

Daniela França

a invisibilidade  
**negra no design**

uma análise do conhecimento excludente

**DANIELA DE FRANÇA SOARES**

**A INVISIBILIDADE NEGRA NO DESIGN:  
UMA ANÁLISE DO CONHECIMENTO EXCLUDENTE**

Trabalho de Conclusão de Curso como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Design, da Escola Superior de Desenho Industrial da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Orientador: Ricardo Artur Carvalho

**RIO DE JANEIRO  
2021**

Dedico à minha mãe Márcia França, que lutou para me dar o tesouro que ninguém nunca poderá tirar de mim: a educação.

# agradecimentos

Primeiramente, devo demonstrar minha imensa gratidão ao meu orientador Ricardo Artur, que foi além de tudo um parceiro de jornada. Este trabalho não seria viável sem que ele se apaixonasse pelo tema com a mesma intensidade que eu para me auxiliar nos aprofundamentos da pesquisa.

À Carla Carvalho, que além de me dar todo suporte histórico, foi quem serviu como meu suporte emocional e com todo carinho tornou possível e prazeroso que eu escrevesse este trabalho durante uma pandemia e outras tantas adversidades.

Agradeço também a Bianca Martins e Imaíra Portela que são parte da minha banca avaliadora que não poderia ser formada por pessoas mais queridas, agradeço aos professores que me transmitiram o ensino que utilizei para tudo que está aqui registrado e a ESDI que será para sempre a protagonista de muitas memórias e experiências.

Não posso deixar de registrar meu agradecimento às minhas amigas Luiza Ferreira, Thulany Christiny e Júlia Souza por segurarem em minha mão durante toda a graduação e acredito que nossas mãos continuarão juntas para vida. Meu amigo Eduardo Barves que me aconselhou a manter a escolha do meu tema quando pensei em desistir, minhas amigas Fernanda Pereira, Cecília Souza e Gabriela Maschio que direta e indiretamente lidaram e confortaram todas as minhas aflições.

Acho justo terminar agradecendo a mim mesma, que sei quantas batalhas físicas e emocionais enfrentei para chegar até aqui e torço para que esta menção sirva para que eu finalmente enxergue meu valor e minha capacidade de continuar concretizando muito mais.

**“Se é que existem  
reencarnações,  
eu quero voltar  
sempre preta.”**

- Carolina Maria de Jesus

# resumo

Esta pesquisa acadêmica busca discutir normas excludentes e opressoras presentes no ensino e prática do Design ao evidenciar o predomínio e hegemonia do pensamento de brancos e europeus neste campo de conhecimentos. O trabalho também pretende elencar alguns aspectos da história do campo que causaram e ainda contribuem para a manutenção de uma estrutura racista e excludente até os dias atuais. Para isto, foi realizado um levantamento e análise das ementas de disciplinas para identificar a procedência dos autores que compõem o currículo de um curso de design. Em seguida, foi aplicado um formulário de consulta sobre referências de design com a participação de estudantes, professores e profissionais. Ao fim, discute-se a composição do campo acadêmico do design, analisando-o criticamente quanto à sua falta de representatividade e necessidade de se introduzir os conceitos de decolonialidade, racismo estrutural e institucional.

**Palavras-chave:** Design; história do design; racismo; decolonialidade; design e educação;

# sumário

<b>1.</b>		8
<b>introdução</b>		
<b>2.</b>		18
<b>a narrativa que é contada</b>		
<b>a esdi e a história do design no</b>	27	
<b>Brasil</b>	43	
<b>a colonização do conhecimento</b>		49
<b>3.</b>		
<b>racismo e design</b>		60
<b>4.</b>		69
<b>processos metodológicos</b>		
<b>projetos afins</b>		77
<b>5.</b>		
<b>investigação de evidências</b>		81
<b>resultados</b>		
<b>6.</b>		100
<b>conclusão</b>		105
<b>considerações finais e</b>		
<b>projeções futuras</b>		
<b>7.</b>		108
<b>referências</b>		
<b>8.</b>		114
<b>apêndice</b>		

**1.**

# **introdução**

Para dar início a esta pesquisa, é necessário primeiramente entender o que é design e o contexto histórico em que se origina. Segundo Rafael Cardoso:

A origem imediata da palavra está na língua inglesa, na qual o substantivo design se refere tanto a ideia de plano, desígnio, intenção, quanto à de configuração, arranjo, estrutura. [...] A maioria das definições concorda que o design opera a junção desses dois níveis, atribuindo forma material e conceitos intelectuais. Trata-se portanto de uma atividade que gera projetos, no sentido objetivo de planos, esboços ou modelos.  
(CARDOSO, 2002 p. 16)

O modelo tradicional define o design como “a elaboração de projetos para a produção em série de objetos por meios mecânicos” (CARDOSO, 2002, p. 17), onde há separação entre o profissional que desenha o projeto e o profissional ou, preferencialmente, meios mecânicos que o produz. Esta noção de sistema de fabricação e divisão de trabalho foi reforçada com o início da revolução industrial, entre os séculos XVIII e XIX, que tinha como princípio a produção em grande demanda e baixo custo com precarização do trabalho dos operários, porém altos lucros para as indústrias.

Também no início do século XIX surge, principalmente na Inglaterra e logo depois em outros países europeus, um número considerável de trabalhadores que já se intitulavam designers, ligados principalmente, mas não exclusivamente à confecção de

<sup>1</sup>Em seu livro, Rafael Cardoso diz sobre os primeiros designers que “a transformação dessa figura de origens operárias em um profissional liberal [...] corresponde a um longo processo evolutivo que teve seu início na organização das **primeiras escolas de design no século XIX.**” (grifo nosso)

<sup>2</sup>A chamada “escravidão moderna, ou escravidão negra” começou com o tráfico africano no século XV, por iniciativa dos portugueses (em 1444, estes começam a adquirir escravos negros no Sudão), com a exploração da costa da África e a colonização das Américas. Os demais impérios coloniais rapidamente aderiram à prática da compra e venda de seres humanos, no célebre “comércio triangular” entre a África (captura de escravos) a América (venda e troca por matéria-prima) e a Europa (para a venda das riquezas obtidas e a retomada do empreendimento, em futuras viagens). (GOMES, 2021)

padrões ornamentais na indústria têxtil (CARDOSO, 1996, p. 62). Neste contexto, surge a necessidade de ensinar design dando início a criação das primeiras escolas sobre o tema<sup>1</sup>.

Buscando encontrar a presença da população negra na origem da história tradicional do design, torna-se necessário localizá-los historicamente e sua participação neste processo. “Entre 1789 e 1815 enquanto a Grã-Bretanha deteve o monopólio do comércio exterior europeu **houve um ciclo em que tecidos, chás e louças comprados na China e na Índia eram trocados por escravos na África, usados para plantar algodão barato nos Estados Unidos e no Brasil**” (CARDOSO, 2002, p. 21, grifo nosso).

A escravidão<sup>2</sup>, também chamada de escravismo, escravagismo e escravatura é a prática social em que um ser humano adquire direitos de propriedade sobre outro denominado por escravo, ao qual é imposta tal condição por meio de força. [...] **Tais escravos eram legitimamente definidos como um produto.** (SÓ HISTÓRIA, 2021, grifo nosso)

A partir deste contexto histórico, podemos perceber que a população negra não pôde participar como protagonista do surgimento do design, já que o mesmo nasce para servir ao sistema que a escraviza e explora sua mão de obra para interesses próprios, desconsiderando qualquer característica de humanidade destes corpos pretos e desconsiderando também sua capacidade intelectual.

De modo a trazer a discussão para o contemporâneo, é importante falar sobre as instituições de ensino do campo, visto que Rafael Cardoso (2002, p. 19) provoca um questionamento sobre a historiografia do design ao afirmar que “para alguns intérpretes da história do design, só é digno de apelidação de designer o profissional formado em nível superior”. O trecho revela a existência de visão seletiva sobre os fatos que compõem a história do design e também uma visão excludente daquilo que pode ser considerado como design.

Historicamente, as universidades são um espaço tardiamente ocupado pela população negra, especialmente no Brasil, que ao viver às margens da sociedade não conseguiria, sem um auxílio do governo por elas responsável, entrar nesses espaços a partir dos critérios inicialmente oferecidos.

Com isso, houve a importância da implementação de políticas de ação afirmativa, cujo objetivo é, grosso modo, aumentar a representatividade de minorias raciais e alterar a lógica discriminatória dos processos institucionais (ALMEIDA, 2019, posição 355).

De acordo com Thomas Sowell (apud FÉ e COELHO, 2018), as cotas nos Estados Unidos evoluíram de leis que inicialmente procuravam banir a discriminação contra indivíduos tendo como a legislação central dessa evolução a Lei dos Direitos Cívicos de 1964. Se para ser considerado designer era necessário ter ensino superior, só na década de 1960 quando aquela potência mundial aderiu às políticas

<sup>3</sup>De acordo com o censo realizado no ano de 1990: 80,3% da população americana era branca enquanto 12,1% era negra. (WIKIPÉDIA, 2021)

<sup>4</sup>De acordo com o censo realizado no ano de 2010: 72,4% da população americana era branca enquanto 12,6% era negra.(WIKIPÉDIA, 2021)

de ação afirmativa inclusivas que foi possível a inserção de pessoas negras no campo do design – compreendido por suas instituições como faculdades, escritórios e associações.

Após a contextualização histórica feita anteriormente, podemos afirmar que o campo e prática do design foi e continua sendo **feito de brancos para brancos**.

**Feito por brancos** porque estes são a maioria dos designers atuantes no campo. Como é possível observarmos na matéria conduzida pelo Instituto Americano de Artes Gráficas (AIGA) em 1991<sup>3</sup> que percebeu a indústria do design gráfico como 93% branca, enquanto em 2016<sup>4</sup> o portal estadunidense Design Weeks constata o design composto por 88% de pessoas brancas.

Em análise realizada pelo designer negro Wagner Silva (2019) nota-se que em mais de 25 anos entre às duas pesquisas houve um crescimento de apenas 5% de designers negros nos Estados Unidos mesmo recorrendo a políticas afirmativas e sendo este o país considerado potência econômica mundialmente.



Gráfico 1. Gráfico analítico a respeito do crescimento de negros no design nos EUA (SILVA, 2019)

**Feito para brancos** porque estes são os detentores do poder de consumo. Nos Estados Unidos, país citado na justificativa anterior, brancos são 10 vezes mais ricos que negros trabalhando em atividades de pior remuneração, onde as famílias norte-americanas negras obtêm uma renda anual que não chega a dois terços daquela das brancas: US\$ 41 mil (R\$ 217,48 mil<sup>5</sup>) ante US\$ 71 mil (R\$ 376,61), respectivamente. (CANZIAN, 2020) Estar no topo da pirâmide de privilégios socioeconômicos dá a população branca a possibilidade de consumir o chamado “bom design”, sendo ele caracterizado por produtos de excelência projetados para a elite.

Com as discriminações positivas<sup>6</sup>, é possível afirmar que existem pessoas negras ao redor do mundo se graduando em design, mas os dados acima mostram que este reflexo não é visto ou é pouco percebido no campo. Isso gera o questionamento se, para além da dificuldade de acesso, também é difícil identificá-los ocupando estes espaços.

Trazendo o debate para as universidades brasileiras: de acordo com o levantamento feito pela plataforma de criação e curadoria de produções acerca do povo preto Afroguerrilha (2017), **96,6%** dos designers participantes da pesquisa não tiveram textos teóricos e designers negros como referência no currículo da sua formação educacional, ou seja, sabemos que existem designers negros, mas suas produções não nos são apresentadas e nossas referências permanecem ao longo de todos estes anos praticamente 100% branca.

<sup>5</sup>Valores convertidos conforme a cotação do dólar no dia 12 de maio de 2021.

<sup>6</sup>Definida como a possibilidade de atribuição de tratamento diferenciado a grupos historicamente discriminados com o objetivo de corrigir desvantagens causadas pela discriminação negativa — a que causa prejuízos e desvantagens. (ALMEIDA, 2019, posição 266)

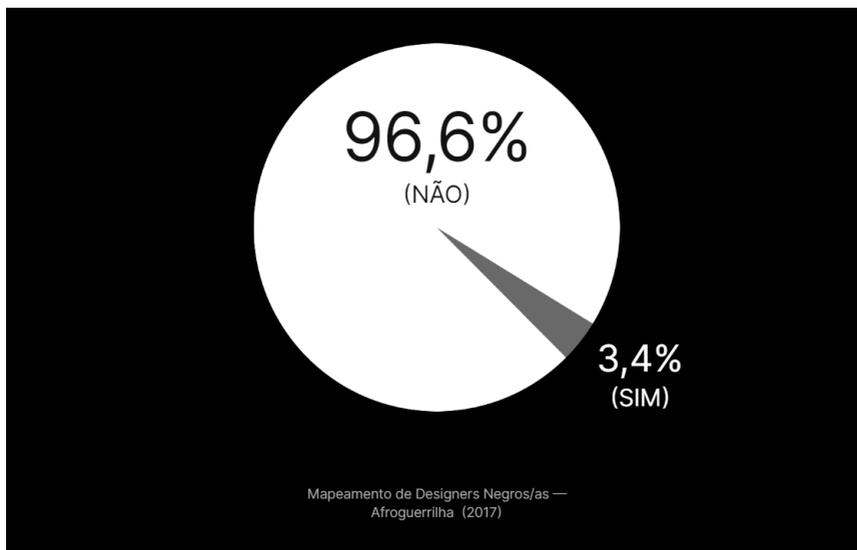


Gráfico 2. “Teve referências negras em seu currículo da formação em design?”  
Mapeamento de Designers Negros/as - Afroguerrilha em 2017. (SILVA, 2019)

A partir disso, para nortear minha pesquisa, levantei o seguinte questionamento: **como problematizar a invisibilidade de profissionais pretos como referência no campo do design?** E parto do pressuposto que a investigação sobre como o racismo opera neste campo permitirá evidenciar os problemas e causas desta invisibilidade.

O racismo não se resume a comportamentos individuais, mas é tratado como o resultado do funcionamento das instituições, que passam a atuar em uma dinâmica que confere, ainda que indiretamente, desvantagens e privilégios com base na raça. (ALMEIDA, 2019, posição 303)

Tal fenômeno é intitulado **racismo institucional**, que “se origina na operação de forças estabelecidas e respeitadas na sociedade e, portanto, recebe muito menos condenação pública do que o racismo individual”. (ALMEIDA, 2019, posição 376) Se perpetuando e se estabelecendo com naturalidade nas instituições, tais quais, do campo do design.

<sup>7</sup>Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (Pnad) Contínua do IBGE, quarto trimestre de 2020.

A partir da minha vivência como mulher preta, tive a sensação de não pertencimento ao longo da graduação por fazer parte de uma profissão feita de branco para brancos e acompanhar seus impactos influenciando no processo e no produto final que desvaloriza o meu trabalho e o trabalho dos meus ao perpetuar o racismo.

Esta pesquisa torna-se importante para que o campo do design compreenda que em um país onde 54,6%<sup>7</sup> da população é preta, não é natural não observarmos os mesmos ocupando cargos de destaque na profissão por conta de um processo histórico de apagamento e invisibilidade. Além de ser urgente que o design seja plural incluindo toda sociedade em seus meios e tornando seus frutos representativos à todos.

## POPULAÇÃO BRASILEIRA POR COR/RAÇA

Fonte: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)

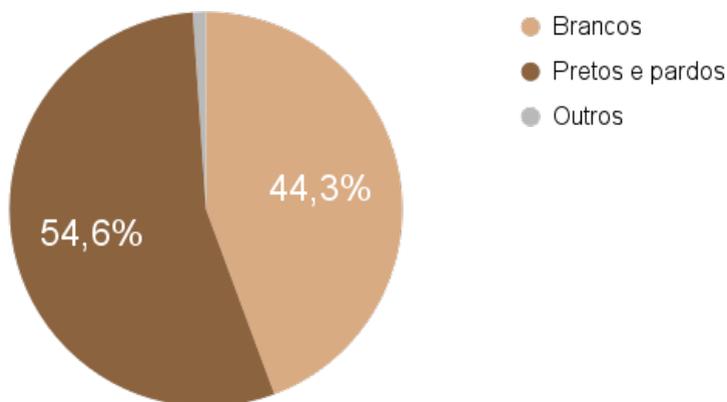


Gráfico 3. População brasileira por cor/raça - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Gráfico feito pela autora.

Entendendo que o campo do design é opressor, pois faz parte de um sistema onde o racismo institucional estabelece parâmetros discriminatórios baseados na raça, mantendo a hegemonia<sup>8</sup> do grupo racial no poder e invisibilizando o profissional preto dentro das organizações, (ALMEIDA, 2019, posição 338) se faz necessário problematizar como as manifestações racistas ao longo da história impactaram e continuam impactando os profissionais pretos.

O aprofundamento destas questões se torna especialmente importante pelo atual contexto político brasileiro que, em 2018, elegeu um presidente com falas abertamente racistas. Este tipo de conduta passou a ser não só tolerado como incentivado pelo mandatário do poder executivo e seus apoiadores.

<sup>8</sup>Hegemonia - Supremacia  
(entre cidades, nações, povos).  
(Priberam, 2011, posição  
72272)

Agrava-se ainda o fato de que no ano de 2020 - quando este texto foi iniciado - a pandemia do Covid-19 se agravou mundialmente. Vimos então a nossa população em geral morrendo pela doença e a população preta, mesmo quando o vírus deveria ser prioridade, morrendo pelo racismo.

Esta pesquisa tem o objetivo identificar e mapear a ausência de referências negras e não europeias no campo do design e compreender as motivações pelas quais isso ocorre. Para isto, foi necessário o estudo aprofundado sobre racismo e conceitos ligados ao tema; estudo de caso da Escola Superior de Desenho Industrial a partir do levantamento e análise de sua bibliografia; um questionário a fim de levantar dados gerais sobre as referências em design e análise destes dados comparativamente ao referencial teórico.

Nos capítulos a seguir, narrativas e conceitos previamente apresentados nesta introdução serão detalhados. Aprofundando na história do design comumente contada e questionando o porquê dela ser vista como a única verdade; entendendo os conceitos de racismo e sua ligação com a estrutura institucional do design; explicitando os processos metodológicos utilizados neste trabalho; apresentando a estrutura do questionário realizado e analisando os dados obtidos de forma crítica; E no capítulo final apresento os resultados e discussões da pesquisa.

**2.**

**a narrativa**

**que é contada**

A extensa influência e natureza complexa do design fazem com que esteja longe de ser fácil tratá-lo historicamente.  
(FORTY, 2007, p. 16)

Abro o capítulo com a citação acima para relembrar o quão múltiplo é falar sobre design e como não há apenas uma definição e uma história que agrade a todos universalmente. Partindo do princípio que:

A história do design deve ter como prioridade não a transmissão de dogmas que restrinjam a atuação do designer, mas a abertura de novas possibilidades que ampliem os seus horizontes, sugerindo a partir da riqueza de exemplos do passado formas criativas e conscientes de se proceder no presente.  
(CARDOSO, 2002, p. 15)

Considerando que a humanidade precisa criar para sobreviver, o desenvolvimento de produtos funcionalistas pode ser encontrado desde os tempos ancestrais com objetivo de atender suas necessidades fisiológicas básicas, necessidades de locomoção, comunicação, entre outras.

Isto reforça a importância do período pré-histórico na contribuição para os primeiros elementos que podem ser considerados design como, por exemplo, as artes rupestres – compreendidas por pinturas, esculturas e inscrições em pedra; ferramentas a partir da pedra polida no período neolítico; a invenção da roda para locomoção entre outros.



Figura 1. Pinturas rupestres na caverna da Serra da Capivara. Foto: Pedro Santiago. Fonte: <http://g1.globo.com/pi/piaui/noticia/2016/06/situacao-do-parque-serra-da-capivara-e-estavel-diz-coordenadora.html>



Figura 2. Ferramentas pré-históricas do período neolítico feitas a partir de pedra polida e madeira. (autor desconhecido). Fonte <http://historiadodesign1.blogspot.com/2012/08/produto-pre-historia-idade-antiga.html>



Figura 3. Roda feita em pedra (autor desconhecido) Fonte: <http://historiadodesign1.blogspot.com/2012/08/produto-pre-historia-idade-antiga.html>

Considerando o século XV, Leonardo da Vinci pode ser visto como o primeiro designer por alguns estudiosos por ser “considerado como precursor do conhecimento de máquinas” (BÜRDEK, 2006, p. 13). Estas interpretações são possíveis ao passo que vemos o designer como criador e o design como ato de projetar esta criação.

Ao mesmo tempo, seguindo o modelo tradicional previamente apresentado acima, o surgimento da profissão se dá a partir da revolução industrial, que teve como uma de suas consequências sociais o empobrecimento de grande parte da população ao torná-los proletários, além da desvalorização do artesanal, culturalmente importante para muitos povos.

A partir disto, é preciso esclarecer a diferença entre design e artesanato, marcada principalmente pelos meios de produção onde, nos artefatos artesanais, em geral, o mesmo indivíduo projeta e executa o produto, enquanto a função do designer se restringe em projetar para ser fabricado por outras pessoas, seguindo a lógica de divisão do trabalho que separa o projeto da manufatura a partir do século XIX.

Neste momento começamos a enxergar a participação política do design, que nasce em um contexto de priorização da industrialização em detrimento da qualidade de vida da maior parte da população socioeconomicamente desfavorecida.

A maior parte da literatura dos últimos cinquenta anos nos faria supor que o principal objetivo do design é tornar os objetos belos. Alguns estudos sugerem que se trata de um método especial de resolver problemas, mas poucos mostraram que o design tem algo que ver com lucro e menos ainda foi apontada sua preocupação com a transmissão de ideias. [...] **O design nasceu em um determinado estágio da história do capitalismo e desempenhou papel vital na criação da riqueza industrial.** (FORTY, 2007, p. 11, grifo nosso)

A sociedade capitalista tem como objetivo final dar lucro ao fabricante. Com isso sendo feito através da confecção de produtos que possam ter seus desenhos cada vez mais aprimorados para atender as necessidades de quem detém o capital, se tornou óbvia a necessidade do designer neste processo, acompanhando assim todo o progresso da industrialização e se estabelecendo na Europa.

Por conta da ascensão dos meios de produção e da demanda gerada a partir do protagonismo do design, tornou-se necessário o ensino de tais artes aplicadas. Em 1902, Henry van de Velde fundou em Weimar um seminário sobre o tema que, posteriormente (1906), resultou em uma escola de artes aplicadas.

Ao se unir à escola de artes plásticas dirigida por Walter Gropius, dão início à Staatliche Bauhaus Weimar, que teve influência no

grande desenvolvimento do design e se tornou uma das maiores referências da história do campo.



Figura 4. Bauhaus, sede em Weimar, c.191. Fonte: Bauhaus Kooperation

A ideia fundamental de Gropius era a de que, na Bauhaus, a arte e a técnica deveriam tornar-se uma nova e moderna unidade. A técnica não necessita da arte, mas a arte necessita muito da técnica, era a frase-emblema. Se fossem unidas, haveria uma noção de princípio social: consolidar a arte no povo. (BÜRDEK, 2006, p. 28)

A Bauhaus se dividiu no que Bürdek (2006) chama de 3 fases, sendo elas:

### **1. A fase da fundação (1919 - 1923)**

Onde o principal elemento pedagógico era o currículo básico de Johannes Itten que tinha como base a auto-experimentação e auto-averiguação, e suas metas eram: “Inventar construindo e reparar descobrindo”. Nesta fase, surgiram as primeiras experiências com a intenção de estabelecer uma estética aos objetos.

### **2. A fase da consolidação (1923 - 1928)**

A Bauhaus, desde 1925 com sua sede agora em Dessau, neste momento era uma instituição de ensino e de produção de protótipos industriais buscando atender a demanda da fabricação industrial e as necessidades sociais de maioria da população. Nesta segunda fase as artes não aplicadas deixam de ser o foco, com a Escola privilegiando a forma, fabricação em série e produção em massa.

### **3. A fase da desintegração (1928-1933)**

Nesta fase Hannes Meyer dirigia a escola e defendia veementemente um engajamento social dos designers, alegando que deveriam servir ao povo satisfazendo suas necessidades com produtos adequados. A partir disso foi o fim do conceito inicial de uma escola superior de artes, focando agora no desenho industrial.

Meyer deixou a Bauhaus em 1930, com a pressão política da Alemanha. E Mies van der Rohe se torna o novo diretor. Porém, em 1932,

a escola é fechada pelos nazistas em Dessau e Mies tenta continuar a Bauhaus em Berlim. Mas, em 20 de julho de 1933, a Bauhaus foi oficialmente descontinuada.



Figura 5. Sede da Bauhaus em Dessau, projetada por Walter Gropius - 1925-26. Foto (Ausschnitt): Tadashi Okochi © Pen Magazine, 2010

Dentre as iniciativas importantes pós Segunda Guerra Mundial, podemos citar a Hochschule für Gestaltung (Escola Superior da Forma) em Ulm que, seguindo a linha da Bauhaus, teve grande influência no ensino e prática do design. A escritora alemã Inge Scholl - uma das fundadoras da Escola - "iniciou uma fundação que tinha como meta construir uma escola que unisse saber profissional, configuração cultural e responsabilidade política." (BÜRDEK, 2006, p. 43)

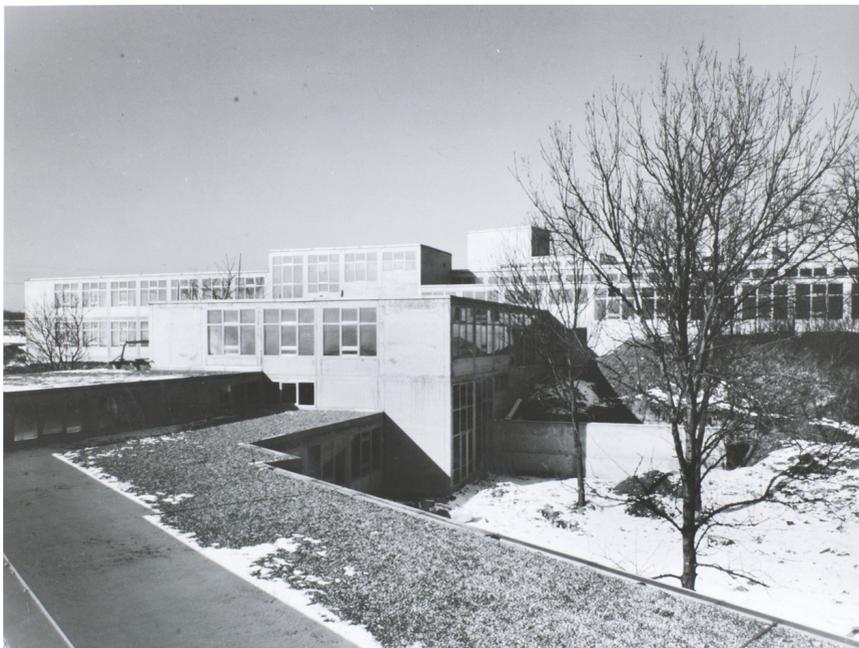


Figura 6. Prédio da Escola de Design de Ulm, 1955. Foto de Hans G. Conrad. Fonte: Sammlung René Spitz/Wikipedia commons

Nesta pesquisa, nosso principal interesse ao falar sobre a Escola de Ulm é seu impacto no ensino de design que veio a moldar futuramente o currículo de novas escolas. Inicialmente, seu programa tinha influência pelo modelo da Bauhaus de Dessau marcado pelo discurso de inauguração feito por Walter Gropius que reforçava que “a tarefa de uma escola superior deveria ser não apenas o ensino de apropriação de conhecimentos e com isto educar a compreensão, mas também os sentidos.” (BÜRDEK, 2006, p. 43)

No desenvolvimento do conteúdo da Escola de Ulm, houve principalmente a participação

de Inge Scholl, Otl Aicher, Max Bill e Walter Zeichegg. Em 1953 o currículo determinava como continuação das tradições da Bauhaus, porém sem haver ofertas de artes.

Entre 1956 e 1958 foram incluídas disciplinas de caráter científico ao currículo, e ao longo dos anos seguintes o destaque foi para disciplinas como ergonomia, técnicas matemáticas, economia, física, ciência política, psicologia, semiótica, sociologia, teoria da ciência e outras.

**A HFG estava desta maneira claramente comprometida com a tradição do racionalismo alemão** que procurava, especialmente com a adoção de métodos matemáticos, demonstrar “rigor científico” (BÜRDEK, 2006, p. 46, grifo nosso)

# 2.1

## a esdi

## e o ensino de

## design no brasil

Um dos marcos da influência da Escola na globalização do design se deu no início dos anos 60, quando ex-alunos de Ulm participaram da criação da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) que foi a primeira escola de design a ter sucesso em sua implementação na América Latina.

A ESDI é fundada em 14 de agosto de 1962, localizada na rua Evaristo da Veiga, durante um período político brasileiro onde o interesse estava na busca por modelos de desenvolvimento. Em seu início, o designer Karl Heinz Bergmiller, formado pela escola de Ulm, foi responsável pela elaboração do primeiro currículo acadêmico tendo Alexandre Wollner e Aloísio Magalhães juntos no grupo de trabalho de instalação da Escola que começou a funcionar efetivamente no ano de 1963 com a abertura de seu primeiro vestibular.

Embora o currículo da ESDI/Uerj tenha sido idealizado com base no modelo ulmiano e em menor grau pelo modelo bauhausiano de ensino, essa influência não se deu sem críticas. Ainda no próprio início do curso, nota-se o embate dos estudantes contra “modelos importados” (SOUZA, 1996 p.148). Esta crítica ao currículo aparece também posteriormente, compreendendo um modelo de ensino “de costas para o Brasil” (SOUZA LEITE, 2007) e ressaltando a importância de referências nacionais e entendimento do contexto sócio-histórico. É possível citar Aloísio Magalhães, designer pernambucano e divergente do modelo alemão que influenciou a escola, buscando que o olhar também se voltasse para a cultura brasileira (SOUZA,

1996, p. 258).

Já nas discussões para a fundação da escola, alguns se preocupavam com um modelo próprio enquanto outros iam além, reclamando atenção às “raízes” e “origens” nacionais. (SOUZA, 1996, p. 258)

De fato, há uma discussão que se estabelece desde as primeiras propostas de cursos nas décadas de 1950 em diante que tenciona uma relação entre modernidade e brasilidade. A antropóloga, designer e professora Zoy Anastassakis (2014) identifica essa preocupação com o contexto nacional nas atuações da arquiteta italiana Lina Bo Bardi na concepção de uma escola de Desenho Industrial na Bahia junto ao Museu de Arte Popular e de Aloísio Magalhães em sua atuação nas políticas de patrimônio à frente do Centro Nacional de Referência Cultural. Nesse sentido, a autora entende estas iniciativas como exemplares de uma “outra vertente do design brasileiro”.

Contudo, não é difícil constatar que, apesar das discussões sobre a cultura nacional e da tentativa de outras vertentes para o design brasileiro, não são outras referências senão as europeias que ainda hoje são apresentadas e reafirmadas nos cursos de design. Um breve olhar para a grade de disciplinas de alguns cursos cariocas de design<sup>9</sup> (PUC<sup>10</sup>, UFRJ<sup>11</sup> e UERJ<sup>12</sup>) sugere um perfil de currículo ainda influenciado pela Bauhaus (modelo centrado em oficinas e ateliês) e pela escola de Ulm (modelo centrado no projeto e suas metodologias). Notamos pouca ou nenhuma presença de elementos brasileiros (ou regionais) de

<sup>9</sup>Observamos os currículos das habilitações de Comunicação Visual quando não se tratava de curso generalista.

<sup>10</sup>Disciplinas do curso de Design - Comunicação Visual (2007) da PUC-Rio. Disponível em [https://www.puc-rio.br/ensinopesq/ccg/design\\_comunicacaovisual.html](https://www.puc-rio.br/ensinopesq/ccg/design_comunicacaovisual.html) acessado em 13 de dezembro de 2021.

<sup>11</sup>Disciplinas obrigatórias do curso de Comunicação Visual Design da EBA/UFRJ Disponível em <https://eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2020/09/CVD1.pdf> acesso em 13 de dezembro de 2021.

<sup>12</sup>Disciplinas do curso de Design da Esdi/Uerj Disponível em <https://www.esdi.uerj.br/graduacao/design/curriculo-vigente> acesso em 13 de dezembro de 2021.

<sup>13</sup>Parecer do CNE/CP 003/2004  
Disponível em [http://portal.mec.gov.br/dmdocuments/cnecp\\_003.pdf](http://portal.mec.gov.br/dmdocuments/cnecp_003.pdf) acesso em 13 de dezembro de 2021

forma evidente nos títulos das disciplinas obrigatórias. Se a questão for ampliada para pensar referências periféricas, como do continente africano, afro-brasileiros ou mesmo da cultura popular em geral, aí mesmo que encontramos mais dificuldades para encontrar tais conteúdos.

Este aspecto torna-se especialmente relevante se considerarmos dois pontos: primeiro, a ampliação do acesso da população preta ao ensino superior mediante as políticas de reserva de vagas (cotas). Segundo, o Parecer do Conselho Nacional de Ensino (CNE/CP 003/2004)<sup>13</sup> que recomenda em seu Artigo 7º a inclusão de “questões étnico-raciais” e “questões e temáticas que dizem respeito aos afrodescendentes” enquanto a Resolução n.1 de 17 de julho de 2004 estabelece no caput do Artigo 1º que o estudo das Relações Étnico-Raciais devem ser incluídos em “conteúdos de disciplinas e atividades curriculares” no Ensino Superior.

Apesar destas discussões terem sido levantadas foram reprimidas neste primeiro momento, prevalecendo os conceitos alemães de ensino de design na ESDI e, futuramente, nas demais instituições de ensino da prática. Entre os cursos que influenciaram a formação do primeiro currículo mínimo de Desenho Industrial, diversos autores apontam que o currículo da ESDI foi tomado por base (COUTO, 2008 e BRAGA, 2016).

Em 1968, a Lei n.º 5540/68 [Lei da Reforma Universitária] fixou os Currículos Mínimos Profissionais para os cursos brasileiros em nível de

graduação. Isso permitia ao Conselho Federal de Educação (CFE) definir os conteúdos dos cursos com o propósito de estabelecer relativa igualdade entre os currículos plenos de cada área e fixar disciplinas obrigatórias, ao passo que às Instituições de Ensino Superior (IES) ficou reservado complementar seus currículos com outras matérias optativas.  
(CARVALHO, 2015, p. 51-52)

<sup>14</sup>O parecer jurídico é uma análise especializada elaborada por juristas particulares, como um consultor jurídico, advogado ou jurista público sobre determinado assunto quando solicitado por pessoas jurídicas ou físicas, na existência de dúvidas ou controvérsias sobre o tema. (ZANIN, 2021)

A grosso modo, o currículo mínimo neste momento da história pretende uniformizar o ensino de design, que já começou a ser praticado por diferentes instituições. Com ele definido, todas as universidades deveriam utilizá-lo como base em suas propostas pedagógicas.

“Sendo o Currículo Mínimo um mecanismo regulador e centralizador em escala para o ensino nacional, torna-se objeto de disputa clara de diferentes ideias e concepções do campo.” (FERREIRA, 2018, p. 44) e, com isso, a ESDI inicia o processo a fim de ter seu currículo reconhecido como base do ensino de design no Brasil.

Esta pesquisa não tem por objetivo detalhar os trâmites legais e políticos que determinaram a implementação do currículo mínimo no Brasil e nem detalhar o processo realizado para decisão final estabelecida para o curso de Desenho Industrial, mas considera importante observar o posicionamento da ESDI na época.

O Parecer<sup>14</sup> de nº 408/69 foi feito pelo relator

Celso Kelly e concluído em 12 de Junho de 1969. Dentre as opiniões emitidas por ele foi dito o seguinte:

O programa apresentado pela Escola Superior de Desenho Industrial (EsdI) do Estado da Guanabara exemplifica uma formulação apreciável, de experiência ainda recente, porém inspirada nas melhores fontes. Trata-se não de um Currículo Mínimo, mas de um currículo pleno.  
(KELLY, 1969)

**CURRÍCULO MÍNIMO DE DESENHO INDUSTRIAL - PARECER Nº 408/69**

<b>MATÉRIAS BÁSICAS</b>	<b>MATÉRIAS PROFISSIONAIS PARA O CURSO DE DESENHO INDUSTRIAL</b>	<b>MATÉRIAS PROFISSIONAIS PARA O CURSO DE COMUNICAÇÃO VISUAL</b>
Estética e História das Artes e Técnicas	Materiais Expressivos e Técnicas de Utilização	Expressão em Superfície, Volume e Movimento
Ciências da Comunicação	Estudos Sociais e Econômicos	Estudos Sociais e Econômicos
Plástica	Expressão	Teoria da Técnica e dos Materiais
Desenho	Teoria da Fabricação	Análise Gráfica
	Planejamento: Projeto e seu Desenvolvimento	Planejamento: Projeto e seu Desenvolvimento

Figura 7. Currículo Mínimo de Desenho Industrial, fixado no parecer nº408/69. (FERREIRA, 2018, p. 67)

É recorrente na literatura do design afirmar que o Currículo Mínimo de 1969 foi baseado no currículo da Esdi (COUTO, 2008, p. 23; CARVALHO, 2012, p. 38; BRAGA, 2016, p. 73). A comparação entre o Currículo Mínimo e o programa da Esdi enviado no processo [de reconhecimento da universidade] endossa tal afirmação, mas as diferenças que apresentam são igualmente importantes de serem ressaltadas.  
(FERREIRA, 2018, p. 68)

### 1ª SÉRIE - FUNDAMENTAL

<b>SETOR I: INTEGRAÇÃO CULTURAL</b>	<b>SETOR II: MEIOS DE REPRESENTAÇÃO</b>	<b>SETOR III: METODOLOGIA VISUAL</b>	<b>SETOR IV: INTRODUÇÃO À LÓGICA E À TEORIA DA INFORMAÇÃO</b>	<b>SETOR V: OFICINAS</b>
Iniciação à Cultura Contemporânea	Fotografia	Metodologia Visual	Lógica-Matemática	Madeira
Psicologia (Teoria da Percepção)	Desenho Técnico		Técnica de Redação	Modelagem
	Prática de Representação Visual			Metal
				Fotografia
				Gráfica

### 2ª SÉRIE - DESENHO INDUSTRIAL

<b>SETOR I: INTEGRAÇÃO CULTURAL</b>	<b>SETOR IV: INTRODUÇÃO À LÓGICA E À TEORIA DA INFORMAÇÃO</b>	<b>SETOR VI: DESENVOLVIMENTO DO PROJETO</b>	<b>SETOR VII: TECNOLOGIA</b>
Cultura Contemporânea	Investigação Operacional	Desenvolvimento do Projeto	Teoria da Fabricação
Antropologia Cultural	Teoria da Informação		Construção Técnica
			Mecânica

### 3ª SÉRIE - DESENHO INDUSTRIAL

<b>SETOR I: INTEGRAÇÃO CULTURAL</b>	<b>SETOR VI: DESENVOLVIMENTO DO PROJETO</b>	<b>SETOR VII: TECNOLOGIA</b>
Cultura Contemporânea	Desenvolvimento do Projeto	Teoria da Fabricação
Sociologia		Construção Técnica
Economia		

### 4ª SÉRIE - DESENHO INDUSTRIAL

<b>SETOR I: INTEGRAÇÃO CULTURAL</b>	<b>SETOR VI: DESENVOLVIMENTO DO PROJETO</b>
Cultura Contemporânea	Desenvolvimento do Projeto
Sociologia	

Figura 8. Quadro configurado por Eduardo Camillo Kasperevics Ferreira a partir do currículo esdiano de desenho industrial enviado no processo de reconhecimento da universidade. (FERREIRA, 2018, p. 69)

---

## 2ª SÉRIE - COMUNICAÇÃO VISUAL

SETOR I: INTEGRAÇÃO CULTURAL	SETOR VII: DESENVOLVIMENTO DO PROJETO	SETOR IX: TEORIA DA TÉCNICA E DOS MATERIAIS
Cultura Contemporânea	Desenvolvimento do Projeto	Teoria da Técnica e dos Materiais
Antropologia Cultural	Fotografia	
	Análise Gráfica	

---

---

## 3ª SÉRIE - COMUNICAÇÃO VISUAL

SETOR I: INTEGRAÇÃO CULTURAL	SETOR III: DESENVOLVIMENTO DO PROJETO
Cultura Contemporânea	Desenvolvimento do Projeto
Sociologia	
Economia	

---

---

## 4ª SÉRIE - COMUNICAÇÃO VISUAL

SETOR I: INTEGRAÇÃO CULTURAL	SETOR VIII: DESENVOLVIMENTO DO PROJETO
Cultura Contemporânea	Desenvolvimento do Projeto
Sociologia	

---

Figura 9. Quadro configurado por Eduardo Camillo Kasperevics Ferreira a partir do currículo esdiano de comunicação enviado no processo de reconhecimento da universidade. (FERREIRA, 2018, p. 70)

A partir da sequência de dados apresentados acima, é clara a relevância da ESDI para construção do design brasileiro tendo em vista que, além de ter sua própria história muito marcante, influenciou a história das outras universidades de design na época e se tornou referência no ensino da área.

No ano de 1975 a ESDI foi incorporada à Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) - na época chamada de Universidade do Estado da Guanabara (UEG) - passo importante para o início de sua democratização.

Com as discussões para adoção do sistema de cotas no Brasil para alunos de escola pública e autodeclarados pretos e pardos, que teve seu início em 2001, a legislação atual foi implementada pela UERJ a partir do ano de 2003, tendo sido o vestibular deste mesmo ano o primeiro com reserva de vagas. A universidade foi a pioneira no Brasil a adotar as políticas afirmativas, antes mesmo do decreto federal.

Antes da política de reserva de vagas ser implementada na ESDI existem registros de alunos negros formados pela Escola. Mas estes são mínimos e difíceis de analisar com tanta precisão e por isso no presente estudo consideramos questionar a partir de 2003, quando a política de cotas nos dá dados comprobatórios de alunos negros ingressando no curso.

Na introdução citamos como o design é feito por brancos, sendo assim não é difícil partir do pressuposto de que esta era a cara da ESDI e do design brasileiro até o momento da implementação da política de cotas. A partir dele podemos afirmar a existência de designers negros no país, mas podemos afirmar a visibilidade dos mesmos?

Fazendo um cálculo básico do percurso de um estudante de design ingressado pela política de cotas, desconsiderando variáveis diversas, podemos observar algumas coisas na imagem a seguir.

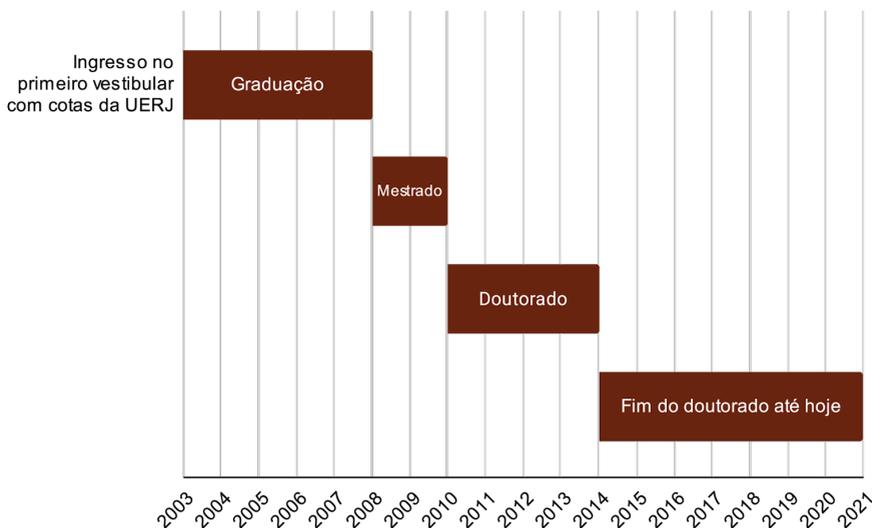


Gráfico 4. Percurso de um estudante de design ingressado na ESDI pela política de cotas.  
Fonte: a autora.

Atualmente, dentre os pré-requisitos para ser professor na ESDI, é necessário ter o título de doutor. Partindo do pressuposto que em 2014 teríamos designers doutores ingressados pela política de cotas, o esperado é que até o ano atual (2021) a universidade não tivesse mantido seu corpo docente sem representatividade preta.

Entretanto, até o presente momento, 7 anos após a existência de doutores negros em design, a universidade cuja história foi contada acima e que é notavelmente uma referência no design brasileiro, **tem um total de 0 professores negros em seu corpo docente desde a sua inauguração.**

Não é surpreendente que isto reflita no que a faculdade transmite para seus alunos. Mas para não ficar apenas no campo da hipótese, fiz uma análise do currículo esdiano mais recente com

vigência iniciada no ano de 2017. Justifico novamente que o interesse particular em analisá-la vem tanto de seu contexto histórico como de minha relação pessoal com a universidade ao ser graduanda da mesma.

**Contudo, é preciso ficar claro que mesmo que a ESDI seja o exemplo citado ela não é a fonte do problema e sim a consequência dele.**

A análise foi feita baseada no ementário do curso de design da ESDI disponível no site da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, no qual consta a descrição e bibliografia de cada disciplina da grade curricular oferecida por período. A mesma teve como objetivo principal comprovar se, assim como o corpo docente, a bibliografia da ESDI também era composta somente ou em maioria por pessoas brancas.

Foi possível analisar todo o ementário do curso, ou seja, a bibliografia de 8 períodos. Isso inclui 63 disciplinas e 328 autores classificados por heteroidentificação a partir do sistema de autodeclaração étnico-racial organizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE (PETRUCCELLI e SABOIA, 2013).

## EMENTÁRIO DO CURSO DE DESIGN DA ESDI/UERJ

Classificação por cor/raça

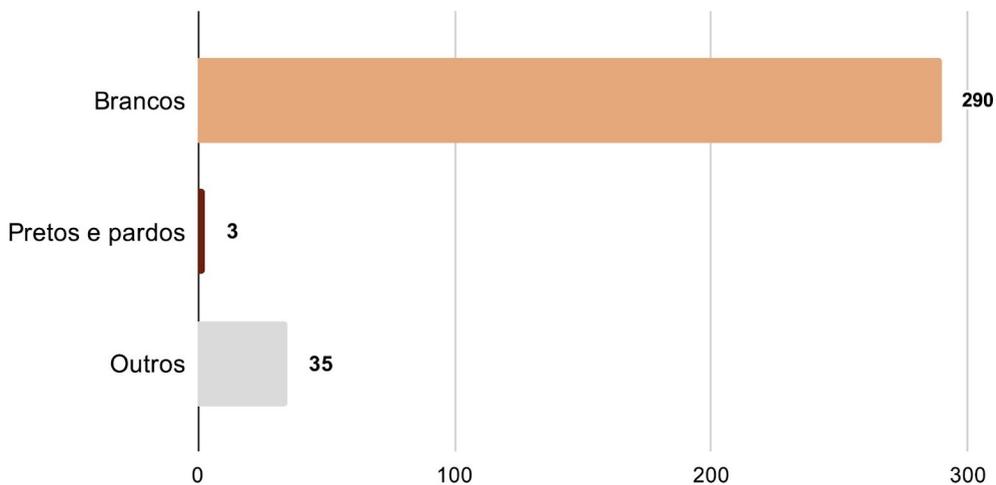


Gráfico 5. Gráfico representativo da comparação entre brancos e pretos/pardos na bibliografia do curso de design da ESDI<sup>10</sup>. Fonte: a autora.

Observando o gráfico acima podemos concluir que a Esdi/Uerj não apenas carece de profissionais pretos em seu quadro de docentes, como também forma designers com referências quase exclusivamente compostas por autores brancos. Isto contribui para a manutenção do racismo institucional e faz com que, caso não haja nenhuma iniciativa de mudança, provavelmente este será por mais muitos anos o legado de referências a autores brancos que a universidade tem para transmitir. Como aponta Silvio de Almeida (2019), a manutenção do racismo institucional ocorre tanto pelo estabelecimento de normas e padrões que dificultam o acesso de pretos, como também pela ausência da discussão a igualdade racial:

Assim, o domínio de homens brancos em instituições públicas – o legislativo, o judiciário, o ministério público, reitorias de universidades etc. – e instituições privadas – por exemplo, diretoria de empresas – depende, em primeiro lugar, da existência de regras e padrões que direta ou indiretamente dificultem a ascensão de negros e/ou mulheres, e, em segundo lugar, da inexistência de espaços em que se discuta a desigualdade racial e de gênero, naturalizando, assim, o domínio do grupo formado por homens brancos.  
(ALMEIDA, 2019, posição 303)

Consideramos que a ausência de professores e autores pretos no currículo esdiano acaba por invisibilizar ou deslegitimar outras culturas e narrativas do design. Por extensão, o curso acaba por reafirmar a hegemonia de professores brancos e de referências

<sup>15</sup>Na categoria outros foram agrupados 4 autores classificados como amarelos e 31 autores não identificados.

européias, que já dominam e centralizam os conhecimentos do campo.

Sendo o design uma profissão não regulamentada, medir os impactos da academia branca no mercado de trabalho se torna um pouco mais complexo. Entretanto, para exemplificar fiz uma análise do quadro de diretoria da ADG - Associação dos Designers Gráficos Brasileiros ao longo dos anos de sua fundação até os dias atuais. Esta associação se torna significativa pois:

Fundada em 1989, tem como objetivos fundamentais a divulgação e a valorização do design gráfico brasileiro. Atuando como um canal entre profissionais, fornecedores, empresários e público em geral, procura afirmar a identidade da profissão, contribuindo para o desenvolvimento social, cultural e econômico do país. Atualmente, congrega escritórios e designers gráficos que exercem a profissão em diversos estados no Brasil, visando à difusão da profissão no mercado e ao desenvolvimento do design e de seus profissionais.  
(ADG Brasil, 2021)

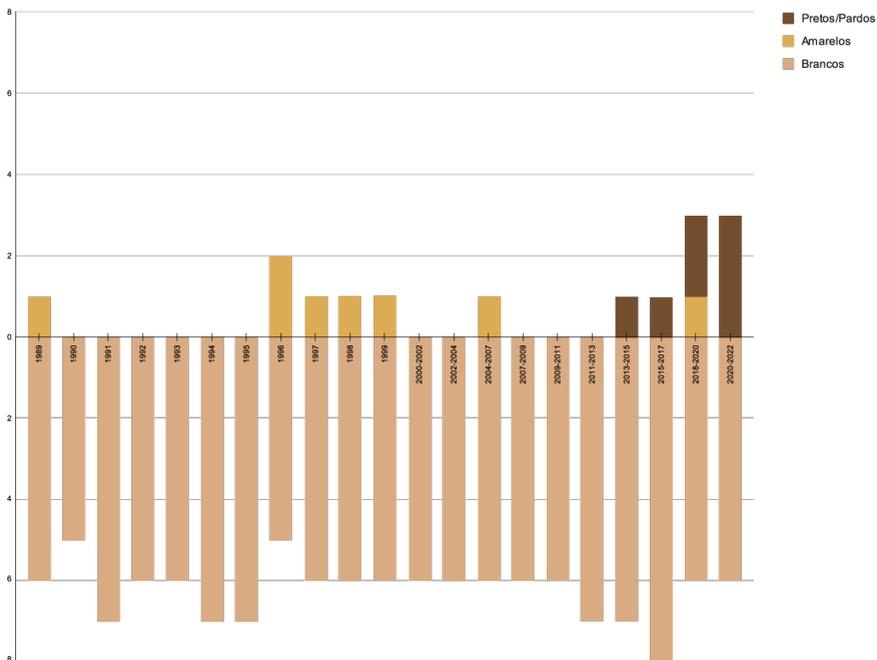


Gráfico 6. Gráfico representativo do quadro de diretoria da ADG Brasil de sua fundação aos dias atuais a partir de classificação por cor/raça. Fonte: a autora.<sup>16</sup>

<sup>16</sup>Durante a análise, muitos diretores se repetiram por diversos anos. O gráfico considera a classificação cor/raça de acordo com o ano de gestão, independente de ter sido o mesmo diretor em dois anos diferentes.

A partir do gráfico podemos observar que:

- Dos anos 1989 até 1995, não houve nenhuma diversidade de cor/raça entre os profissionais que dirigiam a associação;
- Entre os anos 1996 a 2007 alguma diversificação pode ser observada uma maior diversidade com a inclusão de pessoas classificadas como “amarelas” segundo o IBGE no quadro como diretores; É importante ressaltar que pessoas autodeclaradas “amarelas” representam menos de 1% da população brasileira e mesmo assim chegam aos postos de poder com mais facilidade do que pessoas pretas e pardas que representam 54,6% do país.
- **Apenas entre 2015 e os dias atuais é possível observar a presença de diretores pretos na associação, somando 3 ao longo de 32 anos.**

Como dito anteriormente, a implementação da política de cotas que gerou a participação da população negra no design mais ativamente aconteceu a partir de 2003, mesmo assim a ADG Brasil precisou de 15 anos para ter 1 membro negro em sua gestão.

A invisibilidade negra não está apenas na academia, mas com o seu reflexo esta não ocupação dos corpos pretos é perpetuada no mercado de trabalho (aqui representado pela ADG) composto majoritariamente por profissionais brancos, que receberam conhecimentos brancos e que irão propagar um design branco para o Brasil.

## 2.2

# a colonização do conhecimento

Até então sabemos que a ESDI teve uma clara influência do modelo bauhausiano de ensino, assim como da escola de Ulm. Influências estas que foram vistas como ponto positivo no momento de decisão do currículo mínimo e parecem ser vistas como ponto essencial até os dias atuais.

Com isso, podemos afirmar que a primeira escola de design da América Latina nada mais é do que uma reprodução europeia dos conceitos de design. Na análise citada anteriormente pude observar que as referências do currículo vigente não fogem muito do que foi estabelecido no currículo mínimo em 1969, considerando que autores da Bauhaus ainda são citados mais de 100 anos depois.

Nosso conhecimento e entendimento do que é design foi colonizado de tal maneira que mesmo a universidade fundada no Brasil não veio a questionar em seu currículo a possibilidade de enxergar para além do eurocentrismo e isso se torna ainda mais preocupante ao percebermos que esta “venda” foi passada de geração em geração e dá origem ao design brasileiro.

A construção de um campo de produção de conhecimento – centrado no eurocentrismo/ocidentalismo e em uma ideia específica de racionalidade moderna – também resultou na consolidação da colonialidade para além das fronteiras do próprio colonialismo. A consequência direta dessas perspectivas históricas de poder é a construção tanto de um sistema de exploração social que torna todas as formas de trabalho cada vez

mais submetidas a uma lógica exclusiva e permanente do capital quanto de uma dominação cultural que controla, oculta e hierarquiza as formas de subjetividades com base em uma perspectiva eurocêntrica de racionalidade ainda atualmente, mesmo após os processos de independência.  
(BALIANA, 2020)

Já sendo considerado algo ruim a alienação que isso causa durante nossa formação como profissionais, a consequência também se reflete na imagem eurocêntrica que nós designers passamos para sociedade, auxiliando a perpetuar este colonialismo para além das paredes do nosso campo.

Nesse sentido, o design de matriz europeia, através de seus objetos, reforça valores, estéticas e, em última análise, uma superioridade da racionalidade ocidental sobre outras formas de produzir e criar.

A única forma de quebrar este ciclo tão estabelecido em nosso meio é buscando novas realidades, questionando o que nos é oferecido e também o porquê de algo não nos ser oferecido. As origens do apagamento de histórias e culturas sempre são muito mais densas do que o senso comum nos faz acreditar, além de serem estruturais ao ponto de não conseguirmos identificar o que são nossos ideais e o que estamos meramente reproduzindo.

Porém o despertar para o desejo de buscar algo diferente do colonizado não é confortável para quem está no poder - neste caso a

maioria branca - pois faz com que confronte uma história em que não é protagonista e, pior ainda, dá o protagonismo para aquele ao qual sequer um dia deu voz. Grada Kilomba (2019) relaciona esse processo de silenciamento do povo preto à conhecida imagem da máscara Flandres usada pela escravizada Anastácia (figura 10) e muitos outros escravizados e diz:

A máscara vedando a boca do sujeito negro impede-a/o de revelar tais verdades, das quais o senhor branco quer “se desviar”, “manter distância” nas margens, invisíveis e “quietas”. **Por assim dizer, esse método protege o sujeito branco de reconhecer o conhecimento da/o “Outro/a”.** (2019, p. 41, grifo nosso)

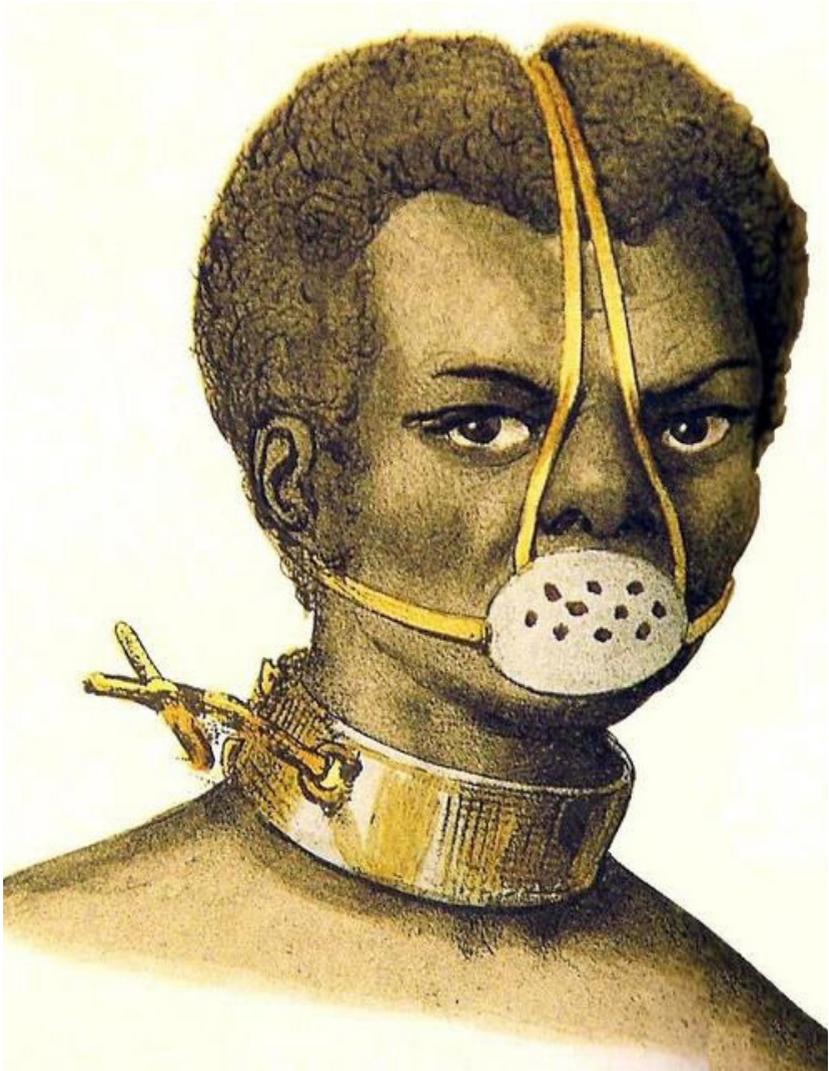


Figura 10. Castigo de Escravos, 1839. Fonte: Jacques Etienne Arago/Museu Afro Brasil (São Paulo)

Essa explicação deixa mais evidente o motivo pelo qual existe uma escolha pela priorização da disseminação do conhecimento europeu e invisibilização de tudo que atua fora dele.

[...] O falar e o silenciar emergem como um projeto análogo. O ato de falar é como uma negociação entre quem fala e quem escuta, isto é, entre falantes e suas/seus interlocutoras/es (Castro Varela e Dhwan, 2003, apud Kilomba, 2019). Ouvir é, nesse sentido, o ato de autorização em direção à/o falante. Alguém pode falar (somente) quando sua voz é ouvida. **Nessa dialética aquelas/es são ouvidas/os também são aquelas/es que “pertencem”. E aquelas/es que não são ouvidas/os se tornam aquelas/es que “não pertencem”.** (KILOMBA, 2019, p. 42,43, grifo nosso)

**3.**

**racismo  
e design**

Considerando os conceitos sobre colonização já citados acima, inicio este capítulo sobre racismo com a consciência de que a ideia central de colonizar o conhecimento e instituir o pensamento europeu como o certo e o padrão a ser seguido, estabelece um processo de inferiorização e invisibilidade de outras formas de conhecimento, dentre elas os saberes africanos.

Ellen Meiksins Wood (apud ALMEIDA, 2019, posição 209) identifica a peculiaridade do “racismo moderno” justamente em sua ligação com o colonialismo: O racismo moderno é diferente, uma concepção mais viciosamente sistemática de inferioridade intrínseca e natural, que surgiu no final do século XVII ou início do século XVIII, e culminou no século XIX, quando adquiriu o reforço pseudo-científico de teorias biológicas de raça, e continuou a servir como apoio ideológico para opressão colonial mesmo depois da abolição da escravidão.

Apenas será possível entender os levantamentos e críticas abordados nesta pesquisa tomando ciência do que é racismo e seus diferentes modos de concepção. A fim de explicar este assunto, utilizo como fundamento os conhecimentos de Silvio de Almeida (2019), advogado, filósofo e professor universitário, que estuda o tema com o aprofundamento necessário para compreensão deste trabalho.

O conceito de raça é um elemento essencialmente político ao ser defendido como forma de diferenciação das pessoas para

justificar a imposição de poder de um grupo para com o outro. Por sua vez, o racismo pode ser definido como:

Uma forma sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento, e que se manifesta por meio de práticas conscientes ou inconscientes que culminam em desvantagens ou privilégios para indivíduos, a depender do grupo racial ao qual pertençam. (ALMEIDA, 2019, posição 240)

O racismo pode ser dividido em três modos de manifestação, mesmo sendo elas de alguma forma complementares, é importante entender que tem grandes diferenças práticas e teóricas. O olhar mais complexo nos auxiliará a não realizar análises superficiais sobre o tema ou apenas repetir o conhecido pelo senso comum como “racismo é ruim”.

A forma mais popularizada do racismo é quando ele é manifestado individualmente. De acordo com esta concepção, o racismo é considerado um problema psicológico ou de caráter direcionado a indivíduos ou grupos isolados (representação visual no apêndice B). Este tipo de racismo, apesar de ser o mais conhecido, também é o mais banalizado porque sequer é reconhecido como tal.

Seria o racismo uma “irracionalidade” a ser combatida no campo jurídico por meio da aplicação de sanções civis – indenizações, por exemplo – ou penais. Por isso, a concepção individualista pode não admitir a existência de “racismo”, mas somente de “preconceito”, a fim de ressaltar a natureza psicológica

do fenômeno em detrimento de sua natureza política.  
(ALMEIDA, 2019, posição 291)

A lei Nº 7.716, art. 1º diz que “serão punidos, na forma desta Lei, os crimes resultantes de discriminação ou **preconceito** de raça, cor, etnia, religião ou procedência nacional.” (grifo nosso) Porém mesmo esta definição na legislação brasileira carrega problemáticas de terminologia.

É importante frisar que racismo e preconceito são conceitos diferentes. Segundo Silvio de Almeida (2019), “o preconceito racial é o juízo baseado em estereótipos acerca de indivíduos que pertencem a um determinado grupo racializado, e que pode ou não resultar em práticas discriminatórias.” Dessa forma, quando nos limitamos a entender o racismo apenas como crime que pune atitudes comportamentais, estamos invisibilizando toda complexidade que realmente existe por trás desta narrativa e que deve ser levada em consideração de maneira mais urgente.

O racismo é uma decorrência da própria estrutura social, ou seja, do modo “normal” com que se constituem as relações políticas, econômicas, jurídicas e até familiares, não sendo uma patologia social e nem um desarranjo institucional. O racismo é estrutural. Comportamentos individuais e processos institucionais são derivados de uma sociedade cujo racismo é regra e não exceção.  
(ALMEIDA, 2019, posição 447)

Considerando que estamos inseridos em uma sociedade estruturalmente racista, é inevitável que não manifestemos o racismo de algum grau em algum momento da nossa vida.

**Sendo assim tudo e todos que estão inseridos nesta estrutura podem ser considerados racistas.** Essa estrutura em que a sociedade criou estereótipos a partir da pele preta e naturalizou sua inferiorização. (representação visual no apêndice D)

O entendimento deste conceito é o mais difícil, pois gera uma necessidade de defesa individual automática pela afirmativa anterior com um “mas eu não sou racista”, “até tenho amigos negros” ou outras frases do gênero que são ditas popularmente, entretanto o mais importante é entender que falar de racismo estrutural não é atacar ninguém pessoalmente e individualmente, mas sim atacar o sistema que reproduz o racismo na sociedade.

O que queremos enfatizar do ponto de vista teórico é que o racismo, como processo histórico e político, cria as condições sociais para que, direta ou indiretamente, grupos racialmente identificados sejam discriminados de **forma sistemática**. Ainda que os indivíduos que cometam atos racistas sejam responsabilizados, o olhar estrutural sobre as relações raciais nos leva a concluir que **a responsabilização jurídica não é suficiente para que a sociedade deixe de ser uma máquina produtora de desigualdade racial.** (ALMEIDA, 2019, posição 454, grifo nosso)

A afirmação “você é racista” se torna verda-

deira a partir do momento em que entendemos esse conceito, independentemente de ter ou não havido um ato discriminatório. O racismo estrutural legalmente não constitui crime, mas obter este conhecimento nos torna ainda mais responsáveis pelo combate contra ele.

Consciente de que o racismo é parte da estrutura social e, por isso, não necessita de intenção para se manifestar, por mais que calar-se diante do racismo não faça do indivíduo moral e/ou juridicamente culpado ou responsável, certamente o silêncio o torna ética e politicamente responsável pela manutenção do racismo.  
(ALMEIDA, 2019, 467)

Tal qual a manifestação individual, uma terceira forma em que o racismo se manifesta é a forma institucional (representação visual no apêndice C) que “não se resume a comportamentos individuais, mas é tratado como o resultado do funcionamento das instituições, que passam a atuar em uma dinâmica que confere, ainda que indiretamente, vantagens e privilégios com base na raça.” (ALMEIDA, 2019, posição 303)

Segundo Joachim Hirsch (apud ALMEIDA, 2019, posição 316) podemos definir as instituições como “modos de orientação, rotinização e coordenação de comportamentos que tanto orientam a ação social como a torna normalmente possível, proporcionando relativa estabilidade aos sistemas sociais.”

Assim, o domínio de homens brancos em instituições públicas – o legislativo, o judiciário, o ministério público, reitorias

de universidades etc. – e instituições privadas – por exemplo, diretoria de empresas – depende, em primeiro lugar, da existência de regras e padrões que direta ou indiretamente dificultem a ascensão de negros e/ou mulheres, e, em segundo lugar, da inexistência de espaços em que se discuta a desigualdade racial e de gênero, naturalizando, assim, o domínio do grupo formado por homens brancos.

(ALMEIDA, 2019, posição 2936)

Considerando a descrição acima, podemos considerar o campo do design como uma instituição pelo impacto social que sua produção gera. Como dito por Adrian Forty:

Longe de ser uma atividade artística neutra e inofensiva, o design, por sua própria natureza, provoca efeitos muito mais duradouros que os produtos efêmeros da mídia porque pode dar formas tangíveis e permanentes às ideias sobre quem somos e como devemos nos comportar.

(FORTY, 2007, p. 12)

Se a “materialização de uma estrutura social ou de um modo de socialização que tem o racismo como um de seus componentes orgânicos. Dito de modo mais direto: as instituições são racistas porque a sociedade é racista.” (ALMEIDA, 2019, posição 448) Logo, entendendo o design como uma instituição social em uma sociedade racista, **o design é racista.**

Isso de forma alguma isenta a responsabilidade do design ao continuar perpetuando o

racismo nos dias atuais, mas é uma explicação que se complementa à sua origem na Europa colonial. Visto que a sociedade branca europeia é o padrão a ser atingido e entendendo que a sociedade como um todo é racista, se torna óbvio o porquê do design invisibilizar a contribuição negra para sua história e profissionais atuantes no campo de seu início aos dias atuais.

Isso se reforça por questões políticas e econômicas o interesse da branquitude<sup>17</sup> de se manter no poder. Justificando o imaginário de inferioridade intelectual da população preta, originado desde os tempos do racismo científico que defendia a eugenia.

A escravidão ajudou a construir na mente das pessoas imagens extremamente depreciativas dos povos negros. O Brasil, por exemplo, foi um dos maiores centros de estudos latino-americanos da eugenia, teoria que apresentava dentre os conceitos a ideia de "limpar" a criminalidade e a indolência que, segundo os racistas, pairava sobre a etnia negra. (SANTOS, 2019, p. 30)

Logo, mesmo que as instituições não sejam diretamente racistas por comporem uma estrutura social racista, uma instituição permanece racista por interesses próprios.

Fundamentalmente porque as instituições são hegemônicas por determinados grupos raciais que utilizam mecanismos institucionais para impor seus interesses políticos e econômicos. O que se pode verificar até então é que a concepção institucional

do racismo trata o poder como elemento central da relação racial.

(SILVA, 2019, posição 325)

O design racional como se apresenta, não pode dizer que desconhece o racismo em seus meios alegando falta de informação. Assim como calar-se diante desta realidade não o faz culpado pelo campo excludente, mas o silêncio do campo do design diante desta óbvia situação contribui na manutenção do racismo.

Perpetuar o racismo dentro da área é uma decisão política excludente e ignorá-la é ser conivente com todas as organizações que enxergam os corpos pretos sempre como serventes e força de produção, mas nunca como atores intelectualmente capazes de projetar. Pensamento este que é fruto de um passado que os escravizou e de um presente que os preferia como escravizados, assim como na revolução industrial, quando eram

<sup>17</sup>A branquitude pode ser definida como [...] uma posição em que sujeitos que ocupam esta posição foram sistematicamente privilegiados no que diz respeito ao acesso a recursos materiais e simbólicos, gerados inicialmente pelo colonialismo e pelo imperialismo, e que se mantêm e são preservados na contemporaneidade. (SILVA, 201, posição 699)



Figura 11. Negros escravizados durante o trabalho nas plantações de algodão.

Fonte: <https://universoretro.com.br/raizes-do-rock-n-roll-do-blues-nos-campos-de-algodao-ao-rebolado-de-elvis-presley/>

Com esta breve introdução sobre discriminação racial, se torna ainda mais claro como a invisibilidade de referências negras no Brasil não é um processo natural e nem simplesmente fruto do início tardio no ensino superior. As mesmas não nos são apresentadas propositalmente, como um projeto político estruturado socialmente para seu apagamento.

Por fundamentos como a colonização do conhecimento, o racismo estrutural, a forma como o racismo institucional se apresenta e se perpetua dentro do design, o interesse de manter a hegemonia da branquitude no poder e o silêncio dos designers perante tudo isto, não vemos referências negras no currículo acadêmico e sequer chegamos a nos questionar: “Uma história do design com participação de corpos pretos - como projetista e não como mão de obra - existiu?” tamanha a nossa alienação.

No início deste trabalho um dos pontos de interesse era contar a história do design não convencional e com protagonismo preto. Esta história chegou a ser encontrada e estudada a partir de diversos artigos acadêmicos com destaque ao “História do Design no Brasil: contribuição negra” de Ana Beatriz Simon Factum, além do minicurso do qual participei com duração um mês intitulado “negritude no fio da história do design”, ministrado por Rodrigo Rosm.

**Com isso, tenho a certeza de que o protagonismo negro no design não é inexistente e sim invisibilizado.** Ao longo do trabalho cheguei a escrever um capítulo sobre

o tema, mas entendi que para falar sobre este lado do design deve haver uma pesquisa historiográfica muito detalhada. Considerei então abordar este assunto separadamente a fim de atingir no futuro o nível de aprofundamento necessário para inspirar todos os designers pretos que, até então, se vêem como secundários diante do protagonismo europeu.

**4.**

**processos**

**metodológicos**

O presente trabalho foi desenvolvido por meio de um processo exploratório, no qual as questões foram delineadas ao longo do desenvolvimento da pesquisa proposta. Nesse sentido, a abordagem metodológica assemelha-se ao método cartográfico, considerando que:

A cartografia é uma inversão do sentido metodológico tradicional: a palavra “método”, vinda de *metá-hódos*, que significa “caminho determinado por metas”, no “*odômeta*” cartográfico se faz *hódos-metá*: as metas são determinadas por caminhos.  
(PASSOS et al. apud CALDI, 2018 p.47, )

Os métodos utilizados para o desenvolvimento deste trabalho não foram os usualmente encontrados em livros de design, pois se tratando de uma pesquisa que fala diretamente de e para pessoas notamos que usar o emprego de um método pré-definido, não necessariamente conseguiria cobrir todos os âmbitos do relatório e do projeto.

Não se trata da aplicação de um método, mas da experimentação de uma postura, de um *hódos-metá* que só pode ser descrito no momento em que o pesquisador vem a concluir um trabalho escrito. Não se abre mão do rigor, mas esse é ressignificado.  
(PASSOS et al. apud CALDI, 2018 p.47)

O início deste texto é marcado por uma extensa pesquisa bibliográfica, que teve como intenção inicial observar como a história do design era contada por diferentes autores. Existiram divergências ideológicas sobre o

<sup>18</sup>As disciplinas encontram-se detalhadas no site Ementário da Uerj. Disponível em: <https://www.ementario.uerj.br/acesos> em 14 de dezembro de 2021.

que é o design e o seu papel para sociedade, mas as bases de seu surgimento junto à revolução industrial e o restante da história clássica não chegava a ser alterado.

Busquei então entender como toda essa referência europeia do surgimento do design afetou o Brasil, com olhar atento para buscar traços que pudessem se desvencilhar do tradicional, mas a bibliografia me apontou novamente a predominância dos modelos europeus de ensino no surgimento da primeira Escola de design do país.

Neste caso, me foi apontado manifestações no início da ESDI com interesse de buscar o nacionalismo e a cultura brasileira, mas durante a pesquisa vi que não foi um movimento que tirou o protagonismo dos ensinos europeus, principalmente ao falarmos da construção do currículo acadêmico que posteriormente seria usado para criação de novas escolas.

Ainda que reconheçamos que a racionalidade europeia e a própria ciência sejam também formas do exercício do poder (colonial), de exclusão (de outros saberes) de e opressão (de povos e culturas) este é um trabalho acadêmico e para nos comunicarmos precisamos corresponder às expectativas de tal. Assim, reconhecemos as palavras do poeta Adrienne Rich (apud hooks, 2013 p. 223) “essa é a língua do opressor, mas preciso dela para falar com você”. Passamos, pois, a descrever os procedimentos metodológicos das produções de dados realizadas como maneira de evidenciar os processos e as decisões que embasaram este trabalho.

Buscando compreender a distribuição entre designers pretos e brancos, realizamos primeiramente uma análise do atual currículo da Esdi/Uerj, vigente desde 2017.

A análise abrangeu a integralidade das ementas de disciplinas distribuídas ao longo dos oito períodos do curso (63 disciplinas ao todo) disponíveis no site da universidade<sup>18</sup>. O foco da análise estava na identificação dos autores indicados na bibliografia principal. Como critério de inclusão, os autores deveriam estar listados na bibliografia principal da disciplina, a partir disso todos os listados foram analisados. Como critério de exclusão, obras e autores mencionados em outra disciplina de modo a evitar duplicações e obras que estivessem na bibliografia complementar. Isso resultou em um total de 328 autores únicos classificados a partir do sistema de autodeclaração étnico-racial organizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE (PETRUCCELLI e SABOIA, 2013), que considera para classificação os termos: brancos, pretos/pardos, amarelos e indígenas.

As disciplinas foram listadas e tabuladas em uma planilha, identificando o título e os respectivos autores separados dentre as seguintes categorias: nome, gênero, cor/raça, país de origem, disciplina em que era citada e período acadêmico em que essa disciplina é ministrada. Caso um livro citado tivesse mais de um autor, ambos foram analisados dentro destes critérios.

Em seguida, foi feito um levantamento com

ferramentas de busca online para identificar informações das origens de cada autor, impreterivelmente com fotos. A partir da naturalidade dos autores e de suas fotos, foram indicados dados sobre cor e raça na tabela seguindo as orientações utilizadas pelo IBGE (PETRUCCELLI e SABOIA, 2013).

Durante o processo citado, foram realizadas no mínimo visitas a 4 sites diferentes que falavam sobre aquele autor e sua obra, por consequência no mínimo quatro fotos eram comparadas aos critérios do IBGE para diminuir a margem de erro. Da lista inicial, 31 autores (9,4%) não foram identificados, sendo assim nenhum dos campos foram preenchidos sobre eles. Mesmo que o nome pudesse sugerir a informação de gênero, os campos não foram preenchidos quando não havia uma forma de aferir estas informações.

Dentre estes conhecimentos invisibilizados, estão os aprendizados de povos negros que no contexto europeu seriam apenas mão de obra escrava durante o surgimento do Design, percebendo que não é interessante para o grupo dominante que a história do grupo dominado seja explorada e repassada para as futuras gerações de designers. A constante marginalização dos grupos dominantes é institucional e proposital para perdurar essa dominação. A academia surgiu elitista e ao analisarmos as atuais referências, verificamos que o curso de design ainda apresenta grande resistência em acolher esses grupos.

Em paralelo a esta pesquisa bibliográfica, estudei profundamente os conceitos teóricos

do design a partir do Silvio de Almeida, advogado, filósofo e professor universitário, que estuda e explica didaticamente como o racismo se manifesta em nossa sociedade. Pois também é de extrema importância percorrer como este preconceito racial influencia para a não valorização do conhecimento preto.

Uma das situações que impactou o trabalho em âmbito de orientação foi a banca avaliativa parcial, onde recebi críticas que após refletir, entendi que tinham sido causadas pelo não entendimento de alguns conceitos apresentados. Isso me fez voltar, reler todo o trabalho e identificar as partes em que eu - por já estar familiarizada com o tema - não me aprofundei e acabei considerando que era de conhecimento geral.

O capítulo “Racismo e Design” foi quase que totalmente reescrito após esta avaliação, visto que o argumento central do meu trabalho é como as diferentes formas do racismo, especialmente o racismo estrutural e institucional, impactam o campo do design desde o seu surgimento até os dias atuais gerando a invisibilidade do povo preto na profissão e, justamente este ponto estava explicado de forma muito rasa. Foi necessário reler o livro do Silvio de Almeida (2019) que embasa o argumento para conseguir o aprofundamento suficiente para compreensão das demais questões abordadas.

Durante o processo de pesquisa e escrita do referencial teórico um método de validação foi frequentemente utilizado, por se tratar de

um trabalho muito pautado em historiografia tive o suporte da historiadora Carla Carvalho, pós-graduanda em História, Cultura e Literatura Afro-Brasileira e Indígena, especialidade que conversa diretamente com o tema. Ela realizou a revisão de cada capítulo, onde tecia críticas, avaliava a coerência, além de indicar bibliografias que complementaram minha linha de pensamento e argumentação.

Inicialmente houve uma preocupação por esta historiadora não ter nenhum vínculo com o campo do design, mas logo se mostrou ainda mais importante no processo por estar enxergando de fora. A história do design em si que eu estava narrando para ela era desconhecida, mas os padrões de colonização do conhecimento e racismo eram facilmente observados e criticados por ela. Tê-la como parceira nesta jornada também fez com que eu percebesse a todo momento se a minha pesquisa estava coerente e inteligível para pessoas de dentro e fora do campo do design.

Além disso, houve a já esperada validação durante as orientações onde conseguimos identificar pontos que precisavam melhorar, complementar ou até mesmo retirar caso não estivessem coerentes com o restante do trabalho ou simplesmente fossem uma informação a mais que não agregava necessariamente a esta pesquisa.

Até então o meu trabalho tinha um vasto referencial teórico com diferentes pontos de vista sobre a história do design, do conhecimento e do racismo, mas o estudo de caso se limitava a ESDI. Pensando em entender

como as referências de design eram vistas em um âmbito mais amplo foi realizado um formulário cuja metodologia está detalhada no capítulo a seguir, que buscava perceber quais eram as primeiras referências que os respondentes citaram.

Os dados produzidos complementam o referencial teórico, portanto a análise dos mesmos foi feita resgatando as conclusões da pesquisa com o cruzamento das respostas do formulário de forma mais detalhada - como quem respondeu determinada pergunta autodeclara sua cor/raça, como atua no campo do design e etc - buscando um padrão ideológico nas respostas.

A pesquisa não teve fins estatísticos, visto que foi respondida por 102 pessoas do campo do Design, porém por ter respondentes de diferentes lugares do Brasil, consegue abranger todos os campos de atuação que interessava extrair dados inéditos e extremamente relevantes para entender nossa situação atual quanto ao tom de pele dominante do campo do design.

Foi complicado assumir este projeto como um trabalho essencialmente teórico dentro de um curso de design em que prevalecem trabalhos que apresentam uma dimensão prática. Ao chegar no momento de desenvolvimento do projeto, tive que repensar a natureza do trabalho e como daria sequência. Algumas hipóteses de produtos que eu poderia abordar já haviam sido levantadas. Cheguei a formular a possibilidade de uma exposição imersiva como narrativa explicativa dos conceitos

apresentados e testei duas versões desta proposta até entender que não era disso que eu buscava com esta pesquisa. Após muita reflexão, concluí que **este texto é o meu produto**.

O conteúdo aqui reunido e os dados interpretados são de extrema relevância para a forma de enxergar o ensino e prática do design e realizar um produto que deixaria a totalidade desta pesquisa como objeto secundário impedindo que meu objetivo de conscientização do todo fosse atingido.

# 4.1

## projetos afins

Como observado pelos pesquisadores Imaíra Portela e Ricardo Carvalho (2019, p. 6) ao analisar a produção dos trabalhos de conclusão de curso da ESDI a partir da entrada dos alunos cotistas, temas de cunho político relacionados à negritude, periferia e etc começaram a ser questionados após 2011.

Isso mostra que meu trabalho não é o primeiro a fazer esses questionamentos. Este mesmo curso e em outros lugares há outros designers que me antecedem pensando como eu em busca de analisar e entender as relações raciais com design para gerar minimamente um pensamento crítico sobre o tema.

O levantamento a seguir foi feito a fim de localizar o que já estava sendo debatido e pesquisado sobre questões raciais no design, além de observar as diversas formas de visualidade dadas ao problema.

Ao cogitar falar sobre este tema no meu trabalho de conclusão de curso, um dos primeiros projetos com o qual esbarrei foi o *Cadê os pretos no design?*, conduzido pela designer Horrana Porfirio, que na época cursava design na Universidade de São Paulo - USP e se deu conta que era a única aluna negra matriculada naquele período e não havia nenhum professor negro em sua unidade de ensino.

Iniciado em 2016, Horrana (2019) relata que “a priori, este projeto tinha como objetivo trazer nomes, apresentar uma quantidade razoável de designers negros, e também fazer uma discussão sobre os impactos do racismo sobre nossas referências no campo do design.”



Figura 15. “Cadê os pretos no Design?”, foto de Stephen Shames

Para além deste projeto, Horrana também realizou outros dois relacionados ao tema, sendo eles:

1. “O **35:1** foi um projeto-instalação desenvolvido às vésperas da aprovação de cotas raciais pela Fuvest em 2017. O título da obra era a proporção de estudantes brancos para negros na época, assim como foi explicitado que, entre os 123 professores da escola, nenhum era negro.” (PORFIRIO, 2019, grifo nosso)



Figura 12. Obra 35:1. Na obra havia 36 folhas representando os estudantes, sendo 35 brancas e 1 preta, onde ela dispunha: Alunos na FAU: 1314. Alunos negros na FAU: 38. (PORFIRIO, 2019)

**“Ensino no design: por quem, para quem? é a intervenção visual resultante de uma atividade colaborativa desenvolvida durante a greve de 2018, cujo objetivo foi de refletir a respeito do racismo, machismo e colonização no ensino do curso de design, tendo como plano de fundo a categorização das obras contidas nas bibliografias deste, e fomentando momentos de aprofundamento da discussão entre os colaboradores.” (PORFIRIO, 2019, grifo nosso)**



Figura 13. Instalação resultante do levantamento de dados bibliográficos do curso de design da FAU. (PORFIRIO, 2019)



Figura 14. Na intervenção, linhas vermelhas se conectam aos países de publicação e formas coloridas com os nomes dos autores. A legenda informa que as formas representam o gênero do autor e a cor, sua raça — incomoda o fato das raças preta e parda, contidas na legenda, não estarem representadas na intervenção. (PORFIRIO, 2019)

Outro destaque é o designer negro Wagner Silva, que conheci por meio da palestra já citada anteriormente. Neste trabalho que questionava “Onde estão nossas referências negras em design?”, tendo também um artigo de mesmo nome.

Silva também idealizou o projeto Designers Negres no Brasil em 2019, que consiste em um banco de dados de profissionais pretos que busca reunir milhares de pessoas com objetivo de estimular ainda mais a visibilidade nacional de designers pretos e pretas através de uma plataforma online com os perfis dos designers interessados composto por nome, área de interesse, grau de conhecimento, localidade, descrição e portfólio.

Como contratante é possível entrar no site e filtrar por área de atuação, nível profissional e localidade, achando o designer ideal para vaga que procura preencher.

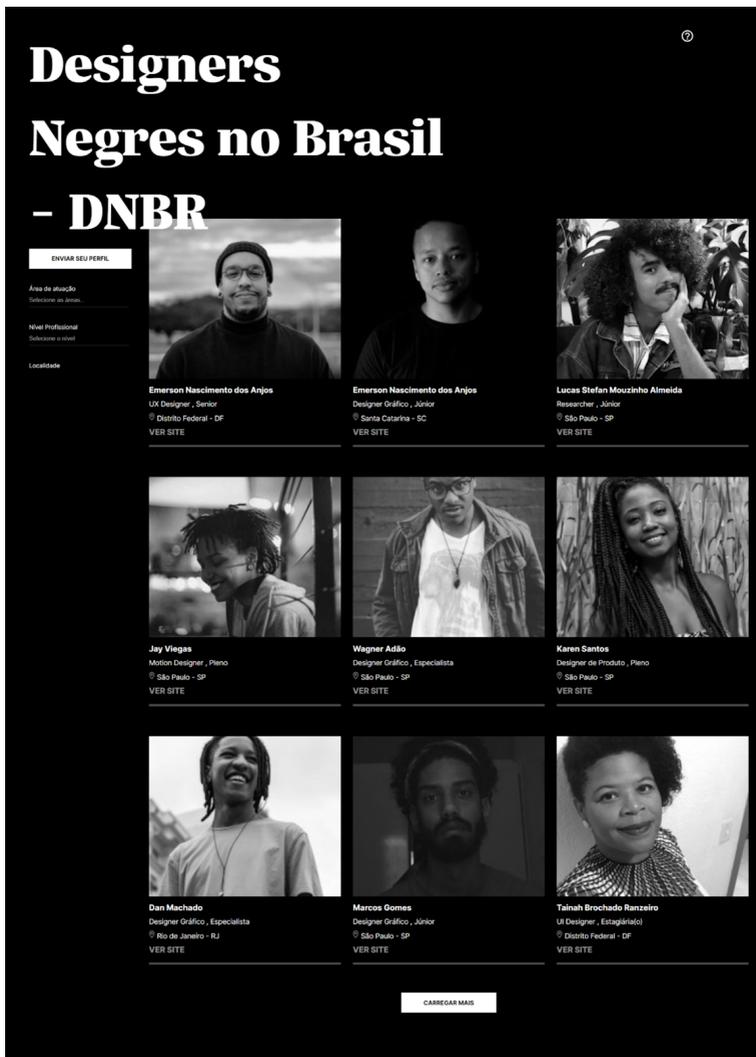


Figura 15. Printscreens da página inicial da plataforma Designers Negres no Brasil - DNBR

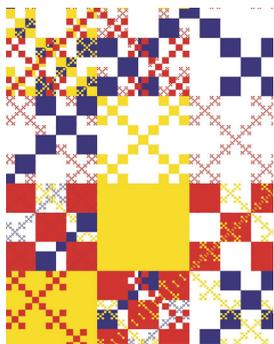


Figura 16. Composição complexa gerada a partir de código desenvolvido em processing para o projeto.

O designer Rafael Botelho desenvolveu o projeto Design, Espaços e Afrofuturismo como trabalho de conclusão de curso, que em suas palavras “propõe uma reflexão do design brasileiro a partir de seu local único, seu local cultural, que só pode se manifestar de forma legítima a partir da inclusão sincera das parcelas historicamente excluídas da nossa sociedade”. (PORFIRIO, 2019)

Sobre o produto final da pesquisa, Rafael diz: “Como peça principal desse projeto gráfico, por meio de um exercício da geometria tradicional africana, foi desenvolvido um algoritmo de arte generativa em parceria com o aluno Cristóvão Bartholo, do curso de Engenharia Mecatrônica da Universidade de Brasília.”

Um recorte do projeto gráfico apresentado pode ser observado ao lado.

Analisando com olhar crítico as propostas de trabalho apresentadas acima consegui reiterar meu propósito de utilizar esta pesquisa como trabalho final, visto que as demais formas apresentadas têm a possibilidade de apresentar o tema, mas não de aprofundá-lo suficientemente.

**5.**

**investigação  
de evidências**

Após a análise acima citada, delimitada a partir do contexto de uma escola de design, buscamos entender a análise para um contexto mais abrangente para verificar como se davam as questões raciais. Com isso, realizamos uma pesquisa através de formulário online para abranger designers de diferentes regiões do país. Este estudo teve por objetivo identificar quais as referências dos participantes na área do design, utilizando os resultados para visualizar possíveis padrões que levem a entender as principais referências acadêmicas.

O formulário foi nomeado apenas como “Mapeamento de referências em design” sem informar o tema da pesquisa, tendo como a principal estratégia organizar as perguntas por setores que deixassem os respondentes confortáveis sem induzir nenhuma resposta. Esta estratégia deve-se também à tentativa de conseguir respostas espontâneas sem que o formulário indicasse em um momento inicial as questões de raça e etnia que viriam depois ao fim.

Após iniciar informando seus dados demográficos, o respondente foi questionado sobre as suas referências em design sem que fosse citado qualquer questão racial a fim de coletar os primeiros profissionais que viessem à cabeça que são fruto muitas vezes do ensino que tiveram, dos profissionais com os quais conviveram, mestres que os acompanharam, etc.

Apenas na terceira seção do formulário os respondentes foram questionados sobre as

referências pretas que tinham em design. Nesta parte já teriam respondido todas as principais referências que tem nas questões acima e desde o meu formulário de produção de dados a minha pesquisa gera reflexão sobre ter ou no mínimo conhecer designers pretos.

Abaixo apresentamos uma descrição das seções do formulário, que pode ser encontrado por completo no apêndice A.

### **1. Dados demográficos**

Buscou coletar informações importantes para identificar se as respostas terão padrão por idade ou região e também mapear a quantidade de designers pretos atingidos pela pesquisa.

### **2. Referências em design**

A seção teve por objetivo entender quais os primeiros nomes que vêm à cabeça dos participantes ao falarem sobre referências no campo do design. Buscamos analisar se neste primeiro momento apareceriam questões de raça e gênero espontaneamente entre as respostas.

### **3. Questões de gênero e cor/raça**

Esta seção teve o objetivo de se aprofundar no tema étnico-racial a fim de analisar como os participantes enxergam o contato entre a população preta e o design, identificando se ao longo dos anos de atuação teve referências de designers pretos ou, no mínimo, contato com os mesmos.

O formulário ficou aberto para respostas por 12 dias corridos (entre 5/5/2021 até 16/5/2021) e foi divulgado nas redes sociais como Whatsapp, Facebook e Instagram, utilizando grupos específicos sobre design e perfis pessoais. Durante a divulgação foi reforçado que deveria ser respondido apenas por designers, independente da atuação no campo (aluno, professor, profissional, entre outros).

Após o encerramento do período de preenchimento do formulário, as respostas obtidas foram tabuladas e os gráficos foram gerados automaticamente para cada pergunta. Embora o recurso automatizado da ferramenta utilizada tenha sido útil para uma análise preliminar, consideramos importante relacionar algumas respostas, para compreender se o perfil do respondente influenciava em suas referências. Nesse sentido, criamos outros gráficos e visualizações que nos ajudassem a compreender melhor os resultados obtidos.

# 5.1

## resultados

Ao todo, 102 pessoas responderam, com uma grande diversidade de locais de residência e de estudo em design. Esta informação é muito importante ao ponto que podemos considerar que foi possível alcançar diferentes culturas que podem vir a ter uma perspectiva diferente da que eu, como residente e estudante do Rio de Janeiro, possuo. Falando com mais detalhes, houveram respondentes dos seguintes estados, organizados em ordem alfabética: Alagoas, Amazonas, Bahia, Brasília, Ceará, Maranhão, Mato Grosso, Minas Gerais, Pará, Pernambuco, Rio de Janeiro, Rio Grande do Norte, Rio Grande do Sul, Santa Catarina e São Paulo.

Ainda entre os dados demográficos, uma informação surpreendente foi que a questão de gênero se apresentou bem equilibrada entre os respondentes identificados no gênero masculino e feminino, tendo uma diferença quase que insignificante.

É bom observar que a pesquisa pode não ter alcançado pessoas tão diversas pela quantidade de respondentes, porém é importante ressaltar que a pergunta sobre gênero tinha a opção “outros” com resposta aberta e não obteve nenhuma resposta deste cunho, o que nos leva a refletir se **a binaridade ainda é muito presente no campo do design sem a inclusão visível de outros gêneros ou mesmo de pessoas que se identificam como não-binárias.**

A exemplo do que foi discutido anteriormente sobre o racismo estrutural, cabe questionar se as identidades de gênero e a sexualidade

são também reguladas e normalizadas nas estruturas sociais e o quanto estas afetam o campo do design. Embora não seja o foco desta pesquisa, percebemos uma correlação entre estas temáticas que discutem a valorização de certos grupos sociais e a desvalorização de outros. Nesse sentido, concordamos com o pesquisador Eduardo Gonçalves (2020) quando ele correlaciona o racismo e a heteronormatividade como problemas estruturais.

[...] A heteronorma como um problema igualmente estrutural. Proponho esta associação por entender que sua manifestação não se dá, como no caso do racismo, em um âmbito individual isolado, mas como sintoma de uma estrutura social que prevê comportamentos heteronormativos em massa. (GONÇALVES, 2020 p. 36)

Mesmo este trabalho não tendo o enfoque em gênero, vale lembrar que existem outras pessoas invisíveis no campo do design além das pessoas pretas. Portanto, é de extrema necessidade para enxergarmos amplamente como esse padrão de exclusão se repete em outras situações que não hétero, cis, brancas.

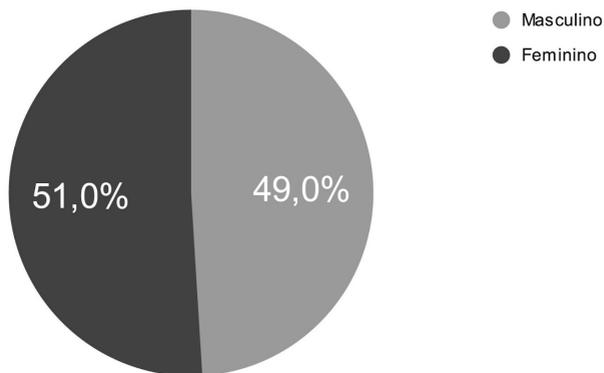
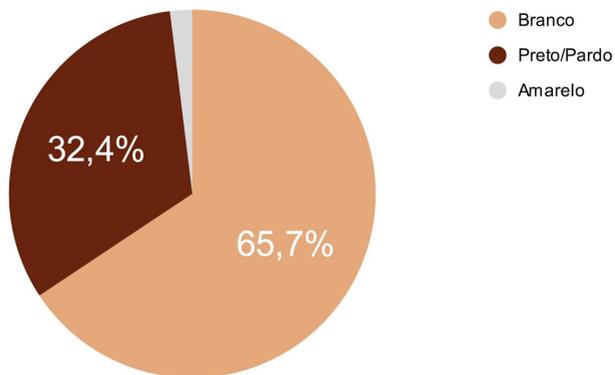


Gráfico 7. "Com qual gênero você se identifica?" Fonte: a autora.

Enquanto que na identificação de cor/raça, tivemos uma diferença significativa já pressuposta quando apontada anteriormente: a maioria branca atuante no campo do design. Apesar de termos tido um número considerável de pessoas autodeclaradas como pretas ou pardas, é possível observar no gráfico abaixo (gráfico 8) que essa quantidade praticamente dobra quando estamos nos referindo a designers brancos.



Com este dado se faz necessário reforçar a importância política desta pesquisa. Pois, embora como minoria, **existem designers pretos** e uma parte deles respondeu ao questionário. Tendo em mente que 32,4% dos respondentes são negros ou pardos, damos continuidade a esta análise de forma atenta e comparativa com os resultados seguintes.

Dando início a parte do questionário que se refere diretamente ao design, a pesquisa conseguiu abordar diferentes participantes do campo. Aqui é importante considerar que foi divulgada principalmente em meios onde haviam estudantes e profissionais da área, o que pode explicar o número expressivo. Mas a presença de respondentes de todas as áreas de interesse nos permite análises mais amplas em busca da comprovação do que foi citado anteriormente.

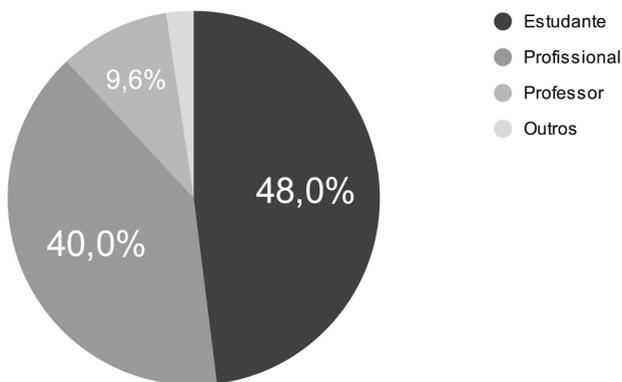


Gráfico 9. "Qual a sua relação com a área do design?" Fonte: a autora.

A fim de aprofundar nas questões raciais que são o enfoque deste trabalho, os dados sobre a relação dos respondentes com design precisaram ser aprofundados. Como observado anteriormente no corpo docente da Esdi/Uerj, todos os professores são brancos, mas as respostas ao formulário evidenciam que a ausência de professores pretos não é exclusividade daquela Escola e sim fruto do sistema colonial e racista do qual o design faz parte (gráfico 10):

## Professores

Classificação por cor/raça

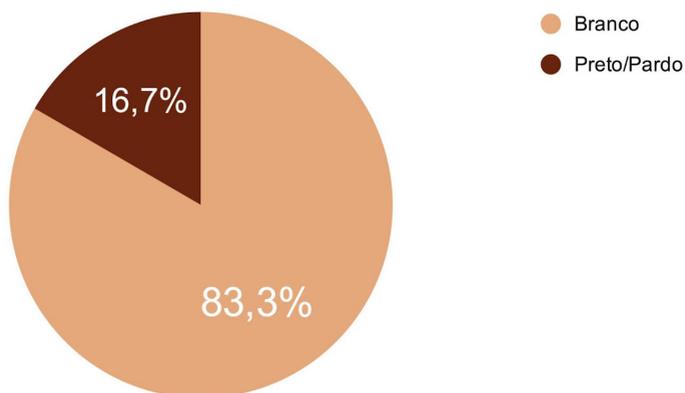


Gráfico 10. Classificação por cor/raça dos professores respondentes. Fonte: a autora.

## Profissionais

Classificação por cor/raça

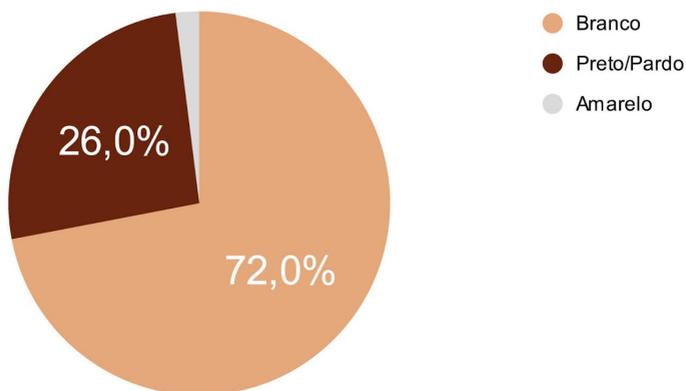


Gráfico 11. Classificação por cor/raça dos profissionais respondentes. Fonte: a autora.

## Estudantes

Classificação por cor/raça

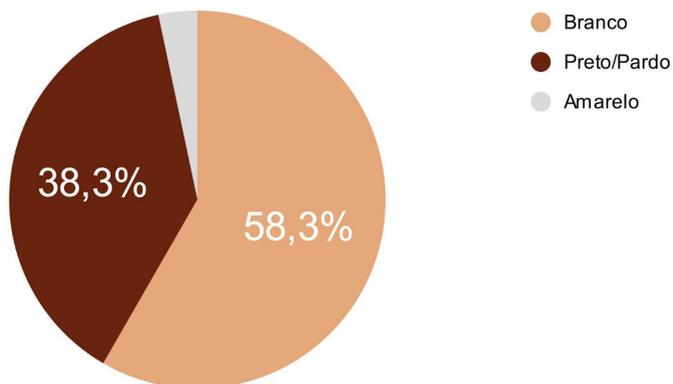


Gráfico 12. Classificação por cor/raça dos estudantes respondentes. Fonte: a autora.

Devemos considerar que a maior parte dos respondentes são brancos, mas é interessante observarmos como a diferença nesta relação de peso entre brancos e pretos diminui dependendo do “grau hierárquico” em que se encontra.

O dado que aponta mais de 80% dos professores que responderam o formulário são brancos. É possível que por limitações da divulgação, o formulário não tenha chegado a professores pretos. Contudo, consideramos alarmante pensar que os profissionais responsáveis pela formação de novos designers e acabam inspirando e servindo de modelo na trajetória profissional sejam majoritariamente brancos.

A partir de Paulo Freire (2019 [1968]), assumimos que o ensino não é neutro, mas é também ideológico e, quando praticado acriticamente, implica na transmissão e aceitação de valores sem questioná-los. Assim, os professores detêm poder para promover a crítica ou a manutenção dos valores sociais, incluindo entre eles o racismo. Portanto, se o campo do design se estrutura a partir de um referencial majoritariamente europeu e branco, parece especialmente difícil que a crítica a estas bases possam prosperar diante da desproporção entre brancos e pretos nesta categoria.

Ao serem questionados diretamente sobre a presença de professores pretos no curso, como esperado pelo dado anterior, 71 respondentes afirmaram que não tiveram nenhum professor preto no corpo docente

durante seu período acadêmico. Em segundo lugar, 21 afirmaram ter tido um único professor preto no curso. Em seguida 4 afirmaram ter tido dois professores, 5 tiveram três professores e apenas 1 tiveram quatro professores.

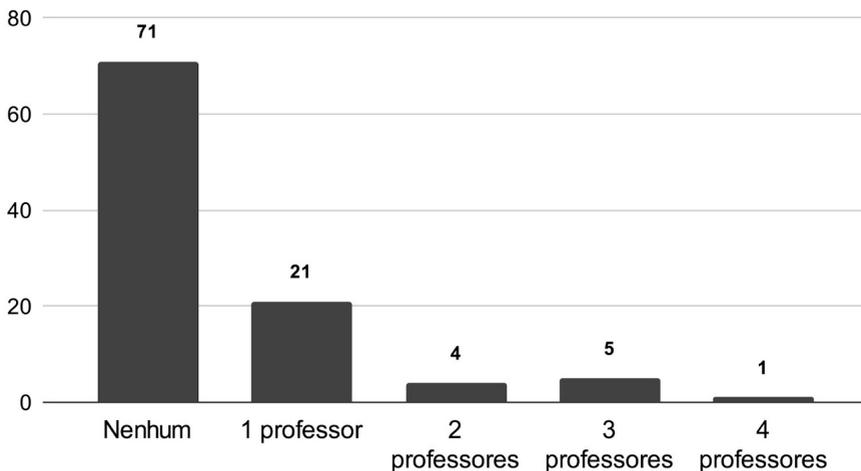


Gráfico 13. "Durante a sua formação em design, quantos professores negros teve no corpo docente?"  
Fonte: a autora.

Este dado nos mostra a atuação mais clara do racismo institucional, onde não cabe aos pretos atividades intelectuais como a de professor nas instituições de ensino. O racismo individual pode atuar nestes casos como por exemplo com discriminação durante um processo seletivo, mas o racismo institucional faz com que a exclusão seja socialmente aceita e os brancos continuem majoritariamente nos locais de destaque, contribuindo para a manutenção dos privilégios da branquitude.

Quando uma família negra se muda para uma casa em um bairro branco e é apedrejada, queimada ou expulsa, eles são vítimas de um ato manifesto de racismo individual que muitas pessoas condenarão – pelo menos em palavras. Mas é o racismo institucional que mantém os negros presos em favelas dilapidadas, sujeitas às pressões diárias de exploradores, comerciantes, agiotas e agentes imobiliários discriminatórios. (ALMEIDA, 2019, posição 383)

Outro questionamento deste texto é sobre a falta de referências pretas em design, seja na bibliografia acadêmica ou nas referências profissionais. Ao serem questionados se recordavam de alguma referência preta em design, a resposta negativa também foi expressiva. No caso, 70.6% não conseguiram lembrar de designers pretos, contra apenas 29,4% que conseguiram. Isso indica que existem designers pretos de referência, mas que são, no mínimo, esquecidos ou, mais provavelmente, desconhecidos por uma parcela significativa dos respondentes.

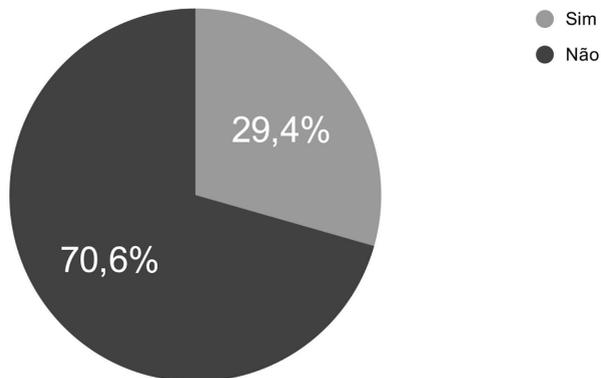


Gráfico 14. "Você consegue se lembrar de designers de referência na área que são negros?" Fonte: a autora.

Foi curioso perceber que um número expressivo de respondentes não tem designers pretos como referências, mas conhecem algum profissional preto. Apesar de termos considerado essa possibilidade, foi surpreendente notar que ao perguntar se os participantes conheciam designers pretos o gráfico praticamente se inverteu (gráfico 6). Com isso podemos inferir que **existem designers pretos, se conhecem designers pretos, mas mesmo assim não são considerados como referência em design** por uma parte significativa dos respondentes. Também é significativo o dado de que mais de 30% dos respondentes sequer conhecem designers

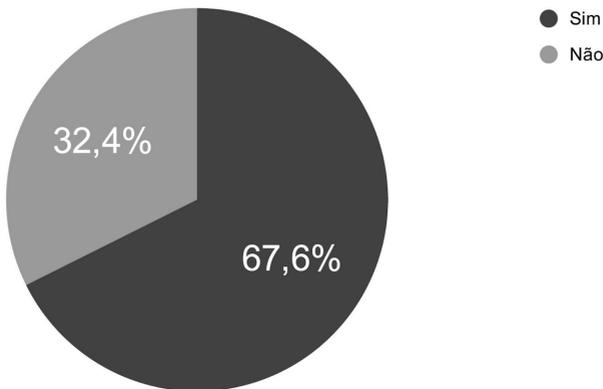


Gráfico 15. "Você conhece designers negros?" Fonte: a autora.

Segmentando as respostas a partir do perfil racial dos respondentes, percebemos que 75,8% dos designers pretos respondentes da pesquisa não conhecem e não possuem referências pretas (gráfico 7) e 45,5% não conhecem demais colegas de profissão que também se autodeclararem pretos ou pardos (gráfico 8). Isso sugere que não são apenas os brancos que desconhecem profissionais pretos, mas também parte dos pretos também são afetados por essa exclusão.

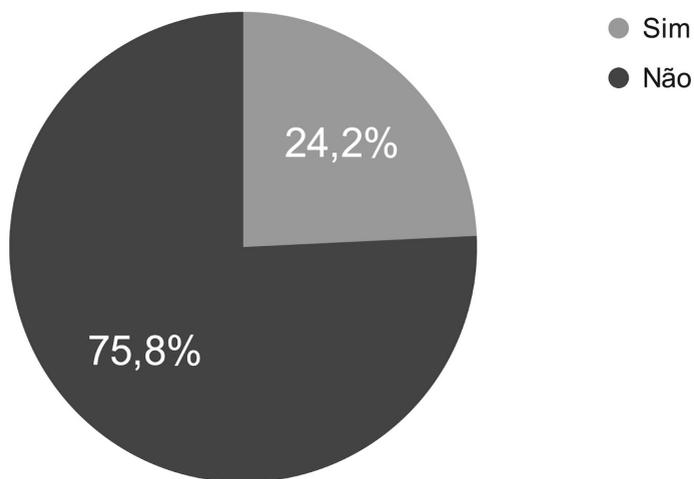


Gráfico 16. "Você consegue se lembrar de designers de referência na área que são pretos?" - Resposta entre pretos/pardos. Fonte: a autora.

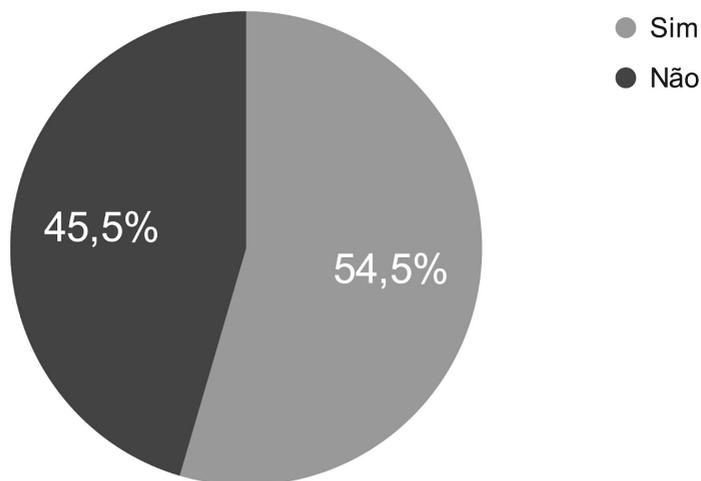


Gráfico 17. "Você conhece designers pretos?" - Resposta entre pretos/pardos. Fonte: a autora.

Consideramos preocupante o dado que os respondentes pretos não apenas desconhecem referências pretas, como uma parcela sequer conhece profissionais pretos no campo do design. Os dados sugerem pouco reconhecimento do trabalho de designers pretos por seus semelhantes, o que afeta não apenas o quadro de referências mas também a representatividade. Afinal, que perspectivas os profissionais negros podem ter quando não identificam pessoas da mesma raça atuando no mercado? Também chama atenção o efeito de invisibilidade, posto que existem profissionais e referências pretas, mas permanecem desconhecidos.

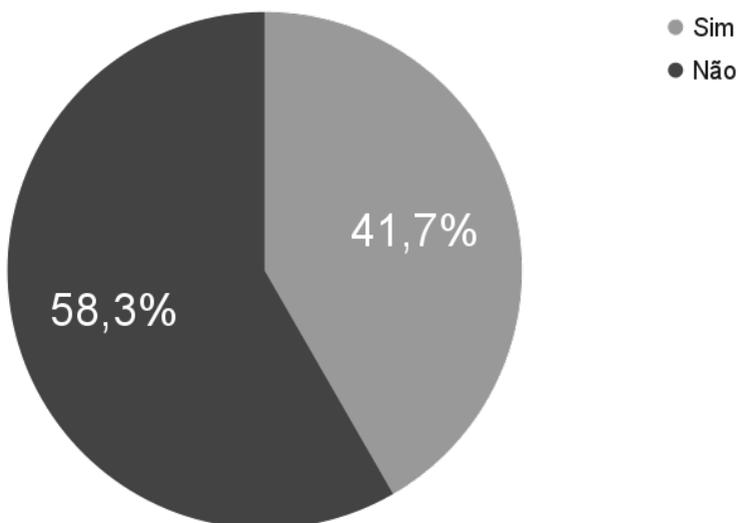
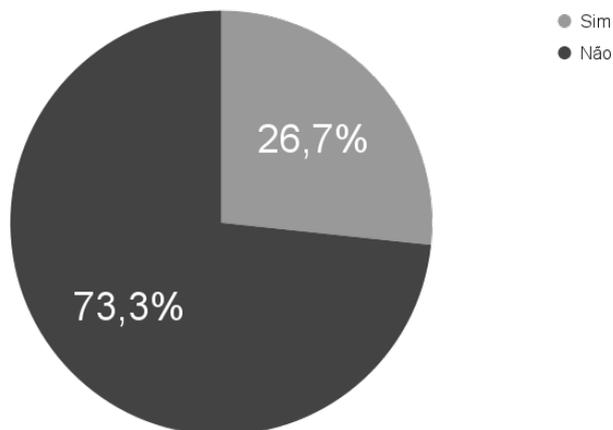


Gráfico 18. Professores que conhecem referências pretas em design. Fonte: a autora.

Porém, o fato de professores conhecerem referências pretas não garante que elas cheguem aos estudantes. Ao vermos as respostas dos estudantes, notamos que são marcadas por uma diferença expressiva onde o desconhecimento de referências pretas é maior (73,3%) do que o conhecimento (26,7%). Mesmo os professores tendo este conhecimento, a troca de saberes e experiências em sala de aula parece ter favorecido a hegemonia de referências brancas e, conseqüentemente, os pretos continuaram invisibilizados para uma grande maioria (gráfico 5).



As respostas indicam que a maioria dos respondentes conhece algum profissional preto, mas a maioria também afirma não ter referências pretas. Quase metade dos professores afirmou conhecer referências pretas no campo, mas apenas um terço dos estudantes atestou conhecê-las. Essa disparidade entre conhecer e tomar como referência e também entre conhecer e divulgar revela que não tratamos aqui de uma ausência, mas de uma exclusão. Ou nas palavras da pesquisadora Grada Kilomba:

Não é que nós não tenhamos falado, o fato é que nossas vozes, graças a um sistema racista, têm sido sistematicamente desqualificadas, consideradas conhecimento inválido.  
(KILOMBA, 2019, p. 51)

A pouca presença de referências pretas se agravou quando solicitamos aos respondentes que mencionassem os nomes designers tidos como referência. Dentre 391 nomes citados, os resultados mostram que a maioria é constituída por não pretos(88,9%) enquanto apenas 11,1% eram pretos.

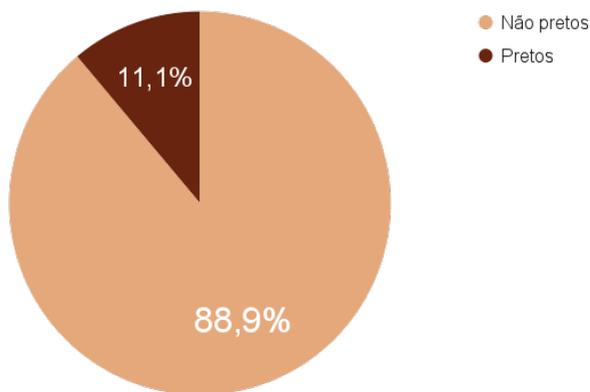


Gráfico 20. Quantidade de não pretos e pretos citados como referência.  
Fonte: a autora.

Chama a nossa atenção a diferença em relação às questões anteriores, pois se o conhecimento de referências pretas no design estavam próximas a 30%, ao citar nominalmente as referências, essa porcentagem reduz significativamente para 11%. Preocupa-nos que na hora de mencionar estas referências com mais precisão, indicando o nome, foram menos respondentes que conseguiram lembrar de referências pretas. Isso também nos sugere certa fragilidade do conhecimento de referências pretas encontrado entre aqueles 30%.

Ao perguntar sobre a existência de teóricos pretos no currículo, foi preciso dar margem para os respondentes indicassem caso não soubessem. Visto

que as questões étnico-raciais são pouco discutidas nas escolas e universidades e também que é pouco comum discutir sobre a procedência dos autores que fundamentam os cursos, consideramos que saber a cor do autor poderia não ser uma preocupação dos respondentes.

A partir disto, vemos o gráfico abaixo (gráfico 12) que, mostra que mesmo com um percentual grande (38,2%) de respondentes que não sabem se tiveram ou não teóricos pretos no currículo acadêmico, a maioria (56,9%) ainda afirma não ter tido essas referências durante a graduação. Essa resposta serviu de base para a formação dos demais gráficos apresentados anteriormente.

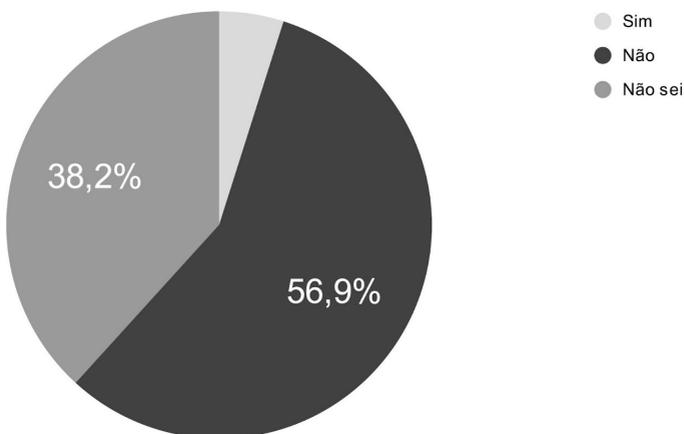


Gráfico 21. "O currículo de sua formação educacional inclui/incluiu textos, teóricos e designers pretos/africanos como referência?" Fonte: a autora.

Se retornarmos ao gráfico que mostrava professores de design capazes de citar referências pretas (gráfico 9), poderíamos pressupor que estes fazem parte da pequena parcela que teve esses nomes no currículo de sua formação. Mas quando perguntados se a formação incluiu autores e designers pretos/africanos, mais da metade dos professores (58,3%) indica que não. O gráfico abaixo (gráfico 13) sugere que não foi na academia que estes professores tiveram contato com designers não europeus, dada a negativa grande entre os respondentes.

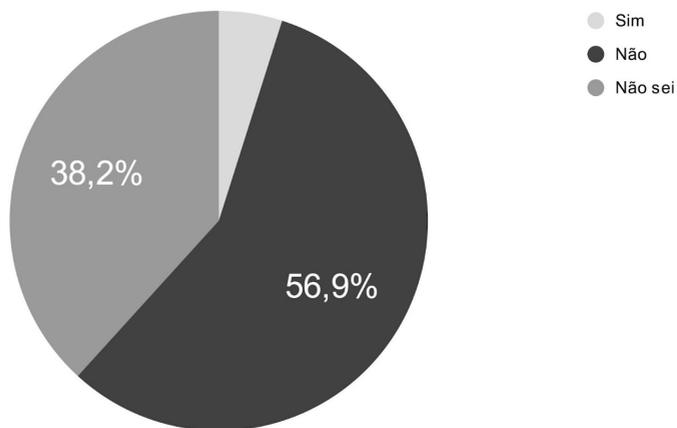


Gráfico 22. "O currículo de sua formação educacional inclui/incluiu textos, teóricos e designers pretos/africanos como referência?" - Classificação por professores. Fonte: a autora.

Ter um número de professores com esse conhecimento não é suficiente para refletir nos alunos e nem na academia. A não priorização das referências pretas perante o design europeu colonizador faz com que mesmo os poucos que têm acesso, não considerem como válido para contribuir na formação de futuros designers.

Os dados da análise do currículo apontaram para a ausência quase total de referências pretas no curso de design da Esdi/Uerj. De forma mais ampla, os dados conseguidos com o formulário que o problema não se restringe àquela escola, mas evidenciam a falta de professores e referências pretas no campo do design por parte significativa dos respondentes.

**6.**

**conclusão**

A construção de um currículo para um curso de design não é uma decisão individual. É necessário que ele seja estudado, analisado e aprovado por indivíduos e instituições. As bibliografias e ementas a serem trabalhadas com os futuros profissionais precisam ser avaliadas e validadas. Porém, como buscar encontrar diversidade se quem está decidindo qual conhecimento é ou não válido é uma maioria branca que possui uma formação também repleta de referências brancas e, muitas vezes, coloniais?

Conceitos de conhecimento, erudição e ciência estão intrinsecamente ligados ao poder e à autoridade racial. Qual conhecimento tem feito parte das agendas acadêmicas? E qual conhecimento não? De quem é esse conhecimento? Quem é reconhecida/o como alguém que possui conhecimento? E quem não é? Quem está no centro? E quem permanece fora das margens?  
(KILOMBA, 2019, p. 50)

A partir dos dados e referências apresentados, entendemos que embora pouco expressivo, existe um quadro de referências com autores e profissionais do design pretos. Todavia, este referencial não apenas é desconhecido por uma parte significativa das pessoas, como por vezes é desconsiderado, excluído e invisibilizado. Os dados corroboram os conceitos de racismo institucional e estrutural, uma vez que indicam a exclusão de pretos dos espaços privilegiados, onde há clara hegemonia branca.

Os dados também apontam para as questões

da colonialidade, visto que os saberes considerados relevantes e validados nas referências dos currículos são de procedência europeia. Tanto no mapeamento do currículo do curso de design da Esdi/Uerj, como nas perguntas sobre referências pretas/africanas, notamos que referências não-europeias, incluindo-se as brasileiras, são a exceção e não a regra.

Com esse estudo nos foi possível aprofundar as informações sobre como os conhecimentos profissionais e acadêmicos do design foram colonizados, e, portanto, excludentes de qualquer cultura que não a europeia. Unindo isto ao racismo do último país a abolir a escravidão, vivemos uma realidade em que até pouco tempo pessoas pretas eram apartadas da universidade e que, ainda hoje, os conhecimentos, autores, professores e profissionais pretos não fazem parte dos quadros de referência.

Entendemos que o campo do design foi colonizado de tal maneira que, apesar da crítica, mesmo os cursos formados no Brasil não oferecem muitas possibilidades de se enxergar para além do eurocentrismo. Isso se torna ainda mais preocupante ao percebermos que a invisibilidade de outras referências e outras possibilidades de design permanece ainda branca e europeia, mesmo que uma parcela dos professores tenham conhecimento de outras referências. Com isso, mantém-se e reproduz-se os privilégios da branquitude.

Nesse sentido, a política de cotas dentro do campo do design cumpre um papel

importante para o acesso de estudantes pretos. Porém, ela não é suficiente para promover uma ação afirmativa também em relação aos conhecimentos, que ainda reforçam uma hegemonia branca e excludente. Como vimos no formulário, parte significativa dos estudantes pretos desconhecem referências pretas no design.

O presente trabalho não tem a pretensão de resolver o problema, pois sabemos que não é este estudo consolidado na forma de um trabalho de conclusão de curso que vai dar conta dos problemas do racismo estrutural. Mas acreditamos haver uma contribuição relevante ao buscarmos evidenciar alguns dados pontuais sobre a desigualdade no campo do design. Acreditamos que uma forma de quebrar o ciclo do racismo é desfazendo a invisibilidade das questões étnico-raciais que favorece a manutenção do poder branco e colonial. Portanto, nossa esperança é contribuir com um questionamento sobre as referências que são oferecidas e também aquelas que não são oferecidas nos cursos de graduação.

Tendo esta visão ampliada nos tornamos responsáveis não só por não praticar o racismo, como também para não nos omitirmos perante ele.

Consciente de que o racismo é parte da estrutura social e, por isso, não necessita de intenção para se manifestar, por mais que calar-se diante do racismo não faça do indivíduo moral e/ou juridicamente culpado ou responsável, certamente o silêncio o torna ética e politicamente responsável pela

manutenção do racismo.  
(ALMEIDA, 2019, 467)

Entendemos que uma forma de evitar a manutenção do racismo se dá por meio da conscientização sobre o tema. Nesse caso, chamamos atenção para a invisibilidade de designers pretos e não europeus do ensino do design. Acreditamos que a apresentação de outras culturas e formas de pensar design é fundamental para uma perspectiva antirracista e, assim, participamos e apoiamos a luta por um projeto pedagógico inclusivo, por um conhecimento não excludente e pelo reconhecimento de profissionais pretos com a intenção de ver a mudança do campo do design para algo que, além da teoria, seja realmente feito por todos e para todos.

## 6.1

# considerações finais e projeções futuras

Este projeto foi pensado por revolta pessoal. Não me enxergar como protagonista da minha vida enquanto designer, me fez perceber que eu não enxergava pessoas iguais a mim como protagonistas em nenhuma parte do campo do design. Ser invisível dentro da profissão que eu tanto amo e diante da academia que admiro me revoltou para querer entender as razões disso acontecer.

Para além de todo aprendizado teórico que este trabalho me trouxe, houve uma explosão de sentimentos e experiências conforme ia formulando e comprovando minhas hipóteses. As fases de pesquisa foram para, além de tudo, provar pra mim que não era uma sensação individual, mas sim um projeto coletivo de inviabilização.

Na busca por pesquisas acadêmicas que tratassem sobre o assunto, meu retorno foi muito escasso. Dos que encontrei, nenhum se aprofundou na questão ao ponto de ser possível ter uma macrovisão do tema suficiente para conscientizar a sua problemática.

Portanto, meu objetivo com este texto foi conscientizar. Este trabalho será de grande valia para o ensino e prática do design a partir do momento em que profissionais de diferentes áreas e cargos hierárquicos notem o problema e possam, individualmente, fazer algo para mudá-lo.

Para criar grandes impactos e grandes mudanças em problemas estruturais da nossa sociedade precisamos dar passos lentos até

outras pessoas que possam dar passos lentos conosco. Assim, sei que este trabalho irá inspirar muitas pessoas para quebrar o ciclo do design branco europeu em seus meios.

Antes mesmo da entrega deste trabalho para avaliação final, um recorte dele direcionado a design e educação foi feito e aprofundado no desenvolvimento de um artigo acadêmico. Este artigo, que contou com aproximadamente 24 páginas, foi enviado para análise da revista Arcos Design e teve sua aprovação confirmada na categoria de artigo temático completo.

A publicação da revista ocorreu no dia 15 de março de 2022 dando início ao desejo de disseminação destas informações e provando a relevância deste encaminhamento ainda no momento atual e não apenas nas projeções futuras.

Considero esta a pesquisa da minha vida. Me deparei com diversas ramificações do tema das quais poderia escrever, porém não caberiam em um trabalho de conclusão de curso. Pretendo futuramente aprofundar o tema a partir de diferentes vertentes em projetos de mestrado e doutorado.

**por não receber referências negras em design, optei por me tornar uma.**

**7.**

# **referências**

ALMEIDA, Silvio de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Pólen, 2019.(Feminismos Plurais) (Edição do Kindle)

ANASTASSAKIS, Zoy. **Triunfos e impasses: Lina Bo Bardi, Aloisio Magalhães e o design no Brasil**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

BALIANA, Francielly. **Com Ciência. Sobre saberes decoloniais**. 2020. Disponível em: <https://www.comciencia.br/sobre-saberes-decoloniais/>. Acesso em: 16 mai. 2021.

BRAGA, Marcos da Costa. **ABDI e APDINS-RJ**. 2. ed. São Paulo: Editora Blucher, 2016.

BOTELHO, Rafael. **Design, espaços e afrofuturismo**. 2019. 71 f., il. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em sign)—Universidade de Brasília, Brasília, 2019. Disponível em: [https://bdm.unb.br/bitstream/10483/23065/1/2019\\_RafaelBotelho\\_tcc.pdf](https://bdm.unb.br/bitstream/10483/23065/1/2019_RafaelBotelho_tcc.pdf). Acesso em: 25 abr. 2021.

BÜRDEK, Bernhard E.. **História, teoria e prática do design de produtos**. São Paulo: Edgard Blücher, 2006. Tradução por Freddy Van Camp.

CALDI, Leonardo. **Aspectos do design de Miran à luz da cartografia poética**. 2018. 157 f. Tese (Doutorado em Design) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

CANZIAN, Fernando. **Nos EUA, brancos são dez vezes mais ricos que negros**. 2020. Folha

de São Paulo. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2020/06/nos-eua-brancos-sao-dez-vezes-mais-ricos-que-negros.shtml>. Acesso em: 22 abr. 2021.

CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Edgard Blucher, 2002.

CARDOSO, Rafael. **As origens Históricas do Designer: Algumas considerações Iniciais**. Estudos em Design, v.4. n.2., pp.59-72, 1996.

CARVALHO, Ana Paula Coelho de. **O Ensino Paulistano de Design**. 1. ed. São Paulo: Editora Blucher, 2015.

COUTO, Rita Maria de Souza. **Escritos sobre Ensino de Design no Brasil**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2008.

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, edição em português do Brasil para Kindle, junho 2011.

FÉ, Raquel Mousinho de Moura; COÊLHO, Maria do Socorro Rodrigues. **Ação afirmativa ao redor do mundo: perspectivas quanto ao estudo empírico sobre cotas e grupos preferenciais promovido por Thomas Sowell**. 2018. Disponível em: <https://jus.com.br/artigos/67203/acao-afirmativa-ao-redor-do-mundo/>. Acesso: em 21 abr. 2021.

FERREIRA, Eduardo Camillo Kaspavé. **Os currículos mínimos de desenho industrial de 1969 e 1987: origens, constituição, história e diálogo com o campo do design**. Dissertação

(Mestrado) - Curso de Design, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

FORTY, Adrian. **Objetos de desejo: design e sociedade desde 1750**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007. Tradução por Pedro Maia Soares.

FREIRE, P. **Pedagogia do Oprimido**. 69. ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2019 [1968].

hooks, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

GOMES, Heloísa Toller. **Escravidão**. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/cdrom/depestre/escravidaio.htm>. Acesso em: 21 abr. 2021.

GONÇALVES, Eduardo Barros. **Design, heteronormatividade e condições de trabalho: reflexões sobre corpo, gênero e precarização do designer**. Dissertação (Mestrado) - Curso de Escola Superior de Desenho Industrial, Centro de Tecnologia e Ciências, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

KELLY, Celso. **Parecer no 408/69 - Currículo Mínimo dos Cursos de Desenho Industrial e Comunicação Visual**. Brasília, 12 de junho de 1969.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. 248 p. Tradução: Jess

Oliveira.

MITCHELL-POWELL, Brenda. American Institute Of Graphic Arts (Aiga). **What does the design industry look like?: Removing Barriers to Increase Opportunities in Graphic Design.** 1991. Disponível em: <https://www.aiga.org/why-is-graphic-design-93-percent-white-diversity>. Acesso em: 17 fev. 2021.

MONTGOMERY, Angus. Design Week. **What does the design industry look like?** 2016. Disponível em: <https://www.designweek.co.uk/issues/25-31-january-2016/what-does-the-design-industry-look-like/>. Acesso em: 17 fev. 2021.

PETRUCCELLI, J.L. e SABOIA, A.L. (orgs.) **Estudos e Análises: Informação Demográfica e Socioeconômica número 2 Características Étnico-raciais da População.** Rio de Janeiro: IBGE, 2013.

PORFIRIO, Horrana. **A história do “Cadê os Pretos no Design?”.** 2019. Parte 1 e 2. Disponível em: <https://medium.com/@honporfirio/a-hist%C3%B3ria-do-cad%C3%AA-os-pretos-no-design-4213c484ba1f> e <https://medium.com/@honporfirio/a-hist%C3%B3ria-do-cad%C3%AA-os-pretos-no-design-5e55f75e7137>. Acesso em: 23 abr. 2021.

PORTELA, Imaíra. CARVALHO, Ricardo Artur Pereira. **As políticas afirmativas e a Esdi: os efeitos das cotas em trabalhos de conclusão em Design.** Rio de Janeiro: 5º Simpósio de pós-graduação em design da ESDI, 2019. 11p.

SANTOS, Ale. Rastros de resistência: histórias de luta e liberdade do povo negro. 1 edição – São Paulo: Panda Books, 2019. 136p.

SILVA, Wagner. **Onde estão nossas referências Negras em Design?**. Porto Alegre: Uxconf Br, 2019. Disponível em: [https://youtu.be/37g-P0iY08\\_0](https://youtu.be/37g-P0iY08_0). Acesso em: 17 fev. 2021.

SILVA, Wagner. **Onde estão nossas referências negras em Design?**. 2018. Disponível em: <https://medium.com/ddnbr/onde-est%C3%A3o-nossas-refer%C3%A2ncias-negras-em-design-8f3381557c95> Acesso em: 28 jul. 2021.

SÓ HISTÓRIA. **Escravidão**. Virtuuous Tecnologia da Informação, 2009-2021. Disponível na Internet em <http://www.sohistoria.com.br/ef2/culturaafro/p1.php>. Acesso em: 21 abr. 2021.

SOUZA, Pedro Luiz Pereira de. ESDI: biografia de uma ideia. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996. 336p.

WIKIPEDIA (Estados Unidos). **Historical racial and ethnic demographics of the United States**. Disponível em: [https://en.m.wikipedia.org/wiki/Historical\\_racial\\_and\\_ethnic\\_demographics\\_of\\_the\\_United\\_States](https://en.m.wikipedia.org/wiki/Historical_racial_and_ethnic_demographics_of_the_United_States). Acesso em: 14 mai. 2021.

ZANIN, Ana Paula. Aurum. **Saiba o que é e como elaborar um parecer jurídico**. 2021. Disponível em: <https://www.aurum.com.br/blog/parecer-juridico/>. Acesso em: 15 mai. 2021.

**8.**

**apêndice**

## **Apêndice A - Formulário de mapeamento de referências em design**

### **Introdução**

Olá, espero que esteja bem!

Meu nome é Daniela França, aluna do último ano de graduação em design pela ESDI/UERJ, e neste momento estou produzindo o meu trabalho de conclusão de curso.

Este formulário ficará disponível até o dia 16/05/2021 e tem por objetivo conhecer as referências dos participantes na área do design e seu resultado será analisado na minha pesquisa.

Caso concorde em participar, por favor, aceite o termo abaixo e siga o preenchimento do formulário. Desde já muito obrigada!

### **Questões marcadas com \* são obrigatórias**

#### **TERMO E CONDIÇÕES DA PESQUISA**

Ao responder este formulário você participará da pesquisa sobre mapeamento de referências em Design, conduzida por Daniela França – graduanda em design pela ESDI/UERJ e orientada pelo professor doutor Ricardo Artur Pereira Carvalho. Este estudo tem por objetivo identificar quais as referências dos participantes na área do design e utilizar os resultados em um trabalho de conclusão de curso.

Os dados obtidos por meio desta pesquisa serão confidenciais e não serão divulgados em nível individual, visando assegurar o sigilo de sua participação. A pesquisadora

responsável se comprometeu a tornar públicos nos meios acadêmicos e científicos os resultados obtidos de forma consolidada sem qualquer identificação de indivíduos participantes.

Toda pesquisa oferece algum tipo de risco. Nesta pesquisa, o risco pode ser avaliado como mínimo. Nesse sentido, o participante terá suas opiniões publicadas e, com isso, há um pequeno risco de parte de sua privacidade ser exposta, o que poderá causar constrangimento ou até mesmo sanções por pessoas ou instituições de opiniões contrárias. Para minimizar esses riscos o formulário não coleta informações que possam identificar os participantes individualmente. Embora colete informações demográficas, o formulário não registra informações como nome, e-mail e vínculo profissional do participante, o que dificulta a identificação.

Caso você concorde em participar desta pesquisa, basta aceitar o termo no botão abaixo.

Marque apenas uma opção.

Aceito os termos apresentados

Não aceito os termos apresentados

## **Seção 2 - Dados demográficos**

### **Em qual estado você reside?\***

Marque apenas uma opção.

Acre (AC)

Alagoas (AL)

Amapá (AP)

Amazonas (AM)

Bahia (BA)  
Ceará (CE)  
Distrito Federal (DF)  
Espírito Santo (ES)  
Goiás (GO)  
Maranhão (MA)  
Mato Grosso (MT)  
Mato Grosso do Sul (MS)  
Minas Gerais (MG)  
Pará (PA)  
Paraíba (PB)  
Paraná (PR)  
Pernambuco (PE)  
Piauí (PI)  
Rio de Janeiro (RJ)  
Rio Grande do Norte (RN)  
Rio Grande do Sul (RS)  
Rondônia (RO)  
Roraima (RR)  
Santa Catarina (SC)  
São Paulo (SP)  
Sergipe (SE)  
Tocantins (TO)

**Qual a sua idade?**

Responda apenas com números

**Considerando a classificação usada pelo IBGE, como você define a sua cor/raça?\***

Marque apenas uma opção.

Branco  
Preto/Pardo  
Amarelo  
Indígena

**Com qual gênero você se identifica?\***

Marque apenas uma opção.

Feminino

Masculino

Outro:

**Seção 3 - Referências em design**

**Qual a sua relação com a área do design?\***

Marque todas que se aplicam.

Sou estudante de design

Sou profissional de design

Sou professor de design

**Em qual estado você estudou ou estuda design?\***

Marque apenas uma opção.

Acre (AC)

Alagoas (AL)

Amapá (AP)

Amazonas (AM)

Bahia (BA)

Ceará (CE)

Distrito Federal (DF)

Espírito Santo (ES)

Goiás (GO)

Maranhão (MA)

Mato Grosso (MT)

Mato Grosso do Sul (MS)

Minas Gerais (MG)

Pará (PA)

Paraíba (PB)

Paraná (PR)

Pernambuco (PE)

Piauí (PI)

Rio de Janeiro (RJ)

Rio Grande do Norte (RN)

Rio Grande do Sul (RS)

Rondônia (RO)  
Roraima (RR)  
Santa Catarina (SC)  
São Paulo (SP)  
Sergipe (SE)  
Tocantins (TO)

**Há quanto tempo você atua no campo do design?\***

Marque apenas uma opção.

- 0 a 4 anos
- 5 a 10 anos
- 10 a 15 anos
- 15 anos ou mais

**Cite no mínimo 3 escritórios de referência em design que você consegue se lembrar\***

**Cite no mínimo 3 designers de referência no campo que você consegue se lembrar\***

**Cite no mínimo 3 livros de referência em design que você consegue se lembrar\***

**Seção 4 - Referências negras em design**

**Você conhece designers de referência em design que são negros?\***

Marque apenas uma opção.

- Sim
- Não

**Caso a resposta seja “Sim”, comente quais:**

**Você conhece designers negros?\***

Marque apenas uma opção.

Sim

Não

**Caso a resposta seja “Sim”, comente quais:**

**Durante a sua formação em design, quantos professores negros teve no corpo docente?\***

Preencha apenas com números

**O currículo de sua formação educacional inclui/incluiu textos, teóricos e designers negros/africanos como referência?\***

Marque apenas uma opção.

Sim

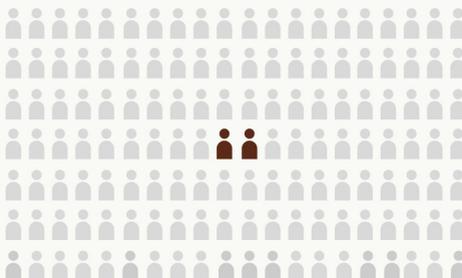
Não

Não sei

**Caso a resposta seja “Sim”, comente quais:**

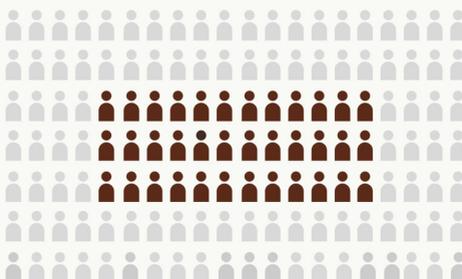
## Apêndice B - Racismo individual

### racismo individual



## Apêndice C - Racismo institucional

### racismo institucional



## Apêndice D - Racismo estrutural

### racismo estrutural



Este projeto é de cunho teórico, porém no momento de sua conclusão fiz uma diagramação que corroborasse com o texto aqui registrado. Utilizei elementos como grifo e sublinhado pois denotam algo importante em contraste com a invisibilidade tratada no texto.

Também utilizei uma paleta de cores formada a partir do tom de pele de pessoas reais em que sua organização surge do tom mais retinto e volta ao mesmo para ajudar visualmente na narrativa que está sendo trabalhada neste relatório.

