

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS EXATAS E TECNOLOGIA - CCET
DEPARTAMENTO DE DESENHO E TECNOLOGIA CURSO DE DESIGN

MATHEUS ALBERTO MENEZES SILVA

Referências
Negras
no *Design*
Brasileiro

Cartas editoriais sobre figuras históricas
e contemporâneas

São Luís – MA
2025

MATHEUS ALBERTO MENEZES SILVA

**REFERÊNCIAS NEGRAS DO DESIGN BRASILEIRO:
Cartas editoriais sobre figuras históricas e contemporâneas**

Trabalho de conclusão apresentado ao curso de graduação em Design da Universidade Federal do Maranhão como pré-requisito para obtenção de título de bacharel em Design.

Orientador: Prof. Dr. Márcio J. S. Guimarães

São Luís – MA
2025

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Menezes Silva, Matheus Alberto.

REFERÊNCIAS NEGRAS NO DESIGN BRASILEIRO : cartas
Editoriais Sobre Figuras Históricas e Contemporâneas /
Matheus Alberto Menezes Silva. - 2025.

73 p.

Orientador(a): Márcio James Soares Guimarães.

Monografia (Graduação) - Curso de Design, Universidade
Federal do Maranhão, São Luís - Ma, 2025.

1. História do Design. 2. Protagonismo Negro. 3.
Design Ativismo. 4. Design Brasileiro. 5.
Decolonialidade. I. Soares Guimarães, Márcio James. II.
Título.

MATHEUS ALBERTO MENEZES SILVA

**REFERÊNCIAS NEGRAS DO DESIGN BRASILEIRO:
Cartas editoriais sobre figuras históricas e contemporâneas**

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Márcio James Soares Guimarães (Orientador)
Universidade Federal do Maranhão

Profª. Dra. Gisele Reis Correa Saraiva
Universidade Federal do Maranhão

Profª. Drª. Andréa Katiane Ferreira Costa
Universidade Federal do Maranhão

São Luís – MA
2025

AGRADECIMENTOS

Não há como começar este trabalho sem antes agradecer às entidades e guias espirituais que me auxiliam a tecer as linhas do meu destino e que também me permitiram nascer em um berço familiar rodeado de amor, carinho, respeito e acolhimento. Por isso, agradeço aos meus pais, Marckelle Menezes e José do Espírito Santo Silva, por me ensinarem, desde muito cedo, que o doce sabor de qualquer vitória só chega após amargos dias de luta e sacrifício. À minha irmã, Camila Menezes, por me fazer entender, junto a eles, o poder que a educação tem de transformar realidades e dar sentido, assim, a todos os dias em que acordamos bem cedo para ir à escola e à faculdade em busca de compreender como funcionam as engrenagens do mundo.

Agradeço aos familiares, das alas maternas e paternas, que sempre me incentivaram a crescer, especialmente meus padrinhos Marlon Pinheiro e Rosemeire Mendonça e suas amadas famílias, a Lourdes Menezes, Vilson Silva e família, especialmente Vilena Ribeiro e Eduardo Filgueira que me ofereceram as primeiras oportunidades como profissional. Ao meu avô Ribamar Froz e, por fim, às minhas duas avós, Teresinha de Jesus Menezes e Benedita Conceição Silva, que me amaram incondicionalmente enquanto vivas. Essa vitória também é de vocês.

Agradeço ao meu orientador, Márcio Guimarães, pela paciência, dedicação, diálogos e saberes ensinados durante esse processo e, também, pelo esforço de me orientar durante as noites de quinta, mesmo após um longo dia de trabalho. Obrigado por me aproximar desse tema tão sensível e importante para as discussões da nossa área.

Aproveito para agradecer aos demais professores das escolas públicas onde sempre estudei, que acreditaram em mim e edificaram a minha formação pessoal e profissional, como Ivana Maia, Ribamar Matos, Anselmo Paiva, entre outros. Agradeço especialmente à Lucélia Coelho e ao Paulo Vitor que me apresentaram ao universo do design quando apreciaram meus desenhos ainda no ensino fundamental. Vocês mudaram o rumo da minha vida.

À minha companheira de vida, Letícia Barros, com quem aprendo e inspiro, dia após dia, a ser alguém melhor. Sou grato por você se fazer presente em minha vida, deixando tudo mais leve, doce e tranquilo.

Agradeço imensamente aos amigos e amigas que escolhem estar comigo na jornada da vida e formação. Por me ensinarem diariamente o real sentido da amizade e me apoiarem a ser quem sou. Dos muitos nomes que me vem à cabeça e ao coração, gostaria de citar os de Henrique Araújo, Enderson Ney, Geyisa Sarah, Tiago Henrique, Renata Mota, Igor Felipe, Paulo Souza, Paulo Aurélio, Guilherme Abreu, Guilherme Kaelan, Artur Araújo, Kluivert Henrique, Letícia Vitória, Davi Castro, Pedro Falcão, entre tantos outros. Muito obrigado, camaradas. Essa luta é nossa!

*“Na luta pra ninguém silenciar nossa voz,
Voltamos a falar dos sonhos pelas manhãs.*

[...]

*A única luta que se perde é a que se
abandona e nós nunca abandonamos luta.
Há quem endureça sem nunca perder a
ternura.”*

‘Primavera’ - Don L

RESUMO

Para valorizar narrativas, vivências e memórias de personalidades negras que frequentemente são invisibilizadas no ensino de história do design, este trabalho visou desenvolver um projeto que destaca e homenageia figuras negras que contribuíram e continuam a contribuir para o design no Brasil. Através da elaboração de um produto editorial, buscou-se evidenciar e promover a visibilidade de designers negros no país, destacando suas contribuições e trajetórias para fomentar a diversidade e representatividade na área. De natureza qualitativa, a investigação de fenômenos sociais e culturais complexos orientou a escolha de uma pesquisa exploratória e descritiva, com procedimentos metodológicos baseados em Wheeler (2012). Como resultado, foi desenvolvido um protótipo das cartas, promovendo visibilidade aos expoentes selecionados e a diversidade no design brasileiro.

Palavras-chave: História do Design; Protagonismo Negro; Design Ativismo, Design Brasileiro, Decolonialidade.

ABSTRACT

To value narratives, experiences, and memories of Black personalities who are often made invisible in the history of design education, this work aims to develop a project that highlights and honors Black figures who have contributed to and continue to contribute to design in Brazil. Through the creation of an editorial product, the goal is to emphasize and promote the visibility of Black designers in the country, highlighting their contributions and trajectories to foster diversity and representation in the field. The investigation of complex social and cultural phenomena guided the choice of a qualitative, exploratory, and descriptive research approach, with methodological procedures based on Wheeler (2012). As a result, it was developed a prototype of cards, promoting visibility to the selected personalities and valuing diversity in Brazilian design.

Keywords: History of design, Black Protagonism, Activist Design, Brazilian Design and decoloniality.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Francisco de Paula Brito.....	26
Figura 2 - Tomás Santa Rosa Junior.....	27
Figura 3 - Cenário da peça “Vestido de Noiva (1943)” criado por Tomás de Santa Rosa.....	27
Figura 4 - Capa do Livro “Doidinho” (1933) e obra sem título (1952) de Tomás Santa Rosa.....	28
Figura 5 - Abdias do Nascimento.....	29
Figura 6 - Okê Oxóssi, 1970. Acrílica sobre tela, 90x60cm. Coleção MASP.....	29
Figura 7 - Maria Lídia Magliani.....	30
Figura 8 - Obras de Maria Lídia Magliani.....	30
Figura 9 - Edsoleda Santos.....	31
Figura 10 - Capas de livros ilustrados por Edsoleda Santos.....	32
Figura 11 - Goya Lopes.....	32
Figura 12 - Goya Lopes com sua obra "Paladar Afro-Baiano" (2016), do acervo do MAM na exposição “Brasil "Futuro: as formas da democracia”.....	33
Figura 13 - Peças de vestuário desenvolvidas por Goya Lopes.....	33
Figura 14 - Maria do Carmo.....	34
Figura 15 - Projeto de figurino com design mimético por Maria do Carmo.....	35
Figura 16 - Moda afro-brasileira é design de resistência da luta negra no Brasil.....	35
Figura 17 - Breno Loeser e Bandeira “Brasil de Ibeji” (70x100cm).....	36
Figura 18: Capa Catálogo Negras Memórias do Design Brasileiro (2024).....	37
Figura 19 - Estampas Território de Afetos e Sussuarana para coleção Folia de Aya... 37	
Figura 20 - Anotações Para Uma Estória: Personagem (1976).....	42
Figura 21 - Jornal “O Homem de Côm” (1833).....	44
Figura 22 - Jornalistas e tipógrafos do jornal “O clarim da Alvorada” e capa de publicação.....	45
Figura 23 - Método projetual de Alina Wheeler.....	46

Figura 24 - Símbolo sankofa e prédio no Centro histórico de São Luís - MA, respectivamente.....	50
Figura 25 - Desenho do painel e estrutura da exposição e visitantes.....	50
Figura 26 - Adinkra Aya.....	51
Figura 27 - Anotações e esboço em caderno.....	52
Figura 28 - Desenho das formas no software Photoshop.....	52
Figura 29 - Vetorização da figura no software Illustrator.....	53
Figura 30 - Assinatura visual do projeto.....	53
Figura 31 - Família tipográfica da fonte Adriane Text.....	56
Figura 32 - Classificação das fontes do logotipo.....	56
Figura 33 - Capa do livro Hot Jazz (1938) e Shirt Kings: pioneiros da moda hip-hop (2013).....	57
Figura 34 - Paleta cromática do projeto.....	59
Figura 35 - Face frontal e verso das cartas editoriais, respectivamente.....	60
Figura 36 - Cartas editoriais das personalidades históricas.....	60
Figura 37 - Cartas editoriais das personalidades contemporâneas.....	61
Figura 38 - Mockup cartas editoriais.....	61

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	13
2. HISTÓRIA DO DESIGN BRASILEIRO E O PROTAGONISMO NEGRO.....	17
2.1 Racismo.....	18
2.2 Colonialidade.....	20
2.3 Educação Antirracista.....	22
2.4 Personalidades Negras.....	25
2.4.1 Figuras Históricas.....	26
2.4.1.1 <i>Francisco de Paula Brito</i>	26
2.4.1.2 <i>Tomás Santa Rosa Júnior</i>	27
2.4.1.3 <i>Abdias do Nascimento</i>	29
2.4.1.4 <i>Maria Lídia Magliani</i>	31
2.4.2 Figuras Contemporâneas.....	32
2.4.2.1 <i>Edsoleda Santos</i>	32
2.4.2.2 <i>Goya Lopes</i>	33
2.4.2.3 <i>Maria do Carmo</i>	35
2.4.2.4 <i>Breno Loeser</i>	37
3. DESIGN ATIVISMO E O PAPEL SOCIAL DO DESIGN.....	40
3.1 Ativismo no Design.....	42
3.2 O papel político do design editorial.....	44
4. METODOLOGIA.....	47
5. DESENVOLVIMENTO.....	50
5.1 Identidade Visual do Projeto.....	52
5.1.1 Aspectos gráficos.....	55
5.1.1.1 <i>Tipografia</i>	56
5.1.1.2 <i>Grid</i>	59
5.1.1.3 <i>Cores</i>	60
5.1.1.4 <i>Layout Final</i>	60
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	63

REFERÊNCIAS.....	64
APÊNDICE A - CARTA EDITORIAL “FRANCISCO DE PAULA BRITO”.....	68
APÊNDICE B - CARTA EDITORIAL “TOMÁS SANTA ROSA”.....	69
APÊNDICE C - CARTA EDITORIAL “ABDIAS DO NASCIMENTO”.....	70
APÊNDICE D - CARTA EDITORIAL “MARIA LÍDIA MAGLIANI”.....	71
APÊNDICE E - CARTA EDITORIAL “EDSOLEDA SANTOS”.....	72
APÊNDICE F - CARTA EDITORIAL “GOYA LOPES”.....	73
APÊNDICE G - CARTA EDITORIAL “MARIA DO CARMO”.....	74
APÊNDICE H - CARTA EDITORIAL “BRENO LOESER”.....	75

1. INTRODUÇÃO

É possível entender este projeto como um convite à comunidade de designers para recompreender a história da profissão a partir das contribuições técnicas, artísticas, das linguagens e dos saberes negros que, não apenas fazem parte, como são, em si, as raízes da identidade do design brasileiro. Busca-se apresentar às novas gerações de profissionais negros uma atenciosa maneira de enxergar as contribuições na negritude e a possibilidade de se inspirar nesta para pensar e fazer design.

O trabalho teve como objetivo evidenciar e promover a visibilidade de designers negros no país por meio da elaboração de um produto editorial que destaca suas contribuições e trajetórias a fim de fomentar a diversidade e representatividade na área. A escolha de 8 personalidades se baseou, em maior parte, na seleção de perfis encontrados no Catálogo Memórias Negras no Design Brasileiro¹ (2024), do Coletivo PretADG, por ser uma iniciativa que partilha de focos de atuação correspondentes com os do projeto.

Como objetivos específicos, se deseja, inicialmente, contextualizar a invisibilidade histórica dos designers negros no Brasil por meio de pesquisa documental; em segundo lugar, investigar produções intelectuais de designers, ativistas, pesquisadores, artistas visuais negros e negras cujo trabalho atingiu relevância histórica, comercial ou midiática, analisando suas trajetórias e dispondo-as em breves biografias. Em seguida, desenvolver uma identidade visual coerente com os aspectos temáticos do projeto, para conferir estratégias editoriais que tangibilizem o acervo de referências visuais brasileiras. Por fim, produzir a coleção de cartas editoriais sobre as personalidades selecionadas na pesquisa, alinhando a pesquisa teórica e visual ao desenvolvimento prático do trabalho.

A discussão sobre representatividade negra requer espaços de diálogo que abordem, mencionem e evidenciem o trabalho das importantes figuras invisibilizadas em decorrência de um processo de apagamento racial presente na história do Brasil. Com designers negros, não seria diferente. Apesar de 55,4% da população brasileira autodeclarar-se preta ou parda (IBGE, 2022), “infelizmente, ainda convivemos com as marcas da escravidão e com a necessidade de explicar o

¹ Disponível em: www.pretadg.com.br. Acesso em 26 de Dezembro de 2024.

que é o racismo e como ele se manifesta na sociedade” (Costa; Pereira, 2023, p.8). As autoras Débora Costa e Leidiane Pereira traçaram um panorama do currículo pedagógico do curso de Design da Universidade Federal do Maranhão, estado que possui a segunda maior população autodeclarada negra do país (IBGE, 2022), sugerem que “não há referências negras no curso de design da UFMA e pouco está sendo feito”. Elas ainda alertam sobre o número de autores negros de livros que fazem parte do Projeto Político-Pedagógico do curso,

Quanto ao campo cor/raça, fizemos uma pesquisa visual em buscadores de imagens e tentamos identificar qual a cor/raça de cada um. Nesta pesquisa visual foi possível encontrar fotos dos autores e constatamos que a maioria são brancos. Aqui precisamos pontuar que, apesar de a cor e a raça para o Estado brasileiro é considerada a autoafirmação, em bancas de heteroidentificação de concurso, por exemplo, o que é levado em consideração é o fenótipo (cor da pele, formato do rosto, dos lábios, do nariz), conforme o disposto na Portaria Normativa nº 4, de 6 de abril de 2018. (Costa; Pereira, 2023, p.23)

Talvez isso se reflita no baixo número de Trabalhos de Conclusão de Curso (TCC) apresentados nos últimos 12 anos, dentro do curso de design da UFMA, que abordam estes assuntos na graduação, como apontam Costa e Pereira (2023, p.28), dos cento e cinquenta e três projetos publicados até a data da pesquisa referenciada, apenas dezessete estão relacionadas ao Design Ativista e somente três estão relacionadas à temática étnico-racial. “Por um lado, esse déficit enfatiza a pouca importância que tem sido dada ao fenômeno racismo” (Kilomba, 2019, p. 71). Por outro, os quantitativos demonstram que, apesar dos esforços para a construção de um pensamento coletivo anti-racista,

O que tem se difundido ao longo da história deste país é a capacidade técnica oriunda do branco, como um legado dos portugueses. Quanto aos índios e aos negros, o que se tem é a força bruta destituída de qualquer capacidade intelectual (Simon, 2008, p. 1005).

A subvalorização do pensamento negro no design e no universo bibliográfico da área leva Hemelin Sousa (2021) a explorar o campo editorial em sua pesquisa a fim de estabelecer reflexões sobre o apagamento de figuras negras na história do Design brasileiro. A autora entende os livros como documento/registro histórico que contam com narrativas próprias, nos quais estão contidos “versões diferentes deste período significativo para o país”, referindo-se ao passado colonial do Brasil e atribui que, por meio da leitura, aprendemos, refletimos, analisamos e compartilhamos saberes. “Adquirimos conhecimentos sobre nossos heróis, nossos

ancestrais, assim como aprendemos a história do lugar de onde viemos e dos lugares que almejamos conhecer” (Sousa, 2021, p.11).

Essa correlação entre o desenvolvimento do imaginário negro brasileiro com a construção de processos gráficos compreende o Design como elemento atuante na histórica formação de um povo heterogêneo, com raízes difusas e que se intercruzaram nas esferas culturais, políticas, econômicas e sociais do país.

Este projeto pode ser classificado como uma pesquisa qualitativa exploratória e descritiva. Esse tipo de pesquisa é ideal para compreender fenômenos sociais e culturais complexos, como a invisibilidade de uma comunidade em uma área específica. A pesquisa de caráter qualitativo permite, portanto, uma análise aprofundada de percepções, experiências e práticas dos designers negros selecionados, buscando entender contextos e significados atribuídos ao tema.

A coleta de dados se dá por meio de análise documental, na qual se busca revisar documentos, reportagens, publicações acadêmicas, biografia e pesquisas já realizadas, para embasar o contexto histórico e identificar expoentes negros que contribuíram na construção do campo do design no Brasil e que permanecem invisibilizados. Como exemplo de material norteador, contou-se com o Catálogo Negras Memórias do Design Brasileiro, da Organização PretADG, núcleo atuante da Associação de Designers Gráficos, que tem como propósito:

Enaltecer grandes profissionais negros do setor criativo que são parte da história do design nacional. Notáveis designers e profissionais de áreas afins que atuaram também no design. Um justo reconhecimento na contramão do fluxo de apagamento, trazendo referências afro-brasileiras para estudantes, profissionais e a comunidade. (PretADG, 2024, p. 5)

A partir da análise dessa coleta, foi definido o tipo de material editorial adequado para a divulgação e promoção da história desses expoentes negros do design brasileiro.

Para a produção deste material, adotaram-se, a princípio, etapas do método desenvolvido por Alina Wheeler (2012), associando procedimentos metodológicos próprios do desenvolvimento do material gráfico a ser definido.

As principais fases que utilizadas neste planejamento contemplam:

- **Pesquisa** - análise de dados e identificação de tendências que poderão influenciar a identidade.

- **Estratégia** - fase em que se estabelece o direcionamento estratégico que guiará todo o design.
- **Planejamento e desenvolvimento de protótipo do produto editorial** - envolve a elaboração de elementos como logotipo, tipografia, cores, formato, diagramação e outros componentes visuais que serão usados com o foco de criar um projeto que se configure como um recurso pedagógico e inspiracional para estudantes e profissionais de design, incentivando a inclusão e diversidade no mercado.

Nas próximas seções, abordam-se temas que apresentam parâmetros para entender a atuação da luta antirracista dentro da história, do design e da educação além de debater as personalidades negras, suas biografias e destacar os trabalhos, conquistas e contribuições destes para o design. Complementando tais estudos, desenvolve-se um panorama sobre o Design Ativismo e, paralelamente, se discute o papel político do design editorial a fim de compreender suas atuações nas lutas de classe e raça na História. Dessa forma, estrutura-se uma base teórica que corresponda às diretrizes estabelecidas no projeto que servem de norteadores para a produção do material gráfico escolhido.

Para a fase de desenvolvimento do protótipo, se buscou absorver os conceitos teóricos estabelecidos na pesquisa a fim de expressá-los nas fases de criatividade, concebendo um produto que seja coerente com a temática proposta e contribua para a luta e educação antirracista, agregando novas referências ao repertório de jovens designers negros e negras em formação. Além disso, se justificou categoricamente as técnicas de design gráfico utilizadas, como o uso de tipografia, grid, paleta de cores, texturas e referências estéticas atribuídas para construir o layout, o conceito e a identidade do produto editorial.

2. HISTÓRIA DO DESIGN BRASILEIRO E O PROTAGONISMO NEGRO

Presentes entre as camadas da história de formação do próprio país, pode se dizer que design brasileiro tem sua origem associada a “uma ruptura por volta de 1960 e que esta inaugurou um paradigma de ensino e de exercício da profissão, o qual corresponde hoje àquilo que entendemos por design neste país” (Cardoso, 2005, p. 10). Todavia, para o presente estudo, considera-se “o design como processo criativo projetual, fundamentado em conceitos e usabilidade” como afirma o PretADG (2024, p. 9), por entender que esse tipo de produção ocorria no Brasil bem antes da popularização de escolas inspiradas nos movimentos modernistas europeus, por meio dos saberes dos povos originários, negros escravizados e seus descendentes que aqui viveram.

Não existe outro meio de começar a falar da memória negra do design brasileiro sem falar da contribuição de inúmeros africanos escravizados anônimos que criaram produtos, ferramentas de trabalho e tecnologias para o país que foi chamado de Brasil (PretADG, 2024, p. 9)

Apesar de toda repressão das elites burguesas e da invisibilização do intelecto, dos costumes e dos saberes de povos não-brancos, “a História do Design do mundo europeu, que se pretende universal, não possui parâmetros que deem conta da especificidade de objetos forjados em circunstâncias histórico-culturais-tecnológicas de países como o Brasil” (Simon, 2008, p. 1003). Esse processo alia-se ao silenciamento da produção científica africana e indígena como uma ferramenta de dominação colonialista europeia (Quijano, 2005; Silvério, 2023), realocando o conhecimento, ciência, filosofia e saberes negros a um lugar de “atraso”. Ao se considerar mais especificamente os campos do design e projeto (que interessam esta pesquisa), entende-se que:

Os conhecimentos em fundição, da profissão de ourives e na produção de joias também foram essenciais às regiões coloniais de mineração. Na área da tecelagem, os africanos introduziram no Brasil uma técnica de produção de pano para roupas, redes, velas e sacaria que, em algumas regiões do Brasil, é utilizada até hoje (Silvério, 2023, p. 37) .

Como apontado por Cardoso (2005, p. 7), “perdura na consciência nacional o mito de que o design brasileiro teve sua gênese por volta de 1960”. Esse pensamento ignora as produções técnicas anteriores ao período de industrialização do Brasil, influenciado pelo contexto pós-guerra, o campo refletia em suas bases de pensamento a estratégia de modernização (Escobar, 2017; Montuori, 2021). Para os fins da presente discussão, o “aspecto mais problemático de afirmar o início de um

design brasileiro, por volta de 1960, reside na recusa a reconhecer como design tudo o que veio antes” (Cardoso, 2005, p. 8).

No resgate investigativo sobre o assunto, deve-se entender que parte das personalidades que são objetos de estudo tangencia certos campos como design, arquitetura ou artes aplicadas,

Tanto por ser o campo específico da pesquisa, como também pelo fato de haver maior quantidade de registros em relação às peças classificadas como arte ou belas-artes. Mesmo estando consciente do fato que a África desconhece uma separação estrita entre arte aplicada e arte pura. (Simon, 2008, p. 1005).

Essa abertura para a classificação de profissionais que contribuíram na área permite a valorização de figuras que outrora passam despercebidas pelas lentes comuns que elencam quem pode ter sido ou não designer, assim como Cardoso (2005) se referencia ao artista gráfico afro-paraibano e também considerado “pai do livro moderno”, Tomás Santa Rosa (Brito, 2022). Cardoso tece ainda, uma relação entre conhecidos nomes das artes visuais e do design brasileiro e aponta que existe “algo perverso em afirmar que as atividades de um Santa Rosa ou um J. Carlos não compartilham o mesmo universo histórico do design moderno ao qual pertencem Alexandre Wollner ou Aloísio Magalhães” (2005, p. 9). O autor não aciona termos que possam evidenciar a origem negra do artista citado, mas atesta, em outras palavras, que:

Afirmar que Aloísio foi designer e que Santa Rosa não o foi revela um pouco do preconceito que ainda rege esse campo profissional no Brasil e, em última instância, depõe mais contra os donos do poder no meio do design do que contra Santa Rosa, cuja genialidade como projetista ninguém mais coloca em questão (Cardoso, 2005, p. 9).

Assim, Cardoso defende que a abertura semântica que o termo “design” representa, por conta de alguns fatores como a “famigerada regulamentação da profissão”, pode reverberar em uma confusão ao se questionar “quem é ou não designer no Brasil?”. Como toda palavra cuja aplicação envolve qualquer questão concreta de poder ou prestígio, “design” é um sítio discursivo cuja posse é disputada por diversos agrupamentos sociais e agentes culturais (Cardoso, 2005, p. 9).

2.1 Racismo

Por outro lado, deve-se investigar e/ou ao menos questionar-se como se dá a origem do fenômeno social racismo e qual sua relação com a construção imagética

da cultura negra. “É a combinação do preconceito e do poder que forma o racismo” (Kilomba, 2019, p. 76). A reflexão proposta por bell hooks² nas primeiras páginas da sua obra *Olhares Negros: Raça e Representação* permite entender que a partir da construção e controle da imagem da pessoa negra foi possível para os colonizadores manter estruturas de dominação raciais em muitos lugares do mundo e, em especial, das Américas. Para hooks,

Muito antes da supremacia branca chegar ao litoral do que hoje chamamos Estados Unidos, eles construíram imagens da negritude e de pessoas negras que sustentam e reforçam as próprias noções de superioridade racial, seu imperialismo político, seu desejo de dominar e escravizar. Da escravidão em diante, os supremacistas brancos reconheceram que controlar as imagens é central para a manutenção de qualquer sistema de dominação racial (hooks, 2019, p. 30).

Isso se relaciona com o que Carlos Moore (2007) aborda em sua pesquisa. No prefácio do seu livro *Racismo e Sociedade: Novas Bases Epistemológicas para compreensão do Racismo na História*, o professor de Antropologia da USP Kabengele Munanga afirma

Ele [Moore] defende a tese de que o racismo não se estrutura em torno do conceito biológico de raça, nem a partir da escravização de africanos mas sim a partir do conceito universal inegável, o fenótipo; e tem uma profundidade histórica maior que os 500 anos e mais da hegemonia ocidental sobre o resto do mundo. (Munanga, 2017, Prefácio in. Moore, 2017, p. 17)

Ao se tratar das dinâmicas brasileiras, o que se difunde é o mito da democracia racial, conceito defendido por autores do luso-tropicalismo como o escritor Gilberto Freyre, de quem Abdias do Nascimento afirma que “os portugueses obtiveram êxito em criar, não só uma altamente avançada civilização, mas de fato um paraíso racial nas terras por eles colonizadas, tanto na África como na América” (Nascimento, 1978, p.42), e manifesta sua discordância com o conceito, refutando essa ideia que ele chama de “eufemismos raciais” e demonstra por meio de fragmentos de textos históricos a inconsistência desse pensamento.

Após citar o trecho da obra de Freyre em que defende o conceito do negro africano como “co-colonizador do Brasil com considerável influência aculturativa sobre o ameríndio, menos desenvolvido em sua cultura do que o negro africano” (Freyre, 1976, p. 8 apud Nascimento, 1978, p. 43), Abdias refuta esse conceito e

²A autora apresenta seu nome com a escrita em caixa baixa dentro de suas obras.

argumenta que, na realidade, o “ato de genocídio é de responsabilidade exclusiva das classes dirigentes, que na sua composição total são de origem branco-europeia” (Nascimento, 1978, p. 44). Esta ideologia estava presente, também, nas políticas de embranquecimento e extermínio de povos originários que padecem não só no período de colonização como, também, no pós-colonização, como se pode observar no trecho:

As populações indígenas no começo da colonização, conforme estimativas mais autorizadas, somavam cerca de dois milhões de seres humanos. Atualmente, como resultado ou da extinção direta, com ou sem violência, ou dos métodos de liquidação sutis e indiretos, aqueles números reduziram-se consideravelmente: não excedem a duzentos mil nos cálculos mais otimistas. (Nascimento, 1978, p.43 e 44)

Lamentavelmente, esses números só diminuíram desde então. Hoje, segundo o censo mais atual do IBGE (2022), o número de indígenas residentes no Brasil é de 1.693.535 pessoas, o que representa 0,83% da população total do país. Isso demonstra que, apesar dos esforços de lutas e movimentos anticoloniais, o que se mantém no país são estruturas de poder colonialistas e segregadoras que afetaram negros e povos originários por meio de estratégias de opressão distintas, porém, violentamente semelhantes.

Por outro lado, dimensionar quantitativos de negros escravizados para compreender os impactos da colonização brasileira é um desafio complexo ou “quase impossível de estimar” como aponta Nascimento (1978),

Isto não só por causa da ausência de estatísticas merecedoras de crédito, mas principalmente, consequência da lamentável Circular Nº 29. de 13 de Maio de 1891, assinada pelo Ministro das Finanças. Rui Barbosa, a qual ordenou a destruição pelo fogo de todos os documentos históricos e arquivos relacionados com o comércio de escravos e a escravidão em geral (Nascimento, 1978, p. 46)

Diante disso, é possível notar que o racismo se manifesta tanto na história como no pensamento coletivo social, cultural e acadêmico, conservando estruturas de poder. Esse processo deixou marcas profundas na raiz da identidade brasileira e foi uma das principais engrenagens do sistema colonialista e que também está presente nos regimes imperialista e republicano do país.

2.2 Colonialidade

Compreender o processo de construção do racismo é base para dimensionar os aspectos que condicionaram a existência da globalização enquanto fenômeno

colonial que tem alicerces, segundo o autor peruano Quijano (2005, p. 117), “na classificação social da população mundial de acordo com a ideia de *raça*”. Para o autor, essa nova forma de poder global estabelecida nas Américas ocorre entre dois mecanismos: O primeiro seria “a codificação das diferenças entre conquistadores e conquistados na ideia de *raça*” (Quijano, 2005 p. 118), baseando-se em uma “supostamente distinta estrutura biológica” e, como segundo mecanismo, a articulação de todas as formas históricas de controle do trabalho, de seus recursos e de seus produtos, em torno do capital e do mercado mundial.

Ao discutir *raça* com uma “categoria mental da modernidade”, Aníbal Quijano reflete sobre o surgimento de conceitos que relacionam cor, etnia e origem geográfica com posições de poder dentro da sociedade colonial, como explica:

A formação de relações sociais fundadas nessa ideia, produziu na América identidades sociais historicamente novas: índios, negros e mestiços, e redefiniu outras. **Assim, termos com espanhol e português, e mais tarde europeu, que até então indicavam apenas procedência geográfica ou país de origem, desde então adquiriram também, em relação às novas identidades, uma conotação racial.** E na medida em que as relações sociais que se estavam configurando eram relações de dominação, tais identidades foram associadas às hierarquias, lugares e papéis sociais correspondentes, com constitutivas delas, e, conseqüentemente, ao padrão de dominação que se impunha. Em outras palavras, *raça* e identidade racial foram estabelecidas como instrumentos de classificação social básica da população (Quijano, 2005 p. 118, grifo nosso).

A desumanização do ser conquistado é endossada pela lógica cristã introduzida nas Américas por padres jesuítas que, segundo o autor e criador do conceito de *negritude*, Aimé Césaire (2010, p.18), se resume desonestamente em “cristianismo = civilização; paganismo = selvagerismo, das quais só poderiam resultar em conseqüências colonialistas e racistas abomináveis, cujas vítimas deveriam ser os índios, os amarelos e negros.” Após a análise, ele ainda acrescenta:

A distância da colonização à civilização é infinita, que de todas as expedições coloniais acumuladas, de todos os estatutos coloniais elaborados, de todas as circulares ministeriais expedidas, não se podia resgatar um só valor humano (Césaire, 2010, p.18).

O novo mercado mundial abastecido por valiosos recursos oriundo das colônias europeias ofereceu ao conquistadores do ocidente séculos de prosperidade por possuírem controle da “privilegiada posição ganhada com a América pelo controle do ouro, da prata e de outras mercadorias produzidas por meio do trabalho gratuito (escravo) de índios, negros e mestiços e sua vantajosa localização na vertente do Atlântico. A prosperidade europeia erguida em detrimento das Américas,

levaram a Europa a se transformar em um modelo de processo de mercantilização da força de trabalho (Quijano, 2005, p. 119), ou seja, do desenvolvimento da relação capital-salário como forma específica de controle do trabalho, de seus recursos e de seus produtos. Desse modo, as relações de trabalhos salariais logo se tornaram um privilégio do europeu, enquanto as dinâmicas desumanizadoras de trabalho não-salarial foram destinadas a indígenas e negros escravizados para sustentar a sociedade colonial.

O fato é que já desde o começo da América, **os futuros europeus associaram o trabalho não pago ou não-assalariado com as raças dominadas, porque eram raças inferiores.** O vasto genocídio dos índios nas primeiras décadas da colonização não foi causado principalmente pela violência da conquista, nem pelas enfermidades que os conquistadores trouxeram em seu corpo, mas porque tais índios foram usados como mão de obra descartável, forçados a trabalhar até morrer (Quijano, 2005, p. 120, grifo nosso)

Entendido o fenômeno das raízes históricas como principais esferas desse processo, passa a ser notável que “a violência econômica e epistemológica praticada e naturalizada por séculos deixou consequências facilmente percebidas nas nossas estruturas econômicas e sociais” (Zuchinali, 2021, p. 310). Aproximando-se do foco desta pesquisa e da área específica abordada, chama atenção para a necessidade que a classe de designers têm de assimilar que o “legado colonial também serviu como base para o Ensino do Design e reverbera na atuação de profissionais da área em diversos setores” como aponta a autora Kacili Zuchinali (2021, p. 310).

2.3 Educação Antirracista

A Lei 10.639/2003 tornou obrigatório o ensino da História Africana e dos Africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional (Brasil, 2003). Como consequência, a lei alterou a Lei de Diretrizes e Bases - LDB n.º 9.394/96 que estabeleceu a obrigatoriedade do Ensino de História e Cultura Afro-brasileira e Africana em escolas da rede pública e particular. Esse acontecimento representa o resultado da luta do movimento negro por valorização, reconhecimento e afirmação de direitos no que diz respeito à educação, conforme Gonçalves. Desse modo, entende-se que:

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

Embora a escola seja, em tese, um espaço de troca de saberes e de construção do pensamento crítico coletivo, o que se observa na prática é a tentativa de aplicar uma régua neutra e universal para as práticas de ensino. “Essa perspectiva assume uma visão monocultural da educação, pois homogeneiza e padroniza tanto conteúdos quanto os sujeitos presentes no processo educacional” (Gonçalves, 2015, p. 79), enquanto por outro lado, “as práticas pedagógicas incitam o questionamento às relações de poder que, no âmbito da sociedade, contribuem para criar e preservar diferenças e desigualdades” (Candau e Moreira, 2003, p. 157). Ainda assim, Gonçalves (2015), Munanga (2005) e Freire (1992) entendem que os professores não são somente figuras passivas dos efeitos resultantes do estabelecimento de novas normas, mas sim, agentes políticos que acionam os mecanismos pedagógicos de mudança a partir de sua sensibilidade diante dos assuntos e temáticas abordadas, o que resulta em nuances mesmo na aplicabilidade legal de novas diretrizes educativas.

Nesta seção, propõe-se refletir a respeito não somente, claro, da dinâmica de ensino dos professores, como também de outros ativos que fazem parte do processo educacional. Para Munanga (2005, p. 15), tanto os livros como multimídias auxiliares (filmes, fotos, documentários, etc.) “carregam os mesmos conteúdos viciados, depreciativos e preconceituosos em relação aos povos e culturas não oriundos do mundo ocidental”. Esses fatores colocam em cheque o que entendemos por uma educação dita democrática.

Não precisamos ser profetas para compreender que o preconceito incutido na cabeça do professor e sua incapacidade em lidar profissionalmente com a diversidade, somando-se ao conteúdo preconceituoso dos livros e materiais didáticos e às relações preconceituosas entre alunos de diferentes ascendências étnico-raciais, sociais e outras, desestimulam o aluno negro e prejudicam seu aprendizado. O que explica o coeficiente de repetência e evasão escolar altamente elevado do alunado negro, comparativamente ao do alunado branco (Munanga, 2005, p. 16).

Abordar tal problemática é fundamental para que a sociedade possa, coletivamente, compreender a necessidade de implementar-se uma educação

antirracista não apenas para assimilar processos de formação da sociedade brasileira, mas pelo fato de que:

A educação é capaz de oferecer tanto aos jovens como aos adultos a possibilidade de questionar e desconstruir os mitos de superioridade e inferioridade entre grupos humanos que foram introjetados neles pela cultura racista na qual foram socializados (Munanga, 2005, p. 17).

O material desenvolvido pelo Ministério da Cultura, publicado originalmente em 1998, republicado em 2005 e organizado por Kabengele Munanga, doutor e docente do departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo - USP, reuniu 14 especialistas para contribuírem com textos que tem a finalidade, por um lado, de “mostrar o racismo como um dos graves problemas de nossa sociedade, e por outro lado, em mobilizar todas as forças vivas da sociedade para combatê-lo”. Tendo, a educação, um maior destaque e responsabilidade por esse processo. Assim surgiu a obra “Superando o Racismo na Escola”, uma das referências bibliográficas que embasa o presente estudo, a qual entende que, para “inventar as estratégias educativas e pedagógicas de combate ao racismo”, devemos primeiro entender e confessar que a sociedade brasileira é também racista.

Se nossa sociedade é plural, étnica e culturalmente, desde os primórdios de sua invenção pela força colonial, só podemos construí-la democraticamente respeitando a diversidade do nosso povo, ou seja, as matrizes étnico-raciais que deram ao Brasil atual sua feição multicolor composta de índios, negros, orientais, brancos e mestiços (Munanga, 2005, p. 178)

A importância de uma formação acadêmica consciente de como a realidade que sociedades coloniais são formadas e diariamente construídas leva hooks (2013) e Munanga (2005) a concordarem com os fundamentos pedagógicos de Freire (1992) e, deste modo, compreendem que a educação por si só não é um instrumento capaz de realizar a transformação social esperada que supere os preconceitos e desigualdades estruturantes de uma nação como a brasileira, tendo em vista que estes espaços (escolas, cursos, universidades, etc.) também são reprodutores de códigos de opressão e dominação pelo poder. Tal superação, para hooks, deve ocorrer pela imersão em uma “pedagogia crítica” capaz de levar os professores em formação a exercerem uma educação que empregue um aprendizado verdadeiramente libertador.

2.4 Personalidades Negras

Compreender os conceitos anteriormente apresentados é base para elencar os profissionais negros destacados na presente pesquisa. Cabe aqui dizer que, para fins metodológicos, não serão consideradas exclusivamente personalidades que tiveram uma formação teórico-acadêmica no design, mas que contemplará também pessoas que contribuíram em áreas correlacionadas como as artes visuais e plásticas; a arquitetura devido ao impacto que essas áreas causam ao design brasileiro.

O recorte, dessa maneira, atribui parâmetros mais abrangentes para seleção dos expoentes apresentados nesse estudo e refresca o questionamento levantado por Cardoso (2005) e mencionado anteriormente que trata a respeito de quem é ou não designer no Brasil, sobretudo, na sua história de formação que por tantas vezes se mostrou alheia às contribuições negras no campo projetual, científico e, dentre eles, o design.

A seleção de personalidades deste estudo provém do levantamento feito, em grande parte, pelo Coletivo de Designers Pretos/as - PretADG³ e registrado em um catálogo que reúne trajetórias, trabalhos e contribuições negras não somente na história do design brasileiro como, também, atualmente. Essa fonte de referências foi considerada por ser, a 24 anos, célula de um reconhecido órgão representativo da classe profissional, a Associação Brasileira de Designers Gráficos (ADG), e que possui objetivos correspondentes ao desta pesquisa, os quais são:

Pautar o racismo estrutural também presente no Design, enaltecer os designers negros brasileiros, resgatar a memória do design negro no país e promover debates relevantes e ações educativas, estreitando diálogos com a comunidade profissional" (PretADG, 2024).

De modo a assistir os estudos raciais no campo do design com sugestões de demais nomes de designers negros e negras contemporâneos, integram-se profissionais destacáveis, que desenvolvem trabalhos reconhecidos e premiados por instituições da área. Todos os expoentes possuem suas trajetórias, trabalhos e destaques de carreira abordados nos tópicos seguintes, em que se dividem em duas partes: figuras históricas e figuras contemporâneas. Estas são, em acréscimo, as figuras presentes nas cartas editoriais, produto resultante da pesquisa.

³ Coletivo de Designers Pretos (PretADG) e Catálogo Memórias Negras no Design disponíveis em: www.pretadg.com.br. Acesso em 12 de Dezembro de 2024.

2.4.1 Figuras Históricas

É possível discutir a respeito de diversos profissionais negros que participaram ativamente do processo de formação do design brasileiro, antes mesmo dos anos de 1950 - período defendido por muitas vertentes como início do design no Brasil, assim defendem Cardoso (2005), Simon (2008) e PretADG (2024). No entanto, estão presentes aqui, expoentes que contribuíram para o campo do design com projetos gráficos, comunicativos, industriais, artísticos, com pesquisas e estudos que fortalecem a luta antirracista. Para fins de diferenciação, cabe ressaltar que seriam históricas ainda que estivessem vivas, contudo, foram selecionadas pessoas designers que já realizaram sua passagem, tornando-se memórias e referências para a área.

A sequência se dá por ordem cronológica de nascimento, e as pequenas biografias serão compostas por informações sobre o ano de nascimento, lugar onde essas personalidades cresceram, viveram e desenvolveram seus projetos. Também serão apresentadas suas principais contribuições, obras, premiações e homenagens à memória desses expoentes, justificando assim a presença destes na pesquisa.

2.4.1.1 Francisco de Paula Brito

Este editor, impressor, tipógrafo, jornalista carioca nascido em 1809, protagonizou o feito de ser a primeira pessoa negra proprietária de uma gráfica no Brasil e um dos principais editores de sua época (PretADG, 2024, p. 20). Francisco de Paula Brito (figura 1) era neto de africanos libertos e foi pioneiro na imprensa gráfica negra no Brasil, estimulando o movimento antirracista por meio de importantes contribuições como as primeiras publicações dedicadas a pautas negras intitulada “O Homem de Cor”⁴, reconhecido por ser o primeiro jornal na história brasileira que a discutir a respeito da discriminação racial, meio século antes da abolição da escravidão no Brasil (Brasil, 2018; PretADG, 2024). Iniciou como aprendiz na companhia Tipografia Nacional e, com essa experiência, empreendeu, anos mais tarde, a “Tipografia Fluminense de Brito e Cia” em 1831.

⁴ BRASIL. Ministério da Cultura. **Há 185 era fundado o jornal Home de Cor**. Brasília - DF. Publicado em Setembro de 2018. Disponível em: www.gov.br/palmares/pt-br/assuntos/noticias/ha-185-era-fundado-o-jornal-home-de-cor. Acesso em 21 de Jan. 2025.

Figura 1 - **Francisco de Paula Brito**

Fonte: Acervo História UFF⁵.

Além desse marco, ele também realizou publicações e edição de renomados escritores brasileiros como Aluísio Azevedo e Machado de Assis, ademais teve sua companhia tipográfica conhecida como “Imperial Typographia Dous de Dezembro” subsidiada pelo imperador D. Pedro II o que demonstra a projeção que o trabalho de Francisco de Paula Brito possuía ainda no período imperial brasileiro. O seu trabalho alcançou massas em um período pré-abolição e contribuiu para a inserção das estratégias editoriais.

2.4.1.2 Tomás Santa Rosa Júnior

Nascido em 1909 na cidade de João Pessoa, o paraibano Tomás Santa Rosa (figura 2) foi um dos artistas gráficos, cenógrafo, figurinista e ilustrador que mais marcaram a história brasileira das artes gráficas. Formou-se em Ciências e Letras pelo Liceu Paraibano e atuou por diversas vertentes culturais e artísticas durante sua vida. Como mencionado anteriormente por Cardoso (2005), seria uma equivocada decisão não considerar as produções de Tomás como projetos de design apenas por não pertencerem ao período compreendido como início da formação do Desenho Industrial brasileiro, entre 1950 e 1960.

⁵ Disponível em: www.historia.uff.br/intelectuaisnegros/node/34. Acesso em 11 de jan. de 2025.

Figura 2 - Tomás Santa Rosa Junior



Fonte: Escola de Teatro de São Paulo⁶.

Santa Rosa também desenvolveu significativos projetos como cenógrafo, participou da fundação de grupos teatrais e contribuiu com o Teatro Experimental do Negro de Abdias de Nascimento, e criou cenários que lhe garantiram a fama de “criador da cenografia moderna brasileira” (PretADG, 2024, p. 32) como se pode observar no cenário da peça “Vestido de Noiva” de 1943 do autor Nelson Rodrigues, conforme mostra a figura 3.

Figura 3 - Cenário da peça “Vestido de Noiva (1943)” criado por Tomás de Santa Rosa.



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural⁷. Reprodução fotográfica Carlos Moskovics.

⁶Escola de Teatro - SP. Série Grandes Cenógrafos: Tomás Santa Rosa. Gov. de SP, 2021. Disponível em: [//www.spescoladeteatro.org.br/noticia/serie-grande-cenografos-santa-rosa](http://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/serie-grande-cenografos-santa-rosa). Acesso em 09 de jan. de 2025.

⁷Disponível em: www.encyclopedia.itaucultural.org.br/obras/183716-vestido-de-noiva#:~:text=A%20encena%C3%A7%C3%A3o%20%C3%A9%20aparatoso%2C%20mobilizando,Ala%C3%ADde%2C%20Auristela%20Ara%C3%BAjo%20como%20Mme. Acesso em 10 de jan. de 2025.

Já como designer gráfico, ele desenvolveu uma série de projetos gráficos, capas, ilustrações para livros (figura 4) e trabalhou com nomes de destaque da literatura brasileira, tais como Jorge Amado, Graciliano Ramos, Carlos Drummond de Andrade, entre outros. Assim, ficou conhecido como “Pai do livro moderno brasileiro” (Brito, 2022; PretADG, 2024, p. 33), pois encabeçou projetos gráficos inovadores, com escolhas tipográficas que “que conferiam mais ritmo e harmonia à diagramação”.

Figura 4 - Capa do Livro “Doidinho” (1933) e obra sem título (1952) de Tomás Santa Rosa



Fonte: Fotografia de Rildo Coelho⁸

Além das produções, artes gráficas e visuais, a carreira de Tomás Santa Rosa ainda foi marcada por importantes cargos que ocupou durante sua vida profissional como a coordenação do primeiro curso de artes gráficas da Fundação Getúlio Vargas (FGV) e também como docente no Museu de Arte Moderna, onde lecionou matérias como Desenho, Estrutura, Composição e Cenografia (PretaADG, 2024). Também foi técnico de Iconografia da Biblioteca Nacional, Desenhista do Ministério da Educação e Saúde e do Departamento Gráfico do Jornal Nacional, além de inúmeros outros títulos. É referência tanto pelo primor de seus trabalhos como por inspirar designers a explorarem novas esferas e práticas criativas.

2.4.1.3 Abdias do Nascimento

O nome de Abdias do Nascimento (figura 5) embasa teoricamente esta pesquisa por sua obra referência para os estudos afro-brasileiro “O Genocídio do Negro no Brasil (1978)” em que denuncia e argumenta contra o mito da “democracia

⁸ Disponível em: www.g1.globo.com/pb/paraiba/noticia/2022/02/13/conheca-tomas-santa-rosa-considerado-pai-do-livro-moderno-e-protagonista-nas-artes-graficas-brasileiras.ghtml. Acesso em 12 de jan. de 2025

racial”, agora se faz novamente presente para ter suas obras visuais e gráficas apresentadas nesta seleção.

Figura 5 - **Abdias do Nascimento**



Fonte: Fotografia de Luís Paulo Lima/Reprodução: Escola de Teatro SP⁹.

Nascido em 1914, no estado de São Paulo, Nascimento era autodidata das artes plásticas e visuais (figura 6), formado em Economia pela UERJ e se especializou em “diversas pós-graduações, reconhecido internacionalmente por seu engajamento acadêmico e artístico” (PretaADG, 2024, p. 31).

Figura 6 - **Okê Oxóssi, 1970. Acrílica sobre tela, 90x60cm. Coleção MASP.**



Fonte: PretADG; Reprodução/MASP.¹⁰

⁹ Disponível em: www.spescoladeteatro.org.br/noticia/abdias-do-nascimento-e-homenageado-pelo-itaucultural. Acesso em 18 de Jan. de 2025.

¹⁰ Disponível em: www.masp.org.br/index.php/acervo/obra/oke-oxossi. Acesso em 9 de Jan. de 2025.

Abdias se tornou professor de renomadas instituições como Universidade do Estado de Nova York e Yele, além de ser fundador do Teatro Experimental do Negro. Como crítico da ditadura, acabou sendo preso na década de 60, o que projetou sua atuação no exterior e tornou-o referência na defesa da cultura afro-brasileira pelo mundo.

2.4.1.4 Maria Lídia Magliani

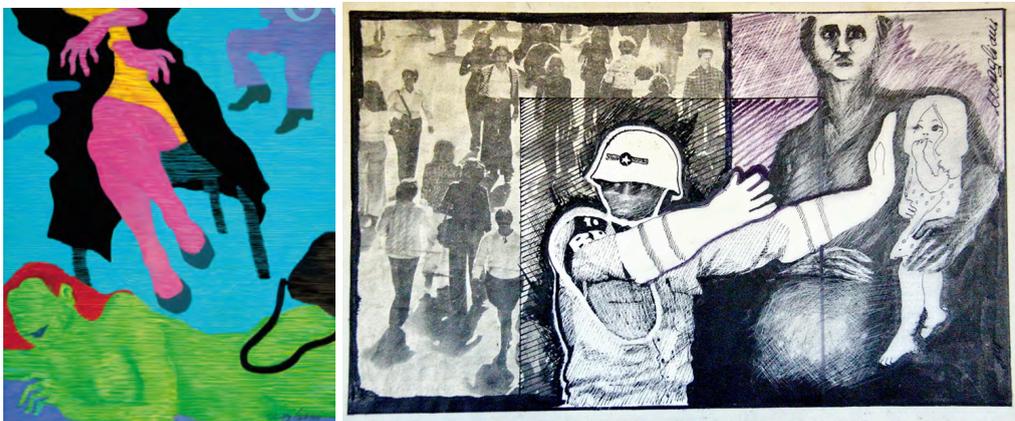
Sendo a primeira mulher negra a se formar no curso de Artes Plásticas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Maria Lídia (figura 7) nasceu em 1946 e teve uma carreira marcada por obras que refletiam, segundo PretADG (2024, p. 28), “profundamente as tensões políticas e sociais do Brasil durante a ditadura militar, além de abordar questões relacionadas à condição feminina e ao racismo no país”, como se demonstra a figura 8.

Figura 7 - **Maria Lídia Magliani**



Fonte: PretADG; Reprodução/Acervo Núcleo Magliani

Figura 8 - **Obras de Maria Lídia Magliani.**



Fonte: Divulgação / Museu Nacional da Cultura Afro-Brasileira; Nonada/ Foto reprodução.

Sua obra é marcada pela estética neoexpressionista que contesta os modelos de poder patriarcais a respeito do corpo feminino por meio de trabalhos que expressam temas sensíveis em símbolos visuais e ilustrações. Assim, também explorou outros campos como figurinista e cenógrafa, participou de exposições e “desafiou fronteiras e convenções, refletia sua busca por justiça e expressão em um país marcado pela desigualdade racial e de gênero” (PretADG, 2024, p.29).

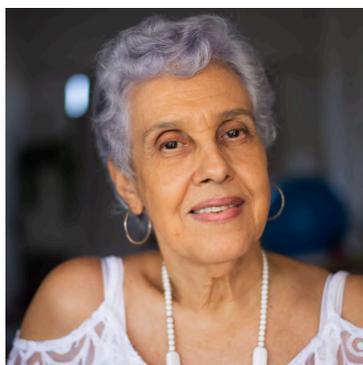
2.4.2 Figuras Contemporâneas

A seleção de figuras contemporâneas segue a ordem da sessão anterior, ou seja, por ordem de ano de nascença. As personalidades aqui presentes atuam seu trabalho nos campos do design, valorizando a identidade afro-brasileira e contribuindo para difusão de referências negras na área. Será possível perceber que a proporção do número entre homens e mulheres aqui é inversa ao da sessão anterior, de maneira lúcida e consciente. Trata-se, também, de um convite à investigação do cenário das mulheres negras presentes na história do design brasileiro.

2.4.2.1 Edsoleda Santos

Formada pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, Edsoleda (figura 9) desempenha seu trabalho no campo das artes visuais, design gráfico, ilustração e também como figurinista. Foi professora na mesma instituição onde se formou e possui um trabalho que evoca as correlações entre a natureza, a arte e as forças do candomblé como se observa na figura 10.

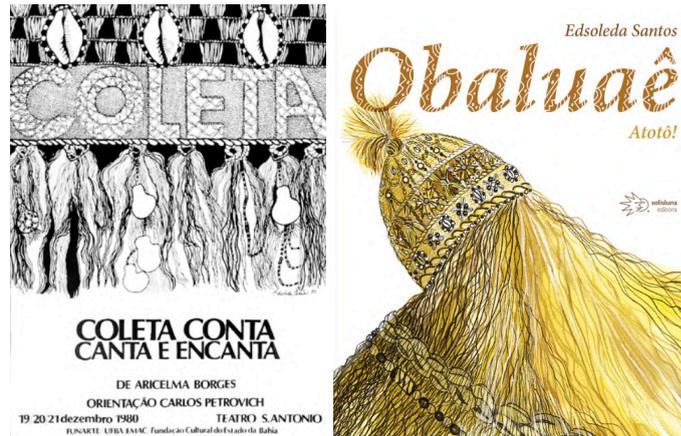
Figura 9 - **Edsoleda Santos**



Fonte: Divulgação / Editora Solisluna¹¹.

¹¹ Disponível em: www.solisluna.com.br/collections/edsoleda-santos?srsItd=AfmBOor0Edk1XvAgtQqYIANaRVleKegAT1FDrBwlXnwsoriFZrheOnJr. Acesso em 20 de dez. de 2025.

Figura 10 - Capas de livros ilustrados por Edsoleda Santos.



Fonte: PretADG / Acervo da Profissional; Divulgação / Editora Solisluna¹².

Nascida em 1939 na capital baiana, a designer expressa em seu trabalho as múltiplas manifestações artísticas por meio de representação de orixás, refletindo a conexão entre as artes visuais, a religiosidade e a identidade afro-brasileira observado nas figuras 10.

2.4.2.2 Goya Lopes

Além de seu reconhecido trabalho no campo da moda, Goya Lopes (figura 11) atua ativamente pela defesa da memória afro-brasileira e pelo protagonismo negro no cenário nacional do design. É membro ativo do Coletivo de Designers Pretos da ADG - PretADG e coordenou a curadoria da exposição Memórias Negras no Design Brasileiro.

Figura 11 - Goya Lopes.



Fonte: Foto/reprodução Acervo Goya Lopes¹³

¹² Disponível em: www.solisluna.com.br/collections/edsoleda-santos. Acesso em 6 de jan. de 2025

¹³ Disponível em: www.goyalopes.com.br/blogs/designer. Acesso em 26 de dezembro de 2024.

Figura 12 - Goya Lopes com sua obra "Paladar Afro-Baiano" (2016), do acervo do MAM na exposição "Brasil "Futuro: as formas da democracia".



Fonte: Foto/reprodução Acervo Goya Lopes¹⁴

Goya é formada em Artes Plásticas pela UFBA e especializada em Design pela Università Internazionale dell'Arte di Firenze, na Itália e em Design de Moda pelo Instituto Brasileiro de Moda - SP/BA. Sua carreira é voltada para projetos de moda que exaltam identidades, iconografias e simbolismos do universo negro (figura 13), utilizando-se de desenhos e estampa com formas, cores e padrões originados da cultura visual afro-brasileira.

Figura 13 - Peças de vestuário desenvolvidas por Goya Lopes



Fonte: Foto/reprodução Acervo Goya Lopes¹⁵

¹⁴ Disponível em: www.goyalopes.com.br/blogs/designer. Acesso em 26 de dez. de 2024.

¹⁵ Disponível em: www.goyalopes.com.br/collections/moda?page=2. Acesso em 28 de dez. de 2024.

A trajetória de Goya Lopes é rica em projetos gráficos adaptados a diferentes suportes que demonstram a versatilidade de suas obras que vão de ilustrações para livros a peças de vestuário e moda que destacam o repertório visual afro-brasileiro e indígena. Segundo explica sua seção no Catálogo Memórias Negras do Design (2024), Goya realiza seu processo metodológico em 3 etapas para a criação de um tema de trabalho: intuição, percepção e observação. Essas etapas permitem as melhores tomadas de decisões para a produção de suas estampas.

Desenvolveu trabalhos com marcas como Grendha e Tok&Stok na área de superfícies e não somente gerencia sua marca como, também, assume importantes espaços como a presidência da Associação Brasileira de Designers da Bahia (ABDG) e como Conselheira Titular do Colegiado Setorial de Moda do Ministério da Cultura. Sua luta agrega mudanças no reconhecimento da profissional de designer no Brasil, refletindo nas políticas públicas desenvolvidas por sua influência.

2.4.2.3 Maria do Carmo

Maria do Carmo é designer de moda, professora, pesquisadora, figurinista, modelista, que luta pela valorização dos saberes negros no campo do design. Assim como Goya, sua colega de trabalho e coletivo, também participa da curadoria da exposição Memórias Negras no Design Brasileiro.

Figura 14 - **Maria do Carmo**



Fonte: Foto Juliana Vasconcelos / Acervo da profissional.

Figura 15 - Projeto de figurino com design mimético por Maria do Carmo



Fonte: PretADG / Acervo da profissional

Sua carreira deu início quando trabalhou como figurinista em escolas de samba de São Paulo, anos depois, ingressou no curso de Modelagem Industrial na Escola de Moda Pró-Moda e se formou bacharel em design pela Universidade Guarulhos. Além de especialista em Moda e Criação (FASM), é Mestre em Têxtil e Moda (EACH-USP) onde realizou o êxito de ser a primeira autora a tratar da temática “Moda Afro-brasileira, design de Resistência: o vestir como ação política”, que pode ser visto na figura 16. Ela é atualmente doutoranda em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP.

Figura 16 - **Moda afro-brasileira é design de resistência da luta negra no Brasil**¹⁶



Fonte: USP.

¹⁶ Disponível em: www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/1028. Acesso em 18 de Jan. de 2025.

Do Carmo considera o ato de vestir como uma ação política e sugere que o sujeito, através de suas vestimentas, pode manifestar, homenagear figuras, comunicar e reafirmar sua identidade. É autora do livro “Moda afro-brasileira é design de resistência da luta negra no Brasil” (figura 16), publicado em 2023, que desenha, de modo geral, a correlação entre a luta antirracista e a moda - manifestada em vestimentas, tecidos, joias e acessórios - como expressão de resistência.

2.4.2.4 Breno Loeser

Mesmo jovem, Breno Loeser (figura 17) já é referência na área do design por seu trabalho voltado a preservar simbologias das religiões de matriz afro-brasileiras, em especial, o candomblé. Além de designer, o sergipano é artista visual, ilustrador e Mestre em Ciências da Religião pela Universidade Federal de Sergipe (UFS) desde 2022.

Figura 17 - Breno Loeser e Bandeira “Brasil de Ibeji” (70x100cm)



Fonte: Acervo do profissional¹⁷.

¹⁷ Disponível em: <https://www.brenoloeser.com/>. Acesso em 21 de jan. 2025

Figura 18: **Capa Catálogo Negras Memórias do Design Brasileiro (2024)**



Fonte: PretADG.

Breno foi responsável pela identidade visual do Catálogo Negras Memórias do Design Brasileiro (2024), demonstrada na figura 18, o qual buscou integrar tipograficamente as formas gráficas do Sankofa - que terá seu conceito abordado com mais detalhes nas próximas seções - ao logotipo, concebendo uma marca afetuosa, repleta de significados e simbolismo para o projeto.

Figura 19 - **Estampas Território de Afetos e Sussuaran¹⁸a para coleção Folia de Aya**



Fonte: FARM Rio.

¹⁸ Disponível em: www.linkedin.com/posts/breno-loeser-a81b57152_h%C3%A1-mais-de-um-ano-est%C3%A1-vamos-juntos-denaya-activity-7196634073769902080-dVbX?utm_source=share&utm_medium=member_desktop&rcm=ACoAADxL4kwBUArx664sVN6Se7lw3sJu5wzJLXs. Acesso em 18 de jan. 2025.

Breno atua ainda como designer pleno na FARM Rio, marca de moda e estamparia brasileira reconhecida internacionalmente por reverberar em suas peças símbolos e iconografias visuais do Brasil (figura 19), criando estampas, coleções e tendências e trabalhando com diferentes designers e artistas da moda.

3. DESIGN ATIVISMO E O PAPEL SOCIAL DO DESIGN

O Design se configura não apenas como um conjunto de métodos, técnicas e processos presentes nos produtos, cartazes, marcas, aplicativos, dentre outros, mas, também, como uma dimensão humana criativa que aciona mecanismos de produções cognitivas e de expressão de pensamentos, ideias, bandeiras, desejos e posicionamento político por meios comunicativos e midiáticos.

Assim como qualquer outra área, o design é formado por pessoas, opiniões, saberes e olhares diferentes uns dos outros. Essa pluralidade deságua em lutas consonantes e divergentes, e que se comprova ao recorrer-se à história das primeiras escolas e correntes de pensamento que desenvolveram os métodos de ensino do design. A Bauhaus, considerada a primeira escola de design, possuía raízes ideológicas conflitantes, pelo fato de muitos de seus membros não se submeterem às práticas nazistas que ditavam a Alemanha na primeira metade do século XX, e, desse modo, foi fechada em 1929.

Margolin (2006, p. 44) argumenta que “o objetivo primário do design para o mercado é criar produtos para venda. De modo contrário, o objetivo primordial do design social é a satisfação das necessidades humanas”. No capítulo introdutório do livro *O Papel Social do Design Gráfico*, Braga (2011) apresenta uma breve linha histórica que dimensiona as práticas sociais que designers empregam aos seus trabalhos e reflete, inclusive, se existe de fato algum design que seja alheio ao aspecto social da profissão. A obra surge da escassez de fontes e leituras brasileiras sobre o tema à época em que foi publicada, reunindo textos sobre a atuação profissional do designer em meio a questões sociais estruturantes e/ou emergentes.

Primeiramente, o autor demonstra o que seria o papel social de uma profissão e, posteriormente, comenta sobre definições do que pode ser design gráfico, visual e design da informação e os diferentes conceitos, limites e conflitos de ideias existentes a partir de diferentes autores do assunto. Braga (2011) entende que o papel social é o conjunto de comportamentos e atitudes esperadas conforme o lugar social que o indivíduo ocupa dentro da sociedade e sugere que, assim como o conceito de design gráfico, o papel social assume diferentes espaços e posições segundo o contexto histórico, político e intervalo temporal em que é analisado.

Atribuindo essa discussão ao design gráfico, Frascara (2008) admite que a comunicação visual publicitária no decorrer dos anos se preocupou mais com as métricas quantitativas do que qualitativa de suas campanhas, deixando de lado o

foco primordial nas pessoas. Ainda complementa argumentando que a motivação para a criação e cumprimento do propósito de cada projeto se centraliza na intenção de transformar uma realidade existente em uma realidade desenhada. Esta realidade não está constituída por formas geográficas e sim, por pessoas (Frascara, 2008, p. 19)”.

Durante a história da profissão, é possível se deparar com movimentos que, de diferentes maneiras, compreendiam que o design é indissociavelmente social, cultural e, portanto, político. A corrente britânica *Art and Crafts*, “considerado o primeiro grande movimento do design moderno”, se posicionava contra as condições desumanas de trabalhos que surgiram junto à industrialização e teve como um dos principais líderes o arquiteto William Morris que defendia a democratização da arte no cotidiano das pessoas por meio da reintegração de processos manuais para contrapor a mecanização de processos, empregando técnicas que buscavam estreitar a relação do design e seu público de interesse (Braga, 2011 e Albuquerque, 2018).

Por outro lado, a Escola alemã de Ulm, segundo Braga (2011, p. 18). em suas bases pedagógicas e metodológicas construtivistas, “definia o design como um elemento de utilidade social e o designer como condutor de informação (e não um artista)” cuja função era de organizar visualmente as informações de modo que fossem otimizadas e objetivas.

Esses exemplos demonstram como a prática do design é intrinsecamente social, tanto no contexto internacional como no brasileiro, considerando que o próprio Código de Ética Profissional do Designer Gráfico da ADG Brasil (Associação de Designers Gráficos no Brasil) postula os objetivos e deveres da profissão e seu papel social. No artigo 5º, que trata dos Deveres Fundamentais da profissão, os dois primeiros tópicos dizem que a pessoa designer deve: “1) Interessar-se pelo bem público e com tal finalidade, contribuir com seus conhecimentos, capacidade e experiência para melhor servir à sociedade. 2) Contribuir para a emancipação econômica e tecnológica de nosso país, procurando utilizar técnicas e processos adequados a nosso meio ambiente e aos valores culturais e sociais de nosso país”.

Braga (2011) ainda afirma que parte dos projetos de design que caminham por trilhas sociais trata, em sua maioria, de trabalhos que envolvem sustentabilidade. Embora seja uma importante linha de pesquisa para entender o funcionamento dessa prática no design, serão apresentados, nas seguintes seções, exemplos

históricos de um design social e politicamente engajado nas lutas antirraciais, demonstrando o uso da ferramenta na criação de estratégias de combate à discriminação racial no contexto brasileiro.

3.1 Ativismo no Design

Albuquerque (2018) afirma que “o design ativista surge como instrumento para mudar significados, criando novas identidades e símbolos que desorientam códigos dominantes e levantam infinitas possibilidades de resistência antissistêmica”. Tais códigos estão presentes nos mais variados espaços, sejam eles reais ou virtuais, que emulam disputas por estratégias de comunicação e disseminação de informações. É por objetivar mudanças que melhorem as condições humanas de realizar tarefas, de aprender e de se comunicar que o design é considerado também uma ferramenta de transformação social capaz de redefinir comportamentos e questionar sistemas de poder.

O surgimento do design pode ser interpretado por duas vertentes que consideram origens divergentes da profissão, segundo Braga (2011) e Albuquerque (2018). A primeira compreende o design como fruto da era moderna, se baseando no momento correspondente à ruptura nos modos de produção e sistematização de métodos de ensino, como afirma Cardoso (2005). Já a segunda considera variáveis culturais, sociais, políticas e econômicas para definir sua origem histórica.

A partir dessas as circunstâncias é possível assimilar que as primeiras escolas e movimentos do design refletiam e comunicavam o cenário histórico que estavam inseridos, como constata William Morris ao entender que é impossível dissociar arte¹⁹ da moral, da política, da religião e do contexto social (Albuquerque, 2018; Braga, 2011; Margolin, 2006). O mesmo vale para o design que simultaneamente serve de combustível para a inovação de práticas de consumo em sociedades capitalistas, e que serve, também, como ferramenta para contrapor tais lógicas, comunicar politicamente e questionar valores hegemônicos.

¹⁹ William Morris foi um dos principais nomes do movimento *Art and Crafts* no século XIX, conhecido como um dos primeiros movimentos do design moderno. Ele não dissociava o conceito de arte do que se conhece hoje por design. Defendia, segundo Albuquerque (2018), “uma arte feita pelo povo e para o povo, em que o operário se torne artista e possa conferir valor estético ao trabalho da indústria”.

O design serve como instrumento para modificar, deslocar e subverter significados e essa produção imagética se insere na estrutura social, procurando criar novas identidades e símbolos, levantando questionamentos sobre como podemos alterar as condições e modos de nossas vidas. E assim, coloca em xeque decisões hegemônicas, buscando a igualdade democrática de direito (Albuquerque, 2018, p.16).

A luta antirracista também se mune estrategicamente com design ativismo para aprimorar seu alcance, ao passo que efetiva sua atuação com ferramentas comunicativas mais abrangentes, alcançando e acolhendo vítimas da discriminação, além de conquistar mais pessoas adeptas ao movimento. Como exemplo de designer que utilizou técnicas visuais para desenvolver obras que denunciavam o sistema de opressão contemporâneo a seu trabalho, recorda-se o nome de Maria Lídia Mangliani (1946 - 2012). Do seu vasto acervo de produções, uma se destaca por expressar de maneira sensível às angústias oriundas das múltiplas violências causadas no período da ditadura militar brasileira.

Figura 20 - **Anotações Para Uma Estória: Personagem** (1976)



Fonte: Acervo Instituto de Artes UFRGS.

“Anotações Para Uma Estória: Personagem” (1976), demonstrada na figura 20, é uma obra visual²⁰ que gera reflexão sobre códigos opressivos, especialmente em

²⁰ Disponível em: www.ufrgs.br/acervopbsa/autor_/magliani-maria-lidia/?perpage=12&view_mode=masonry&order=ASC&orderby=date&fetch_only_meta=&paged=1&fetch_only=thumbnail%2Ccreation_date%2Ctitle%2Cdescription. Acesso em 15 de jan. de 2025.

relação às mulheres, ao mesmo tempo que denuncia os abusos cometidos pelo estado durante o regime da época. Benachio (2015) destrincha as camadas da pintura que carrega diferentes tipos de técnica e materiais, o que era “um recurso inovador à época”. A autora argumenta de maneira mais aprofundada:

A artista produziu uma obra engajada, social e de denúncia. Por meio de suas imagens, não fala dos sentimentos de “uma mulher”, mas traz à tona problemas universais “das mulheres”. Levanta questões relacionadas à hierarquia, ao corpo, à sexualidade. Sua obra é crítica, como ela própria era; e sua obra continua ecoando, no silêncio imposto. [...] No todo, esta imagem nos envolve numa triste sensação de solidão, mas traz em seu centro uma frase, também ela uma colagem, que se constitui como mensagem de esperança às mulheres, a afirmação de sua importância, um chamado: “Podemos em qualquer lugar do mundo” (Benachio, 2015)

Magliani, assim como outros nomes citados nesta pesquisa, incorporou o ativismo em seu trabalho e dedicou-se a produzir obras que criticam e se opõem a determinadas estruturas vigentes e acabam por dialogar com o universo de mulheres e pessoas negras. Demonstra, assim, uma dentre diversas possibilidades de como o design ativismo pode atuar como suporte estratégico para manifestações sociais, culturais, artísticas e políticas.

3.2 O papel político do design editorial

Neste tópico, aborda-se como a ala gráfica editorial do design se manifesta politicamente através da produção de mídias que comunicam para além das ideias do mercado. Os campos de atuação que o design tangencia são diversos na contemporaneidade e, ainda, temos a constituição de novas fronteiras e territórios a partir da associação do campo do design e novos enfoques a partir de temas emergentes (Moura, 2018, p. 46).

A história do Brasil, que se decorre a partir da colonização, é marcada por lutas de resistência aos meios opressores de classes dominantes. Desse modo, se fez necessário, para a sobrevivência de povos não-brancos, desenvolver coletivamente estratégias que comunicassem com simpatizantes a fim de massificar o combate contra discriminação, como, por exemplo, dispor de mecanismos de projeto gráfico e editorial para a criação da imprensa negra brasileira em 1833 - ano que Francisco de Paula Brito, designer listado anteriormente nesta pesquisa, lançou, na cidade de São Paulo, o jornal “O Homem de Côr” (figura 21), considerado “primeiro jornal brasileiro

dedicado à luta antirracista” (PretADG, 2024, p. 23), um importante meio de divulgação de informações sobre pautas raciais em um período pré-abolição.

Figura 21 - Jornal “O Homem de Côr” (1833)



Fonte: Fundação Biblioteca Nacional²¹.

Mesmo havendo publicado somente cinco edições, esse jornal “combatia muito mais que o preconceito racial, mas abria espaço para que outros jornais produzissem um conteúdo semelhante” (Brasil, 2018), como exemplo “O Clarim da Alvorada”, lançado quase um século depois, entre os anos de 1924 e 1932 como podemos observar na figura 22, que discutia temas papel da cidadania negra e a integração da pessoa negra nos espaços sociais e políticos em uma época que não se obtinha informações como essas em outros veículos de comunicação.

²¹ Disponível em: www.bndigital.bn.gov.br/artigos/o-homem-de-cor/. Acesso em 12 de jan. de 2025

Figura 22 - Jornalistas e tipógrafos²² do jornal “O clarim da Alvorada” e capa de publicação²³.



Fonte: PretADG e Unesp.

A imprensa negra, como ficou conhecida, compreendeu que o processo gráfico editorial se tornou um dos principais meios de comunicar informações, difundir conhecimento e influenciar as massas. Esse campo do design se manifesta, assim, capaz de endereçar as mensagens entre o emissor e o receptor do processo de comunicação, atuando também como instrumento de conscientização política.

²² Disponível em: gov.br/palmares/pt-br/assuntos/noticias/o-clarim-da-alvorada-o-jornal-da-resistencia. Acesso em 13 de Janeiro de 2025

²³ Disponível em: www.cedem.unesp.br/?trk=profile_certification_title#!/documento-da-semana/atas-sociedade-cooperadora-o-clrim-alvorada---fundo-clovis-moura/. Acesso em 13 de jan. de 2025

4. METODOLOGIA

As etapas metodológicas do projeto seguem as fases propostas por Alina Wheeler (2012), a fim de se estabelecer metas que estejam conforme os objetivos da pesquisa. O processo é definido por fases distintas com pontos lógicos de início e finalização, como apresentado na figura 23, o que facilita as tomadas de decisão nos intervalos apropriados (Wheeler, 2012, p.80).

Figura 23 - Método projetual de Alina Wheeler



Fonte: Wheeler, 2012, adaptado pelo autor.

As fases correspondem a processos principalmente voltados para a construção de marcas e identidades visuais, contudo, possuem um conteúdo específico sobre processo criativo que pode ser reproduzido em outros contextos, como nas cartas editoriais ilustradas propostas neste estudo. De modo geral, as etapas são de **Pesquisa**, **Estratégia** e **Desenvolvimento** do projeto, subdivididas em:

Condução da pesquisa: Fase inicial em que se “torna claro: visão, estratégia e valores do projeto” e se pesquisa as “necessidades e percepções das partes interessadas.” Neste trabalho, pode-se entender a seção de referencial teórico como a fase de condução da pesquisa, onde foram apresentados parâmetros que elucidam temas pertinentes ao eixo principal do projeto como o design ativismo, a discussão sobre racismo e a contribuição negra na história do design brasileiro.

Além dos estudos sobre temas que inspiram este trabalho, é necessário que se faça uma pesquisa de mercado para avaliar, de modo geral, o comportamento do público de interesse do projeto. Como modelo, será incorporada à pesquisa de

natureza qualitativa que, para Wheeler (2012, p.93), pode revelar conceitos, crenças, sentimentos e motivações dos consumidores.

Classificação da estratégia: O objetivo é sintetizar as informações, classificar uma estratégia de projeto que vislumbre o processo por uma lente micro e macroscópica e, por conseguinte, anotar um resumo criativo (*briefing*) que corresponda às problemáticas levantadas na fase de pesquisa.

Design da Identidade: Nessa fase acontece o desenvolvimento do projeto que se aproxima do resultado, pondo em prática a produção de *brainstorm* a fim de se elencar as melhores ideias para serem apresentadas junto à estratégia visual da identidade do projeto. Como sugestão de elementos, têm-se cores, tipografias, logotipos, símbolos, ensaio de aplicações, entre outros.

Criação de ponto de contato: Esta fase compreende um movimento pós-criação dos principais componentes da identidade. Busca-se finalizar o design do projeto visual e atestar seu uso prático nos produtos, desenvolvendo *mock-ups*, aplicativos, propagandas, testes com embalagens, papelarias, etc. Nesse projeto, além do desenvolvimento da identidade visual planejada, é desejável esclarecer que o produto em si, as cartas editoriais, são o ponto de contato entre a ideia e público de interesse.

Gestão de Arquivos: A última fase desse processo diz respeito às estratégias tomadas para seguir atendendo o público após o contato com o projeto. O desafio é administrar o que foi desenvolvido, refletir e avaliar novas campanhas que possam manter o vínculo entre a identidade e o cliente. Pensa-se em, assim como no catálogo *Negras Memórias do Design Brasileiro*, acatar a estratégia similar ao do *Open Design*²⁴, a fim

²⁴ O Open Design é uma estratégia de trabalho que está intimamente relacionada aos processos criativos colaborativos [...] tendo em vista maior horizontalidade na oferta dos serviços de criação e produção do projeto. (Lima e Rocha, 2020, p. 6)

de que se acrescentem novas personalidades ao acervo conforme novas histórias, trajetórias e trabalhos de designers negros em destaque surgirem. Tratando-se das cartas editoriais, um modelo de arquivo aberto pode ser disponibilizado em nuvem de dados online, como exemplo, para novas colaborações e aprimoramentos.

5. DESENVOLVIMENTO

A pesquisa estruturada até aqui revela nomes, obras e eventos históricos da formação da identidade afro-brasileira que não apenas compreendem o processo de construção do Design no Brasil, como, também, criam bases teóricas para desenvolver projetos que evoquem as manifestações artístico-cultural negras. Os caminhos a seguir, as referências visuais pertencentes ao repertório negro e os estilos artísticos que podem inspirar o projeto prático são diversos e possivelmente exitosos em muitas escolhas. Contudo, cabe ao designer analisar os cenários mais condizentes com o referencial teórico para imergir e, posteriormente, conceber o produto final que atenda às expectativas estabelecidas.

Durante os estudos, um universo de símbolos, ícones, acervos e obras artísticas foram manifestados nos mais variados produtos criados por designers negros/as. Alguns deles despertam genuína curiosidade sobre qual significado há por detrás das formas, como, por exemplo, os Adinkras que são um conjunto de símbolos, ideogramas do povo Asante (ou *Ashanti* em algumas pesquisas) oriundos da união do grupo étnico Akan, que estampavam vestimentas, tecidos, peças de madeira, gradeados de ferro entre outras superfícies. “Cada um dos símbolos possui um nome e significado que pode estar associado a um fato histórico, uma característica de um animal, a um vegetal ou a comportamento humano” (Carmo, 2016, p. 51). Esse conjunto chega às Américas por meio da diáspora africana e, apesar de originalmente estar presente em ocasiões formais, passou a exercer um papel mais popular no contexto colonial, como explica Elisiane do Carmo:

Os Adinkras, que eram utilizados em ocasiões específicas, através de mudanças sociais, ao longo de gerações, teve seus conceitos e uso de popularizado, assumindo um status menos formal e passando a ser utilizado em tecidos de uso corrente, bem como em edifícios, paredes, casas, objetos e jóias. (Carmo, 2016, p. 53).

Dentre os símbolos, aquele que aparece com especial frequência é o Sankofa, um ideograma que representa um pássaro que olha para trás, um convite a olhar e aprender com o passado para encarar, com sabedoria, o presente que guia o futuro. Este pode ser observado em diversos lugares, sobretudo nos gradeados de casas, sacadas e portões, como legado de um período colonial que atravessou séculos e tornou-se presente nas fachadas de casas e edifícios brasileiros. Comumente encontradas nos centros históricos de cidades tradicionais como Rio de Janeiro,

Salvador e São Luís para atestar-se da presença dessas figuras pairando sobre as estruturas de prédios dessas cidades, como se observa na figura 24.

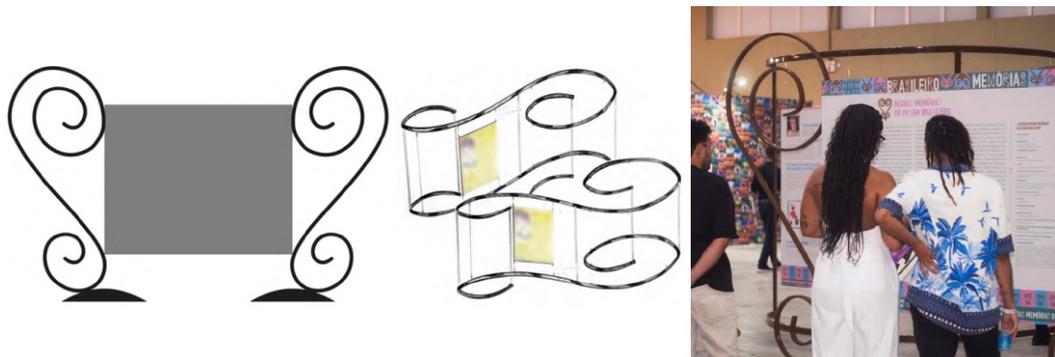
Figura 24 - Símbolo sankofa e prédio no Centro histórico de São Luís - MA, respectivamente.



Fonte: UFMG, 2022. Google Maps adaptado pelo autor.

A forma também serviu de inspiração para ser usada na exposição do Catálogo Negras Memórias do Design, organizada pelo coletivo PretADG, ocorrida na 14ª Bienal Brasileira de Design em Sergipe. A designer Maria do Carmo trabalhou colaborando com outros designers do coletivo e juntos idealizaram o projeto do expositor (figura 25) que narra a história de personalidades negras, demonstrando que as Adinkras podem ser usadas como recursos visuais em projetos gráficos que ressignificam narrativas invisibilizadas.

Figura 25 - Desenho do painel e estrutura da exposição e visitantes.



Fonte: PretADG, 2024.

Seguindo a pesquisa por referências visuais e símbolos, foi investigada também a filosofia por trás de outros ideogramas pertencentes aos adinkras. Entre estes, um ideograma se destaca por seu significado que representa com excelência

a luta antirracista dentro da sociedade brasileira: o Aya (figura 26). O conceito por trás do desenho da samambaia é que, por ser uma planta que sobrevive mesmo em lugares e condições adversas, simboliza **a resistência, a luta contra dificuldades, a perseverança e resiliência.**

Figura 26 - Adinkra Aya.



Fonte: UFMG, 2022.

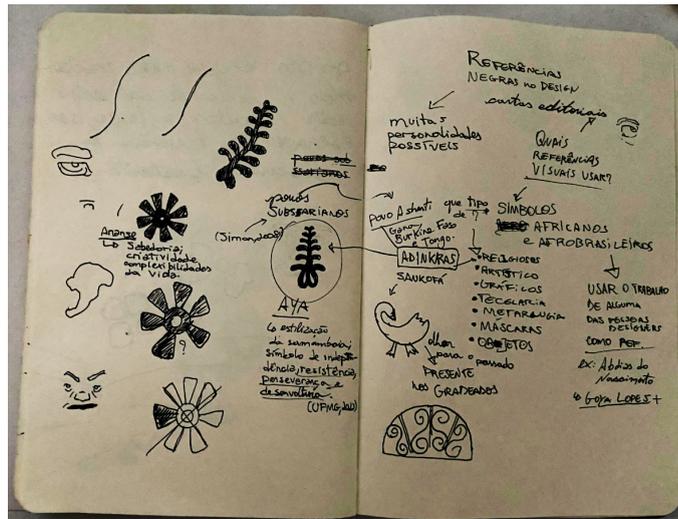
A superação de contextos inapropriados e dos tipos diversos de violência sistematizada pela comunidade negra pode ser interpretada neste ideograma e, desta maneira, selecionada como símbolo da identidade visual do projeto que será detalhadamente explicada nas seções seguintes.

5.1 Identidade Visual do Projeto

A fim de se identificar caminhos visuais que contemplem a proposta, partiu-se para as anotações em papel (figura 27) dos conceitos discutidos anteriormente e, adiante, para a produção de esboços. É nessa fase que o *insight*²⁵ entre o significado de resistência às adversidades expressado pelo adinkra Aya e o ideal da luta antirracista acontece.

²⁵ Para Wheeler (2012), o *insight* é uma resposta com origem pessoal e intuitiva que ocorre como uma resposta ao processo lógico da pesquisa e interpretação de dados.

Figura 27 - Anotações e esboço em caderno.

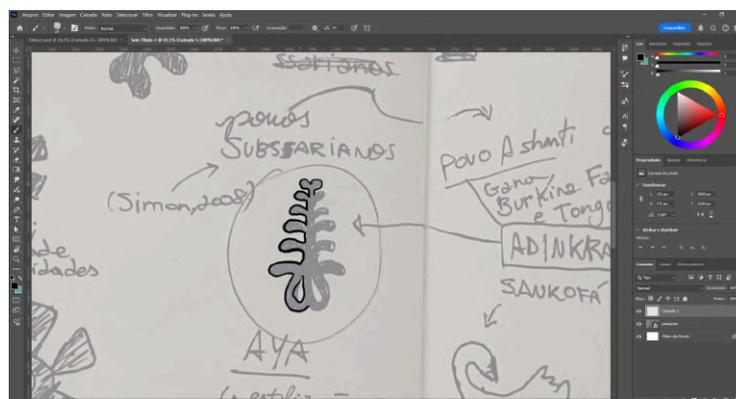


Fonte: Arquivos do autor.

Além do conceito dos adinkras, foram considerados também, como se pôde analisar na figura 4, os caminhos gráficos que poderiam se basear nas obras de designers como Abdias do Nascimento, Goya Lopes e Emanuel de Araújo. Todavia, a escolha se deu pelos ideogramas por conta do peso simbólico manifestado em produtos do cotidiano.

O passo seguinte foi desenhar, com ajuda de uma mesa digitalizadora e do software *Adobe Photoshop*, o símbolo Aya e sua variação esboçada na mesma página, como é possível observar na figura 28.

Figura 28 - Desenho das formas no software Photoshop.

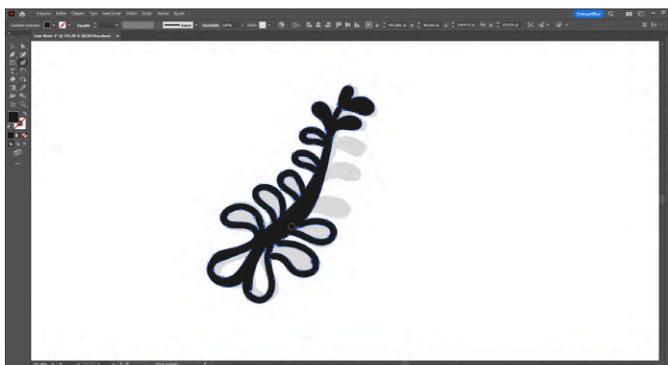


Fonte: Arquivos do autor.

A modificação no ideograma decorre de aspectos semióticos ligados ao estudo da forma e, desse modo, se apresenta agora em uma posição diagonal, da

esquerda para a direita, dando um sentido de crescimento e somado às curvas do caule e das folhas que configuram símbolo orgânico, vivo e extensivo. Após possuir a prancheta com a forma desenhada, foi realizada a vetorização desta já no programa *Adobe Illustrator* (figura 29), objetivando criar a marca visual que norteia o projeto gráfico de maneira geral.

Figura 29 - **Vetorização da figura no software Illustrator.**



Fonte: Arquivos do autor.

Após chegar ao desenho final do símbolo, a busca passa a ser por uma fonte que dialogue não somente com a figura como, também, com os panoramas da luta antirracista. Assim, estaleceu-se o propósito de integrar ao projeto um arranjo inspirado em uma fonte desenvolvida por um designer e tipógrafo negro brasileiro. A *Adriane Text* - que será abordada com mais detalhes no tópico seguinte - se caracteriza por seus aspectos formais e sóbrios, por tratar-se de um assunto que evoca um debate sério e sensível, mas que pela dinâmica das formas que o jogo tipográfico manifesta, também reflete os arranjos, encaixes, e preenchimentos de espaços que ao encontro da decisão atrevida de subverter alguns padrões, mesclando pesos, estilos e tamanhos em uma mesma assinatura.

Figura 30 - **Assinatura visual do projeto.**



Fonte: Arquivos do autor.

Como resultado, a assinatura visual do projeto se configura em uma marca que equilibra as formas orgânicas de um desenho carregado de significado com um logotipo dinâmico e que, assim como o símbolo, agrega possibilidades de uso e variação para a identidade.

5.1.1 Aspectos gráficos

A construção da identidade visual possibilita que o desenvolvimento do projeto ocorra de maneira organizada e lógica, levando os caminhos intuitivos a se adequarem aos requisitos propostos, otimizando as tomadas de decisões práticas durante o processo. Dessa forma, cada elemento escolhido pode ter justificada a sua funcionalidade para compor o conjunto de aspectos gráficos da obra. Esse apreço e atenção aos detalhes fazem parte das estratégias oriundas do design gráfico, definido pela Associação Brasileira de Designers Gráficos (ADG) como:

Termo utilizado para definir, genericamente, a atividade de planejamento e projeto relativos à linguagem visual. Atividade que lida com a articulação de texto e imagem, podendo ser desenvolvida sobre os mais variados suportes e situações. Compreende as noções de projeto gráfico, identidade visual, projetos de sinalização, design editorial, entre outros. Também pode ser empregado como substantivo, definindo assim um projeto em si. (ADG, 2012, p. 36)

Tendo conhecimento do conceito do design gráfico, que também pode ser entendido por design visual em outros termos por ser uma definição amplificada e que não se restringe diretamente às questões gráficas (ADG, 2012, p.36), o próximo passo é atribuir cada uma das etapas de composição às camadas elementares do projeto como a escolha de tipografia, cores, estilo de grid, formas e texturas que serão destrinchadas nos tópicos seguintes.

De modo geral, como explicado anteriormente, as cartas editoriais carregam o objetivo de informar a respeito das personalidades negras no design por meio de um projeto gráfico que encarregue de apresentar ao leitor/usuário uma lista de profissionais que contribuíram para a formação do repertório e acervo do design brasileiro. Com isso em vista, o desenvolvimento do produto seguirá parâmetros de formas extraídas do símbolo que compõem a assinatura visual do projeto, se desdobrando em uma identidade que integra desenhos orgânicos às estruturas

visuais estabelecidas, promovendo uma experiência visual, educativa e satisfatória para a compreensão do usuário final.

Como suporte, considera-se usar modelos digitais das cartas, aproveitando o mesmo layout que pode ser aplicado para impressões gráficas. Dessa maneira, a versatilidade empregada permite que o projeto alcance mais espaços, plataformas e, conseqüentemente, mais pessoas negras que possam ser impactadas positivamente pelo contato com novas referências de profissionais que as representam.

5.1.1.1 Tipografia

O conceito de tipografia é amplo e por vezes se confunde com termos do universo dos alfabetos desenhados, como fonte, letra, caracteres, entre outros. No cotidiano profissional, usa-se esse termo para definir as “várias operações conducentes à criação, composição, impressão e/ou emprego multimídia de caracteres, tais como letras, números, sinais de pontuação, etc.” (Buggy, 2018, p. 143). Assim, Leonardo Buggy (2018) concorda com a autora Priscila Farias (2013) que define tipografia como:

O conjunto de práticas subjacentes à criação e à utilização de símbolos visíveis relacionados aos caracteres ortográfico (letras) e paraortográficos (tais como números e sinais de pontuação) para fins de reprodução, independentemente do modo como foram criados (a mão livre, por meios mecânicos) ou reproduzidos (impressos em papel, gravados em um documento digital. (Farias, 2013. p. 18)

Dessa forma, considerou-se inicialmente as fontes disponíveis de forma gratuita como critério de escolha. Contudo, o aprofundamento teórico a respeito dos temas estudados levou a se pensar em outra questão: e se fossem selecionadas *typefaces* desenvolvidas por uma pessoa tipógrafa negra e brasileira? Foi assim que nos deparamos diante do trabalho do designer Marconi Lima, tipógrafo na *Typefolio*, uma fornecedora de fontes brasileira criada por ele de maneira independente. A família *Adriane Text* (figura 31) foi escolhida por sua forma sóbrias, por ser uma fonte serifada e ter variações que agregam versatilidade ao projeto gráfico, podendo ser aplicada tanto em títulos como em textos corridos, como exemplo das caixas de textos que contém informações sobre a trajetória das personalidades negras elencadas na pesquisa, e que serão escritas na fonte *Adriane Text Regular*, disponível na plataforma *Adobe Fonts*.

Figura 31 - Família tipográfica da fonte **Adriane Text**

Adriane Text Regular
Adriane Text Italic
Adriane Text Bold
Adriane Text Bold Italic

Fonte: Typefolio, adaptado pelo autor

Comentada a escolha da fonte para o corpo textual, não poderia deixar-se de abordar o arranjo tipográfico presente no logotipo criados por meio da combinação de estilos de corpo e tamanho variados da *Adriane Text* sendo, em ordem vertical, *regular*, *bold*, *regular*, *italic* e *bold* como é possível observar na figura 32.

Figura 32 - Classificação das fontes do logotipo

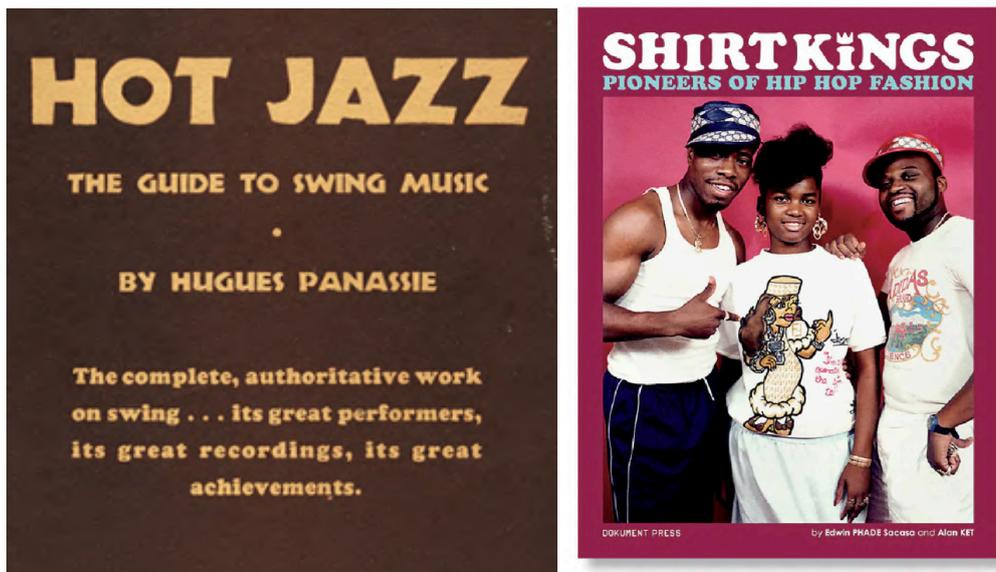
Regular — Referências
 Bold — Negras
 Italic — no
 Bold — Design
 Bold — Brasileiro

Fonte: Arquivos do autor

O conjunto tipográfico presente neste projeto é composto por fontes que seguem aspectos critérios mencionados anteriormente, sendo uma delas a *Cooper Black*. Essa clássica fonte foi encomendada como sequência da sua antecessora *Cooper Old Style*, ambas desenhadas por Oswald Bruce Cooper no início do século XX. Apesar de ser um designer de características pessoais fenotípicas branca, o uso de sua fonte *Cooper Black* foi difundido na cultura negra norte-americana décadas depois, não pela origem racial do seu criador, mas por ter seu significado subvertido e associado às lutas por direitos civis da comunidade afro-americana. Isso ocorreu pois proprietários de fundições tipográficas concorrentes consideravam a Cooper

Black como “*The Black Menace*” (*A Ameaça Negra* em tradução livre) por ela criar uma densa massa de tinta preta nos textos (Backx, 2018, p. 28 e Brito, 2017), ainda que fosse um sucesso publicitário já nessa época. O que parece claro é que o apelido era pejorativo (talvez até racista) e refletia um certo desdém, até mesmo medo do que era novo e “negro” (Brito, 2017).

Figura 33 - Capa do livro *Hot Jazz* (1938) e *Shirt Kings: pioneiros da moda hip-hop* (2013).



Fonte: *Font in Use*²⁶ e *Museum of Graffiti*²⁷, respectivamente.

Apesar de popular desde os anos 30, o seu auge do seu uso foi entre os anos de 1970 e 1980, podendo ser encontrada em diversos produtos e estampando peças de moda, capas de discos, embalagens e demais (figura 33). Coincidindo também com o início do movimento hip-hop e tornando-se sua fonte favorita (Eisinger, 2013), esta é, atualmente, uma das fontes referência no repertório visual do movimento cultural negro.

A maioria dos críticos ridicularizaram a fonte no início, mas ela acharia novas formas aceitáveis de uso, como os anunciantes que precisaram de algo fácil de ler e amigável, mas sua popularidade caiu nos anos 40. Ainda foi chamada de “the black menace”, o que é terrível nessa alegoria mas vale a pena mencionar, considerando a oposição da cultura branca racista ao hip-hop e a adoção da fonte pelo gênero anos mais tarde. (Eisinger, 2013, tradução do autor).

²⁶ Disponível em: fontsinuse.com/typefaces/7357/cooper-black. Acesso em 13 de jan. de 2025

²⁷ Disponível em: museumofgraffiti.com/products/shirt-kings-pioneers-of-hip-hop-fashion. Acesso em, 15 de Jan. de 2025

Com o entendimento do conjunto tipográfico utilizado no projeto gráfico das cartas editoriais, será apresentado a seguir o processo de construção da estrutura invisível dos layouts propostos: o grid. Em sequência, as referências que inspiraram as cores do design deste material.

5.1.1.2 Grid

Um grid consiste num “conjunto específico de relações de alinhamento que funcionam como guias para a distribuição dos elementos num formato” (Samara, 2007, p. 24). Nesse projeto, buscou-se organizar o conteúdo levantado na pesquisa e o dispor de maneira clara e intuitiva, complementando os espaços vazios ou preenchidos pelas formas orgânicas elaboradas na identidade visual do projeto. Samara (2007) observa o dinamismo que o design assume nos espaços importantes do debate público geral e argumenta:

[...] Na comunidade do design, o debate sobre os meios de acesso, os gêneros, as raças e outras questões sociais ganhou maior importância do que uma simples conversa sobre a forma e a organização; é raro encontrar esse tipo de discussão no setor. **Como a construção e a organização da forma estão indissociavelmente ligadas à disseminação visual da informação**, esse debate poderia ser um pouco mais complexo, talvez envolvendo aquelas “questões maiores” a que vêm se dedicando os designers gráficos... uma espécie de “inconsciente” estético que decidimos ignorar, sem perceber a sua hegemonia (Samara, 2007, p. 10, grifo do autor).

É compreensível, portanto, que dispor as informações respeitando princípios básicos de organização em superfícies gráficas é fundamental para construir uma solução coesa. Contudo, é coerente com a situação-tema desse projeto aplicar um toque de rebeldia em certas camadas para desconstruir posições e agregar sentido, como a assinatura visual que se diferencia pelo jogo de pesos e estilo tipográfico, intercalando termos escritos em formatos regular, *bold*, *italic* pertencentes a uma família tipográfica²⁸, alinhados em suas extremidades de modo que as palavras se encaixam com ascendências e descendências dos desenhos de cada letra. “O objetivo da desconstrução é deformar um espaço racionalmente estruturado, forçando os elementos desse espaço a formar novas relações” (Samara, 2007, p. 122), ou seja, reescrever o processo de construir uma estrutura para desconstruí-la e ressignificá-la posteriormente.

²⁸ Família tipográfica é, de acordo com Buggy (2018, p. 150), um conjunto formado por uma fonte e suas variações (*Bold*, *Light*, *Italic*, *SmallCaps*, *Caption*, *Display* etc).

5.1.1.3 Cores

Foi escolhida uma paleta com cores terrosas, que compreende vermelhos, laranjas, marrons e vermelhos, que se integram, também, às cores neutras como preto, branco e cinza. Os tons quentes da seleção cromática se inspiram em estampas desenvolvidas por Goya Lopes, que une, em seus projetos, formas orgânicas e técnicas com cores diversas que variam de tons neutros a vibrantes.

Figura 34 - Paleta cromática do projeto.



Fonte: Arquivos do autor.

Para a identidade visual do projeto e para o design das cartas editoriais, se utilizou o laranja (#ee7526), marrom (#542818), bege (#fbe8c7) e areia (#f9f3e8) que interagem, conforme a situação, com o preto e com o branco. Compondo assim um grupo de cores sóbrias e também acolhedoras.

5.1.1.4 Layout Final

A disposição dos elementos visuais e componentes gráficos na face da carta, como pode ser visto na figura 35, se divide entre duas seções: a parte de cima apresenta a foto da personalidade homenageada e a assinatura visual do projeto. Já a seção inferior se divide em tópicos que são, primeiramente, o nome e idade acompanhados de um resumo sobre a vida da pessoa selecionada e em seguida seus triunfos e contribuições para o repertório do design.

Figura 35 - Face frontal e verso das cartas editoriais, respectivamente.



Fonte: Arquivos do autor.

Figura 36 - Cartas editoriais das personalidades históricas.



Fonte: Arquivos do autor.

Figura 37 - Cartas editoriais das personalidades contemporâneas.



Fonte: Arquivos do autor.

Figura 38 - Mockup cartas editoriais



Fonte: Arquivos do autor.

O verso da carta apresenta uma obra disposta na emoldurada, ornada por elementos da identidade gráfica do projeto e acompanha a legenda da respectiva imagem selecionada. Pretende-se, assim, estimular a busca por informações sobre profissionais negros e despertar o interesse para contribuições feitas por esses e essas expoentes, ao longo da história do presente do design brasileiro.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo permitiu compreender como se deu a origem do design brasileiro a partir das contribuições de povos não-brancos e, em especial, das narrativas negras que desenharam bases e criaram um ambiente propício para a difusão de saberes oriundos de outros lugares do mundo que não fossem europeus. Além disso, estimulou o interesse em investigar a vida e trajetória de diversas personalidades negras que desempenharam importantes feitos, contudo não são reconhecidas nos currículos acadêmicos de muitas instituições de ensino. Apesar dessa condição, é possível encontrar, por outro lado, diversas iniciativas espalhadas e comprometidas em recontar a história do design, pontuando a presença de pessoas negras na gênese, no passado e no presente da profissão.

Os resultados esperados pela pesquisa foram alcançados à medida que mais desdobramentos temáticos surgiram durante o processo. Além de reunir um acervo de referências negras para pessoas designers que assim se identificam e/ou lutam pela causa, a pesquisa levanta dúvidas sobre outras questões: quais foram as primeiras mulheres negras a exercerem a profissão de design no Brasil? Onde estão as contribuições dos povos indígenas para o design brasileiro? Essas perguntas apresentam um fértil campo de investigação que pode expandir a consciência sobre a diversidade cultural brasileira.

A produção dos modelos de cartas editoriais alcançou os objetivos esperados inicialmente e carrega uma identidade visual que expressa a riqueza simbólica afro-brasileira. O projeto tangibiliza a luta antirracista em um produto que pode integrar materiais pedagógicos, tornando-se uma fonte de consulta sobre o tema.

Como aprendizado, compreende-se que, para aprofundar os saberes a respeito de assuntos contrários a caminhos hegemônicos, é preciso ir além daquilo que é ensinado em espaços de reprodução de códigos opressivos. É necessário investigar a fundo, ter curiosidade e interesse sobre o que não é contado.

Lidar com temas sensíveis situa o design sobre o lugar que ocupa e as funções que exerce na sociedade, lembrando que não é ao mercado que a profissão deve atender, e sim às necessidades humanas de qualquer natureza.

REFERÊNCIAS

ADG. Associação dos Designers Gráficos. **Código de Ética Profissional do Designer Gráfico no Brasil**. Disponível em: adg.org.br/novosite/wp-content/uploads/2020/07/ADGBrasil_CodigoEtica.pdf. Acesso em 4 de janeiro de 2025.

ALBUQUERQUE, Elisabete Maria de. **Design gráfico em tempos de ativismo**. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Design UFPE, Recife - PE, 2018.

BACKX, Felipe Gomes. **Black Rio**. 2018. 49 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Visual Design) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2018.

BENACHIO, ANA LAURA. **Maria Lídia Magliani (1853–1929)**. In: GOMES, Paulo (Org.). *Pinacoteca Barão de Santo Ângelo: Catálogo Geral (1910-2014)*. 1. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2015. v. 2, p. 562. Disponível em: www.ufrgs.br/acervopbsa/acervo-do-instituto-de-artes-ufrgs/anotacoes-para-uma-estoria-personagem/. Acesso em 17 de jan. de 2025.

BRASIL. Ministério da Cultura. **O Clarim da Alvorada: O jornal da resistência**. Fundação Palmares, Brasília - DF. Fevereiro de 2019. Disponível em: <https://www.gov.br/palmares/pt-br/assuntos/noticias/o-clarim-da-alvorada-o-jornal-da-resistencia>. Acesso em 13 de janeiro de 2025.

BRASIL. **Ministério da Igualdade Racial. Monitoramento e avaliação Edição Censo Demográfico 2022 - Nº 3**. Brasília - DF. Fevereiro de 2024. Disponível em: www.gov.br/igualdaderacial/pt-br/composicao/secretaria-de-gestao-do-sistema-nacional-de-promocao-da-igualdade-racial/diretoria-de-avaliacao-monitoramento-e-gestao-da-informacao/informativos/Informe-edicao-censo-demografico2022.pdf. Acesso em 8 de dezembro de 2024.

BRASIL. Lei Nº 10.639 , de 09 de janeiro de 2003. **Dispõe sobre a inclusão no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira"**. Brasília, DF: Diário Oficial da União, 1990.

BRITO, Lara. **Conheça Tomás Santa Rosa, considerado 'pai do livro moderno' e protagonista nas artes gráficas brasileiras.** Para Portal G1 PB,, João Pessoa - PB, 2022. Disponível em:<https://g1.globo.com/pb/paraiba/noticia/2022/02/13/conheca-tomas-santa-rosa-considerado-pai-do-livro-moderno-e-protagonista-nas-artes-graficas-brasileiras.ghtml>. Acesso em Janeiro de 2025.

BRITO, J. **Cooper Black, a personagem oculta em “Dear White People”.** Para plataforma digital B9, Pinheiros - São Paulo/SP, 2017. Disponível em <https://www.b9.com.br/74623/cooper-black-personagem-oculta-em-dear-white-people/#:~:text=Cooper%20Black%20e%20Contracultura%20Negra,yourself%20%E2%80%93%20fa%C3%A7a%20voc%C3%AA%20mesmo>. Acesso em Jan. 2025.

BUGGY, Leonardo Costa. **O MECOTipo: Método de Ensino de Desenho Coletivo de Caracteres Tipográficos.** Segunda Edição. Serifa Fina e Estereográfica. Recife - PE, 2019

CARDOSO, Rafael. **Censo 2022: Maioria dos maranhenses se declara parda e há crescimento entre indígenas e pretos.** Para Portal G1 MA, 2024. São Luís - MA. Disponível em: <https://g1.globo.com/ma/maranhao/noticia/2023/12/22/censo-2022-maioria-dos-maranhenses-se-declara-parda-e-ha-crescimento-entre-indigenas-e-pretos.ghtml>. Acesso em Jan. de 2025.

CARDOSO, Rafael. **Design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica 1870-1960.** Editora Cosac Naify, São Paulo - SP, 2005.

CARMO, Eliane F. B. M do. **História da África nos anos iniciais do ensino fundamental: os Adinkra.** Universidade Federal do Recôncavo Baiano, Salvador - Bahia, 2016.

CÉSAIRE, Aimé. **Ensaio Sobre o Colonialismo.** Editora Letras Contemporâneas, Florianópolis - SC, 2010.

COSTA, Deborah e PEREIRA, Leidiane. **Design Antirracista: Panorama Do Curso de Design da UFMA.** São Luís, 2023. 58 p. Monografia (Bacharelado em Design) - Universidade Federal do Maranhão, 2023.

ESCOBAR, Arturo. **Autonomia y diseño: la realización de lo comunal**. Popayán: Universidad del Cauca Sello editorial, 2016.

EISINGER, Dale. **The Complete History of the Cooper Black Font in Hip-Hop**. Para site Complex, Califórnia - EUA, 2018. Disponível em: www.complex.com/style/a/dale-eisinger/cooper-black-font-hip-hop-album-covers. Acesso em Fev. de 2025.

FRASCARA, Jorge. **Diseño gráfico para la gente** . Editora Infinito, Buenos Aires - AR, 2008.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Esperança: Um reencontro com a Pedagogia do Oprimido**. Editora Paz e Terra, Rio de Janeiro - RJ, 1992.

HOOKS, Bell. **Olhares Negros: Raça e Representação**. Editora Elefante, São Paulo - SP, 2019.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação - Episódios de racismo cotidiano**. Editora Cobogó, Rio de Janeiro - RJ, 2019.

LIMA, C. S.; ROCHA, B. M. **Open design: Compartilhamento e democratização nas práticas de projeto. Gestão & Tecnologia de Projetos**. São Carlos, v15, n3, p.6-17, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/gtp.v15i3.166815>. Acesso em Jan.de 2025.

MARGOLIN, Victor; MARGOLIN, Sylvia. **Um Modelo Social de Design: questões de prática e pesquisa**. Revista Design em Foco, vol. I, núm. 1, julho-dezembro, 2004, pp. 43-48 Universidade do Estado da Bahia. Bahia, Brasil.

MOORE, Carlos. **Racismo e Sociedade: novas bases epistemológicas para entender o racismo**. Mazza Edições, Belo Horizonte - MG, 2007.

MONTOURI, Bruna Ferreira. **Perspectivas Decoloniais Para Um Design Pluri universal**. Pós FAUUSP, São Paulo - SP, v. 28, n. 52, jan-jun, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/posfau/article/view/176954>. Acesso em Janeiro de 2025.

MOURA, Mônica. **Design Para o Sensível: Política e Ação Social na Contemporaneidade**. Revista ENSINARMODE, Ano 1, N. 3, Junho-Setembro 2018,

Florianópolis - SC p. 44-67 Disponível em: dx.doi.org/10.5965/259446303120184467
Acesso em Janeiro de 2025.

NASCIMENTO, Abdias de. **O Genocídio do Negro Brasileiro**. Editora Paz e Terra S/A, Rio de Janeiro - RJ, 1978.

ORG. PRETADG. **Catálogo Negras Memórias do Design Brasileiro** [livro eletrônico]. Organização PretADG, Salvador - BA, 2024. Disponível em: www.pretadg.com.br. Acesso em 26 de Dezembro de 2024.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: QUIJANO, A. **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Perspectivas latino-americanas. CLACSO (Conselho Latinoamericano de Ciência Sociais), Buenos Aires - Argentina, 2005.

SAMARA, Timothy. **Grid. Construção e Desconstrução**. Editora Cosac & Naify. São Paulo - SP, 2007.

SANTOS, Jocélio Teles do. **O poder da cultura e a cultura no poder : a disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil**. EDUFBA, Salvador - BA, 2005.

SILVÉRIO, Florença Freitas. **O Pensar Científico de Africanos e Seus Descendentes nas Ciências Volume 8**. Instituto Federal da Bahia, Salvador - Bahia, 2023. Disponível em: <https://portal.ifba.edu.br/prpgi/editora/livros/ciencias-humanas/OPensarCientficodeAfricanosedeseusdescendentesnasCincias.pdf>. Acesso em Janeiro de 2025.

SIMON, Ana Beatriz. **História do Design no Brasil: contribuição negra**. Anais do 8º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design. São Paulo - SP, 2008.

SOUSA, Hemelin. **Design editorial para uma reflexão sobre a luta antirracista**. São Paulo, 2021. 70 p. Monografia (Bacharelado em Design) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, Curso Design, 2021.

WHEELER, Alina. **Design de identidade de marca: guia essencial para toda a equipe de construção de marcas (4ª ed.)**. Porto Alegre: Bookman, 2012

APÊNDICE A - CARTA EDITORIAL “FRANCISCO DE PAULA BRITO”

Referências
Negras
no
Design
Brasileiro

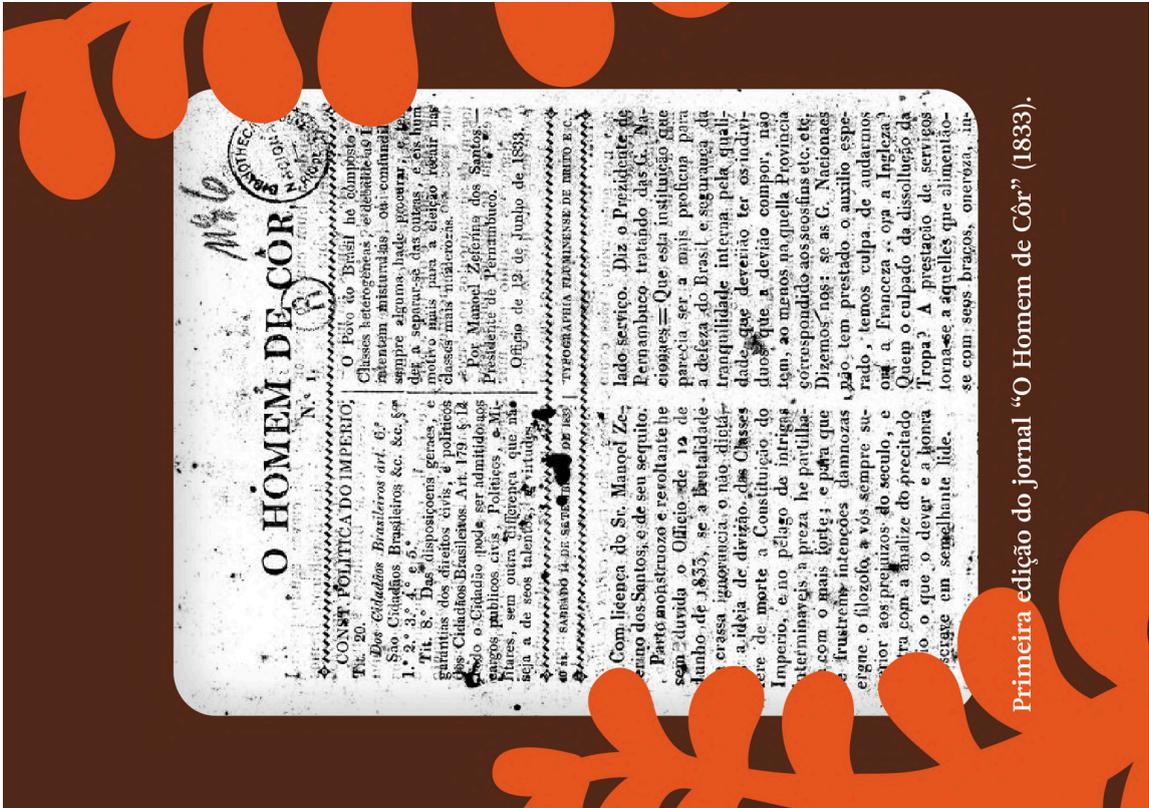


FRANCISCO PAULA BRITO
(1809 - 1861)

Foi editor, impressor, tipógrafo, jornalista carioca nascido em 1809 protagonizou o feito de ser a primeira pessoa negra proprietária de uma gráfica no Brasil e um dos principais editores de sua época. Era neto de africanos libertos e foi pioneiro na imprensa gráfica negra no Brasil, estimulando o movimento antirracista por meio de importantes contribuições.

CONTRIBUIÇÕES

- Criador da “Tipografia Fluminense de Brito e Cia”;
- Pioneiro na imprensa negra no Brasil;
- Criador do jornal “O Homem de Cór”, considerada as primeiras publicações a tratar sobre a situação negro na sociedade brasileira.



Primeira edição do jornal “O Homem de Cór” (1833).

APÊNDICE B - CARTA EDITORIAL “TOMÁS SANTA ROSA”

Referências
Negras
no *Design*
Brasileiro



TOMÁS SANTA ROSA (1909 - 1956)

Foi um dos artistas gráficos, cenógrafo, figurinista e ilustrador que mais marcaram a história brasileira das artes gráficas. Seu trabalho multidisciplinar envolvia criação de cenários de teatro, produções gráficas, ilustração e artes visuais. Se tornou conhecido como “pai do livro moderno” por trabalhar com arranjos editoriais que dinamizavam a experiência da leitura.

CONTRIBUIÇÕES

- Novas referências de construção gráfica e editorial para livros de sua época;
- Pioneiro da cenografia moderna brasileira;
- Docente em instituições de ensino e arte como FGV e MAM, trabalhou também na Biblioteca Nacional, no Ministério da Cultura, entre outros.

doidinho



romance

JOSÉ LINS DO REGO

ARIEL EDITORA LTD.

Capa do livro “Doidinho” (1933) de José Lins do Rego, ilustrada por Tomás Santa Rosa.

APÊNDICE C - CARTA EDITORIAL “ABDIAS DO NASCIMENTO”

Referências
Negras
no *Design*
Brasileiro

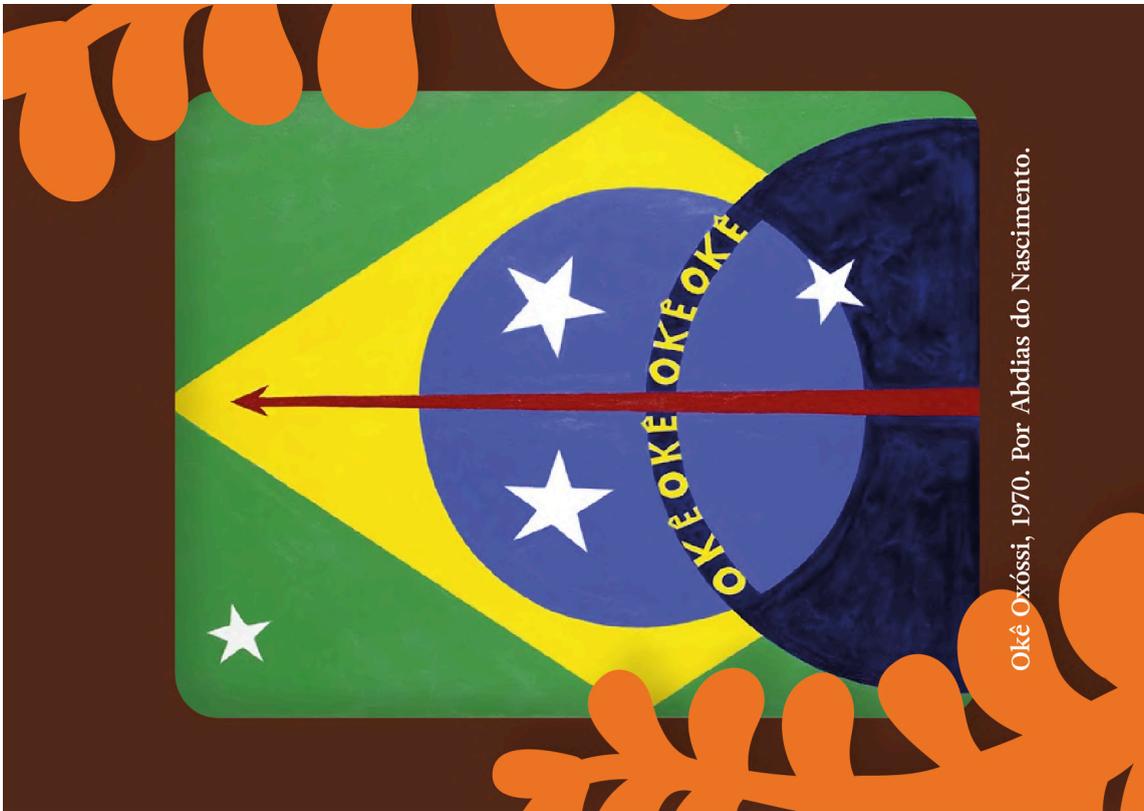


ABDIAS DO NASCIMENTO (1914 - 2011)

Abdias do Nascimento nasceu em 14 de março de 1914, em Franca, São Paulo, e se tornou uma das figuras mais emblemáticas da luta pelos direitos das pessoas negras no Brasil. Autodidata nas artes plásticas, foi também escritor, poeta, dramaturgo e ativista incansável do movimento negro.

CONTRIBUIÇÕES

- Criação do Teatro Experimental do Negro (1944) no Rio de Janeiro - RJ
- Livro *O Genocídio do Negro Brasileiro* (1978).
- Obras visuais que exaltam os símbolos da cultura afro-brasileira tais como Okê Oxóssi,



Okê Oxóssi, 1970. Por Abdias do Nascimento.

APÊNDICE D - CARTA EDITORIAL “MARIA LÍDIA MAGLIANI”

Referências
Negras
no *Design*
Brasileiro



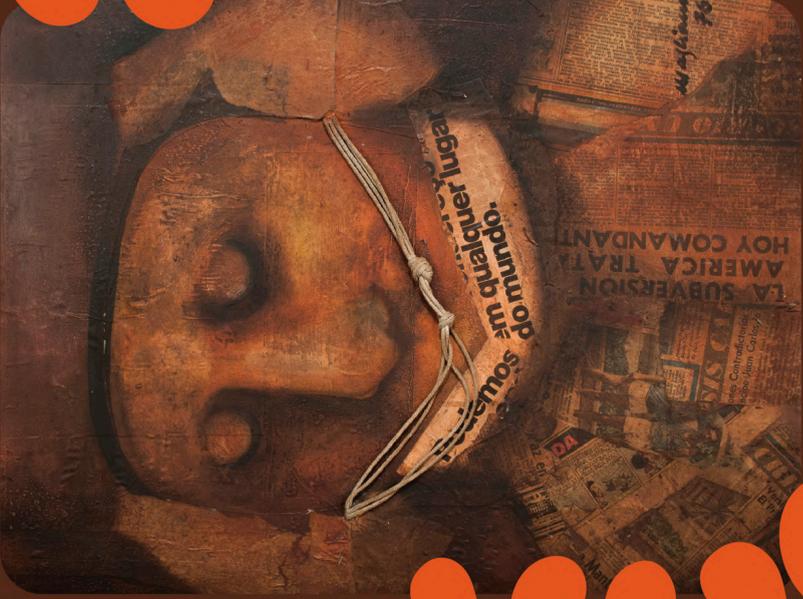
MARIA LÍDIA MAGLIANI

(1946 - 2012)

Maria Lídia teve uma carreira marcada por obras que refletem, segundo PretADG (2024), “profundamente as tensões políticas e sociais do Brasil durante a ditadura militar, além de abordar questões relacionadas à condição feminina e ao racismo no país”

CONTRIBUIÇÕES

- Obras críticas à violência e opressão sofrida por mulheres na sociedade brasileira;
- Primeira mulher negra a se formar no curso de Artes Plásticas da UFRGS;
- Utilização de materiais e técnicas mistas como pintura, colagem e ilustração para composição de suas obras.



Anotações Para Uma Estória: Personagem (1976)
por Maria Lídia Magliani.

APÊNDICE E - CARTA EDITORIAL “EDSOLEDA SANTOS”



Referências
Negras
no *Design*
Brasileiro

EDSOLEDA SANTOS (1939 - *dias presentes*)

Formada pela Escola de Belas Artes da UFBA, Edsoleda desempenha seu trabalho no campo das artes visuais, design gráfico, ilustração e também como figurinista. A designer expressa em seu trabalho as múltiplas manifestações artísticas por meio de representação de orixás, refletindo a conexão entre as artes visuais, a religiosidade e a identidade afro-brasileira

CONTRIBUIÇÕES

- Educadora na mesma instituição em que se formou;
- Trabalho correlacionado entre natureza, arte e forças das religiões de matriz africana.
- autora e ilustradora de livros que combatem o racismo religioso por meio dos conhecimentos sobre entidades e orixás.



Capa do livro Obaluaê de Edsoleda Santos (2015).



GOYA LOPES (1954 - *dias presentes*)

Goya Lopes atua ativamente pela defesa da memória afro-brasileira e pelo protagonismo negro no cenário nacional do design. Formada em Artes Plásticas pela UFBA, possui uma carreira voltada para a projetos de moda que exaltam identidades, iconografias e simbolismos do universo afro-brasileiro.

CONTRIBUIÇÕES

- Coordenadora e curadora da exposição Memórias Negras no Design Brasileiro.
- Possui estampas presentes em diversos lugares do Brasil e do mundo, como Palácio Itamaraty, fundação Palmares, entre outros;
- Presidente, por diversas vezes, da Associação Brasileira de Designers da Bahia.



Estampas de Goya Lopes.

APÊNDICE G - CARTA EDITORIAL “MARIA DO CARMO”

Referências
Negras
no *Design*
Brasileiro



MARIA DO CARMO (1954 - *dias presentes*)

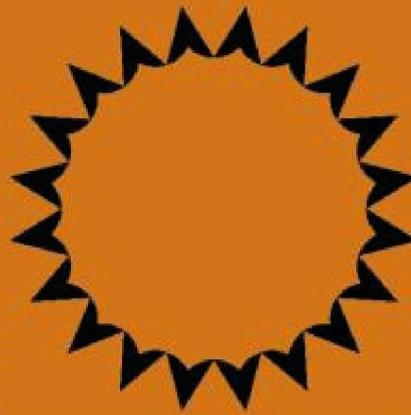
Sua carreira deu início como figurinista em escolas de samba de São Paulo, anos depois ingressou no curso de Modelagem Industrial e é atualmente doutoranda em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Do Carmo considera o ato de vestir como uma ação política e que as pessoas, através de suas vestimentas, podem manifestar suas ideias e reafirmações sociais.

CONTRIBUIÇÕES

- Coordenadora e curadora da exposição Memórias Negras no Design Brasileiro;
- É autora do livro “**Moda afro-brasileira é design de resistência da luta negra no Brasil**” (2023);
- Primeira pesquisadora a tratar da sobre moda afro-brasileira, design de resistência no mestrado de Têxtil e Moda (EACH-USP).

Moda afro-brasileira é design de resistência da luta negra no Brasil

MARIA DO CARMO PAULINO DOS SANTOS



Capa do livro *Moda afro-brasileira é design de resistência da luta negra no Brasil* (2023).

APÊNDICE H - CARTA EDITORIAL “BRENO LOESER”

Referências
Negras
no *Design*
Brasileiro



BRENO LOESER (1994 - *dias presentes*)

Mesmo jovem, Breno Loeser já é referência na área do design por seu trabalho voltado a preservar simbologias das religiões de matriz afro-brasileiras, em especial, o candomblé. Além de designer, o sergipano é artista visual, ilustrador e Mestre em Ciências da Religião pela UFS.

CONTRIBUIÇÕES

- Trabalho de resgate e conservação de simbologias afro-brasileiras;
- Criador da identidade visual do Catálogo Memórias Negras no Design;
- Designer de estampas da FARM Rio.



Poster "Orí Odara" de Breno Loeser.