das práticas pedagógicas e profissionais tradicionais. Propôs e abriu uma filosofia que gerou novas alternativas para o conhecimento do design, *baseadas em uma teoria crítica para um design alternativo*. A partir deste trabalho se definiu a política acadêmica e uma nova filosofia divisional (OCEJO, 2015, p. 145, tradução nossa e cursivas da autora).

A parceria entre Dussel e a CyAD durou seis anos (DUSSEL, 2020, p.9) e incluiu discussões, debates e seminários interdisciplinares, além de ofertas de disciplina de filosofia para os cursos de design<sup>4</sup>. Ainda como parte desta parceria, o autor escreveu uma contribuição central chamada “*La Cuestión de un modelo general del proceso de diseño*”, em que buscou, a partir da expressão aristotélica *praxis kai poiesis eteron* (em tradução livre, a práxis e a poiética são distintas), desenvolver um marco teórico geral para o design. Este texto é a base de uma proposta metodológica unificada para todos os cursos de design e arquitetura, chamada “*Modelo general del proceso de diseño*”, ainda hoje utilizado pela CyAD. Ele foi concluído em

---

<sup>4</sup> Vale ressaltar que, apesar de esporadicamente, Dussel continuou nos anos seguintes a colaborar academicamente com a CyAD. Em 1997, produziu o artigo “*Diseño, Producción y Tecnología*” para a publicação *1er. Seminario de Teoría General de los Diseños*, organizado pela CyAD (infelizmente, até o momento inacessível para o amplo público). Assim como participou de comissões de avaliação e qualificação da Divisão durante o ano de 1999. Recentemente, foi convidado, na condição de fundador da CyAD, para dar uma palestra no evento de comemoração dos 40 anos da Divisão. Palestra que infelizmente não está disponível no canal oficial da CyAD. Informações extraídas do site de Enrique Dussel.

1977 e publicado em 1984, como parte do livro *Filosofía de la producción* (DUSSEL, 1984); e, mais tarde, foi republicado na íntegra como parte da obra *Contra un diseño dependiente: un modelo para la autodeterminación nacional* (1992)<sup>5</sup>, organizada pela CyAD e por Dussel, em que é exposto todo o desenvolvimento teórico e metodológico do sistema de ensino e da metodologia projetual formulado até então.

### 1.2.3 Design em Dussel: em direção a uma filosofia da poiésis

Fornecido o contexto de associação entre o autor e o campo do design, é necessário situarmos qual o lugar do design na sua extensa obra. Isso nos possibilitará: (i) mapearmos o design na extensa obra do autor; e, (ii) em consequência, delimitar o *corpus* de obras que serão tomadas como objeto de análise neste capítulo.

Como mencionado na subseção anterior, após a chegada ao México, Dussel foi incorporado ao quadro discente da CyAD, onde lecionou filosofia para os cursos de design. Essa experiência e as reflexões que provocou no autor culminaram no desenvolvimento de uma filosofia poiética ou filosofia da poiésis, tendo o design como fio condutor originário:

No exílio, no México, ensinei filosofia durante anos em um departamento de design. Ali comecei a desenvolver uma “Filosofia poiética”, a partir daquela expressão de Aristóteles: “*Prâxis kai poiësis èteron*” [...], apesar disso ficaria inconclusa<sup>6</sup>, mas servirá [nos anos seguintes] para poder melhorar a “arquitetônica” da Filosofia da libertação ante Habermas e Apel. (DUSSEL, 1998b, p. 35, tradução e chaves nossa)

A influência das reflexões sobre design instadas pela CyAD em Dussel já se nota, por exemplo, na escrita e estruturação de sua principal obra, *Filosofía de la Liberación* (1977), onde ele descreve a arquitetura de seu sistema filosófico. Nesta obra, Dussel dedicou um capítulo,

---

<sup>5</sup>Além de “*Introducción a la cuestión de un modelo general del proceso de diseño*”, consta de autoria de Dussel outros dois textos na mesma publicação: “*Cuestionamiento de la situación actual del diseño y la tecnología*”, escrito com o fundador da CyAD, Jorge Antuñano; e, “*Fases del Proyecto*”, escrito com o professor Manuel Sánchez de Carmona.

<sup>6</sup>Recentemente, no prefácio de seu livro “*Siete Ensayos de filosofía de la liberación: hacia una fundamentación del giro decolonial*” (2020), Dussel retoma o seu projeto de desenvolvimento de uma filosofia poiética em que começara a realizar durante as classes que deu na CyAD. Ocasão em que relembra a parceria com a Divisão e diz que se trata de uma dívida com ele mesmo.

particularmente extenso, a descrever os fundamentos filosóficos do design e da tecnologia como parte de um desenvolvimento de uma filosofia poiética, sem a qual não é possível, segundo ele, conceber um sistema filosófico realmente comprometido e informado com a realidade latino-americana.

Apesar de antecipar os fundamentos da sua filosofia poiética na sua principal obra da década de 1970, estas reflexões serão apresentadas na íntegra e de modo mais extenso em *Filosofia de la producción* (1984). Nesta obra, além do texto supracitado “*La Cuestión de un modelo general del proceso de diseño*”, existem dois outros: *Filosofía de la poiésis*, escrito em 1976, e *Estudio preliminar al ‘cuaderno tecnológico-histórico’ (1851) de Marx*, escrito em 1981.

Em *Filosofía de la Poiésis*, Dussel oferece algumas hipóteses sobre a história da poiética, isto é, “do trabalho, tomando o trabalho em sua máxima amplitude significativa” (DUSSEL, 1984, p. 13, tradução nossa), desde uma perspectiva filosófica, partindo dos gregos, passando por Kant, Hegel, Marx e Heidegger, dentre outros. Dussel observa que, para a tradição filosófica ocidental, o trabalho foi sempre considerado como uma atividade secundária, motivo pelo qual sofreu ostracismo do tratamento filosófico, em detrimento de sua parte mais limpa: a estética (entendida como filosofia da arte). Sua proposta então é “desenclausurar a ‘filosofia poiética’ (paralela à ética), de sua exclusiva referência à obra de arte, para começar a ser a teoria filosófica de toda produção humana, onde a estética recobriria seu lugar certamente secundário” (DUSSEL, 1984, p. 9, tradução nossa).

O *Estudio preliminar al ‘cuaderno tecnológico-histórico’ (1851) de Marx* é resultado das investigações conduzidas por Dussel no Instituto Internacional de História Social, em Amsterdam, onde se encontram dois terços de todos os manuscritos originais do filósofo Karl Marx. Ali, se debruçou sobre os cadernos de anotações marxianos, até então não publicados, conhecidos como Manuscritos de 1861-1863. Especificamente em um deles, o rotulado B56 (ou, como é mais conhecido, *cuaderno tecnológico-histórico*), Dussel descobre os fundamentos iniciais de uma Filosofia da tecnologia que estava sendo desenvolvida pelo filósofo alemão que, no entanto, não foram concluídas. Dussel desenha a partir das reflexões de Marx, uma hipótese inédita que contrasta com as leituras tradicionais marxistas: a de que não é a economia a instância última que condiciona materialmente toda a vida social e cultural, mas que é a instância poiética-tecnológica que estrutura a economia e, por consequência, as demais instâncias.

Ambos os trabalhos têm consequências teórico-filosóficas evidentes para a abordagem que o autor realizou quanto ao design, no terceiro e último texto da obra. De *Filosofía de la poiésis*, Dussel intui que a marginalização do trabalho humano (digno de servos e escravos) fundamentou uma certa primazia na filosofia ocidental em abordar o humano desde sua atitude teórica (expressa, por exemplo, na máxima cartesiana “*Cogito, ergo sum*”), em detrimento de sua inteligência prática e poiética. Para Dussel, se trata de um equívoco antropológico, uma vez que a abertura primeira do humano é prática e poiética, e só depois teórica, a observar-se pelo fato que durante milênios homens e mulheres desenvolveram uma intuição-poiética (fabricação de armas, utensílios etc), sem a qual não teriam sobrevivido como espécie, mas não cultivaram uma atitude teórica especulativa. Este fato promoveu uma série de cisões na consideração acerca das relações humano-natureza (como a oposição entre trabalho artesanal *versus* artística, por exemplo) que só seriam reconciliadas com o surgimento de um novo *lógos* prático operativo, a saber, a prática “*del diseño*”. Isso revela o papel de destaque do design dentro do desenvolvimento de seu sistema filosófico, crítico à modernidade européia, como resgate da discussão sobre a poiética através de uma práxis latino-americana. Essa ideia é alicerçada na observação de que o design consegue abarcar a totalidade da ação poiética, como nenhuma outra prática contemporânea, ao promover a integração da arte, da tecnologia e da ciência em sua ação, unificadas por uma racionalidade *sui generis*.

De *Estudio preliminar al ‘cuaderno tecnológico-histórico’*, o autor irá indicar o exercício do design como um problema de marco ético, para além de uma questão formal ou técnica. Sua observação parte da crítica ao fato de que as correntes hegemônicas do marxismo e os movimentos de esquerda até então focaram exclusivamente na dimensão prática da luta política, não conseguindo [e nem se preocupando em] formular uma política consequente para a instância concreta da produção humana, isto é, da relação imediata humano-natureza. Em suas palavras: “A prática<sup>7</sup> [leia-se: a ação política] tem ocultado a poiética. A necessidade de clarificar a problemática econômica-política não tem dado tempo para o nível tecnológico do design” (DUSSEL, 1984, p. 13, tradição e chaves nossas). O pensamento comprometido com a superação das mazelas capitalistas e descolonização política, econômica e cultural passa pela

---

<sup>7</sup> Em Dussel, o termo prático tem sentido filosófico estrito, referente, em última instância, ao campo das relações éticas. Em sua *Filosofia de la poiésis* alerta que “desde já devemos esclarecer que o prático e a prática vem do grego (πρᾶξις: praxis), e indica a relação humano-humano; em especial a relação política, ou as relações sociais de produção” (DUSSEL, 1984, p. 13).



formulação de novos fundamentos para o exercício do design e da tecnologia, sendo que aquele não é apenas um assunto formal ou técnico, mas sobretudo de projeto humano e, portanto, “um problema de marco teórico, de metodologia e de ética” (DUSSEL, 1984, p. 5, tradução nossa).

É a partir destas duas consequências teórico-filosóficas que iremos estruturar as subseções seguintes. Inicialmente, exploraremos a concepção filosófica do autor sobre o design, seguindo a ideia do design como uma recomposição contemporânea da poiésis, a partir da crítica ao dualismo antropológico moderno. Veremos que esta discussão fornece subsídios reflexivos e filosóficos que irão mais tarde fundamentar novas linhas de investigação quanto ao exercício do design no contexto latino-americano. Na subseção seguinte, iremos explorar a ideia do design como um problema ético, dado o seu caráter de prático-poiético. Por fim, iremos observar as consequências teóricas desta percepção para refletir acerca de uma ética latino-americana para o design.

#### 1.2.4 Considerações sobre o *corpus* bibliográfico e questões de tradução

Cabe, antes de prosseguirmos, algumas considerações quanto às obras que serão utilizadas neste capítulo e à política de tradução adotada.

Os principais textos de Dussel que englobam o design são escritos entre 1976 e 1992, contando com outras produções esporádicas em períodos seguintes.<sup>8</sup> Iremos seguir pelos seguintes textos, por nos parecer os essenciais sobre o assunto na obra dusseliana: (i) *Propuesta de un modelo general del proceso de diseño* (1977), presente tanto em sua *Filosofía de la producción* (1984), como em *Contra un diseño dependiente* (1992); (ii) o capítulo *Natureza à econômica*, especialmente a seção Poiética, da sua obra de referência *Filosofía de la liberación* (1977); (iii) *Filosofía de la poiésis* (1976) e *Estudio preliminar al ‘cuaderno tecnológico-histórico’* (1981)

---

<sup>8</sup> Aqui não se incluem outros textos relacionados à estética em sua obra que possuem tanto produções anteriores como posteriores. Como o artigo “*Estética y ser*”, publicado em 1969, na revista de Artes Plásticas de Mendoza (Argentina) sob forte influência do heideggerianismo. E, mais recentemente, “*Siete hipótesis para una estética de la liberación*”, como parte de seu livro *Siete Ensayos de la Filosofía de la liberación* (2020), o qual alega retomar o projeto de sua filosofia poiética, agora a partir da estética: “Nesta filosofia da libertação [referindo-se a seu livro *Filosofía de la producción*] se descreveu mais o design que a estética. Estas sete hipóteses completam esse texto antigo” (DUSSEL, 2020, p. 192, tradução nossa).

presentes também em *Filosofía de la producción*. Destes textos, dois não contam com bibliografia, assim como outras indicações de literatura no seu interior, o que dificulta a localização genealógica de ideias e conceitos, que são: *Propuesta de un modelo general del proceso de diseño* (1977) e o capítulo *Natureza à econômica*, ambos escritos no mesmo período<sup>9</sup>. No prefácio de *Filosofía de la liberación*, Dussel (1977, p. 7, chaves nossas) alerta para a ausência da bibliografia da obra, uma vez que “os livros de minha biblioteca estão longe, na pátria, [este livro fora] escrito na dor do exílio”. Dada a coetaneidade dos textos, e pelo fato de *Filosofía de la liberación* já conter as ideias centrais que estarão elencadas com mais profundidade em *Filosofía de la producción*, parece-nos razoável sugerir que a ausência de bibliografia em ambas obras compartilham do mesmo motivo.

Eventualmente, também se recorreu a obras do autor que não estão ligadas ao design, a fim de auxiliar no enriquecimento de alguns entendimentos. Neste sentido, duas obras foram, frequentemente, consultadas: *Ética de la liberación: en la edad de la globalización y la exclusión*<sup>10</sup>, publicada em 1998; e, *Hacia una filosofía política crítica*, publicada em 2001. Assim como foram consultadas obras de leitores de Dussel, dos quais destaco: América Latina – o não ser: uma abordagem filosófica a partir de Enrique Dussel (1987), do padre e filósofo Roque Zimmermann; e, *Filosofía latino-americana a partir de Enrique Dussel* (2015), do filósofo Daniel Pansarelli.

Quanto à política de tradução, decidimos traduzir todas as citações diretas para o português. Essa decisão se dá em virtude de compreendermos que é, por um lado, gentil aos possíveis leitores que possam ter dificuldades em compreender outras línguas; e, por outro, como um

---

<sup>9</sup> Apesar da ausência da bibliografia, é possível identificar algumas ideias-chaves do qual Dussel partilha e algumas obras e autores que parecem tê-lo influenciado, como: O sistema dos objetos (1968), de Jean Baudrillard; Gui Bonsiepe, especialmente com a noção de colonização cultural aplicado ao design, desenvolvido na obra *Diseño industrial, tecnología e dependencia* (1978); Os cinco modelos de processos de design, apresentados por John Christopher Jones e sistematizado por Bruce Archer. As ideias de Christopher Alexander quanto aos métodos de design (*design methods*) parecem influenciar o filósofo, merecendo uma especial citação nominal dele no final do texto “*Propuesta de un modelo general del proceso de diseño*”. Por fim, a ideia de uma integração poética operada pelo design parece advir da ideia da Bauhaus de integração da arte no cotidiano.

<sup>10</sup> A tradução brasileira desta obra foi publicada pela editora Vozes, no ano 2000, sob o título “Ética da libertação na idade da globalização e da exclusão”. Apesar disso, privilegiamos a consulta à versão original, em espanhol.

exercício de alinhamento semântico do autor com possíveis ambiguidades de algumas palavras estrangeiras. Como se sabe, toda tradução é uma traição, mas em todo caso, a traída sempre é a língua para a qual se traduz. De modo que sempre encontraremos dificuldades de captura de sentidos, a depender da forma como os termos são utilizados, em localidades e línguas diversas. Um bom exemplo são as palavras *diseño/disenar*, em espanhol, que podem ser utilizadas para designar a ação de projetar, assim como *to design*, em inglês. Em português, no entanto, não é comum utilizar o termo análogo desenho/desenhar para nominar o sentido da totalidade da ação do design, sendo mais adequado a palavra ‘projetado/projetar’. Logo, iremos dar prioridade para ‘projetado/projetar’ toda vez que o autor estiver se referindo mais detidamente ao resultado ou à ação dos designers.

Uma outra questão de tradução, que carrega um posicionamento político-teórico, é quanto a tradução específica do termo “*hombre*” (homem) e sua utilização por Dussel. A forma como são utilizadas as palavras e as terminologias também são uma posição teórica e, mais profundamente, política. Dito isso, é de se observar que a linguagem utilizada por Dussel, especialmente no período das obras que estamos analisando, pode sofrer questionamentos quanto à revisitação de questões de gênero. Como exemplo mais evidente, estão os seguintes termos que utiliza para sua arquitetura filosófica ética; relação homem-homem (proximidade primeira, onde se reconhece o outro em sua humanidade, que inclui as mulheres), relação irmão-irmão (relação política que também inclui as mulheres), relação pai-filho (relação pedagógica que também inclui as mulheres), relação homem-natureza (relação poética que, obviamente, também inclui as mulheres). Ou a utilização mesma do termo homem de modo independente com fins a representar a figura do humano, como na seguinte asserção: “*El hombre es por esencia un ser que va siendo y que nunca es del todo, ni siquiera cuando muere [...] Esta es la existencia humana*”. Observações semelhantes foram realizadas à obra de Paulo Freire, por parte de feministas norte-americanas, que observaram que ele utilizava o termo “homem” como substantivo universal para representar o homem e a mulher. No que Freire (2014, p. 67) passou muito tempo resistente a admiti-las: “Ora, quando falo homem, a mulher necessariamente está incluída”. Com o passar dos anos, o pedagogo passou a refletir se ao se utilizar o termo mulher como substantivo universal, os homens se sentiriam incluídos. Ficou evidente para ele, desde então, que não se tratava de uma questão gramatical, mas sobretudo ideológica, para usar o termo empregado pelo educador. De modo que passou a utilizar os termos combinados: homem e mulher. Em Dussel, ainda que não tenhamos encontrado nenhuma consideração explícita, é possível notar mudanças na forma como aborda a questão da linguagem nesta perspectiva. Em

obras recentes já não utiliza o termo “*hombre*” para representar o humano, mas termos como “*persona*” como substituto (por exemplo, o que outrora foi relação homem-homem, hoje é relação pessoa-pessoa etc.). O que indica mudanças no trato da linguagem no sentido da abertura para a discussão de gênero. Munido das reflexões de Freire e acompanhando as mudanças de Dussel, decidimos traduzir prioritariamente “*hombre*” por “humano”, referindo-se ao termo “ser humano”, em consonância com a observação do filósofo Daniel Pansarelli (2019, p. 30).

Por fim, a última consideração diz respeito à utilização da palavra “exercício” neste trabalho. Isso se dá porque, na obra de Dussel, o termo prática/prático tem sentido filosófico estrito, referente, em última instância, ao campo das relações éticas. Em *Filosofia de la producción* (1984) alerta que “desde já devemos esclarecer que o prático e a prática vêm do grego (πραξις: praxis), e indica a relação humano-humano; em especial a relação política, ou as relações sociais de produção” (DUSSEL, 1984, p. 13, tradução nossa). Iremos privilegiar este significado estrito de prática neste trabalho, seguindo Dussel. Por este motivo, iremos utilizar a palavra “exercício” para indicar a ação do design e prática para indicar as relações éticas em que o design está circunscrito.

### **1.3 Design como ato poiético: a restituição da integralidade da poiésis contemporânea**

#### 1.3.1 O sentido da questão

Até aqui, sistematizamos as informações mais relevantes do percurso do autor quanto ao design, com o objetivo de fornecer uma visão ampla sobre como e por quais caminhos a disciplina emerge em sua obra. Nesta seção, adentraremos as considerações do filósofo sobre o tema, especialmente focada no seu entendimento sobre o exercício de design como um ato poiético.

Inicialmente, exploraremos a estratégia do autor de tomar o design como atividade (*Tatigkeit*), a fim de debatê-lo em um contexto mais amplo das práticas humanas, circunscrita à antiga tradição do trabalho. Dussel observará que o trabalho foi considerado, por distintas tradições ocidentais, desde uma série de cisões e fraturas (trabalho artesanal *versus* trabalho espiritual; arte *versus* artesanaria; obra de arte *versus* objetos cotidianos). Essas dicotomias, segundo o autor, são apoiadas em uma compreensão antropológica dualista do humano que tem precedentes no

pensamento grego e é radicalizada na modernidade, por meio da noção do *ego cogito*, como expressão de um “racionalismo radical”. Sua crítica o levará a considerar uma nova compreensão antropológica do humano que seja unitária, integral, baseada no corpo da “pessoa humana”, de “gente viva”. Veremos, por fim, com base nesta nova noção antropológica, como Dussel considera o design como um momento fundamental da poiética contemporânea por diluir, por meio de seu próprio *quefazer*, as velhas cisões e fraturas impostas pelo pensamento moderno à atividade poiética.

### 1.3.2 Uma histórica poiética

Como mencionado anteriormente, em “*Propuesta de un modelo general del proceso de diseño*”, Dussel (1984) se empenha em conceber um fundamento filosófico para o design, desde uma perspectiva latino-americana. Para isso, ele propõe inicialmente observar o design não como um modelo formalizado, um objeto desenhado, mas como um ato, uma atividade que será o objeto de sua digressão:

Quando se fala de design (que significa, em francês, *dibujar, dessein, desígnio* ou tensão em direção ao futuro, ou simplesmente projetar em seu sentido atual) se indica analogicamente “o projetado”, ou o que se produzirá como resultado do trabalho de fabricação do objeto, e o “projetar” como o ato mesmo que realiza quem projeta. Ocuparemos-nos aqui do *ato* mesmo do design. “O projetado”, o objeto projetado, e não o “modelo” formalizado, é a matéria sobre a qual se exercerá o ato que devemos descrever de forma precisa. (DUSSEL, 1984, p. 189, tradução e destaques nossos)

Este deslocamento da coisa ao ato<sup>11</sup> é importante à medida que permite ao autor que estabeleça uma arquitetura filosófica para abordar o design, alinhado não mais à conformação formal dos

---

<sup>11</sup> Faz também parte de um amplo procedimento de resgate, desde a concepção do autor, do materialismo crítico marxiano, em detrimento de outras estratégias materialistas, como a levada a cabo por Engels ou pelo movimento stalinista, descritas por ele como ingênuas ou naturalistas. Como diz: “A crítica de Marx arranca desde uma posição poiética: ‘a principal falta de materialismo até hoje (incluindo o de Feuerbach) é a de haver concebido o objeto real e sensível apenas baixo à forma do objeto ou de intuído, e não como atividade (*Tätigkeit*) humana sensível, práxis”. Desde já devemos esclarecer que para Marx, “práxis” inclui ambigualmente o que para nós é “práxis” [prática] e poiésis” (DUSSEL, 1984, p. 71, tradução e chaves nossa). De outro modo, o materialismo marxiano, segundo Dussel, não é coincidente com a matéria no sentido forte, primeiro, fundamental, materialidade intrínseca. A suposta essência do materialismo marxiano é a

objetos exclusivamente industriais, mas conectando-o à antiga tradição humana do trabalho, ou simplesmente da relação humano-natureza (em seu nível tecnológico, isto é, da divisão do trabalho<sup>12</sup>, dos processos de trabalho etc.). De modo que o importante agora será localizar o exercício do design em um contexto mais amplo das práticas humanas: tanto anacrônica, isto é, na composição e relação com as diversas instâncias da ação humana em uma determinada formação social histórica (como as ações éticas e teóricas); quanto diacrônica, que significa uma análise genético-filosófico das diversas formas de produção humana. Para auxiliar nesta digressão, Dussel (1984, p. 100) fornece o seguinte quadro:

---

constituição das coisas reais em objeto de trabalho. Uma vez que é o trabalho (aqui em seu sentido lato) que institui a matéria como objeto de transformação humana. De outro modo, uma mesa segue sendo madeira (matéria natural). Mas, é através do trabalho que a madeira pode ser concebida como material de trabalho (que irá culminar na mesa). Portanto, o trabalho é precedente à matéria (está é parte da própria anterioridade cósmica), sendo ele quem a constitui àquela como materialidade possível.

<sup>12</sup> A divisão do trabalho aqui não se refere a divisão social do trabalho marxista. Mas, ainda mais simplesmente, à divisão mesma do trabalho dentro de um processo produtivo específico. Por exemplo, a divisão exigida nas manufaturas, onde um utiliza o torno e o outro monta a peça. Dussel, citando Marx, pontua que “esta divisão do trabalho é puramente tecnológica (*rein technologisch*)” (MARX apud DUSSEL, 1984, p. 89). Trata-se logo do nível concreto da poiésis. Enquanto a divisão social do trabalho é a especialização de determinadas regiões em produzir artigos de gêneros específicos (produtos industriais por países economicamente desenvolvidos e *commodities* pelos países subdesenvolvidos, por exemplo). Essa dimensão já não é tecnológica-poiética, mas prática. Isto é, é condicionada pela decisão política. Em última análise, é a divisão do trabalho (dimensão concreta da poiésis) que condiciona a divisão social do trabalho (dimensão prática da economia).

Quadro 01 – Aclaração semântica diacrônica do conceito subjetivo de poiésis

I	II	III	IV	V	VI	VII
ato humano	verdade para ação	ato poiético (poiésis)	ato especializado (techné)	ato ante mediações ônticas	com ciência: tecnologia →	<b>ato poiético integrado: design</b>
					sem ciência: artesanato →	
				ato ante a totalidade: arte (ontológico) →		
		ato não especializado: mero trabalho (érge)				
		ato prático (práxis) →	político erótico pedagógico arqueológico			
	verdade para contemplação →		ciência intuição sabedoria			

Fonte: fornecida por Dussel (1984, p. 100)

Em uma primeira instância, Dussel postula, a partir de Aristóteles, três tipos de hábitos ou formas de conhecer metódico o mundo: *lógos* teórico, relacionado com a *verdade para a contemplação*, concebendo a ciência, a intuição e a sabedoria (*sofia*), de caráter demonstrativo. E, a *verdade para ação* agenciada pela inteligência efetora (ou produtiva, em sentido amplo). Aqui, vale a distinção realizada por Aristóteles: “*praxis kai poiesis eteron*” (em tradução livre, a *práxis* e a *poiética* são distintas). Isto é, quando a ação agenciada pela inteligência efetora está direcionada a outros humanos (seja na relação homem-mulher, erótica; pai-filho, pedagógica; irmão-irmão, política; totalidade-infinito, arqueológica), se diz que ela é um ato prático (*lógos praktikos*) e o objeto de sua produção é a proximidade com o outro como justiça (DUSSEL, 1977, p. 156). Por outro lado, quando ela está direcionada às coisas, entes e objetos da natureza (sejam físicas-inorgânicas ou orgânicas-viventes), neste caso se trata de uma operação

fabricante, ou poiética, e o resultado de sua ação é um artefato de coerência formal<sup>13</sup> (DUSSEL, 1977, p. 134; DUSSEL, 1984, p. 18). Nas palavras do autor:

A inteligência que integra o ato humano pode situar-se em posição teórica-contemplativa ou prática-operativa. No primeiro caso, dizemos que se abre o âmbito da verdade teórica ou que dá conta de uma realidade dada; no segundo, dizemos que se abre o âmbito da verdade para ação o que funda não a realidade dada, mas a realidade que se realizará no futuro e por mediação da mesma ação. A verdade teórica concorda com o real *a priori*; a verdade para a ação faz concordar o real com o projetado *a posteriori*. [...] O design se trata de uma ação humana produtora ou fabricante, ou melhor, um momento da dita ação (DUSSEL, 1984, p. 184, tradução nossa).

Dussel distingue, ainda, o ato poiético (e aqui também o design) do mero trabalho (*érga*), presente na mão de obra do trabalhador não especializado (que trabalha sem método, hábito ou *metiér*) e indica que nela se encontra aspectos como o desconhecimento *a priori* do que deve ser fabricado. Para os helênicos, toda ação poiética que não se configura como mero trabalho é chamada de *techné*. Sendo distintivo desta o fato de que é operada a partir de uma racionalidade própria, uma racionalidade adequada para a ação de produzir:

Diferencia-se da atividade não especializada em que tem experiência (*empíria*); e se diferencia do puro empirismo no que tem de racionalidade própria, porque os que têm "*techné*" conhecem a razão das coisas, enquanto os empíricos, não. O empírico conhece "o que" produz, mas só o técnico conhece a causa ou o "porquê" do que faz (DUSSEL, 1984, p. 40, tradução nossa).

Logo, a *techné* é o domínio da ação humana enquanto um ato próprio, distinto da prática e da teórica, e compreendida amplamente como o "fazer existir", a partir de uma racionalidade própria. Deste modo, a amplitude da poiésis se confunde, frequentemente, com o próprio existir

---

<sup>13</sup> Para o autor, coerência formal diz respeito à característica de um artefato de possuir uma coesão ou unidade interna, isto é, a unidade que se estabelece no ente com respeito a própria totalidade entre suas partes funcionais; e, externa, isto é, adequadamente projetada como parte de um sistema cultural, funcional e simbólico-significante. Fica evidente no seguinte trecho (DUSSEL, 1977, p.136): " [...] Esta responsabilidade do desenhador, já que estuda a relação direta homem-artefato, constitui-o como o momento tecnológico-humano por excelência. A tecnologia é conduzida pelo desenhador, que não tem como finalidade o mero desenho da lataria ou aparência externa, mas a coerência formal (funcional-estética) da totalidade do artefato, desde seu próprio início".



cotidiano, isto é, congrega todos os atos humanos que resultam em artefatos materiais (os produtos) e imateriais (pensamento).

Para Aristóteles, a poiética só se justifica em sua dimensão estética, em especial na tragédia (a obra de arte) (DUSSEL, 1984, p. 41). Esta é onde os fundamentos do mundo grego (uma aristocracia escravocrata e comercial, observa o autor) se expressam, em detrimento das obras do trabalho manual que é “menos que humana [...] corporal, do escravo no campo que rodeia os muros da cidade” (DUSSEL, 1984, p. 41, tradução nossa). Sendo a verdade poiética apenas alcançada através da tragédia, da estética. Dussel acredita que essa percepção é reflexa do sistema escravagista grego que considerava que as pessoas escravizadas não eram humanas, e que o fruto de seu trabalho manual era, portanto, indigno:

O antigo indo-europeu, os aqueus, dórios e jônicos, cavaleiros em cavalos espirituosos e hábeis na utilização de armas de ferro, adoradores de Zeus – deus do céu – se sedentarizaram, vivem do trabalho do escravo e do comércio de excedente com países distantes. “O ser é, o não-ser não é”: o ser é a *physis*, a natureza, objeto de contemplação do varão livre e não artefato produto do profano e cotidiano trabalho manual. O escravo não é humano, e por isso tampouco é digno seu trabalho, sua atividade poiética manual. (DUSSEL, 1984, p. 41, tradução nossa).

A marginalização da produção de artefatos será continuada no período medieval (especialmente a partir do século VIII). Neste haverá, segundo Dussel, um enfoque moralista da ação poiética, tendo como origem a concepção semita de “ora e trabalha”<sup>14</sup>. Neste período, se valorizará a produção moral ou prática como nunca antes. Assim como os gregos, os medievais diferenciavam a poiésis da prática através dos termos *facere* e *agere*, propostas por São Tomás de Aquino. Onde *agere*, ou obrar, se situa no âmbito da moral (seja individual, familiar ou político) e corresponde aos atos que precedem da vontade (DUSSEL, 1984, p. 44). E, *facere*,

---

<sup>14</sup> Apesar da origem semita, a poiésis gozava entre estes de um *status* muito diferente. Segundo Dussel, os semitas (que posteriormente darão origem aos judeus e cristãos primitivos) “de um ponto de vista metafísico não teve por último horizonte de compreensão a natureza, mas a natureza (‘o céu e a terra’) é experimentada como obra de um artífice” (DUSSEL, 1984, p. 44, tradução nossa). Há então uma experiência fabricante ou operativa do Cosmos constituída desde a Liberdade do criador. Logo, o trabalho ou ação criadora (*baráh*) tem correspondência não *a priori* com a ação prática ou política, mas com o fabricar poiético, tendo, portanto, uma atitude positiva ante o trabalho.

ou fazer/fabricar, se situa no âmbito poiético e se define pelo fato de que sua obra é exterior ao agente (*faber*), isto é, a obra tem uma existência independente.

Tanto *agere*, como *facere* levam a uma verdade operativa. Em *agere*, o hábito, a virtude e o saber decidir como proceder ante outro humano, em especial na dimensão política, se diz que é a prudência. Em *facere*, por sua vez, a verdade é alcançada pela *ars*, ou hábito, virtude ou saber produzir adequadamente artefatos. São Tomás de Aquino, entretanto, observa que, como a produção de artefatos não se destina, enfim, à vida humana como tal, a prudência (ou seja, a política) deve determinar a poiética. A *ars* era dividida em duas subcategorias: as artes servis (*opera servilia*) em “que se ordenam as obras realizadas pelo corpo (*per corpus*) e que por ele se chama servos” (AQUINO apud DUSSEL, 1984, p. 47, tradução nossa), de outro modo correspondem às atividades relacionadas à produção da vida cotidiana (aqui, incluso os artefatos), seja para sua sustentação ou aumento de conforto, configurando-se como ilusões que prendem o corpo aos aspectos terrenos. E, as artes liberais, que são atividades especulativas destinadas à produção de “obras da razão” (*opera rationis*). Isto é, reservadas à elevação da alma e sua transcendência da vida terrena, que incluem a gramática e retórica, música, poesia etc.

Os trabalhos servis são considerados, com efeito, inferiores às obras da razão ou da inteligência. Segundo Dussel (1984, p. 44), esta percepção está ancorada no sistema tributário tardio europeu, que espoliava os servos dos campos e os recém originados burgueses, através dos impostos e dízimos. A *opera servilia* é realizada por estes que servem ao clero e aos senhores feudais, “não segundo sua mente, mas segundo seu corpo” (TOMÁS apud DUSSEL, 1984, p. 47, tradução nossa). De modo que por isso, “as artes liberais são mais dignas (*nobiliiores*) e por ele significam de maneira mais adequada ao que chamaremos *Ars*”. (TOMÁS apud DUSSEL, 1984, p. 47, tradução nossa). Este desprezo pela poiética, em virtude do labor dos servos, irá incorrer na ideia de que a *Ars* deve ser subordinada pela prática (política), isto é, pela prudência, uma vez que por sua própria natureza (como citamos em Aquino acima), a *Ars* não possui os meios que se orientam a elevação da vida. Corresponde, segundo Dussel, a um período de clausura da poiésis pela prática, como expressão do moralismo europeu medieval.

Ainda que os medievais tenham promovido divisões na poiésis, é somente a partir do século XV, através das mudanças da posição do europeu ante à natureza, que ela será definitivamente cindida. Esta mudança de posição ante a natureza e, por consequência, da poiésis (relação

humano-natureza), será possível graças à três fatores principais: o acúmulo dos avanços poéticos gestados longamente durante o período anterior, a invasão das Américas e o “nascimento” da Modernidade (estes dois últimos são para Dussel dois fenômenos interligados que ocorreram no mesmo período: em 1492)<sup>15</sup>. Ela será expressa na filosofia ocidental, sobremaneira, na distinção entre a obra de arte e os objetos cotidianos.<sup>16</sup>

Do Renascimento Italiano até o século XVIII, desprende-se totalmente o domínio da arte (enunciado na concepção de obra de arte e, conseqüentemente, do artista), como atividade poética de elevação do espírito; do artesanato, como o âmbito do trabalho, cindindo categoricamente a poiésis. Essa divisão irá estruturar toda a produção filosófica ocidental, sendo, segundo Dussel, articulada de modo mais relevante primeiramente no filósofo alemão Alexander Baumgarten, responsável pelo estabelecimento da *aesthetica* como a parte da filosofia responsável pelo “sensível belo”. Como afirma Dussel (1984, p. 54, tradução nossa):

Antes de Kant, um Baumgarten se ocuparia da teoria da arte. Pela primeira vez se fala de *aesthetica* como aquela parte da filosofia que se ocupa do que é objeto de sentido; o sensível belo. Se produziu, então, a cisão entre a mercadoria, como obra do trabalho econômico (e por ele academicamente depreciável) e a obra de arte, obra da genialidade livre do artista (objeto de uma nova parte da filosofia: a estética) (DUSSEL, 1984, p. 54, tradução nossa).

Mas é em Kant que a estética toma outra proporção, no seu livro *A Crítica da Faculdade do Juízo*. Ali, este filósofo estabelece que a arte é uma produção distinta da do artesão, uma vez que aquela é realizada em liberdade pelo artista e a do artesão, “como trabalho (*Arbeit*), quer dizer, como ocupação em si desagradável, incômoda, cujo atrativo somente é seu efeito, a retribuição” (KANT apud DUSSEL, 1984, p. 54, tradução nossa). De outro modo, ele

---

<sup>15</sup> A tese do “nascimento” da Modernidade a partir da invasão das Américas é consenso nas discussões decoloniais. Para mais informações, consultar a obra de Dussel: *1492. El encubrimiento del Otro: Hacia el origen del “mito de la modernidad”* (1994).

<sup>16</sup> A seguir descreveremos este aprofundamento da cisão poiética, através do pensamento de filósofos europeus, como Kant, Hegel e Heidegger. Entretanto, é necessário aclarar que não se trata de uma leitura direta nossa desses autores, mas estritamente da percepção dusseliana quanto ao tratamento da verificado à poiésis na filosofia moderna europeia. Eventualmente, consultamos diretamente às obras dos autores retratados por Dussel, a fim de aprofundar o entendimento de algumas de suas asserções, especialmente no caso de Heidegger. Nesses casos, indicamos quando se trata de nossa leitura.

estabelece que a poiética não é produção ou trabalho, mas uma filosofia crítica. Isto é, diferente da concepção dos gregos e medievais, para quem a poiética (inclusive a estética) era fundamentalmente conduzida, para os primeiros, por uma racionalidade poiética (*orthos logos poietikós*) e, para os segundos, por um processo resolutorio metódico (*processus resolutorium*), para Kant não é possível nenhum princípio objetivo da ação criativa (causa da obra de arte), uma vez que esta decorre da genialidade do artista, sendo que este não “pode descrever seu produto (*Produkt*), uma vez que ele, como a natureza dá a regra, [...] daí que o autor que deve a seu gênio, não saiba como juntou as ideias para ela [a obra de arte]” (KANT apud DUSSEL, 1984, p. 56, tradução e chaves nossas). Assim, como a causa criativa não é possível de empreender, dependendo particularmente da subjetividade, também o é a habilidade de julgar (aqui o julgar estético), pois “não é possível nenhum princípio objetivo de gosto”, uma vez que isso implica em um conceito de objeto por meio do qual se pudesse deduzir o belo. Para Dussel (1984, p. 55), o juízo estético de Kant, logo, está no âmbito do sentimento (*Gefuehl*) e do agrado e não do conceito de objeto. Segundo o autor, esta percepção será aprofundada pelos filósofos idealistas Fichte e Schelling através de um idealismo esteticista e, em certa medida, reproduzida por Hegel, como veremos.

Ainda que continue a tradição da valorização estética em detrimento das outras formas poiéticas, é com Hegel que o trabalho do artesão ganhou alguma relevância. Para ele, existia uma faculdade intuitiva, artística e genial que produz a obra de arte e outra faculdade do entendimento técnico que opera com instrumentos materiais e gera os artefatos: o trabalho artesanal. A primeira manifestação poiética é o trabalho artesanal que é o “modo de trabalhar instintivo, como as abelhas edificam suas colmeias” (HEGEL apud DUSSEL, 1984, p. 59, tradução nossa). Em seguida, o Espírito cinde e toma consciência de sua obra, abandonando o nível do trabalho sintético (*synthetische*) do artesanato e se eleva ao “trabalho espiritual”, que produz a obra de arte. Para o filósofo germânico, os artefatos são primeiramente objetos exteriores cuja existência se deve à necessidade ou um sistema de necessidades, articuladas socialmente. Logo, os artefatos co-constituem uma totalidade<sup>17</sup>, cujo objetivo primário é a de “[...] satisfazer as necessidades e a cultura teórica e prática” (HEGEL apud DUSSEL, 1984, p. 59, tradução nossa). Logo, o artesão, ao produzir os artefatos, expressa uma parte em relação a

---

<sup>17</sup> Esta ideia influenciará mais tarde Heidegger, que a traduzirá na concepção de totalidade instrumental: “um instrumento não é, rigorosamente, tomado nunca. O ser do instrumento é inerente sempre a totalidade de instrumentos (*Zeugganzes*) no qual pode ser dito instrumento o que é” (HEIDEGGER apud DUSSEL, 1984, p. 62, tradução nossa)

outras partes do mundo, do qual não tem liberdade, daí que seja um *ato ôntico* ou construtor dos entes do mundo. E o artista, ao contrário, desde um ato de liberdade, parte da apreensão do todo (o mundo como totalidade ou o Espírito) à parte (a obra de arte), promovendo assim um autêntico *ato ontológico*.

Os próximos dois filósofos ocidentais que Dussel considera relevantes à questão da poiésis são, cronologicamente, Karl Marx e Martin Heidegger. Em Marx, Dussel identifica uma autêntica filosofia poiética, como uma ruptura crítica à longa tradição da filosofia ocidental de depreciação do trabalho. Em Heidegger, por outro lado, o autor aponta a continuidade da “poiética ocidental [...] em suas tradições hegemônicas, poética, estética, arte: a parte mais limpa do trabalho humano (e por ele mais alienada, quando não é uma estética da libertação)” (DUSSEL, 1984, p. 64, tradução nossa). Iremos, por motivo metodológico, agora acompanhar brevemente a questão em Heidegger e postergar a questão em Marx para seção futura, na oportunidade em que examinaremos seu conceito de trabalho vivo associado ao exercício do design.

Dussel mapeia a questão da poiésis em Heidegger principalmente em quatro obras. De seu período inicial: *Ser e Tempo*, de 1927, e *A origem da obra de arte*, de 1935, que são as fundamentais. E, em um Heidegger tardio: em *Construir, habitar e pensar*, de 1951; *A questão da técnica*, de 1953; e, *A técnica e a conversão (Kehre)*, de 1962, que são, segundo Dussel (1984, p. 61), menos importantes, em virtude de que seu autor se perde em categorias alegóricas. O filósofo argentino-mexicano realiza uma análise erudita e exaustiva das obras supracitadas, de modo que não será relatada aqui em sua integralidade. Em vez disso, focaremos na diferença postulada por Heidegger entre a obra de arte e os instrumentos, e como ele continua a tradição da divisão poiética, como percebida por Dussel.

Sobre os instrumentos<sup>18</sup>, Heidegger já havia refletido em *Ser e Tempo* e só iria retornar a essa questão apenas mais tarde, em 1953, em *A questão da técnica*. Nela, o autor inicia observando que a pergunta não é pela técnica (pois isso seria uma pergunta ôntica, isto é, do ente-técnica), mas pela *essência* da técnica. Quer dizer, a pergunta não é pela técnica como um ato em si, mas

---

<sup>18</sup> Heidegger (2005, p. 109) define instrumento (*Zeug*) como um ente intramundano que vem ao encontro do ser-no-mundo. O que caracteriza esse ente como um instrumento é que ele é sempre um “algo para” (*Um-zu*). São os instrumentos de escrever, de medir, de costurar, carros, ferramentas etc.

pelo que está detrás do instrumento (DUSSEL, 1984, p. 68). Heidegger, depois de trazer uma definição de poiésis de Platão<sup>19</sup>, intuiu que toda produção consiste em um modo de *des-velamento* (*Entbergen*) ou *des-cobrimento*. Sendo que a essência da técnica moderna, em particular, é um modo de *des-cobrir* a natureza em sua totalidade como matéria para *pro-dução*. Essa forma de descobrimento poiético é, então, diferente do respeitoso e sagrado temor dos gregos ante a *physis* e da *Terra mater* dos latinos. A natureza é tomada, logo, como mediação, e é colocada “em uma situação de ter que entregar energia, a fim de que possa ser extraída (*herausgefordert*) e acumulada” (HEIDEGGER apud DUSSEL, 1984 p. 67, tradução nossa).

Essa atitude radical dos europeus ante à natureza é expressão do final da Idade Moderna (aludido anteriormente), no sentido em que reflete a ideia de emancipação ante àquela, através do desenvolvimento técnico. Se antes, o humano tinha ante a natureza a ação de “eu represento”, “eu ordeno o sentido dos objetos”. Esta mudança irá modificá-la para “eu ordeno”, “eu organizo e cálculo todo acontecer instrumental” (DUSSEL, 1984, p. 68, tradução nossa). Essa ideia de Heidegger é ancorada, segundo Dussel (1984, p. 67), no seu entendimento do conceito nietzschiano de “vontade de poder”. Esta é, para o filósofo da Floresta Negra, não apenas um querer, mas uma vontade de ordenar (*befehlen*), querer é querer ser senhor e dono (*Herseinwollen*) e a sua essência é ir além do estabelecido. “Nesta ‘vontade de poder’, o humano não tem medida, nada pode ser limite para seu afã produtor” (DUSSEL, 1984, p.67, tradução nossa). Apesar da ‘vontade de poder’ ser encarnada nesta nova atitude técnica, apenas na arte (*Kunst*) ela pode encontrar seu valor mais alto. É o artista, e não o artesão, a encarnação máxima da vida como aumento da vida. No prólogo de *A origem da obra de Arte* (1935), nos conta Dussel (1984, p. 84, tradução nossa), Heidegger anuncia que “o único [erro] que devemos evitar é converter prematuramente a coisa e a obra de arte em variedade de instrumentos [os entes resultantes da técnica]” (HEIDEGGER apud DUSSEL, 1984, p. 84, tradução e chaves nossa). *A techné* produz o *kálos*<sup>20</sup>, mas somente a arte dentro dela consegue chegar à verdade (*alétheia*).

---

<sup>19</sup> Em Banquete 205 b: “Todo fazer-chegar a presença, que passa do não presente à presença é poiésis, produção (*Hervor bringen*)”.

<sup>20</sup> *Kalós* significava, como se concebe correntemente, para os helênicos algo próximo a “beleza” ou “belo”. Dussel (1984, p. 40, tradução nossa) alerta, no entanto, que esse significado não é preciso. Em realidade se refere a dimensão da poiésis (isto é, um designativo para seus objetos): “Fácil seria traduzi-lo [o termo *kalós*] por beleza ou o belo. Em realidade se trata do resplendor ou luminosidade (*féngos*) da coerência da obra da *techné*. Por ele se diz *kalós* a obra que guarda uma certa ‘ordem’ (*táxei*), com respeito a suas próprias partes (coerência formal) e com respeito ao todo dentro do qual se encontra inserido (coerência funcional).

Assim, para Dussel, Heidegger continua a tradição ocidental da cisão da poiésis, expressa na separação da obra de arte dos objetos cotidianos (isto é, dos instrumentos). Nele se opera, sobremaneira, dada a absorção da percepção hegeliana de que os instrumentos, fruto do trabalho artesanal, se dão na mediação de uma totalidade (ôntico), desde a qual o instrumento tributa a razão de sua existência. Quer dizer, os instrumentos (que ocupam uma peculiar posição entre as ‘meras coisas’ e a obra de arte) carecem da auto-suficiência da qual a obra de arte é dotada. Diz Heidegger (2005, p. 110, itálica do autor) que “[...] *um* instrumento nunca ‘é’. O instrumento só pode ser o que é em um todo instrumental”. Esse raciocínio heideggeriano vai de encontro com a qualificação hegeliana da ação do artesão (e, por extensão, de seu trabalho) como que sem liberdade, desde sua circunscrição a uma totalidade cerrada, logo como um *ato ôntico*; e a do artista partindo da totalidade, num exercício de liberdade, como um *ato ontológico*. Este é o ápice justificador da filosofia moderna da divisão poiética.

É desde esse nó que Dussel irá desenlaçar criticamente novas considerações acerca da filosofia poiética, através do entendimento do design como um ato integrativo ôntico-ontológico. Contudo, para realizar essa digressão, é necessário buscar antes o fundamento a partir do qual o dualismo moderno poiético se revela herdeiro da longa tradição de depreciação dos aspectos terrenos da vida, da corporalidade, do trabalho manual [que gera artefatos de uso]; em favor de uma posição de sublimação *extra-terrena*, de um *ego*-alma descorporalizado, do “trabalho espiritual” [que gera a obra de arte], para usar o termo de Hegel. Para Dussel, esse dualismo se ancora em uma compreensão simplificadora dual do humano: “a negação do ‘corpo’ em favor de uma ‘alma’ descorporalizada (desde os gregos até as éticas modernas) [...]”. Com efeito, a superação da Modernidade (inclusive a cisão poiética) deve ser realizada desde o “*considerar crítico* de todas as reduções simplificadoras produzidas desde sua origem” (DUSSEL. 1998a, p. 62, tradução e itálicas nossas). Isso o conduz para a construção de uma nova concepção antropológica – o modo como se compreende o que é ser humano – que apresente a vida humana em sua complexidade, como sujeitos intersubjetivos, em sua corporalidade, unitária, integral. Para, então, culminar em uma nova abordagem poiética, por isso mesma, unitária, corporal, integral: *el diseño*

---

Claro que, para o grego Aristóteles, este segundo aspecto não é propriamente componente do *kalós*, mas que é mais adequadamente um momento do útil (*jrésimoi*)”.

### 1.3.3 Do dualismo antropológico: do *ego cogito* ao *ego laboro*

Como vimos, de Aristóteles a Heidegger<sup>2122</sup>, a poiésis é considerada desde uma série de cisões e fraturas, enraizado em uma base antropológica dualista que vêm dos gregos. Para estes últimos, diz-nos Dussel (1985, p. 3, tradução nossa): “o dualismo não é [...] uma hipótese de trabalho; é um dogma (em seu sentido etimológico) indiscutido, constitutivo”. O humano é compreendido como constituído a partir de uma dicotomia fundamental, um polo positivo (o bem, a alma, o divino) e seu polo negativo (o mal, o corpo, o meramente humano). Com isso, eles descobrem a “negatividade” do corpo, culminando em uma ascese moral e o desprezo pelo corpo material e, por consequência, de todo trabalho manual. Entre os medievais, como desdobramento do encontro da concepção antropológica helênica com a compreensão do humano dos hebreus e cristãos primitivos, o dualismo é reiterado através de um enfoque moralista: o dualismo corpo *versus* alma ganha *status* quase divino, reproduzindo-se na poiésis pela divisão entre as artes servis e liberais. Onde a primeira (artes servis) é associada a negação da corporalidade; e, esta última (artes liberais) como exercício de elevação da alma (correspondendo a clausura da poiésis pela prática, como exposto na subseção anterior). Será, entretanto, com o advento da Modernidade, como vimos, que a poiésis será explicitamente fraturada, como fruto do aprofundamento da concepção dual do humano, amparada em um “racionalismo radical”:

---

<sup>21</sup> Vale ressaltar que, ademais das posições críticas que Dussel possa ter com relação à obra de Heidegger, assim como de outros pensadores europeus, como via de regra, não tem como resultado a adscrição ou a rejeição *in toto* de suas contribuições teóricas. Ao contrário, especialmente no caso do filósofo da Floresta Negra, Dussel as assimila criticamente ao seu próprio sistema filosófico. Mesmo com o rompimento de Dussel com o heideggerianismo no início da década de 1970, ele continua presente decisivamente em seu desenvolvimento teórico, ainda que em termos diferentes. Como observa, o especialista na obra dusseliana Daniel Pansarelli (2015): “A influência da fenomenologia de Heidegger continua presente, de certo modo, mesmo na filosofia madura de Dussel”.

<sup>22</sup> Esta asserção se refere especialmente à questão poiética em Heidegger. De modo geral, salienta Dussel (1998, p. 103, tradução e chaves nossas), pode-se acusar o filósofo de Friburgo de muitas coisas, mas nenhuma delas é a de que ele caiu “no dualismo [antropológico moderno], ainda que não tenha analisado suficiente o ‘anterior’ e ‘posterior’ do mundo (como mostrará Lévinas). O “ser-no-mundo” do “Ser-aí” [...] se abre a este mundo como compreensão (*Verstehen*), ato que não se pode confundir nem com a razão pura de Kant, nem com a razão dialética de Hegel. É um ‘modo’ de captar a totalidade das experiências da vida humana em seu conjunto”.



[...] a postura da Modernidade, desde Descartes, Kant e Hegel, da afirmação do sujeito cognitivo (*ego cogito*) em sua múltipla e cada vez mais ontológica auto fundação [...] poderia ser julgada como um racionalismo radical, no qual, desde a fundação de um (não vários) princípio, se deduz toda a ação humana, cotidiana, ética, política ou estética. (DUSSEL, 2001, p. 160, tradução nossa).

É esta apreensão exclusivamente cognitiva-racional do humano que justifica e fundamenta o reducionismo moderno corpo-alma e/ou à mente como princípio ou ordenação da vida. (PANSARELLI; LIMA, 2017, p. 27). E, sustenta a divisão da poíesis, em tanto que concebe a estética (a obra de arte) como a parte sublime da ação humana poiética, como exercício de um *ego*-alma descorporalizado. Como fica evidente nesta passagem em que Dussel (1984, p. 57, tradução e itálica nossas) cita Schelling, indicando que, para este, a arte e, por consequência, a obra de arte, é a: “[...] parte final, o ápice do *pensar*, já que a filosofia é somente a representação subjetiva da qual a arte é sua representação objetiva”. E, por outra, essa mesma divisão, pautada no cognitivismo racional, implica na desvalorização do trabalho artesanal, corporal, que é, voltando a uma citação de Hegel, um “modo de trabalho instintivo, como as abelhas edificam suas colmeias”.

Este dualismo antropológico moderno, manifesto na divisão poiética, só é possível desde que, como afirma o filósofo espanhol Alejandro Lax, o primeiro dado, isto é, a existência da vida, não seja um problema relevante (LAX, 2012, p. 12). Para realocar a vida em sua centralidade é necessária, segundo Dussel (1998a), reconstruir a concepção antropológica unitária e integral do humano desde um horizonte “pré-filosófico”, “pré-teórico”, “pré-ético” e “pré-ontológico”. Isto é, desde a emergência da vida como um processo acidental, auto-organizado e autorregulado que não necessita de uma intenção racional anterior que a projete, organize ou controle (um *ego cogito*). Em outras palavras, Dussel retoma a constituição da vida no cosmos como conteúdo “pré-filosófico” e “pré-ontológico”, uma vez que prescinde de explicações ou objetivações racionais para sua ocorrência, como o terreno que se estabelece para o desenvolvimento de quaisquer considerações filosóficas, teórica e ontológica. A seguir, exporemos brevemente este exercício dusseliano.

Na totalidade do cosmos, o humano surge em meio ao processo evolutivo da vida, do qual é partícipe e se estabelece como ser em busca de sua subsistência. É nesse contexto de produção, reprodução e desenvolvimento da vida que o humano emerge em sua corporalidade vivente, singular e unitária, necessitante. Por esta condição que ele não surge primeiramente como

“compreensor” do mundo, mas se situa no cosmos como ato primeiro de “construtor” da natureza, a partir da qual constitui a materialidade necessária para a garantia de sua sobrevivência. Quer dizer, desde sua inteligência poiética:

Em realidade, o humano está lançado no meio do cosmos, como totalidade das coisas reais, e em tanto que emerge biológica ou zologicamente como ruptura antropológica, como humano, “constitui” - em sentido husserliano - o cosmos como “natureza”. A natureza é, primeiramente, o cosmos como fenômeno ante uma inteligência poiética; de outro modo, o cosmos aparece como matéria de um possível trabalho transformador. [...] Quer dizer, o humano não é primeiramente “compreensor do ser como mundo”, mas, antes ainda, “construtor do cosmos como natureza, como cultura”. O humano não habita o mundo desde um ato compreensor, mas que antes se situa ante a natureza como transformador para sua subsistência. A primeira necessidade do humano, repetimos, não é conhecer teoricamente, mas comer realmente. (DUSSEL, 1984, p. 28, tradução nossa).

É precisamente por sua necessidade primeira não ser “conhecer teoricamente, mas comer realmente” que o humano surge como construtor da natureza no cosmos *a priori*. Logo a abertura primeira do humano não é teórica-especulativa, mas poiética, com a qual transforma materialmente o cosmos. A vida então é concebida como o princípio material de todo “*quefazer*” posterior, seja especulativo, ideológico, científico ou poiético:

A chamada tecnologia natural, isto é “a formação dos órgãos vegetais e animais como instrumentos de produção para a vida” ou a ‘tecnologia’ propriamente dita ou humana, aquela que é “feita pelo humano” para a “produção de sua vida”, ambas tecnologias são mediações da vida. Sem cair em um vitalismo ingênuo, devemos partir em nossa reflexão desde a origem vital da atividade poiética. Sem vida não há poiésis, não há produção, não há trabalho. A vida é o *a priori* material e real de todo *quefazer* produtivo. Sem vida não há cosmos, há física, há fenômeno químico, há combinações, transformações, movimento, explosões... mas nada há do que denominaremos produção, trabalho, poiésis. (DUSSEL, 1984, p. 15-16, tradução e negrito nossos)

A afirmação da vida como princípio primeiro e material<sup>23</sup> de toda experiência vivente conduz a uma concepção do humano baseado no corpo da “pessoa humana”, de “gente viva”. As suas

---

<sup>23</sup> É necessário, desde já, esclarecer o significado de “material”. Material aqui é utilizado no sentido de “conteúdo”, diferente do sentido da matéria física, bruta. Este sentido é extraído do materialismo de Marx, nas palavras de Dussel (1998, p. 621, tradução e chaves nossa): “Em alemão *Material* (com ‘a’) significa

experiências, seus órgãos, sua história evolutiva, suas produções [sejam poiéticas, práticas ou teóricas], seu modo de realidade distinto dos demais viventes, dão conteúdo a sua corporalidade “vivente”. Esta compreensão é incompatível com qualquer dualismo ou reducionismo materialista, uma vez que aquilo que é considerado como uma experiência “meramente material” (corporal), quanto o que é “superior” (mental e cultural) são trabalhados como conteúdo material para realização da vida humana (PANSARELLI; LIMA, 2017, p. 38).

A filosofia ocidental, moderno europeia, nos acostumou a pensar o homem, essencialmente, desde sua inteligência teórica. Por exemplo, Teilhard de Chardin nos diz que existe humano desde que existe reflexão: “desde o ponto de vista experimental, a Reflexão é a capacidade adquirida por uma consciência pela qual pode voltar-se sobre si e tomar posição dela mesma como objeto. A reflexão ou autoconsciência é um ato teórico. Pelo contrário, e é o que queremos descrever, a abertura primeira do homem é prática e, por ela, poiética. (DUSSEL, 1984, p. 26)

É a partir desta consideração unitária, integral e corporal do humano que Dussel propõe resgatar a poiésis de seu claustro dualista simplificador. É necessário reafirmar a integralidade da poiética desde a afirmação da integralidade do humano, desde uma atividade poiética que rechace em si mesma os dualismos (*opera servilia versus opera rationis*; trabalho artesanal *versus* trabalho espiritual; arte *versus* artesanaria; obra de arte *versus* objetos cotidianos). Que concilie essas velhas contradições sobre a própria afirmação do seu *quefazer*, suplantando, assim, o cognitivismo-racionalista do *ego cogito* cartesiano, sempre teórico e simplificador; por uma subjetividade que leve em consideração que a abertura primeira do humano é

---

“material”, como “conteúdo (*Inhalt*)” oposto à “formal” [isto é, à forma]; enquanto que *materiell* (com “e”) significa “material”, de matéria física, oposto, por exemplo, à “mental” ou “espiritual”. O “materialismo” de Marx, obviamente, é *Material* (com “a”), já que sua problemática é de uma ética de conteúdo, e não do “materialismo dialético” da natureza (de Engels, ou do estalinismo posterior), que nunca nomeou assim nem dedicou página alguma significativa”. Doutro modo, para Marx e, portanto para Dussel, a condição de sujeito-necessitante do humano estabelece a natureza no cosmos não primariamente como objeto de seu trabalho (nesse caso, seria objetivar a natureza como matéria física), mas como matéria de seu desfrute, de sua satisfação, como “conteúdo [*Inhalt*] da necessidade: sentido ainda mais essencial e fundamental do ‘materialismo’ do gozo, da alegria e da felicidade de um Marx desconhecido frequentemente”. Por outro lado, o sentido de *materiell*, como oposto à mente ou ao espírito, se ancora em uma compreensão dual de corpo-alma, que Dussel está tentando desconstruir. Seguindo Dussel, iremos utilizar o termo “material” no sentido de “conteúdo (*Inhalt*)”.

transformativa do cosmos, como conteúdo material para a vida: *ego laboro* “imensamente mais valioso, cotidiano, antropológicamente unitário e corporal que o *ego cogito*” (DUSSEL, 1977, p. 137):

A formulação agora é: *laboro ergo sum*. Antes de poder pensar, de ter ideias ou produzi-las, o homem real se alimenta, respira, produz seus instrumentos, os troca ou compra. É com o ócio do tempo da poiética que pode dar-se o pensar, e como expressão ou como justificação [...] “A consciência não é o que determina a vida, mas a vida que determina a consciência”. A história da vida real determina a história das ideias. Antes de poder pensar existe o “poder viver” (*müssen zu leben*) (DUSSEL, 1984, p. 74, tradução e itálicas nossas)

Com base nesta crítica ao “cognitivismo teórico” (*ego cogito*) e na consideração desta nova subjetividade (*ego laboro*) que Dussel considera o design como um momento fundamental da poiética contemporânea. Ao congrega, em seu *quefazer*, aspectos distintos da ação humana que foram cindidas pela tradição moderna. Daí que aponte que surge, no início do século XIX, uma nova prática que irá reconciliar as velhas contradições e permitirá repensar a poiésis desde sua integralidade, que unifica ôntica e ontologicamente a atividade poiética, isto é, a atividade de reproduzir e desenvolver a vida *sui generis: el diseño*.

A seguir, veremos, com base nessa nova concepção do humano apresentada, como o autor fundamenta filosoficamente o exercício do design e sua centralidade para pensar criticamente a cisão poiética promovida pelo pensamento moderno.

#### 1.3.4 Design, ato poiético integrado

Vimos na subseção “Uma história poiética” que desde o Renascimento Italiano, separou-se radicalmente a arte da produção, de modo que surgiu o artista livre (que cria desde a totalidade do mundo, isto é, uma criação ontológica) e do artesão que produz artefatos (desde as mediações ônticas), baseado em uma radicalização do dualismo antropológico moderno, por meio de um “racionalismo radical”.

Esse cenário começa a mudar, segundo Dussel (1984, p. 190), com o advento da Revolução Industrial, no século XVIII. Neste período, o artesão passou a se transformar lentamente em operário especializado. O técnico (o artesão empírico, perito), que incluía em suas obras a arte

popular ou vernácula, aos poucos deu lugar ao tecnólogo. Quer dizer, a técnica se transformou em tecnologia. Isso implicou na formação de uma nova racionalidade poiética. Já não se trata somente do *lógos* artesanal de Aristóteles, a ele se *soma* um novo *lógos*: científico, teórico e prático. A técnica se transforma em tecnologia desde a ciência, sendo resultado da inclusão de sua episteme em seu *acionar* técnico<sup>24</sup>. Dussel chama este novo *lógos* de *lógos poiético projetual*, cujo objetivo é produzir um “artefato (*arte-facto*) com coerência formal (DUSSEL, 1977, p. 134): o design.

O advento desse novo *lógos poiético projetual* cria o território para a superação das velhas contradições e fraturas poiéticas perpetradas pela Modernidade. Já não se trata somente do ato de produzir sintético de Hegel (instintivo como as abelhas, vale lembrar), mas de um novo hábito do produzir que congrega integralmente em si momentos distintos do *quefazer* humano. Como afirma Dussel (1977, p. 133) no início de seu capítulo sobre filosofia poiética:

Privilegiamos o design porque inclui em seus momentos integrais a tecnologia e a arte, em seu mais genuíno sentido de integração operativa projetual da ciência, e na extensão da arte da vida cotidiana, os produtos de uso diário” (DUSSEL, 1977, p. 133).

É, segundo Dussel (1977, p. 133), pela ação do design que a engenharia mecânica (aqui em sua atitude teórica científica, logo *ôntica*) e a arte genial do artista (com efeito, *ontológica*), integram-se nos objetos usados na *promexia*, isto é, na proximidade do humano com o mundo material, cotidiano, de cada dia:

Dessa forma, a mera engenharia mecânica, por exemplo, e a arte genial do artista, ficam integrados nos objetos usados na proxemia, na proximidade do homem-artefato, de cada dia. O design é recente, já que se origina da revolução industrial; mas é

---

<sup>24</sup> A inclusão de componentes científicos no exercício técnico, conformando a tecnologia, não implica, diz Dussel (1977, p. 135) em uma “mera aplicação da ciência. É, pelo contrário, a inclusão da ciência na ação técnica, no discurso do *lógos poiético projetual*. É uma maturação do mesmo discurso técnico pela participação da ciência. Quer dizer, continua Dussel (1977, p. 168) “[...] a técnica não é uma aplicação da ciência, [...] ou sua criação concreta. Pelo contrário, é o discurso técnico artesanal ou tecnológico que diante de uma dificuldade, limitação, ambiguidade, falta de precisão, lança mão, por razões técnicas, de conclusões ou teorias científicas. O processo da utilização tecnológica da ciência não parte de uma intenção científica; pelo contrário, parte de uma decisão técnica [...]. Na realidade, são as técnicas ou tecnologias concretas que nos tempos modernos lançaram a ciência em busca de novas soluções a partir de novas teorias”.

integral, porque reúne todo o vinculado ao trabalho, à cultura. (DUSSEL, 1977, p. 133)

É pela própria caracterização proxêmica da ação do design que ele consegue agregar o “todo o vinculado ao trabalho, à cultura”. Quer dizer, o design encerra em si mesmo, dada a integração que promove, a proxemia que é “a essência da poiésis”:

Se a relação face-a-face, a proximidade, é a essência da práxis [leia-se prática], agora devemos falar da proxemia, ou da essência da poiésis, do trabalho que o homem realiza na natureza e pela qual a mera coisa<sup>25</sup> assume um sentido e valor: transforma-se em mediação. (DUSSEL, 1977, p. 36, chaves nossa)

Com efeito, o exercício do design (proxêmico, por sua natureza mesma) reúne a ciência, a arte e tecnologia unitária, orgânica e sinergicamente em seu próprio *quefazer* produtivo, como parte de seu ato de projetar, o que para Dussel permite denominar este como o próprio ato poiético:

O desenhar ou o ato de design não é prático (o é a política, por exemplo), nem é puramente tecnológico (o é a engenharia mecânica ou da construção), nem tampouco puramente artístico (o é a do pintor). Não é tampouco a justaposição de tecnologia e arte com um componente científico. O ato de projetar é *um* ato, como o verde é uma cor. Suas partes integrais e funcionais são a ciência, a tecnologia e a arte, da mesma forma como o azul e o amarelo compõem o verde. A ciência, a tecnologia e a arte como momento do ato de projetar são intrinsecamente diferentes da ciência, da tecnologia e da arte como atos independentes. [...] A ciência, a tecnologia e a arte integrados unitária, orgânica e sinergicamente em um ato produtor do design permite denominar a este com um neologismo (ao menos um novo por seu significado): o desenhar ou ato poiético. Querer fazer do design uma atividade tecnológica ou

---

<sup>25</sup> A expressão “mera coisa” é recorrente no texto de *Filosofia da libertação* (1977). Ela é empregada para qualificar as coisas que vem ao encontro imediato (no sentido etimológico do termo, isto é, que se dão sem mediação, diretamente, que se impõem à existência). As meras coisas se constituem como sentido e valor quando ganham o caráter de mediação. Parece se referir à exposição realizada por Heidegger em *Ser e Tempo* (2015, p. 109, itálica e chaves nossas), na seção “*O ser dos entes que vêm ao encontro no mundo circundante*”. Diz o filósofo de Friburgo: “[...] Será possível alcançar o caráter ontológico daquilo que vem ao encontro [as coisas] no modo de lidar próprio da ocupação, abstraindo-se da obscuridade da estrutura – ser dotado de valor? Os gregos possuíam um termo adequado para dizer as ‘coisas’: *πρῆματα*, isto é, aquilo com que se lida (*πρῆξις*) na ocupação. Eles, no entanto, deixaram de esclarecer ontologicamente, justamente o caráter ‘pragmático’ dos *πρῆματα*, determinando-os ‘*imediatamente*’ como ‘meras coisas’”.

artística exclusivamente é não compreender seu sentido. Existem escolas de design que se inclinam para defini-lo como engenharias, existem outras que o definem como belas artes. Nem uma, nem outra, nem soma, nem justaposição. O design é um ato distinto, próprio, integrado, científico-tecnológico-estético: uma tecnologia estética-operacional ou uma operação-estético-tecnológica *sui generis*. (DUSSEL, 1984, p. 20, tradução nossa e itálica do autor).

Abaixo, reproduzimos um enfoque do quadro 01 de aclaração semântica, fornecida por Dussel (1984, p. 100) e apresentado no início desta seção, a fim de facilitar a visualização dos leitores.

Quadro 02 – Enfoque do quadro de aclaração semântica diacrônica do conceito subjetivo de poiésis <sup>26</sup>

IV	V	VI	VII
ato especializado ( <i>technē</i> )	ato ante mediações <b>ônticas</b>	com ciência: tecnologia →	<b>ato poiético integrado: design</b>
		sem ciência: artesanato →	
	ato ante a totalidade: arte ( <b>ontológico</b> ) →		

Fonte: fornecido por Dussel (1984, p. 100)

Observem que o quadrante onde se encontra o design (ato poiético integrado: design) corresponde analogicamente, como indica as setas, a dois âmbitos distintos: (i) ato ante mediações ônticas; e (ii) ato ante à totalidade (ontológico). No primeiro (i), é englobado dois domínios ônticos, a saber: a técnica informada pela ciência, a tecnologia; e, a técnica sem ciência, o artesanato. Esses dois domínios do fazer produtivo levam consigo seus respectivos *lógos* (artesanal e científico, respectivamente). Notem que a ciência é inscrita ao exercício do design por intermédio do discurso tecnológico, não podendo ser possível reduzi-lo à mera (quer dizer, imediata) aplicação da ciência.

<sup>26</sup> Observem que os números romanos no topo do quadro indicam diacronia, onde VI corresponde do século XVIII até a atualidade. Por sua vez, as divisões verticais designam sincronia, em sua natureza analógica. Quer dizer, correspondentes em sua diferença.

Quanto ao segundo âmbito (ato ante à totalidade: arte), é necessário observar que não diz respeito à “obra de arte”, mas às características dos objetos proxêmicos em restituir a simbolicidade cultural perdida, quando da separação dos objetos de arte dos objetos cotidianos. Quer dizer, é a “estética como a experiência ontológica”, incorporada na ação do design, que regenera o tecido simbólico cotidiano, por meio dos artefatos. É, neste sentido, que a estética opera através do *lógos projetual poiético*, restituindo a dimensão simbólica dos artefatos (*artefacto*: feito com arte). Que o sistema de arte moderno buscou sem sucesso restituir, criando um âmbito de pura simbolicidade paralela: “*l’art pour l’art*” (DUSSEL, 1984, p. 52).

É aí que o exercício do design, por intermédio de seu *lógos projetual poiético*, sutura o âmbito de criação ôntico-ontológica, estabelecendo-se em uma unitária e integral ação poiética *sui generis*. Desde essa proposição que o autor intui um nível de analogia entre a *techné* grega e o design (como pode ser verificado graficamente no quadro 02), sendo este último a síntese contemporânea daquele primeiro. Dussel (1977, p. 154) nos informa que:

O design aparece assim como a síntese contemporânea da antiga *techné*, como o hábito ou método da poiésis como tal. Síntese projetual, integral, unitária, da tecnologia e da arte<sup>27</sup> (DUSSEL, 1977, p. 154, tradução nossa)

O design cumpre, assim, um ato ontológico, à medida que estabelece uma simbolicidade-significante dos produtos, inaugurador de um mundo cultural. E, ôntico, à medida que conforma na matéria o valor de uso<sup>28</sup> dos produtos, isto é, que estabelece os artefatos como mediação-para, dentro de uma perspectiva de funcionalidade. Esta leitura é consequente com uma

---

<sup>27</sup> Vale ressaltar que apesar disso, para o autor, a *techné* não corresponde integralmente ao design. Sua analogia se dá estritamente em virtude de que o design, sinteticamente, integra âmbitos da produção humana que foram cindidos pelo pensamento moderno posterior.

<sup>28</sup> Valor de uso é um conceito que o autor extrai prioritariamente de Marx. Segundo Dussel (1984, p. 86, tradução nossa), para Marx, “toda coisa útil (Nutzliche Dinge) - estamos no nível poiético ou tecnológico - como o ferro, o papel, etc., deve ser considerado desde um ponto de vista duplo: segundo sua qualidade (Qualitat) e de acordo com sua quantidade”. A qualidade, que diz respeito propriamente ao nível poiético, é a própria utilidade das coisas. Condição primeira para qualificar o valor de um produto. Segundo Marx, “A utilidade (Nutzlichkeit) de uma coisa a faz portadora de um valor de uso (Gebrauchswert) (MARX, 1969, p. 331 apud DUSSEL, 1984, p. 86). Sendo, por fim, o valor de uso passa a constituir o substrato material da riqueza. Em outras palavras, a condição *a priori* para uma mercadoria é o valor de uso. Este é o que sustenta o valor de troca, isto é, a condição de mercadoria de uma coisa.



perspectiva antropológica integral do humano: não existe uma necessidade meramente material (ergonômica, funcional) e outra cultural (estético, belo), porque as necessidades humanas são sempre biológico-culturais, são sempre integrais.

A compreensão de Dussel do design como ato poiético, por meio de uma nova consideração antropológica do humano, permite que ele consiga estabelecer o território a partir do qual o abordará desde um ponto de vista ético. Isso se dá pela observação do autor de que o design, ao mediar as relações entre os humanos e o mundo material (relação humano-natureza), medeia propriamente as relações entre os humanos (relação humano-humano). Nos diz Dussel que (1984, p. 93, tradução e chaves nossas): “por sua parte, as relações entre os humanos ou entre os objetos (a instância que chamaremos prática e poiética [respectivamente]) não são concretamente imediatas, mas mediatas. As relações humanas estão mediadas por coisas e as das coisas pelos humanos”. Isso incute que, como ato poiético, o design é, por natureza, mediador das relações entre humanos, por meio da constituição dos objetos que projeta. Isso implica em concebê-lo desde uma dimensão prática, quer dizer, desde as relações humanas. Veremos, na próxima seção, que esta concepção levará o autor a compreender o design sempre como desdobramento de um horizonte ético. Com isso, marcamos a passagem da poiética à ética.

## **1.4 Design como ato ético: comunidades de projeção da vida**

### **1.4.1 O sentido da questão**

Até aqui, sistematizamos o que nos parece mais importante da produção dusseliana sobre design e temas correlacionados que darão subsídios às questões sobre uma ética informada latino-americana para o exercício do design, a ser desenvolvido nesta seção. Com isso, é necessário pontuar que a produção do autor sobre a disciplina é mais vasta. Contando, inclusive, como mencionado no início deste capítulo, com a formulação de um marco teórico-metodológico, a partir da releitura da Teoria da dependência. Que, ainda que não seja objeto desta digressão (dado o escopo), é uma importante contribuição ao campo e responsável, certamente, pela profundidade de sua leitura.

Isto posto, nesta seção, inicialmente, iremos explorar a estratégia do autor de abordar o design, a partir da noção de trabalho vivo e sua utilização para qualificar o design como uma ação prático-ética. Veremos que o esquecimento desta dimensão do design tem como consequência manifesta a perda da reflexão à nível da vida. Daí que “reorientar” o exercício do design, desde uma perspectiva de superação do pensamento moderno, perpassa inicialmente pelo seu descobrimento como um ato ético, desde um novo princípio crítico.

#### 1.4.2 O design como trabalho vivo

Em “Uma história poiética”, mencionamos a estratégia do autor em tomar o design como atividade (*Tatigkeit*), deslocando-se da coisa (objeto formalizado de design) para ato. Argumentamos que essa estratégia buscava abordar o exercício do design em contexto mais amplo das práticas humanas. Como vimos, isso permitiu-lhe construir um entendimento do design, desde uma perspectiva antropológica unitária do humano, que rejeita os dualismos modernos. Gostaríamos, agora, de adicionar uma nova camada de entendimento dessa estratégia dusseliana, não ligada *a priori* ao domínio da relação poiética (humano-natureza), mas ao campo das ações práticas (humano-humano), em última análise, éticas.

A estratégia de abordagem dusseliana sobre o design é dupla: não é simplesmente apreendido a partir da relação humano-natureza (como uma relação exclusivamente produtiva), mas circunscrita à perspectiva das relações humano-humano (prática), à medida que ambas se co-constituem, como expressão de um sistema prático-poiético:

Desde que o humano é humano recolhe ou produz a partir da natureza o necessário para satisfazer suas necessidades (poiética), mas sempre em grupo, em família, clã, tribo, sociedade (prática). A originariedade da dupla relação (prático-poiética) faz da economia uma experiência primária do humano: o humano procura intercambiar o necessário para a vida [...] a humanidade durante centenas de milênios de anos realizou em cada indivíduo todas as funções do grupo: caçar, coletar, pescar, fazer o ninho e acondicionar o lugar do *habitat*. Produto simples, comunidade primária. A mediação prático-produtiva de nômades, perdidos numa natureza inóspita e infinita. O humano produzia e reproduzia a vida do grupo. (DUSSEL, 1977, p. 168, tradução nossa, destaques no original).

A necessidade de produção, reprodução e desenvolvimento da vida constitui sistemas práctico-poiéticos, isto é, organiza os “vivos humanos” em comunidades, em torno de atividades de objetivação do cosmos para sua transformação como conteúdo do mundo cultural humano (poiética). O mundo é, pois, desde sempre cultural (cultura aqui no sentido da palavra alemã *Kultur* ou cultura material), isto é: uma acumulação e imbricação sucessiva de sistemas instrumentais. Essa capacidade de transformação do cosmos em material para a vida (ou em cultura) é o que o autor identifica como trabalho. É esta capacidade que conforma os sistemas poiéticos e permite que as relações práticas (filho-mãe, homem-mulher, aluno-professor etc.) sejam permanentes, reproduzíveis e históricas (DUSSEL, 1984, p. 26, tradução nossa).

Neste sentido, o trabalho não deve ser compreendido como “força de trabalho”, mas como algo que a antecede: é a própria característica do humano de constituidor da natureza como *habitat* (mundo cultural)<sup>29</sup>, quer dizer, como conteúdo material da produção e reprodução da vida. Esta percepção advém do conceito de trabalho vivo, recuperado por Dussel em sua extensa análise de *Das Kapital*, e consiste na capacidade subjetiva do humano de criar e projetar seu mundo: o caráter de não apenas vê “algo” como é, mas de saber objetivar na coisa o que, todavia, não é (DUSSEL, 2006, p. 142). Logo, trabalho vivo é a condição natural do humano, o modo como ele se relaciona com a infinitude do novo.

O design, na sua condição de ato poiético (isto é, como constituidor de um mundo cultural<sup>30</sup> nos termos apresentados acima), não será tomado por Dussel em relação ao *ego cogito* cartesiano (já não seria possível), mas, como mencionado anteriormente, a partir de uma nova subjetividade que rejeite os dualismos modernos, “imensamente mais valioso, cotidiano, antropológicamente unitária e corporal”: *o ego laboro*. Isso será operado pelo autor ao tomar o

---

<sup>29</sup> Fica evidente que para o autor a “natureza” não se confunde com “cosmos”. É pela capacidade humana de transcender ao meio físico que ele consegue “constituir o cosmos em natureza” (DUSSEL, 1984, p. 28, tradução nossa). Em outras palavras, a natureza é já uma produção cultural humana, no sentido de tomar o cosmos como mediação para sua subsistência.

<sup>30</sup> Como ficará evidente na digressão posterior, a utilização do artigo indefinido “um” será recorrente para acompanhar o substantivo “mundo”. Isso parte da concepção de que não existe um mundo universal, uma vez que ele é compreendido aqui especificamente como uma estratégia de realização da vida. Assim sendo, diferentes coletividades humanas desenvolveram diferentes modos e estratégias de realização da vida e logo, mundos diversos. Essa percepção, evidentemente, também faz referência ao conceito de pluriversidade (DUSSEL, 2020; ESCOBAR, 2016), de origem zapatista, cujo lema é “um mundo onde que caibam muitos mundos”.

design com base no conceito de trabalho vivo de Marx. Onde, este último é qualificado propriamente como força criativa (e não como “força de trabalho”, como apontado) de constituição do cosmos como conteúdo material. Revelando-se, sobremaneira, na habilidade humana de constituir a materialidade mundana, através de sua capacidade de objetivar no material de trabalho<sup>31</sup> (extraído da natureza) um artefato, um produto com valor de uso.<sup>32</sup>

Desta feita, as similitudes da definição de trabalho vivo parecem mais evidentes com o processo de design, ainda que não sejam textualmente explicitados pelo autor, podendo ser conferidas nas linhas de construção de seu raciocínio. Em muitos momentos, a própria caracterização de Dussel sobre o design coincide com o que ele mesmo descreve do conceito marxiano. Observemos o trecho abaixo, em que o autor reproduz a descrição do nível abstrato do processo de trabalho (isto é, quando ainda não é objetivado por algum sistema econômico específico, estando, portanto, ainda no nível de trabalho vivo)<sup>33</sup>. Segundo Marx,

O trabalho pode definir-se assim: é uma “atividade determinada por seu fim (*Zweck*), por sua maneira de operar (*Operationsweise*), por seu objeto (*Gegenstand*), por seus meios (*Mittel*) e resultado. O trabalho cuja utilidade se manifesta no valor de uso do

---

<sup>31</sup> Seguiremos a sugestão de Dussel (1984, p. 88, tradução nossa) para quem a expressão correta é: “material de trabalho [...] e não matéria prima”.

<sup>32</sup> Em sentido mais amplo, não só o capitalista, mas inclusive os que o antecederam na Europa e os que convivem com ele, sob formas produtivas outras baseadas em redes de solidariedade e reciprocidade. Vale ressaltar, como observado por Mignolo (2020, p. 205), que ainda que com o avanço do capitalismo, a partir do século XV até o século XX, tenha representado um processo de dominação econômica sobre outros sistemas econômicos (indígenas, andinos e africanos etc.), a dominação não significa apagamento. É certo que o capitalismo expansivo coloca-se como uma totalidade dominante, como uma experiência universalizada, mas constituiu, *pari passu*, uma exterioridade sistêmica intrínseca. O sociólogo Aníbal Quijano (1998) é quem melhor caracteriza este fenômeno. Para ele, tendo a realidade peruana como ilustração, a proposição de uma pretensa universalização e homogeneização absoluta do capitalismo (conferida por uma narrativa de linearidade temporal, como da unicidade dos “meios de produção” marxista) é nula. Uma vez que, dada a consolidação do capitalismo nos países periféricos (como no Peru), isto não significou o fim das formas produtivas baseadas na solidariedade comunitária e reciprocidade que, não obstante, persistem em comunidades indígenas, quilombolas e tradicionais que estão à margem (diríamos, na exterioridade) do sistema econômico hegemônico.

<sup>33</sup> A concepção de trabalho vivo se dá em oposição a ideia de trabalho morto (também desenvolvida por Marx). Este já seria o nível de “força de trabalho”. Isto é, quando o trabalho vivo, a própria capacidade humana criativa, é apropriada por um sistema econômico que o objetiva.

produto ou que tem de valor, [...] esta atividade, a sua essência do materialismo crítico e não ingênuo ou naturalista, está determinada então por seu objetivo (DUSSEL, 1984, p. 88, tradução nossa).

Dussel (1984, p. 87) continua elucidando que, para o filósofo alemão, o resultado do processo do trabalho (*Arbeitsprozess*) é reflexo de uma objetualidade ideal (*Idell vorhanden*) que já existia na representação (*Vorstellung*) daquele que trabalha. O trabalhador não apenas extrai da natureza seu material de trabalho, mas que opera nela o seu fim (*Zweck*). Isto é, “o processo [de trabalho] termina no produto (*Produkt*). Seu produto é um valor de uso, um material da natureza (*Naturstoff*) conformado às necessidades humanas mediante uma modificação da forma” (DUSSEL, 1984, p. 87, tradução e chaves nossas).

A seguir, exporemos um trecho em que Dussel (1984, p. 197, tradução nossa) caracteriza o processo de design (em abstrato) e, como exercício comparativo, iremos inserir através de chaves alguns dos termos utilizados por Marx em sua própria descrição do processo do trabalho, de modo análogo:

O processo de design, como todo processo operativo [na terminologia marxiana da citação anterior “*Operationsweise*”], se define por seu objetivo, por sua meta [ou, *Zweck*]. O objetivo do processo de design é a realização de um artefato de coerência formal [ou *Produkt*, um produto com valor de uso] (DUSSEL, 1984, p. 197, tradução e chaves nossas).

É necessário, pois, compreender o modo como o autor articula o conceito marxiano para nos aproximarmos de seu próprio pensamento sobre a natureza do design. É de se observar que, como exposto, para Marx, o objetivo do trabalho vivo é o valor de uso de um produto. O valor de uso é a utilidade para o qual um objeto é projetado, sendo este o “suporte material de toda a riqueza”. Ou seja, o valor de uso antecede à possibilidade de atribuição de um valor econômico aos produtos e está conectado diretamente ao conceito de trabalho vivo, à medida que é o seu fim [*Zweck*]. O que está em jogo aqui é, especificamente, a caracterização do trabalho vivo enquanto força criativa diretamente associada à produção do mundo cultural humano, que independe das formas de apropriação<sup>34</sup> por sistemas econômicos específicos (e aqui não só o

---

<sup>34</sup> Aqui reside também uma caracterização proposta por Dussel a partir de sua extensa análise dos manuscritos de *Elementos fundamentais para a crítica da economia política*, conhecido como *Grundrisse*, de Marx. Segundo o autor, em crítica às interpretações das correntes hegemônicas do marxismo ocidental, o

capitalismo, mas qualquer outro sistema econômico). No capitalismo, em particular, o valor de uso é o substrato material do valor de troca (que é o modo de valoração econômica deste sistema). Sendo, assim, “o valor de uso é o suporte material do valor de troca - sendo este valor último, reflexo, segundo, derivado” (DUSSEL, 1894, p. 12, tradução nossa). Com efeito, na análise dusseliana, sendo a principal finalidade (*Zweck*) da atividade do design (em sua dimensão poiética, vale lembrar) a conformação do valor de uso (utilidade) dos produtos e, por outro lado, estando ela associada diretamente à força criativa do humano na constituição do seu mundo cultural, o design é tomado analiticamente como análogo ao trabalho vivo, como estratégia de constituição de mundo, como conteúdo material para realização da vida, *a priori*.

Logo aqui, é necessário observar que o design ainda está sendo abordado desde uma caracterização abstrata de seu processo, o que corresponde analiticamente à categoria conceitual de trabalho vivo (em sua dimensão ainda não objetivada, não-concreta). O autor irá tomar o design em sua concretude, isto é, como expressão de formações sociais múltiplas (uma vez que parte da ideia de que não existe um design, mas vários designs, tantos quantos se constituam *autenticamente* a partir de facticidades díspares), em um momento segundo em sua reflexão, *a posteriori*. O exposto até aqui, no entanto, se apresenta como suficiente para intuirmos alguns desdobramentos e implicações teóricas, relacionadas a sua percepção quanto ao vínculo do design com uma ética informada latino-americana.

Iremos sistematizá-las em duas subseções. Na próxima subseção, “*Da estratégia de constituição de mundo ao duplo paradoxo prático-poiético da negação da vida*”, iremos ver como a ideia de design como trabalho implica na compreensão dele como um ato ético fundamental, por revelá-lo como uma estratégia prática para a produção, reprodução e

---

filósofo alemão não falou em “modos de produção”, mas em “modos de apropriação”. Isto é, a história não é uma sucessão dos modos de produção, mas pode (e deve, se coerente com o pensamento marxiano, segundo sua interpretação) ser concebida como a sucessão de modos de apropriação que um sistema econômico específico (seja ele qual for) realiza sobre a fonte criativa do valor, ou seja, do trabalho vivo, da subjetividade daquele que trabalha. Esta observação coloca-se criticamente quanto às formas como o marxismo tradicional tem realizado a leitura das obras marxianas e recoloca a questão da crítica aos sistemas econômicos, a partir da subjetividade, da corporalidade, como ponto de partida (e de chegada, inclusive, tendo em vista um projeto de superação que tenha a plenitude da vida como centralidade). Para ver mais sobre, consultar: DUSSEL (1985 [1991]); e, também o texto do filósofo italiano Antonino Infranca, publicado pela Unisinos, “O Marx de Enrique Dussel”, acesso em: <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/613229-o-marx-de-enrique-dussel>.

desenvolvimento da vida, sempre realizado nas imediações de uma comunidade humana. Na subseção seguinte, “*De uma comunidade ideal à comunidade de projeção da vida*”, propomos a ideia de “comunidade de projeção de vida”, desde as discussões realizadas entre Dussel e os filósofos Karl-Otto Apel e Habermas.

#### 1.4.3 Da estratégia de constituição de mundo ao duplo paradoxo prático-poiético da negação da vida

A vinculação do design com a noção de trabalho vivo implica na sua localização dentro de um histórico contínuo e amplo da tradição humana do trabalho. Quer dizer, o design não é apenas um fato histórico localizado (tendo começado a partir da Revolução Industrial, de acordo com a leitura tradicional do campo), a busca de seus fundamentos cobra uma maior extensão de sua compreensão, como manifestação de um longo histórico de estratégias humanas de constituição de mundo. A digressão “Uma histórica poiética” (ou uma “história dos atos produtivos”, poderíamos dizer) revela essa estratégia: o design é a culminação de um longo desenvolvimento poiético humano. Não apenas produto de um desenvolvimento cultural específico, mas resultado da acumulação e imbricação sucessiva de estratégias de constituição de mundo que o precederam.

Logo, a constituição de um mundo é resultado do processo criativo de apropriação do cosmos, mediado pelo trabalho vivo. Um mundo é, neste sentido, um construto humano que tem como objetivo a realização e manutenção da vida: é o material (no sentido de conteúdo) com o qual a espécie humana participa do ciclo evolutivo da vida. Por outro lado, ela é sempre uma estratégia de comunidades humanas, não se pode constituir um mundo sozinho. O que requer dizer que ele é sempre mediado pelas relações práticas (éticas) entre indivíduos, entre homens e mulheres. De modo que quaisquer estratégias criativas de constituição de um mundo se dão sempre em comunidades. Neste sentido é que o design (como trabalho vivo) é percebido como estratégia criativa de constituição de mundo, emergente desde um horizonte ético.

Diz-nos Dussel (1977, p. 166, tradução nossa): “[...] sem trabalho (âmbito produtivo) não há proximidade (prática), mas não há poiética sem referência prática”. De outro modo, o design não pode ser concebido como um ato produtivo insulado, mas fundamentalmente como referente e constituidor de materialidade para um conjunto ético concreto de uma determinada formação social (relação filho-mãe, homem-mulher, professor-aluno etc.). “A vida é o *a priori*

material e real de todo fazer produtivo” (DUSSEL, 1984, p.15, tradução nossa). Tomamos a liberdade da paráfrase, para focar o sentido: a vida é o *a priori* material de todo fazer do design. Seu exercício deve ser, pois, concebido dentro desta perspectiva: como uma estratégia prática-poiética para a produção, reprodução e desenvolvimento da vida.

O esquecimento deste âmbito prático do design, no interior de uma totalidade ética, incorre naquilo que Dussel e Antuñano (1992) definiram como tecnologismo<sup>35</sup>. Isto é, uma pretensão de universalidade sobre o exercício do design que desconsideram as especificidades dos modos e estratégias múltiplas de produção e reprodução da vida em comunidades<sup>36</sup>. Em último caso, isto é reflexo do abandono pelo pensamento moderno da questão da existência da vida como uma questão relevante, primeira (que vale lembrar, aqui, circunscrita a um horizonte pré-ético, pré-ontológico, pré-filosófico e, também, pré-projetual). As consequências imediatas disto são um duplo paradoxo de negação da vida, tanto ética (prática), quanto material (poiética): a primeira é o compromisso com (ou alienação a) um sistema ético (no caso latino-americano, o capitalista periférico) que nega a vida ao outro(a), contribuindo (ou sendo condizente) com a exclusão e a pobreza que condena amplos segmentos de uma população. E, por outro, com a

---

<sup>35</sup> Sua consorte, com quem Dussel (1984, p. 142, tradução nossa) irá travar um debate acalorado é o economicismo marxista: “[...] negar o condicionamento concreto ou as determinações econômicas, políticas ou ideológicas que se exercem sobre a tecnologia em sua autonomia (seria pensar que a tecnologia tem autonomia absoluta: tecnologismos, tão frequente em universidades tecnológicas, de engenharia, design, etc); ou negar a existência de uma instância tecnológica autônoma ou a existência de um âmbito técnico enquanto tal independente (seria negar a existência da tecnologia em sua autonomia; economicismo tão frequente entre marxistas)”.

<sup>36</sup> Vale aqui trazer, à título de ilustração, uma formulação de Dijon de Moraes como ilustrativo desta percepção do tecnologismo, no âmbito das discussões sobre as contribuições da Teoria da dependência para o campo do design, realizadas durante a década de 1970 e 1980, em seu livro “Limites do Design”. Em combate ao binômio “design de centro *versus* design de periferia”, Dijon (1997 [2008], p. 88) nos diz que: “No livro *Disegno industriale. Un reesame*, Tomás Maldonado afirma: ‘É evidente, por exemplo, que o design industrial não pode ser o mesmo em uma sociedade altamente industrializada e em um país em via de desenvolvimento’. Discordando do professor [...] partimos da premissa de que o conceito de design deve ser único e indivisível, mesmo aplicando em diferentes partes e regiões do mundo”. Prossegue dizendo que “não devemos desvincular o design de seu objetivo maior, que consiste na eficaz interação entre produção, homem e ambiente”, ao que complementa que, se adotarmos a idéia de design de periferia com uma referência de limites preestabelecidos [...] correríamos o sério risco, como profissionais de design, de não sermos capazes, em um curto período de tempo, de nem mesmo atender às necessidades industriais e dos consumidores [...]”.



inviabilização material da vida no planeta, em virtude do depauperamento de seus ciclos, resultado da superexploração de recursos naturais e da poluição. A destruição das condições materiais da vida no planeta é a negação da possibilidade da vida de todo outro, seja no presente ou no futuro (nesse caso, incluindo não apenas os humanos, mas também outros seres vivos que compartilham do ciclo da vida no cosmos).

Neste sentido, uma “reorientação” do design necessita reconectar-se à reflexão da vida, como questão primeira, apoiado na negação deste duplo paradoxo. Por meio de uma “transformação ético-crítica”, cujo critério deve ser a oposição àquilo que obstaculiza a plena realização da vida humana em geral (no presente e, partindo desde este, também no futuro). Quer dizer, tomando a vida como eixo condutor, como fundamento último, como princípio primeiro, como direito de todo “ser vivo”. Neste sentido, vale aquilo que Dussel (1998a, p. 89) estabelece para a sua filosofia e ética da libertação: deve-se partir da afirmação da dignidade da vida do outro. Isto é, daqueles a quem é negada a possibilidade de realização da vida em sua plenitude: o pobre, as mulheres, as culturas populares dominadas, as raças não brancas, a destruição ecológica da Terra etc. Em outras palavras, daqueles que estão fora, à margem, na *exterioridade*<sup>37</sup> do sistema vigente.

A implementação desta transformação ético-crítica, como afirmação da dignidade da vida do outro, só pode advir da consideração ética do absoluto respeito a eles e a elas como “outro mundo possível”, como partícipes de outros modelos e estratégias de produção e reprodução da vida. Quer dizer, do ponto de vista do exercício do design, deve-se partir de suas razões

---

<sup>37</sup> O conceito de exterioridade, inicialmente desenvolvida por Dussel, foi absorvida pelo grupo Modernidade/Colonialidade e passou a ser um de seus conceitos centrais. Trazemos uma definição fornecida pelo antropólogo Arturo Escobar (2005, p. 74, tradução nossa): [...]a pergunta pela existência de uma exterioridade com respeito ao sistema mundo moderno é peculiar a este grupo e facilmente mal-entendida. Foi originalmente proposta e elaborada cuidadosamente por Enrique Dussel em seu clássico trabalho sobre a Filosofia da libertação (1976) e reelaborada nos anos recentes. De nenhuma forma, esta exterioridade deve ser pensada como um puro afora intocado pelo moderno. A noção de exterioridade não implica em um afora ontológico, mas se refere a um afora constituído como diferença pelo discurso hegemônico. Esta noção de exterioridade surge principalmente do pensamento sobre o Outro, desde a perspectiva ética e epistemológica da Filosofia da libertação: o Outro como oprimido, como mulher, como racialmente marcado, como excluído, como pobre, como natureza”.

múltiplas, suas concepções antropológicas, suas histórias, seu *ethos*<sup>38</sup>, seus saberes (frequentemente postos à margem do Panteão do saber ocidental, como incultos), desde a *exterioridade*<sup>39</sup>:

          Todavia, se em algo houver novidades de tecnologia e design no século XXI, dependerá de que estes âmbitos de *exterioridade*, não projetados para o sistema mas na realidade com outro design, cheguem a exprimir-se de maneira tal que sua técnica popular tradicional ancestral possa enriquecer-se, sem perder seu sentido e história, dos elementos que julgar necessário ter que tomar da ciência, para que floresça uma tecnologia e design vernáculos, próprios, inovadores (DUSSEL, 1977, p. 142, tradução e itálica nossas).

A assunção do outro como outro, desde sua exterioridade, favorece o design como um exercício de reflexão da vida, por considerá-lo, não desde uma abstração cognitivista descorporalizada (*ego cogito*), imerso anonimamente em uma “aldeia global”; mas, sobretudo, o outro como “gente viva”, organizado em comunidade para produzir, reproduzir e desenvolver materialmente a vida (*ego laboro*). Desde esse horizonte ético-crítico, de afirmação da alteridade negada das vítimas, que pode o design ser reorientado para que floresça, nos termos de Dussel, como vernáculo, próprio e inovador.

Vale observar que, nesta perspectiva, não se trata do reconhecimento do outro como uma subjetividade solipsista, mas como humano que se constitui intersubjetivamente em torno de diferentes estratégias de projeção de seu mundo. É da reflexão e do respeito a essa diferença que o design deve se reconhecer e partir para a construção de um horizonte intercultural dialógico que supere o duplo paradoxo da vida moderna e tenha a vida como eixo condutor de seu *quefazer*.

---

<sup>38</sup> Por *ethos* compreende-se o conjunto de costumes e hábitos fundamentais, no âmbito do comportamento e da cultura característicos de um determinado povo. Em Dussel (1985, p. IX, tradução nossa), tem ligação com o conceito de núcleo ético-mítico da filosofia reocouriana e consiste em “um complexo orgânico de posturas concretas de um grupo ante à existência. Não é apenas uma visão teórica do mundo (*Weltanschauung*), mas também uma postura existencial concreta, um modo de comportar-se”.

<sup>39</sup> Vale ressaltar aqui que não como *objeto* de reflexão (lugar cativo que a episteme moderna tem dedicado àqueles que estão à margem), mas como *conteúdo* para a ação.

Para isso, será necessário, antes, reconsiderar alguns postulados modernos e revê-los à luz do entendimento de um novo princípio ético-crítico como reafirmação da razão do outro. Quer dizer, será necessário reconsiderar o próprio conceito de razão à luz dos diferentes modos de mundo como estratégia para realização da vida em comunidade.

#### 1.4.4 De uma comunidade ideal à comunidade de projeção da vida

Como vimos na subseção “Do dualismo antropológico”, a racionalidade teórica não é um *a priori*, mas um *a posteriori* no processo de constituição do humano. Isto é, este não é primeiramente “compreensor do ser como mundo”, mas antes, “construtor do cosmos como natureza, como cultura”. De modo que sua inteligência primeira não é contemplativa-teórica, mas produtiva-poiética, dado que a necessidade primeira do humano “não é conhecer teóricamente, mas realmente comer”, isto é, transformar o cosmos com fins de torná-lo material para sua subsistência. Diz-nos Dussel (1984, p. 28, tradução e chaves nossa):

Só o humano pode, por sua inteligência poiética captar ou apreender a constituição real da coisa (a água em sua fluidez, a pedra em seu peso e dureza, o couro dos animais em sua estrutura de isolante térmico, etc.) para fazê-las servir a outro fim ao que por sua estrutura física real estavam destinadas. Este ato pelo qual a coisa é abstraída, retirada de seu contexto físico real e considerada em sua própria constituição, é o primeiro momento da inteligência poiética (e não teórica, que é muito posterior, já que somente se fez presente no *homo sapiens*, muito recentemente). É necessário diferenciar a objetualidade intrapoiética [que consiste na] observação da constituição real da coisa em vista de sua transformação para cumprir uma necessidade de sobrevivência; da objetualidade teórica que consiste em considerar tal constituição real em si mesma, desvinculada de seu uso e função. Esta capacidade atrativa de segundo grau (retirar a coisa de seu contexto e mantê-la em abstração apragmática), é, certamente, posterior à racionalidade [...]. O humano, durante mais de um milhão de anos, possuía a capacidade intelectual-poiética transformativa, sem a qual não teria desaparecido como espécie; mas, não possuía a inteligência especulativa. (DUSSEL, 1984, p. 28, tradução e chaves nossa)

Uma consequência antes não aclarada sobre essa asserção dusseliana é que ela permite abordar a razão desde uma outra perspectiva. Não como expressão da elevação da alma, não como o outro da vida terrena, como substância em separado, mas como intrínseca à vida mesma. Isto é,

a razão como a inteligência do saber produzir, reproduzir e desenvolver a vida humana, como “astúcia da vida”:

[...] A vida humana tem uma racionalidade como constitutivo intrínseco (porque “humana”) e o exercício intersubjetivo e veritativo da racionalidade é uma exigência da própria vida: é uma astúcia da vida. A vida humana não é o outro que a razão, mas é a condição absoluta material intrínseca da racionalidade. Por isso se exige, então, não pôr a razão sobre a vida (e a vida como o irracional, no caso de tantos racionalismos redutivistas, porque neste caso se cai na falácia contrária e tão mortal — enquanto possibilita a morte do sujeito humano — como a do vitalismo irracionalista). Nem vitalismo, nem racionalismos redutivistas. Defendemos então que a vida humana é a fonte de toda racionalidade, e que a racionalidade material tem como critério e última “referência” de verdade e como condição absoluta de sua possibilidade a vida humana. (DUSSEL, 1998a, p. 618, tradução nossa)

Em outras palavras, no processo de evolução da vida humana, que se dá em quadro de autorregulação e auto-organização, não foi necessário nenhum elemento racional ou “mental” que ordenasse ou organizasse os acontecimentos. Ao contrário, é a partir da interação entre os viventes e as experiências acidentais e contingentes do cosmos, que a razão surge como estratégia humana coletiva de produção e reprodução da própria espécie, isto é, como uma razão prático-material (DUSSEL, 1998b, p. 132). Neste sentido, é que a racionalidade não é o outro da vida, mas sua astúcia (no sentido etimológico do termo)<sup>4041</sup>.

---

<sup>40</sup> A palavra astúcia precede do termo latino “*astutia,ae*” e significa: ardil, manha, hábito de iludir, engano, logro, trapaça.

<sup>41</sup> Claro que esta definição dusseliana da razão como ‘astúcia da vida’ e, tomando o exercício do design como expressão de uma razão prático-material, nos faz lembrar da passagem do texto “Sobre a palavra design”, presente em O mundo codificado, em que Vilém Flusser (2007, p. 182) afirma que a palavra design se dá em um “[...] contexto de trapaças e fraudes. O designer é, portanto, um conspirador malicioso que se dedica a engendrar armadilhas”. Adiante, reflete sobre o que ou a quem engana o design, ao que intui que; “[...] o objetivo dessa máquina [em referência aos mecanismos de alavanca], desse design, dessa arte, dessa técnica, é enganar a gravidade, trapacear as leis da natureza e, arditosamente, liberar-nos de nossas condições naturais por meio da exploração estratégia de uma lei natural [...] Em suma: o design que está por trás de toda cultura consiste em, com *astúcia*, nos transformar de simples mamíferos condicionados pela natureza em artistas livres” (FLUSSER, 2007, p. 184, itálicas nossas). O design, é, logo aí, uma astúcia da vida que vincula, através de artimanhas e trapaças ante o cosmos, o humano no processo de evolução da vida.

Em discussões com Karl-Otto Apel e Habermas, ocorridas na década de 1990, referente ao conceito de “comunidade de comunicação”, Dussel observa que existem dois momentos originários de, na terminologia heideggeriana, “*encontrar-se-no-mundo*” (*Befindlichkeit* em Heidegger), já sempre pressupostos: “linguisticidade” (*Sprachlichkeit* de Gadamer), isto é, pressupõe desde já um mundo onde se fala; e, a “instrumentalidade” (não no sentido heideggeriano de *Zeughaftigkeit*, mas de *Werkzeuglichkeit*), que implica em um mundo onde se usam instrumentos. Ambas as formas de *encontrar-se-no-mundo* são organizadas sob a égide da razão prático-material, isto é, são expressão da inteligência prático-produtiva humana, a serviço da manutenção da vida e, portanto, registram ocorrência em todas as organização societária.

Para Dussel, e sua Filosofia da libertação, vale a máxima levinasiana segundo a qual a ética (relação face-a-face em Levinas, congregada no conceito de *proximidad* em Dussel) é a *prima filosofia*, isto é, é a filosofia primeira que antecede qualquer possibilidade do pensar filosófico. Deste modo, a filosofia da libertação privilegia a relação prática interpessoal. Deste modo, a instrumentalidade é pensada (refletindo a dupla originalidade prático-poiética supracitada), a partir do relacionamento prático interpessoal, como mediação dos objetos materiais-culturais; isto é, através de produtos instrumentais para o uso (de utilidade). Logo, a instrumentalidade implica em um sistema de objetos que possuem uma relação sistêmica entre si (sintática) e cultural ou simbólica (semântica, à medida que se referindo-se a uma necessidade), sendo, portanto, subsumida com respeito ao Outro e à comunidade. Doutro modo, “o produto é uma realidade material resultante do trabalho, referente à necessidade-carnal humana em comunidade”. Podemos intuir que, a existência de sistemas práticos-poiéticos, isto é, de uma comunidade de viventes que se organizam os modos de realização da vida material em comunidade, implica na existência de diferentes modos de projetar este mundo. Poderíamos falar em comunidades de projeção, organizadas em torno de uma racionalidade prático-material. O design, como exercício, é tomado como instrumento para a projeção destes mundos, como uma inteligência do saber produzir, reproduzir e desenvolver a vida. Em outras palavras, é possível intuir que existam comunidades de produtores ou de comunicação em diferentes sociedades humanas, organizadas sob perspectivas múltiplas de estratégias de manutenção da vida, mas todas regidas por uma razão prático-material.

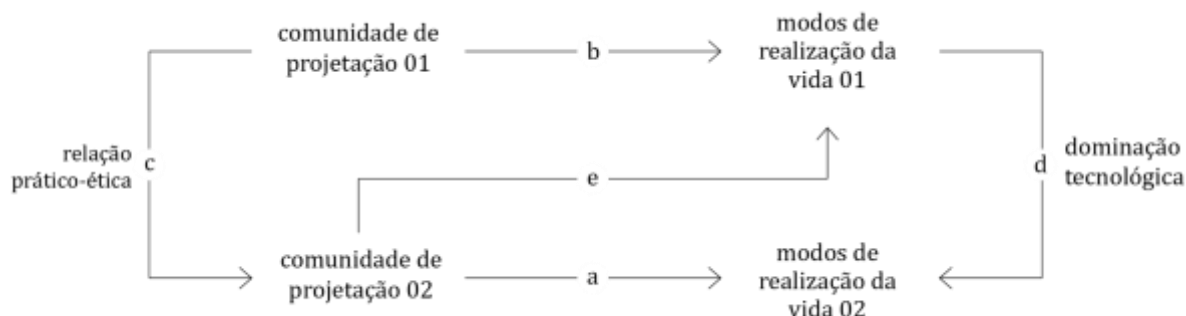
Para Dussel, portanto, o design, como ato poiético e, portanto, fundamentado em uma razão prático-material, emerge desde uma determinada comunidade de projeção da vida. Haverá

tantas comunidades de projeção da vida e experiências análogas ao exercício do design, quanto sistemas práticos (éticos). Por isso, é possível pensar nas comunidades indígenas amazônicas, nos aborígenes da Oceania e nas comunidades europeias como comunidades de projeção da vida, possuindo suas próprias estratégias e ferramentas para projetar seus mundos. Essa percepção permite construir um enfoque desde a afirmação da razão do Outro, para que consigamos construir analogias e “recolocar a mesa” dos termos de um diálogo intercultural entre as iniciativas plurais que emergem da América Latina, no cenário internacional de discussões do design, como proposto por Arturo Escobar (2017) em diálogo com o filósofo Tony Fry.

Por ora, devemos retornar ao conceito de tecnologismo, proposto Antunano e Dussel (1992), como expressão da perda do sentido prático (vale lembrar, prático no sentido de ético) do design. Como a Filosofia da libertação sempre parte da alteridade negada do Outro e, de modo geral, pode-se conceber o capitalismo como uma *totalidade* de uma mesma comunidade de projeção da vida, a questão fundamental para Dussel será pensar, logo, como este gera a exclusão de outras comunidades de projeção, que estão na exterioridade de seu sistema. Ou seja, será pensar como ela subalterniza e silencia essas outras formas de constituição de mundo e seus sistemas práticos (éticos). Na América Latina, composta por centenas de povos não modernos, com plurais estratégias de reprodução da vida, o importante não será pensar na dimensão ontológica de suas práticas de constituição de mundo, mas como estas comunidades têm seus modos de projeção da vida dominadas e excluídas, por meio da forma dominante de constituição de mundo da comunidade de projeção hegemônica, por meio da destruição de seus sistemas práticos e poiéticos (vimos que essas duas dimensões são originárias, a destruição de uma, portanto, implica na da outra). Daí que para Dussel pensar o design seja relevante, partindo da premissa de que as comunidades latinas sofrem de uma dominação não apenas política, econômica, cultural e epistemológica, mas também no âmbito da própria constituição de mundo, como conteúdo para a reprodução das vidas destas comunidades. De modo que pensar novos fundamentos filosóficos e um novo marco teórico para a prática do design seja um momento fundamental para pensar a libertação dos povos do continente.

Abaixo reproduzimos um quadro ilustrativo, baseado em um esquema proposto por Dussel (1995, p. 30), sobre o processo de dominação de leitores e de textos, em diálogo que vinha realizando com o filósofo Paul Ricoeur. Com ele, buscamos ilustrar como os mecanismos de exclusão e dominação se dão, com foco na conformação de comunidades de projeção da vida:

Quadro 03 – comunidades de projeção da vida



Fonte: do autor, baseado no quadro fornecido por Dussel (1995, p. 30)

A comunidade de projeção 01 (comunidade europeia) projeta (flexa b) os modos de realização de sua vida 01. A comunidade de projeção 02 (comunidades latino-americanas, por exemplo) projeta os modos de realização de sua vida 02. O encontro de ambos os povos, e, portanto, de seus modos de produção da vida, que se dão a partir da invasão das Américas (iniciada em 1492, com a chegada dos espanhóis ao território que se convencionou chamar América), estabelece processos de relações práticas-éticas entre os dois povos. O processo de dominação (alienação) começa quando amplas populações que tinham outros modos de realização da vida são obrigadas a adotar o modo de realização da vida 01. Essa substituição é o que se chama de dominação, e ela pode ser realizada de múltiplas formas.

Com efeito, o processo de dominação de uma comunidade de projeção sobre a outra, em outros termos, de uma razão material-prática sobre a outra, representa sumamente que na modernidade capitalista a razão instrumental cobriu totalmente a razão material-ética e sua culminação não pode ser outra senão que a justificação da morte do Outro, da alteridade e das condições de plena realização da vida de outros mundos (no sentido de conteúdo material de realização da vida). Com efeito, as substituições das relações práticas também levam a outro sentido, quer dizer, o abandono do Outro, exteriorizado pelas comunidades de projeção ocidental, que ficam de fora das estratégias de consumo/produção, dinamizadas pelo design (representadas no quadro pelas flechas c e d).

Antunano e Dussel (1992) argumentam que três dimensões revelam essa dominação e, logo, dependência, expressas no campo do design, desde a implantação da disciplina na América Latina. Que, vale lembrar, ocorreu à revelia dos sistemas práticos-poiéticos regionais, isto é,

destas comunidades de projeção e suas estratégias de manutenção e reprodução da vida. A primeira delas é a que diz respeito à dimensão *investigativa*. Os autores argumentam que a disciplina adotou métodos e técnicas sem questionar os marcos teóricos e as variáveis que as fazem funcionais em outros contextos e para outras comunidades. Com isso, houve uma invisibilização dos sistemas poéticos locais que, mediante reflexão científica informada, poderiam desenvolver uma tecnologia mais apropriada para as condições particulares de cada localidade e seus critérios materiais-éticos. Os autores mencionam as técnicas pré-tecnológicas, ou simplesmente artesanais, desenvolvidas pelas comunidades de projeção nativas ao longo de milhares de anos que, ainda que não tenham tratamento científico, apresentam racionalidade prático-material, isto é, elementos funcionais e critérios. Elas, por não estarem circunscritas à razão instrumental ocidental, revelam novas formas de se relacionar no mundo e poderiam apresentar novas formas de convivência com a natureza (GUTIÉRREZ; ANTUÑANO; DUSSEL et al., 1992, p. 4). Seguir aplicando modelos de investigação que dizem respeito às estratégias de constituição de vida de outros países, em detrimento das comunidades de projeção latinas, segue sendo uma prática hegemônica no campo que perfila dependência cultural e tecnológica.

A outra dimensão diz respeito à questão *laboral*. Os autores argumentam que a falta de designers no cenário nacional mexicano, e a expansão das cidades e das necessidades industriais, comprometeu fortemente a formação teórica e crítica dos profissionais, sendo priorizada a formação exclusivamente técnica. Isso veio a ser atenuado quando da criação de escolas de design no continente. Contudo, elas esbarraram em grandes dificuldades, dada a adesão a modelos importados de ensino que não privilegiam a formação de quadros investigativos e a promoção de reflexão crítica das realidades e necessidades locais. Além disso, os profissionais formados em esquemas pedagógicos que, em grande parte, se conformaram em uma perspectiva cientificista e tecnologista da disciplina, acabam por reproduzir os modos de outros países: produção para uma camada pequena e privilegiada da população, com prioridade para a produção de objetos suntuosos e acessórios (GUTIÉRREZ; ANTUÑANO; DUSSEL et al., 1992, p. 5). Por outro lado, ainda que a insuficiência teórica dos profissionais em design seja um fato, ele se dá sobretudo devido a uma percepção eurocêntrica que divide o marco teórico e as técnicas produtivas. Isso, por sua vez, acarreta a limitação do design como um método de formalização dos processos de produção tecnológica e não como uma área de conhecimentos. Sendo, por isso, incapaz de deduzir, com o auxílio de um modelo teórico geral ou interdisciplinar, os problemas das realidades sociais ao qual está imerso.



A última dimensão diz respeito à dependência no *ensino* do design. Os autores chamam atenção para o fato de que os profissionais são formados sem passar pelo contato suficiente com o trabalho prático universitário, que é o espaço privilegiado para desenvolver reflexões quanto às necessidades das comunidades de projeção locais. Essa situação é agravada pelo comprometimento do estudo teórico crítico, proporcionado no caso da academia devido a falta de tempo e de estrutura universitária para este fim. Para os autores, a discussão sobre a necessidade da formação teórica tanto dos profissionais, quanto dos docentes, não se dá meramente por uma solicitação fugaz, mas por sua estratégica importância, dada a compreensão de que a dependência tecnológica e cultural só se pode romper mediante o desenvolvimento de modelos disciplinares que redefinem o campo e a prática desde um marco teórico geral, interdisciplinar e derivado das comunidades de projeção latinas. Como afirma os autores:

A labor profissional [e docente] deve ser de intensa busca de novas alternativas sobre nossas possibilidades concretas, e não a atual repetição do conhecido e a implantação indiscriminada de métodos e técnicas importadas que depois irão se reiterar ao infinito. (GUTIÉRREZ; ANTUÑANO; DUSSEL et al., 1992, p. 7, tradução nossa)

Disto, derivam duas considerações formais: a primeira é a ausência de um marco teórico próprio para a prática do design, de onde deriva as metodologias, e que impossibilita o campo de eleger entre as diversas técnicas para cada problema; e, segundo que enfraquece a capacidade da disciplina de observar e estruturar problemas que seus objetivos podem resolver. O resultado deste processo é que o estudo do design se dá a nível de hipóteses formal utilizando técnicas conhecidas, prevalecendo uma concepção de produção e não de um campo projetual próprio dentro do qual se inclui o processo produtivo para a implementação material de seus objetos.

As considerações elencadas apontam para uma dimensão concreta do design que deverá ser aprofundada em momento posterior. É necessário apenas observar que, como afirma Dussel, sobre as éticas formais europeias e a hermenêutica filosófica, a não consideração dos modos de realização da vida composta por “gente viva”, gente que tem fome, é possível apenas em virtude do abandono da reflexão do nível da vida. Isto se revela no design a partir de sua dificuldade de conceber-se como um instrumento da promoção da destruição do planeta e de outras formas de projeção da vida. É nesse nível que o design é mais prejudicial e necessita de referir a novo

nível de reflexão. Em outras palavras, é necessário repensar um outro design, conectado com a vida das pessoas necessitantes, antropologicamente unitárias e como um processo de estratégia de realização de mais vida, vinculados, portanto, da alteridade negada do Outro, exterior ao sistema capitalista.

## 2 UMA PERSPECTIVA POLÍTICA LATINO-AMERICANA PARA O DESIGN

Neste capítulo, analisaremos os elementos que evidenciam um enfoque político do design na obra de Enrique Dussel. A compreensão política do exercício do design é duplamente marcada em sua obra: (i) pela passagem metodológica da análise de nível abstrato, caracterizado pela abordagem da disciplina como uma atividade humana em geral; ao concreto, compreendendo-a dentro de um quadro cultural específico, conforme o método dialético marxiano; (ii) e, por consequência, a mudança do discurso prático-poético para o político, a partir do entendimento de que neste é onde o ético se realiza em plenitude, isto é, se concretiza. Dado isso, este capítulo será estruturado em três subseções que descreveremos brevemente a seguir.

Na primeira subseção “Aspectos metodológicos: da ética à política”, apresentaremos os pressupostos metodológicos que amparam a mudança no discurso dusseliano, extraídos pelo autor do caderno B56 (1851)<sup>42</sup>, dos Manuscritos de 1861-1863 do filósofo Karl Marx. Esta subseção, além de subsidiar as discussões subsequentes, também respaldará a estrutura do capítulo. Em seguida, iremos explanar a proposição metodológica realizada por Dussel e CyAD, conhecida como “modelo geral do processo de design”, apresentada em 1977, na oportunidade da publicação da primeira edição da obra *Contra un diseño dependiente: un modelo general para la autodeterminación nacional*. Nos focaremos especialmente nos três principais elementos que estruturam o modelo: “realidade”, marco teórico e as fases do processo de design. Ocasão que discutiremos o arcabouço teórico-crítico que ancora a formulação do modelo. A título de conclusão desta subseção, apresentaremos alguns temas que foram amplamente discutidos nos círculos filosóficos latino-americanos, entre a década de 1960-1970, nos quais Dussel esteve diretamente envolvido, especialmente acerca da possibilidade do desenvolvimento de uma filosofia latino-americana. Sugerimos que a ideia de um design latino-americano, assim como realizado por Dussel e CyAD, em larga medida bebe desta discussão. A terceira e última subseção se trata de “uma política latino-americana para o design: entre a

---

<sup>42</sup> Embora o caderno B56 faça parte de uma coleção de manuscritos datados de 1861-1863, ele foi escrito em 1851. Segundo Dussel (1984, p. 115), que teve acesso aos manuscritos originais, o caderno B56 não tem data, mas estava grafado com o numeral romano XVII. Dois outros cadernos fornecem as evidências da data proposta por Dussel: no caderno B52, cujo numeral romano é XVI, estava redigido “outubro e novembro, em Londres”, sob grafia do próprio Marx; e, o caderno B61, cujo numeral romano é XIX, também na grafia do filósofo germânico, indicava a data “Londres, agosto de 1852”. De modo que Dussel intui que o caderno B56 fora escrito em Londres, entre setembro e outubro de 1851. Uma carta do filósofo alemão a Friedrich Engels de 13 de outubro de 1851 corrobora esta hipótese. Ali, Marx informava que estava estudando principalmente “tecnologia, sobre sua história e sobre agronomia” (DUSSEL, 1984, p.115, tradução nossa), precisamente o conteúdo do caderno B56.

identidade e a diferença”. Nela, levaremos adiante as discussões realizadas na subseção precedente. Veremos que pensar uma política para o design na América Latina envolve questões recorrentes de reafirmação de identidade dos povos latino-americanos. Ampliaremos a discussão com autores contemporâneos do cenário latino-americano, como Santiago Castro-Gómez e Ernesto Lacrau, a fim de constituir um arcabouço teórico que nos auxilie a qualificar as proposições de Dussel quanto ao exercício político do design.

## 2.1 ASPECTOS METODOLÓGICOS: DA ÉTICA À POLÍTICA

Esta seção tem como objetivo apresentar os pressupostos metodológicos utilizados por Dussel para sua análise do design, especialmente no que tange a sua dimensão política. Será realizada em três subseções. Na primeira, apresentamos o método empregado por Dussel, em linhas gerais. Na segunda subseção, argumentaremos como o método empregado por Dussel justifica a passagem de uma discussão ética para política do exercício do design. Por fim, na terceira subseção, apresentaremos a estrutura do capítulo, seguindo a disposição metodológica apresentada anteriormente.

### 2.1.1 Do abstrato ao concreto I: o método dialético

No capítulo anterior, exploramos os fundamentos filosóficos do design no pensamento de Dussel. Ali, a estratégia do autor foi construir um território teórico que o permitisse abordar a disciplina desde uma perspectiva mais ampla, como uma prática humana vinculada à produção e reprodução da vida. Isto é, o design é tomado desde uma panorama geral, como uma atividade em si, sem quaisquer considerações políticas, culturais ou econômicas específicas. Este nível de análise é caracterizado como abstrato, uma vez que se dá por meio da operação de *abstração*<sup>43</sup> da coisa analisada com relação à aspectos externos. Quer dizer, é a análise do design em “abstrato (*abstrakt*), independente (*unabhängig*) de suas formas históricas, como um processo entre o humano e a natureza” (DUSSEL, 1984, p. 142, tradução nossa).

---

<sup>43</sup> No exato sentido apresentado pelo filósofo italiano Nicola Abbagnano: “É a operação mediante a qual alguma coisa é escolhida como objeto de percepção, atenção, observação, consideração, pesquisa, estudo, etc., e isolada de outras coisas com que está em uma relação qualquer” (ABSTRAÇÃO, 2008).

O próximo passo de Dussel é tomar o design em um outro nível de análise, superior, desde a consideração deste com relação a uma realidade sócio-cultural, política e econômica específica. Ou seja, como uma “parte” de um todo mais amplo. Este nível de análise é dito como mais *concreto* com relação a sua anterior, por considerar a coisa analisada em uma totalidade da qual é parte. Este procedimento metódico é conhecido como método dialético<sup>44</sup>. Dussel explica-o com o seguinte exemplo:

O concreto é a totalidade que compreende os entes, os objetos, as coisas; por exemplo, o capitalismo ou o mercado mundial como totalidade. O abstrato são os mesmos entes, os objetos, as coisas que são “parte” de todos enunciados, mas que são analisados “como *todos*”. Na realidade, a “mesa” é parte da “aula universitária” – a mesa do professor. Mas, como “mesa” enquanto tal é abstrata, é abstraída da totalidade na qual é “parte” e é considerada pela inteligência representativa em sua essência (*Wesen*). A mesa enquanto tal é abstrata; a aula que determina a forma da mesa do professor (e é a aula como totalidade pedagógica que a que diferencia a dita mesa da mesa do carpinteiro, do açougueiro, de operações etc.) é o concreto (DUSSEL, 1984, p. 133).

O autor logo observa que este método é consideravelmente distinto do método dedutivo e indutivo. O método indutivo ascende do concreto ao abstrato. Isto é, parte da coisa dada como experiência, como *factum* em direção à ideia, lei ou teoria. O método dedutivo, por sua vez, ao contrário, descende da ideia, lei ou teoria em direção à explicação dos fatos (DUSSEL, 1984, p. 132). Diferente de ambos, o método dialético, em um primeiro momento, ascende do abstrato ao concreto (diferente do método indutivo). E, em segundo momento descende do concreto ao concreto explicado. Abaixo segue um diagrama do método dialético:

---

<sup>44</sup> Segundo Dussel (1974, p. 11, tradução nossa), a dialética é um “método (do grego *metá-hódos*) ou um caminho, um movimento radical e introdutório ao que as coisas são”. Nosso autor destaca ainda que existem tantas dialéticas “quantas sejam os sentidos radicais do ser”, tão distintas entre si quanto às épocas em que foram formuladas na história do pensar. Apesar disso, todas elas partem de um *factum* (um feito) e de um limite *ex quo* (ponto de partida). Em suas palavras: “Deste *factum*, a dialética partirá em uma ou outra direção, segundo o sentido do ser (o sentido determina a direção) e por ele será muito diferente o ponto de chegada, a direção-onde (*ad quem*) do movimento dialético” (DUSSEL, 1974, p. 11, tradução nossa). Nosso autor observa que, em qualquer caso, “o ponto de partida é o mesmo: para uns se chama ‘consciência natural’ (por exemplo Hegel ou Husserl: *natürliche Bewusstsein*) ou ‘atitude natural’ (a fenomenologia); para outros ‘opinião transmitida’ (*tà éndoxa* em Aristóteles) ou meramente ‘opinable’ (*doxa* platônica), por último ‘compressor existencial’ (o nível ôntico ou *existenziell* de um Heidegger) [...]” (DUSSEL, 1974, p. 11, tradução nossa). Com efeito, ele observa que a dialética, assim como concebida por Karl Marx, é vinculada à tradição dialética de Hegel-Feuerbach. Apesar de que, em seu desenvolvimento formal, o método marxiano seja inspirado na dialética hegeliana, dele se diferencia, entretanto, “por seu conteúdo, por sua intenção, pela noção de realidade que introduz radicais novidades” (DUSSEL, 1974, p.137, tradução nossa). O método dialético exposto nesta subseção faz referência ao desenvolvido por Marx no curso de seus estudos para a proposição de uma teoria geral da tecnologia, assim como exposto por Dussel (1984, p. 132).

Quadro 04 – método dialético



Fonte: do autor, baseado no quadro fornecido por Dussel (1984, p. 133)

O começo e o final (1 e 3) respectivamente dizem respeito ao mesmo ente (no exemplo, a mesa), mas se diferenciam à medida que em (1) a mesa é considerada em si, como um todo (daí que Dussel na citação direta anterior diga: “são ‘parte’ de todos enunciados, mas que são analisados “como *todos*”); e em (3) é considerado/explicado como parte de um todo mais amplo. Isto é, neste último momento, a mesa não é mais apenas considerada em si (por exemplo, em seus aspectos funcionais, materiais, etc.), mas como “parte” da sala de aula, como algo que serve-para, como *mediação*. A passagem metódica de (1) por (2), da coisa em si pela totalidade da qual faz parte, confere uma explicação (3) da coisa mesma que agora é desvendada “em realidade plena, por mediação da passagem da totalidade concreta que funda ontologicamente ou sistematicamente aos momentos que são parte” (DUSSEL, p. 134, tradução nossa). Daí que a mesa no primeiro momento é considerada desde seu aspecto “coísico” (a mesa em si), passa por pela consideração da totalidade que a funda ontologicamente (a sala de aula) e no final é apresentado em seu aspecto ôntico (isto é, como uma mesa em relação às outras partes constituintes da sala de aula).

No texto “*Estudio Preliminar al ‘Cuaderno Tecnológico-Histórico’ (1851) De Marx*”, Dussel explica como Marx aplica o método dialético na análise da tecnologia. Ele observa que à medida que o filósofo alemão vai avançando no método dialético (isto é: ascende de 1 para 2 e descende de 2 para 3), sua análise vai se afastando de considerações detidas quanto às particularidades da tecnologia (isto é, da coisa em si). Mas, apesar deste afastamento, o objeto de análise vai se tornando mais real, uma vez que possibilita descobrir a sua essência real ou o seu para-quê:

Ainda que esta consideração [no nível metódico 2] seja menos tecnológica, é mais real, já que se descobre o para-quê ou essência real (a anterior [o nível metódico 01] era sua essência abstrata: quer dizer, não falsa mas por abstraída do real, portanto). A tecnologia não é um fim em si, mas um meio-para. É um momento mais filosófico, já que se descobre a mediatividade dos instrumentos como respeito aos seus fins. Aristóteles, Kant e Heidegger tem muito que nos dizer neste nível concreto, primeiro nível de concreção (segundo nível metódico). O fim é o ser, mas o ser em geral, em abstrato todavia. (DUSSEL, 1984, p. 135, tradução e chaves nossas)

Como ressaltamos no capítulo anterior (subseção “O design como trabalho vivo”), a análise inicial de Dussel é abstrata. Isto se dá em virtude de que o argentino-mexicano busca qualificar o design como uma atividade humana em geral desde o conceito de trabalho vivo de Marx. Na obra marxiana, este conceito se encontra no nível de análise abstrata, quer dizer, o trabalho é considerado desde um nível geral, em si mesmo, sem considerar suas formações sócio-culturais. Daí que Marx diga: “Comecemos estudando o processo de trabalho em abstrato, independente de suas formas históricas, como um processo de trabalho entre o humano e a natureza” (MARX, p. 458 apud DUSSEL, 1984, p. 12, tradução nossa). O próximo passo é ascender a um nível de análise superior que o considere dentro de uma totalidade social que dá forma histórica a esse trabalho. No caso de Marx, o trabalho vivo evolui para compreendê-lo como força de trabalho, que é a forma histórica que o capitalismo objetiva o trabalho vivo. No caso do design, em Dussel, é compreender o design por meio da sua circunscrição na totalidade latino-americana, isto é, como o design se estabelece na América Latina, levando em consideração seus aspectos sócio-culturais, políticos e econômicos específicos. É este passo seguinte na análise dusseliana do design que será objeto de digressão neste capítulo.

Em qualquer pesquisa do tipo que estamos empreendendo aqui (isto é, a análise de determinada temática dentro da obra de um autor), não é possível ignorar o método utilizado pelo autor investigado para analisar as questões que emergem em sua obra. Uma vez que, e especialmente no nosso caso, o método utilizado é de suma importância porque: (i) auxilia a compreender a construção de sua percepção do tema investigado e a constituição de seus argumentos; (ii) os próprios métodos empregados se constituem como a “novidade” empreendida por ele. Deste modo, iremos organizar este capítulo seguindo o mesmo esquema metodológico utilizado por Dussel, ainda que a exposição em suas obras relacionadas ao design não siga ela mesma esta orientação. Isto significa dizer que apresentaremos as discussões do autor em níveis crescentes de concreção, assim como concebido pelo método dialético: partindo do abstrato, com a

exposição do modelo geral do processo de design, em direção a níveis maiores de concreção, por meio da inclusão de discussões relacionadas à fatores culturais e políticos latino-americanos. Para, enfim, chegar a uma concepção específica do design, que intuímos das discussões por ele formuladas em seu projeto investigativo mais recente, chamado de estética da liberação.

Exposto a organização geral do capítulo, ainda resta esclarecer como esta proposição metódica favorece a passagem de um discurso prático-poiético para propriamente político. Argumentamos que isto é possível como consequência natural do avanço nos estágios do método dialético. Isto é, à medida que o design passa a ser considerado circunscrito a uma totalidade histórica específica (no caso, a América Latina e suas especificidades culturais) é possível concebê-lo desde o prisma da política, em dois sentido correlacionados. O primeiro diz respeito a compreensão da política como proximidade com o outro, isto é, como um ato que não inclui apenas “[...] a ação de um político, profissional da política, mas toda a ação humana social prática [prática, aqui, no sentido de ética]” (DUSSEL, 1977, p. 74, chaves nossas). E, o segundo relacionado à premissa de que “a política é o centro da ética como metafísica (a exterioridade ético-metafísica se concretiza privilegiadamente na política)” (DUSSEL, 1977, p. 174). Neste sentido, a política é a concreção da abstração discursiva da ética tematizada no capítulo anterior. Na próxima subseção, iremos nos aprofundar nesta última premissa.

### 2.1.2 Do abstrato ao concreto II: da ética à política

Como exposto na subseção “De uma comunidade ideal à comunidade de projeção da vida”, a caracterização do design por meio do conceito de trabalho vivo permite a Dussel identificá-lo analogamente em diferentes comunidades de projeção de vida como uma estratégia de manutenção e reprodução da vida em comunidade. Esta consideração se refere ao fato de que a poiética se estabelece originariamente a partir de uma relação prática, isto é, sempre se desenvolve nas imediações de uma comunidade. Essa asserção tem pretensão de universalidade: é observável em qualquer formação histórica humana.

Contudo, essas estratégias se tornam distintas à medida que são conformadas de acordo com os condicionamentos de cada comunidade humana, que compreendem desde condições externas (como clima, solo, etc.) até seus sistemas instrumentais, compreendido aqui como o acúmulo e a imbricação sucessiva de sua técnica (DUSSEL, 1984, p. 30). Neste sentido, o design pode ser



considerado como expressão histórica de uma estratégia prático-poiética específica de uma comunidade de vida (europeia), circunscrito a uma totalidade política, econômica e cultural. Esta concepção se refere a uma premissa fundamental da ética dusseliana, a saber: o princípio de produzir, reproduzir e desenvolver a vida de cada sujeito está implícito em todas as experiências humanas. Como observa Lax (2012, p. 173, tradução nossa) ao tratar aquilo que chama como éticas da vida (que inclui a ética da libertação, concebida por Dussel):

A vida como o fundamento que acompanha a todas as ações da experiência humana: as condições vitais que nos fazem possível reconhecer a nós mesmos, relacionarmos com as demais e interagir com o meio ambiente estão sempre implícitas em toda experiência (LAX, 2012, p. 173, tradução nossa)

Todas as produções culturais humanas (cultura em sentido amplo aqui) são fundamentadas no princípio de manutenção da vida. Isso significa dizer que, em última instância, a construção da linguagem, das instituições, das decisões políticas, do exercício intelectual, do aprendizado, dos objetos, do ato de projetar, sempre estão *a priori* fundamentadas no princípio de afirmação da vida dos sujeitos e sujeitas em comunidade. Este é o princípio ético originário que fundamenta toda a produção cultural humana, independente de suas particularidades históricas.

Quando este princípio ético originário se corrompe, quer dizer, quando as produções humanas se afastam de seu princípio normativo fundamental, ocorre aquilo que Dussel denomina como fetichismo: as produções humanas passam a operar autonomamente de sua origem e contra seu fundamento. O resultado é a operacionalização das produções humanas para a destruição e a dominação. No caso do design, esse afastamento do fundamento ético tem relação com aquilo que apontamos na subseção “*Da estratégia de constituição de mundo ao duplo paradoxo prático-poiético da negação da vida*” como “esquecimento do âmbito prático do design”, expresso no conceito de tecnologismo (DUSSEL et al. 1992). O distanciamento do princípio ético originário, permite que o design seja articulado em uma dupla negação da vida: no que diz respeito à negação da vida outro; e, de exploração dos recursos naturais, que também nega a vida a todo o outro, uma vez que diz respeito à possibilidade da continuação da existência humana no planeta. Sugerimos que, em muitos aspectos, esse afastamento da ética originária seja resultante de um longo processo de ruptura entre ética e política, concretizadas na modernidade europeia (PANSARELLI, 2009). Para melhor compreender essa ruptura e sua relação com nossa discussão, iremos a seguir apresentar uma breve digressão sobre o assunto, oferecida pelo filósofo brasileiro Daniel Pansarelli, especialista na obra dusseliana.

Segundo Pansarelli (2009), no período clássico, a ética e a política eram indissociáveis. Para Aristóteles, a ética (como o conjunto de atributos necessários para o humano alcançar o bem viver e o bem agir) é identificada como expressão do viver conforme à razão, uma vez que esta, “mais do que qualquer outra coisa, é o homem. Donde se concluir que essa vida é também a mais feliz” (ARISTÓTELES, 1178A, 5 apud PANSARELLI, 2019, p. 13). Além da razão, a política era um dos atributos necessários para realizar uma vida ética, uma vez que a política também é constitutivo e distintivo do humano, por sua característica de “enquanto ser dotado de *logos* (da fala e do discurso), o humano transcende de alguma maneira a natureza e não pode ser considerado simplesmente um ser ‘natural’” (LIMA VAZ, 2004, p. 36-37 apud PANSARELLI, 2009, p. 13). Esse transcender torna o humano um animal político (*zoon politikón*) por excelência: o humano é essencialmente destinado à vida comum na *polis* e somente aí pode se realizar como ser racional. Isso quer dizer que apenas por intermédio da política e da razão, o humano poderá se realizar como ser ético e conduzir um bem viver adequado. Aqui, razão, ética e política são elementos inseparáveis, constitutivos do humano, e formam o círculo virtuoso da vida ética (PANSARELLI, 2009, p. 14).

Com o advento da Modernidade<sup>45</sup>, contudo, este círculo virtuoso é rompido: a ética e a política passam a trilhar caminhos autônomos. A política aprofunda seu caráter mundano, materialista; e, a ética passa a trilhar caminhos mais metafísicos. Pansarelli (2009) exemplifica esta ruptura a partir de considerações do pensamento político de Maquiavel. Para o florentino, a política deve ser orientada estritamente a partir do estado (condição) atual das coisas, desconsiderando o estado como tais coisas *deveriam ser*, uma vez que aquele primeiro é mais seguro para a tomada de decisão política. Pansarelli (2009, p. 14) observa que o “*dever ser*” é justamente o campo determinado pela ética. A rejeição do “*dever ser*”, portanto, representa o afastamento da política com relação à ética. Por outro lado, esse afastamento redimensiona a posição da razão no círculo virtuoso aristotélico. Esta passa a ser instrumentalizada pela política a partir da pergunta: como manter o controle político de modo mais eficaz? Pansarelli (2009) observa que a instrumentalização da razão pela política não incomum leva a postulação de atos de violência e crueldade e desvirtuam a essência da política como uma estratégia comunitária de promoção da vida e, portanto para o bem viver, tornando-a uma prática de dominação e destruição.

---

<sup>45</sup> Modernidade, aqui, segundo a concepção dusseliana. Para Dussel, esta começa no ano de 1492, com a descoberta e posterior invasão das Américas. Ver Dussel (1994).

Por seu turno, com o rompimento do círculo virtuoso aristotélico, a corrente hegemônica do pensamento ético vai se afastando cada vez mais das relações objetivas mundanas e aproximando mais da lógica, sob a forma de constructos racionalmente válidos (PANSARELLI, 2009, p. 17). Isso quer dizer, em outras palavras, que as éticas europeias, afastadas da política, vão se apegando cada vez mais ao domínio do “*dever ser*” sem nenhuma consideração quanto a sua aplicabilidade efetiva nos domínios da política (que como vimos, desde Maquiavel, se trata do domínio do estado atual das coisas). Pansarelli (2009, p. 18) observa isso desde Kant:

Por um lado, é racionalmente organizada e logicamente impecável a organização da estrutura proposta por Kant para a lei moral, com suas subdivisões, apresentação das limitações e potencialidade de cada categoria e subcategoria, chegando finalmente a uma regra irrefutável. Com efeito, se seguida por todos, a proposição anunciada como imperativo categórico possivelmente conduziria a um mundo moralmente perfeito, harmônico. Adequado ao tipo de vida dos homens esclarecidos, aqueles que já atingiram a maioria intelectual. Mas há que se considerar que o projeto moral kantiano é tão logicamente perfeito quanto efetivamente inexequível no mundo político. A aplicabilidade efetiva nos domínios da política não era critério norteador de seu propositos. Talvez diametralmente oposto a Maquiavel, Kant apegou-se ao como *deveria ser*, em prejuízo do *ser* (PANSARELLI, 2009, p. 18, itálicas do autor).

Quer dizer, afastada de seu domínio de aplicabilidade, a ética na Modernidade passa a recorrer à lógica para lhe fornecer sua validade teórica. Em virtude disso, as éticas europeias deixaram, assim como a política, de considerar a realização da vida como um problema relevante, como afirma Lax (2012, p. 12). Com efeito, a recondução da vida como problema primeiro da ética necessita de sua reaproximação do estado atual das coisas, do reino do *ser* (sem perder de vista o *dever ser*). E, a política, por seu turno, necessita da ética para reconduzir-se ao seu fundamento, isto é, operar no que *é*, aquilo que *deve ser*: a realização plena da vida humana.

Gostaríamos agora de reconduzir a discussão para o que falávamos do design no capítulo anterior. Se é verdade que a perda da dimensão prático-ética do design implica na manutenção do *estado atual das coisas* (no sentido maquiavélico), levando a uma dupla negação da vida. E que, como vimos, é necessário transformá-lo desde outro critério ético-crítico, que tenha como fundamento a plena realização daqueles a quem ela é negada, isso só é possível se reconduzida por meio da “re-união” entre ética e política, cindida pela Modernidade. Uma “reorientação” ética do design ao nível de reflexão da vida, como questão primeira, só pode ser realizada se

configurada dentro do domínio da política. Quer dizer, quando desloca o design da sua atuação no estado atual das coisas, dentro de uma perspectiva do dever ser, isto é, da ética. Em última análise, isso significa o reconhecimento do design como um ato intrinsecamente político, não apenas como uma questão formal ou técnica.

É quanto a isso que Dussel (1977, p. 174) diz quando fala “a política é o centro da ética como metafísica (a exterioridade ético-metafísica se concretiza privilegiadamente na política)”. Em outras palavras, o caráter *abstrato* da ética só pode encontrar efetividade *concretizado* no domínio da política. Se no capítulo anterior, objetivamos um enfoque abstrato do design como ato ético, neste, a passagem do abstrato ao concreto, diz respeito à passagem da ética à política, pensada como sua concretização. É aqui que a passagem metodológica justifica a transição do discurso ético para o político: este é onde aquele primeiro se concretiza privilegiadamente.

À título de conclusão desta subseção, vale mencionar a compreensão do economista americano Herbert Simon, oferecida em seu livro *Ciências do Artificial* (1981), quanto à natureza do design. Ao advogar pela formalização de uma ciência do projeto, Simon (1981, p. 193) observa que a tarefa das disciplinas científicas tem sido “ensinar como são e como funcionam os objetos naturais”. Por sua vez, a da ciência do projeto (na qual está incluso o design) “se ocupa de como as coisas *devem ser*” (SIMON, 1981, p. 193, destaques do autor). Assim, como na discussão exposta acima, Simon recorre à distinção entre *ser* (o estado atual das coisas) e o *dever ser*. O design se ocupa deste último, isto é, do conjunto de “mundos possíveis”<sup>46</sup> (SIMON, 1981, p. 203). O autor americano realiza esta discussão no marco da epistemologia, uma vez que seu interesse era o de fundamentar uma ciência como um “corpo de doutrina intelectual denso, analítico, em parte formalizável, em parte empírico, transmissível, acerca do processo de projeto” (SIMON, 1981, p. 197). Contudo, sugerimos que seu *insight* oferece elementos que auxiliam a qualificar a perspectiva de uma política do design. Especialmente no que se refere ao fato de que o autor vincula o imperativo *dever ser* a como os mundo artificiais “devem ser em ordem a funcionar e realizar objetivos” (SIMON, 1981, p. 27). Como veremos no decorrer do capítulo, é sobretudo quanto aos objetivos mencionados por Simon que uma política do design deve atuar, tendo como horizonte uma “reorientação” ética ao nível de reflexão da vida.

---

<sup>46</sup> “Mundos possíveis” é uma noção que Simon (1981, p. 203) toma de empréstimo do escritor dinamarquês Jørgen Jørgensen, especialmente do livro *Imperatives and Logic* (1937).

### 2.1.3 Do abstrato ao concreto III: a estrutura do capítulo

Como mencionamos anteriormente, o curso de nossa digressão irá seguir a referência metodológica empregada por Dussel, ainda que sua obra mesmo quanto ao tema não seja assim organizada. De modo que iremos estruturar o capítulo em dois níveis de discussões, que correspondem aos níveis esquemáticos do método dialético apresentados na subseção 3.1.1. Como nele, o primeiro nível apresenta, com relação ao seu anterior, um nível maior de concreção. Isto é, a medida das seções iremos nos afastar da consideração do design em si mesmo e buscar associá-lo a um escopo de discussão mais ampla que nos auxilie a identificar e qualificar as proposições de Dussel quanto uma política latino-americana para o exercício do design. A seguir apresentamos a proposta da estrutura geral do capítulo:

**(i) primeiro nível, abstrato:** apresentaremos a proposta metodológica elaborada por Dussel e CyAD, chamada “modelo geral para o processo de design”. Este modelo tinha por objetivo ser o fundamento para uma teoria unificada de design, tomando como ponto de partida a realidade mexicana. Buscaremos apresentar, em linhas gerais, seus principais elementos operativos e observar o arcabouço teórico-crítico que o fundamenta, especialmente a crítica a sua universalidade abstrata. Por fim, introduziremos temas que foram amplamente discutidos nos círculos filosóficos latino-americanos na década de 1960-1970 para qualificar os argumentos pela busca de uma política latino-americana para o design. Este nível corresponde à seção 3.2 “*Um modelo geral de design na (para) a América Latina*”;

**(ii) segundo nível, concreto:** partindo da discussão da subseção anterior, iremos inserir as discussões do “Modelo Geral para o processo de design” em um escopo mais amplo de considerações, situando-a em discussões relacionadas à identidade e política, como têm sido realizadas por autores latinos e, em especial, pelos estudos decoloniais. Neste nível, nos afastamos da consideração do modelo geral em si, para ampliá-lo na noção de um design latino-americano. Esta seção será constituída por dois temas interconectadas que irão abordar diferentes aspectos do que seria uma política do design latino-americano: a questão da identidade e a promoção de uma universalização política do design.

Vale ainda uma última observação quanto às obras que serão utilizadas para construção deste capítulo. Assim como descrito no capítulo anterior, analisamos todas as obras do autor relacionadas ao design entre 1976 e 1992 que constituem nossa bibliografia primária, com a utilização pontual de outras referências, seja do próprio Dussel ou de outros autores. Neste capítulo, entretanto, ampliamos a utilização da bibliografia secundária. Isso se dá em razão de que alguns temas que fundamentam as proposições de Dussel extrapolam os documentos investigados e requerem considerações de teor histórico, político e filosófico que, não estando explícitas nas obras analisadas, são imprescindíveis para a compreensão do quadro teórico geral. É o caso, por exemplo, do acalorado debate quanto à possibilidade de existência de uma filosofia latino-americana autêntica, retomada pelo filósofo peruano Salazar Bondy e o intelectual mexicano Leopoldo Zea. Esta discussão despertou em uma geração de pensadores latinos (inclusive Dussel) a necessidade da construção de autonomia intelectual ante às produções culturais europeias. Sugerimos que isso influenciou determinadamente a sua discussão quanto ao design. Além disso, especificamente quanto ao “Modelo Geral do processo de design” é necessário observar que, mesmo que o nosso autor formule os seus fundamentos e apresente sua estrutura geral, ela é resultante de um trabalho de pesquisa mais amplo, realizado com outros intelectuais, dentre os quais os arquitetos Jorge Sánchez de Antuñano e Martín Gutiérrez e os sociólogos Felipe Pardinas e Fernando Danel Janet. De modo que recorreremos às suas contribuições, a fim de enriquecer a proposição do modelo geral.

## **2.2 UM MODELO GERAL DE DESIGN NA (PARA) A AMÉRICA LATINA**

Nesta subseção, analisaremos o modelo geral para o design, desenvolvido pela CyAD e Dussel. Veremos que a ideia de um modelo geral está ligada a compreensão de que o design não se justifica por sua produção (o objeto formal), mas, em virtude de seu caráter de mediação com relação aos sistemas históricos em que está inserido, que o atribui sentido e valor. Deste modo, um modelo de design é sempre um modelo prático (no sentido que estamos usando nesta investigação). Quer dizer: “uma teoria para a ação ou ação prática [...] se dirige para ação humana mesma” (DUSSEL, 1984, p. 208, tradução nossa). Por outro lado, estando inserido em um sistema histórico com diferentes condições culturais daquele em que emerge, é necessário que este modelo tenha um caráter aberto, crítico e orgânico, a fim de não propor mediações disfuncionais. Sugerimos que isto seja alcançado de duas formas no modelo de design: (i) a construção de um marco teórico que fornece critérios e objetivos para o exercício do design; e,

(ii) reconsideração quanto à natureza e importância das etapas de investigação no ato de projetar. Veremos, por fim, que ambas proposições estão alicerçadas na crítica à noção de universalidade.

Esta discussão será estruturada em quatro partes. Na primeira “*Design ante o mundo como totalidade*”, apresentaremos o arcabouço teórico que permitirá inserir o design em um novo nível de análise, mais concreta com relação até então discutida. Na segunda parte “*Design e a distribuição de mediações*”, apresentaremos as diferentes formas que o exercício de design pode se inserir em sistemas históricos diversos, com respeito às possibilidades de mediação que pode assumir. Em “*Um modelo de design: realidade, marco teórico e metodologia*”, terceira parte da discussão, iremos apresentar a proposta metodológica elaborada por Dussel e pela CyAD como resultante de um modelo orgânico, aberto e crítico, adequado para sistemas históricos dependentes. E, por fim, em “*Design com filosofia: um modelo latino-americano?*”, recorreremos às discussões da filosofia latino-americana, realizadas em meados do século passado, para qualificar a ideia de uma política latino-americana para o design.

### 2.2.1 Design ante o mundo como totalidade

No capítulo anterior, vimos que Dussel toma o design como uma atividade (*Tätigkeit*), deslocando-se da coisa (objeto formalizado de design) para o ato em si. A abordagem ali foi considerar o design como manifestação de um longo histórico de estratégias humanas de constituição de mundo. Para isso, foi necessário que o autor *abstraísse*, em sua análise, de caracterizações que configuram o exercício do design como uma expressão histórica específica.

A passagem para uma análise de nível superior requer considerar a disciplina em um contexto cultural específico, onde se realiza, isto é, se *concretiza* como expressão histórica de constituição de um mundo. O exercício do design não é um ato absoluto: não se dá apenas com relação a si mesmo. Diferente disso, é um ato relativo a um conjunto amplo de relações culturais que, em última análise, confere-lhe sentido e valor. A análise agora deve se dirigir para tomar o design em um contexto específico, como parte de uma totalidade cultural mais ampla, a partir da qual possamos identificar seus critérios iniciais, seus resultados reais:

O design, como o texto, tem um contexto. Projetar não é um ato absoluto, mas relativo a uma totalidade dentro da qual se encontra. A totalidade é cultural, quer dizer, econômica, política, sociopsicológica etc. Frequentemente, o design pareceu mover-

se em um plano abstrato que prescinde de seu contexto. Neste momento adquire, sem se dar conta, uma função ideológica, já que se encobre seu sentido profundo, seus critérios iniciais, seus resultados reais. Recordar isto é descrever a função condicionante que exerce sobre o design, a economia, a sociopsicanálise, a sociologia e todas as ciências humanas em geral, assim como, em particular, as que se cultivam em nosso mundo cultural dependente. (DUSSEL, 1984, p. 192, tradução nossa)

Totalidade cultural deve ser entendida aqui, inicialmente, como o próprio mundo constituído, isto é, o “horizonte diário dentro do qual vivemos” (DUSSEL, 1977, p. 21). Como observa Dussel (1977, p. 28), este mundo, como totalidade, não diz respeito à mera somatória dos entes físicos que nos rodeiam, mas à totalidade dos entes como sentido: “Não se trata dos cosmos como totalidades das coisas reais; mas é a totalidade de entes com sentido” (DUSSEL, 1977, p. 28). O mundo como totalidade é o limite dentro do qual todo ente encontra seu sentido. Daí que não se possa conhecer de todo o sentido de um ente ou parte se não é descoberto dentro do mundo ou sistema cotidiano.

Dussel define que o mundo (como totalidade) é estruturado como um sistema onde todos os entes “têm um lugar numa ordem; tem uma função no todo; estão postos-com, com-postos (*systema*, em grego: sistema)” (DUSSEL, 1977, p. 27-28). É neste sistema, sempre histórico, onde os entes estabelecem-se primeiro em caráter dependente, com relação ao seu fundamento, isto é, o *ser* do sistema. E, em segundo momento, como identidade, com respeito à diferença que estabelecem com relação aos demais entes:

Os entes, as coisas, as possibilidades, ao contrário são múltiplas, numerosas, diferentes. A origem da diferença dos entes é a determinação do ser do sistema, do mundo. A diferença dos entes indica, com relação ao seu fundamento, dependência; com relação aos demais entes, negatividade; um não é o outro, são diferentes (DUSSEL, 1977, p. 32)

Um mundo é, neste sentido, “uma totalidade de totalidades, como um sistema de sistemas” (DUSSEL, 1977, p. 32). Em outras palavras, é um metassistema, composto por sistemas componentes ou subsistemas: econômico, político, militar, erótico, pedagógico etc, de uma sociedade em uma determinada circunstância histórica. Para nosso autor, o design é parte deste sistema histórico, sem o qual não é possível interpretar o seu sentido e valor.



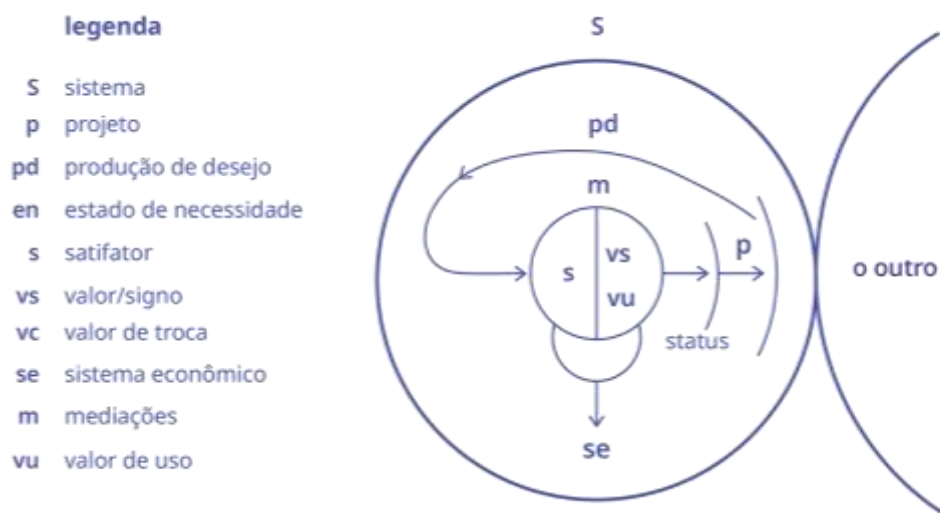
Por sua vez, todo sistema histórico tem um projeto: um fundamento radical ao qual se inclina, como aquilo que se tenta alcançar em todos os atos humanos (inclusive o ato de projetar). O projeto de um sistema histórico é “[...] o *ser* ou a essência de uma sociedade, uma época, uma classe social, um grupo, uma família e até uma pessoa singular.” (DUSSEL, 1984, p. 193, tradução nossa e itálicas do autor). Com efeito, descobrir o projeto de uma sociedade é poder interpretá-la. Dussel (1984, p. 193, tradução nossa) nos diz que:

O mundo feudal tendia a um projeto que, de alguma maneira, permitia entender a vida de um cavaleiro feudal. A vida moderna europeia se define desde o século XVI por um projeto de “*estar-en-la-riqueza*”, fim que justifica todos os sistemas que lhe servem de mediação: o econômico, político, cultural etc. Descobrir o projeto egípcio, na época dos faraós, da importância da vida ultratumba, é poder interpretar o sentido das pirâmides e a totalidade do mundo egípcio da época. A cosmovisão de Tlacaélel explica o projeto guerreiro sacralizado do Império Asteca, desde o qual se pode descrever todo o reino (DUSSEL, 1984, p. 193, tradução e itálicas nossas).

Dussel (1984, p. 193) afirma que todo projeto necessita de mediações que possibilitem sua realização. Isto é, “são os meios para ir ao fim que o fundamento do mundo constitui” (DUSSEL, 1984, p. 35, tradução nossa). Essas mediações podem ser de duas naturezas: (i) ações, como guerrear ou projetar um objeto etc; e, (ii) propriamente os objetos, como uma ponte para cruzar um rio, um automóvel, uma ferramenta etc. Os objetos (ou úteis) servem ao projeto como mediação: “são mediações formalizadas por coisas cujo sentido é ‘servir-para’” (DUSSEL, 1984, p. 193, tradução nossa). O “para” é a finalidade, ou o conteúdo da mediação para um projeto.

A qualidade de “servir-para” de um ente caracteriza o seu valor. No caso dos objetos, se diz que ele tem valor de uso, isto é, tem utilidade ou funcionalidade. Assim, Dussel (1984, p. 193, tradução nossa) estabelece a correlação do projeto, como o fundamento radical de uma sociedade, aos objetos da vida cotidiana. “Se estabelece assim um círculo: o projeto (p) tem certas exigências que fundam mediações (m) ou possibilidades, as quais exigem que certos objetos sirvam para (valor de uso = vu) o projeto”. Abaixo reproduzimos o círculo mencionado por Dussel (1984, p. 193):

Quadro 05 – o mundo como totalidade



Fonte: fornecido por Dussel (1984, p. 194)

Como podem observar, o círculo maior (s) é o sistema histórico. O segundo círculo concêntrico (m) é o objeto em sua condição de mediação para a realização do projeto (flecha p). Nesta relação, os objetos encontram valor e sentido. Sentido no que tange a sua relação com o sistema (s) do qual é parte, quer dizer: em sua “receptividade possível a uma totalidade interpretativa” (DUSSEL, 1984, p. 42). E, valor em virtude de seu vínculo operativo com o projeto, isto é em sua “respectividade atual com uma totalidade prático-poiética (mediação atual operativa para um projeto)” (DUSSEL, 1984, p. 42).

Como ato prático-poiético, o design consiste na operação (daí que se diga que é um ato “operativo”) de incorporação de meras coisas do cosmos como mediações para a realização do projeto. Neste sentido, o ato de projetar e o objeto (resultado do projetar) cumprem respectivamente duas funções operativas no âmbito projeto, do fundamento de uma sociedade: (i) prático, uma vez que se trata de uma ação que em si é uma mediação, ao conferir concretude a outros entes; (ii) poiético, no que tange à própria possibilidade que os entes concretizados (por meio do projetar) de mediar o projeto nos âmbitos da vida cotidiana.

Ocorre, contudo, que este ato prático-poiético ao operacionalizar a realização do projeto, também é por ele condicionado. Isto é possível porque, como observa Dussel (1984, p. 194, tradução nossa), todos os membros de uma sociedade inclinam-se ou tentam o projeto. De modo que se pode estipular uma certa tensão ou desejo fundamental ao sistema como tal:

Todos os membros de uma sociedade tendem ou tentam o projeto. Existe como uma tensão ou desejo fundamental ao sistema como tal. É por ela que um romano lutava por sua pátria, que um feudal defendia a nobreza ou que um membro da sociedade capitalista defende seu sistema. Esta tensão fundamental em direção ao projeto é o fundamento dos desejos particulares de todos os objetos que constituem o “sistema de objetos”. A tensão fundamental tende a totalidade; os desejos parciais às “partes” do sistema (DUSSEL, 1984, p. 194, tradução nossa).

Agora, em sentido retrospecto, esta tensão fundamental funda os desejos particulares de objetos, representado pela flecha *pd* (produção de desejo) no quadro 04. Quer dizer, do projeto emana os critérios que direcionam e dão forma às necessidades<sup>47</sup> por objetos, no interior de um sistema histórico específico. Com efeito, esta necessidade é percebida pelos sujeitos como um “estado de necessidade” ou consciência de falta-de: falta ao membro da sociedade um objeto-mediação que cumpra o seu projeto concreto (DUSSEL, 1984, p. 195).

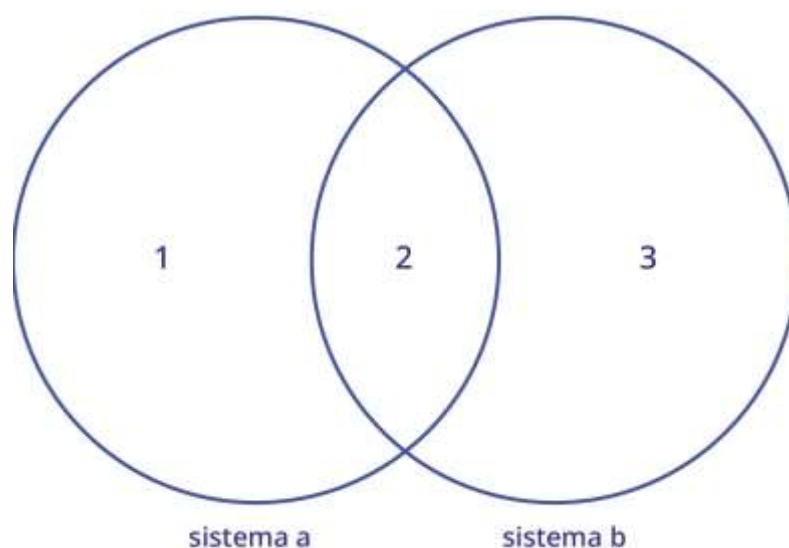
### 2.2.2 Design e a distribuição de mediações

Acontece que, em um sistema histórico, pode haver uma distribuição desigual dos objetos-mediações. O que significa dizer que alguns sujeitos não conseguem acessar os objetos-mediações (*m*) necessários para a realização do projeto. Em outras palavras, algumas parcelas daquela comunidade histórica são privadas das mediações necessárias para o cumprimento de seu projeto concreto. Segundo Dussel (1984, p. 196), esta situação é particularmente acentuada em contextos em que o sistema histórico tem baixas condições de produzir objetos-mediações, como é o caso dos países dependentes economicamente (como os da América Latina, África e Ásia). Nestes casos, observa o autor, que os objetos-mediações de outros sistemas históricos são introduzidos, a fim de atender a uma parcela que consegue adquiri-los. Ele nos fornece o seguinte quadro para ilustrar esta situação:

---

<sup>47</sup> O intercâmbio entre os termos “necessidade” e “desejo” é consciente. Se dá porque, para nosso autor, não existe diferença qualitativa entre eles. Uma vez que não “existem desejos-necessidades primários e outros secundários ou culturais, mas todos os desejos-necessidades são humanos e, por isso, culturais” (DUSSEL, 1984, p. 195, tradução nossa).

Quadro 06 – distribuição de mediações



Fonte: fornecido por Dussel (1984, p. 196)

O sistema a representa um sistema histórico dominante, com ampla capacidade de produção de objetos-mediações. Corresponde aos países do “centro” ou industrialmente avançados<sup>48</sup>. O sistema b representa um sistema histórico dependente, quer dizer, industrialmente subdesenvolvido (como no caso dos países latino-americanos), com baixa capacidade de produção de objetos-mediações. Segundo Dussel, a influência cultural (por meio da propaganda em jornais, revistas, televisão etc.) do sistema dominante a produz no sistema b uma cisão entre (2) oligarquias nacionais e (3) grupos populares. O grupo 2 consome os objetos-mediações provenientes do sistema a e o grupo 3 fica excluído desta possibilidade, não conseguindo acessar os objetos-mediações.

<sup>48</sup>Dussel e Antuñano (1992, p. 1, tradução nossa) indicam que os países de centro são “basicamente Estados Unidos, Rússia, Japão e países europeus”. Vale observar que a categoria centro-periferia, elaborado pelo economista argentino Raúl Prebisch no final da década de 1940, tinha como finalidade “interpretar a distribuição dos aumentos de produtividade derivados da mudança técnica e elaborar uma concepção de desenvolvimento de âmbito mundial” (BEIGEL, 2006, p. 294, tradução nossa). Neste sentido, é uma categoria relacional que busca medir e comparar a distribuição dos ganhos de produtividade entre os países. A “visão centro-periferia”, como observa Beigel (2006, p. 309), se alastrou pelas diversas áreas disciplinares latino-americanas nas décadas seguintes, sendo notavelmente influente nos movimentos acadêmicos mais expressivos da década de 1970 (filosofia, teologia e sociologia da libertação, além da Teoria da dependência em suas distintas vertentes). Apesar de ter sido alvo de duras críticas, ainda é bastante recorrente nos círculos intelectuais latinos, como observa Beigel (2006, p. 309, tradução nossa): “é uma dessas categorias que resistem a morrer”.

Vale lembrar que os objetos, como mediações, dependem do projeto de um sistema histórico. Quer dizer, eles são mediações justamente por se tratarem de um momento daquele sistema. Com efeito, a inserção de objetos-mediações de um sistema histórico em outro potencialmente gera conflitos culturais, simbólicos e de valores, uma vez que o que é uma mediação de um sistema histórico pode não ser adequado para outro, dado às circunstâncias econômicas, sociais e culturais. Em *Filosofia da Libertação* (1977), o autor ilustra o encontro entre dois sistemas de mediações:

As nações dependentes e exploradas contemplam em seu solo a contraditória existência de um heterodesign; de uma imitação inadequada de diversas tecnologias (proveniente às vezes de potências do centro com diversos critérios poéticos). Vê-se a triste fisionomia de uma aldeia camponesa, na qual ao lado de um humilde jumento atravessa a rua um Chevrolet de grandes dimensões; ao lado do camponês com a roupa feita por sua mulher, aparece outra vestida à última moda ocidental... (DUSSEL, 1977, p. 144).

Por evidente, a asserção do autor não se direciona a questionar propriamente os objetos-mediação dos países de “centro” (o Chevrolet ou a roupa à última moda ocidental em si, logo em abstrato), mas a problematizar os critérios em que se dá a sua distribuição em um sistema histórico dependente (logo, como um momento real daquela formação social). O discurso que advoga pela introdução de objetos-mediações dos sistemas dominantes em países dependentes desloca a necessidade da constituição de mediações próprias, por meio do apelo ao consumo de setores específicos<sup>49</sup> (o autor denomina estes de oligarquia e corresponde à intersecção 2 no quadro 05). A consequência imediata disso é a privação de amplos setores ao acesso dos objetos-mediações para cumprir seu projeto concreto, uma vez que aquele sistema histórico não tem condições materiais de produção. E, em última análise, a própria fragilização do projeto

---

<sup>49</sup> Por óbvio, esse deslocamento não é um processo natural ou simplesmente consequência da propaganda que dinamiza a produção de desejos no interior de um sistema histórico. Ela também é uma imposição política-econômica, segundo a divisão social do trabalho (mencionada no capítulo anterior). Esta se refere à política de organização da produção internacional que confere à diferentes países a especialização econômica na produção de determinados gêneros, como produtos industriais por países economicamente desenvolvidos e *commodities* pelos países subdesenvolvidos, por exemplo. O efeito desta política, para os sistemas históricos dependentes, é a constituição de uma balança comercial desfavorável, uma vez que o valor agregado dos produtos industriais exportados (porque, como vimos, são sistemas históricos com baixa condição de produção) é maior que aqueles exportados por eles (de baixo valor agregado). Dussel (1977, p. 144) cita que o design pode servir a este modelo macroeconômico, ao conferir aos produtos um forte apelo estético, encobrindo os reais interesses que jazem por trás deles: “Nas nações dependentes é preciso acrescentar que tais produtos ideologicamente embelezados só podem ser adquiridos pelos grupos minoritários e oligarquicamente dominadores, em prejuízo das balanças de pagamento nacionais. É novamente vender ouro e prata em troca de vulgares colares de vidro”.

comum daquele sistema histórico, uma vez que agora ele se encontra material e simbolicamente dependente de um sistema histórico dominante. As formas como são manifestadas essa dependência serão exploradas nas subseções seguintes. Importa, por ora, observar que, para nosso autor, nos países dependentes podem se estabelecer duas perspectivas distintas para o exercício do design, com respeito a política de produção de mediações para sistemas históricos dependentes:

Se o design modela objetos que cumprem as necessidades de um sistema, pode haver ao menos duas formas. Por uma parte, o design desde 1 [do quadro 05]; formaliza objetos para a sociedade do consumo, objetos/*status*. Neste caso, os critérios são definidos pelo design de “centro”; as hipóteses já foram fixadas pelo mercado, e se trata apenas de otimização do modelo. Se, ao contrário, o design se propõe a servir a 3 (projetar para os que somente tem produzido artesanalmente) formalizará objetos para uma sociedade dependente, subdesenvolvida, escassa em objetos/úteis. Neste caso, os critérios devem ser descobertos e inventivamente propostos; as hipóteses devem ser o resultado de alternativas novas e criativas; a otimização neste caso não é essencial (DUSSEL, 1984, p. 197, tradução e chaves nossas).

O que está em jogo nas duas perspectivas não é tão somente a opção sobre qual público privilegiar. Mas, mais profundo que isso, está no engajamento ou não da viabilização de um sistema histórico, com respeito às suas características culturais e na convicção de que só pode ser sustentável pela afirmação de um projeto comum. Isto é, que ofereça a todos os seus membros as mediações de que necessitam para concretizar seus próprios projetos concretos. Neste passo, o exercício do design deve se ater às condições históricas dos sistemas dependentes e propor mediações factíveis para a sua realização no horizonte cotidiano dos sujeitos. Trataria-se, por fim, de sua própria reinvenção como mediação em sistemas históricos adversos. Dussel observa que esta opção requer um novo modelo de design que seja orgânico, flexível, aberto, crítico, criador:

Se se elege o segundo tipo de design, o que necessita um país em vias de desenvolvimento, de invenção da própria tecnologia para o design, de respeito às suas expressões culturais e tendo em conta a desvantagem na competição com a grande indústria dos países de “centro”, se se elege este tipo de design há que se especificar um modelo distinto do primeiro caso. Ao primeiro, denominadores, “modelo de otimização” ou “modelo mecânico estável” ou fechado; ao segundo “modelo orgânico”, flexível, aberto, crítico, criador (DUSSEL, 1984, p. 197, tradução nossa).

Esse modelo foi pensado por Dussel e a CyAD, desde o contexto cultural mexicano, e formalizado como uma proposição metodológica chamada “modelo geral para o processo de design”. Nas próximas subseções, iremos explorá-la e observar as principais diferenças com aquilo que Dussel denomina de “modelo mecânico estável” que caracterizaria um política de distribuição de mediações heterogêneas. Veremos que a estratégia é a desnaturalização do corpo de conhecimentos da disciplina e uma forte ênfase em etapas de investigação multidisciplinar.

### 2.2.3 Um modelo de design: realidade, marco teórico e metodologia

O “*modelo general para el proceso de diseño*” ou modelo geral para o processo de design (em tradução livre) consiste em uma conjunto de proposições metodológicas resultantes de investigações e discussões realizadas entre a CyAD e uma rede de profissionais que congregou filósofos, sociólogos e artistas, em meados da década de 1970. O modelo de design tinha como objetivo ser o “fundamento operativo para uma teoria unificada de design, cujo marco geral é o projeto histórico nacional” (GUTIÉRREZ, 1977, p. 9, tradução nossa apud OCEJO, 2015, p. 145). Como observa Ocejó (2015, p. 145), este modelo propôs e abriu uma filosofia que gerou novas alternativas para o conhecimento do design:

De fevereiro a março de 1976, o Seminário Permanente de Professores da Comissão de Investigación Divisional foi coordenado por Dussel, no qual foi proposto e se desenvolveu como tema um “Modelo Geral do processo de design” [...] Tal modelo definiu um marco teórico-metodológico a partir da crítica às práticas pedagógicas e profissionais tradicionais. Propôs e abriu uma filosofia que gerou alternativas para o conhecimento em design, baseada em uma teoria crítica para um design alternativo. A partir deste trabalho se definiu a política acadêmica e uma nova filosofia divisional (OCEJO, 2015, p. 145, tradução nossa).

O modelo foi apresentado ao público em 1977, por meio da primeira edição da obra *Contra un diseño dependiente: un modelo para la autodeterminación nacional*<sup>50</sup>, sob a coordenação de

---

<sup>50</sup> Vale observar que, nesta investigação, utilizamos a segunda edição desta obra (datada de 1992), uma vez que a primeira edição não está disponível para consulta. Considerando outras produções que têm como referência a primeira edição, inclusive alguns textos da edição de 1992, notamos que algumas passagens e textos citados da primeira edição não se encontram na segunda. O que nos leva a crer que existam diferenças editoriais entre ambas. Em um caso especial, Párdinas e Toca (1992, p. 68) citam um texto de Dussel, chamado “*Modelos de un proceso nacional de diseño*”, da primeira edição, que não está presente na segunda. Apesar disso, julgamos que a segunda edição preservou o que de essencial continha a primeira, como a descrição do modelo de design e os fundamentos críticos aos modelos até então vigentes. Além disso, é preciso notar que a segunda edição dista 15 anos da primeira.

Dussel. Nele se encontram 26 produções de pesquisadores de diferentes disciplinas, estruturados em 5 partes, em que se apresenta a fundamentação teórica e a estrutura da proposição metodológica. O modelo de design<sup>51</sup> se configura a partir de três elementos teóricos: marco teórico, “realidade” e fases do processo de design. Esta última tem natureza cronológica e se organiza em cinco momentos, a saber: caso, problema, hipótese, projeto e realização. A seguir, iremos explorar cada um dos elementos, buscando destacar suas principais características que configuram o caráter orgânico, flexível, aberto, crítico e criador ao modelo de design.

Antes de entrar propriamente na proposição metodológica, é necessário observar que, como indica Dussel (1984), um modelo de design não se trata de um modelo teórico, uma vez que este "especifica uma teoria, a fim de interpretar uma realidade ou sistema real dado" (DUSSEL, 1984, p. 208, tradução nossa). Com efeito, um modelo teórico é sempre substantivo, porque se ocupa de um objeto, de um feito já determinado, de uma coisa constituída. O design, diferente disso, não vive no real estabelecido, mas "se enfrenta a todo um mundo como possível, do que ainda não é real, o que se planeja fabricar". A esse caráter, o autor denomina projetualidade:

A projetualidade é o cotidiano do designer. De certa maneira poderíamos dizer que este vive e dialoga com imagens, projetos e requerimentos que se efetuará no futuro. O designer se habitua assim a viver antecipadamente no futuro. Seu tempo é mais futuro que o mero presente da imediatez, do dado, do real efetivo (DUSSEL, 1984, p. 198, tradução nossa).

Dado o seu caráter de projetualidade, um modelo de design é sempre um modelo prático (no sentido que estamos usando nesta investigação), uma vez que não tendo um objeto real determinado, se ocupa de seu ato mesmo, de sua sequência processual. Quer dizer, é um modelo que especifica “uma teoria para a ação ou ação prática [...] se dirige para ação humana mesma; o modelo teórico, por outro lado, se dirige à coisa interpretada”<sup>52</sup> (DUSSEL, 1984, p. 208, tradução nossa).

---

Intuímos que neste período o modelo foi testado e amadurecido, o que deve ter sido refletido nas modificações da segunda edição.

<sup>51</sup> A fim de conferir cadência ao texto, iremos nos referir ao modelo de processo geral do design apenas como “modelo de design”. Na ocasião em que fizermos referência a outra proposição metodológica, indicaremos isso expressamente.

<sup>52</sup> Vale aqui observar que, não sendo um modelo teórico, mas prático, ele é válido para quaisquer disciplinas do design, seja ela gráfica, rural, urbana, industrial etc. A compreensão é a de que, não tendo um caráter substantivo, isto é, não se referindo a um produto específico, mas ao ato mesmo,



Em se tratando de uma teoria para a ação cuja finalidade é a formalização de objetos como mediação, um modelo de design consiste na “ [...] especificação ou formalização de um processo adequado, metódico, para projetar objetos com coerência formal” (DUSSEL, 1984, p. 209, tradução nossa). Segundo Dussel, esta formalização do modelo permite que os designers tomem consciência produtiva, quer dizer, racionalizem poieticamente o seu processo de projetar. Assim, o autor diferencia método que consiste no “conhecimento de como proceder no próprio processo da poiésis do objeto” (DUSSEL, 1984, p. 210, tradução nossa). E, processo que formaliza os “[...] vários momentos diacrônicos, do método de design e das técnicas apropriadas a serem utilizadas em cada fase” (DUSSEL, 1984, p. 210, tradução nossa). Daí que seja um “modelo geral do *processo* de design”. Ele nos diz que é possível projetar com método, sem criticamente se ater ao modelo de design que se está seguindo. Contudo, apenas a consciência do modelo permite iluminar criticamente o processo, por sua capacidade de “autocorriger o processo e o método, de poder ensiná-lo melhor ao discípulo etc.” (DUSSEL, 1984, p. 210, tradução nossa).

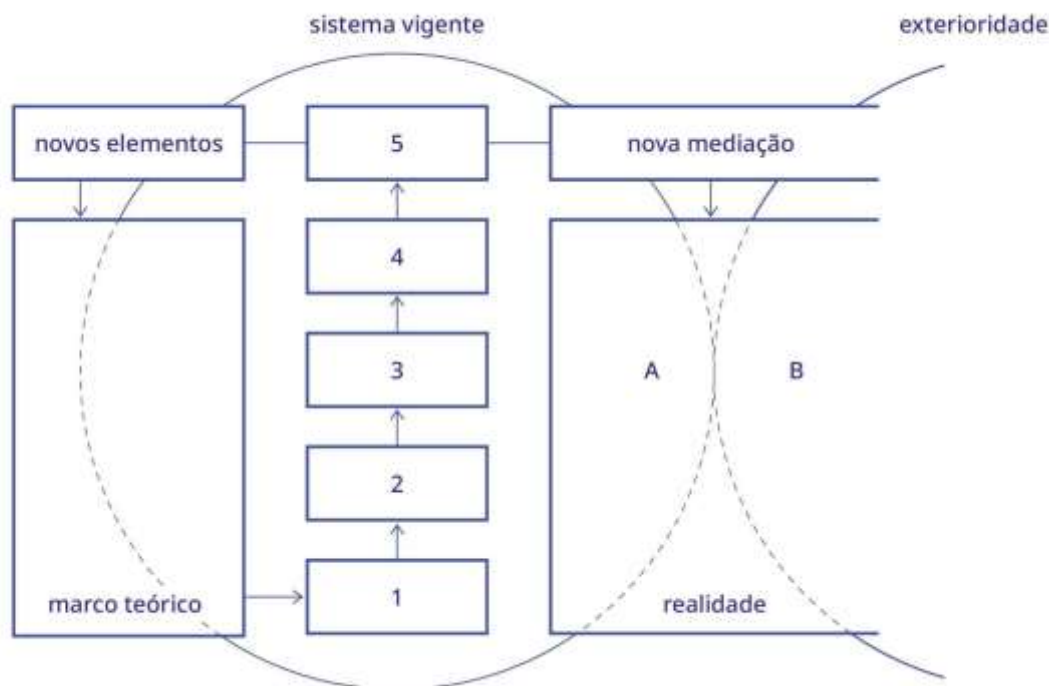
Deste modo, o modelo oferece um conjunto de elementos teóricos que fornecem aos designers os meios pelos quais possam conduzir conscientemente seu ato de projetar. Não lhes permite apenas ter clareza quanto aos processos e técnicas de seu *quefazer*, mas também nitidez quanto às mediações requeridas pelo sistema histórico no qual estão inseridos. Assim, Dussel estipula três elementos teórico fundamentais do modelo: o marco teórico, constituído “pelas categorias projetuais que guiam teoricamente o processo (uma teoria poiética ou projetual)” (DUSSEL, 1984, p. 215, tradução nossa); fases do processo ou metodologia onde se encontra “a sequência das fases operativo poiéticas ou produtivas do processo”; e a realidade, término que o autor emprega para designar “a exterioridade, o que deve ser sempre referência de sua ação [do

---

e dada a natureza de que todas as produções do design são, enfim, mediações para um sistema histórico, sua ação pode ser apreendida desde sua própria estrutura, sem requerer *a priori* a designação de técnicas específicas para cada tipo de produto (gráfico, industrial etc.). O termo “geral” em modelo geral do processo de design faz referência a este fato. Esta caracterização é melhor explicitada por Gutiérrez (1992, p. 70, tradução nossa) para quem no modelo se “falaria do design como elemento unificador e sua caracterizariam seus objetivos parciais através de suas disciplinas: design arquitetônico, design industrial, design para a comunicação gráfica, design urbano etc.”. Esta formulação tem clara referência ao postulado compartilhado entre os expoentes do *Design Methods*, para quem o processo de design é: “um processo cujo padrão é o mesmo quer se trate do design de uma nova refinaria de petróleo, da construção de uma catedral ou da redação da Divina Comédia de Dante” (GREGORY, 1966, p. 2, tradução nossa).

designer]” (DUSSEL, 1984, p. 215, tradução e chaves nossas). Abaixo reproduzimos o esquema diagramático do modelo de design<sup>53</sup> proposto por Dussel (1984, p. 214):

Quadro 07 – modelo de design



Fonte: adaptado de Dussel (1984, p. 214)

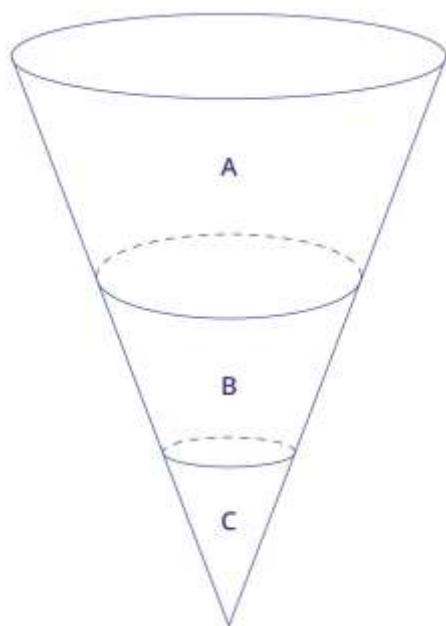
Segundo Dussel, o modelo tem um sistema fundamental e permanente de referência no qual acontece: a realidade (bloco “realidade” no quadro 04). Esta se refere tanto ao espaço onde se operacionaliza o ato de projetar, como a oficina, o escritório, a universidade: “uma estrutura ambiental e mental que desempenha o papel de uma certa interioridade” (1984, p. 215, tradução nossa). Quanto àquilo que está fora, na exterioridade, que deve ser sempre a referência de seu exercício. Daí que a realidade seja a medida de todo o processo de design, desde sua origem até seu fim. É nela que se encontra “quem usará o artefato projetado, suas necessidades, sua realidade social, econômica, política” (DUSSEL, 1984, p. 215, tradução nossa). Como veremos

<sup>53</sup> Trata-se de uma adaptação do diagrama original. Optamos por apresentar apenas as informações que iremos discutir nesta subseção, de modo que excluimos quaisquer outros elementos que não serão abordados aqui. Além disso, modificamos igualmente as legendas para facilitar a leitura. Apesar disso, acreditamos que o diagrama adaptado apresenta o essencial da proposta de Dussel e da CyAD. Para conferir o original, veja Dussel (1984, p. 214); Dussel et al. (1992, p. 42).

posteriormente, é um dispositivo do modelo que busca atribuir uma “dimensão particular [ao ato de projetar], referente à capacidade do esquema de antecipação, avaliação e feedback, que procura situar o projeto ligado ao contexto de uma realidade diversa, como o México” (OCEJO, 2015, p. 145, tradução e chaves nossas).

O segundo elemento do modelo é o marco teórico (bloco “marco teórico” no quadro 04). Este consiste em um “conjunto de proposições que através do tempo foram se interrelacionando até estabelecer um corpo básico de conhecimentos” (GUTIÉRREZ, p. 69, 1992, tradução nossa). É nele que se encontram todas as teorias, métodos e técnicas particulares que auxiliam o ato de projetar. Em virtude disso, é ele também que fixa os critérios ao qual o designer se apoia para interpretar e responder à realidade. Assim, o marco teórico “ilumina, regula operativamente, ou dá os critérios de todos os momentos do modelo, desde o diagnóstico da proposta até o processo de cada fase” (DUSSEL, p. 216, 1984, tradução nossa). Nosso autor observa que um marco teórico tem vários níveis de critérios ou categorias interpretativas: internacionais, nacionais, econômicos, políticos, sociais, ideológico-culturais, tecnológicos, administrativos etc. Cada caso, isto é, o conjunto de fenômenos ao qual os designers são instados a atuar, é que estabelece quais desses critérios serão mobilizados. Abaixo segue o esquema diagramático proposto por Dussel (1984, p. 217) para o marco teórico:

Quadro 08 – marco teórico



Fonte: adaptado de Dussel (1984, p. 217)

No esquema, o nível A seriam os critérios internacionais. Aqui Dussel (1984, p. 217) indica que pode se tratar, no caso dos sistemas históricos dependentes, da Teoria da Dependência com a categoria centro-periferia. O nível B é a dos critérios nacionais, como, por exemplo, um modelo de desenvolvimento em vista de um projeto nacional político. O nível C corresponde aos conhecimentos interdisciplinares necessários para cada caso, como, por exemplo, se se trata da projeção de uma máquina para semear no campo, é necessário um corpo de conhecimentos interdisciplinares, como a mecânica, as ciências agrárias, economia etc., além dos conhecimentos disciplinares próprios do design.

As fases do processo ou metodologia<sup>54</sup> são o terceiro elemento do modelo. Este é o que tem descrições mais robustas, contando com diversos capítulos na obra *Contra un diseño dependiente* (1992) dedicados a sua explanação. No esquema diagramático do quadro 04, cada fase é representada respectivamente pelos retângulos numerados de 1 a 5. De modo geral, se diz que uma fase representa um conjunto de operações metodológicas necessárias para alcançar um resultado parcial esperado. Em termos relacionais, cada uma das fases estabelece com a sua anterior uma relação de *antecipação*. Quer dizer, cada fase posterior fornece os limites da fase atual. Dussel (1984, p. 220, tradução nossa) exemplifica este caráter relacional de antecipação com a seguinte analogia:

A antecipação delimita um campo, o condicionamento constitui realmente as operações das fases consequentes. Assim, a fase 5 inclui a fase 1, como o adulto inclui a criança que foi. Pelo contrário, o feito de chegar a ser um adulto antecipa no menino a obrigação de ir à escola para cumprir depois sua função social (DUSSEL, 1984, p. 220, tradução nossa).

---

<sup>54</sup> Dussel se refere a este elemento sempre como fases do processo. Entretanto, outros pesquisadores associados à CyAD e que participaram da concepção do modelo geral do processo de design, denominam-no como metodologia. Sugerimos que isso ocorra em virtude de que Dussel (1984, p. 218) busque principalmente estabelecer o caráter diacrônico e abstrato das sequências de fases, não sendo de seu interesse, ao menos quando discute o assunto, estabelecer descrições específicas e rígidas para cada uma. Isso fica evidente quando o autor enfatiza que as “ditas fases são um conjunto sempre de alguma forma artificial ou convencionalmente definido” (DUSSEL, 1984, p. 218, tradução nossa). Ele destaca ainda que cada fase é um todo abstrato e que “nunca se cumpre em *concreto* tal como é definido” (DUSSEL, 1984, p. 218, tradução nossa e itálicas do autor). Por outro lado, Gutiérrez e Antuñano (1992) definem as fases do processo como metodologia. Fica evidente que eles intencionam delimitar um conjunto metódico mais definido, ainda que assinalem que “cada realidade específica onde opera o design caracteriza o processo que se utiliza” (GUTIÉRREZ; ANTUÑANO, 1992, p. 78). Para eles, o exercício do design, como uma série de fases, é o lugar onde se aplicam os métodos e técnicas de investigação em uma linguagem específica, daí que seja necessário distinguir as diferentes fases, a fim de “estabelecer o comum ao design e o específico em suas distintas disciplinas [design gráfico, urbano, industrial etc.]” (GUTIÉRREZ; ANTUÑANO, 1992, p. 69, tradução e chaves nossas).

Esse caráter relacional se dá em virtude de que cada fase do processo de design é, em última análise, um conjunto de procedimentos de análise de dados gestados anteriormente (GUTIÉRREZ, ANTUÑANO, 1992, p. 74). Em cada uma delas, a análise é realizada por meio da inter-relação do marco teórico (corpo de conhecimentos), no qual o designer se apoia para fixar critérios sobre a totalidade do problema; e, os dados da realidade de onde esse problema é oriundo. De modo que “a complexidade do ato de projetar consiste na interrelação, interpretação e resposta produtiva sobre estes dados” (GUTIÉRREZ, ANTUÑANO, 1992, p. 74, tradução nossa).

Neste sentido, a “realidade” é a fonte fundamental que abastece o processo de design dos conteúdos (dados) de que precisa para projetar. Esta postulação imprime alguns desdobramentos importantes para a estruturação das fases do processo. Uma vez que, sendo a “realidade” a referência primordial do ato de projetar, a sua interpretação condiciona a assertividade do ato mesmo. As discussões quanto a esse assunto são bastante extensas em *Contra un diseño dependiente* (1992), de modo que não poderemos retratá-las em sua integralidade. Mas, podemos resumi-las na questão: Qual escopo de informações da “realidade” importa para o processo de projetar? Janet (1992, p. 97, tradução nossa) indica a resposta no seguinte trecho:

o ponto de partida de processo de design é, desde a metodologia crítica que aqui propomos, um fenômeno sócio-histórico a analisar, em outros termos, um acontecimento real e significativo para uma disciplina que, como o design, pode aportar diferentes alternativas formais para sua adequada resolução (JANET, 1992, p. 97, tradução nossa)

Aqui se estabelece uma premissa fundamental do modelo: ele não parte da formalização de um problema *a priori*, mas de um conjunto de acontecimentos que estão imersos em um contexto social e cultural mais amplo. Isto é, tais problemas são “parte de uma realidade complexa na qual coexistem aspectos sociais, econômicos que por suposto requerem do design” (PARDINAS; TOCA, 1992, p. 66, tradução nossa). De modo que não é possível estipular adequadamente o problema se não se abre a outros conjuntos de proposições sobre diversos elementos dos fenômenos tratados (GUTIÉRREZ, 1992, p. 77).

Se utilizarmos as categorias do método dialético, seria o equivalente a dizer: o exercício de design não parte de um problema em si (uma nova máquina para semear, uma peça gráfica para

um novo produto), isto é, de uma *abstração*; mas, da sua localização como parte “de uma realidade complexa”, isto é, por sua compreensão como um momento real de um sistema histórico. Isto problematiza a concepção generalizada, até então vigente (e arriscamos sugerir que ainda hoje), do processo de design como essencialmente uma técnica de *problem-solving* (resolução de problemas). Como observa Pardinás e Toca (1992, p. 66, tradução nossa):

O que é evidente é o fato de que adotar uma técnica como a resolução de problemas em uma tarefa como o projeto necessariamente a limita (isto, é claro, visa torná-la mais operacional); mas se esta limitação começa com o fundamental, que é a situação do problema, necessariamente termina mal, porque quando as causas e o contexto deste problema, sempre "mal definido", são excluídos (por otimização), você sempre terá soluções "mal concebidas" (PARDINÁS; TOCA, 1992, p. 66, tradução nossa).

Neste caso, talvez possamos afirmar que o processo de projetar, como estipulado pelo modelo de design, se trata mais de uma técnica de *problem-finding* (descoberta de problemas)<sup>55</sup>. Esta perspectiva é o que fundamenta a proposição da primeira fase chamada de “caso” (retângulo 01 do quadro 04). Esta consiste na “fase crítica da análise da realidade e diagnóstico de um fenômeno de design. Este período permite [...] a descoberta de necessidades e a definição de critérios para resolver problemas.” (OCEJO, 2015, p. 145, tradução nossa). Gutiérrez e Antuñano (1992) observam que, por se tratar da análise de fenômenos sócio-históricos que envolvem múltiplos aspectos da vida humana (culturais, comportamentais, psicológicos, econômicos etc.), o design necessita de ferramentas e conhecimentos de outras disciplinas para alcançar um processo interpretativo significativo. Deste modo, a construção do “caso” deve ser realizada em colaboração “interdisciplinar, em tanto que nela concorrem as diversas disciplinas científicas com seus métodos peculiares de investigação e com o objetivo de identificar no campo o caso geral dentro do contexto social” (DUSSEL et al., p. 115, tradução nossa). O modo de operacionalização desta fase não é detalhada, mas fica evidente que a proposição de interdisciplinaridade não se limita à incorporação de métodos e técnicas de outras disciplinas no marco teórico, mas prevê a formação de grupos multidisciplinares que atuariam colaborativamente na investigação dos fenômenos, com o objetivo de “ordenar e hierarquizar

---

<sup>55</sup> Trata-se de uma referência a Jones (1966, p. 296, tradução nossa): “É provavelmente um erro equacionar o projeto com “*problem-solving*” (solução de problemas). É mais como “*problem-finding*” (descoberta de problemas) que tem sido amplamente discutido pela Mackworth (1964). As situações com as quais os projetistas de vários tipos são confrontados são menos claras do que os problemas que surgem em jogos como xadrez ou em questões de um teste”.

uma série de ações para cada disciplina [participante da investigação] dentro de um plano integral” (GUTIÉRREZ; ANTUÑANO, 1992, p. 81, tradução e chaves nossas).

A fase subsequente (retângulo 02 do quadro 04) é denominada de problema. Ela consiste na seleção pelos designers de “dados significativos para realizar seu *quefazer* operativo” e a transformação destes em estruturas formais apropriadas (problemas de design), com as quais poderá estruturar os requisitos formais (DUSSEL et al., p. 115). Problema de design aqui é o diagnóstico formal de uma “disfuncionalidade” com respeito ao contexto cultural investigado, gerado pela falta de objetos-mediações, sem o qual os sujeitos daquele contexto não conseguem cumprir seu projeto concreto. Assim como na fase anterior, esta também é eminentemente interdisciplinar, uma vez que se lança mão de métodos, técnicas e critérios de outras áreas para sintetizar e analisar os dados.

A fase seguinte (retângulo 03 do quadro 04) é a hipótese. Esta fase se trata da transição entre as etapas de investigação e análise (caso e problema) para as de síntese projetual. Ela consiste em “resolver em um processo decisivo projetual, por meio da disfuncionalidade detectada como *problema*, uma hipótese formal” (ALONSO; TOCA, 1992, p. 122, tradução nossa). Alonso e Toca (1992, p. 123, tradução nossa) observam que se é certo que, por meio de investigação e análise, os designers conseguem identificar as disfuncionalidades em um sistema cultural, “se pode com certa segurança inferir que é possível conformar hipóteses que resolvam alguns dos aspectos disfuncionais observados”. Esta etapa deve gerar uma máxima quantidade de hipóteses alternativas e eleger entre elas a mais viável em todos os aspectos para solucionar o problema de design (GUTIÉRREZ; ANTUÑANO, 1992, p. 82).

Com o conjunto de hipóteses estabelecidas, é possível integrá-las em uma hipótese formal ou de trabalho. Esta é a condição para o início da próxima fase, a de projeto (retângulo 04 do quadro 04). Nela, a hipótese é desenvolvida, levando em consideração quatro subsistemas: semiótico, que diz respeito à coerência de significado do objeto; funcional, referente à formulação dos aspectos de dimensão, posição e forma entre os componentes do produto; construtivo, em que são desenvolvidos os diferentes elementos desde a perspectiva da resistência, duração e processamento para sua realização; e, por fim, econômico-administrativo que leva em conta todos os fatores que tornarão possível a realização do projeto, de acordo com critérios de tempo, custo e qualidade pretendida. Trata-se, portanto, de “implementar a hipótese

alternativa eleita, como todo e partes, para que se possa ser realizada na fase posterior” (DUSSEL, CARMONA, 1992, p. 138, tradução nossa).

A última fase (retângulo 05 do quadro 04) é a de realização. Esta fase se inicia com a tradução do projeto em “código tecnológicos das diversas técnicas (por exemplo, carpintaria, eletricidade etc.)” (DUSSEL et al., 1992, p. 145). Durante sua execução, cabe aos designers a função de supervisão e alteração do projeto, caso necessário. Sua finalização ocorre quando os objetos são utilizados pelos usuários destinatários e se comprovam (ou não) às abordagens empregadas. No quadro 04, pode-se notar que o retângulo 05 (o de realização) está ligado ao retângulo nova mediação e novos elementos. Com isso se aponta que a realização do projeto se concretiza em um novo objeto-mediação, que será integrado à realidade, e em novos conhecimentos que, por sua vez, serão incorporados ao corpo de conhecimentos (marco teórico).

Vale ressaltar que, segundo Dussel e CyAD, as fases do processo são aplicáveis a quaisquer disciplinas do design, seja ele urbano, rural, arquitetônico, industrial, gráfico etc. Isso se dá em virtude de que ele não se constitui em torno de um tipo de produto, mas na reconstrução racional do exercício de projetar, “comprovado em algumas de suas partes por experiências nacionais [mexicanas] e estrangeiras” (PARDINAS, p. 89, tradução e chaves nossas). De modo que “o tema [das fases do processo] não é o bom design mas a boa rota para chegar nele” (PARDINAS, 1992, p. 89, tradução e chaves nossas).

Nesta subseção, apresentamos, em linhas gerais, os principais o modelo geral do processo de design, como representante daquilo que Dussel (1984, p. 197, tradução nossa) qualifica como um “modelo orgânico, flexível, aberto, crítico, criador”. Propomos na próxima subseção, identificar nele os atributos que o habilita como um modelo apropriado para um sistema cultural dependente, em detrimento de um “modelo mecânico estável” ou de “otimização”. Com isso, identificaremos o escopo crítico que ancora várias das proposições metodológicas apresentadas acima.

#### 2.3.4 Crítica à universalidade dos métodos de design

Na subseção anterior, observamos que, para o nosso autor, a ideia de um modelo orgânico, aberto e flexível se opõe a um outro, um “modelo mecânico estável”. Nesta subseção, sugerimos



que este caráter orgânico, aberto e flexível se deem no modelo de design proposto por intermédio de: (i) explicitação e escrutínio do marco teórico; (ii) integração e ênfase da fase de investigação (fase de “caso”). Veremos que ambas estratégias se amparam na crítica à noção de universalidade e a defesa do desenvolvimento de modelos teóricos e práticos próprios.

Inicialmente é necessário elucidar que, consciente ou não, qualquer ato de projetar é orientado por um corpo de conhecimentos (marco teórico) que congrega os métodos e técnicas próprias de cada disciplina e são amplamente aceitas pela comunidade de designers<sup>56</sup>. Ocorre, contudo, que este corpo de conhecimentos é sempre pressuposto, isto é, não é considerado criticamente desde sua natureza cultural. Em última análise, isto é amparado na ideia de que estes conhecimentos são neutros e universais e, portanto, tem validade para quaisquer contextos culturais, independente das condições particulares nas quais se criaram. Em outras palavras, de que são *a priori* autônomos com relação aos sistemas históricos que os dão sentido e valor específicos. Em termos dialéticos, esta autonomia do marco teórico corresponde a tratar aquilo que é abstrato (o design em si), sem considerar que ele é um momento de uma totalidade cultural mais ampla que necessariamente o condiciona. Como afirma Dussel:

Uma consideração abstrata da tecnologia [aqui incluso o design], em sua racionalidade intrínseca como processo produtivo mesmo, pode ser irreal, se não considera o todo concreto histórico dentro do qual se encontra e de onde cobra sentido (DUSSEL, 1984, p. 230, tradução nossa).

Com efeito, qualquer perspectiva que busque situar criticamente o ato de projetar em um sistema histórico, requer considerá-lo desde sua natureza cultural. Isto é, implica em desnaturalizar o corpo de conhecimento que orientam seu exercício. Para isso é necessário que haja consciência do marco teórico, daí que sua explicitação, como um momento do modelo de design, seja um mecanismo fundamental. Uma vez explicitado, ele se torna acionável e pode ser objeto de escrutínio, crítica e alterações. É precisamente neste sentido que se diz que o modelo é aberto e crítico, ele não está mais pressuposto, ele agora é *objeto* de crítica, quer dizer: está “à frente (*ob-*), [...] foi lançado (*-ject*) à consideração teórica” (DUSSEL, 1977, p. 47).

---

<sup>56</sup> É de se notar que mesmo as técnicas de projeção vernaculares também possuem um corpo de conhecimentos que, assim como qualquer outro, é “um conjunto de proposições que através do tempo vão se inter-relacionando [...]” (GUTIÉRREZ; ANTUÑANO, 1992, p. 71, tradução nossa).

O marco teórico, como um momento do modelo de design, permite estabelecer os critérios operativos do ato de projetar, de acordo com as necessidades e características daquele sistema cultural. Isso se dá porque, não sendo o marco teórico neutro, mas originário de uma totalidade cultural específica, ele naturalmente corporifica os critérios operativos<sup>57</sup> que o habilita como mediação de seu sistema histórico. Neste sentido, ele incorpora critérios e objetivos que, sendo apropriados para o seu sistema histórico, podem ser “disfuncionais” em outro. Dussel e Antuñano (p. 2, tradução nossa) oferecem um exemplo de como a aplicação de critérios de um processo de design podem criar “disfuncionalidade” em sistemas históricos dependentes:

Se tomarmos em conta os critérios operativos ou funcionais que regulam os processos tecnológicos de design dos produtos industriais do “centro”, descobriremos que eles nasceram a partir de um contexto cultural e econômico bem definidos. Tomemos, por exemplo, um critério operativo de design e tecnologia altamente desenvolvidos: a escassez e o alto preço da mão de obra provoca que estes designs usem o máximo de capital e tecnologia, o que incide na investigação científica e os descobrimentos técnicos dos países do “centro”. Este critério pretende ser universal e se impor no mercado internacional. Pelo qual aceitar esta tecnologia, no caso dos países chamados periféricos, significa aceitar implicitamente aquele critério operativo e, ao aplicá-lo, se cairia dentro de uma contradição na estrutura dos mesmos países, já que tem abundante mão de obra a baixo preço e medianamente qualificada. Ainda no caso de que está tecnologia renda frutos iguais, a decomposição econômica que resulta da não utilização dos recursos humanos, cujo efeito imediato são o desemprego e as pressões sociais, seriam suficiente razão para descartar, desde o princípio, a utilização indiscriminada de tecnologias importadas (DUSSEL, 1992, p. 2, tradução nossa).

Ao tomar consciência do marco teórico, podemos nos ater criticamente aos critérios operativos subjacentes ao processo de design. Entretanto, isso não é o suficiente se o modelo de design não fornecer aos designers critérios e objetivos alternativos. É necessário, portanto, que o marco teórico elucide “os requerimentos culturais do próprio processo de design” (DUSSEL, 1992, p. 2, tradução nossa) naquele sistema histórico. Neste sentido, é que ele não se reduz a um simples levantamento bibliográfico, mas em uma atividade constante de revisão de seus postulados.

Assim, o caráter orgânico do modelo de design se dá em sua capacidade de reagir “ante o disfuncional (como todo organismo vivo diante de germes patógenos), criando novas respostas,

---

<sup>57</sup> Aqui no sentido preciso de um “[...] padrão com o qual se mede distintas alternativas” (DUSSEL et al., 1992, p. 156, tradução nossa).

heterogêneas, mas funcionais, flexíveis e modificáveis, segundo às exigências; com autoconsciência do todo e das partes; com atitude histórica para não repetir o que não responde mais à realidade” (DUSSEL, 1984, p. 213, tradução nossa). A capacidade de reação, portanto, é a de objetivamente assumir novos critérios e objetivos coerentes com a “realidade” dos sistemas históricos dependentes. Este procedimento se dá de duas maneiras. Por um lado, por meio da inclusão no marco teórico de teorias que forneçam ao modelo de design novas categorias interpretativas que atuem “como fatores condicionantes e que marcam o escopo e o sentido de sua análise” (DUSSEL et al., 1992, p. 96, tradução nossa), conforme às condições e necessidades do sistema histórico dependente<sup>58</sup>. E, por outro, pela incorporação no processo de design de procedimentos interdisciplinares de investigação “como ferramenta fundamental para a interpretação da realidade, e da mesma derivar critérios que potenciem elementos de inovação para o que mencionamos como *design alternativo*” (OCEJO, 2015, p. 215, tradução nossa e itálicas da autora).

Por meio da fase de caso, o modelo de design não apenas “se informa, mas se confronta com a realidade” (DUSSEL, 1984, p. 212, tradução nossa). Como vimos na subseção anterior, esta fase requer analisar os fenômenos considerando que são parte de uma totalidade sócio-histórica, quer dizer, de que não são fenômenos isolados. Isto é abertamente uma crítica de Dussel e CyAD aos métodos de design propostos pelos expoentes do movimento *Design Methods*<sup>59</sup>,

---

<sup>58</sup> Não fica claro quais teorias se advogam pela inclusão no marco teórico, assim como quais critérios seriam utilizados para sua seleção, exceto a indicação de que sejam teorias que permitam aos designers estabelecer critérios e objetivos “interdisciplinares e derivados de nossa realidade concreta” (DUSSEL, ANTUÑANO, 1992, p. 7, tradução nossa). A única proposição clara é a de que a Teoria da Dependência seria uma das teorias adequadas para sistemas históricos dependentes.

<sup>59</sup> *Design Methods Movement* (DMM) ou movimento dos métodos de design (em tradução livre) foi um campo de estudo que reuniu pesquisadores de áreas diversas que tinham como objeto de investigação os métodos de design. Ainda que este tópico já tivesse sido objeto de trabalhos precedentes (como do suíço Fritz Zwicky, em “*The Morphological Method of Analysis and Construction*”, de 1948), apenas com o advento do “design method”, recebeu substancial reconhecimento acadêmico (CROSS, 1993, p. 16). O marco de sua fundação se dá em “*The Conference on The Design Methods*”, realizado em Londres em 1962. Do qual derivou dois importantes encontros que consolidaram o campo de estudo: em 1965, “*Symposium on Design Methods*”, em Birmingham; e, em 1967, “*Symposium on Design Methods in Architecture*”, em Portsmouth, ambos no Reino Unido. Segundo Cross (1993, p.16), o campo de estudo surge pela necessidade de aplicação de métodos inovadores e “científicos” a problemas novos do mundo pós-Segunda Guerra Mundial. Baseados em técnicas de tomada de decisão e novas abordagens criativas desenvolvidas na década de 1950, o movimento design methods tinha como objetivo explicitar o processo de design que até aquele momento era “em grande parte feito na cabeça e, por esta razão, permanece invisível” (GREGORY, 1966, p. 3, tradução nossa), por meio da formalização dos procedimentos rigorosos e sistemáticos. Não resta dúvidas que as formulações e postulados do Design Methods influenciaram a abordagem de Dussel e CyAD. Em “*Contra un diseño dependiente*” (1992), pode-se encontrar o texto “*Crítica a los modelos vigentes del proceso de diseño*”, do sociólogo Felipe Pardiñas e do arquiteto Antonio Tocas. Ali, os autores discutem várias obras de expoentes do *Design Methods*, entre as quais a obra “*Ensayo sobre la síntesis de la forma*” (1964), de Christopher Alexander; e, o texto “*Wicked problems*” (1974), de Horst Rittel e Melvin Webber, dentre outros. No caso de Dussel em particular, ainda que não haja menção direta a nenhuma obra de expoentes do *design methods*, as ideias parecem influenciar sua abordagem igualmente. Especialmente as de Christopher Alexander, o único a

especialmente no que se refere à caracterização da natureza dos problemas de design. Segundo Pardinás e Toca (1992, p. 66), em grande medida, o que passou a ser chamado *wicked problems* (problemas perversos ou escorregadios, em tradução livre)<sup>60</sup>, se tratava da insuficiência de investigação das situações em que os problemas de design emergem. Especialmente no que se referiam à aspectos socioculturais que, não sendo facilmente "detectados", eram deliberadamente ignorados, sob o pretexto de otimizar<sup>61</sup> o processo de design (PARDINAS; TOCA, p. 66). Contudo, o real resultado da otimização era a falta de compreensão dos designers das “causas e o contexto destes problemas”, ocasionando soluções insuficientes ou disfuncionais. Nas palavras de Pardinás e Toca (1992, p. 66, tradução nossa): “Mas se essa limitação começar pelo fundamental, que é a situação do problema, necessariamente acaba mal, pois quando se exclui (por otimização) as causas e o contexto deste problema sempre ‘mal definido’, sempre se terá soluções ‘mal desenhadas’” (PARDINAS; TOCA, 1992, p. 66, tradução nossa). No caso dos sistemas históricos dependentes, os autores salientam, isso é ainda mais preocupante, uma vez que um “mau desenho” gera disfuncionalidades significativas.

Com efeito, compreender as causas e o contexto dos problemas deve levar em consideração que o humano não se encontra isolado, mas imerso em um sistema de vida comunitário, no qual desenvolvem suas atividades (GUTIÉRREZ; ANTUÑANO, 1992, p. 69). Isso requer que o exercício de design, para não cair em simplificações que o levem à disfuncionalidades com respeito àquele sistema histórico, considere, em cada decisão, os sistemas de vida e suas múltiplas variáveis. Gutiérrez e Antuñano (1992, p. 69) apontam criticamente que a utilização de critérios determinantes oriundos de teorias científicas que consideram o humano em seus aspectos parciais (peso, percepção visual, ergonomia etc.) incorre em considerá-lo desde uma *abstração*, isto é, isolado de sua totalidade cultural e, conseqüentemente, levar a proposição de objetos-mediações disfuncionais. Em razão disso que:

---

quem faz menção textualmente quando discute a natureza indeterminada dos métodos de design (DUSSEL, 1984, p. 226).

<sup>60</sup> Conferir Rittel e Webber (1974)

<sup>61</sup> Daí que Dussel indique que um modelo fechado estável se trate de um modelo de otimização. No caso de um modelo aberto, crítico e flexível, adequado a sistemas históricos dependentes, os critérios devem ser “descobertos e inventivamente propostos; as hipóteses devem ser o resultado de alternativas novas e criadoras, *a otimização não é essencial aqui*” (DUSSEL, 1984, p. 197, tradução e itálicas nossas). Como esclarece Pardinás e Tocas (1992, p. 66), o termo “otimização” era recorrente no discurso projetual e, não incomum, se limitava a critérios avaliativos relacionados estritamente à produção dos objetos e à, nas palavras dos autores, “predileções dos projetistas”. Com efeito, representava uma “simplificação dos aspectos completos do processo” (PARDINAS; TOCA, 1992, p. 66, tradução nossa). Segundo os autores, em uma situação de projeto em que uma “solução ótima” do problema era fortemente estimulada, uma atitude crítica do designer não era relevante e até “suspeita”.

[...] não se pode falar de sistemas de vida promedio, e se deve ante cada caso estudar todas as variáveis que estruturam uma particular sistema de vida relacionado dentro de um ambiente específico e não universal. condicionado histórica e socialmente dentro de uma realidade nacional (GUTIÉRREZ; ANTUÑANO, 1992, p. 72, tradução nossa).

Se qualquer objeto-mediação só encontra concretude em um sistema de vida e este, por sua vez, se dá em um ambiente histórico específico e condicionado, não é possível inferir imediatamente (no sentido etimológico do termo) que as mediações de um sistema histórico servem a outros. Neste caso, a investigação dos sistemas de vida é essencial para a constituição de direcionamentos que permitam ao exercício do design projetar objetos-mediações coerentes e, retroativamente, confrontar o corpo de conhecimentos em novas sínteses criativas.

Em síntese, o que subjaz fundamentalmente à explicitação e constante revisão do marco teórico e a integração e ênfase conferida à etapa de investigação, como um momento do modelo de design, é o reconhecimento de que o exercício do design é culturalmente constituído. O esquecimento desta premissa só é possível desde que se ancore na ideia de que o conhecimento, seja teórico ou técnico (como no caso dos métodos e técnicas de projeção), são neutros e têm validade universal. O desdobramento imediato disso é uma percepção de autonomia da ciência, da tecnologia e do design com respeito aos sistemas históricos em que atuam. Dussel (1984, p. 98, tradução nossa) observa que esse procedimento consiste tomá-las em uma universalidade abstrata:

A ideologia tecnologista ou cientificista consiste, justamente, em esquecer o condicionamento real das totalidades inclusivas. E pretender a autonomia real da tecnologia ou da ciência porque são “universais”. A universalidade abstrata (tomada em si e separada de todo o contexto real) da ciência e da tecnologia, momentos da poética, é perfeitamente aceitável, como universalidade mesma da razão humana. Mas, em concreto, realmente, a tecnologia, a ciência e a razão humana são momentos reais de totalidades que as definem em seu sentido completo, complexo, real (DUSSEL, p. 98, tradução nossa).

O fato de que o caráter universal da ciência e da tecnologia (momentos da poética) esteja amparada na concepção de universalidade da razão humana (momento teórico-especulativo) é a inversão que permite tomá-las em uma universalidade abstrata, isto é, desconectada de todo o contexto real. Como vimos no capítulo anterior (subseção “Do dualismo antropológico”), isso

se dá em virtude de que a tradição filosófica moderna considera a racionalidade teórica como *a priori* na constituição do humano. Para Dussel, entretanto, a abertura primeira do humano é antes prática e poética, e só depois teórica. De modo que a razão teórica é um momento posterior, constituída ela mesma, como uma mediação para a vida.

A pretensão de universalidade da ciência e da tecnologia se pauta, portanto, sobre a ideia de que a razão é substantivamente universal<sup>62</sup>, sem considerar que ela é um momento das totalidades histórico-culturais que a constituem. Daí que a imparcialidade dos métodos e técnicas do design não se justifique, uma vez que parte de uma falsa premissa. Quer dizer, elas são também, como obras da razão, estratégias singulares de manutenção e reprodução da vida de uma comunidade específica de viventes. Essa inversão teórica proposta por Dussel (1984, p. 98, tradução nossa) permite-lhe conceber o design como uma prática situada e não-universal. Ele tensiona essa discussão ao questionar àqueles que, sob o argumento da universalidade da razão, reprovam a possibilidade de existência de uma ciência e tecnologia própria, isto é, latino-americana:

Os tecnologistas ou cientificistas indicam que é impossível falar de “ciência ou tecnologia latino-americana”. À medida que tal tecnologia é universal. Mas, quanto aos sujeitos que a exercem, os problemas que resolvem, os recursos com que contam, as necessidades que cumprem, os objetivos que propõem, enfim, por todos os condicionamentos concretos, históricos, se pode falar de uma ciência e tecnologia latino-americana, no caso em que haja. Todo erro consiste em pretender que é real um momento abstrato (tecnologia), esquecendo que é um momento abstrato (a tecnologia, por exemplo) de uma totalidade real (em último término uma formação social) (DUSSEL, 1984, p. 98, tradução nossa).

A proposição do modelo de design, em último caso, se fundamenta na rejeição da universalidade da razão e, por consequência, da ciência, da tecnologia e do design. Por meio da operação constante de circunscrição de seus métodos e técnicas às circunstâncias e necessidades históricas às quais são chamadas a intervir e das quais extraírem seu valor e sentido. Este processo abre a possibilidade da conformação de outros modelos práticos (aqui no sentido

---

<sup>62</sup> É importante salientar que Dussel não põe em dúvida a noção de razão mesma. Como observamos no capítulo anterior (subseção “De uma comunidade ideal à comunidade de projeção da vida”), o autor sugere que a razão, como uma estratégia humana para manutenção e reprodução da vida, é compartilhada por toda a espécie humana, independente da organização societária. Acontece que, sendo ela condicionada pelas diferentes formações sociais e históricas, ela é constituída de modos distintos, com conteúdos e formas peculiares, conforme às necessidades culturais.

dusseliano) que, ao se integrar às diversas realidades culturais e regionais, ampliam as perspectivas e abordagens para a disciplina.

Cabe observar que a crítica à universalidade abstrata dos métodos de design não implica para nosso autor em uma posição oposta: de que o design e a tecnologia sejam apenas produtos de determinações econômicas, políticas ou ideológicas. Neste ponto, Dussel (1984, p. 142, tradução nossa e itálicas do autor) é categórico em afirmar que “antes que relações sociais de produção existam, já há *produção*, tecnologia”. Aqui, Dussel se ampara na hipótese que extrai de suas leituras de *Cuaderno tecnológico-histórico*: de que não é a economia a instância última que condiciona materialmente a vida social e cultural, mas a instância poética-tecnológica é “a condicionante estritamente material da economia [e, por consequência, das demais instâncias]; o valor de uso [poiético, por natureza] é o suporte material do valor de troca [econômico, por sua vez] – valor este último, reflexo, segundo, derivado” (DUSSEL, 1984, p. 12, tradução e chaves nossas). Esta hipótese contrasta com a primazia que a ortodoxia marxista confere à instância econômica e o seu caráter determinista com respeito às demais instâncias da vida social. Cujas implicações teóricas são uma abordagem inversa daqueles que defendem uma autonomia abstrata da tecnologia e do design: “negar a existência da tecnologia [inclusive o design] em sua autonomia: economicismo tão frequente entre marxistas” (DUSSEL, 1984, p. 12, tradução nossa).

No pensamento dusseliano, uma política para o design desponta da tensão entre essas duas abordagens. Contra aqueles que, baseados em uma perspectiva economicista, advogam a determinação do design e da tecnologia, secundarizando-o com respeito à problemática econômico-política, Dussel (1984, p. 12) lembra a centralidade da problemática poética-tecnológica, sem a qual não é possível cumprir um autêntico projeto de transformação social latino-americano<sup>63</sup>, em especial caso para a superação de sua dependência econômica e cultural. Daí que o design não seja uma questão secundária ou posterior, mas um tema cujo “esquecimento tem as piores consequências”. Contra aqueles que, por outro lado, defendem a sua autonomia absoluta, ancorados em uma universalidade abstrata, e negam os condicionantes concretos das totalidades históricas específicas, Dussel lembra que o design não é apenas “um assunto meramente formal ou técnico, mas basicamente de projeto humano”. Em se tratando de

---

<sup>63</sup> Aqui Dussel direciona sua crítica especialmente à intelectualidade crítica latino-americana e “as esquerdas” que, segundo ele, em se ocupando com razão da instância política, tem esquecido quase completamente do âmbito material ou poiético: “a necessidade de clarificar a problemática econômico-política não tem dado tempo ao nível tecnológico do design” (DUSSEL, 1984, p. 13, tradução nossa).

projeto humano, não se encontra determinado, mas depende da decisão (política, por natureza) em se produzir modelos de design próprio, claro, fundamentado e compreensível às responsabilidades da realidade concreta, política, econômica, cultural, estética, tecnológica e científica dos países latino-americanos.

Na próxima subseção, apresentaremos o contexto teórico-político que parece influenciar a ideia do desenvolvimento de um modelo próprio de design: a questão frequente nos círculos filosóficos latino-americanos quanto a possibilidade de existência de uma filosofia própria. Em termos dialéticos, isso significa que nos afastaremos das considerações metodológicas quanto ao modelo de design e ascenderemos a nível de análise superior. Que, ainda que mais distante de seus aspectos processuais, é mais *real*, em virtude de que nos permitirá descobrir as suas razões e, por consequência, a ampliação de sua compreensão.

### 2.3.5 Design com filosofia: um modelo latino-americano?

A fim de ampliar a compreensão quanto a busca de Dussel e da CyAD por um modelo próprio de design, é necessário remontar às discussões sobre a existência de uma filosofia latino-americana, o qual nosso autor esteve envolvido desde o início de seu projeto filosófico (MALDONADO-TORRES, 2008). Faremos isso por meio de uma breve apresentação dos principais tópicos discutidos pelo filósofo peruano Salazar Bondy<sup>64</sup>, na obra “¿Existe una filosofía de nuestra América?” (1968)<sup>65</sup>. Com isso, realizaremos algumas confluências desta obra com as formulações de Dussel e CyAD quanto ao modelo de design.

---

<sup>64</sup> Augusto Salazar Bondy (1925-1974) foi jornalista e filósofo peruano. Iniciou sua formação em letras na Universidade de São Marcos (Peru) e a completou no Colégio de México, sob orientação do filósofo espanhol José Gaos, e na Universidade Nacional Autônoma do México, com Leopoldo Zea. Bondy teve notável contribuição para o sistema educacional peruano, tendo conduzido “[...] a reforma do sistema educativo de sua país como seu principal ideólogo e responsável, sendo presidente do Conselho superior de Educação desde 1971 e representante na Unesco em diversas ocasiões” (REYES, 2010 [1971], p. 10, tradução nossa). Grande conhecedor das correntes filosóficas europeias, dedicou grandes esforços a analisar e compreender a evolução intelectual e cultural peruana e, de modo geral, da América Latina, a qual dirigiu uma crítica implacável e construtiva em diversos livros e artigos acadêmicos, dentre os quais a famosa obra “¿Existe una filosofía de nuestra América?”, de 1968. Nela denunciou “[...] que o pensamento ibero-americano carece de originalidade e de coerência interna em seu desenvolvimento, não havendo sido em cada momento histórico mais que uma mera repetição simulada das filosofias dominantes do mundo ocidental” (REYES, 2010 [1971], p. 10, tradução nossa). Bondy teve sua carreira intelectual interrompida prematuramente por um acidente de carro, em 1974.

<sup>65</sup> Por ora, não existe nenhuma investigação que precise a influência da obra “¿Existe una filosofía de nuestra América?””, assim como as demais da profícua carreira de Bondy, na formação do pensamento dusseliano. Apesar disso, a ver pelas recorrentes citações realizadas ao filósofo peruano, especialmente na década de 1980, é evidente que ele exerceu uma duradoura autoridade em seu pensamento. Dussel (1994, p. 87, tradução nossa) teve ciência da existência da obra supracitada em dezembro de 1969, como ele mesmo relata: “Antes de ler a obra de Salazar Bondy, em dezembro de 1969, nasceu o tema [referindo-se a sua ética da libertação]. Lembro que, naquele ano,



Como esclarece Nuccetelli (2021), desde sua institucionalização como disciplina acadêmica, após a independência das nações hispano-americanas do jugo espanhol no século XIX, é característica da filosofia latino-americana a reflexão sobre a possibilidade de sua existência:

Uma característica marcante da filosofia latino-americana é seu engajamento principiado na reflexão sobre a sua natureza e o seu significado, na verdade, a própria possibilidade de sua existência. [...] A natureza da filosofia na América Latina chamou a atenção de pensadores de mentalidade filosófica pela primeira vez no início do século XIX, quando a região começou a se desenvolver em nações independentes da Espanha. Porém, adquiriu maior importância com o nascimento da filosofia acadêmica contemporânea no século seguinte, ocupando finalmente o centro das atenções na segunda metade do século 20, onde a encontramos hoje (NUCCETELLI, 2021, p. 73-74).

O marco geral que colocou a questão da existência de uma filosofia latino-americana no centro das atenções, durante a segunda metade do século XX, foi a polêmica envolvendo o filósofo peruano Salazar Bondy e o intelectual mexicano Leopoldo Zea. Bondy marca o início do debate com a publicação da obra *¿Existe una filosofía de nuestra América?* (1968), na qual questiona se existe uma filosofia “original, genuína ou peculiar”<sup>66</sup> na América Latina. Sua conclusão é de que não existe no continente filosofia nem original nem genuína, apenas imitação:

---

na Faculdade de Filosofia da Universidade (UNAM), Leopoldo Zea me convidou para dar uma palestra sobre a realidade latino-americana que analisei a partir de uma categorização husserliana (da categoria *Lebenswelt*), mas mostrando a Europa como dominadora e a América Latina como dominada. O próprio Zea me disse que meses antes Salazar Bondy tinha tido conceitos semelhantes”. Contudo, apenas em agosto de 1973, na *Cuartas Jornadas Académicas*, sediada na Universidade de São Salvador (Argentina), é que Dussel teve a oportunidade de debater com Salazar Bondy. O encontro parece ter sido promissor a ver pela menção à Dussel realizada pelo filósofo peruano naquele mesmo ano, em artigo à revista *Stromata*: “A segunda dimensão, então, é um repensar ou uma mudança de abordagem ou perspectiva na abordagem dos problemas, que poderiam ser - se você quiser - os problemas seculares da filosofia. A este respeito, acho muito interessante o que pessoas como Dussel estão fazendo, estão tentando repensar a problemática tradicional com uma nova perspectiva” (BONDY, 1973, p. 157, tradução nossa). Dussel (1984, p. 56, tradução nossa) reconhece a importância do pensamento de Bondy para a então nascente Filosofia da libertação: “Em agosto de 1973, na viagem que realizou Augusto Salazar Bondy a Buenos Aires [...] podemos projetar futuros trabalhos conjuntos. Sua morte prematura, em março de 1974, nos privou de seu apoio tão importante. A ‘Filosofia da libertação’ deve muito a Salazar Bondy”.

<sup>66</sup> Segundo Salazar (1967, p. 72, tradução nossa), original significa “o aporte de ideias e desenvolvimentos novos, em maior ou menor grau, com respeito às realizações anteriores, mas suficientemente discerníveis como criações e não como repetição de conteúdos doutrinários. Neste sentido, uma filosofia original será identificável por construções conceituais inéditas de valor reconhecido”. Autenticidade, por sua vez, é empregado pelo autor para identificar “um produto filosófico – assim como um produto cultural qualquer – que se dá como propriamente tal e não como falseado, equivocado ou desvirtuado. Neste sentido dizemos que, *verbi gratia*, que a filosofia de Kant é genuína e que um discurso espírita é pseudofilosofia”. E, por peculiar, emprega para referir-se “a presença de características histórico-culturais diferenciadas, que dão característica distintiva a um produto espiritual, neste caso, filosófico; se trata de um tom, digamos, local ou pessoal, que não implica em inovações de conteúdo substantivo. Duas pessoas, dois povos, duas classes ou duas épocas tem sempre peculiaridades que se refletem nas perspectivas filosóficas” (BONDY, 1967, p. 72, tradução nossa).

Nossa filosofia, com suas peculiaridades próprias, não tem sido um pensamento genuíno e original, mas inautêntico e imitativo no fundamental. A causa determinante deste feito é a existência de um defeito básico de nossa sociedade e nossa cultura. Vivemos alienados pelo subdesenvolvimento conectado com a dependência a que estamos sujeitos e sempre temos estado (BONDY, p. 93, tradução nossa)

Para o autor peruano, o caráter inautêntico e imitativo da filosofia hispano-americana<sup>67</sup> se dá em razão de uma “receptividade universal”, isto é, na disposição aberta e quase irrestrita a aceitar todo tipo de produto teórico procedente dos grandes centros da cultura ocidental. De modo que a filosofia hispano-americana consistia em “uma transferência superficial e episódica de ideias e princípios, de conteúdos teóricos motivados por outros projetos existenciais de outros homens” (BONDY, 1967, p. 81, tradução nossa). Segundo Bondy, isso resvala em uma ilusão antropológica que leva o latino-americano a:

[...] atitudes perante o mundo que não podem ser repetidas ou partilhadas devido a diferenças históricas [com respeito à sociedade europeia] muito marcadas e que por vezes são contrárias aos valores das comunidades [latino-americanas] que as imitam. Quem assume esse pensamento imitador acredita se ver nele expresso ou se esforça para vivê-lo como seu, sem conseguir se encontrar nas imagens que o compõem. A ilusão e a inautenticidade prevalecem neste caso e pagam-se com a esterilidade, que denuncia uma falha vital e é sempre um risco para a vida individual e colectiva (BONDY, 1967, p. 81, tradução e chaves nossas).

O risco para a vida individual e coletiva é a dependência teórica e cultural que perpetua “nossa sujeição como povos e nossa depressão como seres humanos [latino-americanos]” (BONDY, p. 90, tradução e chaves nossas). Influenciado pelas reflexões do filósofo espanhol José Gaos, quanto à existência de uma filosofia própria mexicana, Bondy indica que uma filosofia latino-americana deverá se ocupar dos grandes temas universais, “mas também e muito especialmente da realidade americana, de nosso contexto histórico particular: será salvadora de nossas circunstâncias, no sentido orteguiano” (BONDY, 1968, p. 60, tradução nossa). De outro modo, será uma filosofia preocupada com o humano e com a indagação de novos valores, cujo centro

---

<sup>67</sup> Na introdução de *¿Existe una filosofía de nuestra América?* Bondy restringe o seu estudo ao pensamento hispano-americano. Em suas palavras: “[...] só atenderemos o pensamento filosófico da área da hispanoamericana, não ao americano em geral, nem sequer ao íbero ou latinoamericano” (BONDY, 1967, p. 8, tradução nossa). Com isso, a filosofia brasileira fica de fora de sua análise, ainda que alerte que “haja boas razões para pensar que as conclusões de nosso estudo podem ser estendidas sem esforço à filosofia do Brasil ou, o que é praticamente o mesmo, ao conjunto da América Latina.” (BONDY, 1967, p. 8, tradução nossa).

de irradiação é a consciência do homem da América “com seu peculiar modo de ser e essa especial dialética entre a independência e a dependência como sagazmente ressalta Zea” (BONDY, 1968, p. 61-62, tradução nossa). Neste sentido, Bondy recorre às proposições do filósofo venezolano Ernesto Mayz Vallenilla<sup>68</sup> que propõe que uma filosofia latino-americana deveria ser fundada na experiência ontológica original do homem americano. Escreve Vallenilla (1959 apud BONDY, 1967, p. 69, tradução nossa):

[...] a originalidade [da filosofia latino-americana] não consiste nos 'métodos' — nem mesmo na textura formal dos 'conceitos' — mas sim no que é iluminado 'originalmente' (por isto é, em sua 'origem' ou 'originariedade'), mesmo quando 'métodos', 'noções' e 'conceitos' já sabidos e perfeitamente conhecidos são usados para isso” (VALLENILLA, 1959 apud BONDY, 1967, p. 69, tradução e chaves nossas).

Uma filosofia própria latino-americana encontraria sua originariedade não nos métodos, mas em uma “a hermenêutica existencial, de inspiração fenomenológica, que [...] coloca o pesquisador diretamente diante do problema chave” (BONDY, 1967, p. 69, tradução nossa). É por meio da reflexão sobre a existência do homem americano e a análise de suas circunstâncias (realidade) que a filosofia latino-americana encontrará um caminho próprio e original.

Certamente, essa discussão, que aqui apresentamos apenas em caráter breve e resumido, necessitaria de um desenvolvimento mais amplo. Mas acreditamos que do já apresentado é possível traçar alguns paralelos com as discussões e proposições de Dussel e CyAD. A primeira que gostaríamos de destacar é aquela que para Bondy operacionaliza o caráter imitativo da filosofia latino-americana: a adoção irrestrita de ideias e princípios de outros projetos existenciais. Em *Contra un diseño dependiente*, esta é a preocupação central que funda o esforço pela construção de um modelo próprio de design, especialmente um que “inclua os critérios operativos de nossa realidade nacional e que, a partir deles, proponham soluções que harmonizem nosso próprio sistema cultural, econômico e tecnológico” (DUSSEL; ANTUNAÑO, 1992, p. 2, tradução nossa). Com efeito, na crítica realizada ao movimento

---

<sup>68</sup> Ernesto Mayz Vallenilla (1925-2015) foi filósofo venezuelano e fundador e primeiro reitor da Universidade Simón Bolívar (Venezuela). Formou-se em Filosofia e Literatura na Universidade Central de Venezuela, na primeira turma da Faculdade de Filosofia e Letras em 1950, onde mais tarde obteve seu doutorado em Filosofia. Realizou estudos de pós-graduação nas universidades alemãs de Göttingen, Munique e Freiburg, oportunidade em que foi aluno de Heidegger. Sua extensa e profícua produção perpassou por várias temáticas. Em sua fase madura, dedicou-se à “[...] técnica e a análise que fazia de seu determinante papel na trans-formação que exercia sobre praticamente todos os âmbitos da vida e destino humanos contemporâneos” (GARBER, 2016, p. 354, tradução nossa), tendo registrado suas investigações em obras como *Crítica de la razón técnica* (1974), *La ratio técnica* (1983), *El dominio del poder* (1999), y sobretudo em *Fundamentos de la meta-técnica* (1990).

*design methods*, a tese fundamental é a de que a falha mais grave não reside nas formulações metodológicas propostas, mas em sua pretensão de imparcialidade e, conseqüentemente, no apelo a sua adoção irrestrita em realidades que não aquelas em que e para as quais foram elaboradas. Diz-nos Pardini e Toca (1992, p. 66, tradução nossa):

Finalmente, a falha mais grave - sobretudo entre os designers que não estão inscritos na realidade que originou esta aclaração do processo de design [se referindo às formulações do *design methods*] - é a miopia na aceitação de métodos e especialmente em técnicas, que não tem nada a ver com a realidade diferente e contraditória, na qual se aplica um processo que de entrada não é crítico e, portanto, tende ao estatismo (PARDINAS; TOCA, 1992, p. 66, tradução e chaves nossas).

A estratégia de Dussel de discutir o valor e o sentido do design vinculando-o à sua função de mediação em um sistema histórico é claramente alinhada com esta crítica. Para nosso autor, o que caracteriza um modelo de design como “mecânico estável” não é algum tipo de valoração essencialista<sup>69</sup>, mas a sua adoção irrestrita, sem que seja objeto de um rigoroso processo de avaliação e aperfeiçoamento, de acordo com o projeto existencial dos povos e culturas diversas. Neste sentido, o modelo de design deve ser, assim como a filosofia, original. Não no sentido de novo ou inédito, mas naquilo que ele ilumina ‘originalmente’: as circunstâncias históricas particulares. A promoção do marco teórico e da fase de investigação são dispositivos que formalizam projetualmente aquilo que o filósofo peruano indica como a realização de um processo hermenêutico existencial que “coloca o pesquisador diretamente diante do problema chave”.

É importante notar que, para Bondy (1968, p. 89, tradução nossa), a causa determinante desta situação de dependência teórica e cultural é econômica: “a inautenticidade se enraíza em nossa condição histórica de países subdesenvolvidos e dominados”. Daí que ele proponha que a filosofia, no curso de se viabilizar como autêntica e original, deva ser um pensamento capaz de desencadear e promover o processo superador desta condição: “A superação da filosofia está, assim, intimamente ligada à superação do subdesenvolvimento [econômico]” (BONDY, 1968, p. 89, tradução e chaves nossas). Por sua natureza reflexiva, a filosofia tem a função de:

---

<sup>69</sup> Isto é, a ideia de que métodos ou técnicas de design carreguem em si mesmos alguma espécie de sentido ou valor absoluto, independente dos sistemas históricos em que estão imersos. Ao contrário, para ele, como vimos, o valor e o sentido do design se estabelece com relação aos demais elementos de um processo histórico e cultural.

[...] permitir por todos os meios – entre outros, os modelos instrumentais, incluindo toda a disciplina do trabalho universitário, do trabalho científico, do qual não podemos escapar – uma crítica que implica o tratar de conseguir a máxima consciência sobre o que está o conjunto de nossa situação (BONDY, 1973, p. 156-157, tradução nossa)

É sedutor intuir que o tratamento filosófico dispensado por Dussel ao design cumpre esta prescrição bondiana, ainda que não haja nenhuma referência explícita quanto a isso. Em um caso ou outro, a centralidade desta questão parece fundamentar a leitura dusseliana de que o design, como um momento da poiética contemporânea, é central para a constituição de política da independência cultura latino-americana (que, em sentido amplo, também inclui a própria filosofia). Tendo em vista sua tese de que a poiética é a instância primeira que condiciona a economia, ele prospecta que a dinâmica de dependência a que os países latinos se encontram está *a priori* no nível poiético: “a essência material de toda a dependência se encontram no nível poiético” (DUSSEL, 1984, p. 97, tradução nossa). De outro modo ele nos diz que:

O intercâmbio consiste na injustiça prática [aqui 'prática' se referindo à economia]; *na desigualdade poiética reside a possibilidade real da dita dominação*. Se descobre assim o coração da dominação política e econômica, e igualmente ideológica, a instância tecnológica” (DUSSEL, 1984, p. 97, tradução, destaque e chaves nossas).

Daí que seja necessário, segundo o autor, constituir uma poiética da libertação, em tanto que ela seja uma “libertação material [...] pressuposta de uma libertação plena das outras instâncias” (DUSSEL, 1984, p. 97, tradução nossa). É por este motivo que Dussel se dedica a integrar o exercício do design como parte da arquitetura de sua Filosofia da libertação e lamenta que o marxismo e as esquerdas tenham “[...] ocultado a poiética. A necessidade de clarificar a problemática econômica-política não tem dado tempo para o nível tecnológico do design” (DUSSEL, 1984, p. 13, tradução nossa).

A título de conclusão desta subseção, gostaríamos de dar um passo adiante com relação à ideia de um modelo próprio de design e delinear em termos gerais no que consistiria uma política para o design latino-americano, baseado nas discussões apresentadas até então. Com isso, iremos *abstrair* dos elementos específicos do modelo geral do processo de design, em favor de discussões mais amplas sobre o *status* do design na América Latina. Dito isso, sugerimos que

uma política para o design latino-americano se fundamenta em dois postulados<sup>70</sup>, diferentes entre si, mas complementares. A primeira é *o imperativo de que o exercício do design deva ser arraigado nas realidades históricas e culturais das comunidades latinas*, por intermédio de um processo de investigação pautada em suas “experiências ontológicas originais”. Isto é, o design deve “enraizar-se na realidade histórico-social de nossas comunidades e traduzir suas necessidades e objetivos” (BONDY, 1967, p. 90, tradução nossa). Essa normativa ecoa o postulado ético-crítico sugerido por Dussel para o design: da afirmação da dignidade da vida do Outro, no que se refere a concebê-lo como “outro mundo possível”, devendo-se, em todo caso, partir de suas razões múltiplas, suas concepções antropológicas, sua história, seu *ethos* e saberes. Em sentido complementar, levando em consideração a prescrição ética dusseliana da “reorientação” da disciplina ao nível de reflexão da vida, *um modelo de design de corte latino-americano deve ter como objetivo a construção de um horizonte intercultural dialógico que supere os paradoxos modernos e tenha a vida como seu máximo eixo condutor*. Na América Latina, isso significa levar em consideração seus sistemas culturais e sua condição de subdesenvolvimento e dependência historicamente constituídas.

O design encontra aqui seu caráter político que, ao se pautar a partir das realidades histórico-sociais latino-americanas, está a serviço da superação da sua condição de dependência. Por evidente, esta formulação é ampla e pouco concisa, considerando os diversos desdobramentos que pode ter. Desta forma, na próxima subseção, propomos aprofundar seu entendimento, especialmente por meio da discussão entre política e identidade latino-americana. Nesta oportunidade, iremos incorporar novos autores, especialmente ligados aos debates decoloniais contemporâneos, a fim de ampliar o arco de diálogo com respeito à compreensão dusseliana do tema.

### **2.3 UMA POLÍTICA LATINO-AMERICANA DO DESIGN: ENTRE A IDENTIDADE E A DIFERENÇA**

Nesta seção, nosso objetivo é aprofundar o entendimento de uma política para o design na obra dusseliana, por meio do aprofundamento dos dois postulados elencados na subseção anterior. Seguindo nosso percurso metodológico, ascendemos nossa investigação para um escopo mais

---

<sup>70</sup> Postulado aqui no sentido de “uma proposição que se admite ou cuja admissão se deseja” (POSTULADO, 2008). Como observa Abbagnano, o termo tem origem na matemática e é caracterizado por Aristóteles em contraste com a noção de axioma. Para o filósofo grego, este último são proposições evidentes por si e têm de ser admitidas necessariamente. Um postulado, por sua vez, é assumido e utilizado sem demonstração. Dussel (2006, p. 76) utiliza o termo especialmente em sua filosofia política e a define como enunciados logicamente possíveis (pensáveis sem contradição) que servem como horizonte para orientar a ação.

amplo de considerações, situando-a em discussões relacionadas à identidade e política, como têm sido realizadas por autores latinos e, em especial, pelos estudos decoloniais. A este propósito, será necessário inicialmente situar o significado de “eurocentrismo” e relacioná-lo às distintas estratégias críticas. Com isso, identificaremos duas abordagens quanto à noção de universalidade europeia e a forma como é conduzida sua crítica. Na subseção “*Política e identidade do (no) design latino-americano*”, veremos que cada uma destas abordagens lança mão de compreensões distintas de identidade para apoiar seus argumentos. Sugerimos que a noção de identidade implícita no pensamento dusseliano rejeita caracterizá-las desde seus conteúdos substantivos: “se trata de uma identidade em seu sentido de processo e crescimento” (DUSSEL, 2015, p.283, tradução nossa). Na subseção “*Crítica ao universalismo cultural e a radicalização da universalidade política: uma política latino-americana para o design*”, à título de aprofundar o entendimento quanto ao primeiro postulado para uma política latino-americana para o design apresentada na subseção anterior, sugerimos que o essencialismo das identidades inviabiliza a realização de uma política emancipadora, em tanto que impossibilitam a conformação de princípios comuns de valor universal. A necessidade de afirmação de valores universais é um *a priori* para a efetivação de uma política emancipatória. Daí que a crítica ao universalismo europeu deva ser realizada desde a reivindicação de uma universalidade política que aponte sua “incompletude”. Quer dizer, que transforme a universalidade *abstrata* dos métodos de design em uma real universalidade *concreta*, por meio da inclusão daquilo que esteve por fora: as circunstâncias socioculturais e demandas dos povos latinos. Na subseção A construção do design latino-americano

### 2.3.1 Eurocentrismo e universalidade: duas abordagens

Em 2011, em discurso na CyAD, na oportunidade em que recebeu o título de *Doutor Honoris Causa* da instituição, o designer Gui Bonsiepe (2011) observou que na América Latina:

Uma política de design oscila entre dois pólos: de um lado uma política heterodirigida e, de outro, uma política de auto-afirmação, uma política para consolidar a Segunda Independência, uma política de fortalecimento da identidade. O conceito de identidade é um tema que aparece constantemente nos debates sobre o design na América Latina (BONSIEPE, 2011).

Possivelmente, Bonsiepe foi quem mais investigou questões relacionadas à identidade, política e design na América Latina, salientando a necessidade da realização de um discurso projetual adequado à realidade do continente. No texto "*Diseño e identidad cultural de la Periferia*", apresentado no Simpósio *Design und Kulturelle Identität* em 1989, o designer alemão explica quanto ao *status* das discussões sobre o desenvolvimento de uma identidade latino-americana para a disciplina. Ali, ele observa que, com alguma frequência, a estratégia consistia em “remontar o desenho industrial aos tempos pré-colombianos” (BONSIEPE, 1999, p. 125, tradução nossa). Pautado na ideia de que a busca pela identidade se encontraria no resgate do passado, isto é: “a revitalizar códigos formais regionais, a redescobrir elementos estilísticos pré-colombianos e aplicá-los ao design industrial” (BONSIEPE, 1999, p. 115, tradução nossa). Com efeito, essa perspectiva questionava a universalidade do design industrial, por meio da construção de uma identidade baseada na tradição dos povos pré-colombianos:

Evocam-se imagens bucólicas da vida em comunidades rurais e uma predileção por tecnologias simples e historicamente superadas, como se pudesse constituir-se em uma garantia de salvaguarda do ambiente [...] (BONSIEPE, 1999, p. 125, tradução nossa).

A estratégia da construção da identidade latino-americana pela recuperação das identidades culturais dos povos pré-colombianos<sup>71</sup>, como expresso por Bonsiepe, não se limitou apenas ao design. Também foi (e é ainda, como veremos) uma estratégia discutida em outros campos disciplinares, como na filosofia, teologia, ciências sociais, dentre outras. E, assim como no design, englobou uma série de controvérsias. Em especial, na filosofia, em que teve forte expressão. Em seu livro "*En torno a la filosofía americana*" (1945), o filósofo mexicano Leopoldo Zea, por exemplo, polemizava com seus pares adeptos desta estratégia. Seu argumento central consistia no questionamento quanto à natureza daquilo que chamavam de uma “cultura própria”, desde a qual se edificaria um sistema filosófico próprio:

---

<sup>71</sup>A era pré-colombiana compreende toda a história e pré-história das Américas, antes da ‘descoberta’ por Cristóvão Colombo, em 1492. Por extensão, pré-colombiano é empregado para designar os povos e civilizações que habitavam o espaço geográfico americano até a data da chegada de Colombo. Outro termo utilizado frequentemente para designar estes povos, com sentido similar, é o termo “pré-moderno”, sugerindo todas as formações sociais e culturais não modernas, quer dizer, não identificadas com a cultura europeia. Ambas designações possuem inconsistências consideráveis. O termo pré-colombiano, por exemplo, não inclui, por sua lógica mesma, os povos de origem africana que foram alvo de imigração forçada, durante o tráfico transatlântico de escravos. Por sua vez, o termo pré-moderno, ainda que pareça ser mais abrangente, envolve a ideia de que essas culturas ficaram presas no passado e não teriam se desenvolvido desde então.



Haverá que perguntarmos qual é a cultura que consideremos como própria, qual é a cultura que Europa não permitiu que desenvolvêssemos. Acaso se pode pensar na chamada cultura pré-colombiana, a cultura indígena existente antes da conquista. De ser esta a cultura que consideramos como própria haverá que ver que a relação tem como nós; se compararmos esta relação com a que nos serviu de exemplo, a cultura oriental, veremos que nossa relação com a cultura autóctone americana não é a mesma que o asiático com a cultura autóctone da Ásia. O oriental tem uma concepção de mundo que não deixou de ser oriental, não há deixado de ser ela a mesma que a de seus antepassados. Quanto a nós, podemos dizer que a nossa concepção de mundo é indígena? Temos uma concepção do mundo azteca ou maia?” (ZEA, 1945, p. 43, tradução nossa).

Na filosofia, nas ciências sociais ou no design, a estratégia de um desenvolvimento próprio faz parte daquilo que Bonsiepe (2011) chama de “uma política para consolidar a Segunda Independência, uma política de fortalecimento da identidade”. Isto é, depois da primeira independência (de natureza legal) do jugo colonial, será necessário uma segunda que opere no âmbito cultural e epistemológico (DUSSEL, 2020). O mote central deste processo de descolonização se concentra na crítica ao eurocentrismo, isto é, a concepção por meio da qual “a cultura europeia se vê a si mesma como *encarnação* de uma forma universal que devia ser ‘comunicada’ a todas as demais culturas, ainda que contra sua própria vontade” (CASTRO-GÓMEZ, 2019, p. 71, tradução nossa e destaque do autor). Para adentrar a essa discussão, será necessário esclarecer as raízes históricas do eurocentrismo, a fim de precisar seu significado. Faremos isso brevemente por meio de aportes de Dussel quanto à filosofia da história de Hegel.

Em *Filosofías del Sur: descolonización y transmodernidad*, Dussel (2016, p. 21) esclarece que a pretensão de universalidade da cultura europeia conformou-se como resultado da sua expansão colonial em direção às Américas. Desde a conquista do Atlântico, por Portugal e Espanha, deslocou-se à centralidade do mundo do Mediterrâneo, Mar Árabe (Oceano Índico) e Mar da China (Pacífico) para o mundo colonial americano, entre o século XV e XVIII. Com a decadência das grandes culturas (China e mundo árabe, notadamente) e subjugação, quando não extermínio, dos sistemas culturais ameríndios, a Europa pode elevar sua particularidade cultural à pretensão de universalidade, negando, por sua vez, todo valor às outras particularidades. Nos diz Dussel (1998, p. 132):

A cultura européia é a cultura universal. Este universalismo não é mais que o universalismo abstrato de uma particularidade que abusivamente arroga para si a

universalidade, e que com isto nega todas as outras especificidades e exterioridades das demais culturas (DUSSEL, 1998, p. 132).

Com respeito ao mundo colonial americano, a negação do valor das culturas ameríndias e suas especificidades, tematizadas como inferiores, foi essencial para fundamentar o “direito” europeu à sua colonização. Hegel (apud DUSSEL, 1992, p. 16, tradução nossa), em sua *Filosofia de la história mundial*, foi quem mais tratou de fundamentar teoricamente esta concepção:

Da América e seu grau de civilização, especialmente no México e no Peru, temos informações sobre seu desenvolvimento, mas como uma cultura inteiramente particular, que se extingue no momento em que o Espírito se aproxima dela [...] A inferioridade desses indivíduos em todos os aspectos, é totalmente evidente (HEGEL apud DUSSEL, 1992, p. 16, tradução nossa).

Em razão de sua inferioridade, os povos ameríndios (e, por extensão, também os africanos, a quem o filósofo germânico dispensa um tratamento teórico tão rigoroso quanto) não tem direito algum ante à Europa, como expressa Hegel (apud DUSSEL. 1992, p. 15-16) em sua Enciclopédia:

Porque a história é a configuração do Espírito em forma de acontecimento [...] o povo que recebe tal elemento como princípio natural é o povo dominante em sua época da história mundial [...] Contra o direito absoluto que ele tem por ser o portador atual do grau de desenvolvimento do Espírito mundial, o espírito de outros povos não tem direito algum (*rechtlos*) (HEGEL apud DUSSEL. 1992, p. 15-16)

Como portador atual do grau de desenvolvimento do mundo, ante a superioridade cultural europeia, nenhum outro povo tem direito algum. Com isso, observa Dussel (1992, p. 31, tradução nossa) Hegel sacraliza o “[...] poder imperial do Norte ou Centro sobre o Sul, a Periferia, o antigo mundo colonial e dependente”. De outro modo, o exercício de seu poder é “a imposição violenta a outras particularidades da particularidade europeia com pretensão de universalidade” (DUSSEL, 1992, p. 32, tradução nossa). Assim, baseada em sua superioridade cultural se sanciona “[...] *de jure* [de direito] os privilégios obtidos *de facto* [de fato], a partir do saque que produziu a colonização” (CASTRO-GÓMEZ, 2019, p. 72, tradução e chaves nossas). A noção de universalidade da cultura europeia, neste sentido, é compreendida como

um mecanismo ideológico<sup>72</sup>, uma vez que se ampara em uma reivindicação infundada de superioridade: “É uma pretensão própria da dominação. A universalidade da Modernidade, opinamos, é uma pretensão ilusória [...] já que supõe a exploração, dominação e alienação das outras culturas *coloniais* que entravam em sua própria definição” (DUSSEL, 2020, p. 26, tradução nossa e destaque do autor).

Por ora, o importante para nosso tema é notar que a ideia de universalidade da cultura europeia se erige fundamentalmente sob a pretensão de que ela possui algum privilégio ontológico ou epistemológico. Dussel (2016, p. 23) observa que isso tem implicações profundas, mesmo, e especial, no mundo periférico (outrora colônias), em que se cultivou “um crescente desprezo pelo próprio, esquecendo suas próprias tradições e confundindo o alto nível de desenvolvimento [...] com a *verdade universal de seu discurso*, tanto em termos de seu conteúdo quanto de seus métodos” (DUSSEL, 2016, p. 23, tradução nossa e destaques do autor). Assim, uma segunda independência, como sugerido por Bonsiepe, se trataria de um processo de constituição do próprio, baseado nas tradições e identidades latino-americanas, buscando nelas “os valores e categorias que a expressam positivamente e a revelem ao mundo” (BONDY, 1978, p. 90, tradução nossa). De outro modo, se realizará como consciência “canceladora de prejuízos, ídolos, uma consciência apta para develar nossa sujeição como povos e nossa depressão como seres humanos” (BONDY, 1978, p. 90, tradução nossa).

De modo geral, a ideia de um desenvolvimento autônomo e crítico do pensamento e cultura latino-americana, como uma consciência capaz de develar nossa sujeição como povos, convergem para a crítica ao eurocentrismo e a ideia de universalidade que a suporta. Apesar disso, as diferentes articulações argumentativas revelam duas abordagens da questão e, por consequência, duas estratégias distintas para alcançar essa segunda independência. A primeira delas advoga o rechaço a toda a universalidade ocidental. Em dois sentidos, ainda que possa se

---

<sup>72</sup> Por ideológico aqui se entende toda produção de pensamento “que desce do céu à terra”, isto é, que prescindem do mundo cotidiano e suas estruturas existenciais concretas, como sua condicionante. Esta definição parte da compreensão de que “as filosofias são, inevitavelmente, expressões condicionadas de seus mundos: sua genialidade é, justamente, trazer à tona a corrente cotidiana” (DUSSEL, p. 144, tradução nossa). Com efeito, um pensamento que não deslinda o mundo cotidiano, é “não-verdade ou deformação”. Nos diz Dussel (p. 144, tradução nossa): “[...] sua não-verdade ou deformação consiste, por isso mesmo, em estar preso em seu próprio mundo, em sua unilateralidade, na posição relativa de seu grupo, de sua classe, de seu povo”. No contexto em que empregamos aqui diz respeito diretamente que a ideia de universalidade europeia se fundamenta em uma não-verdade (superioridade cultural europeia), a fim encobrir a inaceitável realidade da colonização. Que, não tendo fundamento real, se constitui desde unilateralmente seus interesses (posição relativa de seu povo), deformando a compreensão do mundo cotidiano: “[...] ideologia encobridora da injustiça” (DUSSEL, 1974, p. 144, tradução nossa).

verificar certa pluralidade na ênfase em cada uma delas a depender do autor: (i) *o abandono mesmo da ideia de universalidade*, pela suspeita de que é uma ideologia pertencente a histórica local européia, com o objetivo de legitimar sua superioridade ante o resto do mundo; (ii) e, por conseguinte, *rechaço ou desconfiança em relação às instituições modernas e seus produtos tecnológicos, científicos e políticos*, uma vez que, originárias da cultura europeia e sua pretensão à universalidade, carregam por si uma essência colonizadora. Ao importá-las para outros sistemas históricos implicaria necessariamente em reproduzir um gesto colonial (CASTRO-GÓMEZ, 2019). Como solução, deveria-se erigir novos modelos ontológicos e epistemológicos baseados nas identidades remanescentes dos povos originários, em tanto que nelas se encontram as sementes de “outro mundo” alternativos à Modernidade. A ideia de remeter a identidade latino-americana do design à tradição dos povos pré-colombianos partilha desta mesma ideia. O filósofo colombiano Castro-Gómez (2019, p. 83, tradução nossa) detalha a abordagem dessa linha argumentativa:

Segundo eles [que adotam a estratégia descrita acima], descolonizar-se significa, por um lado, escapar da modernidade (identificada com o genocídio dos povos, o ‘epistemicídio’ e a destruição cultural), e por outro lado, agarrar-se nas ‘epistemologias’ sobreviventes próprias daqueles povos que não foram cooptados inteiramente pela modernidade (comunidades indígenas e negras para o caso das Américas), pois ali se encontram as sementes de ‘outro mundo’ muito distinto ao ocidental (CASTRO-GÓMEZ, 2019, p. 83, tradução nossa)

Por sua parte, a segunda abordagem parte da mesma crítica ao eurocentrismo e à universalidade europeia. Contudo, diferente da anterior, esta abordagem não rechaça a noção de universalidade mesma ou os produtos culturais europeus *a priori*. O seu entendimento é que a noção de universal, assim como propugnada pelo pensamento europeu, é uma concepção particular de universalidade (CASTRO-GÓMEZ, 2019, p. 73). E que seu rechaço *in toto* decorre de uma confusão conceitual que não distingue o eurocentrismo com a concepção entre o particular e o universal em que ela se ampara (LACLAU, 2011; CASTRO-GÓMEZ, 2019; DUSSEL, 1992). Com efeito, essa abordagem identifica que o combate à noção europeia particular de universalidade é fundamental para a constituição de um desenvolvimento cultural e epistêmico próprio. Por outro lado, isso nada tem que ver com o reconhecimento dos avanços técnicos, científicos e políticos ocidentais que são, em todo caso, patrimônios da humanidade (ainda que oriundos da Europa). Com efeito, descolonizar-se não demanda um ‘rompimento’ com o Ocidente e seus produtos culturais, mas significa tensionar e radicalizar a noção restrita do

universalismo europeu. Isso se daria por meio da inclusão das particularidades culturais que foram deixadas de fora: “a universalidade só pode ser efetiva quando é apropriada por aqueles que foram deixadas por fora” (CASTRO-GÓMEZ, 2019, p. 71, tradução nossa). Em todo caso, o desafio é como superar o universalismo europeu, "assumindo seus avanços tecnológicos e científicos que sejam de acordo com as estruturas éticas, ontológicas e políticas das culturas do Sul"? (DUSSEL, 2020, p. 23, tradução nossa). Pelo exposto em subseções anteriores, especialmente quanto à crítica à universalidade abstrata dos métodos de design, sugerimos que a concepção de uma política para o design latino-americano de Dussel se apoia nesta última abordagem. Iremos desenvolver esta sugestão nas próximas subseções.

Na próxima subseção, com auxílio do filósofo colombiano Castro-Gómez (2019), analisaremos como cada uma delas invoca concepções de identidade e, conseqüentemente de políticas distintas.

### 2.3.2 Política e identidade do(no) design latino-americano

Como apontamos anteriormente, o esforço por constituir autonomia intelectual na América Latina é uma discussão que tem mobilizado diversas gerações de pensadores no continente. Desde meados da década de 1990, esta empreitada se renovou substancialmente com a emergência dos estudos decoloniais que tem como foco “revisão da constituição histórica da modernidade e de suas transformações na América Latina” (QUINTERO et al., 2019, p. 3). Segundo Dussel (2020, p. 35), trata-se da quinta geração da denominada “descolonização epistemológica” e se caracteriza por situar a crítica “ao nível das ciências sociais, da filosofia e das ciências naturais e tecnológicas”.

Os estudos decoloniais trata-se da confluência de diversas tradições críticas que tem genealogias e interesses distintos, como os estudos subalternos e os estudos pós-coloniais (QUINTERO et al., 2019, p. 3), embebidos na tradição crítica do pensamento latino-americano, que tiveram seu ápice durante a década de 1970, como a Filosofia e Teologia da libertação e a Teoria da dependência. Apesar de compartilharem de um conjunto sistemático de enunciados conceituais (QUINTERO et al., 2019), os estudos decoloniais não se caracterizam como uma escola de pensamento, em virtude de não possuírem uma sistematicidade teórica que as

unifiquem em termos investigativos e metodológicos. Isso permite a coexistência de diferentes estratégias teóricas e compreensões que disputam o sentido atribuído à “teoria decolonial”.

Como apresentado no início desta seção, duas principais abordagens parecem disputá-la. Santiago Castro-Gómez (2019, p. 63) constata que para a primeira o propósito central de uma ‘teoria decolonial’ é a denúncia do eurocentrismo:

há [...] em certos círculos acadêmicos na América Latina, a tese de que o propósito central de uma ‘teoria decolonial’ é a denúncia ao eurocentrismo. Se pensa que a ‘descolonização’ das ciências sociais, da arte e da filosofia radica em recuperar o conhecimento ancestral das comunidades indígenas ou afrodescendentes, pois ali se encontraria o âmbito de ‘exterioridade’ capaz de interpelar os conhecimentos e as práticas provenientes da Europa através da colonização (CASTRO-GÓMEZ, 2019, p. 63, tradução nossa).

Esta perspectiva é caracterizada pelo entendimento que pensar desde a América Latina é “pensar fora dos parâmetros estabelecidos pela política moderna”. E que a estratégia mais adequada para isso é o “desprendimento da Modernidade”, incluindo suas tradições críticas, e a recuperação de “epistemes-outras” dos povos indígenas e afrodescendentes (CASTRO-GÓMEZ, 2019, p. 69). A essa perspectiva Castro-Gómez chama de “*abyayalismo*”<sup>73</sup>. De outro modo, para ela, constituir uma teoria original latino-americana se trata de recuperar o conhecimento ancestral das diversas identidades particulares que habitavam as Américas antes da invasão europeia. Original aqui congrega um sentido diferente daquela constituída por Salazar Bondy (1967) para discutir o *status* de uma filosofia de corte latino-americana. Isto é, original significa rigorosamente *origem* e implica no retorno e/ou retomada dos projetos civilizatórios particulares que foram interrompidos pela violência colonial. Quer dizer, a ideia de que o próprio latino-americano é aquilo que precede à chegada dos europeus na América, tendo sido preservado (quando não destruído ou “cooptado”) nas diversas identidades culturais

---

<sup>73</sup>Trata-se de um término derivado da palavra “*Abya Yala*”, oriunda da cosmologia dos povos kuna, grupo indígena que vive em região que hoje compreende o Panamá. *Abya Yala*, ou ainda *Abiyala*, era a palavra que esta etnia nomeava onde viviam antes da invasão europeia e significa “terra em plena maturidade”. O termo ganhou popularidade após o “*II Cumbre Continental de los Pueblos y Nacionalidades Indígenas de Abya Yala*”, realizada em Quito, no ano de 2004. A expressão tem se tornado um contraponto autodesignativo dos povos indígenas ao termo “América” e objetiva lembrar que, antes da invasão europeia, já existia um continente com uma população estimada em 57 a 90 milhões de pessoas (PORTO-GONÇALVES, 2009). O termo tem ganhado cada vez mais adesão das comunidades originárias no processo de sua luta por autodeterminação e identidade. Com sua popularidade, o termo passou a ser adotado em circuitos acadêmicos latino-americanos como crítica à ideia de América Latina como uma criação colonial para garantir o controle imperial sobre os territórios e os povos americanos.

particulares dos povos pré-colombianos e seus descendentes. Por consequência, tomando este sentido estrito, um design original latino-americano só poderia ser aquele que, como apresentado por Bonsiepe (1999), recupere as tradições dos povos originários em contraposição ao design moderno.

Entretanto, esta abordagem, como esclarece Castro-Gómez (2019), demanda uma compreensão das identidades culturais como particularidades puras. Quer dizer: “que se constituem só em relação consigo mesmo, com sua própria tradição ancestral, e que existem em total independência de suas relações com o exterior, à maneira de mônadas autossuficientes” (CASTRO-GÓMEZ, 2019, p.64, tradução nossa). Como consequência, isso requer abdicar do entendimento de que elas são comunidades históricas e que, por isso, suas identidades não passaram incólumes ao contato com os europeus. Ao contrário, como afirma Dussel (2015, p. 283, tradução nossa e itálicas do autor), elas continuaram desenvolvendo-se para responder aos desafios que o meio exterior lhes impuseram desde a invasão:

Essas culturas tem sido em parte *colonizadas* [...], mas na melhor estrutura de seus valores foram mais excluídas, *depreciadas*, *negadas*, *ignoradas*, mais que aniquiladas. Se dominou [em referência à Europa] o sistema econômico e político para poder exercer o poder colonial e acumular riqueza gigantesca, mas se avaliou a essas culturas como depreciáveis, insignificantes, não importantes, não úteis [...]. Essa exterioridade cultural não é uma mera “identidade” substantiva incontaminada e eterna; foi evoluindo ante à Modernidade mesma: se trata de uma identidade em seu sentido de processo e crescimento [...] guardam então uma alteridade com respeito à própria Modernidade européia, com que tem vivido e tem aprendido a responder a seus desafios (DUSSEL, 2015, p. 283, tradução nossa e destaques do autor).

Para Dussel (2020), essas identidades não estavam mortas, mas vivas, buscando por caminhos novos e reconstruindo, ressignificando e alterando suas tradições. Por este motivo, Castro-Gómez (2019, p. 68, tradução nossa) observa que não é possível encontrar uma sentido de origem na identidade cultural particular, precisamente porque suas identidades não permaneceram inalteradas, mas se transformaram e, sobretudo, extraem seu próprio sentido a partir da posição que ocupam nos sistemas históricos que se conformaram no continente:

De tudo isto podemos concluir que uma posição teórica ‘decolonial’ não é aquela que busca a recuperação da identidade cultural dos povos colonizados. Tal recuperação é mais que uma quimera, pois foi, precisamente, o sistema-mundo moderno-colonial o

espaço em que constituíram as identidades de cada um dos elementos que entraram na matriz de relações hierárquicas [...] (CASTRO-GÓMEZ, 2019, p. 68, tradução nossa).

Apoiado em Foucault, Castro-Gómez lembra que toda identidade social ou cultural (inclusive as dos povos originários) se encontra atravessada por este conjunto de relações de poder que se conformou a partir da invasão da Américas, de modo que nenhuma identidade ou prática particular pode definir-se com independência deste fato:

Este modelo agonístico de poder aponta em direção à tese de que nenhuma formação social poderá chegar jamais a encerrar-se em si mesma. O agonismo das forças engendra sempre novas e variadas configurações de poderes e contrapoderes, de modo que resulta impossível que uma comunidade qualquer possa “completar-se” e adquirir uma identidade essencial. Sempre será uma comunidade *incompleta*, mas não porque ontologicamente lhe *falte* algo, mas porque a dinâmica de forças gera sempre novos dobras e novas combinações diferentes de seus elementos (CASTRO-GÓMEZ, 2019 p. 65, tradução nossa e destaques do autor).

É precisamente neste sentido que todas as comunidades humanas são históricas (inclusive as comunidades originárias), logo não é possível remontar a uma origem. Em última análise, não existe uma identidade latino-americana essencial ao qual o design possa recorrer, pois “se existisse uma ‘origem’ de antemão [...], então teríamos jogo algum. O que teríamos seria um sistema morto, fechado em si mesmo [...]” (CASTRO-GÓMEZ, 2019 p. 65, tradução nossa). Com efeito, ignorar a relacionalidade que constitui as diversas identidades particulares leva a *abstração* do próprio sistema de forças antagônicas que as fazem possível. Segundo Castro-Gómez, esta abordagem desloca a problematização do próprio sistema de forças (que as identifica propriamente como identidades particulares) para uma perspectiva multiculturalista que conserva o próprio jogo de forças:

Finalizaremos esta seção dizendo que se o que busca uma luta decolonial é afirmar as *particularidades* excluídas em cada uma das cinco hierárquicas básicas de poder (classe, raça, gênero, sexualidade e religião), então renunciou de entrada a política e caiu nos braços de um multiculturalismo que oferece a cada particularidade o que esta necessita para reconhecer sua “identidade”. Uma política emancipatória não é aquela que luta pelo reconhecimento de vida particulares, [...] Pois, em última instância, é o mercado capitalista o que hoje



em dia permite que cada particularidade possa gozar de seu estilo de vida. Há produtos de todo tipo para a comunidade gay e para as lésbicas, há tendas especializadas em músicas étnicas, há roupa e emblemas para os punks, mercados de artesanato indígena, restaurantes de comida vegetariana, espécies provenientes da Índia, Tailândia etc. (CASTRO-GÓMEZ, p. 81, tradução nossa e itálicas do autor)

Divergimos de Castro-Gómez de que uma política emancipatória (aqui também compreendendo uma política do design) não inclui o reconhecimento de vidas particulares, como iremos ver nas próximas subseções. Mas destacamos que seu argumento central é basilar para a ideia de política que estamos investigando: de que a aposta na essencialidade das identidades, ao *abstrair* da relacionalidade sócio-cultural que as conformam, nega, em última análise, a ideia de política, especialmente uma que tenha como horizonte o questionamento dos marcos que tornaram estas identidades particulares, isto é, o legado colonial:

Só há política se reconhece que entre os adversários existe uma relação de antagonismo [...] Mas, quando uma das partes nega (pela razão que seja) a existência de tal relação, pondo-se a si mesma em um lugar de exterioridade radical frente ao sistema de relações antagônicas que constituíram uns como colonizadores e a outros como colonizados, a uns como superiores e a outros como inferiores, então a política já não seria possível. A fórmula é simples: ali onde há essencialismo não pode haver política, e ali onde há política não pode haver essencialismos (CASTRO-GÓMEZ, 2019, p. 68, tradução nossa).

Daí que a noção de identidade mobilizada para pensar uma perspectiva política latino-americana aqui não possa ser essencialista. A ideia de identidade mobilizada não é de conteúdo substantivo, baseado em uma exterioridade cultural radical "incontaminada e eterna"; mas ao contrário, como afirma Dussel (2015, p. 283, tradução nossa): "se trata de uma identidade em seu sentido de processo e crescimento" que se vê constantemente em transformação. Assim, um design de corte latino-americano, como aquela proposta por Dussel e CyAD, não incorre em um "retorno" ou "recuperação" de identidades particulares, mas no apontamento de uma construção futura, em que o próprio sistema de forças que constitui essas particulares como tal seja transformada e, por consequência, estas mesmas identidades.

Se a identidade "latino-americano" não implica no resgate de algum conteúdo cultural substantivo, no que consiste então? Para responder a esta questão, é necessário dar um passo

adiante na ideia de política que estamos investigando. Para isso, recorremos ao intelectual argentino Ernesto Laclau (2011) para compreender como a crítica à ideia de universalismo europeia, sem distingui-la da noção de universalidade, inviabiliza a ideia de política.

### 2.3.3 Crítica ao universalismo cultural e a radicalização da universalidade política: uma política latino-americana para o design

Nesta subseção, analisaremos como o essencialismo das identidades inviabiliza a ideia de política que estamos investigando. A partir de Castro-Gómez (2019) e Laclau (2011), nos focaremos na observação de que a crítica ao universalismo europeu, sem diferenciar da ideia de universalidade mesma, inviabiliza a ideia de uma política emancipadora e, por extensão, de uma política para o design. Sugerimos que uma política emancipadora reclame a noção de universalidade, em tanto que se constitua como em uma radicalização em uma universalidade política. Com isso, discutiremos com mais afinco o significado do primeiro postulado elencado na subseção “*Design com filosofia*”.

Como vimos na subseção anterior, a ideia de um design latino-americano, baseado na retomada das identidades culturais particulares, implica em uma concepção essencialista de identidade e no rechaço à ideia de universalidade. Para os defensores desta abordagem no campo dos estudos decoloniais, a ideia de universalidade foi um dos mecanismos criados pela Europa para operacionalizar sua superioridade cultural ante outros povos e justificar a colonização. Como esclarece Castro-Gómez (2019, p. 73, tradução nossa e itálicas do autor):

[...] através da expansão colonial, a Europa passa a ver a si mesma como a encarnação de funções universais, funções que vieram definidas, primeiro, pelo cristianismo (expansão colonial portuguesa e espanhola) e, mais tarde, pelo racionalismo (expansão colonial inglesa e francesa). Assim a cultura europeia se vê a si mesma como *encarnação* de uma forma humana universal que devia ser “comunicada” a todas as culturas, ainda que contra sua vontade (CASTRO-GÓMEZ, 2019, p. 73, tradução nossa e itálicas do autor)

Neste sentido, a noção de universalidade foi uma “arma para submeter outras culturas e formas de vidas tidas como *bárbaras*” (CASTRO-GÓMEZ, 2019, p. 78, tradução nossa) e impô-las, por meio da violência colonial, seus próprios valores e cultura. Daí que ela deva ser abandonada

“já que esta é tão somente uma invenção pertencente à história local e particular europeia” (CASTRO-GÓMEZ, 2019, p. 78, tradução nossa). Por conseguinte, qualquer pretensão à universalidade (não só europeia, mas de qualquer cultura, vale observar) deve ser rechaçada, uma vez que se trata de elevar a um caráter geral o que tão-somente vale para uma identidade cultural particular<sup>74</sup>. Neste sentido, a noção de universalidade congrega por si mesma um gesto colonial, pois se desconfia que por "detrás de toda pretensão à universalidade se esconde um interesse particular" (CASTRO-GÓMEZ, 2019, p. 76).

Segundo Castro-Gómez (2019, p. 78), ao estender a justa crítica à pretensão de universalidade europeia à negação da própria noção de universalidade, esta abordagem impossibilita a constituição de valores *universais*, a partir dos quais se possa articular uma vontade comum que vá além dos particularismos:

Se argumenta que toda a pretensão à universalidade deve ser então abandonada por completo, a fim de buscar a libertação das particularidades submetidas. De um rechaço (correto) ao *universalismo* se passa, sem mais, a um rechaço (incorreto) à *universalidade* como gesto fundamental da política emancipatória. O resultado disso, como veremos em seguida, é a incapacidade de articular uma vontade comum que vá além dos particularismos (CASTRO-GÓMEZ, 2019, p. 78, tradução nossa e itálicas do autor).<sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> Aqui reside outra confusão teórica ocasionada pela não diferenciação entre eurocentrismo e universalidade. Dussel (2016) observa que toda cultura é etnocêntrica, isto é, vê o mundo a partir de si própria e se valoriza como uma encarnação de funções universais (isto é, suas prescrições morais, de costumes, etc. são mais adequadas para uma boa vida). Por evidente, isso encerra uma certa pretensão à universalidade, em tanto que se conforma pela negação de particulares de outros sistemas culturais. Contudo, esta pretensão ao universal é mais um recurso para manter a integridade e unicidade destes sistemas culturais do que a destruição/subjugação de outras. Mesmo neste último caso, elas nunca se constituíram em um sistema global. Por outro lado, o “[...] o etnocentrismo europeu foi o primeiro etnocentrismo ‘mundial’ (o eurocentrismo foi o único etnocentrismo mundial que conhece a história: universalidade e europeísmo se tornam idênticos [...])” (DUSSEL, 1998a, p.66, tradução nossa). Isto é, seu mundo e seus produtos e instituições culturais “pretendem apresentar-se como ‘o mundo’ humano por excelência, o mundo dos Outros é barbárie, marginalidade, não-ser”. Com base nesta convicção é que o capitalismo é considerado como o modelo econômico mais adequado como modelo global. Assim como as demais instituições políticas ocidentais, como a democracia que, não infrequentemente, foi (e é, ainda) utilizada para justificar o ataque à soberania e a agressão militar a outros países. A equalização da pretensão de universalidade de culturas não-hegemônicas da ocidental é um equívoco, fundamentado em principismos que não encontram realidade histórica.

<sup>75</sup> Castro-Gómez (2019) busca diferenciar a noção de universalidade da concepção particular de universalidade do pensamento europeu, recorrendo ao termo “universalismo” para designar esta última. Segundo o filósofo colombiano, o universalismo europeu é tão somente uma maneira de encarar o universal: “forma específica de pensar a relação entre o universalidade e particularismo que procede do Iluminismo (*Aufklärung*)” (CASTRO-GÓMEZ, 2019, p. 73, tradução nossa). Em último caso, o problema não é a noção de universal, mas a forma como a Europa articulou-se como seu agente universal, “baixo a convicção de que sua cultura expressa princípios *incondicionais* que derivam de privilégios epistemológicos e ontológicos” (CASTRO-GÓMEZ, 2019, p. 75, tradução nossa). Daí que a questão não reside na eleição do conteúdo substantivo daquilo que é universal ou particular, mas propriamente na forma de relação que se estabelece entre os dois pólos. Como temos dialogado intensamente com as formulações de Castro-Gómez quanto a essa questão, assim como ele, iremos adotar “universalismo” para designar a pretensão à universalidade do pensamento europeu.

O teórico político argentino Ernesto Laclau, em seu livro *Emancipação e Diferença* (2011), ao refletir sobre as lutas políticas baseadas nas identidades sociais e culturais contemporâneas, apresenta considerações convergentes com as de Castro-Gómez. Laclau (2011, p. 56) afirma que a crítica política firmada na negação da noção de universalidade, por meio da afirmação de “identidades diferenciais totais com relação ao que está fora delas não é uma alternativa viável nem progressista”. Neste perspectiva, segundo ele, a negação da universalidade incorreria em uma estratégia de clausura (*closure*, no original) que, em última caso, ratifica a exclusão e a subordinação das identidades culturais particulares em nome da pureza identitária:

Seria politicamente reacionário na Europa ocidental hoje, por exemplo, se os imigrantes do norte da África ou da Jamaica se abstivessem de toda participação nas instituições européias ocidentais sob a justificativa de que sua identidade cultural é diferente e de que as instituições europeias não lhes dizem respeito. Dessa maneira, todas as formas de subordinação e exclusão seriam consolidadas sob a desculpa de se manterem identidades puras. A lógica do *apartheid* não é apenas um discurso dos grupos dominantes; como dissemos antes, também pode permear as identidades dos oprimidos (LACLAU, 2011, p. 56).

Em todo caso, observa Laclau, as identidades sociais e culturais particulares necessitam transcender suas tradições para que possam reivindicar seu direito à diferença. Ele observa que a própria possibilidade de existência da diferenciação cultural delas, dadas sempre em contextos de relações de forças que as transcende (como vimos na subseção anterior), requer um senso de pertencimento a uma comunidade mais ampla que, não compartilhando de suas características identitárias, deve ser constituída de alguns valores *universais* em comum:

Um caminho possível é ratificar, pura e simplesmente, o direito de vários grupos culturais e étnicos a afirmarem suas diferenças e seus desenvolvimentos separados. Essa é a rota do *autoapartheid*, acompanhada, às vezes, pela acusação de que os valores culturais e instituições do Ocidente são uma prerrogativa de europeus e anglo-americanos, brancos e do sexo masculino, e nada têm a ver com a identidade de outros grupos que vivem no mesmo território. O que se defende, dessa maneira, é um segregacionismo total, a mera oposição de um particularismo a outro. Ora, é verdade

---

que a afirmação de qualquer identidade específica envolve, como uma de suas dimensões, a afirmação do direito a uma existência separada. Mas é aqui que as dificuldades surgem, porque a separação – ou melhor, o direito à diferença – tem de ser afirmada no interior de uma comunidade global, isto é, dentro de um espaço no qual aquele grupo específico tem de coexistir com outros grupos. Ora, como seria possível essa coexistência sem alguns valores universais em comum, sem um senso de pertencer uma comunidade mais ampla do que cada um dos grupos específicos em questão? (LACLAU, 2011, p. 60, itálicas do autor)

Segundo Laclau (2011, p. 54), a afirmação de valores *universais* é necessária quando uma identidade cultural particular fracassou no processo de sua constituição. Quer dizer, quando aquela identidade não se desenvolveu inteiramente – há por exemplo demandas insatisfeitas em relação à educação, emprego, bens de consumo etc. Tais demandas não podem ser reivindicadas “em termos de diferença, mas de alguns princípios universais que a minoria étnica partilha com o resto da comunidade: o direito de todos terem acesso a boas escolas, ou viverem uma vida decente, ou participarem do espaço público da cidadania etc” (LACLAU, 2019, p. 55). É precisamente neste sentido que o essencialismo das identidades, em tanto que se proponham a ser uma mera afirmação de diferenças (de uma particularidade contra outra) inviabiliza a constituição de princípios comuns de valor universal. Em última análise, negam a ideia de política como a afirmação de um projeto histórico comum transcendente às diferenças: “A principal consequência disso é que a política da diferença implica dar continuidade à diferença mantendo-se sempre uma referência ao *outro*” (LACLAU, 2019, p. 58, itálicas do autor).

A esse propósito, uma política para o design reclama a noção de universalidade, isto é implica na construção de “certos enunciados ou princípios que podem ser manejados de maneira diferente no nível material de cada cultura [...]” (DUSSEL, 2016, p. 25, tradução nossa). Que podem se constituir como expressão de uma vontade comum ou, diria Dussel (2016, p. 25, tradução nossa): “que podem ser ‘pontes’ que permitam a discussão entre distintas tradições [...]” e, por isso, transcendam as identidades particulares. Logo, o indispensável não é o rechaço *per se* à toda universalidade, mas: como afirmar a universalidade (como princípios universais) sem cair no universalismo europeu? Em outras palavras, como apoderar-se da universalidade sem reproduzir neste ato um gesto colonial de submissão das particularidades (diferenças) culturais? Sugerimos que a resposta para esta questão seja fornecida no seguinte excerto de Dussel (2016, p. 48, tradução nossa e destaques do autor): “A afirmação e emancipação da

diferença é a construção de uma nova e futura universalidade. A questão não é a *diferença* ou a *universalidade*, mas a *universalidade na diferença* e a *diferença na universalidade*”.

Para detalhar essa ideia de universalidade na diferença e diferença na universalidade nos apoiamos nas reflexões Castro-Gómez (2019). O filósofo colombiano, em diálogo com Slavoj Žižek, sugere que o combate ao colonialismo e eurocentrismo não deve partir da negação da universalidade (em favor de um ‘retorno às origens’), mas de sua radicalização, por meio da inclusão do seu ‘ponto de exclusão’. Quer dizer, em nome da descolonização não se deve abrir mão da universalidade, mas apropriar-se dela para mostrar que é “incompleta”, que deixou algo de fora: “a luta não é por livrar-se da universalidade, mas por encarná-la” (CASTRO-GÓMEZ, 2011, p. 70, tradução nossa).

Porque somente radicalizando a universalidade, isto é, universalizando seu “ponto de exclusão”, poderá o movimento descolonizador alcançar seus objetivos. Não irá consegui-lo negando a universalidade e buscando um “retorno às origens”, um regresso a uma situação pré-colonial, evocando o “resgate” de uma identidade cultural esquecida. Isto seria equivalente simplesmente a reforçar a ideologia na sua expressão mais reacionária: crer que é possível rasgar o véu da negatividade e descobrir, para além dela, o segredo oculto da reconciliação. Em contraste disso, o esloveno [Slavoj Žižek] mostra que a luta pela descolonização deve assumir plenamente a herança europeia, isto é, o gesto de universalização, para desde aí apresentar suas exigências (CASTRO-GÓMEZ, p. 70, tradução e chaves nossa)

A assunção da herança europeia (aqui, incluímos o design) por aqueles que estão por fora dele (no caso, da América Latina, seus povos e suas circunstâncias ontológicas originais) consiste propriamente na radicalização de sua pretensão à universalidade a partir da diferença. Em outras palavras, seria efetivar verdadeiramente seu caráter universal, contudo rejeitando seu caráter *abstrato* (isto é, desconectado com relação ao contexto histórico-cultural) em favor de sua efetivação *real*, isto é, como um momento concreto dos sistemas históricos dependentes (seu ponto de exclusão).

Entretanto, como seria esta inclusão da diferença? este tensionamento pelo seu “ponto de exclusão”? Isso é indicado na crítica que Dussel e CyAD realizam à universalidade dos métodos de design: “tarefa básica do design é e deve ser uma resposta integrada formalmente a uma comunidade específica, com suas características particulares” (DUSSEL et al., 1992, p. 68, tradução nossa), dentro da concepção de que essas comunidades são “um particular sistema de

vida relacionado dentro de um ambiente específico e *não universal*, condicionado histórica e socialmente” (DUSSEL et al., 1992, p. 72, tradução e destaques nossos). Daí que o processo de design deve ser iluminado pelos requerimentos culturais dos sistemas históricos dependentes, em detrimento daqueles que lhes são *exterior*, elaborado para a “experiência existencial de outros homens”, como diria Bondy. Este ato de apropriação não cai em uma simples “imitação”, mas na reconsideração dos métodos de design a partir de outro lugar, de um outros horizontes “ontológicos, históricos, antropológicos e ético-políticos, desde as mais autênticas tradições de cada cultura” (DUSSEL, 2020, p. 24, tradução nossa).

É esse significado que tem o primeiro postulado que apontamos na subseção “*Design com filosofia: um modelo latino-americano?*” de que o exercício de design deve ser arraigado nas realidades históricas e culturais das comunidades latinas e traduzir suas necessidades e objetivos. Isso só é factível desde que o universalismo abstrato europeu conferido aos métodos de design (deslocado dos contextos socioculturais particulares)<sup>76</sup> seja transformado em uma real universalidade concreta, por meio da inclusão daquilo que esteve por fora: as circunstâncias socioculturais e demandas dos povos latinos. Este é o cerne da compreensão de uma política latino-americana para o design que estamos investigando: “uma política emancipatória radica em converter essa universalidade abstrata em uma universalidade concreta” (CASTRO-GÓMEZ, 2019, p. 80). Assim, tomando a liberdade de parafrasear Castro-Gómez, a luta de um design de corte latino-americano não é por livrar-se da universalidade dos métodos de design, mas por encarná-la.

Logo aqui, é necessário observar que essa radicalização da universalidade não se trata de um diálogo intercultural entre particularidades identitárias (aqui incluindo a cultura europeia como

---

<sup>76</sup> Tomo aqui a definição de Slavoj Žižek (1999, p. , tradução nossa): “O universal, é abstrato? (potencialmente oposto ao conteúdo concreto) ou “concreto” (no sentido de que eu experimento meu modo particular de vida social como minha maneira específica de participar da ordem social universal?)”. O filósofo Leopoldo Zea (1976) também trabalhava, em modo semelhante, com a oposição universalismo abstrato *versus* concreto. Ele identifica o universalismo abstrato (expresso, por exemplo, em ideias ocidentais como: civilização, cultura e humanidade etc.) em sua pretensão de universalidade (isto é, válidas para todos culturas), como mecanismo da cultura europeia para avaliar outros povos. Quer dizer, quando na filosofia ocidental se fala de humano, se parte da concepção que os filósofos europeus tinham do homem, uma experiência concreta, mas elevada a uma forma abstrata, quando universalizada. Abstrato aqui, portanto, se trata de um procedimento de universalização de uma particularidade à condição de universal. Para o filósofo mexicano, este procedimento de universalização da experiência particular europeia foi um mecanismo para “[...] sacrificar os homens e os povos concretos que não concordavam com as ideias sobre o humano que mantinham tais povos”. Para ele, isso foi uma forma de converter seus interesses locais e universais para melhor justificá-los. Como observa Santos (2016, p. 84), em oposição às pressuposições universais ocidentais, Zea propunha uma espécie de humanismo do humano de carne-e-osso, um universalismo-concreto: “Se fala de humano, mas do humano em situação, do humano em circunstância determinada. É esta situação ou circunstância a que vai dando ao humano seu perfil concreto, sua autêntica realidade: o que faz um humano ser um humano e não uma entidade abstrata” (ZEA, 1974).

uma particularidade) ou, no campo do design, de um trivial diálogo entre os métodos de design e outras formas de projeção de mundo. Para além disso, trata-se da construção de uma universalidade política, traduzida em uma *universalização de interesses*. Segundo Žižek (2015), a universalização dos interesses se produz quando aqueles que “não tem parte” reivindicam os pressupostos universais que são estipulados abstratamente pelos universalismos. Em outras palavras, no caso da universalidade abstrata dos métodos de design se configura quando aqueles que não estiveram incluídos nela (campesinos, comunidades indígenas, afrodescendentes, trabalhadores etc.) tensionam-no e deslocam a disciplina a se adequarem às suas próprias reivindicações, ao seus próprios interesses no processo de realização de seus modos de vidas<sup>77</sup>. É aí que os métodos de design são “perturbados” (*unsettled*, em Žižek) em sua pretensão de universalidade e instados a incluir outras circunstâncias socioculturais e interesses como objeto de sua atuação.

Com efeito, esta concepção de universalidade de interesses tem uma implicação relevante para a ideia de identidade do design latino-americano: em não se tratando da negação dos métodos de design, em detrimento da afirmação de particularidades culturais, ela “é uma renegociação constante de sua presença” (LACLAU, 2011, p. 58). Renegociação aqui no sentido de: a quem ele serve? A quais interesses atende? A quem se direciona? É quanto a isso que Dussel (1984, p. 99, tradução nossa) alude quando afirma que uma poiética latino-americana não rejeita a tecnologia europeia (inclusive o design), mas diz “*sim*” a ela, sob a gestação daqueles que são seu ponto de exclusão:

A poiética da libertação tem diante de si um grande trabalho de clarificação e produção. Por suposto, a resolução não será nunca um *não* à tecnologia [europeia], mas um *sim* desde uma “autodeterminação nacional”, popular, desde a decisão e gestão das classes hoje oprimidas: a classe trabalhadora e campesina (DUSSEL, 1984, p. 99, tradução nossa e itálicas do autor).

---

<sup>77</sup> Desde a teoria política, Ernesto Laclau (2011, p. 62) oferece o caso de Mary Wollstonecraft, ativista inglesa dos direitos femininos do século XVIII, como exemplo do que seria uma universalização de interesses. Durante a Revolução Francesa, Wollstonecraft direciona profundas críticas à Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão ao qualificá-lo como um instrumento de exclusão das mulheres. As críticas à Declaração do Homem, entretanto, não se direcionam a ele como um ato político legítimo, mas se concentra em demonstrar sua limitação, provar que ele permanece incompleto (não universal), uma vez que exclui deliberadamente os interesses de um amplo segmento social. Logo aqui, não se tratou do rechaço in toto da Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão em sua pretensão de universalidade, mas precisamente a defesa da radicalização desta universalidade, por meio da inclusão do ponto de exclusão: as mulheres. Quer dizer, se trata de uma radicalização de um universal abstrato (todos os homens são iguais...) a um universal concreto (nós, mulheres, também queremos ter acesso à educação formal...).



A título de conclusão desta subseção, importa notar que o deslocamento da abordagem “universalismo/particularismo” para “universalidade de interesses” permite deslocar o discurso de um design latino-americano da *diferença* para *desigualdade*. Isto é, uma política do design latino-americano não se concentraria, na acepção dusseliana, nas identidades culturais particulares em si (em termos de conteúdo diferencial) *a priori*, mas no próprio sistema de forças que as constitui precisamente como particularidades culturais (no sistema de hierarquia desigual). É, assim que a resistência ao universalismo eurocêntrico deve ser realizado “[...] em nome da universalidade política, pois sabe que seu último objetivo é o combate contra a desigualdade e a dominação, onde quer que ela se manifeste” (CASTRO-GÓMEZ, 2019, p. 81, tradução nossa).

#### 2.3.4 A construção do design latino-americano: do ético ao político

Para concluir nossa investigação, gostaríamos de aprofundar a compreensão do segundo postulado proposto na subseção “*Design com filosofia*”, isto é, de que um design de corte latino-americano teria como objetivo a construção de um horizonte intercultural dialógico que supere os paradoxos modernos e tenha a vida como seu máximo eixo condutor. Para isso, inicialmente, apresentaremos brevemente considerações quanto à natureza de uma identidade latino-americana, proposta na obra do intelectual mexicano Leopoldo Zea. A partir disso, sugerimos que uma identidade latino-americana para o design, no pensamento dusseliano, se dá por um processo complexo de identificação/diferenciação, onde este último polo se configura pela inclusão do *Outro*. Isto é, aqueles que estiveram por fora, à margem, na exterioridade do sistema vigente, seu ponto de exclusão: o pobre, as mulheres, as culturas populares dominadas, raças não brancas, a destruição ecológica do planeta etc. Neste ponto, buscaremos retomar as discussões do capítulo anterior e demonstrar como a construção de um design latino-americano no pensamento dusseliano se perfila sobre a re-união entre ética e política, cindida na modernidade.

No início desta seção, trouxemos um fragmento do filósofo mexicano Leopoldo Zea, de seu livro *En torno a una filosofía americana* (1945), na qual ele critica a recuperação das identidades culturais particulares como meio de circunscrever uma filosofia própria latino-americana. Sua crítica não questiona a existência de uma autêntica cultura maia, asteca etc.,

mas, se pergunta, em que termos, estabelecemos relação com elas: “haverá de nos perguntarmos que relação têm conosco”. Com isso, Zea coloca em questão se é possível romper com uma longa história de “trocas” culturais entre os povos latinos e a cultura europeia, desde o período colonial (SANTOS, 2016). O pensador mexicano (1945, p. 43, tradução nossa) conclui que essa “troca” é justamente o nosso “modo de sentir o mundo e viver a vida [...] certo que somos frutos da mestiçagem”<sup>78</sup>. Com isso, aquilo que é propriamente americano “não está na cultura pré-colombiana”; por outro lado, tão pouco está na cultura europeia, uma vez que “frente à cultura europeia sucede algo raro, servimos-nos dela, mas não a consideramos nossa, nos sentimos imitadores dela”. Não sendo nenhuma nem outra, “o que é o nosso então?”, se pergunta ele. E, logo, responde:

Parece que o que temos nada mais é que um desejo, um devir, um futuro, em uma palavra: o que temos parece ser um *projeto* (ZEA, 1945, p. 43, tradução nossa e destaques do autor).

A identidade latino-americana, como um projeto, foi o objetivo perene de sua longa trajetória intelectual, pautado na ideia de originalidade e especificidade (SANTOS, 2016). Sua concepção de identidade parte “do princípio de que nenhuma identidade é autorreferencial, sendo construída sempre diante e por meio da diferença, enfim, da presença de outro(s)” (CARVALHO, 2016, p. 14). Daí que a identidade latino-americana não pode ser alcançada por meio da negação, mas por um processo de identificação/diferenciação com o outro, aqui compreendido como Europa e suas produções culturais. Ora, o fracasso, até então, de um projeto identitário latino-americano se deve a que apenas o pólo da identificação fora ativado. Isto é: o homem americano se identifica com a concepção de mundo herdado da Europa, adota seus valores, ideias e tecnologias, sem diferenciar que elas são gestadas em circunstâncias diferentes das suas. Para Zea, a propensão à imitação consiste em querer adaptar as circunstâncias latino-americanas às ideias da cultura europeia (suas produções teóricas e científicas), sem levar em consideração que elas foram gestadas em contexto cultural e econômico distinto. O que equivaleria a querer submeter a realidade à ideia. Daí que, para o filósofo, o caminho para a constituição de uma identidade latino-americana sucedesse inversamente: “adaptar as ideias ou crenças [europeias] à nossas circunstâncias” (ZEA, 1945, p. 45, tradução nossa).

---

<sup>78</sup> Vale observar que mestiçagem aqui não se trata de uma mestiçagem biológica, mas cultural. Ver Santos (2016), capítulo 07 “*A cultura da mestiçagem e da diversidade como elementos de integração latino-americana*”, em que o autor aborda a questão na extensa obra de Leopoldo Zea.

É justamente essa falha no processo de diferenciação que constitui o núcleo da dependência cultural e intelectual latino-americana e impede a construção de uma identidade própria. No campo do design, Dussel et. al. (1992) constatou a insuficiência desta diferenciação na incapacidade de identificação dos critérios culturais que subjazem ao processo de design e, conseqüente, na impossibilidade da eleição de critérios operativos adequados aos sistemas históricos dependentes. Um design de corte latino-americano, calcado na radicalização de sua universalidade abstrata, converge para a asserção zeana de que sua identidade latino-americana deve ser constituída pela sua apropriação e adaptação às nossas circunstâncias. Diferente daquela outra a quem Dussel e CyAD denominam como um “modelo mecânico estável” que, não levando em consideração os critérios culturais dos sistemas históricos dependentes, pretende adaptar nossas circunstâncias às ideias e produtos europeus.

Neste sentido, uma identidade latino-americana do design não se direciona para a afirmação exclusiva de alguma particularidade cultural latino-americana, em tanto que se configura como a busca por alguma essência ílesa do contato com o *outro* (o europeu ou colonizador). Como diz Dussel (2020, p. 24, tradução nossa): “A tradição histórica de uma cultura não é entelúquia substantiva e dada de uma vez para sempre: é, mais, uma estrutura histórica, ontológica, crescente qualitativamente”. Quer dizer, se trata de identidade em seu sentido de “processo e crescimento”, sempre em constante renegociação de sua própria existência ante ao outro.

No pensamento dusseliano, uma identidade latino-americana para o design se dá, portanto, por meio de um complexo processo de identificação/diferenciação, onde este último pólo se configura pela inclusão do *Outro*. Isto é, daquilo que esteve por fora, à margem, na exterioridade do sistema vigente, do seu ponto de exclusão: o pobre, as mulheres, as culturas populares dominadas, as raças não brancas, a destruição ecológica da Terra etc. Como vimos no capítulo “*Uma perspectiva ética latino-americana para o design*”, esta política latino-americana para a disciplina demanda uma reconfiguração ética do exercício de design, em que o critério normativo absoluto seja a oposição àquilo que obstaculiza a plena realização da vida em geral, isto é, que a vida mesma seu eixo condutor, como fundamento último, como princípio primeiro, como direito de todo “ser vivente” (aqui incluso a Terra e seus ciclos naturais).

É neste sentido que a uma identidade latino-americana para a disciplina requer a “re-união” entre ética e política, cindida pela Modernidade. Sendo a ética o campo *abstrato* de normas,

enunciados e princípios, ela deve ser manejada *concretamente* no âmbito da política. Isto é, a ética formula os critérios operativos e normativos que informam e qualificam o domínio político. Cabe ressaltar que não se trata meramente de uma subjugação entre dois campos, mas, diferente disso, a uma dialética relação, onde a factibilidade política, isto é, “a possibilidade real da efetivação concreta, [...] levando em conta as condições lógicas, empíricas, ecológicas, econômicas, sociais e históricas” (DUSSEL, 2001, p. 52, tradução nossa) se enriquece e retroalimenta o horizonte prescritivo ético. No caso do design, isso se traduz em dois movimentos, acordes com os postulados que apresentamos na subseção “design com filosofia”. O primeiro deles é que, sendo prescrição ética da vida como eixo condutor, isso se traduz em uma política para o design que toma o respeito à vida do Outro como seu máximo critério operativo. Por sua vez, na América Latina, esse critério operativo significa considerar as circunstâncias concretas históricas que condicionam o continente, legadas pelos colonialismo e a contínua condição de dependência cultural, social e econômica que insiste em se abater contra seus povos.

Quanto ao segundo postulado, que coloca a construção de um horizonte intercultural dialógico no limiar do exercício do design, é claramente um desdobramento daquele primeiro postulado. Isto é, à medida em que se converte em uma ferramenta de mediação para a realização dos projetos históricos daqueles que estiveram à margem do sistema dominante, tomando-o como “outro mundo possível”, ao mesmo passo se habilita um horizonte “de convivência com outras culturas em uma mundialidade pluriversal, analógica e não como uma universalidade unívoca, homogênea e excludente” (DUSSEL, 2020, p. 24, tradução nossa). Daí que Dussel afirma: “[...] se houver algo de novo em tecnologia e design no século 21, dependerá, dependerá de que esses âmbitos de exterioridades, não desenhados para o sistema, mas em realidade com outro design, cheguem a expressar-se”.

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Propomos dividir as considerações finais em duas partes, guiadas por uma pergunta cada. Na primeira parte, a pergunta que deve nos orientar é: o que leva um filósofo a ter o design como objeto de sua reflexão? Nela, visitaremos, de modo resumido e breve, os principais tópicos de nossa investigação, assim como seus principais achados. Para a segunda parte, por sua vez, iremos inverter a pergunta: o que leva um designer a se interessar por um filósofo? Nesta, iremos abordar as motivações e principais questões que foram deixadas em aberto, além de realizar alguns apontamentos de continuidade desta investigação.

#### **O que leva um filósofo a ter o design como objeto de sua reflexão?**

No caso de Dussel, a resposta a essa questão parece diluir-se em uma série de eventos aparentemente independentes e de motivações não exclusivamente filosóficas. O primeiro deles, certamente, é seu precoce interesse pelas artes. Segundo o autor, que cultivava a pintura desde os seis anos de idade, na adolescência dedicou-se ao estudo da arte na Universidade de Cuyo, com a pretensão de se formar em arquitetura. Apesar disso, nos diz ele: “[...] abandonei a arte para dedicar-me à filosofia” (DUSSEL, 2020, p. 9, tradução nossa). Com essa decisão, no ano de 1954, sua inclinação às artes se transformou em uma aspiração de “artista fracassado” (palavras do autor). Que só seria amenizado anos mais tarde, quando sua filha se formou em arquitetura: “[ela] preencheu esse vazio em minha vida” (DUSSEL, 1998b, p.15, tradução e chaves nossas).

Ele nos conta que, dada sua relação com as artes, quando escreveu *Filosofía de la producción* não lhe foi uma experiência estranha. E, aqui emerge outro ator que foi determinante para que ele dirigisse suas meditações ao design: a CyAD. O convite para integrar seu corpo docente e coordenar o seminário permanente de professores, a fim de constituir as bases para uma teoria unificada de design, propiciou ao filósofo um reencontro com seu artista fracassado, vinte anos depois de seu declínio às artes. Daí em diante terá muitas outras aparições em seus escritos, na sempre promessa de terminar àquilo que começou: sua estética da libertação. Em palestras recentes, têm anunciado o fim de sua carreira intelectual e o pagamento desta última dívida: “sinto a responsabilidade de pensar e expor o tema. Embora, no México, durante seis anos na

UAM-Azcapotzalco, colaborei com o departamento de design. Era uma dívida comigo mesmo” (DUSSEL, 2020, p. 9, tradução nossa).

Apesar disso, sugerimos que seu grande motivador não tenha sido de elementos externos à filosofia. Ao contrário, nos parece que foi sobremaneira sua *Filosofia de la liberación* o seu grande incentivador. E, aqui, nos referimos a sua concepção particular de filosofia a qual se dedicou (com) toda sua vida: uma práxis de libertação dos povos latino-americanos. Isto é, uma “filosofia da libertação, filosofia pós-moderna, popular, feminista, da juventude, dos oprimidos, dos condenados da terra, condenados do mundo e da história” (DUSSEL, 1977, p. 7). Por seu compromisso ético e político, sua filosofia se afilia àqueles que rechaçam a negatividade em relação às coisas mundanas. Quer dizer, sua filosofia não é a de um saber desinteressado pelo mundo, mas, ao contrário, de um profundo interesse em sua transformação. Assim sendo, o design é um dos temas que não poderia deixar de ocupar-se. Sua importância dá-se, então, duplamente: (i) como expressão contemporânea da poiética, é um *locus* privilegiado para *mundianizar* sua reflexão. (ii) por seu compromisso ético-filosófico com as “vítimas do sistema”, isto é, com a construção de um horizonte futuro de libertação, o designer é da mais alta estima, em virtude de que ele vive “antecipadamente no futuro”, mais do que isso, ele é que opera “na imediatez do dado, do real efetivo” aquilo que será o por-vir (DUSSEL, 1984, p. 220).

Dito isso, passaremos a seguir brevemente pelos principais tópicos de nossa investigação, assim como seus principais achados. Iremos fazê-lo seguindo a estrutura da própria dissertação, a fim de facilitar nossa digressão. No seu decorrer, pela exposição mesma dos pensamentos e reflexões de Dussel, virão à tona elementos que nos permitem especular sobre suas motivações.

No capítulo “*Uma perspectiva ética latino-americana para o design*”, o objetivo central foi a de identificar os principais elementos de um enfoque ético latino-americano do design no pensamento de Dussel. A exposição deste capítulo se estruturou em duas partes, seguindo a arquitetura de sua filosofia, em tanto que estabelece uma conexão de originariedade do âmbito poiético (relação humano-natureza) e do prático (relação humano-humano). Na primeira parte, “*Design como ato poiético: a restituição da integralidade da poiésis contemporânea*”, apresentamos sua concepção do design como ato poiético. Inicialmente, realizamos uma incursão de uma histórica crítica da poiética, onde apresentamos suas principais críticas quanto ao tratamento filosófico dispensado ao âmbito do trabalho humano e aos objetos da vida

cotidiana, de Aristóteles a Heidegger. Nosso autor observa desde aí que o ostracismo imposto ao trabalho manual e todas as suas expressões são resultante de uma série de cisões e fraturas baseadas em uma compreensão antropológica dualista do humano. Que, ainda que tenha origem no pensamento filosófico grego, foi aprofundada pela tradição moderna, como consequência de um “racionalismo radical”, cuja maior expressão é a noção de *ego cogito*. Ele estipula, portanto, que a reconstrução da filosofia da poiésis deve partir de uma nova noção antropológica do humano, que seja integral, baseada no corpo da “pessoa humana”, de “gente viva”. Isto é, que leve em consideração de que a abertura primeira do humano é prática e poiética, antes que teórica: *ego laboro*, “imensamente mais valioso, cotidiano, antropológicamente unitário e corporal que o *ego cogito*”. Neste sentido, nosso filósofo aponta que surge, no início do século XIX, uma nova atividade poiética *sui generis* que, em seu razão de seu próprio *quefazer*, reconcilia as velhas contradições modernas e permite repensar a poiésis desde sua integralidade: *el diseño*.

Na segunda parte do capítulo, “*design como ato ético: comunidades de projeção da vida*”, expusemos o percurso teórico pelo qual a sua compreensão do design como um ato poiético o leva a considerá-lo essencialmente como um ato prático e daí vinculado a um escopo ético informado. Quer dizer, em razão da disciplina mediar as relações humanas com seu meio material (relação humano-natureza: poiética), ela necessariamente medeia também a relação entre humanos (relação humano-humano: prática). Isso reflete sua concepção de *originieridade* do âmbito prático e poiético: a poiética sempre se dá circunscrita a um sistema prático, em que ambas se co-constituem. Nosso autor então introduz a noção de trabalho vivo, de Karl Marx, para abordar a natureza do design, como a capacidade subjetiva do humano de criar e projetar seu mundo em torno de estratégias para a produção, reprodução e desenvolvimento da vida em comunidade. Assim, o exercício do design só pode ser concebido como uma estratégia de constituição criativa de materialidade para um conjunto ético concreto de uma determinada formação social (relações filho-mãe, homem-mulher, professor-aluno etc.). O esquecimento disso, no interior de uma totalidade ética, leva aos designers a desconsiderar as especificidades dos modos e estratégias múltiplas e diversas de produção e reprodução da vida. As consequências imediatas disso é um duplo paradoxo de negação da vida: *ética*, em virtude de seu comprometimento com um sistema ético-econômico (capitalismo) que nega a vida ao outro (a), perfilada, no caso da América Latina, pela exclusão e a pobreza de segmentos de sua população; e, *poiético*, uma vez que inviabiliza materialmente a vida no planeta, em virtude do depauperamento de seus ciclos naturais, negando, assim, a vida de todo outro, seja no presente

ou no futuro. A solução perpassa, portanto, por uma “reorientação” do design ao nível de reflexão da vida, por meio de uma “transformação ético-crítica” que tenha como critério fundante a oposição àquilo que obstaculiza a plena realização da vida: “vale o que tem relação com a vida, não vale o que não tem relação com a vida. Vale mais o que tem relação com a vida” (DUSSEL, 2001, p. 9). Isto é, o exercício do design deve se pautar na afirmação da dignidade do Outro, aqui entendido como àqueles a quem é negada a possibilidade de realização da vida em sua plenitude: o pobre, as mulheres, as culturas populares dominadas, as raças não-brancas, a destruição ecológica da terra. Enfim, daqueles que estão fora, à margem, na *exterioridade* do sistema vigente. Logo, Dussel intui que se houver novidades de design no século XXI, dependerá de que estes âmbitos de exterioridade cheguem a exprimir-se de tal maneira que floresça um design vernacular, próprio, inovador. Como conclusão deste capítulo, levamos adiante a compreensão do autor da razão como “astúcia da vida”. Para ele, a razão teórica não é uma substância em separado, antecedente à vida, mas, ao contrário, a razão é posterior a ela, uma vez que ela é uma estratégia humana para sua participação no ciclo evolutivo da vida no cosmos. Neste sentido, é que ela é sempre, primeiramente, uma razão prático-material, isto é, uma expressão da inteligência prático-poiético humano, vinculado à promoção da vida e, portanto, registra ocorrência em todas as organização societária. Disso, e tomando o design, como exercício fundamento nesta razão prático-poiético, pode-se intuir que haverá tantas comunidades de projeção da vida e experiências análogas ao exercício do design, quanto sistemas práticos (éticos). Daí que, no caso da América Latina, composta por centenas de povos com plurais estratégias de reprodução da vida, o importante será pensar como seus modos de projeção da vida são dominados e excluídos pelo modo de projeção de vida hegemônico ocidental (do qual o design é a maior expressão). Com essa questão, apontamos para o segundo capítulo em que analisamos o exercício do design dentro das formações históricas latinas.

No capítulo “*Uma perspectiva política latino-americana para o design*”, o objetivo foi apresentar os principais elementos que caracterizam um enfoque político do design na obra dusseliana. Seguindo a arquitetura de sua filosofia, a passagem de um enfoque ético para o político implica em uma mudança metodológica significativa. A análise do autor do design como ato poiético e prático se caracterizou por tomá-lo como uma atividade humana em geral, sem considerá-lo em um quadro cultural específico. Isto é, em um nível de análise abstrato. O enfoque político, por outro lado, requer que o design seja refletido a partir de uma contexto social e cultural específico, no nosso caso o latino-americano. Implicando, em um nível de



análise concreta. Aqui também se revela a compreensão do autor quanto ao caráter privilegiado que a política tem em relação ao domínio ético, em virtude de que aquele é onde este se concretiza. Disso, estruturamos a exposição de nossa investigação em duas partes, de acordo com esta orientação metodológica.

Na primeira parte, “*Um modelo geral de design na (para) a América Latina*”, apresentamos a proposição metodológica elaborada por Dussel e CyAD, conhecida como *modelo general del proceso del diseño*, com o objetivo de derivar questões que apontassem para a ideia de uma política latino-americana para o campo. Desta forma, foi necessário introduzir o arcabouço teórico o qual nosso autor se vale para analisar a disciplina como parte de uma totalidade cultural mais ampla. Sob a premissa de que qualquer atividade cultural humana se estabelece sempre em um sistema histórico, ele observa que o exercício do design não é um ato absoluto, isto é, não se dá apenas em relação consigo mesmo. Mas, diferente disso, é um ato relativo a um conjunto mais amplo de relações culturais. Neste sentido, a disciplina tem uma dupla função operativa com respeito ao projeto histórico de um sistema cultural, respectivamente: (i) prático, uma vez que se trata de uma *ação* que em si medeia a concretização de outros entes; (ii) poiético, no que tange o próprio caráter de mediação dos entes concretizados, isto é, dos objetos (o seu para-quê ou utilidade). Assim, o design não extrai seu valor e sentido por conta de seu processo ou resultado formal, mas por sua capacidade de mediação naquele sistema histórico. Contudo, dada a condição de subdesenvolvimento que acomete os países latino-americanos, têm se consumado uma política desigual de distribuição de objetos-mediações. Isso priva parte de sua população da possibilidade de realização de seus próprios projetos particulares e, portanto, da viabilização daquele sistema histórico. Daí que nosso autor conclua que um modelo de design latino-americano deve levar em consideração esta situação e propor uma política adequada de distribuição de mediações que viabilizem os sistemas históricos, com respeito às suas características culturais e na convicção de que só poderá ser sustentável pela afirmação de um projeto comum. Amparado nessas ideias, apresentamos o *modelo general do proceso de diseño*, proposto como parte de uma teoria geral unificada para o design, elaborada por Dussel e CyAD. Buscamos, por meio da apresentação de seus três elementos teóricos principais (marco teórico, “realidade” e fases do processo de design) qualificar aquilo que Dussel chama de um modelo de design “orgânico, flexível, aberto, crítico, criador”, adequado a sistemas históricos dependentes; em detrimento de um “modelo mecânico estável” ou de “otimização”. Observamos que, em larga medida, o que habilita um modelo orgânico e crítico é a introdução de duas estratégias teóricas e projetuais ao modelo de design: (i) explicitação e escrutínio do

marco teórico, aqui entendido como o corpo de conhecimentos que orientam o exercício do projetar; (ii) integração e ênfase da fase de investigação como momento primeiro e fundamental da metodologia. Ambas estratégias se amparam na crítica à noção de universalidade abstrata dos métodos e técnicas de design e na defesa de uma constante elucidação dos “requerimentos culturais” de seu processo. A fim de ampliar o entendimento da busca de Dussel e CyAD por um modelo de design próprio, recorreremos às discussões quanto à possibilidade de existência da filosofia latino-americana, com a qual nosso autor esteve envolvido desde o início de sua carreira intelectual. Da confluência destas discussões, estabelecemos dois postulados que parecem subjazer a ideia de uma política latino-americana para o design. A primeira é o imperativo de que o exercício de design deve ser arraigado nas realidades histórico-sociais das comunidades latinas, por meio de um processo de investigação pautada em suas “experiências ontológicas originais” que traduza suas necessidades e objetivos e daí derivar critérios operativos para a disciplina. A outra é o compromisso na constituição de um horizonte intercultural dialógico que supere os paradoxos modernos e tenha a vida como seu máximo eixo condutor, considerando as condições de dependência historicamente constituídas no continente. Com isso, apontamos para a segunda parte do capítulo.

Na segunda parte, “*Uma política latino-americana do design: entre a identidade e a diferença*”, nosso objetivo foi delimitar a ideia de uma política para o design latino-americano, por meio do aprofundamento da compreensão dos dois postulados elencados na subseção anterior. Seguindo o percurso metodológico estabelecido, ampliamos os aportes teóricos para englobar contribuições de outros autores latino-americanos quanto às discussões sobre identidade e política, especialmente vinculados aos estudos decoloniais. Assim, na primeira subseção “*Eurocentrismo e universalidade: duas abordagens*”, apresentamos o conceito de eurocentrismo, entendida como a concepção por meio da qual “a cultura europeia se vê a si mesma como *encarnação* de uma forma universal que devía ser ‘comunicada’ a todas as demais culturas, ainda que contra sua própria vontade” (CASTRO-GÓMEZ, 2019, p. 71, tradução nossa e destaque do autor). Por meio da crítica de Dussel da Filosofia da história de Hegel, apresentamos a observação do autor de que o eurocentrismo tem raízes históricas no processo de colonização das Américas e que se configura como uma “imposição violenta a outras particularidades da particularidade europeia com pretensão à universalidade” (DUSSEL, 1992, p. 32, tradução nossa). Logo, a pretensão à universalidade europeia é compreendida como um mecanismo ideológico que se erige sobre uma infundada premissa de superioridade ontológica e epistemológica que, em última análise, auxiliou a justificar o seu direito à colonização. Daí

que a busca pela autonomia teórica e cultural latina perpassa fundamentalmente pela crítica ao eurocentrismo e a noção de universalidade em que ela se apoia. Apesar de que isso seja consenso entre os adeptos dos estudos decoloniais, a maneira como deve ser conduzida não é uníssona, podendo ser observadas duas grandes correntes de abordagem. A primeira delas advoga o rechaço a toda universalidade ocidental, em dois sentidos complementares: (i) *o abandono mesmo da ideia de universalidade*, pela suspeita de que é uma ideologia pertencente à história local europeia; (ii) e, por conseguinte, *o rechaço ou desconfiança em relação às instituições modernas e seus produtos tecnológicos, científicos e políticos*, cuja exportação para sistemas históricos diversos necessariamente implicaria em reproduzir um gesto colonial. Como saída, esta abordagem propõe a constituição de novos modelos ontológicos e epistemológicos, baseados nas identidades remanescentes dos povos originários, em tanto que nelas se encontram as sementes de “outro mundo” alternativos à Modernidade. A outra abordagem, por sua vez, converge na mesma crítica ao eurocentrismo e à universalidade europeia. Contudo, diferente da primeira, não rechaça a noção de universalidade mesma ou os produtos culturais europeus *a priori*. Isso decorre, em primeiro lugar, de sua compreensão de que a universalidade europeia é uma forma *específica* de desenvolver a relação entre universalidade e particularismo, não sendo, no entanto, a única. E, em segundo lugar, que a crítica ao eurocentrismo nada tem a ver com o reconhecimento dos avanços técnicos, científicos e políticos ocidentais que são, em todo caso, patrimônios da humanidade. Baseados em discussões entre estas abordagens, construímos as duas subseções seguintes. Na subseção “*Política e identidade do(no) design latino-americano*”, com auxílio do filósofo Santiago Castro-Gómez (2019), analisamos a concepção de identidade que ambas abordagens lançam mão. Vimos que a concepção que subjaz à primeira abordagem é essencialista, uma vez que implica em pensá-las como particularidades puras, isto é, que “só se constituem consigo mesmos, com sua própria tradição ancestral e como se existissem com total independência com o exterior” (CASTRO-GÓMEZ, 2019). A compreensão dusseliana se distancia significativamente desta, uma vez que nosso autor rejeita retratá-las como “identidades substantivas incontaminadas e eternas”. Diferente disso, sua concepção de identidade é “em seu sentido de processo e crescimento”, visto que sempre estiveram vivas, buscando por caminhos novos e reconstruindo, ressignificando e alterando suas tradições. Com efeito, argumentamos que, à medida que uma perspectiva essencialista ignora a relacionalidade em que se constitui as diversas identidades particulares, ela inviabiliza a ideia mesma de política que estamos investigando: “ali onde há essencialismo não pode haver política, e ali onde há política não pode haver essencialismos” (CASTRO-GÓMEZ, 2019, p. 68, tradução nossa). Daí que a concepção de uma identidade latino-americana para o design, assim como apresentada

por Dussel e CyAD, não se calca na recuperação de identidades substantivas, mas em uma afirmação política emancipadora. Na subseção “*Crítica ao universalismo cultural e a radicalização da universalidade política: uma política latino-americana para o design*”, à título de aprofundar o entendimento quanto ao primeiro postulado para uma política latino-americana para o design apresentada na subseção “*Design com filosofia*”, analisamos como o essencialismo das identidades impossibilitam a conformação de princípios comuns de valor universal que transcendam as particularidades. A afirmação de valores universais é um *a priori* para a efetivação de uma política emancipatória (e para uma política do design também). Daí que a crítica ao universalismo europeu não possa se confundir com a rejeição à noção de universalidade mesma. Diferente disso, seguindo o excerto de Dussel (2016, p. 48, tradução nossa e destaques do autor) em que afirma que “a questão não é a *diferença* ou a *universalidade*, mas a *universalidade* na *diferença* e a *diferença* na *universalidade*”, demonstramos que se trata não de sua rejeição da noção de universalidade, mas da defesa de sua radicalização, por meio da inclusão daquilo que o universalismo deixou de fora, seu “ponto de exclusão”: no caso da América Latina, seus povos e suas circunstâncias ontológicas originais. Com respeito aos métodos de design, isso significa consumir verdadeiramente seu caráter *universal*, rejeitando o seu caráter *abstrato* (isto é, desconectado ao contexto histórico-cultural) em favor de sua efetivação *real*, isto é, como um momento *concreto* dos sistemas históricos dependentes (seu ponto de exclusão). Argumentamos que trata-se logo da construção de uma universalidade política, traduzida em uma *universalização de interesses*. Para Žižek (2014), a universalização de interesses é produzida quando aqueles que “não tem parte” (que são o “ponto de exclusão”) reivindicam os pressupostos universais abstratos estipulados pela universalidade, mostrando que ela é “incompleta”. Em outras palavras, no caso da universalidade abstrata dos métodos de design se configura quando aqueles que não estiveram incluídos nela (campeiros, comunidades indígenas, afrodescendentes, trabalhadores etc) tensionam-no e deslocam a disciplina a se adequarem às suas próprias reivindicações, isto é, ao seus próprios *interesses* no processo de realização de seus modos de vidas. É com base na afirmação da realização da universalidade *abstrata* dos métodos de design em uma verdadeira universalidade *concreta*, desde àqueles que são seu “ponto de exclusão”, que Dussel (1984, p.99, tradução nossa e destaques do autor) afirma que uma poética latino-americana não dirá nunca “um *não* à tecnologia [europeia], mas um *sim* [...] desde a decisão e gestão das classes hoje oprimidas: a classe trabalhadora e campesina”. Na última subseção “*A construção do design latino-americano: do ético ao político*”, nos encaminhamos para a conclusão (por ora) de nossa investigação. Nosso objetivo foi elucidar o último postulado proposto na subseção “*Design com*

filosofia”, isto é, de que um design de corte latino-americano deve ter como objetivo a construção de um horizonte intercultural dialógico que supere os paradoxos modernos e tenha a vida como seu máximo eixo condutor. Para isso, inicialmente apresentamos brevemente as considerações quanto à natureza de uma identidade latino-americana, assim como oferecido pelo intelectual mexicano Leopoldo Zea. Para ele, a identidade latino-americana consiste em um imbricado processo de identificação/diferenciação com o outro (por ele compreendido como Europa e seus produtos culturais). E que seu fracasso até então se daria em virtude que apenas o polo da identificação fora ativada. Levando adiante sua reflexão, sugerimos que um design latino-americano em Dussel partilha do mesmo raciocínio, com a diferença que o polo de diferenciação se trata da inclusão do *Outro*. Isto é, não da Europa e seus produtos culturais, mas, daqueles que, desde o princípio ético-crítico proposto por Dussel para “reorientação” da disciplina, a quem é negada a possibilidade de realização da vida em sua plenitude: o pobre, as mulheres, as culturas populares dominadas, as raças não brancas, a destruição ecológica da Terra etc. Em outras palavras, daqueles que estão fora, à margem, que são o “ponto de exclusão”. Com isso, fechamos o círculo de discussões no ponto onde a ética, como o domínio do dever-ser, *abstracta* por sua natureza mesma, encontra a política, na qual ela deverá ser manejada *concretamente*, como um momento real de um sistema histórico que se encaminha para a afirmação de um horizonte “de convivência com outras culturas em uma mundialidade pluriversal, analógica e não como uma universalidade unívoca, homogênea e excludente” (DUSSEL, 2020, p. 24, tradução nossa). Daí que para Dussel: “[...] se houver algo de novo em tecnologia e design no século 21, dependerá de que esses âmbitos de exterioridades, não desenhados para o sistema, mas em realidade com outro design, cheguem a expressar-se”.

### **O que leva um designer a se interessar pela filosofia?**

Nesta parte da conclusão, irei abordar as motivações que me levaram a realizar esta investigação, identificar algumas das questões que foram deixadas em aberto e especificar, na medida do possível, alguns apontamentos de continuidade. Farei isso em dois momentos. No primeiro, contextualizarei as motivações e, no segundo, as questões para posteridade.

A resposta para “o que leva um designer a se interessar pela filosofia?”, no meu caso, dispersa-se em experiências pessoais que são, em uma primeira mirada, insuspeitas. Pela natureza mesma da resposta que a pergunta aponta, ainda que seja contraproducente, tomo aqui a liberdade de

usar a primeira pessoa do singular, pelo menos para dissertar sobre questões de foro íntimo, voltando à primeira pessoa do plural quando elas se espraiam para motivações coletivas.

A motivação que me despertou interesse em filosofia (e em Dussel, em particular) é a mesma que também me levou ao design: a experiência política. Quando tinha 12 anos, fui eleito por outras crianças e adolescentes da comunidade em que vivia na periferia de Fortaleza, para apresentar suas reivindicações por melhorias da escolinha de surf local junto à prefeitura de Fortaleza. Desde então, passei a integrar um grupo auto-gestionado de crianças e adolescentes que discutiam o orçamento público municipal. Nos anos seguintes, fui levado a outros movimentos, como o Movimento dos Conselhos Populares (MCP) que organizava comunidades para reivindicar moradia popular e melhores condições de sobrevivência e uma passagem no movimento estudantil do Instituto Federal de Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE), no qual compus a diretoria do Diretório Central dos Estudantes. No ano de 2015, fui convidado pelo Movimento dos Trabalhadores Sem Teto (MTST) a integrar sua coordenação. Experiência que durou alguns anos e me propiciou a oportunidade da organização de duas ocupações de terra urbana na cidade de Fortaleza. A última delas, ocorrida em 2016, é considerada a maior ocupação em densidade demográfica da América Latina, contando com a circulação de mais de 7.000 pessoas cotidianamente naquilo que rapidamente se transformou em um grande bairro.

Mesmo antes do MTST, mas intensificado desde que assumi a coordenação de seu setor de comunicação, eu era responsável pela produção de todo material gráfico das atividades políticas. Com o fim do ensino médio, e incentivado por minha experiência pregressa com a arquitetura, decidi cursar design: “aprender os tipos de letras, como usar as cores e as imagens”. Durante o curso, notei que o domínio técnico dos recursos gráficos era apenas um dos saberes que poderia auxiliar na condução das atividades políticas – era, no entanto, no domínio geral do discurso projetual, como viria a descobrir com Bonsiepe, que residia a verdadeira riqueza daquilo que eu poderia aprender. Nesse tempo, durante os preparativos para a ocupação que mencionei acima, aconteceu um episódio que me marcaria e, acredito hoje, que foi um dos eventos que culminou nesta investigação. Fiquei com a tarefa de confeccionar uma pequena peça gráfica (A6), a ser distribuída em algumas comunidades da periferia de Fortaleza. Essa peça gráfica se chamava “mosquitinho”, e assim, como outras, são consideradas recursos políticos que contam com certa “tradição”, repassadas por diferentes gerações de militantes. Munido de um exemplar, projetei uma nova proposta utilizando todos os conhecimentos que

havia angariado no curso: hierarquia visual, tipografia, cores etc. Ao apresentar ao movimento, em uma assembleia, o *feedback* foi uníssono: não iria funcionar. Apesar da harmonia e da limpidez da linguagem gráfica, e talvez por isso, ela não dialogava com os “outros”, a quem ela se destinava. Claro que isso, em um primeiro momento, foi recebido por mim com certa contrariedade, com alguma resistência: como poderia não funcionar, se ela está atendendo a todas as melhores boas práticas e critérios gráficos técnicos? Entretanto, desde aí, abri-me para aprender outros “modos” de fazer o “mosquitinho” e sua assertividade parece ter se refletido no tamanho e impacto que teve aquela ocupação. Desde aí, algumas questões passaram frequentemente ser objeto de minhas reflexões pessoais, acadêmicas e políticas, dentre as quais: quanto às limitações dos saberes que são transmitidos pela melhor da “tradição” do design; como eu, como designer, deveria me portar diante do outro (seja ela o movimento social, as comunidades periféricas, etc.), sem que meus saberes se transformem em uma pretensiosa oposição daquele “que sabe” contra “aqueles que não sabem”? E, além disso, como poderia os saberes de design que aprendi se complementassem e se enriquecessem com outros saberes? Como diria o poeta uruguaio Mario Benedetti, como fazer pontes em vez de muros?

Por mais que eu buscasse as respostas para essas perguntas, o campo parecia não ter como me fornecê-las. Daí que decidi ir a outros lugares, outras disciplinas. O primeiro momento desta busca foi condensado na minha pesquisa de conclusão de curso “Design em torno do vazio: apontamentos para uma linguagem de projeto” em que busquei, munido da leitura do psicanalista francês Jacques Lacan (Seminário 7) quanto ao discurso da ciência, da religião e da arte, analisar algumas proposições de expoentes do *Design Methods* (em especial, Christopher Alexander, em seu *Ensayo sobre la síntesis de la forma*). Após a graduação, continuei integrando aquilo que se constituiria como o grupo de pesquisa em Design e Artes (PADE), oportunidade em que tive contato com a literatura decolonial. Busquei nesta, autores que mais se aproximasse dos meus interesses e preocupações quanto ao campo. Encontrei isso em um livro sobre ética, chamado “1492. *El encubrimiento del Otro: Hacia el origen del ‘mito de la modernidad’*”, de Enrique Dussel. Entretanto, até aí não sabia ainda que o autor havia tratado de design. Só viria a descobrir isso um tempo depois, assistindo a apresentação do trabalho da professora Ana Cravino, da Universidade de Buenos Aires, em meados de 2020, em que ela cita brevemente uma definição do filósofo sobre design. Logo fui em busca de todos os materiais de Dussel quanto ao tema, os quais consumi muito rapidamente. Assim, surgiu a ideia de realizar um estudo mais sistemático, por meio de um mestrado

Desde então descortinou um segundo momento da minha busca com a aprovação desta investigação pelo programa de pós-graduação da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), em 2020. E, em particular, em razão de minha posterior integração ao Laboratório de Design, Epistemologia e Moralidade (DEMO-ESDI), coordenado pelos professores Wandyr Hagge e Daniel Portugal, sem o qual esta investigação não teria sido delineada assim como a apresentamos agora. Não tendo formação formal em filosofia, o DEMO forneceu as bases filosóficas-hermenêuticas, a partir das quais podemos empreender nosso processo investigativo. Não é possível deixar de mencionar que os estudos sobre o pensamento heideggeriano, em particular, foram essenciais para o processo hermenêutico que realizamos, uma vez que Dussel, como apresentamos no segundo capítulo, foi (e em grande medida continua sendo) influenciado pelo pensamento do Filósofo da Floresta Negra. Além disso, e doutro modo, o DEMO foi o primeiro espaço em que me reconheci em “outros” que, assim como eu, buscam por respostas (ou por perguntas) que exclusivamente o campo não fornece. Estar com estes “outros”, um tanto deslocados dos enfoques teóricos habituais do campo (como sugere o nome do grupo), foi de fundamental importância para que acreditasse na viabilidade e importância desta investigação. Mais do que isso, ela agora é parte desta rede mais ampla de novos pesquisadores que criativamente tem buscado novos enfoques que não apenas fornecem respostas, mas que rejuvenescem nossas perguntas.

Concomitante à produção desta investigação, minhas reflexões oriundas da obra dusseliana, somada às da professora Claudia Marinho (UFC) e de Camila Barros (UFC), em articulação com outros pesquisadores, foram se traduzindo em projetos comuns. Como os Colóquios de Pesquisa e Design que está em sua terceira edição e tem contribuído para a ampliação das discussões em torno dos desafios contemporâneos da disciplina. No último ano, em especial, demos início a uma articulação com o Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST), em torno da construção de uma escola de design do campo. Claro que aqui reflete-se também às reflexões dusselianas que apresentamos nesta investigação, quanto à inclusão do *Outro*, daqueles e daquelas que estiveram por fora, o “ponto de exclusão” das preocupações da disciplina: neste caso, seja pela condição de camponeses, seja por sua condição de movimento social em sua luta pela democratização do acesso à terra no Brasil.

Quando iniciamos esta investigação, acreditávamos que iríamos apresentar uma sistematização completa do pensamento dusseliano quanto ao tema. Contudo, à medida que íamos trilhando



seu pensamento, ele ia apresentando novas questões e oferecendo novas aberturas, como em um caminho que continuamente se bifurca. Como não poderia deixar de ser, tivemos que escolher quais delas trilhar e quais não. A seguir propomos apresentar algumas (não todas) das aberturas e questões que deverão ser trilhadas futuramente, em novas investigações.

Inicialmente, vale mencionar, algumas dificuldades gerais que são oriundas da própria natureza das obras e do percurso teórico de nosso autor. Como vimos, Dussel tem uma trajetória de mais de 60 anos, contando com um grande volume de publicações. Suas reflexões atravessam múltiplas áreas do pensamento: teologia, história, política, estética e, especialmente, ética. Com esse volume de obras e a surpreendente complexidade com que desenvolve cada uma delas, qualquer empreitada hermenêutica de suas obras constitui-se um grande desafio para aqueles que decidem trilhá-la. Especialmente para aqueles que vindo de áreas da tecnologia, como é o nosso caso, não tiveram uma formação filosófica formal. Daí que, em muito momentos, o compromisso hermenêutico tenha nos levado a outras obras que não aquelas que estipuladas no *corpus* bibliográfico primário, seja do próprio autor, em busca de identificar conceitos, cronologias de ideias e discussões precedentes, seja de autores externos, com quem Dussel dialogou, como foi o caso de Karl-Otto Apel, por exemplo.

Por este motivo, alguns temas que Dussel mobiliza para abordar o exercício de design não puderam ser sistematizados aqui, dado que iriam requerer estudos mais aprofundados em discussões e obras exteriores ao nosso *corpus*. A mais importante delas, certamente, diz respeito à dimensão filosófico-econômica que nosso autor introduz o design, como um desdobramento de sua natureza poiético-ética: “a poiética se faz prática [prática, no sentido que temos utilizado nesta investigação] na econômica, instância nodal das demais instâncias” (DUSSEL, p. 94, tradução nossa). Para isso, ele se apoia particularmente na filosofia econômica de Karl Marx que analisou em três obras principais: *La producción teórica de Marx* (1985), em que apresenta seus estudos da primeira redação do *Capital*; *Hacia un Marx Desconocido* (1988), em que analisou a segunda redação do *Capital*; e, por fim, *El último Marx* (1990), em que apresenta os resultados das investigações da terceira e quarta redação do *Capital*. E, também em sua releitura da Teoria da dependência e nas confluências e críticas à obra do sociólogo brasileiro Ruy Mauro Marini. Pela complexidade e o cuidado que temas com tão longa tradição de discussões requerem, decidimos por não incluí-la nesta dissertação, ainda que já tenhamos começado sua investigação.

Outro tema que optamos por mencionar apenas passageiramente foi a relação de Dussel e CyAD com as proposições e reflexões dos expoentes do movimento *Design Methods*. Em muitos aspectos, as discussões metodológicas de Dussel são uma crítica às formulações do movimento. Mas, como é de sua natureza, as críticas não se traduzem em uma rejeição *in toto*, ao contrário, viabilizam a apropriação crítica pelo autor. Assim é que, como fica evidente no modelo de design, especialmente as fases do processo de design, ele conta com uma forte influência do movimento, especialmente daqueles que conformaram sua primeira geração (Christopher Alexander, John Christopher Jones, Geoffrey Broadbent, dentre outros). A influência é reconhecida textualmente pela CyAD, como em “*Crítica a los modelos vigentes del proceso de diseño*”, do sociólogo Felipe Pardinás e do arquiteto Antonio Toca. Ali, os autores, após uma revisão das principais proposições metodológicas do *Design Methods*, concluem que “se trata claramente de uma nova orientação metodológica no design” (PARDINÁS; TOCA, 1992, p. 62, tradução nossa). Assim também, aos ambientados à metodologia do *Design Thinking* poderão notar certa semelhança das fases do processo com os *frameworks* da IDEO e da *Stanford D. School*, inclusive com respeito à promoção de uma fase inicial de investigação (ainda que sugerimos que se trate de investigação em sentido diverso). Nossa sugestão é que tanto o modelo de design, quanto os *frameworks* de *Design Thinking*, partem da mesma discussão metodológica do *Design Methods*, ainda que não tenhamos encontrado, por ora, nenhuma evidência na literatura de *Design Thinking* quanto a isso. Merecerá uma investigação futura.

Por fim, e talvez seja o tema que mais lamentamos por não incluir nesta investigação, foi o desenvolvimento teórico mais recente de Dussel quanto à estética da libertação. Como mencionamos no início das considerações finais, nosso autor está em processo de sua escrita, com o qual irá encerrar sua carreira. Como tem sido sua conduta intelectual, Dussel lançou as hipóteses preliminares sobre as quais está trabalhando, em *Siete Ensayos de filosofía de la liberación* (2020), de forma que, ainda que não tenha lançado seu livro, já temos acesso aos seus principais assuntos. De modo geral, é possível notar que, diferente da estética que elaborou na década de 1980, tendo como fio condutor o design, está mais recente apresenta ênfases teóricas distintas. Em parte, isso se dá devido a que agora seu objeto de estudo são as belas artes, o que justifica mudanças teóricas no trato do conteúdo. Mas, sugerimos que a maior mudança é referente à influência de sua filosofia política, desenvolvida largamente por ele na década de 2000, nas obras *Hacia una filosofía política crítica* (2001), *20 Teses de política* (2006), *Política de la liberación. Historia mundial y crítica* (2007) e *Política de la liberación:*

*Aquitectónica* (2009). E, este foi o motivo precisamente pelo qual não incluímos nesta investigação este assunto: sua filosofia política encerra um grande volume de reflexões que irá requerer um esforço hermenêutico particular. Contudo, julgamos que é um momento essencial para levar adiante os desdobramentos de sua abordagem quanto a uma política latino-americano para o design. Isto é, falar de uma política latino-americana para o design não é o mesmo que design como um ato político. Em tanto que reflete uma dicotomia central de sua filosofia política: da *política* como conceito, isto é, em seus princípios normativos dotado de uma função própria; e, do *político* como atividade, quer dizer, como “um nível mais concreto, conflitivo e crítico” (DUSSEL, 2006, p. 11, tradução nossa)

## REFERÊNCIAS

ABSTRAÇÃO. *In: Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

ALIMONDA, Héctor. Mariátegui, pensamiento fronterizo y transmodernidad: Una aproximación al programa de investigación modernidad/colonialidad. **GEOfographia**, v. 11, n. 21, p. 7-25, 2009.

ALONSO, Vicente; TOCA, Antonio. Antecedentes. *In: DUSSEL et. al. **Contra un diseño dependiente**: un modelo general para la autodeterminación nacional*. Cidade do México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1992.

AKAMA, Yoko; HAGEN, Penny; WHAANGA-SCHOLLUM, Desna. Problematizing replicable design to practice respectful, reciprocal, and relational co-designing with indigenous people. **Design and Culture**, 2019.

BECCARI, Marcos; PORTUGAL, Daniel B.; PADOVANI, Stephania. Seis eixos para uma filosofia do design. **Estudos em Design**, v. 25, n. 1, p. 12-32, 2017.

BEIGEL, Fernanda et al. Vida, muerte y resurrección de las “teorías de la dependencia”. **Crítica y teoría en el pensamiento social latinoamericano**, p. 287-326, 2006.

BERRY, Thomas. **The great work**: Our way into the future. Crown, 2011.

BONDY, Salazar. **¿Existe una filosofía de nuestra América?** Siglo XXI, 1967.

BONDY, Salazar. Filosofía de la dominación y filosofía de la liberación. **Stromata**. Córdoba, Vol. 29 Núm. 4, outubro-dezembro, 1973.

BONSIEPE, Gui. **Del objeto a la interfase**: mutaciones del diseño. Ediciones Infinito, 1999.

BONSIEPE, Gui. **A crise, a partir da periferia e do projeto**. Agitprop Revista Brasileira de Design, São Paulo, ano IV, n. 41, out. 2011. Disponível em:  
<[http://www.agitprop.com.br/?pag=repertorio\\_det&id=74&titulo=repertorio](http://www.agitprop.com.br/?pag=repertorio_det&id=74&titulo=repertorio)>. Acesso em: 10 nov. 2022.

CARVALHO, Eugênio. Prefácio. In: SANTOS, Luciano dos. **A identidade da América Latina: o projeto intelectual de Leopoldo Zea**. Goiânia: IFG, 2016.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. **El tonto y los canallas: notas para un republicanismo transmoderno**. Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2019.

CAVIQUIOLO, S.; QUELUZ, G. A contribuição dos 'olhares CTS' para a teoria do design. In: **Cultura Visual**, n. 14, p. 65-80, Salvador: EDUFBA, dezembro/2010.

COSTANZA-CHOCK, Sasha. **Design justice: Community-led practices to build the worlds we need**. The MIT Press, 2020.

CROSS, Nigel. A history of design methodology. DE VRIES, Marc J.; CROSS, Nigel; GRANT, Donald P. (Ed.). **Design methodology and relationships with science**. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1993.

DUNNE, Anthony; RABY, Fiona. **Speculative everything: design, fiction, and social dreaming**. MIT press, 2013.

DUSSEL, Enrique, GUTIÉRREZ, Martín; ANTUÑANO, Jorge et al. **Contra un diseño dependiente: un modelo general para la autodeterminación nacional**. Cidade do México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1992.

DUSSEL, Enrique; CARMONA, Manuel Sánchez de. Fase del proyecto. In: DUSSEL et. al. **Contra un diseño dependiente: un modelo general para la autodeterminación nacional**. Cidade do México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1992.

\_\_\_\_\_. **20 tesis de política**. México: Siglo XXI, 2006.

\_\_\_\_\_. **Filosofías del sur: descolonización y transmoderindad**. Ediciones akal, 2016.

\_\_\_\_\_. **Historia de la filosofía latinoamericana y filosofía de la liberación**. Bogotá: Editorial Nueva América. 1994.

\_\_\_\_\_. **Método para una filosofía de la liberación**. Superación analéctica de la dialéctica hegeliana. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1974.

\_\_\_\_\_. **1492**. El encubrimiento del Otro: Hacia el origen del "mito de la modernidad". Plural, 1994.

\_\_\_\_\_. Autopercepción intelectual de un proceso histórico. **Revista Anthropos**. Huellas del conocimiento, v. 180, p. 13-36, 1998b.

\_\_\_\_\_. **El humanismo helénico**. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires. 1985.

\_\_\_\_\_. "Europe, Modernity, and Eurocentrism". **Neplanta**, v. 1, n. 3, p. 465-478, 2000.

\_\_\_\_\_. **Ética de la liberación**: en la edad de la globalización y la exclusión. Madrid: Editora Trotta. 1998a.

\_\_\_\_\_. **Filosofía de la liberación**. Buenos Aires: Editoria Docencia. 1977.

\_\_\_\_\_. **Filosofía de la producción**. Bogotá: Editora Nueva América, 1984.

\_\_\_\_\_. **Hacia una filosofía política crítica**. Bilbao: Editorial Desclée de Brower. 2001.

\_\_\_\_\_. **La producción teórica de Marx**: un comentario a los Grundrisse. 2ª edição. Cidade do México: Siglo XXI editores, 1985 [1991].

\_\_\_\_\_. **Oito ensaios sobre cultura latino-americana e libertação**. São Paulo: Paulinas, 1997.

\_\_\_\_\_. **Siete ensayos de filosofía de la liberación**. Hacia una fundamentación del giro decolonial. Madrid: Editora Trotta, 2020.

ESCOBAR, Arturo. **Autonomía y diseño**: La realización de lo comunal. Popayán: Universidad del Cauca. Sello Editorial, 2016.

ESCOBAR, Arturo. **Más allá del tercer mundo**: globalización y diferencia. Bogotá, Colômbia, 2005.

\_\_\_\_\_. Autonomous design and the emergent transnational critical design studies field. **Strategic Design Research Journal**, v. 11, n. 2, p. 139-146, 2018.

\_\_\_\_\_. Diseño para las transiciones. **Etnografías Contemporáneas**, Año 3, N° 4, pg. 32-63, 2017.

\_\_\_\_\_. En el trasfondo de nuestra cultura: la tradición racionalista y el problema del dualismo ontológico. **Tabula Rasa**, n. 18, p. 15-42, 2013.

\_\_\_\_\_. Mundos y conocimientos de otro modo: el programa de investigación modernidad/colonialidad. In: **Más allá del tercer mundo: globalización y diferencia**. Santafé de Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia; Universidad del Cauca, 2005.

\_\_\_\_\_. Response: Design for/by [and from] the ‘global South.’ **Design Philosophy Papers**, v. 15, n. 1, p. 39-49, 2017.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido**. Editora Paz e Terra, 2014.

FREITAS, Altiere Dias de. Notas sobre o contexto de trabalho do grupo Modernidade/colonialidade/universidade, Horizontes utópicos e desafios teóricos. **Realis**, v. 8, n. 02, 2018.

FRY, Tony. **Becoming human by design**. A&C Black, 2013.

\_\_\_\_\_. **Defuturing – A New Design Philosophy**. London, Bloomsbury Publishing, 2020.

\_\_\_\_\_. Design for/by “The Global South”. **Design Philosophy Papers**, v. 15, n.1, p. 3-37, 2017.

GAOS, José. **En torno a la filosofía mexicana**. México: Porrúa y Obregón, 1952.

GARBER, Dinu. Ernesto Mayz Vallenilla. In memoriam (1925-2015). **Ideas y valores**, v. 65, n. 162, p. 353-366, 2016.

GREGORY, S. A. **The Design Method**. New York: Springer Science+Business Media, 1966.

GROSGOUEL, Ramón. Decolonizing post-colonial studies and paradigms of political-economy: Transmodernity, decolonial thinking, and global coloniality. **Transmodernity: journal of peripheral cultural production of the luso-hispanic world**, v. 1, n. 1, 2011.

GUTIÉRREZ BORRERO, Alfredo. Resurgimientos: sures como diseños y diseños otros. **Nómadas**, n. 43, p. 113-129, 2015.

GUTIÉRREZ, Martín; ANTUÑANO, Jorge. Modelo general del proceso de diseño CyAD-UAM Azcapotzalco. In: DUSSEL et. al. **Contra un diseño dependiente**: un modelo general para la autodeterminación nacional. Cidade do México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1992.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. 15ª edição. São Paulo: Editora Vozes, 2005.

IRWIN, Terry, KOSSOFF, Gideon; TONKINWISE, Cameron. Transition Design Provocation. **Design Philosophy Papers**, Reino Unido, v.13, n. 1, p. 3-11., jan. 2015.

JANET, Fernando. Características generales del caso. In: DUSSEL et. al. **Contra un diseño dependiente**: un modelo general para la autodeterminación nacional. Cidade do México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1992.

JONES, John Christopher. Design Methods Reviewed. In: GREGORY, S. A. **The Design Method**. New York: Springer Science+Business Media, 1966.

LACLAU, Ernesto. **Emancipação e diferença**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

LAX, Alejandro. **El concepto de vida en la ética contemporánea**. Tese de Doutorado, Diploma de Estudos Avançados, Universidad de Murcia. 2012.

MALDONADO-TORRES, Nelson. **Against war**: Views from the underside of modernity. Duke University Press, 2008b.

\_\_\_\_\_. La descolonización y el giro des-colonial. **Tabula Rasa**, Bogotá, n. 9, pág. 61-72, dezembro de 2008a.

MALPASS, Matt. Between wit and reason: Defining associative, speculative, and critical design in practice. **Design and Culture**, v. 5, n. 3, p. 333-356, 2013.

MENDIETA, Eduardo. Política en la era de la globalización: crítica de la razón política de E. Dussel. In: ENRIQUE, Dussel. **Hacia una filosofía política crítica**. Bilbao: Editorial Desclée de Brower. 2001.



MIGNOLO, Walter. A geopolítica do conhecimento e a diferença colonial. **Revista lusófona de educação**, Lisboa, v. 48, n. 48, p. 187-224, 2020.

NUCCETELLI, Susana. Filosofia Latino-Americana Fundamentos Metafilosóficos. In: MURAD, Carla Regina Rachid Otávio; MARQUES, Lúcio Álvaro. **Textos selecionados de filosofia latino-americana I**. Pelotas: NEPFIL p. 73-104, 2021.

OCEJO CÁZARES, María Teresa. Pensamiento del diseño en la génesis del Departamento de Investigación y Conocimiento para el Diseño: Comisión de Investigación Divisional. In FERRUZCA NAVARRO, Marco Vinicio et al. **Aproximaciones conceptuales para entender el diseño en el Siglo XXI**. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2015, p. 139-155.

PANSARELLI, Daniel. **Filosofia latino-americana a partir de Enrique Dussel**. Editora UFABC, 2015.

PANSARELLI, Daniel; LIMA, Bruno. A vida humana e seu modo de realidade: corporalidade em comunidade. **Revista Natureza Humana**, São Paulo, v.19, n. 2, pp. 20-48, jul./dez. 2017.

PANSARELLI, Daniel. Para uma história da relação ética-política. **Múltiplas Leituras**, v. 2, n. 2, p. 9-24, 2009.

PARDINAS, Felipe. Diagrama programático de flujo del modelo del proceso de diseño. In: DUSSEL et. al. **Contra un diseño dependiente: un modelo general para la autodeterminación nacional**. Cidade do México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1992.

PARDINAS, Felipe; TOCA, Antonio. Crítica a los modelos vigentes del proceso de diseño. In: DUSSEL et. al. **Contra un diseño dependiente: un modelo general para la autodeterminación nacional**. Cidade do México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1992.

PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter. Abya Yala. **Chakaruna**. Rio de Janeiro, v. 11, 2009.  
RITTEL, Horst W.; WEBBER, Melvin M. Wicked problems. **Man-made Futures**, v. 26, n. 1, p. 272-280, 1974.

POSTULADO. In: **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

QUIJANO, Aníbal. **La economía popular y sus caminos en América Latina**. Lima: Mosca Azul Editores, 1998.

QUINTERO, Pablo; FIGUEIRA, Patrícia; ELIZALDE, Paz Concha. Uma breve história dos estudos decoloniais. São Paulo: MASP Afterall, 2019.

SANTOS, Luciano dos. **A identidade da América Latina**: o projeto intelectual de Leopoldo Zea. Goiânia: IFG, 2016.

REYES, Jesús Navarro. La axiología de Augusto Salazar Bondy. In: BONDY, Augusto Salazar. **Para una filosofía del valor**. Chile: Editorial Universitaria, 2010 [1971].

TABOADA, M. B.; ROJAS-LIZANA, S.; DUTRA, L.X.C.; LEVU, A. V. M. Decolonial Design in Practice: designing meaningful and transformative science communications for navakavu, fiji. **Design And Culture** [S.L.], v. 12, n. 2, p. 141-164, 26 fev. 2020.

TORO, William Ospina. Naturaleza contextual del Diseño. **Revista KEPES**, Manizales, V. 1, Nº 2, p. 15-30, jan-dez de 2005.

TUNSTALL, Elisabeth. Decolonizing Design Innovation: Design Anthropology, Critical Anthropology, and Indigenous Knowledge. In: Wendy Gunn, Ton Otto and Rachel Charlotte Smith. (org.). **Design Anthropology: Theory and Practice**. London: Bloomsbury, 2013.

VILLA CARMONA, Gustavo. Cualificación en diseño. Entre la proyección y la fabricación. **Revista de Arquitectura**, Nº 13, p. 73-79, 2011.

VILLEGAS, Karla. De la cuestión del ser a la filosofía de la producción: El lugar de la estética en la obra de Enrique Dussel. **Estudios de filosofía práctica e historia de las ideas**, n. 9, p. 161-168, 2007.

WINOGRAD, Terry; FLORES, Fernando. **Hacia la comprensión de la informática y la cognición**. Barcelona: Editorial Hispano Europea, 1989.

ZEA, Leopoldo. **En torno a una filosofía americana**. México: El Colegio de México, 1945.

ZIMMERMANN, Roque. **América Latina – o não ser**: uma abordagem filosófica a partir de Enrique Dussel (1962-1976). Petrópolis: Vozes, 1987.

ŽIŽEK, Slavoj. **Absolute recoil**: Towards a new foundation of dialectical materialism. Verso Books, 2014.