

# V Encontro com o DEMO

## Grimório



**DEMO**  
LAB. DE DESIGN-FRACÇÃO

**PPDESDI**

**ESDI**



# Grimório do V Encontro com o Demo

Rio de Janeiro, 2025

Demo: Laboratório de design-ficção. ESDI/UERJ.  
Coordenação: Daniel B. Portugal e Wandyr Hagge  
Website: [demo-esdi.com.br](http://demo-esdi.com.br)

O *Encontro com o Demo* é o evento anual do Demo: laboratório de design-ficção. Nele, os membros do laboratório compartilham suas pesquisas em andamento ou recém-concluídas e discutem abordagens, temas e resultados. Ele marca também o fim das atividades anuais do laboratório e oferece uma oportunidade de confraternização. O evento é aberto ao público externo interessado em conhecer as pesquisas desenvolvidas no laboratório.

Chamamos os anais do evento de *Grimório*. Por tradição, o termo designa um livro de magia, com fórmulas, signos e invocações capazes de reconfigurar o mundo. Para nós, interessa a capacidade de projetar mundos possíveis. O grimório aparece como um espaço de transmutação entre o real e o imaginário, entre o rigor do projeto e a invenção do desconhecido. Com este nome, marcamos que os trabalhos desenvolvidos no Demo não buscam explicar o mundo, e menos ainda transformá-lo segundo um ideal, mas afirmá-lo pela experimentação com formas diversas de fazer-pensar.

Este é o Grimório do V Encontro com o Demo, e contém descrições dos trabalhos apresentados na quinta edição do evento, realizado nos dias 4 e 5 de dezembro de 2025 na Escola Superior de Desenho Industrial da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rua do Passeio 80, Lapa, Rio de Janeiro.

# PROGRAMAÇÃO

---

## Dia 4/12 // Quinta-feira

- 09h30. Pré-evento: Projeção de *Moving Earths*\*
- 12h00. Intervalo de almoço
- 13h30. Abertura e introdução dos participantes
- 14h10. Sessão 1
- 16h40. *Coffee break*
- 17h20. Sessão 2

## Dia 5/12 // Sexta-feira

- 09h30. Sessão 3
- 12h00. Intervalo de almoço
- 13h30. Sessão 4
- 16h00. *Coffee break*
- 16h40. Lançamento do livro *Flusser*\*
- 17h00. Mostra do Demo\*
- 18h30. Rito de passagem
- 19h00. Festa de encerramento

\*

### **Pré-evento: exibição de *Moving Earths*, com Patrick Laffont de Lojo (em inglês)**

Exibição de gravação do espetáculo teatral *Moving Earths*, criado por Bruno Latour e por Frédérique Aït-Touati, à frente da companhia Zone Critique. Após a exibição, conversaremos com Patrick Laffont de Lojo, membro da companhia Zone Critique, sobre a montagem do espetáculo. *Atividade em inglês.*

### **Lançamento do livro *Flusser*: ontologia-ficção**

Coletânea organizada por Marcos Beccari e Daniel B. Portugal, publicada pela editora Áspide. O livro é composto por oito ensaios que exploram a dissolução de fronteiras entre linguagem, realidade e imaginação no pensamento de Vilém Flusser.

### **Mostra do Demo**

Espaço para exposição de produções dos participantes: acadêmicas, literárias, artísticas, artesanais, culturais, infernais, assim como qualquer mistura ou variações dessas.

# SESSÕES

---

## Sessão 1 (quinta-feira, 4/12 às 14h10)

Marcos N. Beccari <i>O artifício em ato</i>	05
João C. L. M. Sarmento <i>Imaginação utópica e práticas projetuais</i>	06
Renato Camassutti Bedore <i>Imaginários alimentares</i>	07
Helena Triches Rodrigues <i>Violências do artificial</i>	08

## Sessão 2 (quinta-feira, 4/12 às 17h20)

Ana Barcellos <i>A experimentação de si como elemento formativo no design</i>	09
Sofia Barrozo Witzler <i>A mulher e o diabo</i>	10
Laura Gadelha e Silva <i>Hermenêutica, ficção e fazer de mundos no esoterismo</i>	11
Daniel B. Portugal <i>Design mundano</i>	12

## Sessão 3 (sexta-feira, 5/12 às 9h30)

Leonardo Marques Kussler <i>Compreender, habitar e projetar</i>	13
Rafaela Travassos Sarinho <i>Sem título entre Paula Rego e Annie Ernaux</i>	14
Nathalia Matsuda <i>Diante das cinzas</i>	15
Iara Brandão <i>O mundo-imagem</i>	16

## Sessão 4 (sexta-feira, 5/12 às 13h30)

Valter Costa <i>Das estrelas aos musgos</i>	17
Laura B. Müller <i>Os múltiplos papéis da vacina durante a pandemia de COVID-19</i>	18
Marianna Gadelha & Mayara Guimarães <i>As plumas do Pavão</i>	19
Wandyr Hagge <i>Design: a carta XXI</i>	20

## Marcos N. Beccari

Doutor em Filosofia da Educação pela USP. Professor Adjunto do Departamento de Design da UFPR e professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Educação da USP. Pesquisador do Demo: laboratório de design-ficção da ESDI/UERJ e do Lab\_Arte: laboratório experimental de arte-educação e cultura da FEUSP. E-mail: contato@marcosbeccari.com

### O artifício em ato

*Pesquisa em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Educação da USP.*

Esta comunicação propõe uma reflexão sobre a centralidade da ficção nas práticas do pensamento contemporâneo, a partir dos desdobramentos de minha pesquisa recente, cujos resultados se materializam em quatro livros complementares: *A trama das ficções* (coletânea organizada com Rogério de Almeida), *Efeitos do artifício: ensaios sobre a imanência ficcional*, *Flusser: ontologia-ficção* (coletânea organizada com Daniel B. Portugal, no prelo) e *Um pouco antes de uma vez por todas* (reunião de vinte e dois contos literários, no prelo). Apesar de distintas em formato e escopo, essas obras convergem em torno de uma mesma inquietação: como pensar a ficção não como representação ou fuga do real, mas como seu próprio modo de operação?

A questão emerge de um mapeamento das influências e convergências entre um conjunto amplo de filósofos, mas cujo eixo decisivo se encontra em três nomes: William James, Friedrich Nietzsche e Ludwig Wittgenstein. A chamada virada linguística ou pragmática não apenas reconfigurou o estatuto da verdade, mas revelou que pensar é, antes de tudo, um modo de agir. Em James, o real é inseparável dos efeitos que produz; em Nietzsche, a ação antecede o ser; em Wittgenstein, o sentido de uma proposição depende de seu uso em certo contexto. A partir desses três vetores, torna-se possível compreender a ficção como dimensão imanente da realidade, não como sua negação ou suplemento.

Esse itinerário conceitual atravessa parte significativa do pensamento contemporâneo. Foucault, por exemplo, é notoriamente nietzschiano, mas também devedor da filosofia tardia de Wittgenstein, ao compreender os discursos como práticas. Bruno Latour, por sua vez, recuperou de William James a noção de “fato” como efeito de redes de mediação — perspectiva esta que influenciou Donna Haraway e, por meio dela, Paul B. Preciado. No caso de Vilém Flusser, encontramos uma réplica a Wittgenstein para pensar a linguagem como amplificação do real. Sem falar, ainda, de autores como David Lapoujade e Étienne Souriau, que retomam certo “jamesianismo” para propor uma ontologia pluralista dos modos de existência, em ressonância com a ideia de ficção como força ontogenética.

O núcleo dessa investigação pode ser condensado em duas citações: de Nietzsche, “[...] não existe ser

por trás do fazer, do atuar, do devir; o agente é uma ficção acrescentada à ação — a ação é tudo”; e de Paul B. Preciado, “A política é, nesse sentido, uma tarefa de ontologia-ficção: a arte de inventar a existência do in-existente ou de fazer com que um in-existente que passava por natural deixe de existir.” Entre uma e outra, delineia-se a tese segundo a qual o sujeito não precede a ação, mas é constituído por ela; e que essa constituição passa pela capacidade de mobilizar ficções, imagens e narrativas que produzem acontecimentos. William James oferece uma formulação correlata: “Aquilo que realmente existe não são as coisas feitas, mas as coisas se fazendo.”

Dessa forma, a ficção não se opõe à verdade nem se reduz uma invenção abstrata: ela é a própria forma do acontecimento, o modo pelo qual algo passa a existir. O problema não é discernir o verdadeiro do falso, mas compreender como determinadas ficções se consolidam em fatos, instituições, crenças e modos de vida. A antiga oposição entre realidade e imaginação se desfaz, porque o real é inseparável dos artifícios que o fazem ser.

Concluo, portanto, com uma hipótese: a dificuldade contemporânea de lidar com a ficção decorre do resquício de uma lógica representacional que insiste em separar ser e fazer, essência e aparência. A partir de Nietzsche, James e Wittgenstein — e de seus herdeiros indiretos, como Foucault, Flusser, Haraway e Preciado —, torna-se possível pensar a ficção como potência afirmativa, como campo de invenção ontológica. Nesse sentido, a antiga máxima de Píndaro “torna-te quem tu és” deixa de expressar uma essência a realizar e passa a indicar um processo contínuo de atualização: não há sujeito nem fato antes da ação de tornar-se. E, portanto, não há contradição entre aquilo que é criado ficcionalmente e o que existe concretamente.

Em suma, a ficção é o que acontece, e os fatos só se tornam factuais por meio das ficções que os produzem. A realidade, longe de ser um dado, é uma trama em permanente reescrita, tecida pelos gestos, imagens e linguagens com que insistimos em dar forma ao mundo.

## João C. L. M. Sarmento

Doutorando em Design no Programa de Pós-Graduação em Design da ESDI/UERJ.  
Professor substituto na ESDI/UERJ. Integrante do Demo: laboratório de design-ficção.  
E-mail: jsarmento@esdi.uerj.br

### **Imaginação utópica e práticas projetuais: da visão prescritiva moderna aos horizontes desejáveis para a produção de mundos plurais**

*Pesquisa de doutorado em desenvolvimento na linha de pesquisa “Design, Territorialidades e Antropoceno” do Programa de Pós-Graduação em Design da ESDI/UERJ.  
Orientação: Daniel B. Portugal.*

Design, utopia e modernidade são conceitos profundamente interligados. O design industrial moderno foi tanto produto quanto produtor da modernidade, atuando como um processo de construção do mundo ao estruturar ambientes, objetos e interações humanas e influenciando a cultura, a economia e as estruturas sociais. Por sua vez, a utopia representa a imaginação de futuros e aspirações idealizadas, frequentemente expressos através do design, usado para materializar essas visões, criando formas, ambientes e estilos de vida consideradas exemplares. No entanto, a busca por ideais utópicos é criticada devido à sua tendência de impor visões idealizadas de futuro, negligenciando visões alternativas. Desse modo, diferentes *cosmogramáticas* seriam ignoradas, tornando inviável a produção coletiva de futuros sustentáveis. Autores como Tony Fry defendem que a estetização da vida moderna por meio do design teria escondido os fundamentos insustentáveis da modernidade. Por outro lado, uma perspectiva ontológica do design teria potencial como ferramenta para redirecionar a produção de futuros, levando em contas múltiplas ontologias, em detrimento das idealizações utópicas. Seria possível uma abordagem alternativa da utopia capaz de substituir a visão tradicional idealista por uma perspectiva pragmática e crítica? Em vez de buscar um estado perfeito ou ideal, a utopia passaria a ser vista como um processo contínuo de aprendizado, adaptação e criação de possibilidades. Essa abordagem reconhece a temporalidade, a finitude e as consequências das ações humanas, enfatizando a sustentabilidade como um processo contínuo e a responsabilidade ética como elementos centrais. A utopia, nesse contexto, torna-se um espaço de imaginação e experimentação que visa sustentar a vida e a diversidade em um mundo em constante transformação.

Tal mudança de percepção quanto à noção de utopia também pode ser percebida na produção da literatura que se reivindica como utópica. Tendo suas raízes na obra *Utopia* de Thomas More, a literatura

utópica baseia-se num ideal de sociedade baseada em princípios de igualdade e justiça. Durante os séculos XVII e XVIII, autores como Francis Bacon e Jonathan Swift exploraram tais princípios associados às ideias de progresso e racionalidade. No século XIX, esse estilo literário foi utilizado por escritores como Edward Bellamy e William Morris como forma de criticar as desigualdades sociais e apontar soluções para o que acreditavam ser os problemas sociais e econômicos da época. No século XX, o gênero diversificou-se em sub-estilos como utopias críticas e distopias. Dentre essas variações, vale destacarmos essa última, que ganhou muita força após as guerras mundiais e durante a Guerra Fria, como resposta às ameaças de regimes totalitários, crises ambientais e avanços tecnológicos. A proliferação de distopias como *Nós* de Yevgeny Zamyatin, *Admirável Mundo Novo* de Aldous Huxley, *1984* de George Orwell, *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, e *O Conto da Aia* de Margaret Atwood, reflete as ansiedades e desafios das sociedades contemporâneas, abordando temas como controle autoritário, vigilância extrema, desigualdades sociais, colapsos ecológicos e avanços tecnológicos descontrolados. As utopias críticas, por sua vez, questionam as limitações das utopias tradicionais e abordam temas como feminismo, ecologia e justiça social. Nessas utopias críticas contemporâneas, mesmo aspectos dos “lugares ideais” são passíveis de crítica explícita por parte das protagonistas de suas narrativas.

Desse modo, é possível pensarmos essas utopias críticas contemporâneas como formas de visualizar a natureza contraditória e controversa dos projetos. Com isso em mente, no primeiro semestre deste ano, eu e Valter Costa coordenamos um ciclo de leituras de textos utópicos contemporâneos. Nosso objetivo foi identificar controvérsias e composições possíveis dentre diferentes obras identificadas dentro do mesmo estilo, selecionamos textos de autoria de pessoas associadas a diferentes campos políticos e filosóficos, tais como Henry David Thoreau, William Morris, Gabriel Tarde, B.F. Skinner, Ayn Rand e Ursula K. Le Guin. São as reflexões derivadas desse ciclo de leitura que pretendo discutir junto a demais membros do Demo.

## Renato Camassutti Bedore

Doutorando em Educação na FEUSP. Mestre em Design pela UFPR. Professor dos cursos de gastronomia da PUCPR e da Faculdade SENAC PR. Food Designer, Chef de Cozinha e Restauranter. Integrante do Demo: laboratório de design-ficção. E-mail: renato.bedore@usp.br

### **Imaginários alimentares: uma investigação fílmica sobre a dimensão estética e simbólica da comida**

*Pesquisa de doutorado em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Educação da USP. Orientação: Marcos Namba Beccari.*

A pesquisa “Imaginários Alimentares” parte da compreensão de que o ato de comer ultrapassa a função biológica e constitui uma prática cultural permeada por subjetividades. Comer é um gesto simbólico que expressa modos de ser e de estar no mundo. Cada alimento, preparação e ritual carrega um conjunto de ideias, imagens e valores que configuram o que chamamos de imaginário alimentar. Inspirados em autores como Jean-Pierre Poulain e Massimo Montanari, entendemos que a comida é um texto cultural no qual se inscrevem memórias, crenças, afetos e visões de mundo.

O estudo investiga as interseções entre Cultura Alimentar, Imaginário e Educação, tomando como eixo um olhar filosófico que reconhece o processo educacional como uma experiência estética e sensível. Com base em Rogério de Almeida, consideramos a educação não apenas como transmissão de conhecimento, mas como formação das sensibilidades. Nesse contexto, a cultura alimentar emerge como um campo fértil para compreender como os sujeitos se relacionam com o mundo, com os outros e consigo mesmos através dos alimentos.

O foco do trabalho recai sobre o cinema como meio de expressão privilegiado para observar os imaginários alimentares contemporâneos. A pesquisa analisa um conjunto de filmes cujas narrativas exploram a comida como elemento central ou simbólico, capaz de revelar dimensões culturais, sociais e existenciais. Através dessas obras, investigamos como o alimento opera como mediador de afetos, valores e identidades, sendo ao mesmo tempo matéria e metáfora da experiência humana.

A análise fílmica tem uma abordagem qualitativa e interpretativa, através da qual buscamos compreender de que maneira as imagens cinematográficas configuram diferentes modos de perceber e de valorizar o ato de comer. Inspirados nas contribuições de Gilbert Durand e Gaston Bachelard, consideramos que imaginar é uma forma de habitar o mundo: a imaginação não apenas reflete a realidade, mas a constitui. Assim, o cinema foi tomado como um espaço de criação de mundos alimentares possíveis — lugares em que se revelam tanto os desejos quanto as contradições de uma cultura.

Para organizar a investigação, identificamos cinco imaginários alimentares que coexistem nas narrativas contemporâneas: o *ingênuo e cru*, que valoriza o natural e o instintivo; o *doméstico e prático*, vinculado ao cotidiano e ao cuidado; o *hedonista e ritualístico*, centrado no prazer e na celebração; o *tecnicista e global*, associado à padronização e à eficiência; e o urbano e regional, que busca conciliar tradição e modernidade. Esses imaginários, longe de serem estanques, se entrelaçam e se reconfiguram nas tramas fílmicas, revelando as tensões entre natureza e cultura, tradição e tecnologia, prazer e moralidade.

A partir da leitura dessas obras, observamos que o cinema opera como um espaço de mediação entre educação e cultura alimentar, na medida em que as imagens fílmicas educam o olhar e moldam as sensibilidades coletivas. Filmes como *Ratatouille*, *Estômago*, *a Marvada Carne* e *Tampopo* exemplificam como a comida pode ser representada como experiência estética, prática social e reflexão filosófica. Nessas narrativas, o alimento torna-se personagem e linguagem, articulando discursos sobre autenticidade, desejo, identidade e pertencimento.

Essa abordagem dialoga diretamente com a linha de pesquisa Design – Ficção – Filosofia do laboratório, ao conceber a pesquisa como um fazer-pensar que une teoria e criação. Assim como o design, o cinema é entendido aqui como prática de pensamento que produz mundos sensíveis e possíveis. Ao recusar a separação entre pensar e fazer, a investigação reconhece que analisar imagens é também criar sentidos — e que todo gesto criativo implica uma ética e uma estética. Nesse sentido, o estudo aproxima-se do design ontológico e da teoria ator-rede, ao considerar que a cultura alimentar se constitui por uma rede de relações entre humanos e não humanos: ingredientes, utensílios, técnicas, discursos e memórias atuam conjuntamente na produção de significados.

O estudo preliminar demonstra que as imagens alimentares não apenas representam o mundo, mas o configuram, contribuindo para formar modos de ver, sentir e valorizar a comida. Essa constatação permite pensar o imaginário alimentar como um campo de design — um espaço em que formas simbólicas são projetadas, experimentadas e transformadas.

Em síntese, a pesquisa reafirma que compreender a alimentação é compreender a própria condição humana, pois comer é imaginar. E ao imaginar a comida, projetamos também modos de viver, de conviver e de criar o mundo que habitamos.

## Helena Triches Rodrigues

Bacharel em Design Gráfico pela UFPR. Integrante do Demo: laboratório de design-ficção. E-mail: helenatr7@gmail.com

### **Violências do Artificial: os contornos discursivos da inteligência artificial generativa e seus regimes de visualidade**

*Trabalho de Conclusão de Curso realizado na UFPR.  
Orientação: Marcos Beccari.*

*Violências do Artificial* é um Trabalho de Conclusão de Curso que, por meio de uma abordagem exploratória e bibliográfica, analisa o regime de visualidade que sustenta a inteligência artificial e as violências invisibilizadas e potencializadas por ela. A pesquisa teve como objetivo identificar as principais narrativas que estruturam o discurso sobre a tecnologia em ascensão; analisar as estratégias discursivas utilizadas nessas narrativas para a consolidação de um novo regime visual; investigar as dinâmicas de poder e violência presentes nas narrativas, evidenciando como certas práticas, decisões ou concepções acerca da IA são naturalizadas ou encobertas; e relacionar os achados à construção social e cultural da inteligência artificial, refletindo sobre as contradições presentes em seu invólucro e sobre o impacto de sua potência discursiva no Design Gráfico.

A fundamentação teórica apresentou, como ponto de partida, uma compreensão geral e simplificada do funcionamento da inteligência artificial e, em sequência, como estratégia de contraste, a descrição das violências intrínsecas à ferramenta, tendo como fonte norteadora Kate Crawford. A partir dela, obteve-se a compreensão da IA composta pela extração de recursos naturais, pela economia de dados e por uma massa de trabalhadores precarizados e invisíveis. Como aparato teórico e posicionamento interpretativo do campo discursivo, foram elencados autores como Jonathan Crary, Daniel B. Portugal e Nicholas Mirzoeff que, alinhados à abordagem foucaultiana, convergem com a tradição teórica de Giselle Beiguelman, importante a este trabalho ao definir o conceito de eugenia maquínica do olhar e a uniformização algorítmica do nosso horizonte visível. No percurso traçado entre esses autores, foi a partir dos conceitos-chave e das exemplificações levantadas que a perspectiva crítica deste trabalho se desenvolveu: uma busca por pontos discursivos que se relacionam entre si e expressam uma forma hegemônica de invisibilizar aspectos da IA que passam despercebidos pela grande mídia, pelos entusiastas da tecnologia e por aqueles que tentam conciliar progresso e impactos.

Com isso, o desenvolvimento foi dividido em três partes: a primeira propõe uma síntese acerca do arranjo discursivo, tendo como exemplos o caso da onda

de imagens geradas no estilo de ilustração do Studio Ghibli e o posicionamento conciliatório de Ludermir ao abordar os limites éticos da tecnologia em seu artigo. A segunda parte do desenvolvimento compôs-se pela retomada dos argumentos da fundamentação teórica, com o objetivo de reforçar, de modo ensaístico, a síntese do trabalho. E a terceira parte é dedicada a refletir, com base no que foi adquirido, sobre o impacto da IA — principalmente a generativa — no Design Gráfico. Apesar dos limites de uma abordagem exploratória, este trabalho oferece pistas significativas sobre as formas de legitimação discursiva da IA.

Como resultado, o estudo identifica sinais da narrativa hegemônica que favorecem a aceitabilidade e consolidação da IA no imaginário popular, uma dinâmica sustentada pela lógica de que “os fins justificam os meios”. Essa lógica, ao supervalorizar o aprimoramento tecnológico e seus benefícios, viabiliza certos modos de existência em detrimento de outros e camufla as realidades indesejadas, em vez de solucioná-las. Há, nesse emaranhado narrativo, estratégias discursivas que funcionam como “cortinas de fumaça” e “panos quentes”. Ampliar a gama de fachadas possíveis da tecnologia e tratá-la como uma construção, uma sobreposição de aparatos de precarização do próprio humano, facilitará seu enfrentamento ou, pelo menos, tornará seu invólucro narrativo menos místico e abstrato. Artifícios de malandragem trazem consigo soluções geradoras de problemas. As promessas do progresso e da inovação tecnológica são alucinações que criam realidades restritivas, e suas verdades e valores justificam todo o acúmulo de problemas presentes nos meios. Justificativas que, pela sua potência narrativa, acabam por invisibilizar as violências concatenadas ao próprio aparato tecnológico: as violências do artifício humano, as violências do artificial.



### Ana Barcellos

Mestranda em Desenho Industrial na ESDI/UERJ. Pós-graduada em Arte-Educação pelo SENAC. Graduada em Design pelo SENAI-CETIQT. Integrante do Demo: laboratório de design-ficção. E-mail: anabarcellosdesign@gmail.com

#### **A experimentação de si como elemento formativo no design**

*Pesquisa de mestrado em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Design da ESDI/UERJ. Orientação: Daniel B. Portugal.*

Esta pesquisa está inserida no campo das investigações sobre formação e ensino em Design, buscando compreender como a experimentação pode constituir-se como um elemento formativo capaz de reposicionar o sujeito enquanto agente criador de si e de mundos possíveis. A partir de uma crítica à lógica mercadológica e produtivista que atravessa a formação em design, propõe-se uma reflexão filosófica e pedagógica sobre modos de aprender e ensinar que afirmam as singularidades. O estudo articula as contribuições do pensamento de Friedrich Nietzsche em contraponto ao conceito de “racionalidade técnica” na educação em design, elaborando uma concepção de formação que valorize o devir, o erro, o corpo e a vida como potência criadora.

O projeto está vinculado ao Demo: laboratório de design-ficção, que atua no cruzamento entre design e humanidades, especialmente com a filosofia e a história, em uma perspectiva interdisciplinar. Assim como o laboratório, esta pesquisa não busca verdades absolutas ou critérios fixos de validade, mas procura compreender ideias e modos de pensar que permitam reimaginar o design como campo ético, estético e ontológico. Em consonância com essa visão, a pesquisa entende o ato de projetar como um gesto que implica necessariamente o pensar e o formar-se em relação com o mundo. A pesquisa pensa a formação sem parâmetros estáveis, desnaturalizando a ideia de que o ensino de design é, ou deve ser, homogêneo; pelo contrário, a formação em design sempre esteve atravessada por diferentes racionalidades.

O primeiro eixo da pesquisa analisa criticamente a formação em design e a predominância de uma lógica produtivista orientada por métricas de eficiência, controle e padronização. Essa perspectiva, amplamente difundida nas instituições de ensino, contribui para a desvalorização das dimensões subjetivas da aprendizagem. Nesse contexto, foram fundamentais as contribuições de Donald Schön, com a crítica à “racionalidade técnica” e a defesa da prática reflexiva como um modo de aprender pela ação; e as de Tony Fry, que concebe o design como um ato ontológico, um processo de criação de mundos e modos de vida. A partir desses aportes, o capítulo inicial propõe uma reinterpretação da formação em design como espaço de travessia e invenção, em vez de reprodução de métodos e respostas predefinidas.

O segundo eixo apresenta Nietzsche como pensador central para a elaboração de uma educação entendida como formação de si (*Bildung*), como um experimentar a si mesmo. A partir de sua crítica à racionalidade moderna, à moral e à concepção de verdade, o estudo repensa o aprendizado como experiência estética e vital. Conceitos como vontade de potência, afirmação da vida, impulsos apolíneo e dionisíaco e vida como obra de arte orientam uma leitura da educação como um processo de criação e autotransformação. Essa base filosófica oferece ferramentas para pensar uma pedagogia que acolhe o erro, o acaso e a diferença como um jogo de forças formadoras. Assim, a formação é compreendida como um contínuo movimento de devir e experimentação de si, uma prática ética e estética que implica o corpo, a sensibilidade e o pensamento.

No terceiro eixo, o estudo transpõe esses fundamentos filosóficos para o campo pedagógico do Design, apresentando a experimentação de si como proposta educativa. Nessa etapa, são exploradas práticas pedagógicas que favorecem a reflexão e a autonomia do sujeito em processo formativo. Duas ferramentas se destacam: a Escrita de Si, inspirada em Michel Foucault, como um exercício de cuidado e transformação de si através da linguagem; e o Diário Reflexivo, que estimula o pensamento crítico e a consciência do próprio percurso de aprendizado. Ambas as práticas são analisadas como dispositivos de subjetivação e formação estética, capazes de transformar a sala de aula em espaço de criação e diálogo entre experiência, pensamento e ação. O Diário Reflexivo foi aplicado como atividade pedagógica na disciplina de Métodos e Processos em Design de Serviços, da graduação em Desenho Industrial da ESDI/UERJ, ao longo do estágio em docência orientado por João Sarmento; contribuindo como uma experiência empírica para o desenvolvimento desta pesquisa.

Por fim, a pesquisa propõe uma reflexão transdisciplinar sobre possíveis orientações pedagógicas para o ensino em Design, fundamentadas na experimentação e na abertura ao subjetivo e imprevisível. Não se trata de oferecer um modelo prescritivo, mas de propor uma educação filosófica e ontológica, que reconheça o processo formativo como criativo, contínuo e singular. O objetivo é ampliar o entendimento do design não apenas como prática técnica ou projetual, mas como campo de afirmação da vida, uma forma de pensar e agir no mundo a partir da invenção de si.

### Sofia Barrozo Witzler

Mestranda em Educação pela USP. Bacharel em Design Gráfico pela UFPR. Integrante do Demo: laboratório de design-ficção e do Lab\_Arte: laboratório experimental de arte-educação e cultura da FEUSP. E-mail: sofbwitzler@gmail.com

#### **A Mulher e o diabo: perspectivas de gênero, moralidade e subversão no imaginário ocidental**

*Trabalho desenvolvido para a disciplina “Design e epistemologia: Problemas relativistas”, do Programa de Pós-Graduação em Design da ESDI (2024), e publicado como capítulo do livro Estudos em Filosofia da Educação: vol. 1 (São Paulo: FEUSP, 2025). Orientação: Marcos Beccari.*

Este trabalho investigou a figura do Diabo e sua intrínseca relação com a mulher no imaginário ocidental, traçando um percurso que vai das cosmologias judaico-cristãs às releituras da ficção e da cultura visual contemporânea. O objetivo foi compreender como esses arquétipos foram moldados, perpetuados e, mais recentemente, subvertidos, refletindo as tensões históricas entre gênero, moralidade e liberdade simbólica.

A figura do Diabo, com seus múltiplos nomes e formas, revelou-se historicamente a personificação do “Opositor” — tudo aquilo que desafiava a ordem religiosa, política e cultural estabelecida, conforme argumenta Gustavo Piqueira, e foi historicamente associada à mulher no imaginário cultural. Ao longo dos séculos, a figura do diabo passou de um símbolo de maleficência para um arquétipo literário e imagético complexo, que frequentemente encarna o herói romântico atormentado, como nas obras de Milton, Goethe e Lermontov. Contudo, o tratamento simbólico dispensado à mulher se manifestou de forma distinta e marcada pela inferiorização: o imaginário ocidental a demonizou, associando-a à Queda e à cumplicidade com o mal.

Textos religiosos e filosóficos, desde o Gênesis até tratados demonológicos da Primeira Modernidade, consolidaram a associação entre feminilidade e pecado. Discursos médicos antigos (Galeno, Hipócrates) reforçaram essa perspectiva, descrevendo o corpo feminino como uma inversão imperfeita e perigosa do masculino. Assim, a mulher foi posicionada como um corpo a ser controlado e purificado, enquanto o Diabo — masculino — foi gradualmente humanizado, complexificado e até redimido. Na literatura romântica, essa figura ganhou paixão e profundidade psicológica, tornando-se catalisador da criação e do autoconhecimento (Almeida). A mulher, porém, continuou sendo retratada como instrumento de tentação ou redenção, como na peça *Fausto*.

Esse desequilíbrio simbólico encontrou um ponto de inflexão decisivo com *Frankenstein*, de Mary Shelley,

que desloca a culpa do pecado e da transgressão para o próprio homem. Shelley questiona o poder de criação masculino e a obsessão pela glória, retirando da narrativa a necessidade de um demônio externo e expondo o caráter autodestrutivo do sujeito moderno.

No contexto pós-moderno, que Néstor García Canclini caracteriza como um ambiente de “reapropriação e reinvenção de símbolos antigos”, emergem narrativas femininas e visuais que ressignificam o arquétipo do monstro e do Diabo. Sob o olhar de autoras como Angela Carter (*A Câmara Sangrenta*), a figura monstruosa deixa de ser inimiga da ordem divina e torna-se espelho do desejo, da diferença e da alteridade feminina. A teórica Judith Butler contribui para essa leitura ao compreender o “Outro” como figura do corpo que escapa à norma, enquanto Weekes observa que o monstro contemporâneo se converte em símbolo de aceitação e autocompreensão das identidades não normativas.

Dessa forma, o monstro — historicamente o “Outro” — é reinterpretado pelo olhar feminino como espaço de liberdade e potência criadora. Essa reapropriação se estende também ao campo do design e da cultura visual, em que o imaginário do Diabo e da mulher demonizada é reelaborado por meio de estéticas que desconstroem o “olhar masculino” tradicional (Maluf, Mello, Pedro). O design, nesse contexto, atua não apenas como meio estético, mas como mediador simbólico: organiza o olhar, ativa afetos e participa da construção de novos regimes de visibilidade. Como observa Lacan, o ato de olhar é sempre uma relação de subjetividade — o sujeito e o objeto se constituem mutuamente. Assim, a imagem contemporânea da mulher e do demônio não apenas reflete, mas produz novas formas de subjetivação.

Ao abraçar sua própria “natureza monstruosa”, a protagonista feminina contemporânea rejeita as estruturas opressivas e afirma sua autonomia simbólica. Trata-se, portanto, de um gesto de agência e reparação cultural (Jenkins), no qual a transgressão deixa de ser punição e torna-se ato criador. A reconfiguração do arquétipo demoníaco pelo olhar feminino subverte a moral patriarcal e redefine as fronteiras entre o sagrado e o profano, reposicionando a mulher como sujeito criador de narrativas — e imagens.

### Laura Gadelha e Silva

Graduada e mestre em design pela ESDI/UERJ. Integrante do Demo: Laboratório de Design-Ficção, onde realizou Iniciação Científica, Trabalho de conclusão de curso e mestrado. E-mail: laura.gadelha.silva@gmail.com

#### **Hermenêutica, ficção e fazer de mundos no esoterismo**

*Resultados da oficina “Tarô: símbolos, interpretações e fabulações” e projeto de pesquisa de doutorado em desenvolvimento.*

Apresento dois trabalhos que se conectam pela mesma temática: a exploração hermenêutica do esoterismo. O primeiro foi a mediação da oficina “Tarô: símbolos, interpretações e fabulações”. O segundo é o projeto de pesquisa de doutorado intitulado “Cosmopolíticas cosmogônicas”, o qual desenvolvo atualmente. O interesse por esse tema surgiu através das discussões e leituras feitas no grupo de estudos do Demo. A partir de autores como Wolfgang Iser, William James, Friedrich Nietzsche e Bruno Latour, exploramos a constituição dos fatos e das crenças como ficção e, inversamente, a ficção como constituição da realidade. Ou melhor: trabalhamos com a diluição das fronteiras entre o que é verdade e o que é ficção. Uma abordagem hermenêutica do design permite investigar como a maneira pela qual interpretamos as coisas — desde os cânones que constituem o design como disciplina, às crenças pessoais e a forma como interagimos com projetos — configuram formas específicas de estar no mundo e, consequentemente, realidades e futuros.

Com o desenvolvimento da minha pesquisa de mestrado sobre a polícia militar do Rio de Janeiro — intitulada *Bope como projeto: design, guerra e cidade* — ficou evidente que os sistemas de crença são muito relevantes para a ação coletiva. Eles não são meras práticas individuais reclusas na imaginação. São formas ativas de participar do fazer de mundos e da criação de futuros. No entanto, como Tony Fry teoriza sobre design ontológico em *Defuturing*, a mundificação que acompanha as guerras não produz futuros férteis justamente pelo seu caráter de destruição de outras formas de estar no mundo. Assim, surge a primeira pergunta norteadora para o projeto de pesquisa mais recente: existem sistemas de crença que permitem o refazer de mundos? Se sim, que coletivos se relacionam com elas?

Possuída pelo espírito do “Demo”, decidi investigar práticas religiosas como a bruxaria, o esoterismo e o ocultismo poderiam me dar pistas sobre projetos de futuro férteis. A primeira abordagem produtiva de explorar esse tema foi a oficina “Tarô: símbolos, interpretações e fabulações”. A princípio, a oficina foi planejada como um grupo de estudos onde diferentes interpretações e sistematizações do Tarô seriam debatidas e, durante os encontros, cada participante produ-

ziria seu próprio oráculo. Trabalhamos mais especificamente com os seguintes artistas e autores: Alejandro Jodorowsky, Eliphas Lévi, A. E. Waite, Pamela Colman Smith, Aleister Crowley e Frieda Harris. No entanto, devido à própria complexidade do jogo e a dificuldade de trabalhar textos crípticos por natureza com um público de diferentes níveis de contato com essas práticas, a oficina se encaminhou para uma experimentação individual dos símbolos e das formas de fabular sobre eles. Como resultado, os participantes produziram tarôs de formatos muito diversos, cada qual jogando com os símbolos à sua maneira.

A exploração do tarô e de seus autores trouxe questões muito relevantes para repensar o recorte dos sistemas religiosos em relação às possibilidades de futuros que eles trazem. Afinal, o tarô tradicional não se distancia tanto da metafísica transcendentalista que o acompanha. No entanto, não existem somente sistemas de crença transcendentais, especialmente no esoterismo, onde a bruxaria e outras tradições se embasam na relação entre seres mundanos. Pensar o tarô como um dispositivo que permite que histórias sejam contadas, sejam as transcendentais ou as imanentes, foi o ponto de partida para desenvolver o projeto de pesquisa “Cosmopolíticas Cosmogônicas”. Me alio à proposta de pensar a fabulação especulativa de Donna Haraway em *Ficar com o problema* como postura necessária para pensar novos futuros. E também, à teoria da bolsa de ficções de Ursula Le Guin e à proposta de observar o que as bruxas fazem elaborada por Isabelle Stengers em “Reativar o Animismo”. Assim, estabeleço uma investigação de crenças imanentes, de suas histórias e dos dispositivos narrativos — como o tarô e outros oráculos — que permitem contá-las. O objetivo principal do projeto de pesquisa, então, é compreender que mundos e futuros são imaginados dentro dos coletivos esotéricos. Para realizar a pesquisa, investigo a literatura, as mídias, as práticas, e as histórias contadas nesses coletivos, me atentando principalmente às relações e às controvérsias desses grupos. Me alio também à abordagem da teoria ator-rede de Bruno Latour e à antropologia religiosa para realizar esse trabalho. Desse modo, espero que ao final da pesquisa seja possível oferecer relatos ricos e complexos sobre os futuros imaginados por esses coletivos.

### Daniel B. Portugal

Doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ, com estágio de pós-doutoramento no Departamento de Artes e Estudos Culturais na Universidade de Copenhagen. Professor Associado da ESDI/UERJ. Líder do Demo: laboratório de design-ficção. E-mail: dportugal@esdi.uerj.br

#### Design mundano

*Pesquisa em desenvolvimento na linha “Design, territorialidades e Antropoceno” do Programa de Pós-Graduação em Design da ESDI/UERJ.*

Quando se pensa em termos de design, não faz sentido falar de um mundo natural, com leis eternas e imutáveis, ou do produto acabado de um suposto Deus. Exceto quando se pretende transferir o design deste mundo para um outro idealizado! Infelizmente, foi isso o que buscou e, em parte conseguiu, a vasta maioria das teorias do design. Como podemos explicar que mesmo um pensador tão profícuo quanto Richard Buchanan, ao tentar dar conta do design para além do humano, não consiga fazer mais do que remeter a Deus?

A sensação de surpresa fica menor quando lembramos que, no século XVIII, no momento mesmo em que o termo “design” se consolidava como referente para a ideia de projeto, ele ganhava popularidade como pivô do seguinte argumento para a existência de Deus: ao observar a Natureza, temos uma impressão de ordem similar à que temos quando observamos uma máquina. E, se entendemos que a ordem de uma máquina pressupõe design — isto é, um plano racional que se expressa no funcionamento do artefato —, o mesmo pode ser dito da ordem da Natureza. A máquina pressupõe um designer humano, logo, a Natureza pressupõe um designer divino.

O conceito de design, assim, dissemina-se com Deus — mas torna-se ao mesmo tempo estéril para pensar o design que se faz no mundo. Afinal, a característica definidora do design divino é a submissão de toda produção mundana a um Deus autônomo extramundano que produz sem ter sido ele mesmo produzido, pois é a fonte de tudo. Só o não produzido produz: está aí, em poucas palavras, seu postulado essencial.

Temos aqui a oposição fundamental que exploro nesta pesquisa: design mundano contra design divino. Meu objetivo é, primeiro, compreender os caminhos pelos quais nossas concepções de design foram contaminadas pelo divino, e, segundo, mobilizar insumos diversos para adentrar caminhos alternativos que possam levar a uma concepção mundana do design. Nesse processo, é necessário percorrer trilhas fechadas, ou até andar pelo meio do mato, pois, como observou certa vez Timothy Morton, nossos próprios conceitos são moldados ao modo monoteísta, independentemente do tipo de crença que professemos. Isso fica

particularmente óbvio quando entendemos que a Natureza mecanicista costumeiramente postulada pela ciência é — para todos os efeitos relevantes — a mesma do argumento teológico apresentado acima. Sim, a Natureza é herdeira de Deus, assim como o Humano, que se supõe poder dominá-la.

Como delinear então uma oposição aos modos divinos de saber e fazer, se as formas supostamente seculares de pensar a produção tendem a buscar ancoragem exatamente na Natureza e no Humano, esses herdeiros de Deus? Minha solução: mobilizar a figura dos demônios. Não esses demônios que fazem parte de uma hierarquia invertida da ordem divina, os “satélites do malvado senhor”, como dizia Gregório de Nazianzo; mas sim os demônios concebidos à moda “epidemiológica” — para usar uma nomenclatura de Alain Boureau: entidades desvirtuadas, móveis, múltiplas e contagiantes. São atuantes indefinidos que agem, mas não são a fonte da ação. Eles não criam, como Deus, mas tramam, amarrando-se a outros e impondo-se a terceiros.

Evidentemente, nada disso é possível de ser explicado em poucas linhas — e mesmo em muitas, não é nada fácil. Como resultado da pesquisa, estou no momento escrevendo um livro, *Design mundano*, composto por cinco ensaios que desdobram essa temática de diferentes maneiras. Começo apresentando as bases de uma ontologia mundana ou demoníaca, criticando ao mesmo tempo o absolutismo que marca as concepções divinas. Depois, mapeio historicamente o processo de consolidação das formas divinas de pensar a produção, bem como seus desdobramentos epistemológicos. Enfim, partindo de uma postura mais geral de fé no mundo — em oposição à crença em Deus —, busco delinear um saber-fazer que mereça o epíteto de design.

### Leonardo Marques Kussler

Doutor em Filosofia pela UNISINOS Foi Pesquisador visitante PDCTR FAPEPI/CNPQ na UFPI e Pesquisador de Pós-doutorado na UERGS. Atualmente, atua como Pesquisador PIPD/CAPEX no PPG Filosofia da UNISINOS. Integrante do Demo: laboratório de design-ficção, da Red Iberoamericana de Hermenêutica e da Sociedade Gadamer do Japão. E-mail: leonardo.kussler@gmail.com

#### **Compreender, habitar e projetar: por uma filosofia mais ético-poética no Antropoceno**

*Pesquisa de Pós-doutorado em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UNISINOS com apoio de bolsa pipd/capes.*

O tema basilar da presente investigação é pensar e propor uma prática filosófica atuante e condizente com os problemas próprios da contemporaneidade, que interseccionam questões relativas ao lugar e à atuação da Filosofia diante dos desafios do Antropoceno, especialmente no que tange aos desafios éticos e da emergência climática. Para tal, tomo por base argumentos de autores como Martin Heidegger, Hans-Georg Gadamer, Dennis J. Schmidt, Theodore George, Bruno Latour, Anders Michelsen, Tony Fry, Graham Harman e Anne-Marie Willis, que possibilitam pensar questões éticas acerca da emergência climática no Antropoceno. O presente projeto propõe desdobrar a relação entre *modos de compreender, habitar e projetar* no Antropoceno, o que permite repensar também o modo de produção e de organização econômica do paradigma do capitalismo neoliberal, contrapondo-o a um modo de habitar mais ético e capaz de projetar diferentes cenários futuros mais sustentáveis.

O habitar ético-poético ou o *modo de ser ético-poético* no Antropoceno exige, pois, um compromisso daquilo que Heidegger define por *salvar a terra*, que presume *não a esgotar*, no sentido de não explorar de forma ilimitada os recursos naturais e acelerar a forma de viver no mundo. Para *salvar/cuidar*, é preciso poder *demorar-se em meio às coisas*, pois só assim é possível habitar e construir no mundo, e isso só é possível a partir da compreensão de que há uma lógica hiperprodutora e superficial na forma de habitar própria do *ser-técnica*. Para superar essa visão, o que proponho não é um retorno ao período e o ideário próprios do romantismo dos sécs. XVIII e XIX, mas o que venho chamando, em meus últimos anos de pesquisa, de *desacelerações unificantes*, que é uma outra forma de dizer *um modo de vida frugal* que se contrapõe ao *modus operandi mercadológico*. Assim, pensar na *κοινή οἰκος*, na *casa comum*, é pensar em que sentido é possível *[pre]ocupar-se com o outro*, o que destaca o caráter ético, de alteridade, mas também de um reconhecimento das diferenças a partir de um *mínimo existencial comum* — um só planeta danificado pela forma de habitar marcada pelo individualismo que usa o outro.

Proponho que é possível compreender a lógica da *desaceleração*, de *aceitar imperfeições* e um *habitar na simplicidade* também a partir de elementos do 侘寂 [wabi-sabi], que, resumidamente, se assenta no aspecto cerimonial e minimalista da vida, o que é, por si só, uma crítica ao capitalismo hiperprodutivo. Viver de acordo com tais valores estético-existenciais não significa viver de uma forma menos plena, mas menos ambiciosa do ponto de vista material, de concentração de riqueza, de verticalização social e de individualismo exacerbado — características que levaram à emergência climática, habitacional e produtiva no mundo. Para além disso, ressalto que a noção de *dar morada* também se relaciona com a perspectiva do *cuidado de si e dos outros*, tema sobre o qual já me debrucei em outro momento. Dar morada é *oferecer guarida*, é reconhecer a necessidade de se cuidar de algo que se considera importante também para a manutenção da vida, que, como defendem autores(as) como Marina Garcés, é sempre *comunitária* e interdependente — especialmente quando são considerados os modos de coabitar em um mesmo planeta.

Por fim, gostaria de ponderar que, sobre a questão dos *modos de habitar no mundo*, há uma forte relação entre os temas de ética, estética e poética ao pensar em novas formas de *projetar a existência*, razão pela qual há inúmeros autores da filosofia do design, por exemplo, interessados na proposta de projetar possibilidades de vida, cidades, arquiteturas sociais. Partindo desse pressuposto, uma das tarefas da Filosofia contemporânea, a meu ver, passa por *rearquitar* o próprio filosofar, de forma que a práxis filosófica passe a auxiliar no processo de *projetar* coisas, elementos, conceitos e cenários futuros, especialmente por conta das questões climáticas. É dessa forma que o presente projeto inclui compreender, habitar e projetar, permitindo refletir sobre os problemas do Antropoceno a fim de propor alternativas também práticas.

### Rafaela Travassos Sarinho

Mestranda em Psicanálise pelo PGPSA/UERJ. Mestre em Design pela PUC-RIO. Doutora em Design pela mesma instituição, com a Bolsa Faperj Nota 10. Integrante do Demo: laboratório de design-ficção. E-mail: rafasarinho@gmail.com

#### **Sem título entre Paula Rego e Annie Ernaux**

*Pesquisa de mestrado em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Psicanálise da UERJ. Orientação: Vivian Ligeiro.*

Nomear é um artifício da linguagem: implica estabelecer um pacto entre palavras e coisas. Nomear supõe, de antemão, a ideia de que algo pode ser circunscrito por um nome. Mas seria a palavra capaz de sustentar o peso de um *acontecimento*?

Neste trabalho, investigamos a ambiguidade própria ao ato de nomear na série *Untitled: The Abortion Series*, da artista portuguesa Paula Rego. Composta por oito gravuras, a série representa mulheres em processo de aborto e parece convocar uma recusa à nomeação, como se buscasse impedir que um único significante recobrisse a cena. A presença pictórica impõe-se por si mesma, inominada: corpo solitário, retorcido de dor, pernas abertas, sangue no colchão, semblante atravessado pelo desamparo [...]. Nesse ponto, aproximamos também da escritora francesa Annie Ernaux que, em *O acontecimento*, procura encontrar palavras para narrar a experiência de um aborto realizado aos 23 anos de idade, quando essa ainda era uma prática ilegal na França. “Faz uma semana que comecei esta narrativa, sem nenhuma certeza de continuá-la”, escreve a autora, revelando a tensão entre a urgência de dizer e a quase impossibilidade de nomear o vivido. Qualquer menção ao aborto a perturba e a arrebatava com “imagens sem pensamentos, como se as palavras se transformassem instantaneamente em sensação violenta”. Às voltas com esse *acontecimento* por anos, um filme ou uma música bastam para deslocá-la bruscamente de volta ao período em que tudo ocorreu: “quando ouço por acaso *La Javanaise*, *J’ai la mémoire qui flanche*, ou qualquer música que me acompanhou naquele tempo, fico perturbada”.

Sob a luz da psicanálise, questionamos: como dar lugar ao indizível de uma experiência traumática? Pensamos que as palavras não conseguem sustentar plenamente um *acontecimento*: diante do trauma, a linguagem falha e deixa escapar um resto irreduzível, que insiste em permanecer, e, no entanto, escapa a qualquer nomeação. Aqui, adentramos o terreno do que Lacan concebe como Real, que se apresenta como avesso à significação: um excedente que não se associa, mas que persiste, “não cessando de não se inscrever”. Como sustenta Freud, há experiências que não podem ser plenamente formuladas devido à sua insuportabilidade. De caráter traumático, elas decorrem

de situações em que excitações externas são intensas o suficiente para ativar os mecanismos de proteção. Nesses casos, o *acontecimento* se transforma em uma perturbação que mobiliza os recursos de defesa psíquica, permanecendo opaco na memória. Essa opacidade se manifesta num jogo de presença-ausência: algo que, de tão íntimo, se oculta, mas que deixa rastros, recusando-se a ser inteiramente visto, tocado, formulado...

A arte, no entanto, pode funcionar como uma tentativa de fazer ressoar aquilo que não pode ser dito. Não se trata de uma resolução, mas de um modo de lidar com essa impossibilidade, uma *escritura do impossível*, como afirma Safatle. Assim, compreendemos a arte não como uma simples via de expressão – como se oferecesse a possibilidade de representar certos acontecimentos –, mas como uma operação: um *modo de fazer* em que aquilo que nunca encontrou palavras pode, por outras vias, ganhar forma. Trata-se menos de representar o indizível e mais de criar um espaço de ressonância. Nesse sentido, a arte nunca traduz o trauma, ela abre um caminho de escoamento e elaboração, sustentando a possibilidade de recondução de uma experiência que, até então, permanecia sem palavras. Se o indizível não pode ser dito, podemos aventar a hipótese de que a tentativa — mesmo sem sucesso — de representá-lo pode atenuar o desamparo. É nesse ponto que o *acontecimento sem título* em Paula Rego e em Annie Ernaux se torna exemplar: seus exercícios artísticos abrem vias de inscrição para aquilo que insiste da pulsão, não pela exatidão da palavra nem pela fidelidade pictórica, mas pela própria matéria do fazer, permitindo que algo desse indizível ganhe contorno e possa ser elaborado.

### Nathalia Matsuda

Graduada em design e mestranda pela ESDI/UERJ. Integrante do Demo: laboratório de design-ficção. Designer no MAM RIO. Tem interesse na interlocução do design com arte e com práticas museais. E-mail: nathaliamatsuda@gmail.com

#### **Diante das cinzas: projetar museus a partir do luto**

*Pesquisa de mestrado em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Design da ESDI/UERJ. Orientação: Daniel B. Portugal.*

Na madrugada de 8 de julho de 1978, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro sofreu um incêndio, resultando na danificação do prédio, na perda de aproximadamente metade de seu acervo e na destruição de quase a totalidade de sua biblioteca. Independente dos motivos — um cigarro mal apagado ou um curto-circuito —, as chamas provocaram mal estar e sentimento de perda capazes de mobilizar coletivos em luto: artistas, colecionadores, críticos, curadores, intelectuais, públicos, produtores e agentes culturais, além de muitos outros atores interessados. Como reação às cinzas, mais de três mil manifestantes reuniram-se no pilotis do museu uma semana após a tragédia. Apesar da tristeza compartilhada, uma atmosfera de otimismo e celebração permeou o evento, marcado pelo desfile da escola de samba Beija-Flor e apresentação do grupo Teatro Ur-Gente, da Escola de Artes Visuais do Parque Lage.

Quarenta anos depois, na noite de 2 de setembro de 2018, ano de seu bicentenário, o Museu Nacional enfrentou uma tragédia semelhante. Diferentemente do incêndio do MAM Rio, o fogo foi transmitido ao vivo e registrado em tempo real por quem acompanhava o desastre. As imagens, amplamente divulgadas por jornais, emissoras de televisão e redes sociais, tornaram-se onipresentes e inevitáveis. A impossibilidade de escapar dessa representação evidenciava não apenas a magnitude da perda material, como também o impacto da destruição de um bem comum coletivo, um centro de pesquisa, de memória e afeto.

Muitas foram as propostas publicadas em jornais sugerindo os próximos passos que as instituições deveriam dar após os desastres. Um dos destaques foi a sugestão de Mário Pedrosa (1978) de fundar o “Museu das Origens” no MAM Rio, por meio da sua repartição em cinco museus: do Índio, da Arte Virgem (Museu do Inconsciente), de Arte Moderna, do Negro e das Artes Populares. Se para Pedrosa o que estava em questão era reconstruir o patrimônio artístico sob novos moldes, João Ricardo Moderno preocupava-se com a perda de um espaço da cidade dedicado à experimentação artística, muito ativo antes das cinzas. Em contraste com essas propostas de reconstrução centradas na revitalização do espaço, Viveiros de Castro propunha uma abordagem

distinta para o Museu Nacional: não apagar os vestígios do desastre, mas incorporá-los como parte da memória da instituição. Motivado pelo sentimento de raiva devido à destruição da memória material de povos originários dizimados, o antropólogo defende a conservação da ruína como um memorial aos mortos — sejam aos povos mortos e aos arquivos destruídos.

Diante das cinzas de um museu surgem momentos de reflexão e reinvenção institucional, muitas são as possibilidades de reconstrução. Cada proposta reforça uma função distinta do museu: a difusão do patrimônio cultural, a dimensão pedagógica e a preservação da memória. Assim, entre cinzas e escombros, nasce a possibilidade de reconstrução não apenas física, mas conceitual, reafirmando o museu como lugar de resistência, diálogo e transformação — um artefato cultural projetado continuamente por meio de decisões sociais, políticas e estéticas.

Os incêndios destroem o acervo, o patrimônio e a memória. As chamas despertam um profundo mal-estar e um sentimento de perda que mobiliza coletivos em luto — artistas, colecionadores, críticos, curadores, intelectuais, públicos diversos, produtores, agentes culturais e muitos outros atores sensibilizados. As cinzas abalam as certezas, sobretudo, de que haverá futuro para essas instituições. Nessa perspectiva, os casos apresentados sugerem que a possibilidade de perda dos museus tende a ampliar a cadeia de atores interessados e suas manifestações, que passam a propor e reivindicar os museus tendo em vista suas próprias perspectivas sobre os papéis dessas instituições. Quando um museu é incendiado, o que se perde com o fogo? Em meio a protestos, que museu está sendo defendido? Há futuro para o museu? E, se sim, qual e como reconstruí-lo?

## Iara Brandão

Graduanda em Design na ESDI/UERJ. Integrante do Demo: laboratório de design-ficção. E-mail: iaracbrandao1234@gmail.com

### **O mundo-imagem: construções de realidade e afeto com a fotografia**

*Trabalho de Conclusão de Curso em desenvolvimento na ESDI/UERJ. Orientação: Gianna Larocca e Daniel B. Portugal.*

Este projeto investiga os múltiplos sentidos atribuídos à fotografia e como sua identidade toma forma, a partir das convergências e divergências de múltiplos atores. As reflexões são expostas de duas formas, que se comunicam e se transpassam: uma delas de natureza textual e outra imagética — um fotolivro.

A investigação parte do surgimento da técnica fotográfica, no século XIX, analisando as diversas disputas em torno da invenção, bem como o estudo das obras de William Henry Fox Talbot e outros nomes associados ao invento. O surgimento da fotografia está permeado de numerosas disputas e controvérsias, levando-a a caminhos diversos que não estão diretamente ligados ao mero desenvolvimento de uma técnica. Mais do que isso, ela somente veio a se consolidar diante de um complexo cenário de mudanças nas relações científicas, políticas, tecnológicas, sociais, econômicas e discursivas.

Talbot narra no livro *O lápis da natureza* sua frustração em desenhar as paisagens italianas, durante sua lua de mel, através da câmara escura. Desse impasse emerge a ideia de desenvolver sua técnica fotográfica, a calotipia, capaz de manter tais momentos mais próximos a si, sentimento que se encontra no cerne da fotografia.

O trabalho também explora as camadas simbólicas e afetivas da fotografia, investigando como ela faz a mediação de nossas relações com o real, com as pessoas, a memória e o tempo. Essas relações atravessaram uma experiência pessoal minha, que foi inserida no trabalho. Recentemente encontrei uma bobina perdida em casa, fotografada pela minha mãe, mas nunca revelada. Os químicos necessários para tal não são mais importados para o Brasil, mas decidimos fazê-lo com os “químicos errados”, já que não sabíamos do que se tratavam as fotos e não haveria importância caso as cores não saíssem “corretas”.

O resultado, no entanto, foi surpreendente. As fotos saíram com uma coloração turquesa e rosa, que lhe conferiram um caráter etéreo. Mais do que isso, descobrimos que elas foram tiradas durante a lua de mel dos meus pais, na Sicília-Itália, uma coincidência com o momento que inspirou Talbot na criação da calotipia: sua própria lua de mel na Itália. Essas fotografias, reveladas tardiamente, não apenas recuperam uma lembrança esquecida, mas se reorganizam em um quebra-cabeça

que apresenta uma outra face, diferente da montada pela experiência inicial, e produzem algo novo, inesperado, quase mágico.

Tais fotografias e outros materiais de arquivo são a matéria-prima para o fotolivro, que discute as questões colocadas acima. Os arquivos incluem as fotografias da lua de mel, as de seu casamento, um manual de câmera analógica, fotos do *google earth* e textos de Talbot — os mesmos utilizados na discussão textual do projeto. Porém, no fotolivro, tais textos estão sendo tratados como imagens, explorando sua formatação original: a tipografia, a textura do papel, sua diagramação e as bordas das páginas. O material reforça certas contradições previamente expostas: desde as manifestadas no livro de Talbot, até a força da fotografia como formadora de memórias, a necessidade de fotografar eventos importantes — usando as fotos como testemunha —, sua natureza que extrapola um reflexo objetivo do real, ... Além disso, outras questões surgiram deste material — como as diferentes relações estabelecidas entre público e privado, e como elas se contrastam ou mesclam com a mediação da fotografia —, reforçando a capacidade de formulação teórica de fotografias e objetos.

O material de arquivo levou o projeto a espaços não planejados, que estão sendo lapidados e remontados, abrindo terceiros caminhos. Trata-se de um processo itinerante que opera a partir do que se tem à disposição, deixando-se conduzir pelos arquivos, mas articulando-os de forma a deslocá-los para outros lugares. Pode-se dizer que este fotolivro é uma docuficção.



### Valter Costa

Doutorando em Design pela ESDI/UERJ. Designer e redator no estúdio Plau Design. Mestre em Design pela ESDI/UERJ. Bacharel em Comunicação Social pela ECO/UFRJ. Integrante do Demo: laboratório de design-ficção. E-mail: valtervinciuscosta@gmail.com

#### **Das estrelas aos musgos: Alexander von Humboldt entre Cosmos e Gaia**

*Pesquisa de doutorado em desenvolvimento na linha “Design, territorialidades e Antropoceno” do Programa de Pós-Graduação em Design da ESDI/UERJ. Orientação: Daniel B. Portugal e Wandyr Hagge.*

Como parte do desenvolvimento da tese *Natureza como projeto: uma abordagem histórica*, este trabalho revisita a obra de Alexander von Humboldt (1769–1859), naturalista nascido na Prússia, à luz do pensamento ecológico contemporâneo, em especial da hipótese de Gaia. Humboldt articula sua visão da natureza a partir do conceito de Cosmos, que também dá nome à sua principal obra. Entendo que essa visão ressoa com debates atuais nas humanidades ambientais, particularmente aqueles que propõem abordagens plurais e situadas sobre o tema da natureza. A proposta não é tratar Humboldt como um precursor da ciência moderna ou da teoria ecológica, mas situá-lo entre dois paradigmas epistemológicos: o do conhecimento cosmológico, orientado por princípios universais, e o do conhecimento composicional, atento às relações situadas e aos agenciamentos dinâmicos. No trabalho, a figura de Gaia, especialmente como elaborada por Bruno Latour, funciona como o contraponto “composicional” à imagem totalizante do Cosmos.

O próprio Humboldt declarou o objetivo dos cinco volumes de *Cosmos* da seguinte maneira: “representar, em uma única obra, todo o mundo material — tudo o que nos é conhecido sobre os fenômenos do espaço celeste e da vida terrestre, desde as nebulosas das estrelas até a distribuição geográfica dos musgos sobre as rochas de granito”. Essa proposta, marcada pela ideia de um “todo” na natureza, à primeira vista parece incompatível com a noção de Gaia em Latour, que se define pela multiplicidade. Mesmo o uso do termo “cosmos” já denota uma visão generalista de Humboldt sobre o mundo. No entanto, argumento que a prática científica de Humboldt é mais múltipla do que o seu projeto intelectual sugere.

Vejamos como o autor descreve de outra forma suas motivações no primeiro volume de *Cosmos*: “O principal impulso que me guiou foi o sincero esforço de compreender os fenômenos dos objetos físicos em sua conexão geral e em representar a natureza como um grande todo, movido e animado por forças internas”. Aqui, ele reforça a busca por um “grande todo”, ao mesmo tempo em que introduz a ideia de “conexão” entre os objetos. No meu entendimento, essa conexão que Humboldt busca a todo

momento entre o que chama de “objetos físicos” pode ser interpretada de forma análoga à noção de “redes” que permeia Gaia — aproximando-nos, assim, de uma epistemologia composicional. É nesse sentido que enxergo dois impulsos aparentemente opostos coabitando a obra do naturalista prussiano: de um lado, a motivação totalizante; de outro, a observação plural.

O argumento central da pesquisa é que, ainda que tenha o “todo” como horizonte, Humboldt o desenha e costura ativamente a partir de suas partes, e não por meio de afirmações universalizantes. Essas partes, por sua vez, são identificadas por meio de observações situadas, expedições ao redor do mundo, trabalho de campo e atenção a detalhes. Do mesmo modo, as conexões (ou redes) são traçadas como um esforço deliberado, ao contrário de serem remetidas a uma suposta essência já dada. Humboldt ainda rejeita a ciência feita como taxonomia empobrecida ou conhecimento enciclopédico baseado em listas de fatos isolados. Em lugar disso, propõe que os elementos da natureza devem ser compreendidos mais a partir de relações e menos a partir de indivíduos, outra postura que aponta para uma ecologia plural.

A questão é familiar ao Demo, especialmente por se inserir no debate mais amplo sobre a ideia de natureza como ficção. Nesse sentido, é uma coincidência reveladora que a mais recente biografia de Humboldt, escrita por Andrea Wulf, carregue o título *A Invenção da Natureza*. É justamente sobre a possibilidade de que a natureza possa ser “inventada” (ou projetada) que me proponho a refletir, considerando a obra de Humboldt como um terreno particularmente fértil para desenvolver tal abordagem. Nesse sentido, a pesquisa contribui também para a inserção de Humboldt em uma tradição de pensamento ecológico relativista (ou, no nosso caso, *demoníaco*), além de promover o resgate de uma figura histórica capaz de dialogar com os debates ecológicos contemporâneos.

**Laura B. Müller**

Graduanda em Design na ESDI/UERJ. Integrante do Demo: laboratório de design-ficção. E-mail: laura.muller.braga@gmail.com

### **Os múltiplos papéis da vacina durante a pandemia de COVID-19: um mapeamento de controvérsias**

*Trabalho de Conclusão de Curso em desenvolvimento na ESDI/UERJ. Orientação: Daniel B. Portugal.*

Durante o período crítico da pandemia de COVID-19, entre os anos de 2020 e 2022, a vacina emergiu no cenário brasileiro como um artefato sociotécnico complexo, que mobilizou intensas disputas e assumiu múltiplos papéis. Minha pesquisa se dedicou a acompanhar e investigar esses sentidos e atuações, partindo do princípio de que a vacina não possui uma essência fixa, mas sim adquire diferentes identidades conforme as relações que compunha. Nesse sentido, se conclui que reduzir a vacina a uma tecnologia de saúde pronta e estável teria sido insuficiente para compreender a complexidade que ela mobilizou ao circular pelo país.

Para realizar essa investigação, adotei como referencial teórico-metodológico a Teoria Ator-Rede (TAR), proposta por Bruno Latour. Essa abordagem permitiu rejeitar as fronteiras rígidas que costumamos traçar entre o mundo material e a vida social, ou entre a técnica e a política. Em vez de buscar a essência do que a vacina “é”, o movimento foi de acompanhamento: rastreando como ela agiu, onde apareceu, quem a convocou e com quais efeitos. Aplicando a ideia de que a agência estava diluída em redes que conectam humanos e não-humanos de diferentes maneiras. Assim, a vacina foi compreendida simultaneamente como uma substância injetada, um frasco, um *meme*, uma política pública, um discurso oficial e uma intensa mobilização afetiva. Esse percurso metodológico se aproximou do que Venturini chamou de mapeamento de controvérsias, uma forma de pesquisa que buscou tornar a complexidade visível, acompanhando seus pontos de tensão e disputa, ao invés de tentar encerrar seus sentidos em categorias fixas.

A partir da análise de uma vasta seleção de arquivos, que incluíram postagens em redes sociais, campanhas institucionais, manifestações populares, reportagens e discursos políticos, pode-se delinear os diferentes papéis que a vacina desempenhou. Inicialmente, ela surgiu como um objeto de esperança e de potência salvadora, tornando-se um nó de intensas expectativas em um cenário dramático de colapso sanitário e milhares de mortes. Contudo, a vacina rapidamente se manifestou como desprezo e negação, sobretudo a partir da postura crítica e, por vezes, debochada do então governo federal, que questionou

sua segurança e origem. Simultaneamente, o artefato foi mobilizado como um poderoso instrumento de luta por grande parte da população. Nas manifestações que tomaram as ruas em 2021, a vacina estampada em faixas e cartazes representou sinônimo de vida, ciência e responsabilidade coletiva, em contrapartida direta à postura negacionista. A pesquisa também revelou a vacina atuando como mercadoria, atravessada por interesses econômicos e *lobbies* em negociações de compra, e como disputa política. Ela se tornou um “troféu” em uma corrida simbólica entre diferentes esferas governamentais, com a proteção da população ficando em segundo plano, atravessada por alinhamentos políticos. Observou-se também a vacina se configurar como performance. O ato da primeira aplicação, por exemplo, não foi um gesto neutro. O corpo da primeira pessoa vacinada no Brasil, Mônica Calazans, e sua imagem circularam como uma poderosa ferramenta de convencimento, mas também de disputa. Por fim, a vacina foi transfigurada em vilã. Alimentada por desconfiança institucional e capitalização de medo nas redes, a vacina, historicamente associada ao cuidado, foi reconfigurada em objeto de controle e conspiração, revelando o enfraquecimento do pacto de confiança entre sociedade, ciência e Estado.

No contexto do laboratório e do campo do design, este trabalho demonstrou que a atividade projetual não se limitou à criação de campanhas de conscientização, mas se configurou como uma atuação em redes, orientada pelo mapeamento de controvérsias. Assim, essa pesquisa não se propõe a oferecer respostas prontas, mas sim tornar visíveis as redes que possibilitaram a circulação e a disputa simbólica em torno da vacina. O estudo dialoga diretamente com outras investigações do laboratório, que também partiram da TAR para rearticular a própria definição do design, onde a agência do projeto estava diluída em redes que conectam humanos e não-humanos. Ao adotar essa perspectiva, contribui-se para uma prática projetual expandida, que opera por abertura e escuta dos deslocamentos, em vez de buscar o fechamento e o controle da narrativa.

### **Marianna Gadelha e Mayara Guimarães**

Graduandas em Design na ESDI/UERJ. Integrantes do Demo: laboratório de Design-ficção.

#### **As plumas do Pavão: memória, disputas e controvérsias de um evento universitário**

*Pesquisa de iniciação científica realizada na ESDI/UERJ.  
Orientação: Daniel B. Portugal e Wandyr Hagge.*

Há mais de três décadas, o Pavão abre suas asas sobre a Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI). Organizado por estudantes, o evento reúne exposições, oficinas e apresentações artísticas, abrindo brechas no cotidiano acadêmico para criação e experimentação. Desde sua origem, o projeto se metamorfoseia a cada edição, atravessa disputas e inconstâncias mas de algum modo ainda continua a existir. É justamente nessa tensão entre permanência e reinvenção que esta investigação se concentra.

Partimos das proposições de Eric Hobsbawm e Terence Ranger sobre as tradições inventadas, entendendo que muitas das práticas tomadas como heranças estáveis são, na verdade, arranjos recentes criados para produzir coesão e pertencimento. O Pavão habita esse lugar ambíguo, onde o que parece seguir um roteiro formalizado é uma frágil rede refeita a cada edição. À luz da teoria ator-rede de Bruno Latour, observamos o evento não como algo fixo, mas como um organismo coletivo, uma tradução contínua de forças humanas e não humanas. Ele só existe enquanto mobiliza múltiplos atores: estudantes, cartazes, editais, espaços, memórias e controvérsias.

Nosso estudo se concentrou na análise de três edições específicas do Pavão, escolhidas por sua relevância estratégica. O Pavão de 2024 — última edição do projeto desde a escrita deste artigo — permite o mapeamento das transformações contemporâneas e da persistência da rede no tempo presente. O Pavão de 2013, um marco de significativa controvérsia e disputa, oferece um material empírico para a investigação de tradição. E por fim, o Pavão de 1996, a primeira edição do projeto, delimita o contexto de idealização do evento e sua consolidação posterior. A análise comparativa destes três momentos permite traçar um panorama que abrange a configuração atual, o auge da disputa e o contexto fundacional do evento.

Com base em entrevistas, registros visuais e documentos internos, rastreamos associações que permitem que o evento se mantenha, mesmo diante da fragmentação e pausas. Se toda tradição depende de suas próprias traduções, perguntamos: o que faz o Pavão resistir quando tantas outras práticas da ESDI se perderam? Talvez a resposta esteja menos na

ideia de permanência e mais na força de se refazer, na capacidade de rearticular memórias, afetos e controvérsias a cada nova geração. Afinal, o que continua a mover o Pavão: a memória de um passado ou o desejo de reinventá-lo?

### Wandyr Hagge

Doutor em Economia pela UFRJ, com pós-doutorado em Artes e Cultura Visual pela Universidade de Copenhagen. Professor associado da ESDI/UERJ. É líder do Demo: laboratório de design-ficção, e coordenador da INESDI: Incubadora de Empresas de Design. E-mail: wandyr@gmail.com

#### Design: a carta XXI

*Pesquisa em desenvolvimento na ESDI/UERJ.*

O Demo marcou o ano de 2025 com um miniciclo sobre utopias (João Sarmiento e Valter Costa) e uma oficina de tarô (Laura Gadelha). À primeira vista, ambos os temas poderiam parecer “exóticos” — não fosse o próprio Demo habituado a explorar territórios pouco convencionais do design contemporâneo.

Em comum, essas atividades partem da ideia de que pensar o design é também pensar as formas de pensar o design. Cada uma delas propõe modos alternativos de imaginar, narrar e projetar o mundo, deslocando o design de sua função instrumental para um campo de reflexão. Essa constatação aproxima-se diretamente do conceito de historiografia, eixo central de minha pesquisa: não se trata apenas de perguntar *qual* é a história do design, mas *como* essa história é escrita — e de reconhecer que toda escrita do passado é, inevitavelmente, atravessada pelas inquietações do presente. Em outras palavras: a compreensão da “realidade” é mediada pelo *tempo* em que se vive.

Para desenvolver esse ponto, tomo como ponto de partida o pensamento do historiador francês François Hartog e seu conceito de *regimes de historicidade*. Com base neste conceito compreende-se que as sociedades se relacionam com o tempo por meio de três modos de articular passado, presente e futuro.

No regime tradicional, o passado é a principal referência e orienta a continuidade do presente. As sociedades antigas e medievais, por exemplo, buscavam legitimar suas ações pela tradição, pela autoridade dos antepassados ou pela ordem divina — o tempo era repetição, não transformação. No regime moderno, o eixo se desloca para o futuro. A modernidade dos séculos XVIII e XIX passa a compreender a história como progresso: o passado é algo a ser superado, e o novo se torna valor em si. As revoluções científicas e industriais, assim como o pensamento iluminista, expressam essa confiança no futuro como horizonte de emancipação. Já no regime presentista, característico da contemporaneidade, o presente domina. O passado se converte em memória ou nostalgia — como vemos na cultura dos *revivals* e reedições — e o futuro perde sua função de promessa, substituído por expectativas curtas e imediatas. O tempo torna-se contínuo, acelerado e saturado de atualizações.

Esses três regimes mostram como cada época constrói uma forma própria de experimentar o tempo e, com ela, uma maneira distinta de compreender a história.

Com base na proposta de François Hartog, é possível refletir sobre as formas pelas quais se pensa o próprio pensamento do design. O design moderno — da *Bauhaus* ao *styling* americano, por exemplo —, inscreve-se no regime do futuro: movido por ideais de progresso, racionalidade e utopia, acreditava na capacidade de projetar um mundo novo.

O século XXI, entretanto, desloca esse horizonte. A contemporaneidade aproxima o design do regime do presente. Práticas como *design thinking* e *ux* privilegiam respostas rápidas e iterativas; a inovação se converte em rotina; o novo torna-se exigência contínua. O design passa a operar menos como projeto de futuro e mais como gestão do agora. Paralelamente, temas como gênero, colonialismo e sustentabilidade ganham centralidade nas discussões históricas e críticas do campo, indicando uma sensibilidade mais voltada à reparação do passado e à manutenção do presente do que à projeção de futuros distantes.

O presentismo emerge, assim, como condição temporal do design contemporâneo: um tempo que não projeta, mas atualiza; que privilegia a aceleração, a simultaneidade e a ansiedade do instante. Compreender esse regime é compreender o modo como o design participa da cultura contemporânea — uma cultura de manutenção, conexão e sobrecarga temporal.

Em suma, o presentismo expressa a temporalidade dominante do design contemporâneo: um tempo que se consome em sua própria atualização, em que o novo se tornou rotina e o presente, um projeto permanentemente de si mesmo. Ainda assim, na repetição incessante desse agora, subsiste — como um eco — a possibilidade de reinvenção do futuro. Eis, então, a carta XXI do tarô — *O Mundo* —, frequentemente circundada pelo *ouro-boros*: símbolo de totalidade e de eterno retorno.