



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Belas Artes
Programa de Pós-graduação em Artes
Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias
Contemporâneas

Érika Rodrigues Coelho

**ETNODESIGN, AFROCENTRICIDADE E ENSINO DE ARTES:
reflexões a partir dos Adinkra da cultura Akan de Gana**

Belo Horizonte
2023

Érika Rodrigues Coelho

**ETNODESIGN, AFROCENTRICIDADE E ENSINO DE ARTES:
reflexões a partir dos Adinkra da cultura Akan de Gana**

Monografia de Especialização apresentada ao Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas – CEEAV do Programa de Pós-graduação em Artes – PPG Artes, da Escola de Belas Artes – EBA, da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas.

Orientadora: Luana Carla Martins Campos
Akínruli

Belo Horizonte

2023

Ficha catalográfica
(Biblioteca Prof. Marcello de Vasconcellos Coelho - EBA- UFMG)

707
C672e
2023

Coelho, Érika Rodrigues, 1975-

Etnodesign, afrocentricidade e ensino de artes [recurso eletrônico] : reflexões a partir dos Adinkra da cultura Akan de Gana / Érika Rodrigues Coelho. – 2023.

1 recurso online.

Orientadora: Luana Carla Martins Campos Akínruli.

Monografia de Especialização apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes - PPG-Artes, do Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas - CEEAV, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas.

Inclui bibliografia.

1. Arte – Estudo e ensino. 2. Cultura – África. 3. Akan (Povo africano). 4. Educação – Relações étnicas. 5. Arte e tecnologia. I. Campos, Luana Carla Martins. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS



FOLHA DE APROVAÇÃO

NOME: **ÉRIKA RODRIGUES COELHO, Nº. DE REGISTRO: 2021695578.**

TRABALHO FINAL: **“ETNODESIGN, AFROCENTRICIDADE E ENSINO DE ARTES: REFLEXÕES A PARTIR DOS ADINKRA DA CULTURA AKAN DE GANA”.**

Trabalho de Conclusão da Especialização apresentada ao Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas – CEEAV, do Programa de Pós-graduação em Artes – PPG Artes, da Escola de Belas Artes – EBA, da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas.

APROVADO em 14 de julho de 2023, pela Banca Examinadora constituída pelos Membros:

Profa. Dra. Luana Carla Martins Campos Akinruli (Orientadora/ CEEAV/PPG Artes/EBA/UFMG)

Prof. Dr. Samuel Ayobami Akinruli (UFMG / INSOD)



Documento assinado eletronicamente por **Samuel Ayobami Akinruli, Usuário Externo**, em 10/08/2023, às 12:39, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luana Carla Martins Campos Akinruli, Usuário Externo**, em 10/08/2023, às 12:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Dedico este trabalho a minha mãe e a minha filha!

AGRADECIMENTOS

O ato de agradecer não se conclui apenas com palavras, mas com ações que perdurarão por toda a trajetória e vão, de certa forma, interferir na vida daqueles que contribuem direta e/ou indiretamente para a consolidação de um determinado objetivo de vida.

Antes mesmo de iniciar um trabalho/atividade é preciso estar atento a tudo que nos cerca e possa interferir na sua realização. Por isso, agradeço, em primeiro lugar, ao universo que me proporcionou a capacidade de observação e discernimento para não perder o foco do que me proponho entregar.

Agradeço especialmente a minha mãe por estar sempre me apoiando e me fazendo ver que sou capaz de chegar a lugares inimagináveis. Também a minha filha que, apesar da pouca idade, sempre acreditou em mim.

Agradeço também a minha orientadora que me ajudou muito, nessa etapa tão importante de minha vida, com suas contribuições e ensinamentos.

Aos meus raros, mas importantes e sinceros amigos, meus mais sinceros agradecimentos por estarem sempre dispostos a me apoiar nos bons momentos, contribuindo para meu crescimento pessoal e profissional.

Um agradecimento especial ao meu amigo que sempre me socorre nos momentos difíceis, com sua escuta e conselhos. Aquele que está sempre pronto para solucionar dúvidas e problemas de minha trajetória.

Por último, mas não menos importante, agradeço a minha família pelo apoio que me é dado em todos os momentos de minha vida.

Tí èyàn yoo bá huwa kan Eni ó ko Ranti esan kan ola.
(Antes de um ato de hoje, deve-se considerar o
resultado de amanhã).

Provérbio Yorubá

RESUMO

Diante de uma atualidade globalizada, tecnológica em que a facilidade de acesso a imagens e informação é um fato, propõe-se com esse trabalho lançar um olhar crítico sobre a apropriação de imagens, bens imateriais de grupos étnicos pelo design visando, em específico, o design de moda. A partir do recorte sobre a etnia dos Akan de Gana, os Adinkra se tornam o cerne desse estudo cujo objetivo é a estruturação de uma prática-pedagógica e artística que maneje sensibilização, conscientização e incitação à alteridade no discente-designer graduando de tecnologia em design de moda. O intuito é que esse estudo seja o ponto inicial de uma prática que promova a manutenção por um agenciamento ético de imagens dentro da formação em design, colocando em xeque o próprio etnodesign, categoria antagônica a essa ética. A metodologia utilizada foi a revisão de literatura procurando a aproximação do *ethos* africano via autores nativos como referências e ponto de observação da visão de mundo africana. A proposta se valeu dos conceitos de experiência e afrocentricidade como elementos basilares da oficina cujo cunho colaborativo prevê uma prática consciente e crítica sobre as subjetividades, a fim de capacitar os discentes sobre ética no uso de imagens do universo do “outro”. Os resultados apontam a importância do ângulo de análise partir da fonte de origem da imagem e/ou culturas originárias, do que Bondía (2002) chama de “gesto de interrupção” como forma de imersão na cultura do “outro”, além da atenção ao significado, essência ou função que porventura a imagem possui para a cultura de seu grupo, comunidade ou povo.

Palavras-chave: adinkra; afrocentricidade; design.

ABSTRACT

Faced with a globalized, technological current situation in which the ease of access to images and information is a fact, this work proposes to launch a critical look at the appropriation of images, intangible assets of ethnic groups by design, aiming specifically at design of fashion. From the focus on the ethnicity of the Akan of Ghana, the Adinkra become the core of this study whose objective is the structuring of a pedagogical and artistic practice that manages sensitization, awareness and incitement to otherness in the student-designer graduating from technology in design of fashion. The intention is for this study to be the starting point of a practice that promotes the maintenance of an ethical agency of images within design training, putting in check ethnodesign itself, an antagonistic category to this ethics. The methodology used was the bibliography looking for the approximation of the African *ethos* via native authors as references and observation point of the African worldview. The proposal drew on the concepts of experience and Afrocentricity as basic elements of the workshop whose collaborative nature provides an effective practice on the subjectivities that enable more ethics regarding the use of images as belonging to the “other”. The results point to the importance of the angle of analysis starting from the source of origin of the image and/or originary culture, the importance of what Larrosa calls “gesture of interruption” as a form of immersion in the culture of the “other”, and attention to the meaning, essence or function that the image may have for the culture of its group, community or people.

Keywords: adinkra; afrocentricity; design.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Adinkra Aban</i>	29
Figura 2 – <i>Adinkra Damedame</i>	30
Figura 3 – <i>Adinkra Kramo bone amma yeanhu kramo pa</i>	30
Figura 4 – <i>Adinkra Nkonsonkonson</i>	34

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Etapas da oficina	39
-----------------------------------	----

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
EBA	Escola de Belas Artes

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. ETHOS NÃO OCIDENTAL: CONTRIBUIÇÕES PARA O ENSINO DE ARTE	14
2.1. CONTRIBUIÇÕES PARA O ENSINO DE ARTE	23
3. OS ADINKRA E A CULTURA AKAN DE GANA.....	28
4. A PROPOSTA PEDAGÓGICA	35
CONSIDERAÇÕES FINAIS	41
REFERÊNCIAS.....	42

1. INTRODUÇÃO

A apropriação da cultura do outro é o ponto nodal dessa monografia, tema de relevância no contexto atual e principalmente nas sociedades ocidentais, no qual a preponderância do capitalismo e da tecnologia, especialmente no campo do design, e da moda, costuma recorrer ao uso indiscriminado de todos os tipos de imagens sem a preocupação das origens e significados destas representações, consideradas como bens patrimoniais, para o outro e para a cultura do outro.

Os documentos, fotografias, gravuras, desenhos, pinturas, esculturas e todos os tipos de artefatos que resguardamos são registros de um passado que nos fala o tempo todo de lugares, pessoas, modos de vida, pensamentos, ideologias: trata, pois, de nós e dos outros. São registros da história, memória e, portanto, são bens significativos para seus proprietários. Nesse sentido, esse trabalho tem o intento de demonstrar a demanda urgente de se repensar o uso de imagens étnicas dentro do design e pelo próprio etnodesign, buscando perceber a pungência dos valores desses bens imateriais que estão sendo empregados – ou esvaziados – de sentido e desvinculados de sua origem sob o estatuto do que denominam empreendedorismo.

A partir de tais constatações nos perguntamos como desenvolver um processo, uma metodologia que trate da violência que as apropriações dessas imagéticas representam para sua cultura original, a fim de evitá-las. Há formas de sensibilização dos sujeitos dentro do processo da oficina realizada via ensino nos cursos de graduação em Design? A partir desses questionamentos e/ou dessas indagações é que a pesquisa se insere.

O objetivo desse trabalho se relaciona à promoção de uma prática artístico-pedagógica para o futuro uso no ensino, direcionada com fins de consciência social e alteridade para discentes do curso de Tecnologia em Design de Moda, de forma a salientar sobre uso imagético oriundo de uma etnia, nesse caso, como recorte: o povo Akan de Gana na África. A proposta então se realizará via pesquisa bibliográfica visando a criação de uma estrutura pedagógica para oficina que promova um fazer artístico sensibilizador, questionador e conscientizador se valendo dos Adinkra.

No primeiro capítulo, no afã de ratificar o uso do pensamento afrocentrado na proposta como também a relevância da ancestralidade para os africanos em geral, apresenta-se o *ethos* africano embasado na visão de alguns autores da etnofilosofia no anseio de se aproximar da visão desse “outro” na tentativa de desvencilhamento da visão ocidental habitual.

Appiah (1997) fala sobre a alteridade verificada mediante um experimento sobre a atenção ao outro realizado em Princeton (EUA); Oyěwùmí (2017) mostra a hierarquização por maturidade (e não por gênero) como forma de organização social na África. Olúwoḷé (2017), similarmente à questão da ancestralidade, fala da experiência como legado humano dos mais idosos também como um eixo norteador da vida Yorúbá, do elo entre religiosidade africana e o cotidiano dos nativos ratificando a ancestralidade como central nessa cultura. Sarr (2012) afirma a potência do pensamento democrático contido na ontologia africana na observação de que a vida individual e coletiva é uma experiência e não uma performance. Fanon (2008 [1963]) demonstra a paralisação do negro e sua ontologia negada numa sociedade colonizada diante da diferenciação com “o outro”, o branco, que é o padrão imposto globalmente.

Essa fundamentação tece com Larrosa Bondía (2002; 2011) e Carlos Eduardo Hissa (2012) as bases de um pensar metodológico que estrutura a oficina objetivando sua eficácia. Larrosa Bondía em *Notas sobre experiência e o saber da experiência* (2002) e em *Experiência e alteridade em Educação* (2011) apresenta o arrebatamento que a experiência produz, enchendo de sentido os sujeitos expostos a ela e culminando na transformação deles. Hissa, em *Entrenotas: Compreensões de Pesquisa* (2012) propõe a pesquisa como o processo a partir da “construção das ignorâncias dos indivíduos” justificando a metodologia pensada.

O pensar e o fazer mesclados, próprios de Cecília Salles (1998) bem como sua crítica genética constarão como parte da metodologia na estrutura da oficina, cujo processo é compromisso na ênfase da contextualização com fins de atenção à origem e autoria da imagética étnica, bem simbólico de um povo. Uma analogia à Sankofa, um dos Adinkra mais difundidos no Brasil no que concerne uma representação da tradição Akan, cujo olhar se volta para trás representando a importância da verificação da fonte de origem como crucial para o caminho a seguir,

portanto, justifica-se empregar essa tradição Akan de forma literal na metodologia da oficina.

Na cultura africana, de forma geral, a visão de mundo e o culto à ancestralidade e coletividade como tantos outros aspectos socialmente benéficos são expressos via imagística, como nos Adinkra dos povos Akan da África Ocidental. Os Adinkra são pictogramas/ideogramas que compõem a dinâmica organizacional da sociedade em que são utilizados e, muito além de meio comunicativo, tem todo seu valor no conteúdo moral que carrega. KUWORNU-ADJAOTTOR *et al.* (2016, p. 24) A cultura e a arte então, nesse aspecto, possuem um papel bem mais profícuo e atuante que nas sociedades ocidentais justificando esse estudo.

O segundo capítulo dissertará, então, sobre os Adinkras e a tradição Akan¹ se utilizando dos livros *Adinkra: sabedoria em símbolos africanos* de Elisa Larkin Nascimento e Luiz Carlos Gá (2022); *A matriz africana no mundo* da mesma autora (2008), além dos artigos *The philosophy behind some Adinkra symbols and their communicative values in Akan* de Kuwornu-Adjaottor, Appiah e Nartey (2016), artigos empregados para desmistificar esses ideogramas como meros meios expressivos visuais. Em *Adinkra: An Epitome of Asante Philosophy and History*, de Adom, Asante e Kquofi (2016), verifica-se as origens remotas desses ideogramas e alguns significados que valorizam a conectividade, coletividade e união do povo como exemplo para o trabalho aqui proposto.

O terceiro capítulo apresentará direcionamentos quanto a estrutura prática pedagógica em relação à transversalidade na matriz curricular de curso de tecnólogo em design de moda. Também apresentar-se-á dessa estrutura criada com base na pesquisa em que são estabelecidas 5 fases a executar: a fase de sensibilização e imersão no própria história e contexto do aluno para criação e simulação da apropriação; a fase de conhecimento do valor moral, ético dos Adinkra como organizador social; a fase 3 será para exemplificar apropriações europeias sobre a cultura negra; a fase 4 promoverá o debate e pensamento crítico sobre o etnodesign

¹ O povo Akan se localiza na antiga Costa do Ouro no que se conhece hoje como território de Gana e, dentre as diferentes etnias que compõem este grupo étnico temos “Gyaaman, Ashanti, Akuapem, Akyem, Assins, Bonos, Baoulé, Anyi, Brong, Fante e os povos Nzema” de Gana e Costa do Marfim”. In: Filocultural, 2014 *apud* CHIRINOS, 2004, s. p.

e por último a utilização da criação feita na fase 1 em seu estado original sem interferências para estamparia em tecido usando o *rapport*.

Esta investigação, de maneira geral, foi pautada por meio de pesquisa bibliográfica visando uma estrutura prático-pedagógica para oficina, apresentada no terceiro capítulo. Ela promoverá um fazer artístico colaborativo mediante experiência de imersão na criação com base nos próprios contextos dos discentes para, em seguida, serem realizadas a simulação da apropriação da imagem de uns pelos outros. Será uma prática fundamentada principalmente no conceito de experiência de Bondía tangenciando o conceito de afrocentricidade mediante a visão de alguns autores etnofilosóficos como Oyěwùmí, Olúwoḷé, Appiah, Sarr e Fanon.

Desta forma, a conscientização sobre o debate em relação à cultura do outro, seus sentidos e significados, estará alocada na fase 2, quando a apresentação da tradição Adinkra evidenciando o entendimento da maior importância da essência da imagética Adinkra em detrimento de sua estética formal. Assim, consegue-se valorar os usos/apropriações dessas imagens como recursos dentro do design.

2. *ETHOS* NÃO OCIDENTAL: CONTRIBUIÇÕES PARA O ENSINO DE ARTE

Nesse capítulo, as perguntas que definem o problema da proposta de pesquisa são: como desenvolver um processo/método que não incorra em apropriações indevidas de uma cultura ou etnia? Como atentar para o outro, ou seja, como iniciar esse processo de percepção do outro a fim de se obter alteridade? E quando esse outro é oriundo de uma cultura impactada pelo processo colonizador que ainda está sob a égide da colonialidade?

É sobre a apropriação dessa cultura que é do “outro” que esse trabalho trata, buscando perceber que o ato de apropriação implica na ação de expropriação desse outro. Portanto essa pesquisa busca encontrar um caminho que não apenas sensibilize discentes sobre essa ação recorrente da apropriação na contemporaneidade, como também inaugure de forma mais legitimada outros *modus operandi*, considerando a perspectiva do indivíduo/grupo expropriado.

Essa pesquisa não tem a pretensão de discussão sobre um método didático que se defina como solução ideal e integral para a questão, mas busca a organização de uma estrutura que provoque a experiência do sentir e pensar as apropriações imagéticas de um povo e para isso o pesquisador deve começar pela aproximação da cultura desse outro. Sobretudo, é crucial ter em mente que essa aproximação não é integral, mas se fará com base no olhar de intelectuais nativos no afã de conhecer o *ethos* e as epistemes africanas por meio da aproximação dos conceitos e das referências desse povo em seus próprios entendimentos.

Valendo-me das palavras de Antonatti (2021, p.65), as dificuldades de pesquisa são factíveis devido às variadas barreiras, mas não justificam as omissões quanto à pertinência do universo negro afro-diaspórico nos vários âmbitos que o compõem. Trata-se de questões sobre propriedade e das novas fronteiras próprias do pós-colonial que estabelecem formas outras de dominação e subjugação. Estabelecer relações pautadas na alteridade não parece ser um processo simples, no entanto, a ação de interrupção dos imediatismos contemporâneos próprios do homem moderno é necessária para iniciar um processo que aponta ser o de “atenção ao outro”, ou melhor considerando, nessa proposta e por consequência a isso, atenção ao que pertence ao outro.

Nesse aspecto, o filósofo Appiah (2014) relata brevemente quanto à diversidade e alteridade no vídeo *O poder da atenção ao outro*. Neste, o autor expressa o fato de que uma pessoa só interrompe seu percurso cotidiano para prestar atenção ao outro ou ajudar o outro se de forma prévia ele fora devidamente admoestado sobre a questão do outro. Appiah (2014) explica que todas as pessoas são diferentes, variando-se em graus, e alerta que para que a interação interpessoal aconteça de modo a ter uma troca produtiva, que é preciso saber como as pessoas são, a fim de conseguir saber quem elas são. De acordo com o filósofo, a melhor forma disso possa acontecer, seria mediante o que elas gostam. O experimento² citado por Appiah no vídeo, demonstra que só se consegue quebrar o hábito do imediatismo cotidiano e da pressa própria do homem moderno caso os sujeitos sejam devidamente preparados para isso e estejam predispostos a realizarem o esforço de ida ao outro, de acolhimento do outro, atenção ao outro.

Nesse afã, o presente trabalho se justifica no intento de construção de um produto didático-pedagógico que promova um olhar de alteridade sobre à cultura do outro e, especialmente, sobre a diversidade das culturas africanas que precisam ser compreendidas em seus termos. A relação entre nação, literatura e raça, nacionalismo e nativismo em Appiah (1997) mostra que em defesa de uma individualização da identidade africana contra o imperialismo etnocêntrico europeu, incorreu-se num reducionismo de África pela literatura, o que vai contra a realidade diversamente cultural africana que, além de ampla, suas manifestações geralmente não mantém as mesmas relações entre si, posto que possuem especificidades culturais, territoriais e identitárias.

Ainda segundo o autor (1997, p. 48), Paulin Hountondji chama de unanimismo, “uma tendência de se imaginar a África como um todo culturalmente

² Kwame Anthony Appiah explica que psicólogos da Universidade de Princeton fizeram um experimento no Seminário Teológico da cidade com estudantes seminaristas. Os candidatos a padres faziam a leitura e entendimento da parábola do bom Samaritano e recebiam então uma ordem de seu superior para atravessarem rapidamente o campus no intuito de chegarem ao lugar de destino, pois estavam atrasados. Nesse trajeto como na história, havia uma pessoa no caminho aparentemente assaltada precisando de ajuda. O experimento verificou que o fato de pararem ou não para ajudar “o outro”, o necessitado, não dependia do que estavam pensando, mas do que lhe haviam dito para fazer, resultando que, geralmente, o que ocorre são as pessoas passarem rápido pela interpelação do outro a fim de alcançar sua meta exprimida pela ordem dada (FRONTEIRA DE PENSAMENTO, 2014).

homogêneo implicando na ideia de que há um cerne filosófico popular em comum a todos os africanos”. A África, em termos culturais para âmbito global, como se vê na obra de Appiah, é um *continuum* em processo ainda nascente, citando Achebe, o que suscita a procura de uma compreensão profunda de cada cultura constante de seu território.

A razão pela qual a África não pode presumir como dada uma vida cultural, política ou intelectual africana é que não existe tal coisa: existe apenas um sem-número de tradições, com suas relações complexas – e, com igual frequência, sua falta de qualquer relação – umas com as outras. (APPIAH, 1997, p. 120)

Diante isso, o recorte da pesquisa instiga a se observar pelo olhar desse outro, o território de conhecimento. E, para tal acesso dessa alteridade africana, os intelectuais nativos podem conceder uma percepção da ética ontológica africana. Sobretudo, levar em consideração o gesto de interrupção que Bondía (2002, p. 19) trata em seu texto para elaborar a metodologia da prática pedagógica proposta para a oficina requerida. É possível a associação do gesto de interrupção que cita o autor com o esforço requerido aos sujeitos no atendimento do outro contido em seu caminho, conforme relatado por Appiah sobre o experimento dos seminaristas teológicos de Princeton.

A experiência, a possibilidade que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-te tempo e espaço. (BONDÍA, 2002, p. 24)

Especialmente na proposta dessa monografia, mediante Larrosa Bondía, a experiência deve ser singular e perpassar os sujeitos expostos a ela de forma que se transformem. Suscita-se que como em Hissa no livro *Entrenotas: compreensões de pesquisa* (2012), em que o autor diz que é entre o primeiro passo para a pesquisa (que deve ser aprender a ouvir), e o último passo “que não há o fim das coisas” que ocorre o que descreve no trecho acima, Bondía (2002). Infere-se que é justamente no intervalo entre os passos citados que ocorre as/os diversas (os)

ações/movimentos que realizam a apreensão das coisas, como a percepção de Hissa (2012) de que a pesquisa é o movimento que devemos fazer na direção da construção da consciência de ignorâncias nossas” (HISSA, 2012, p.17).

Appiah (1997, p.114 -115) também expressa, no diálogo com a obra do crítico literário nigeriano Trilling, o que é importante para um intelectual europeu e que, portanto, diverge de um intelectual africano. Com isso, afirma que se tornou um padrão amplo europeu o interesse pela autenticidade em lugar da sinceridade no mundo da intelectualidade e da arte: enquanto o europeu busca o encontro do eu, o africano busca sua cultura. Antes, o europeu necessitava da aprovação de público, para agora simplesmente se libertar baseando na autenticidade, aquela que coroa a si próprio, sendo o artista o único com autonomia para se autojulgar. O interesse do africano já não residiria na descoberta de um eu em particular, mas no desenvolvimento de suas culturas no intento que lhes tragam um papel público, haja vista o passado para o africano não ser algo superficial ou irrisório, mas o “drama histórico de seu povo” e, portanto, tem significação consistente de forma coletiva, todo africano saberá a implicação desse passado na vida de cada um dos seus. Não é em vão o sentido de Ubuntu como noção central africana: sou porque somos. No entanto, ao que parece não só é equivocado tratar África como uma cultura, na visão unanimista, quanto também é complexo o conceituar de modo individual as próprias culturas contidas no continente.

Em Appiah (1997) e sua crítica à Soyinka, escritor nigeriano vencedor do Prêmio Nobel da Literatura em 1986, o autor revela os equívocos do escritor enquanto intelectual africano ao presumir África como dada:

A situação do intelectual africano é curiosa, em parte, pelo fato de que tomar sua cultura como dada – como política, história, cultura e, em termos ainda mais abstratos, como mente – é, absurdamente, algo que de fato requer um esforço. De modo que, como seria inevitável – e esse é o segundo aspecto do paradoxo –, o que Soyinka faz é presumir a África como dada, em reação a uma série de auto equivocações da própria África, que são produto da história colonial e da imaginação européia: e isso apesar de Soyinka saber que é das ficções européias sobre África que precisamos esquecer. Ao escapar da África tal como vista pela Europa, a única ficção de que Soyinka não consegue escapar, como teórico, é a de que os africanos só podem presumir como dadas as suas tradições culturais através de um esforço mental. (APPIAH, 1997, p. 119)

Portanto, até para o intelectual africano é complexo conceituar sua própria cultura. No entanto, quanto identificação de seu público, se é ocidental ou não, não consiste na explicação que se faz de esse/a ou aquele/a costume/crença de determinada etnia africana por si só, mas as referências que são feitas quanto a ela e os tipos de costumes/crenças que escolhe explicar, haja vista é complicada a suposição de “que as culturas da África sejam, umas para as outras, um livro aberto” (APPIAH, 1997, p.120). Assim, são as relações estabelecidas que se tornam importantes no processo e não meramente uma temática de tradição Yorùbá ou ashanti dissociada de qualquer relação ao público.

Antonatti (2021) também relata em seu livro que as variadas circunstâncias que cercam a cultura negro-africana em seus variados aspectos (políticos, sociais, econômicos, culturais e históricos) devem sempre estar presentes para se analisar a partir de um olhar aproximado ao olhar africano, já que não fazemos parte do *lócus* epistêmico africano. Entender que a cultura africana contrasta da ocidental é um tanto incipiente, pois a importância maior reside no que Sarr (2012) aponta quanto a África contemporânea: como a necessidade de autonomia e tempo próprio para sua mutação cultural que é constante e constituída de renegociações de suas referências culturais e dessa “contemporaneidade (transversalidade) de diversos mundos” (SARR, 2012, p. 40) em um devir inacabado. Sarr também relata a consciência sobre o que eles são: “o resultado daquilo que persistiu” e das sínteses que neles operaram (*Idem*, p. 148), um re-conhecimento de si vislumbrando o que querem ser, mediante uma filosofia de cunho bastante democrático (*Idem*, p. 44).

Uma das intelectuais nativas que apresenta uma visão basilar da filosofia africana é Oyěwùmí (201) em sua obra *A invenção das mulheres*, que afirma sobre a ausência de gênero como uma categoria hierárquica de organização social Yorùbá, já antes da colonização, salientando que o critério norteador era a idade relativa, cronológica, e que a aplicação do gênero para cancelar a dominância masculina dentro das sociedades adveio da ideia de gênero como um “modo natural e universal de organização social” (OYĚWÙMÍ, 2017, p. 84) por parte do pensamento ocidentalizado. A partir da organização social por maturidade, uma série de regras e condições é ordenada. Como exemplo, as interações sociais em Oyó, analisadas por ela apresentam os direcionamentos: são geridas pelo cânone etário cronológico em

que o mais velho detém o início da conversação numa interlocução sendo ele o único que poderá se referir ao outro chamando-o pelo nome próprio, sendo vetado o mesmo para a juventude (*Idem*, p. 96).

A generalização do modo ocidental de viver, como uma noção unilateral, foi instrumento de subjugação de grupos étnicos em todos os aspectos, de forma a aparecer como determinante nos caminhos/destinos desse outro via concepções transculturadas. Oyěwùmí (2017) ainda deixa implícito que pesquisas contemporâneas vindas do mundo ocidental ainda reforçam ideias em contrário às esclarecidas por ela. A autora salienta a atenção à tradução dos termos componentes originários no âmbito dessa organização social africana, relatando que é necessária uma legitimidade de tradução para análise devida e que para isso necessitou construir novos constructos em sua pesquisa, pois os conceitos biológicos não são desvencilhados da noção hierárquica implícita própria do julgamento ocidental.

A cosmovisão da cultura Yorùbá, por exemplo, demonstra o critério de antiguidade como estrutural dentro de sua organização social e delimita um modo muito mais equitativo e relacional de hierarquização do que o modelo ocidental baseado no gênero. Nessa concepção organizacional Yorùbá, as relações etárias variam mais em função de cada presença dos sujeitos dentro de cada situação, sem dicotomizações associadas ao corporal. Inclusive, os nomes próprios Yorùbás não são generificados como é comum nas sociedades ocidentais, no entanto também há outros processos de nomeação, no caso, mais complexos (AKINRULI; AKINRULI, 2020).

Oyěwùmí (2017) enfatiza a tendência ocidental de essencialização feita sobre os gêneros com base no determinismo biológico que conseqüentemente atrela a biologia ao social hierarquizando os papéis sociais. Isso reforçado sob o racionalismo expresso pela ciência como fonte de conhecimento e sabedoria, o que culmina numa junção que sistematiza antagonismos, privilégios e desvantagens dentro das sociedades. Verifica-se essa questão também em Sarr (2012) sobre a avaliação da vida social de um povo/nação baseada em indicadores como o Produto Interno Bruto (PIB) e o Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) que intencionam

mensurar algo que não é apreensível por esses meios: a qualidade de vida que implica em uma diversidade de aspectos.

Esses agregados não se contentam em indicar um limite quantificado de riqueza ou de “capacidades” que seriam almejavéis para um maior bem-estar dos indivíduos e das populações, mas classificam e hierarquizam as nações numa escala padronizada, com os primeiros e os últimos da lista. Além de suas fragilidades estatísticas, esses indicadores associados às condições de vida nada dizem sobre a vida em si. A qualidade dos vínculos sociais, sua intensidade, sua fecundidade, a distância social, a natureza da vida relacional, cultural, espiritual etc., tudo isso que compõe a existência, sua essência e seu sentido, as razões para viver, em suma, escapam por entre os nós dessa malha com espaçamentos largos demais para retê-las. (SARR, 2012, p. 18)

O autor ainda reproduz um ponto importante que diz respeito à legitimidade, quando afirma que decididamente é crucial e conveniente a ruptura com a “falsa avaliação da vida individual e social” concluindo que “a vida não se mede nos pratos de uma balança. Ela é uma experiência e não uma performance” (SARR, 2012, p. 19).

Essa legitimidade é percebida no modo indissociável dos vários níveis que compõem as filosofias de vida das culturas africanas e que estão imbricadas às suas artes. Hissa (2012) discordando de que “tudo é arte”, uma frase de Lacaz (2011, p.17 *apud* HISSA, 2012, p. 17) argumenta que se assim fosse todas as “coisas” seriam indistintas e que, portanto, “nem tudo será arte”, apesar de reconhecer que poderá haver o exercício da arte em qualquer prática (HISSA, 2012, p. 17), o que assume-se coincidir a ideia das práticas artísticas africanas que no geral estão aliadas ao cotidiano dos mesmos.

Essa reflexividade da cultura é apontada por Oyěwùmí (2017) quando ela afirma que “a língua é uma instituição que ao nível do indivíduo afeta o comportamento social. A linguagem reflete as situações, interesses, obsessões e modos de interação social das pessoas” (OYEWÙMÍ, 2017, p. 260). Em conexão com essa concepção, Sophie Olúwoḷé, filósofa Yorùbá, também tece o argumento de que a linguagem de uma cultura é fundamental para a produção da filosofia dessa cultura. Em seu livro *Sócrates and Orunmilá. Two Patron Saints of Classical Philosophy* (2017), a autora demonstra a importância da ancestralidade, referendando a idade cronológica como referencial ético-moral da sociedade

Yorùbá. A partir desse ponto, ratifica-se a influência ética sobre o desenvolvimento da produção estética pela cosmovisão africana. Portanto, o conceito de arte dos africanos é diferente do conceito europeu devido a arte estar imbricada em seu viver, não sendo a arte vista como um produto que deverá satisfazer um público (como é comum aos artistas ocidentais), ou seja, fica evidente o quanto linguagem (entendidas como as verbais e não verbais) estão intrinsecamente ligadas à vivência e regidas pela ética africana.

Oyěwùmí (2017) afirma que a religião Yorùbá perpassa todos os setores da vida cotidiana de seu povo e Olúwolé (2017) apresenta a cosmovisão africana também a partir desse ponto com base em *Òrúnmilà-Ilá* se valendo da narrativa de *Olódùmarè* como estruturador do mundo africano via os planos espirituais, humanos e físicos. Ambas vão ao encontro do que relata Sarr:

As cosmogonias e as ontomitológicas revelam uma visão do mundo e, partindo dela, a relação das sociedades africanas com o real, assim como o papel e a função atribuídos ao homem no cosmos. As finalidades da vida social, a relação com o meio ambiente, a função do político e do sagrado são, assim, estruturados pelos sistemas de pensamento que daí decorrem. As religiões africanas aliam uma ontologia da imanência e um vitalismo, e são portadoras de uma concepção do universal caracterizada pela ausência de intenção hegemônica. (SARR, 2012, p. 116-117)

Neste excerto, uma vez que se se verifica uma conexão muito íntima entre vida social, o sagrado e o político (reveladas pela cosmovisão e ontomitológicas africanas), esses elementos se auto influenciando fundam “uma concepção do universal caracterizada pela ausência de intenção hegemônica”, como expressa Sarr (*Ibidem*). Pode-se apreender então, a forte base democrática do pensamento afrocentrado. Nota-se como exemplo quanto à ontologia da imanência relatada no trecho em relação às religiões, a análise de *Olúwolé* sobre *Òrúnmilà* não como deus ocidental, nem como figura mítica similar às constantes na cultura grega, mas como um ser humano ancestral cuja contribuição ético-filosófica ao seu povo conquistou a deificação como consequência de seu legado. Assim, a ancestralidade é o critério fundante social, ou seja a maturidade como promotor da aquisição de conhecimento, reaparece também nesse trecho da obra.

Apoiada no pensamento de Sócrates e reconhecendo que a concepção socrática previamente advém também de outras culturas, Oyěwùmí (2017)

reconhece que enquanto noção básica para os direitos humanos esta se mostra irrisória, pois é dicotômica e carece de conceitos fundamentais outros para tornar mais integral e menos obtuso o arcabouço filosófico norteador dos direitos humanos. Nesse caso, a autora suscita novamente a ênfase da equidade do pensamento africano como filosofia em relação ao mundo ocidental.

Olúwoḽé (2017) então se vale do conceito de complementaridade binária em contraposição à noção de oposição categórica e excludente, própria da dicotomia que prevalece na cultura ocidental, o que suscita o primeiro conceito, o de complementaridade, como imanente ao humano e segundo conceito, o ocidentalizado como paradoxal e antagônico. Na visão africana o outro é um ente necessário a seu desenvolvimento, uma noção não-fragmentada de tudo em estreita inter-relação, é parte integrante do todo e, por isso, não deve ser eliminado.

Fanon (2008) expressa, ainda, o dilema: revela que “qualquer ontologia torna-se irrealizável em uma sociedade colonizada e civilizada” (FANON, 2008 [1963], p. 103), indicando que o colonizado sempre sentirá um obstáculo que o proibirá de explicar sua ontologia. Isso, devido ao fato de que sua metafísica e instâncias referenciais, antagônicas à da branquitude, foram abolidas em função da metafísica e referenciais brancos impostos a eles. Na concepção do homem branco, o negro não possui resistência ontológica, uma vez que o mundo branco estabelecido como parâmetro verdadeiro invalida qualquer outra forma de existência.

Os autores já citados, então, suscitam a necessidade de se conhecer quem é esse outro, sendo a proposta desse trabalho salientar esse outro e incitar o questionamento via olhar crítico voltados para um fazer dentro do design e não só. Appiah (2014) salienta a importância do estar passivo e aberto ao que o outro é, assim como propõe Larrosa Bondía (2002). É nessa dinâmica que se torna possível desenvolver a alteridade, tanto quanto a questões de apropriações de bens imateriais de grupos étnicos, quanto no aspecto de colocar a branquitude nesse lugar de passividade e ex-posição ao outro, ao negro, pois Fanon (2008 [1963], p. 16) explica sobre a paralização do negro diante da branquitude hegemônica, reivindicando que o negro seja um sujeito de ação. Nesse aspecto se trabalha a concepção da ideia de que a definição de si enquanto sujeito sempre estará sujeita

ao olhar de um outro, esquivar-se dessa comparação é algo vão conforme Fanon (*Ibidem*).

Acredito ser possível a percepção de que diferenças existem e são passíveis de coexistirem possibilitando a não-hierarquização e nem uma supremacia racial. Esse é o fruto que o olhar decolonial tem a função de desenvolver nos indivíduos: a consciência da impossibilidade de deixar de ser colonial pois a colonialidade é uma realidade. Somos colonizados mas o olhar decolonial tem o poder interpretativo de identificarmos essas distorções que hierarquizam mas que desse próprio *lócus* de colonizados acaba permitindo a interpretação e a sublimação da condição mediante o pensamento decolonial como recurso. Assim o pensamento afrocentrado atende a essa demanda, inclusive porque não tem intenções hegemônicas, e pode tornar possível o emprego de uma utopia³ ao invés do mundo distópico em que vivemos.

2.1. Contribuições para o Ensino de Arte

Diante o observado, a essencialização, a dicotomização e a universalização foram características apontadas nos textos lidos como noções imperantes instauradas via processo etnocêntrico e, perceber isso ainda na atualidade, sob o jugo da colonialidade representa a necessidade de uso de criticidade como uma ferramenta pedagógica. Através disso, é possível repensar modos e romper paradigmas prescritos que ainda fomentam práticas que reproduzem a ordem instituída. Principalmente, a atividade violenta e perniciososa da obsolescência do bem imaterial do outro em favor da mercadologização de produtos, o que vem ocorrendo dentro das áreas do design, como no design de moda⁴.

De acordo com Marshall e Almeida (2017), é quase inexistente a abordagem do etnodesign nos cursos de design no Brasil, sendo esse um dos motivos que obsta seu entendimento enquanto categoria, assim como pela dificuldade de

³ Segundo o Dicionário Houaiss de língua portuguesa (2014, p. 1914), entre as definições da palavra “utopia”, há os seguintes conceitos: 1 – lugar ou estado ideal, de completa felicidade e harmonia entre os indivíduos; 2 – qualquer descrição imaginativa de uma sociedade ideal, fundamentada em leis justas e em instituições político-econômicas verdadeiramente comprometidas com o bem-estar da coletividade.

⁴ NOVAES, Marina. As sandálias da polêmica. In: *El País*, 14 de fevereiro de 2015. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2015/02/13/politica/1423839248_331372.html. Acesso em: 2 jun. 2023.

conceituação do termo design de forma factual. Almeida (2015) afirma aquando de pesquisa sobre etnodesign afrobrasileiro que a apropriação cultural está em oposição ao conceito de etnodesign que se fundamenta no estudo “das memórias e representações dos grupos étnicos” consistindo sobretudo na “interpretação dos símbolos e signos” da cultura em questão (*apud* MARSHALL E ALMEIDA, 2017, p. 60). Para os autores, sem essa atividade historiográfica e fruidora como base dentro do etnodesign, incorre-se na prática de apropriação cultural, o que os autores afirmam ser recorrente e pungente. Eles relatam a entrada dos designers no território dos fazeres dos artífices para análise e ratificação de suas funções enquanto etnodesigners: a de “melhorar” os produtos para fazê-los vendáveis. O trecho a seguir corrobora com essa ideia porque segundo Marshall e Almeida, “o Etnodesign une a arte e o design e também se configura em formas de representações através de práticas conhecidas por artistas e designers que se utilizam do conhecimento das comunidades para produzir objetos” (*Idem*, p. 63).

Ora, essa ação de perscrutar, analisar, melhorar e ratificar, demanda uma ética e uma formação/preparação muito grande quando os elementos/artefatos da cultura fruída por eles, tem uma origem que não a deles e, ainda, baseada em uma visão ocidentalizada, regida pelo formação acadêmica e um mercado, e não originária daquela cultura.

Mesmo dentro do etnodesign como um campo cujo foco principal é a preservação cultural e ou a revitalização de fazeres tradicionais, há que se contar com a necessidade de a origem desse profissional decodificador ser nativa da mesma cultura em foco pelo campo, ou incorre-se na perda de legitimidade do trabalho realizado. Se o etnodesign é um *médium*, espécie de filtro, pelo qual determinada cultura deve passar, que esse seja nativo, já que as formações acadêmicas têm sua base fortemente ocidentalizada. Silveira e Mariño (2016) evidenciam que

o etnodesign propõe o resgate de processos, tecnologias e saberes tradicionais, de matrizes étnicas da cultura popular de uma dada região, em uma época, na busca pela formação de repertório simbólico e modelos estéticos; personificando e materializando uma história e anseios de um povo. O etnodesign estrutura-se na relação designer X povo. Do povo se extrai as referências culturais, imagéticas e conceituais; referências do “fazer” manual – processos

produtivos, referências de matéria-prima; e a identidade. Desta síntese, designer promove o diálogo entre culturas ancestrais e a contemporânea; valorização da cultura local; o aperfeiçoamento de processos; a adequação de matéria-prima e do “fazer” e o resgate da identidade, preservando, disseminando, agregando valor cultural aos seus objetos de estudo. (SILVEIRA; MARIÑO, 2016, s. p.)

Defendo a premissa que o etnodesign deveria ser incluído no debate sobre o patrimônio cultural, cujo eixo se relaciona à preservação e à revitalização das culturas dentro desse âmbito, o que estaria em discordância com Marshall e Almeida (2017), quando suscitam a demanda da presença do etnodesign nos cursos de design. Acredito que se necessita, acima de tudo nos cursos, da transversalidade de uma ética no design nos componentes curriculares, ou algo similar que talvez ainda nem exista sob a denominação de ético-design, a constituição de uma forma que veiculasse os valores humanos no momento da busca por referências imagéticas e seus usos como uma prática consciente. Mesmo as fronteiras estando dissolvidas na contemporaneidade, acredito que o étnico não deve ser produto vendável, devido o significado que possui para o grupo.

Ao que tudo indica, o etnodesign é uma área cuja atuação ainda é nova dentro do Brasil, e que tem suscitado estudos e questionamentos, e esta monografia não comporta esmiuçar os fatores complexos que compõem e envolvem seu campo. Os artigos lidos e acessados permitiram observar essa indefinição quanto a esse campo, entretanto, ressalto que como categoria dentro do design, não se justifica pelo antagonismo que representa, posto que ocupa lugar ambivalente entre preservação e mercado, cultura e indústria.

Para a construção da estrutura da proposta pedagógica que será apresentada mais à frente, as contribuições das intelectuais africanas Olúwólé e Oyèwùmí mostram que é certo que o *ethos* africano tem a potência fundamentada na experiência da vivência oriunda de gerações a gerações, do bem comum, de uma prática cotidiana imbricada com sua arte, num *modus operandi* não passível de comparações, o que impulsivamente de forma geral se faz por hábito usando o *ethos* ocidental como parâmetro. E em vistas disso, a experiência se torna uma palavra central como caminho para estruturação de um escopo didático-pedagógico para oficina que tanto poderá se operar dentro de um componente curricular ou em projeto de extensão.

Concluo que é preciso um novo paradigma e a ruptura com o que vem sendo feito dentro do campo do design quanto ao uso acrítico e sem consciência das imagens e tradições dessas culturas, o que demanda um cerceamento dessas apropriações. O etnodesign enquanto uma categoria do design deve ser revista, e a presença de um perspectivismo a partir do ângulo da cultura de origem dessas referências imagéticas dentro das práxis desses cursos é defendida nesse trabalho.

Quanto a primeira parte da estruturação da oficina, ela foi pensada através do pensamento flusseriano que Marshall e Almeida (2017) utilizaram, e que se baseiam enquanto definição para o conceito de design: uma confluência de arte e tecnologia tendo como advento o século XIX. (FLUSSER, 2007, p.183 *apud* MARSHAL E ALMEIDA, 2017, p. 61). Flusser, em sua obra, suscita o alerta para um retorno ao *homo faber* haja vista o efervescente interesse pela produção de informação⁵ em detrimento da produção matéria, perdendo-se na atualidade a característica imanente do humano na *ação*, no *fazer*, que para o autor significa: aprender. (FLUSSER, 2017, p. 51)

É possível refletir que a atualidade perpassada pela tecnologia e a celeridade e facilidade de veiculação de informação⁶ - dados - o que ratifica o pensamento flusseriano acima, causa como consequência o que Larrosa (2011, p. 20) relata “que informação não é conhecimento, é quase uma antiexperiência” e que o homem moderno cada dia mais se vê obcecado por dados/informes perdendo a oportunidade de ser perpassado pela experiência. Essa deve vir separada de informação/dados para funcionar e tem sido cada vez mais rara de se efetuar devido o excesso de informação/dados, excesso de opinião, falta de tempo e excesso de trabalho, fatores dificultadores da experiência (*Idem*, p. 20-21).

⁵ Nesse excerto, de acordo com o estudado em Flusser (2017, p.11), a palavra informação se refere ao processo de gerar/doar uma forma, *in-formação*, própria do conceito de design. O trecho afirma o interesse cada vez maior do ser humano naquilo que é informado pela forma/produto, ou seja, pela informação como um dado, denominada por Flusser de não-coisas, perdendo assim o interesse no fabricar o produto, seu fazer. (FLUSSER, 2017).

⁶ A palavra informação nesse parágrafo aparece no sentido de: dados, informes, notícias, ou seja, dados absorvidos pelos indivíduos e ainda não trabalhados mediante maiores aprofundamentos pelo mesmo. Conforme o Dicionário Houaiss de língua portuguesa (2014, p. 1914), associa-se às definições 1- ato ou efeito de informar(-se); informe; 4- fato de interesse geral a que se dá publicidade; 6 INF mensagem suscetível de ser tratada pelos meios informáticos; conteúdo dessa mensagem.

Portanto, a estrutura irá oferecer o fazer artístico primeiro como experiência para os discentes incitando uma imersão ao seu mundo subjetivo com base na revisitação histórica da vida do discente. Somente *a posteriori* se apresentará os tópicos diretamente ligados a história da tradição Adinkra e do povo Akan e se incitará os questionamentos quanto as apropriações dentro do design atentando que o uso de saberes tradicionais como *modus operandi* para realização de um produto sob a égide do empreendedorismo, assim como a utilização de imagéticas enquanto bem imaterial de forma meramente “estética” sob justificativa de “agregar valor” ao produto, são práticas inadmissíveis.

O próprio conjunto dos Adinkra surge de uma história de apropriação que ocorre a partir da cópia que o rei Kofi Adinkra fez do *Gwa*,⁷ banco real de Asanthe-Osei Bonsu gerando dessa forma uma guerra em função dessa ação de roubo simbólico. A moda principalmente, como um campo cíclico infundável de inovações, justifica-se a partir de seu advento surgido por apropriações ocorridas no fim da Idade Média em Borgonha, quando os plebeus emergentes em função de suas posses devido ao crescente comércio e mercantilismo passam a copiar as roupas dos nobres em busca de status e nivelamento culminando num campo de um conspurcado revisitar de estéticas que visa nutrir o consumo.

Esse momento do final da Idade Média e princípio do Renascimento foi de extrema importância para a história da indumentária, visto ter sido nessa passagem cronológica que surgiu o conceito de moda. Essa referência vem especialmente da corte de Borgonha (parte atual do território francês), uma vez que os nobres locais se incomodavam com as cópias de suas roupas feitas por uma classe social mais abastada, os burgueses, também denominados de *mercantilistas*, que surgiram com as Cruzadas. (BRAGA, 2007, p. 40)

⁷ Banco real dos reis de África o qual levava um Adinkra como símbolo de soberania e de identidade daquele reinado.

3. OS ADINKRA E A CULTURA AKAN DE GANA

De acordo com Nascimento (2022), Adinkra é o conjunto de ideogramas que representa uma tradição africana, sendo utilizado no vestuário para situações fúnebres e homenagens, objetos de madeira e esculpidos em ouro que têm a função de portar, preservar e veicular entre as gerações, a história, aforismos, normas e valores filosóficos de um povo. É um sistema de escrita apesar da negação sobre o mesmo, por parte do sistema-mundo eurocentrado que consagra a oralidade como forma oficial de comunicação dos africanos, evidenciando o ardil hegemônico ocidental no descrédito dessa cultura. Ressalta-se que o continente africano é um território monumental de variadas culturas, tradições e com diversos sistemas comunicacionais de escritas antecessoras àquela que deu origem à escrita atual.

Perceber imagens como escrita tem um papel essencial para o reconhecimento da legitimidade cultural do povo Akan, mas também da consciência de outros modos de escrita como possíveis formas de comunicação que, de maneira global, as sociedades ocidentalizadas ficaram apartadas de utilização expressiva devido sua obliteração em prol da hegemonia europeia.

O surgimento de uma escrita em um continente gigante como a África com certeza se operou em fluxos de contatos étnicos internos durante gerações em tempos remotos. Nascimento (2008) afirma que antes da versão mais conhecida da origem dos Adinkra, ele já havia sido legado dos *Mallam* e dos *Denkyira* em época remota na África ocidental. Diante esse fato, Nascimento ratifica o engodo quanto ao estereótipo da África como incivilizada em função da suposta ausência de uma escrita.

A importância desse fato é incomensurável quando observamos que o academicismo convencional nega à África sua historicidade e a classifica como pré-histórica com base na alegação de que seus povos nunca desenvolveram a escrita. Entretanto, os africanos estão entre os primeiros povos a criar essa técnica. Além dos hieróglifos egípcios, existem vários sistemas de escrita desenvolvidos por outros povos africanos antes da invasão muçulmana, que introduziria a escrita árabe. (NASCIMENTO, 2008, p. 35)

A ancestralidade dessa escrita também se verifica por Kuwornu-Adjaottor *et.al.* (2016) que afirmam que não há uma origem e nem datas definidas sobre o surgimento dos Adinkra, pois remontam tempos remotos existindo inclusive algumas

versões diferentes umas das outras quanto a essa origem: uma delas é que dentre os Adinkra, os mais abstratos surgiram da religião islâmica, advento anterior ao Estado Ashanti, parte integrante do reino do povo Akan.

Em artigo de Adom *et al.*, (2016) apresenta-se mediante visão de estudiosos, a confirmação desse surgimento também pela relação comercial muçulmana no norte com os Ashantis,⁸ podendo verificar similitudes entre alguns Adinkra com a escrita islâmica e símbolos maometanos. (DANZY, 2009 *apud* ADOM *et al.*, 2016, p.44). Dentre alguns Adinkra e seus significados mais voltados às interações estabelecidas por esse povo, verifica-se o “*Aban* (casa composta), *Damedame* (jogo de tabuleiro de damas), *Kramo bone amma yeanhu kramo pa* (É difícil distinguir entre o bom e o mau mulçumano), etc.” (ADOM *et al.*, 2016, p.44). O autor revela então nesse trecho, a vivência Ashanti com as diversas culturas sem sectarismos, sejam eles raciais ou de qualquer outro tipo, ratificando o caráter democrático e de comunalidade desse povo.

Figura 1: *Adinkra Aban*.



Fonte 1: ADOM (2016)

⁸ Dentre outros, os Ashantis são um grupo étnico pertencente à cultura Akan e localizados na África Ocidental, especificamente em Gana e no Oeste da Costa do Marfim (CHIRINOS, 2004, s. p.).

Figura 2: *Adinkra Damedame*.



Fonte 2: ADOM (2016)

Figura 3: *Adinkra Kramo bone amma yeanhu kramo pa*.



Fonte 3: ADOM (2016)

A versão mais divulgada sobre a origem dos Adinkra vem associada à própria denominação desse conjunto de símbolos, surgido da história sobre a morte do rei Kofi Adinkra, do território de Gyaman (Costa do Marfim) que, ao se apropriar da imagem do *gwá*, banco dourado do rei Asanthene, fez para si uma cópia idêntica e

provocou guerra entre os Asantes e os Gyamans. O rei Adinkra foi morto, seu povo cativo pelos Asantes, tendo dentre eles alguns artesãos que instauraram a arte da confecção de um tipo de tecido com padrões estampados, posteriormente adotado pelos Asantes e ficando conhecidos como Adinkra (AGBO, 2011 *apud* KUWORNU-ADJAOTTOR *et al.* 2016, p. 25-26).

Para Nascimento (2022, p. 23) a denominação Adinkra significa “despedida” devido a decapitação desse rei pelo seu inimigo, assim como “di” e “nkra” significaria despedida da alma. Kuwornu-Adjaottor *et al.* (2016, p. 26) concebe que a despedida pela morte e o medo que ela inspira, culminou no desenvolvimento poético e filosófico desses motivos sígnicos sulcados em pedaços de cabaça como recurso material para estamparia em tecidos de uso nas diversas fases do ritual fúnebre das comunidades ganenses.

Para Nascimento (2022, p. 24), o “Kra” é dado aos indivíduos em seu nascimento e representa o destino que lhe é dado para cumprir, ligando o indivíduo ao ser superior, constituindo uma divindade protetora da pessoa. Ocorre que representa muito mais que apenas “alma” devido suas diversas analogias filosóficas, o que faz do Adinkra um registro para além de apenas imagem. Kuwornu-Adjaottor *et al.* (2016, p. 24) demonstram que o valor desses símbolos não está na sua comunicabilidade, mas no sentido moral que esses carregam e expressam ao povo.

Isso se reflete naquilo que esses últimos autores citados enfatizam: a linguagem como algo indissociável à experiência, mesmo que por vezes antropólogos a citem simplesmente com a função de categorizar a experiência e como recurso de comunicação, o que é evidente é que enquanto comunicação ela já inclui a própria experiência.

A exemplo disso, Kuwornu-Adjaottor *et al.* (2016, p. 23) diz que acima de tudo, isso é mais real quando a linguagem, e não é incomum, oferece “caminhos alternativos” de categorização de uma mesma experiência, considerando os cânones de seleção entre esses caminhos alternativos sendo deliberados em seus respectivos contextos reais de utilização. Da mesma forma, esses autores se posicionam quanto ao grau de uso dessa linguagem como recurso semântico em específico caso, diferente de seu uso diretivo, instrumental, expressivo, dentre

outros. Categorizando uma experiência com a linguagem, há o compartilhamento da mesma com as outras pessoas em variadas formas incluindo as não-verbais, ou seja, demandando-se a semiótica.

De acordo com Agyekum (2016, p. 122 *apud* KUWORNU-ADJAOTTOR *et al.* 2016, p. 23) “os símbolos são a réplica dos significados das palavras, coisas, ações, emoções, comportamento e ideias de um povo dentro de uma determinada cultura”. Esses símbolos e seus significados, com base nesses autores, acabam influenciando nas ações e motivações das pessoas. Linguagem e vivência indissociadas da arte justificam o pleno sentido que essas obras carregam no decorrer do tempo.

Percebendo a necessidade de legitimar a visão cultural e reconhecer as tradições do outro nesse momento devido seu apagamento sofrido pelo processo eurocêntrico da modernidade, Renata Felinto *apud* Nascimento e Gá (2022, p. 123-124) aponta às diversas tecnologias e meios de produção de capital cultural desconsideradas e silenciadas sob o jugo de uma neutralidade pautada nos critérios do olhar eurocentrado. As linguagens são o tomo central nesse contexto, pois “distintas formas de roteirizar a experiência da vida”, conforme revela Felinto, mesmo impedidas no decorrer do tempo, anunciam a ruptura com esse sistema de vida forjado, se apresentando agora como um grande desafio atual de busca.

Para Nascimento e Gá (2022), muitas formas do saber, linguagens fonológicas, alfabéticas e pictográficas foram ignoradas como fontes de conhecimento pela inaptidão interpretativa e fruidora do opressor que extinguiu o que não fosse o simulacro de sua cultura. Exemplos de formas de comunicação resistentes e suas respectivas regionalidades são: os Bwiti do Gabão, as sequências imagéticas dos *Sin'anga* (médicos do Malawi), os *Nsibidi* (Nigéria), o *Tusona* (dos povos Cokwe, Lucazi, Mbwela, Mbanda, todos de Angola e Zâmbia); as escritas fonológicas que representam o som como Toma (Guiné), *Bamun* (Camarões), *Mende* (Serra Leoa), *Vai* (Libéria). (NASCIMENTO E GÁ, 2022, p.126). Inclusive, quanto aos ideogramas, como os Adinkra, essa manifestação representacional associada à Gana poderá ser encontrada em outras territorialidades da África sob

outras designações e especificidades coerentes com as tradições de seus respectivos *lócus* (informação verbal)⁹.

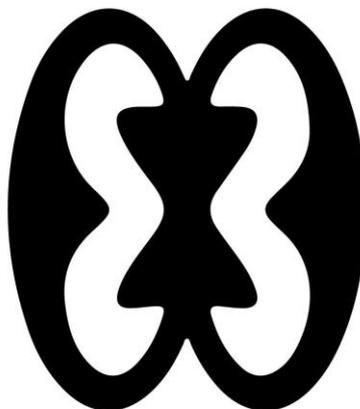
Os Akan como a maioria dos povos utilizam a linguagem verbal e a não verbal, no entanto, concentram importância maior à competência comunicativa que a competência linguística, ou seja, a ênfase na comunicação não-verbal por ser considerada mais efetiva que a verbal tornando-se primordial para eles¹⁰.

De acordo com Kuwornu-Adjaottor *et al.* (2016, p. 24), a partir da associação da fala Akan com suas peculiaridades socioculturais, os nativos, de posse assimilada da fala em sua comunidade, desenvolvem formas outras de “comunicação tácitas” aprimorando essa competência comunicativa interna do coletivo a qual pertencem, conseguindo gerir e interpretar sua vida social. Inclusive, o povo Akan preza pela premissa de que “ações valem mais que palavras” e que um comunicador que usa sinais, dicas, comportamento, gestos e o silêncio como comunicação, é um indivíduo prudente que evita o conflito, portanto, zela por sua comunidade (*Idem*, p. 25).

Essa preocupação com a paz na coletividade pode ser observada pelo Adinkra *Sankofa*, que representa a humildade de observar o esquecido, os erros do passado, pedir desculpas e assim, garantir a paz. Outros Adinkra também expressam essa coletividade de forma intensa, como o símbolo *Nkonsonkonson* que significa a cooperação e a conectividade de uma sociedade, sua unidade onde reside sua força para o desenvolvimento (ADOM *et al.*, 2018, p. 50).

⁹ Informação dada pelo prof. Dr. Samuel Ayobami Akínruli em banca de defesa desse trabalho enquanto membro avaliador do mesmo constituindo sugestão de acréscimo à essa monografia, à oficina objetificada e desenvolvimentos maiores em trabalhos acadêmicos futuros.

¹⁰ “A competência comunicativa é uma situação comunicativa onde um orador sabe o que dizer, onde dizer o que ele quer dizer, a quem dizer o que ele quer dizer e como dizer o que ele quer dizer” (KUWORNUN-ADJAOTTOR *et al.*, 2006, p. 24).

Figura 4: *Adinkra Nkonsonkonson*.

Fonte 4: ADOM (2016)

O próprio uso das peças de vestuário, conforme Kuwornu-Adjaottor *et al.* (2016), tem uma função social, pois são uma forma de comunicação tácita cuidadosa entre os indivíduos de uma comunidade Akan: esposas de um mesmo marido que se rivalizam, utilizam de vestuário composto por palavras que expressam esse antagonismo. Ao mesmo tempo que existe um dilema entre essas mulheres, esse é tratado tacitamente devido essa competência comunicativa do não-verbal, própria dos Akan (KUWORNU-ADJAOTTOR *et al.*, 2016, p.25). Além do mais, o uso dos tecidos Adinkra dentro de um funeral e como representação de cunho religioso, variam em significado com relação a cor usada: tons mais escuros como os marrons e vermelhos para funerais, as pretas e brancas para as ações de graças, festas e cerimônias e ritos de purificação (ADOM *et al.*, 2016, p. 48).

Assim, é possível perceber o quanto de sentido carrega a imagética desse território em que arte e vida compõem um complexo sistema que é funcional, mesmo que esses sofram variações em seu significado em função das transformações sociais, históricas e culturais no decorrer do tempo, conforme afirma Adom *et al.* (2016, p. 51), sua função de organização social é mantida forte.

4. A PROPOSTA PEDAGÓGICA

Foi possível perceber diante da bibliografia estudada, a relevância da tradição e da cultura para a interpretação do *ethos* africano e o quanto os Akan prezam por uma conduta acima de tudo para com o coletivo. E que sua arte e sua imagética não são meramente um produto estético passível de um deleite irrisório, mas constitui um contêiner de posturas e saberes baseados em experiências ancestrais de matiz comunal, sendo essas tradições embutidas nas formas estilizadas dos Adinkra. Portanto, os Adinkra como arte visual tem a função maior de mantenedor da tradição, de um organizador e ponto de equilíbrio dentro de uma coletividade, de gestor das vidas visando sempre a harmonia e o culto a ancestralidade, uma espécie de mediador.

Contrapondo à noção de arte visual ocidental que temos, é possível vislumbrar o quanto são violentas as apropriações irrefletidas sobre esse contentor imagético semântico da vida Akan, ou mesmo outras imagéticas por outros povos, principalmente em prol do lucro. Perante isso, foi possível pensar na simulação por meio colaborativo dentro da oficina aqui proposta, via criações dos próprios discentes e se pautando na própria experiência vivida enquanto agentes sociais.

O artigo de Kuwornu-Adjaottor *et al.* (2016) concede base para pensar no momento inicial da oficina que o discente-designer é convocado a criar um símbolo que tenha referência à sua história de vida, sua família e seu contexto, como estampa a ser trabalhada. O momento visa criar um vínculo entre imagem criada e criador cancelando o sentimento de propriedade sobre aquela forma. Em seguida, faz-se a descrição poética dessa forma e o modo como foi criada, os caminhos e suas metamorfoses em função do conceito idealizado através do processo criativo do discente, processo descrito por Salles (1998) como crítica genética.

Como já foi dito em relação à natureza da tendência em sentido amplo, o percurso criativo conhece uma lenta definição do projeto poético do artista. O tempo da criação seria o tempo da configuração do projeto. Pode-se, assim, dizer que o processo de criação de uma obra é a forma do artista conhecer, tocar e manipular seu projeto de caráter geral. (SALLES, 1998, p. 39)

A troca de trabalhos e as interferências artísticas sobre as mesmas pelos colegas de oficina marcam o momento de simulação da apropriação do que é de

propriedade do outro. Nessa fase será utilizado o gesto de interrupção o qual se referia Bondía (2002, p. 24), pois é o momento da atenção, da ex-posição do discente-designer à experiência de imersão em seu eu, e desapropriação pelo outro dentro da oficina. Da mesma forma, se fará uma descrição por escrito do sentimento de desapropriação e intercessão sobre o que lhe é próprio, verificando o incômodo e/ou o contentamento dessa ação.

A próxima fase será a de conhecimento dos Adinkra, a se começar pelas manifestações que similares aos mesmos, mas com outras designações e oriundas de diversas territorialidades, também compõem o rol de ideogramas enquanto tradição africana, assim concedendo ao discente um panorama do cenário macro para o micro (informação verbal)¹¹. Em seguida, a apresentação dos Adinkra de maneira a se perceber como se dá a cosmovisão do povo Akan através desses ideogramas, e a percepção dessa imagem como uma grafia enfatizando o valor sobre seu conteúdo e não somente sobre a forma. Será apresentada também a interpretação de conceitos de alguns Adinkra que tratam tanto da coletividade, quanto da alteridade, unidade, ancestralidade e outros Adinkra que representam essa ética democrática e comunal dos Akan.

Por fim, serão mostradas as apropriações do período da arte moderna sobre a arte africana concluindo com uma avaliação sobre eficácia da própria oficina proposta enquanto metodologia de conscientização, relatando sobre a importância da transversalidade de uma ética do design nas disciplinas que utilizam a imagem para criação, e de se trabalhar a alteridade dentro das disciplinas do curso de design de moda demonstrando que a categoria etnodesign caminha na contramão dessa alteridade.

Assim, criar uma metodologia compromissada com o ente ontológico africano conseguido através da aproximação de cosmovisões próprias de intelectuais nativos se torna imprescindível para que ocorra a ruptura com o que está instaurado enquanto prática de design nesse sentido em nosso contexto. Busca-se, então, enfatizar a contextualização com fins de preservação da origem e autoria da

¹¹ Sugestão dada pelo prof. Dr. Samuel Ayobami Akínruli em banca de defesa desse trabalho enquanto membro avaliador do mesmo.

imagética Adinkra, o que pode ser percebido como uma exortação do próprio Sankofa quanto ao seu significado de olhar para trás, ou seja, para a origem.

Para além do cerne da proposta acima descrita, enfatizar que a “pureza” apregoada pelo positivismo que visa o racional puro como base para a ciência e a técnica é inviável evidenciando o que Hissa (2012, p. 17) afirma: que “Nem tudo será arte. Mas poderá haver o exercício da arte em qualquer prática”. Através desse autor, caminhos alternativos e menos rígidos em pesquisa e prática artística poderão conseguir resultados mais profícuos que os habituais modos de pesquisa, inclusive oportunizando a transdisciplinaridade. A partir desse pensamento é possível afirmar a impossibilidade de se descartar a arte e as subjetividades do processo do design.

Não há sujeito do conhecimento do mundo e, tampouco, sujeito do saber, que não seja sujeito do mundo. As disciplinas científicas, que caracterizam a ciência moderna, e os limites que se põem entre elas são também artificiais. Entretanto, a artificialidade existe na mesma intensidade das fantasias provocadas por ela. Na sua maioria, os sujeitos do conhecimento acreditam que podem, por exemplo, se despir da sua própria história, da sua condição de sujeitos afetados pelo mundo, e que podem desvencilhar do contexto no qual estão inseridos para que, assim, construam o discurso da ciência. Para muitos, é discurso incompreensível que, predominantemente, se expressa através da técnica. É o que se pode dizer da ciência moderna: que é *ciência-técnica*; que se esvazia de arte; que se priva da sabedoria; que se serve mal da linguagem e da palavra; que não dialoga. (HISSA, 2012, p. 20)

O observar e executar a mutação de uma imagem em símbolo gráfico ao colocar o discente-designer a desenvolver um conceito que gere uma imagem é uma forma de criar sentido de autoria e criticidade quanto a apropriação e esvaziamento de imagens de outras culturas, culturas essas cujas tradições são cruciais para seu povo.

Na era dos nativos digitais, o impacto da reprodução incontida e impensada das informações e imagens na acelerada cultura de massa movimenta a reprodução perpétua desse esvaziamento em prol de um capitalismo voraz, por isso propostas artístico-pedagógicas desse caráter são demandadas. Com a função de trabalharem questões espaciais, simbólicas, com base em design e arte e se valendo de elementos dessas esferas como os módulos e o *rapport* próprios da disciplina de *Beneficiamento de roupas e tecidos*, a oficina pode contribuir para uma práxis

questionadora, aplicada, colaborativa com caráter analítico das metodologias empregadas até então vislumbrando modos de aprendizagens inéditos e visão consciente do que, e do como se utiliza uma imagem para a “criação”, sem violência simbólica em relação às tradições e conseqüentemente à cultura de grupos sociais e étnicos.

Dentro da matriz curricular de um curso em design, especificamente para um Tecnólogo em Design de Moda (que é o curso no qual se pretende futuramente aplicar essa estrutura de forma prática) indica-se logo os primeiros períodos de formação discente para se ministrar transversalmente esse arcabouço teórico-prático. Apresenta-se como disciplinas adequadas para abordar a questão da ética no design e das apropriações imagéticas, disciplinas obrigatórias teóricas como *Design, História, Conceitos e métodos* do primeiro período de curso¹²; mas principalmente disciplinas práticas como *Beneficiamento de roupas e tecidos*, do segundo período e *Processo criativo e experimentação*, do terceiro período de curso que nessa última versão do PPC de curso não consta mais como disciplina, mas como um conteúdo integrado à uma das AAIFEs¹³. Essas últimas possuem extrema importância para tal, pois aliarão num mesmo componente curricular, os estudos e conceitos em torno das apropriações imagéticas inclusive através da estrutura que é produto dessa monografia, ou seja, o conteúdo ético conjuntamente com a práxis dentro de um processo de análise crítica do discente enquanto *homo faber*.

Para melhor entendimento de nossa proposta, apresento a seguir a estruturação da oficina destinada a trabalhar os conceitos abordados neste trabalho, visando debater, para além das questões metodológicas sobre curso de design e o processo formativo profissional de cada indivíduo. À guisa de uma síntese da proposta, faz-se uma avaliação do processo, buscando entender suas etapas e refletir sobre futuras ações que auxiliem na construção de estratégias para a consolidação dos conhecimentos trabalhados e adquiridos.

¹² Nessa monografia estão sendo usadas como base, as matrizes curriculares do curso de Tecnologia em Design de Moda do IF Sudeste MG do campus Muriaé nas versões de 2019 e a última versão de 2023, essa curricularizada.

¹³ Atividades Acadêmicas Integradoras de Formação de Extensão conforme a Instrução Normativa PROEN/PROEX – IF Sudeste MG Nº1, de 01 Julho de 2022.

Quadro 1: Estruturação de fases da oficina para o design de moda

Oficina para o design de moda	
Esta oficina, baseada no pensar e no fazer mesclados, próprio de Cecília Salles (1998), tem como objetivo entender os processos de formação/criação do designer, discutir sobre as manifestações imagéticas africanas, debater sobre o etnodesign e a transdisciplinaridade, além de aplicação prática dos conceitos e técnicas desenvolvidos durante o curso.	
Fase 1 Carga horária: 6 h/a	Criação e sensibilização do discente-designer e sua reflexão sobre a apropriação sofrida por ele mesmo nesse processo de fazer artístico na troca de obras a serem interferidas por cada participante com o registro dos caminhos tomados no processo criativo assim como a descrição da experimentação do sentimento de desapropriação;
Fase 2 Carga horária: 2 h/a	Observação e entendimento das variadas manifestações tradicionais imagéticas de diversas territorialidades da África que são similares aos Adinkra. Entendimento da cultura Akan e a relevância dos adinkra como um potente organizador social dentro dessa cultura, percebendo a visão de mundo dessa etnia percebendo sua estética sintética como uma grafia e o sintetismo formal dos Adinkra procurando perceber que essa fruição pelo olhar dos Akan tem uma contemplação mais moral, ética e de significado, que meramente com base na estética formal como geralmente se suscita ocorrer pela arte ocidentalizada.
Fase 3 Carga horária: 2 h/a	O vislumbre da apropriação que alguns artistas europeus fizeram sobre a arte africana principalmente no período moderno.
Fase 4 Carga horária: 2 h/a	Debate sobre o etnodesign, seus objetivos e olhar crítico sobre a categoria em si e o próprio design em suas práticas habituais dentro dos cursos relatando sobre a importância de se trabalhar transdisciplinarmente a alteridade dentro dos mesmos, principalmente nas disciplinas de processos criativos do design.
Fase 5 Carga horária: 6 h/a	Aplicação em tecido da imagem criada na fase 1, sem as interferências instituídas pelo colega de oficina, através da técnica do <i>rapport</i> e da técnica do carimbo para tecido.

Fonte 5: Baseado em SALLES, C. A. (1998).

A avaliação da oficina será realizada através de questionário aplicado aos participantes, que em média, em cada turma, gira em torno de 20 discentes, avaliando as fases apresentadas na estrutura pedagógica mediante perguntas relacionadas a apreensão de conhecimento, conscientização, alteridade, volição quanto a temática e pesquisa relacionados à cultura e design. Quanto ao processo como um todo, a avaliação incidirá sobre a questão se a oficina cumpriu os objetivos propostos, também sobre as fases de trocas em grupo: fase 2 de intercessões sobre os trabalhos entre os discentes; e fase 4 de debates sobre alteridade e os processos

de análise crítica dentro do curso de design. Dessa forma será possível vislumbrar o nível de eficácia da proposta fruto dessa monografia a fim de promover ajustes que a potencializem, se for o caso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Numa cultura globalizada em que imagem e informação são acessíveis o tempo todo, o mundo do design, principalmente do design de moda, de forma recorrente vem operando apropriações de imagéticas de outras culturas, de tradições de povos e grupos. Esse estudo é fruto dessa demanda que visa acentuar questionamentos e produzir olhar crítico sobre essa ação. A pesquisa suscitou que nem mesmo o etnodesign é uma categoria pertinente para os cerceamentos que devem ser articulados dentro do campo do design para extinguir as apropriações imagéticas.

Assim, conclui-se a demanda da desnaturalização da matriz de curso e além de uma transversalidade dentro do currículo, a alteridade e a ética devem ser os condutores de todo o currículo de design, haja vista uma sociedade ciente das responsabilidades do humano e das mudanças socioculturais no decorrer do tempo. Dessa forma os cursos de Design devem formar empreendedores imbuídos de consciência de sua ação nos mercados bem como no campo social e o cultural. Diante esse afã, o produto desse estudo intenta mais efetividade quanto a incitar alteridade e olhar crítico em discentes-designers via uma práxis mais palpável.

A proposta de uma oficina para o design de moda então foi estruturada para uma prática que tenha eficácia de experimento, de experiência, no intuito de conseguir essa sensibilização mediante uma imersão que esteja diretamente ligada ao fazer. Baseia-se no cerne da cosmovisão refletida no pensamento de nativos intelectuais africanos estudados para repensar cultura, alteridade e o significado da tradição e da arte para o outro. Considero que estudos e iniciativas desse cunho são imprescindíveis mesmo que a aproximação com a cultura africana seja difícil, pois essa é pluriétnica e ainda está em seu *continuum* fazer-se, no entanto, um despertar dentro do design precisa ser promovido por seus profissionais que muito mais que o mercado, devem prezar pelo social e pela cultura que afinal é o fundamento dos rumos e destinos de cada sociedade.

REFERÊNCIAS

- ADOM, Dickson *et. al.* Adinkra: An Epitome of Asante Philosophy and History. In: *Internacional Knowledge Sharing Platform*, v. 6, n. 14, p. 42-53, 2016. Disponível em: <https://core.ac.uk/reader/234675230>. Acesso em: 2 jun. 2023.
- AKINRULI, Luana Carla Martins Santos; AKINRULI, Samuel Ayobami. Ìkómo e o processo de nomeação dos indivíduos da etnia Yorùbá. In: *AbeÁfrica: Revista da Associação Brasileira de Estudos Africanos*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 4, abr. 2020.
- ANTONACCI, Célia Maria. *Apontamentos da Arte Africana e Afro-Brasileira Contemporânea: Políticas e Poéticas*. São Paulo: Invisíveis Produções, 2021.
- APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas Sobre a Experiência e o Saber da Experiência. In: *Revista Brasileira de Educação*, n. 19, p. 20-28, jan./abr. 2002.
- BRAGA, João. *História da Moda: uma narrativa*. 6. ed. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2007.
- CHIRINOS, Lúcia Harumi Borba. Arte e oralidade entre os Ashanti: classificação e interpretação dos pesos de ouro. In: *XI SIICUSP*, setembro de 2003. Revisto e adaptado em dezembro de 2004. Disponível em: www.arteafricana.usp.br/códigos/artigos/001/arte_oralidade_ashanti.html. Acesso em: 17 jun. 2023.
- Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. 1. reimpressão, com alterações. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. EDUFBA, Salvador, 2008 [1963].
- FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: Por uma filosofia do design e da comunicação*. Org. Rafael Cardoso. Raquel Abi-Sâmara (trad.). São Paulo, Ubu Editora, 2017.
- FRONTEIRAS DE PENSAMENTO. *Kwame Anthony Appiah – O poder da atenção ao outro*. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vjw3dM-eHOk>. Acesso em: 29 abr. 2023.
- HISSA, Cássio Eduardo Viana. *Entrenotas: compreensões de Pesquisa*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2012.
- KUWORNU-ADJAOTTOR, Jonathan Edward Tetteh *et. al.* The philosophy behind some Adinkra symbols and their communicative values. In: *Akan, Philosophical Papers and Reviews*, vol. 7, n. 3, p. 22-33, abr. 2016. Disponível em: <https://academicjournals.org/journal/PPR/article-abstract/A5A4C6E58407>. Acesso em: 2 jun. 2023.

LARROSA, Jorge. Experiência e alteridade em educação. In: *Revista Reflexão e Ação*, v. 19, n. 2, p. 4-27, jul./dez. 2011.

MARSHALL, Francisco; ALMEIDA, Anderson Diego da Silva. Perspectivas conceituais sobre etnodesign no campo da arte. In: *Cadernos de estudos culturais*, v. 2, p. 57-72, jul./dez. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/5680>. Acesso em: 2 jun. 2023.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. *A Matriz Africana no Mundo*. São Paulo: Selo Negro, 2008.

NASCIMENTO, Elisa Larkin; GÁ, Luiz Carlos. *Adinkra: sabedoria em símbolos africanos*. Rio de Janeiro: Cobogó; IPEAFRO, 2022.

NOVAES, Marina. As sandálias da polêmica. In: *El País*, 14 de fevereiro de 2015. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2015/02/13/politica/1423839248_331372.html. Acesso em: 2 jun. 2023.

OLÚWOLÉ, Sophie Bósèdé, Sócrates and Orunmila. In: *Two Patron Saints of Classical Philosophy*, Lagos, 2017.

OYĒWÙMÍ, Oyèronké. *La invención de las mujeres: una perspectiva africana sobre los discursos occidentales del género*. Bogotá: Editorial en la Frontera, 2017.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP; Annablume, 1998.

SARR, Felwine. *Afrotropia*. São Paulo: Edições n -1, 2019.

SILVEIRA, Carina Santos; MARIÑO, Suzi Maria. Reflexões sobre hedonomia, o etnodesign e a moda. In: *1º Congresso Nacional de Ergonomia Aplicada (CONAERG)*, 2016. Disponível em: <https://pdf.blucher.com.br/engineeringproceedings/conaerg2016/7687.pdf>. Acesso em: 26 mai. 2023.