

# Relato de experiência: uma conversa sobre design e raça

Célio Teodorico dos Santos



## Celio Teodorico dos Santos

Bacharel em Desenho Industrial pela Universidade Federal da Paraíba (1983). Mestre em Engenharia de Produção pela Universidade Federal de Santa Catarina (1998), na área de Gestão do Design e do Produto. Doutorado em Engenharia Mecânica, na área de Projeto de Sistemas Mecânicos pela UFSC - Universidade Federal de Santa Catarina em 10 de dezembro de 2009. É professor Associado do Departamento de Design da Universidade do Estado de Santa Catarina. Tem experiência na área de Desenho Industrial, atuando principalmente nos seguintes temas: Pesquisa em Design, Design Industrial, Design Thinking, Ergonomia, consultoria no desenvolvimento de produtos eletroeletrônicos, equipamentos hospitalares, projetos especiais e mobiliário. Pesquisador em Prospecções Metodológicas em Design, linguagem do Produto, Tecnologia Ubíqua e Perifásica e Tecnologia Assistiva, Pesquisas Ergonômicas, Métodos Representacionais para o Ensino de Design, Pesquisas em Design de interações. É professor Associado da Udesc. É professor permanente do Programa de Pós Graduação em Design (PPG Design) da UDESC. É Coordenador do Laboratório de Pesquisas em Design de Interações LPDI UDESC. Contato: celio.teodorico@gmail.com

**RESUMO [PT]:** Este texto é um relato de experiência, a partir do conhecimento adquirido no Campo do Design, com uma atuação profissional e acadêmica do autor ao longo de trinta e oito anos. Neste ensaio, o autor compartilha seus *insights* sobre o processo criativo e tópicos de raça, privilégio e agência dentro de um contexto de prática e ensino superior de Design. A partir de estudos relacionados à semântica de produtos, busca relações entre as referências culturais pessoais e a proposição de um modelo metodológico com ênfase nos atributos perceptuais e em modelos de ensino que ressaltam as experiências manuais. De suas experiências de infância aos estudos de graduação e pós-graduação e seus caminhos de carreira na academia e na prática, sua história impactante oferece perspectivas para estudantes e designers negros emergentes, criando um ponto de entrada para abordar as complexidades da raça no Design e trazer à luz os desafios do ensino de Design. Ao longo do texto estão imagens que mantêm significado cultural, de relíquias de família a trabalhos que destacam aspectos de sua identidade.

**Palavras-chave:** *Ensino, Design, Raça, Identidade Negra no Brasil, Política, Semântica do produto, atributos simbólicos, atributos de estilo.*

**ABSTRACT [EN]:** This text is an experience report, based on the knowledge acquired in the Field of Design, with the author's professional and academic performance over thirty-eight years. In this essay, the author shares his insights into the creative process and topics of race, privilege, and agency within a context of Design higher education and practice. Based on studies related to product semantics, he seeks relationships between personal cultural references and the proposition of a methodological model with an emphasis on perceptual attributes and on teaching models that emphasize manual experiences. From her childhood experiences to undergraduate and graduate studies and her career paths in academia and practice, her impactful history offers perspectives for emerging black students and designers, creating an entry point to address the complexities of race in Design and bring to light the challenges of teaching Design. Throughout the text are images that maintain cultural significance, from family heirlooms to works that highlight aspects of their identity.

**Keywords:** *Education, Design, Race, Black Identity in Brazil, Politics, Product semantics, symbolic attributes, style attributes.*

**RESUMEN [ES]:** Este texto es un relato de experiencia, basado en los conocimientos adquiridos en el Área del Diseño, con el desempeño profesional y académico del autor a lo largo de treinta y ocho años. En este ensayo, el autor comparte sus conocimientos sobre el proceso creativo y los temas de raza, privilegio y agencia dentro de un contexto de educación y práctica superior del Diseño. A partir de estudios relacionados con la semántica de producto, busca relaciones entre los referentes culturales personales y la proposición de un modelo metodológico con énfasis en los atributos perceptivos y en modelos de enseñanza que enfatizan las experiencias manuales. Desde sus experiencias infantiles hasta estudios de pregrado y posgrado y sus trayectorias profesionales en la academia y la práctica, su impactante historia ofrece perspectivas para estudiantes y diseñadores negros emergentes, creando un punto de entrada para abordar las complejidades de la raza en el diseño y sacar a la luz los desafíos de la enseñanza. Diseño. A lo largo del texto hay imágenes que mantienen un significado cultural, desde reliquias familiares hasta obras que resaltan aspectos de su identidad.

**Palabras clave:** *Educación, Diseño, Raza, Identidad Negra en Brasil, Política, Semántica de producto, Atributos simbólicos, Atributos de estilo.*

## Introdução

Os estudantes negros nos cursos de Design ainda são uma minoria. Apesar das universidades públicas estarem abertas à Lei nº 12.711, Lei de Cotas, aprovada no Brasil em agosto de 2012 e o número de estudantes negros matriculados em universidades ter aumentado de 1,7 milhão em 2014 para em torno de 3 milhões em 2018 (uma diferença de 74,6%), os cursos mais procurados nos vestibulares (entre os quais está a Medicina, mas também o Design) ainda têm um número pequeno de estudantes pretos e pardos. Entre 2010 e 2019 o número de alunos negros no ensino superior cresceu quase 400%, mas dados do Censo da Educação Superior mostram que as graduações que mais incluem alunos pretos e pardos ainda são Serviço Social, Licenciaturas em Letras e em Química, Recursos Humanos e Enfermagem (INEP, 2019).

Tenho trinta e oito anos de atuação profissional e acadêmica no campo do Design, e iniciei a minha experiência acadêmica como professor aos vinte e sete anos em um curso de especialização em Design na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), como notório saber, pois só tinha a graduação. Desde então, são muitas as inquietações em busca de me aprofundar e desmistificar o Design por meio de uma abordagem reflexiva para estimular os alunos na construção de caminhos e tomada de decisões ao longo dos processos experienciados, e do ensino aprendizagem.

Em minha vida acadêmica, ao longo desses 38 anos, não tive 10 alunos negros. E na pós-graduação, somente três. Ainda são muitos os desafios. É necessário quebrar esta barreira. Os negros que atuam profissionalmente ou na vida acadêmica relacionada ao design podem ser contados nos dedos. Os obstáculos estão em toda a parte, e você percebe isso em atitudes dissimuladas de grupos de não pretos: a cobrança para nós é muito maior, detalhada, incisiva e dura.

No Design, a construção de um projeto é resultado, entre outras coisas, de uma compreensão da história, linguagem, símbolos, padrões e estética da imagem. É imperativo que os designers tenham uma base sólida nessas áreas a fim de apoiar a criação de trabalhos com consciência cultural. Apesar dessa consciência, permanecem lacunas na história do Design que negligenciam a exibição de um amplo espectro de linguagens visuais do passado e excluem discussões sobre como o Design foi cúmplice na formação e no reforço do racismo (WALTERS, 2020).

Ao observar de perto a nossa formação décadas atrás, percebe-se que grande parte deste percurso foi o de replicar o modelo europeu de Design, negligenciando nossos valores identitários. As mudanças estão aflorando pelas manifestações de pequenos grupos de artesãos, comunidades e designers que carregam em seu trabalho valores imprescindíveis de suas origens. A acuidade que se utiliza é reflexo de simplicidade e maturidade, na dança dos detalhes: com o uso de narrativas metafóricas são construídas histórias que alimentam a alma e nos mantém sonhando. A linguagem e os gestos, padrões identificáveis emergem apontando para mudanças nos estilos e na representação cultural do Design de produtos.

### “Lixar é uma arte”

Nasci em 11 de fevereiro de 1957, na cidade de Garanhuns, Pernambuco. Na marcenaria do meu pai, logo cedo, aprendi a utilizar algumas ferramentas. Minha principal tarefa era ajudá-lo lixando os móveis que ele fazia sob encomenda. Eu não gostava nem um pouco de lixar, preferia que ele me deixasse envernizar ou fazer outra tarefa. Certa vez ele me disse: “meu filho, lixar é uma arte”. Naquele momento, achei que era só para me entusiasmar e não reclamar da tarefa. Só muito tempo depois, quando saí da universidade e

depois de ter desenvolvido vários projetos de produtos, entendi que, de fato, o meu pai tinha razão. Design se faz nos detalhes, "no lixar". Por trás disso vem a intenção do designer em evocar significados. Ao lixar, você pode modificar um chanfro por um raio, alterar uma característica de estilo e o caráter de expressividade do objeto, alterar as suas qualidades estéticas. Ao lixar, vamos nos lixando também como designers: esta sensibilidade vem com a prática e, infelizmente, passa longe da academia.

São raros os professores das disciplinas de prática projetual que tecem comentários nesta direção com os seus alunos. Cuidar dessas qualidades subjetivas é um domínio do design necessário para construir conteúdos e um discurso próprio da área. Nossas histórias — e por isto deixei colegas me convencerem que escrever um texto em primeira pessoa era importante — oferecem perspectivas únicas sobre as maneiras como abordamos o Design e como a experiência de ser um negro designer, um negro professor e um negro pesquisador influencia a maneira como ensinamos nossos alunos.

Sou de uma família de sete irmãos, duas mulheres e cinco homens, de casa simples no interior do estado de Pernambuco. Meu pai faleceu em 1976, quando eu tinha 14 anos. Minha mãe Dona Jovelina foi sempre a grande motivadora que via nos estudos um caminho melhor para os seus filhos, mesmo sem saber ler e escrever. Curiosamente, ainda hoje aos 103 anos, ela não sabe o que é a minha profissão de designer (FIG.1).



Figura 1: Dona Jovelina no quintal de sua casa. Fonte: acervo da família

Um pouco antes de servir o exército, ainda jovem, trabalhei em uma loja de confecções no centro da cidade de Garanhuns. Muitas vezes ao sair, no final de tarde, costumava passar em uma revistaria. Meu primeiro contato com as possibilidades do Design (ou pelo menos de um Design formal, como área de conhecimento), foi por meio de uma coleção chamada "Biblioteca Salvat de Grandes Temas". Um destes temas era "O Desenho Industrial". Folhei o pequeno livro inteiro, e não parei de ler as primeiras vinte páginas de abertura do livro, um texto de Ettore Sottsass falando sobre condicionantes estéticas, tecnológicas e sociais, origem do Design, evolução histórica e sua função social e artística, além das importantes pontuações sobre a responsabilidade do designer perante a sociedade. Comprei o livro, que não custava tanto, e decidi naquele momento que o Design seria a minha prioridade numa percepção de presente e de futuro.

Nesta época, face à pouca oferta de cursos, era mais simples se fazer uma escolha por uma área do conhecimento e tentar o vestibular. Hoje, a oferta

de cursos superiores aumentou consideravelmente e a internet auxilia na busca pelo curso que talvez se encaixe com os seus sonhos. As dúvidas e incertezas, no entanto, estão presentes nas duas situações. Acredito que hoje os estudantes estão chegando à universidade bem mais jovens, e toda uma conjuntura de fatores comportamentais e de contexto gera tensão ainda maior na tomada de decisão neste mundo tão complexo.

Foi também por esta época, na mesma loja de confecções, que percebi que algumas pessoas ficavam incomodadas porque eu era negro, murmuravam comentários racistas porque me vestia bem. Eu gostava de desenhar as minhas roupas e, na época, calça boca-sino estava em alta. Certa manhã, quando entrei na loja com uma calça boca-sino lilás, uma das balconistas falou para sua amiga ao lado, "esse neguinho é metido a besta". Algo que aprendi com esse episódio, e outros ao longo da vida, é que um negro deve andar bem vestido para ser respeitado, porque somos observados, continuamente, ainda com certo receio.

Mesmo com todas essas coisas que unem a humanidade e nos tornam semelhantes — as famílias grandes, ter perdido o pai, ser jovem, gostar de manifestar esta juventude através da roupa e da música, escolher uma profissão, ser seduzido por uma perspectiva de carreira — há algumas experiências compartilhadas pelo fato de ser negro que nos conectam — e continuam conectando nossos alunos negros que chegam às universidades hoje: as histórias de opressão e desvantagens econômicas impactaram diretamente em suas vidas, muitas vezes tornando-os estudantes universitários de primeira geração. Muitos contam, como eu, com ajuda financeira para cobrir despesas de subsistência, enquanto também fazem malabarismos com empregos e trabalho. As experiências que eu tive e que meus alunos negros têm hoje influenciam nossa compreensão de mundo e as escolhas que fazemos como designers.

Antes de ingressar na faculdade, eu estudava em escola pública e trabalhava na oficina do meu irmão como auxiliar de mecânico. Durante este período pintei toda a oficina e fiz desenhos de motores e peças nas paredes; montei uma loja de autopeças no mezanino e percebi que não era difícil ganhar um bom dinheiro com este tipo de negócio. Aos quatorze anos abri uma conta no banco, sob a tutela do meu irmão, e fazia toda a movimentação de compra e venda de peças. Mas o meu sonho maior era fazer uma universidade e, inicialmente, vislumbrava arquitetura ou engenharia mecânica.

O próximo passo foi o vestibular, quando tomei conhecimento que em Campina Grande iria ter um processo seletivo para um curso novo de Desenho Industrial. Não tive dúvidas e comecei a estudar mais. Eu me lembro que ficava no quintal lendo em voz alta para facilitar a memorização. Fui aprovado no teste de habilidade específica (desenho e criatividade), mas ainda precisava enfrentar as provas; tudo era muito difícil. Eram apenas vinte vagas. Felizmente, um colega que havia prestado vestibular comigo, chegou até a minha casa trazendo a notícia, ouvida no rádio, que o meu nome estava entre os aprovados para o Curso de Desenho Industrial.

Fui morar em Campina Grande ajudado pela família e obtive um crédito educativo para poder me manter por lá. Pegava muita carona para visitar a minha família em Garanhuns, mas tudo valia a pena. A possibilidade de estudar no ensino público, e a ajuda oferecida a alunos carentes é muito importante na geração de oportunidades. Para estudantes pobres, o maior problema é se manter estudando. O fantasma das ações afirmativas, vemos diariamente na Universidade, é o desamparo, a falta de ações de permanência.

Os dois primeiros meses morando em uma república, indo de ônibus para universidade, foram um misto de alegria e curiosidade. Em uma aula de Introdução ao Desenho Industrial, fomos tomados de surpresa por um

professor que falou, "quem pensa que terá um futuro com o desenho industrial, está enganado, este curso é para madame". Naquele momento, todos na sala emudeceram e eu fiquei uns dois meses pensando sobre a minha escolha. A crítica, no entanto, estava relacionada ao tipo de design que se deseja praticar. Além da formação em design, o referido professor tinha outra graduação, em antropologia, e era natural que ele estivesse engajado com questões sociais mais relevantes. Foi um período crítico e de incertezas.

Quando acreditamos em um paradigma é importante se aprofundar nele, e no segundo ano de curso, pensei: é isso que quero levar adiante como indivíduo e profissional. Então comecei a embrenhar-me nos estudos e a melhorar algumas habilidades que acreditava, poderiam aprimorar a minha formação: passei a tirar dúvidas e levar trabalhos para os professores comentarem, isso ajudou bastante.

Uma pergunta importante de se fazer é, por que só passamos a entender os sistemas de segunda ordem, ou seja, do campo das significações, depois da graduação? As aulas teóricas de semiótica e correlatas davam um nó na cabeça, eram maçantes e a bibliografia um terror. Esta questão pode ser vista, tanto da perspectiva do aluno quanto da perspectiva do professor em relação à pouca leitura dos alunos e de uma forte necessidade em se obter receitas prontas para quaisquer problemas de design. O ensino é dinâmico e aberto, num processo constante de transformação, e no Design não poderia ser diferente.

Já com uma carreira consolidada, em 2016, tive a oportunidade de levar três projetos da Universidade do Estado de Santa Catarina, ao Global Grade Show em Dubai. Participaram conosco 30 universidades, com cerca de 150 projetos, vindos das diversas partes do planeta. Do Brasil éramos apenas a UDESC e a PUC-Rio. Foi uma semana de troca de experiências com colegas de diferentes instituições. Infelizmente, percebi que lá fora o Design é muito mais experimental, a pesquisa é geralmente aplicada e apresenta soluções para as pessoas, cidades e meio ambiente. O nosso formato acadêmico de geração de artigos que efetivamente, apresentam contribuições muito pequenas ao estado da arte, onde se conjectura muito e se produz muito pouco, está muito longe da formação em Design no restante do mundo. O número de patentes e de soluções transformadoras é pígio em nosso país.

Me lembro que cada professor tinha 10 minutos para falar sobre o que o Design poderia fazer, respondendo ao questionamento *"What Design Should Do?"*. Foi um bom momento de reflexão, a partir da percepção de diferentes culturas e o modo de como agir neste mundo. Pensando em uma abordagem desejável, realista e geradora de resultados mais efetivos, e neste texto em particular, eu diria que o Design deve investir em sua inserção formal no setor político. Os efeitos dessas ações, de combate ao racismo e às discriminações no ambiente acadêmico, não ficam limitados às universidades. Se desdobram a toda a sociedade. Investir nestas ações é fazer com que a Universidade consiga cumprir seu papel. É um investimento no porvir, na diversidade, em uma visão de mundo e de ciência mais complexa. Não esqueçamos que existe o racismo sistêmico, e que pensar uma disciplina a partir deste ponto de vista antirracista, político, é atacar a causa desse racismo, que é silenciar, colocar embaixo do tapete, tornar invisíveis sujeitos que, historicamente, compõem a formação social do Brasil.

Dentro disso, fazer mais uso da tecnologia e da ubiquidade para o desenvolvimento de produtos e serviços direcionados a melhorar a vida das populações desfavorecidas, atuando em áreas como saúde, educação, transporte, segurança e meio ambiente. É preciso também lembrar que introduzir conceitos sobre princípios de Design e o seu papel social é, de alguma forma, também uma arte, é também lixar: é pensar uma educação para o presente e o futuro, (sem esquecer as raízes).

## Design para quem é e para quem não é designer

Se você me perguntar se meu pai era designer, eu diria que sim. A pequena marcenaria do meu pai ficava ao lado de nossa casa e era um convite para “fazer arte”. Observava como ele desenhava e construía os móveis, tudo com ferramentas manuais muito simples. Estábamos nos anos 1970. Numa cadeira, por exemplo, as partes se encaixavam perfeitamente. As curvas que moldavam o encosto e o assento, a partir de uma combinação de madeira e compensado laminado, eram um convite para o sentar.

As cristaleiras ele fazia com gabaritos de compensado laminado fino, para obter curvas e desenhos que eram esculpidos no formão em baixo relevo na madeira. Estes detalhes traziam expressividade e estilo para o móvel. Tinha uma parte que eu gostava muito, quando ele misturava álcool com goma laca para fazer o verniz, e com uma bucha de algodão envernizava a peça. Era uma cena de encher os olhos. O conhecimento prático, tácito, envolvendo várias condicionantes e aspectos formais, ergonômicos, de fabricação, de materiais, entre outros, são bem conhecidos na área do Design. Meu pai, tinha um domínio claro e objetivo sobre essas condicionantes, projetava o móvel de acordo com o gosto de seu cliente, tinha domínio sobre a forma. Ele provavelmente só fez o ensino básico até a quinta série, mas sabia ler e escrever, e mais ainda lia e interpretava os desenhos. Na Figura 2, apresento uma cena de família de meu pai e minha irmã mais velha, em um momento de confraternização.



Figura 2: Seu Antônio e Crisna. Fonte: acervo de família

Em paralelo às minhas atividades de professor, nestes últimos anos venho desenvolvendo um projeto autoral, com muitas peças confeccionadas a mão com achados de madeira, explorando a combinação de materiais, estampas e de características estéticas bem peculiares, afirmando nossa identidade. Ao longo desses 38 anos de vivência no design, tenho um produto (Poltrona *Joker*) como “obra do acervo permanente do Museu Oscar Niemeyer em Curitiba”, e mais de vinte projetos premiados na área. Este reconhecimento traz um pouco de conforto, prestígio e se transforma em estímulo que é dividido com meus alunos na construção de caminhos possíveis.

Design requer um propósito, assim como a vida: estar vivo é um propósito. Este ingresso na marcenaria é um desejo antigo e os objetos desenhados para esta coleção mesclam irreverência, delicadeza e riqueza de detalhes com uma estética bastante peculiar. Todos as peças desta linha são produzidas de forma artesanal.

O *Banco Modernista* (FIG. 3) segue o espírito do movimento moderno, enquanto, a *Banqueta Lampião* (FIG. 4) traz referências ao nordeste e às vestimentas dos vaqueiros. A *Mesa de Centro Mangue* (FIG. 5), a *Luminária Frevo* (FIG. 6) e a *Cadeira Cintura Fina* (FIG. 7), trazem referências dos manguezais. O mobiliário infantil *Jocker* (FIG. 8), e a *Poltrona Barriguda* (FIG. 9) são produzidos pelo processo de fabricação de rotomoldagem, e foram premiados pelo Museu da Casa Brasileira em 2002 e 2004 respectivamente. De formas orgânicas, são, como as cadeiras do meu pai, um convite para o sentar.

De forma angulosa e assimetria transversal, o *Banco Modernista* remete a elementos e vãos livres vistos na arquitetura, criando uma sensação de levitação e leveza. Suas características morfológicas representam atemporalidade.



Figura 3: Banco Modernista. Fotos: Pedro Mox

Mercados públicos do Nordeste comercializam adereços, acessórios, chapéus e outros produtos de couro. A *Banqueta Lampião* foi inspirada em características semânticas deste contexto, e é confeccionada com tecido laminado, explorando estampas e na versão marchetada com acabamento em laminado de madeira.



Figura 4: Banqueta Lampião. Fotos: Pedro Mox

De caráter expressivo e ênfase semântica, a *Mesa de Centro Mangue* explora o universo dos manguezais mexendo com nossa imaginação em busca de analogias para leitura de suas formas. As estampas internas coloridas das malas feitas em papel e cartonado do Nordeste, e as estampas das cortinas de chita foram referências para aplicação na superfície da mesa, trazendo um pouco do lúdico e do aconchego da casa. São lembranças do designer que não era designer.



Figura 5: Mesa de Centro Mangue. Fotos: Pedro Mox

A *Luminária Frevo*, possui linguagem formal que estabelece uma unidade com as demais peças da coleção. De perfil elegante, combina diferentes materiais com iluminação de Led, o detalhe do pé remete ao esporão do galo reforçando sua expressividade. De formas orgânicas, a *Cadeira Cintura Fina*, cria sensações de dinamismo de um ser vivo, que as vezes, lembra um Louva a Deus e as relações de assento e encosto proporcionam conforto ao sentar-se.



Figura 6: Luminária Frevo. Foto: Pedro Mox. vFigura 7: Cadeira Cintura Fina. Foto Pedro Mox.

O projeto do mobiliário infantil Jocker foi um mergulho no universo da criança, e ao mesmo tempo, um despertar de reminiscências afloradas nas características formais e lúdicas de cada peça, realçando o caráter irreverente e empático do conjunto, com o intuito de criar uma relação mais interativa com o seu público-alvo.



Figura 8: Mobiliário infantil Jocker. Foto: Cláudio Brandão.

De desenho orgânico e linhas fluidas, a poltrona Barriguda é um convite para o sentar, a relação do assento e encosto na forma de concha passa a sensação de conforto e acolhimento.



Figura 9: Poltrona Barriguda. Foto: Cláudio Brandão

## Design é identidade

Muito me perguntam a respeito da força do design europeu como influência do que é criado na contemporaneidade. Como colonizadores, eles plantaram suas raízes e isto é muito forte. A Europa, como centro intelectual do ocidente, durante muito tempo irradiou suas verdades para o Novo Mundo, ainda que influências africanas tenham sido utilizadas ocasionalmente, como, por exemplo, quando o artista Pablo Picasso trabalhou sobre máscaras de povos da África (BARROS, 2011). Os norte-americanos perceberam a necessidade de incentivar artistas a desenvolverem um trabalho local quando passaram a ser o novo centro intelectual do mundo no pós Segunda Guerra. Hoje, podemos falar sem medo de errar, de design local em várias partes do planeta, basta promover uma descolonização do olhar.

Design é identidade, e as referências úteis, resultado de nossas experiências, podem nos guiar considerando valores contextualizados de nossas comunidades. Este tipo de design preserva e reforça os valores sociais e culturais de grupos e regiões no modo de fazer e cultuar suas práticas. Muitas empresas que investem em design também criam suas identidades (DNA), e trabalham seu marketing para criar uma conexão com seu público, para estabelecer certos compromissos e fidelização. Muitas referências identitárias são utilizadas nas formas e estamparias.

O Design avançou bastante e atua de forma transdisciplinar, trabalhando com grupos heterogêneos por uma causa comum. Aprender a ouvir e transformar os seus projetos em soluções integradoras que ofereçam interações positivas e propriedade de uso para quem faça uso deles. No entanto, há uma dificuldade que reside e resiste, por ser vista pelos opositos. Fomos educados a seguir padrões sociais, tais como: homem – mulher, preto – branco, caro – barato, bom – mau... as ambiguidades que permeiam esses limites são importantes e devem ser tratadas no processo de design, não basta ser empático, mas olhar e fazer pelas comunidades envolvidas, alimentar os seus discursos e respeitá-las. Hoje é possível ver um maior número de negros sendo protagonistas em arte e design impondo seu estilo. Design pode ser um estimulador para estas mudanças.

Algumas iniciativas ao redor do mundo, na África, por exemplo, têm servido como modelo aos jovens designers brasileiros negros, impulsionando o Design com o propósito de desenvolver lideranças e qualificar futuros profissionais para projetar um mundo mais equitativo, justo e sustentável. Primam pela manutenção de suas identidades que são trabalhadas em sala de aula, e nos projetos desenvolvidos por seus alunos. O African Design Centre — ADC, é um desses espaços com um programa para a formação de estudantes que estão ocupando cargos fora do Centro em diversas áreas e no ensino superior.

Para Moses Mutabaruka, o Centro Africano de Design é uma "Bauhaus of África" com um programa educacional que visa abordar a atual escassez de designers em todo o continente. Saki Mafundikwa (designer gráfico), deixou uma carreira de sucesso em Nova York, onde estudou e trabalhou por 15 anos, e voltou para o Zimbábwe, onde fundou o primeiro curso de Design Gráfico e novas mídias de seu país (ZIVA-Zimbabwe Institute of Vigital Arts - <http://vigital.org/>). Mugendi K. M'Rithaa, professor e designer foi o primeiro africano do Kenia a ser presidente da WDO — World Design Organization de 2015 a 2017. Ele considera que pensar o Design tem um papel central no desenvolvimento do continente africano.

Kelly Walters (2020) desenvolveu em 2018, enquanto foi professora visitante no curso de Design de Comunicação Gráfica na Central Saint Martins (CSM) em Londres, Inglaterra, uma exposição intitulada *Diálogo Aberto: Artistas + Designers de Descendência Afro-Caribenha*. O trabalho foi feito em parceria

com alunos e técnicos da CSM, e a experiência acabou se transformando em um ensaio para a revista *Design and Culture*. Estes são alguns exemplos de pessoas negras que estão trabalhando para modificar o panorama do design.

Em seu livro, *The Meanings of Modern Design*, Peter Dormer (1990), fala sobre a relação entre estilo e engenharia, sobre o design abaixo da linha e o design acima da linha. Esta referência demonstra que o design da engenharia (design abaixo da linha), é o design essencial, que faz as coisas funcionarem, ele é intrínseco e duradouro, mas é aquele que pouco aparece nas mídias e a grande maioria das pessoas não tem ideia do que seja e de seu valor, diferentemente do design estilo (design acima da linha), que é o design da superfície, muitas vezes efêmero, não essencial e dinâmico, mas está presente na maioria das mídias e as pessoas têm mais conhecimento sobre ele. Uma reflexão minha, baseada em Baudrillard: o design abaixo da linha pertence ao sistema de 1<sup>a</sup> ordem (tecnológico) estrutural e concreto, o design acima da linha, pertence ao sistema de 2<sup>a</sup> ordem (das significações) cultural e simbólico. O design deve se aprofundar no campo das significações com vistas a estruturação de um repertório próprio aprimorando a sua comunicação com outras áreas.

Os artefatos construídos pelo homem, além de suas funcionalidades, vêm carregados de uma dimensão simbólica e cultural evidenciando perfis e identidades. O design de alcance social saiu de uma resposta aos mercados e à alimentação de produtos que auxiliam no giro da economia para uma abordagem e princípio filosófico mais holístico e comprometido com as mazelas do mundo. Não basta se colocar no lugar do outro, porque este sempre será o seu público-alvo, mas estender a sua atuação para causas maiores, e que possam atender um maior número de pessoas, a partir de suas necessidades, de seus hábitos e ações, respeitando os seus discursos. Isto significa, trazer as comunidades direta e indiretamente envolvidas para dentro do processo, as pessoas precisam ser ouvidas, o design não deve ser ditatorial. Temos tudo por fazer, e os artefatos e serviços não estão ao alcance de todos.

A universidade deve estimular seus estudantes a serem boas pessoas em propósitos e ações, o grande profissional vem no bojo dessa formação, não separar preto e branco, mas, acabar com as barreiras e ambiguidades dissimuladas que se apresentam num véu de fumaça.

## **Grandes mestres e LBDI.**

Iniciei meus estudos em design no ano de 1979 na Universidade Federal de Campina Grande, sendo da primeira turma que prestou vestibular, e me graduatei em 1983/1. Tudo era novidade, a começar pelo curso, para cuja implantação, a universidade havia contratado mais de uma dezena de professores, a maioria do eixo Rio-São Paulo. Durante esse tempo tive a oportunidade de ver o mundo de dentro para fora, a diversidade de assuntos, pessoas de diferentes partes do Brasil e do exterior. Em nosso Departamento não havia nenhum professor negro, e eu era o único negro em uma turma de vinte e três alunos. Nesse contexto alguns professores foram significativos para mim. Destaco o professor Gustavo Amarante Bomfim, responsável pelo projeto pedagógico do curso e recém vindo de uma pós-graduação na Alemanha e que ministrou várias disciplinas de base teórica. Os ensinamentos do Gustavo sobre semiótica e semântica para uma teoria de design, foram a inspiração necessária para o meu campo de estudo com ênfase em semântica do produto. Na figura 10 de 1980, apresento uma cena das aulas de marcenaria ministradas pelo professor, Sr. Ulisses, de bata, a direita da foto.



Figura 10: Eu e os colegas de curso, numa aula de marcenaria. Fonte: acervo João Dias

Graças ao meu empenho e um pouco de sorte neste mundo de incertezas, perto de me formar, recebi dois convites de emprego: um deles era continuar na universidade como bolsista e coordenador de um laboratório de projeto voltado para pesquisa aplicada que seria montado pelo professor Gustavo Amarante; o outro era ir trabalhar em uma empresa situada em Campina Grande que desenvolvia acessórios para eletrificação de postes de alta tensão. Antes de me decidir, montei um escritório de design com um amigo de turma, Roberto Coura e começamos a prestar serviços de design e fotografia. O primeiro trabalho, e muito significativo, foi para o hospital João XXIII, para o qual fizemos todo o projeto de sinalização interna e externa, bem como o projeto de um pequeno elevador (monta carga) para levar a roupa até a lavanderia com autoclaves. Na sequência, tomamos dois "calotes": um projeto para a marca de uma gráfica e o outro para fazer a identidade de uma frota de ônibus urbano de João Pessoa. Nos dois casos, utilizaram o projeto que desenvolvemos. Lição número um, não se faz nenhum projeto sem contrato assinado e parte do pagamento realizado! É necessário e básico valorizar a propriedade intelectual de qualquer profissional. Logo que me graduei, a primeira coisa que fiz foi pagar na Caixa Econômica Federal o restante do carnê do financiamento estudantil, de uma só vez. Pensei que outros nas mesmas condições poderiam se utilizar destes recursos que me deram suporte. No início de 1984, tive a oportunidade de fazer um curso de Metodologia Experimental, oferecido pelo CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) e Ministrado por Gui Bonsiepe, que havia sido contratado por Lynaldo Cavalcanti de Albuquerque, presidente da instituição na época e que acreditava que o design poderia melhorar a qualidade de produtos e serviços das empresas brasileiras. Com o Bonsiepe veio também um casal de alemães, Petra Kellner e Holger Poessnecker, para ministrar o curso no qual eram oferecidas 12 vagas e os inscritos recebiam um problema de design que deveriam solucionar por meio de um projeto entregue 72 horas após a inscrição. O meu projeto foi aprovado e assim, tive a oportunidade, durante quatro semanas, de conviver com o Bonsiepe, uma figura conhecida internacionalmente na área do design por sua atuação e pelos livros que escreveu e são referência em muitas universidades de design ao redor do mundo. Na última semana de curso, quando apresentamos nossas soluções de projeto, o Bonsiepe nos reuniu na marcenaria da Universidade Federal de Campina Grande - UFCG, e comentou que havia sido convidado por Lynaldo Cavalcanti e Itiro Ida, para fundar o primeiro Laboratório Brasileiro de Design, que iria funcionar em Florianópolis. Ao final da análise dos projetos apresentados, Bonsiepe teceu comentários positivos sobre o meu especificamente dizendo que havia gostado muito da forma como abordei todo o processo de design, e na frente de todos, me convidou para fazer parte do LBDI juntando-me à sua equipe (Petra, Holger e Regina Álvares). Foi um susto para mim. Foi como se tivesse ganhado uma bolada na mega sena, foi incrível. A partir deste momento, começamos a nos comunicar por carta e, finalmente, no dia 13 de julho de 1984, uma sexta feira chuvosa e fria, desembarquei no aeroporto de Florianópolis. Na mala

algumas roupas e uns cinquenta discos de vinil, foram a bagagem na minha primeira viagem de avião. Um filme passava pela minha cabeça, num misto, de ansiedade e saudade da cidade pequena. O obstinado e visionário professor Lynaldo Cavalcanti de Albuquerque via no Design, no início da década de 80, uma chance para o desenvolvimento industrial do país, um caminho para que as instituições de ensino contribuíssem mais objetivamente na geração de inovações, e sua posterior transferência para sociedade. O professor Itiro Iida, que à época também trabalhava no CNPq, propiciou a aproximação de Lynaldo Cavalcanti com Gui Bonsiepe, remanescente da famosa escola alemã de ULM e reconhecido mundialmente pelas suas publicações. O trabalho desenvolvido por ele no Chile e na Argentina, com a montagem de dois Laboratórios de Design e coordenação dos mesmos durante alguns anos, resultou em iniciativas de design direcionadas ao setor produtivo, tendo ajudado no desenvolvimento de vários projetos implantados nesses países. Em 1983, portanto, o CNPq idealizou a criação de uma unidade no Brasil com o objetivo de diminuir a distância entre as universidades e a indústria brasileira, por meio do aperfeiçoamento de competências na área do Design Industrial, para a prestação de serviços junto às pequenas e médias empresas de nosso país. Oficialmente, o Laboratório Associado de Desenvolvimento de Produto/Desenho Industrial de Santa Catarina—LADP/DI, foi criado em 22 de março de 1984, a partir de um Convênio de Cooperação entre várias instituições: CNPq, a Financiadora de Estudos e Projetos (FINEP), a Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), a Fundação do Ensino da Engenharia em Santa Catarina (FEESC), a Federação das Indústrias do Estado de Santa Catarina (FIESC) e o Governo do Estado de Santa Catarina, através de suas secretarias de Estado da Administração e Indústria e Comércio. Alguns anos depois, o LADP/DI passou a ser chamado Laboratório Brasileiro de Design Industrial—LBDI. Gui Bonsiepe foi marcante em minha trajetória. As reuniões que ocorriam no LBDI tinham o objetivo de construir argumentos, vivenciar processos e buscar caminhos plausíveis para e pelo design, nos levando a melhores práticas. Holger, também contribuiu em minha formação com sua particular obstinação, em pensar sobre o conceito e detalhes das soluções propostas, uma acuidade que leva o design a um nível de excelência. O ambiente de trabalho do LBDI possuía uma atmosfera única, instigante, e a diversidade cultural da equipe, com uma legião de estrangeiros, contribuía para a mística de que o grupo era muito especial. Esse ambiente permitia discussões calorosas em busca de um design centrado no usuário e das melhores práticas didático-pedagógicas. O LBDI nos anos 1980 e 1990 foi um marco sem precedentes, com repercussão no cenário nacional e internacional pelo papel desempenhado em sua curta trajetória (1984 a 1997); e serviu de referência em termos de disseminação do conhecimento e de experiências na área do design. Suas práticas foram incorporadas e compartilhadas por uma legião de estudantes, professores, profissionais e convidados do Brasil e do exterior, atingindo e transformando o ambiente acadêmico e de empresas privadas. Fui convidado pelo ISDI — Instituto Superior de Diseño industrial em 1992, para ministrar um curso durante um mês em Havana, Cuba, minha primeira viagem internacional. Foi uma experiência e tanto, dada a situação política e a carência de produtos básicos aos quais poucos cubanos tinham acesso. Foram quatro semanas muito ricas pela troca de experiência, e pela oportunidade de ver como eles conduziam o design para melhoria da qualidade no atendimento às necessidades básicas das pessoas em projetos de alcance social que traziam à tona o papel do design e sua responsabilidade social. Foi um momento para refletir sobre muitas coisas. Em 1996 fui contratado como professor do Curso de Design da Universidade do Estado de Santa Catarina, a UDESC onde pude novamente sentir a força do racismo, que pensava fazer parte de um passado no Nordeste. Certa vez, em uma reunião de departamento onde leciono, meu chefe falou “você veio no navio negreiro e aportou aqui em Florianópolis”. Eu sou o único negro professor em todo o Departamento e do Centro de Artes, que combina as áreas de Artes Visuais, Música, Teatro, Design Gráfico, Industrial e Moda, com cerca de 90 professores efetivos e seis programas de

Pós Graduação. Ainda assim, quando parado por um policial, este olhava para o carro e para mim, e não se contentando perguntava: "esse carro é seu?". Atitudes como estas mostram que o preconceito continua forte. Não havia mudado muito ser negro na região mais rica do país e ter sido criança em Garanhuns, onde meu vizinho me chamava "carinhosamente" de "pedaço de nego". E olhe que ele era negro! Na escola, no primeiro ano primário, fiz uma foto clássica com um livro aberto sobre a mesa e a Bandeira do Brasil ao fundo (FIG. 11). Quando as fotos ficaram prontas, minha professora olhou a foto e disse que eu parecia o Pelezinho: o racismo é estrutural.



Figura 11: Foto do autor na 1ª Série do 1º grau. Fonte: acervo de família.

Outra experiência que tive neste mesmo período, foi em uma fábrica de móveis populares de pinus para o mercado nacional e móveis para exportação. Desenhei toda uma linha de mobiliário, em três meses, reduzi a bitola das pranchas de madeira e aliei detalhes estéticos com funcionalidade e processo de fabricação, reduzindo o número de peças diferentes. Criei um sistema a partir de soluções simétricas e confeccionamos gabaritos para furação e outras soluções para tornar o processo mais inteligente, sem perder qualidade nos produtos; muitas peças eram utilizadas em vários produtos.

Na época era uma inovação, trouxe a combinação de materiais para valorizar a madeira pinus que era visto como um móvel para quem não tinha poder aquisitivo, combinei o pinus com formica, com vidro e metal. Por ser uma madeira mole, desenhei umas peças metálicas para unir as partes de pinus, oferecendo mais rigidez e longevidade durante o uso do produto. São soluções que o design pode fazer e que trazem grandes benefícios e produtos de melhor qualidade. Existe um engano de que pessoas com baixo poder aquisitivo, não querem coisas boas. O design deve ser para todos e se tiver um alcance social, melhor ainda.

Em 2015 fui convidado para ministrar algumas palestras e workshops no Instituto Tecnológico e de Estudos Superiores de Monterrey na Cidade do México. Tive a oportunidade de visitar e trabalhar em cinco *campi* na Cidade do México e na cidade de Puebla. Inicialmente o que me chamou a atenção foi a organização, a arquitetura e principalmente a atmosfera em cada campus visitado, a receptividade dos colegas professores e o respeito dos alunos para com os seus mestres. Ao final dessa experiência, recebi o convite quando quisesse para ficar um tempo como professor convidado ou permanente.

Rafael Cardoso (2011), considera que a escola é apenas um reflexo parcial de todo um pensamento, e que qualquer atividade precisa existir antes que seja possível ensiná-la e, mais ainda, precisa ter história pregressa antes de assumir uma dimensão institucional. O autor comenta que se tornou comum pensar a história do design como uma história de seu ensino e o que se viu foi “uma cultura do didatismo reativo” a partir de modelos importados.

Como disse John Dewey (1859-1952),

Ao estudante, não se pode ensinar o que ele precisa saber, mas se pode instruir. Ele tem que enxergar por si próprio e à sua maneira, as relações entre meios e métodos empregados e resultados atingidos. Ninguém mais pode ver por ele, e ele não poderá ver apenas falando-se a ele, mesmo que o falar correto possa guiar seu olhar e ajudá-lo no que ele precisa ver, (DEWEY apud SCHON, 2000).

## **Doutorado e o Modelo de Abordagem do Design para a Estética – MADfAe: minha contribuição ao ensino de design**

A motivação que definiu a investigação no projeto de doutorado em 2005 na UFSC, com tema *design for aesthetics*, partiu de observações ao longo de vários anos, e de uma enquete que realizava por meio de um questionário para avaliar o domínio dos estudantes a respeito do design. Percebia uma dificuldade muito grande dos alunos nas disciplinas de prática projetual, para a configuração semântica de seus projetos e de uma resposta adequada aos requisitos de projeto. A importância da leitura na formação de repertório, e o entendimento dos elementos subjetivos de segunda ordem a meu ver, seriam uma solução para auxiliar a prática projetual.

A ideia central do modelo considerou dois pilares chamados de configuração semântica e configuração técnica, no qual a configuração semântica se refere aos atributos sensoriais e perceptivos. A ideia do modelo é que quem o utilize, possa configurar o retrato falado daquilo que ele gostaria de desenhar, seja um artefato ou serviço.

O Modelo de Abordagem do Design para a Estética (MADfAe), resultado do meu projeto de doutorado, vem sendo, desde então, utilizado por mim com meus alunos da graduação e pós-graduação. Foi criado para ser aplicado nas fases iniciais do processo de desenvolvimento de produtos e possui uma estrutura aberta para apoiar as fases de projeto informacional e de projeto conceitual. Cada fase do modelo possui quatro etapas com entradas e saídas obedecendo a um fluxo de atividades voltadas para a determinação dos requisitos de linguagem com vistas ao refinamento da forma considerando os atributos estéticos, simbólicos e de estilo do produto.

Os resultados apresentados nos trinta e sete projetos desenvolvidos com a utilização do modelo atenderam expressivamente aos objetivos das etapas iniciais do processo de desenvolvimento de produtos, com um índice de qualidade elevada. Foi possível observar que o modelo proposto não apresentou nenhum tipo de restrição em sua utilização de forma independente ou com outros métodos e ferramentas de apoio ao projeto. Ao ser utilizado com outras ferramentas de apoio, melhorou a qualidade das informações, tornando a comunicação mais clara e objetiva. Por parte das respostas dos estudantes e dos especialistas que participaram da avaliação, o modelo proposto apresentou uma aceitação acima de 98% quanto a melhoria do processo com a sua utilização.

A eficácia do modelo proposto será sempre maior quando da possibilidade de observar e vivenciar as ações e hábitos do público-alvo pela equipe de projeto, permitindo uma compreensão mais aprofundada sobre os fenômenos experimentados. E com isto facilitar a tarefa da equipe na definição inicial das características conceituais (técnicas e semânticas) a serem adotadas para o novo produto.

## Considerações Finais

Vivi tudo com intensidade, receios, medos e coragem para enfrentar as adversidades. Com recursos limitados, muitas vezes, fazia atividades extra para atingir metas. Não fui o primeiro da minha família a fazer curso superior: minha irmã mais velha se formou em História e Pedagogia, começando a trabalhar logo cedo, sendo uma espécie de guia para mim.

Durante um tempo, minha mãe passava roupas para ajudar na renda familiar. Nós tínhamos um quintal grande na casa e repleto de flores, e muito jovem eu enchia dois baldes com flores nos sábados pela manhã e ia a pé até o centro da cidade para a feira vender as flores. Era uma iniciativa minha e fiz isso muitas vezes, me sentia bem com isso. Dois outros irmãos mais velhos trabalhavam em uma oficina mecânica e tempos depois cada um montou sua própria oficina. As coisas estavam indo bem para a família e pude me dedicar mais aos estudos formais

Quando saí do LBDI no início dos anos 90, com esposa no final da gravidez, tinha dinheiro o suficiente para passar mais dois meses em Florianópolis, e não me imaginava voltando para Garanhuns, mesmo sabendo que poderia montar uma marcenaria e fazer móveis autorais.

Peguei os classificados do jornal de domingo e selecionei algumas empresas que poderiam me oferecer uma oportunidade de trabalho. Não tinha um portfólio pronto. Em uma segunda feira fui a uma empresa de telefonia rural na grande Florianópolis, conversei com o diretor de projetos, mostrei um pouco do meu trabalho e falei sobre o que poderia fazer na empresa. Fechei um contrato de consultoria para ir duas vezes por semana, meio expediente na empresa por uma quantia quatro vezes maior, do que ganhava no LBDI.

Eu seria capaz? A resposta estava no design, teoria e prática. Levei esse conhecimento e uma abordagem sistemática e de muita experimentação na construção de modelos físicos, ensinei aos projetistas a fazerem perspectivas e reduzi o tempo de criação de novos produtos e de seu lançamento no mercado. Trouxe o processo de design para dentro da empresa e compartilhei com o grupo; era um processo ativo, o objetivo era comum.

O futuro é certamente um projeto social. Vidas negras importam, mas respeito e oportunidades importam também. Não é intenção transformar este relato em lamúria, mas, trazer uma reflexão para a ação por mais igualdade no fluxo da vida. Que a educação seja um fio condutor em proporcionar estas condições para todos. As respostas para aquela pergunta de Dubai- *What Design Should Do* - estão presentes na variedade de conceitos e projetos que compõem a trajetória de designers como os que vieram de todas as partes do mundo para montar o LBDI, mas também de brasileiros como eu e meu pai. Os projetos do LBDI, de minha tese, meus projetos pessoais, os móveis de meu pai que enfeitam nossas lembranças e ressignificam a casa em Garanhuns onde minha mãe vive até hoje, são ricos em atributos e significações, são partes importantes do que sou. O Design ultrapassou limites até pouco tempo inimagináveis, mas é possível ir além, é preciso mais! A fronteira não está nos limites do sistema do ensino formal em Design, mas nos limites que nos impomos.

Quero agradecer aos amigos e colegas da Universidade do Estado de Santa Catarina; Monique Vandressen e Cláudio de São Plácido Brandão, pela colaboração e incentivo para tornar este relato uma realidade.

## Referências e fontes consultadas

BARBETTA, A. P. **Estatística aplicada às Ciências Sociais**. 5 ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2003.

BARROS, José D'Assunção. **As Influências da Arte Africana na Arte Moderna**. Afro-Ásia, s/v, n. 44, p. 37-95, 2011.

BERGMANN, Barbara. **In defense of affirmative action**. New York: Basic Books, 1996.

BERMÚDEZ, Ana Carla **Número de alunos negros na universidade explode; entre docentes, alta é tímida**. UOL Educação 05/10/2020 acessado em 27/05/2021 em <https://educacao.uol.com.br/noticias/2020/10/05/n-de-alunos-negros-na-universidade-explode-entre-docentes-alta-e-timida.htm>

CARDOSO, Rafael. **Design para um mundo complexo**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

**CENSO DA EDUCAÇÃO SUPERIOR, 2019**. Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, acessado em 27/05/2021 <https://www.gov.br/inep/pt-br/areas-de-atuacao/pesquisas-estatisticas-e-indicadores/censo-da-educacao-superior>

DORMER, Peter. **The Meanings of Modern Design**. Great Britain: Butler & Tanner Ltd, 1990.

SANTOS, C. T. **Requisitos de linguagem do produto: uma proposta de estruturação para as fases iniciais do PDP**. 2009, 205 fls. Tese (Doutorado em Engenharia Mecânica) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

SCHON, Donald A. **Educando o Profissional Reflexivo: um novo design para o ensino e a aprendizagem**. Porto Alegre: Artmed, 2000.

SOUZA, A. C. de; BRANDALISE, M. Ângela T. **Política de cotas e democratização do ensino superior: a visão dos implementadores**. Revista Internacional de Educação Superior, Campinas, SP, v. 3, n. 3, p. 515—538, 2017. DOI: 10.22348/riesup.v3i3.7763. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/riesup/article/view/8650621>. Acesso em: 28 maio. 2021.

WALTERS, Kelly. **Open Dialogue: Artists and Designers of Afro-Caribbean Descent**. Design and Culture, v. 12, n.1, p. 83-101, 2020. DOI: 10.1080/17547075.2020.1690281

<https://www.africandesigncentre.org>

<https://www.grapheine.com/en/graphic-design-en/africa-design>

[https://designsummitspt2018.sched.com/speaker/prof\\_mugendi\\_k\\_mrithaa1yir22si](https://designsummitspt2018.sched.com/speaker/prof_mugendi_k_mrithaa1yir22si)

Recebido em: 20/04/2021

Aprovado em: 07/06/2021