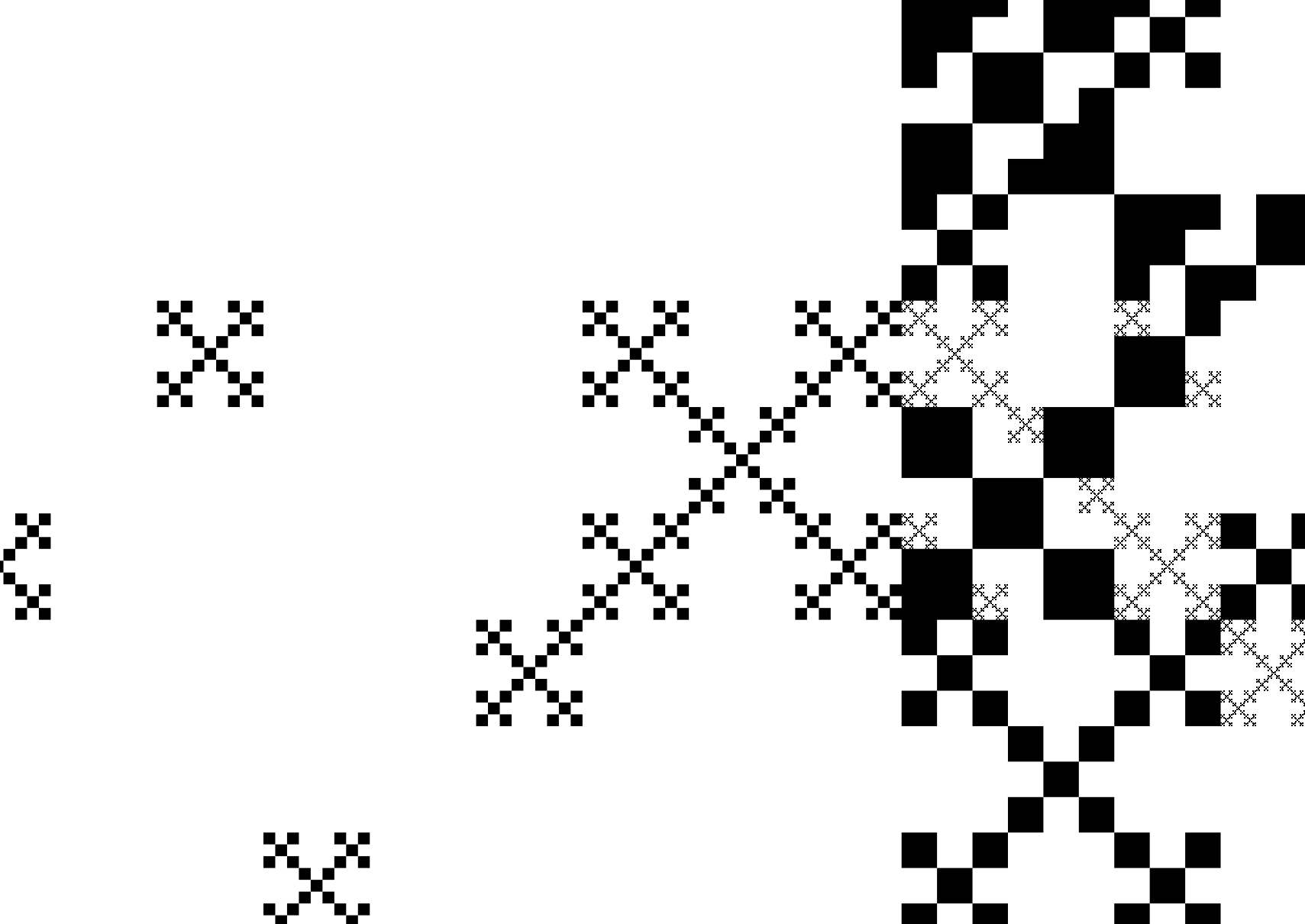


Rafael Botelho

# DESIGN, ESPAÇOS E AFROFUTURISMO

**Rafael Botelho**

**DESIGN, ESPAÇOS  
E AFROFUTURISMO**



## **agradecimentos**

Agradeço a todos, especialmente às pessoas, os grupos e os espaços, particularmente àqueles ligados à universidade, que ao experienciar acabei por encontrar um pouco mais de mim mesmo. Pois, foi com esses fragmentos que pude arquitetar este projeto.

Estendo meu agradecimento aos artistas, acadêmicas e acadêmicos negros — e os artistas acadêmicos negros, que de longe foram as principais inspirações sob as quais esse trabalho foi concebido e desenvolvido.

## Sumário

|  |    |
|--|----|
| APRESENTAÇÃO   | 7  |
| O ESPAÇO CULTURAL BRASILEIRO:<br>A CULTURA COMO ESPAÇO                     | 11 |
| UM DESIGN NO ESPAÇO BRASILEIRO:<br>O PREÇO DA EXCLUSÃO                     | 23 |
| O DESIGNER COMO ARTICULADOR SIMBÓLICO:<br>AFROCENTRICIDADE E AFROFUTURISMO | 37 |
| EXPERIMENTAÇÕES GRÁFICAS   | 47 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS   | 63 |
| REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA   | 67 |

## apresentação

Há muito tempo que me vejo flutuando entre lugares, como filho de um pai preto e uma mãe branca, um menino negro de classe média-média crescendo no Plano Piloto, é uma exceção. Nem tão pobre quanto às mulheres negras que já trabalharam como doméstica na minha casa, nem tão afortunado quanto os colegas de turma das escolas particulares. Sinto a sensação de um pouco dos dois mundos, muito de nenhum. Se ao longo da leitura do texto, perceber a recorrência do termo espaço, saiba que é por estar procurando o meu.

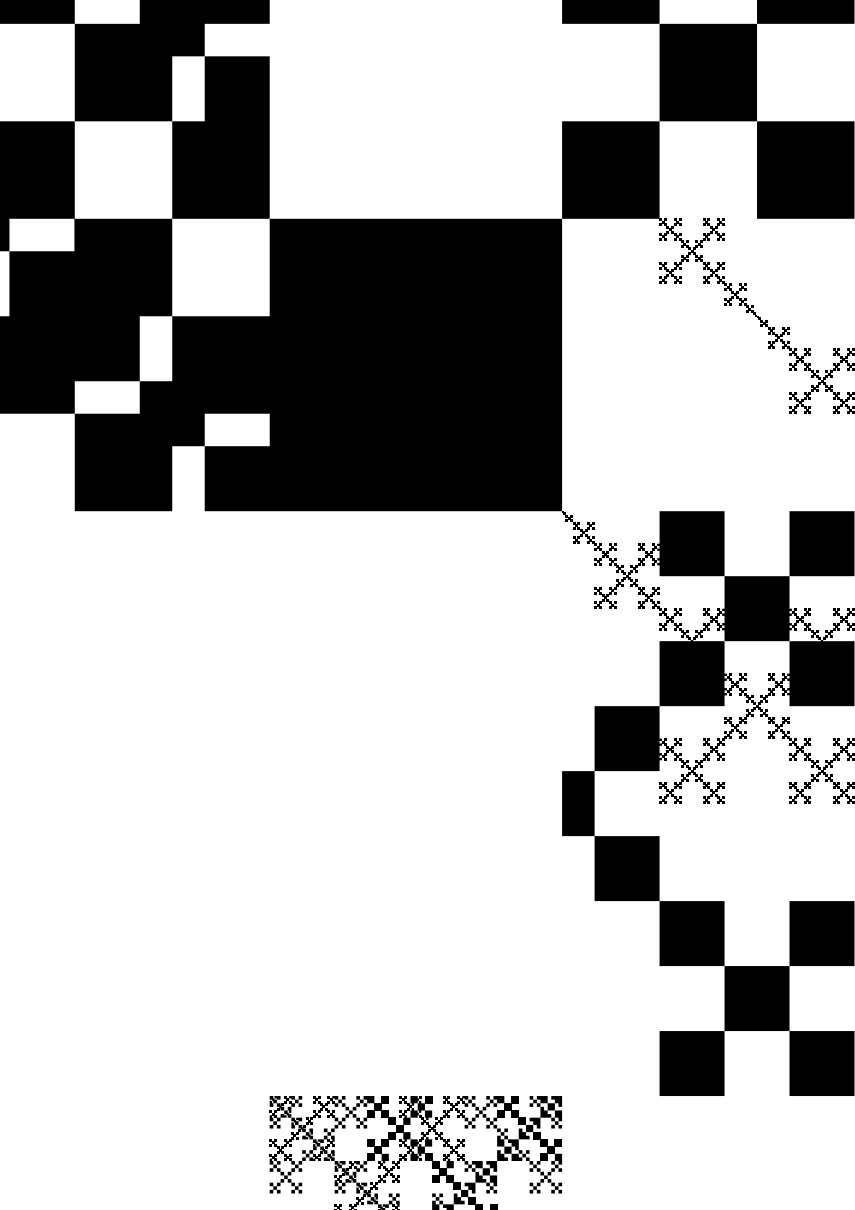
O trabalho a seguir é um produto, uma síntese de paisagens, de pessoas e de experiências. Uma abstração de um percurso, perpassando diversas escalas, do individual ao global, espaços ligados que se distorcem e se debruçam uns sobre os outros. É uma crítica, ao mesmo tempo uma conciliação (em parte), um desabafo, um *religere*, uma comemoração, mas sobretudo uma manifestação.

O objetivo desse projeto é questionar os fundamentos conceituais e formais da tradição ocidental, e a partir disso propor uma visão espacializada do design, posicionando-o em relação a conceitos tais como cultura, técnica e decolonialidade, a partir de uma análise histórica do contexto brasileiro.

Dedico a primeira parte desse projeto para fazer a contextualização, na qual discorro sobre como abordarei os conceitos de cultura e espaço durante todo o trabalho, apresento um breve histórico da formação cultural brasileira, seu processo colonial e as dinâmicas de poder entre as diversas identidades centrifugadas ao longo do percurso.

No segundo momento faço uma investigação a respeito do desenvolvimento do design no Brasil em meio a seu contexto social, sua problemática e consequências, seguindo por introduzir o design como técnica humana e seus subsequentes desdobramentos a partir disso.

Na terceira parte, partindo das reflexões dos capítulos anteriores, apresento a parcela prática desse projeto, que consiste num exercício gráfico que considero essencial, já que boa parte das discussões aqui visam se efetivar em práticas, além de que, pessoalmente, tenho a necessidade de materializar as discussões em algum ponto, mesmo que seja para desmanchá-las logo depois. É um momento de experimentação formal e processual, uma proposição em dimensão simbólica, do fazer design que discuto ao longo de todo texto.



**o espaço cultural brasileiro:  
a cultura como espaço**

*Se consciência é memória  
e futuro, quando e onde  
está a memória africana,  
parte inalienável da  
consciência brasileira?*

**Abdias Nascimento**



Acredito que o primeiro passo para iniciar um diálogo sobre o design brasileiro seja localizá-lo espacialmente. Não um espaço geométrico tridimensional, mas um espaço geográfico, onde o design, seus artefatos e métodos — e ele mesmo como uma técnica humana em si — habitam um contexto cultural específico. Assim, é preciso compreender que cultura é essa, porém, antes ainda, é necessário apresentar como o conceito de cultura será trabalhado nessa discussão.

A ideia de cultura costuma ser diretamente relacionada às formas de expressão de um determinado grupo de indivíduos, povo ou nação. Comumente os primeiros objetos aos quais a mente se inclina estão ligados às referências de ordem simbólica produzidas pela comunidade em questão. Esta ligação não pode ser de modo algum ignorada, ela sempre se faz presente, porém, podemos confiar uma cultura — tecnologias, tradições e cosmologias — à sua dimensão simbólica?

Em termos históricos, essa ideia se origina na segunda metade do século XVIII para delimitar duas esferas: um natural e outra humana, a dos “fatos duros da natureza” e aquela das possibilidades da ação humana<sup>1</sup>. Durante o século XIX, a concepção assume uma visão “naturalizante” da cultura, na qual, segundo “os fatos culturais podem ser produtos humanos; contudo, uma vez produzidos, passam a confrontar seus antigos autores com toda a inflexível e indomável obstinação da natureza”<sup>2</sup>. No

<sup>1</sup> BAUMAN, 2012

<sup>2</sup> BAUMAN, 2012, P.12

entanto, a partir da segunda metade do século XX, após “um período dominado pela busca dos fundamentos sólidos inabaláveis da ordem humana”, o processo de naturalização da cultura:

veio um tempo em que a espessa camada de artifícios humanos tornou a natureza quase invisível [...] Os pilares da existência humana construídos pelo homem foram plantados em profundidade suficiente para tornar redundante qualquer preocupação com outras e melhores bases.<sup>3</sup>

Esse novo discurso culmina então, numa narrativa oposta à anterior, sob a qual o meio se torna passivo à ação humana, a “culturalização da natureza”. É nessa oposição dicotômica que a ideia cultura revela, desde seu início, seu duplo papel:

A ambiguidade que importa, a ambivalência produtora de sentido, o alicerce genuíno sobre o qual se assenta a utilidade cognitiva de se conceber o hábitat humano como “mundo da cultura”, é entre “criatividade” e “regulamentação normativa”. As duas ideias não poderiam ser mais distintas, mas ambas estão presentes — e devem continuar — na ideia compósita de cultura, que significa tanto o inventar quanto o preservar; descontinuidade e prosseguimento; novidade e tradição; rotina e quebra; seguir às normas e transcendê-las, o ímpar e o

regular; a mudança e a monotonia da reprodução; o inesperado e o previsível.<sup>4</sup>

Em certa medida, essa ambivalência ecoa até os dias atuais, possibilitando um conceito de cultura que não se restringe à reprodução da tradição e seus símbolos estéticos, mas um conceito que envolve a própria construção do real:

A realidade existe à medida que são atribuídos a ela significados. Essa atribuição é uma ocorrência coletiva. Um grupo humano estabelece um conjunto de práticas que buscam nomear, explicar, controlar e estruturar o vivido. A este processo de significação do real chamaremos de cultura.<sup>5</sup>

Sendo assim, trabalharei a cultura como um agregado de técnicas pelas quais cada comunidade humana entende e atua sobre o mundo que as circunda, bem como seu arsenal simbólico, apresentando uma dinâmica tanto passiva, a partir das restrições da tradição, quanto ativa, considerando as possibilidades de inovação derivadas dessa mesma. Cada cultura, como processo e resultado, mutuamente recursivos, informa ao homem sua realidade e ordena seus próprios significados e ao mesmo tempo a transcende, reformulando a realidade e construindo novos significados, definindo um *espaço* particular — como nos diz Milton Santos, a partir de uma

paisagem de objetos e seus protagonistas<sup>6</sup> — onde a comunidade existe e se faz existir.

Desse modo, a cultura brasileira, como espaço onde se circunscreve o design aqui produzido, precisa ser compreendida a partir de seus processos históricos e de sua dinâmica social. Ao discutir a cultura no contexto específico de uma nação, discutimos, necessariamente, a formação de sua identidade nacional. Sobre essa identidade Stuart Hall observa:

*a nação não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos — um sistema de representação cultural. As pessoas não são apenas cidadãos/ãs de uma nação; elas participam de uma ideia de nação tal como representada em sua cultura nacional. Uma nação é uma entidade simbólica.*<sup>7</sup>

O histórico da ocupação do Brasil, desde sua colonização, envolve uma grande diversidade de grupos étnicos, mesmo entre povos autóctones, colonizadores e os povos violentamente traficados, ainda que tratados de forma isolada, nenhum desses apresentavam como unidade étnica, mas sim como híbridos culturais<sup>8</sup>. Muito menos pode-se usar o termo “raça” visto que:

*contrariamente à crença generalizada — a raça não é uma categoria biológica ou genética que tenha qualquer*

*validade científica [...]. A raça é uma categoria discursiva e não uma categoria biológica. Isto é, ela é a categoria organizadora daquelas formas de falar, daqueles sistemas de representação e práticas sociais (discursos) que utilizam um conjunto frouxo, frequentemente pouco específico, de diferenças em termos de características físicas e corporais, etc. — como marcas simbólicas, a fim de diferenciar socialmente um grupo de outro.*<sup>9</sup>

Sendo assim, tal termo está essencialmente relacionado às práticas culturais e, portanto, à própria ideia de etnia, não circunscrevendo uma classificação objetiva para os povos que aqui falarei. Me restringirei então, à uma abstração geográfica da origem dos principais povos constituintes da dinâmica colonial brasileira: africanos, autóctones e europeus; omitindo momentaneamente, para fins discursivos, a diversidade étnica presente em cada um desses grupos.

Tendo em vista essas três aglomerações, é importante se atentar ao fato de que as influências culturais que produziram a identidade brasileira participavam — e ainda participam — de uma dinâmica de poder específica, muito distante de uma possível democracia racial, na qual supostamente brancos e não-brancos conviviam harmoniosamente, desfrutando iguais oportunidades de existência, sem nenhuma interferência de suas respectivas origens raciais ou étnicas<sup>10</sup>. Muito pelo contrário, o histórico

brasileiro é uma sequência de processos de dominação violenta e genocídio explícito.

Os colonizadores europeus foram representantes dos “centros de impérios ou de esferas neoimperiais de influência, exercendo sua hegemonia cultural sobre as culturas dos colonizados” <sup>11</sup>. Já as culturas nativas que ocupavam o território, agora “descoberto” como Brasil, foram “deslocadas senão destruídas pelo colonialismo, não são incluídas a ponto de fornecer a base para uma nova cultura nacional ou cívica”<sup>12</sup>, pelo menos não de forma expressiva, sofrendo um processo de genocídio e apagamento que se mantém até os dias atuais. Os povos africanos que aqui chegaram, por sua vez, constituem a primeira e principal força de trabalho do período colonial, a exploração do território e a dos corpos negros são duas faces de uma mesma narrativa, tendo papel decisivo desde os primeiros momentos na história econômica do país. A escravidão constituiu, assim, a espinha dorsal da colonização portuguesa <sup>13</sup>.

Estima-se que um total de 4 milhões de pessoas foram arrancadas do continente africano e trazidas na condição de escravizadas para o Brasil, com elas diversas ancestralidades, e cada indivíduo com sua própria subjetividade. Mesmo compondo grande parte da população — africanos e seus descendentes representariam maioria absoluta até a primeira metade do século XIX <sup>14</sup> — o peso das culturas africanas na formação da identidade brasileira não apresenta uma proporção relevante em relação a sua parcela

demográfica. A tese da democracia racial brasileira sugere uma miscigenação descontextualizada da dinâmica social brasileira. Nesse discurso, a sobrevivência de tradições africanas seriam uma prova de relações relaxadas e da ausência de discriminação racial na sociedade brasileira. A realidade, entretanto, se mostra de forma muito diferente.

A cultura negra, assim como seus indivíduos, foi subjugada à marginalidade de todas as formas possíveis, seja pelas ações da igreja católica, que desde o início endossou o sistema escravista e demonizou as tradições africanas, seja pelas políticas migratórias com objetivo claro de branqueamento populacional, ou mesmo pelo genocídio direto da população afrodescendente<sup>15</sup>.

Se a cultura africana de algum modo sobreviveu, deve-se em primeiro lugar aos quantitativos dos estoques populacionais brasileiros, em segundo lugar, por mais que a natureza de uma relação seja de dominação e subjugação, o produto desta sempre engloba, em algum nível, características de todas as partes envolvidas. Além disso, elementos das culturas subjugadas também foram usados como estratégia dessa mesma dominação e na manutenção do sistema escravista, como afirma Roger Bastide, citado por Abdias Nascimento,

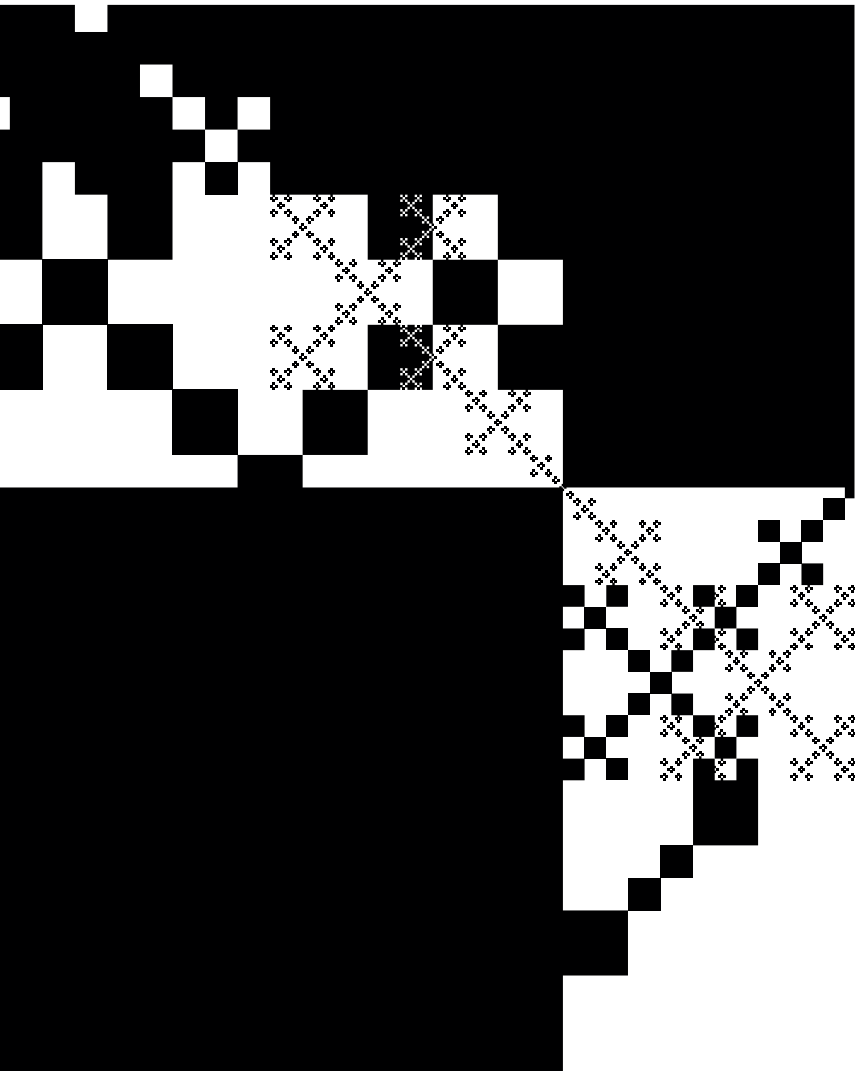
a assustadora taxa de mortalidade entre negros escravos forçava seus senhores a permitir aos trabalhadores do campo desfrutarem os domingos e dias santos. Estes feriados durante os quais eles ficavam livres para se

divertirem como lhes agradasse, formaram o contexto institucional dentro dos quais cantos, danças e outras várias manifestações da arte africana (música em particular) puderam ser preservadas.<sup>16</sup>

Sendo possível citar também os batuques, manifestação cultural institucionalizada no período colonial para fomentar as rivalidades étnicas entre os escravizados, uma forma de mitigar insurreições contra os colonizadores.

Assim, em um processo contínuo, desde o período colonial até a atualidade — onde negros chegam a representar mais de 70% das vítimas de homicídio no país<sup>17</sup> — a identidade cultural brasileira é fruto de um processo de dominação violenta, resultado de um sistema eurocêntrico, no qual referências, crenças e sistemas de conhecimentos provenientes da Europa são exaltados e institucionalizados à hegemonia, se apresentando não somente como o *bom*, mas assumindo o lugar da normalidade, do neutro e do universal. A imagem do mundo ocidental, de uma racionalidade científica desespecializada, “pura”, foi construída em oposição a uma imagem da África estigmatizada pela bestialidade. As culturas negras e ameríndios, seus sistemas de conhecimento, formas de existir e de interpretar o mundo são renegados a um local marginal, do étnico e do exótico. A esses segmentos da população foram negadas não só a integridade de suas ancestralidades, mas também a da transcendência a partir desta, as suas próprias subjetividades.

Contrariamente ao que se reconhece, as culturas não brancas foram, e ainda são, de essencial importância para formação do complexo sistema cultural brasileiro, porém entrincheiradas até hoje a um lugar submisso, limitada na mesma lógica centro/periferia do período colonial, agora em outra escala: a nacional. Qualquer projeto nacional que almeje a construção de uma cidadania e democracia legítimas não pode ignorar a diversidade que compõe a sociedade brasileira.



## **um design no espaço brasileiro: o preço da exclusão**

*A técnica é história no momento  
de sua criação e no de sua  
instalação e revela o encontro,  
em cada lugar, das condições  
históricas que permitiram  
a chegada desses objetos e  
presidiram à sua operação.*

**Milton Santos**

O design em seu sentido atual, pós revolução industrial, chega oficialmente ao Brasil na segunda metade do século XX, se materializando em instituições de ensino diretamente influenciadas por métodos e visões projetuais provenientes dos centros industriais, fazendo-se mais uma vez presente a dinâmica colonial, sendo construído em mimese às escolas europeias vigentes no período.

As escolas alemã e suíça, dentre outras, representantes da vertente funcionalista e do estilo internacional, assumem um protagonismo quase absoluto das referências do jovem design brasileiro do século passado. Ambas correntes partiam de princípios projetuais baseados em preceitos matemáticos cartesianos que, ansiavam por uma suposta pureza racional que os guiassem a modelos universalizados de design, se materializando no uso de formas construtivas, *grids* rigorosos e uma pungente negação de elementos decorativos, em uma tentativa de evidenciar o caráter funcional dos objetos.

É importante ressaltar que essa não era uma postura nova dentro do contexto europeu, mas veio a ser que foi potencializada a partir da revolução industrial e pelo ambiente de escassez criado pelas duas grandes guerras que atingiram o continente, todavia presente também desde a Bauhaus e da corrente utilitarista atuante na virada do século 19/20. Ainda anteriores, as raízes dessa formulação compactuam com uma longa tradição do cientificismo eurocêntrico, originária da ideia de universalismo

abstrato e deslocalizado, marcando séculos não só da produção de conhecimento, mas também da própria estética e subjetividade do velho continente. Podendo ser mapeada até o século 17, quando Descartes inicia uma corrente de pensamento que imaginava produzindo um conhecimento universal, a partir de uma dualidade mente/corpo, na qual esse segundo, suas sensações e percepções, é desvalorizado como fonte de conhecimento válido, proporcionando a falsa imagem de uma ciência sem determinações geopolíticas.<sup>18</sup>

Sobre as tais escolas e correntes que cito, diversas críticas já foram tecidas a partir dos anos 60, quando os primeiros sintomas de crise aparecem nos países europeus, entre as principais é possível citar a obsessão por uma simplificação formal como caminho para a eficiência funcional, eficiência esta que em grande parte das vezes ignorava (ou pelo menos tendia à) a própria função estética dos objetos, chegando ao ponto extremo de transformar, em alguns casos, esse mesmo funcionalismo em uma ideia puramente estilística. Para além disso, acredito ser possível costurar mais um ponto a essa crítica. A eficiência da função social ali pensada não só buscava apagar o aspecto decorativo dos objetos em direção a um “estilo sem estilo”, ignorando a pluralidade das dimensões funcionais dos objetos, mas também negligenciavam a diversidade dos contextos sociais onde os objetos de design estão localizados, principalmente em relação aos espaços periféricos.

O design pensado na segunda metade do século passado, ao mesmo tempo que é preciso reconhecer a atenção dada por este às humanidades dentro de seu currículo, incluindo assim disciplinas como psicologia, filosofia e sociologia, que tinham claro objetivo de embasar uma função social durante o processo de desenho, é preciso também localizar tais disciplinas no sistema científico europeu que, como disposto em parágrafo anterior, tende a se enxergar como universal, e assim, restringe a função social dos objetos a um único modelo de sociedade.

Segundo Bonsiepe:

*A benevolência do paternalismo central, tão seguro de si e tão ingênuo em sua sabedoria, tão servil e tão blasé ao mesmo tempo, tem dificuldades para reconhecer uma diferença qualitativa, essencial e até ontológica, entre o design industrial do Centro e o design industrial da Periferia, pois essa diferença transcende o marco de referência do centro, que é exclusivamente seu.*<sup>19</sup>

Esse design, que chega não só ao Brasil, mas à América Latina como um todo, não se trata de uma simples reprodução passiva de um comportamento eurocêntrico, mas se revela como um discurso de ênfase dessa performance.

Após atravessar o Atlântico, um design incapaz de reconhecer a pluralidade cultural encontra o espaço brasileiro, cindido pela desigualdade social. Os pioneiros da área em



nosso país, tanto do ensino como da prática profissional do design, se restringiam às classes mais privilegiadas, aquelas que tinham acesso e conseguiam arcar com os altos custos do ensino superior da época, ou seja, destinada a uma minoria de homens brancos abastados que compunham a elite do país.

Atualmente, apesar dos quase 60 anos que nos separam da inauguração da Escola Superior de Desenho Industrial, primeira instituição oficial de ensino de design no Brasil, não há transformações plausíveis no cenário. Segundo dados do Relatório de Desempenho do Exame Nacional de Desempenho dos Estudantes de 2015<sup>20</sup>, uma parcela de mais de 70% dos concluintes do ensino superior brasileiro é constituída por indivíduos brancos, mesmo a população brasileira sendo majoritariamente negra (pretos e pardos). Dentro do contexto específico da Universidade de Brasília, o relatório revela que mais da metade dos concluintes do curso de design possuem renda familiar maior que dez salários mínimos, sendo que segundo a Receita Federal, apenas pouco mais de 20% da população do país está nessa faixa de renda. Tal situação acaba por criar uma brecha entre o ensino acadêmico e o contexto social brasileiro, a qual Bonsiepe considera “ser nociva, conduzindo ao processo de descrença das próprias capacidades e a um distanciamento da cultura local”, transformando o designer brasileiro em um estrangeiro em seu próprio país.<sup>21</sup>

Essas condições acabam por esmagar as parcelas historicamente excluídas da sociedade brasileira entre um sistema educacional restrito e uma disciplina acadêmica desajustada, onde o acesso ao conhecimento é sistematicamente negado e as poucas exceções acabam encontrando um ambiente epistemologicamente excludente.

Sendo o design um aglomerado de processos, métodos e práticas que se desdobram sobre diversos contextos no mundo contemporâneo — formando uma estrutura que pode ser delimitada em algum nível — pode-se dizer que o design faz parte do conjunto das técnicas humanas da atualidade. E sobre as técnicas Milton Santos já nos ensinara que “são um conjunto de meios instrumentais e sociais, com os quais o homem realiza sua vida, produz e, ao mesmo tempo, cria espaço”.<sup>22</sup>

É esse conjunto, das técnicas, constituiu a ponte entre os indivíduos e os objetos que compõem a paisagem, e assim possibilita a própria natureza transgressora do ser e o conceito de espaço geográfico. Nessa perspectiva, a realidade é constituída por esses objetos, porém não é determinada por eles; são as técnicas, como liga entre seres e paisagens, que definem o espaço.<sup>23</sup>

Entender a técnica é então, fundamental para se compreender o mundo, porém esta não é absoluta. Cada técnica conta parte da história do mundo, mas é somente o mundo, por sua vez, que é capaz de explicar a técnica. É somente nele que esta pode ser localizada e delimitada, “a

técnica sozinha não explica nada. Apenas o valor relativo é valor. E o valor relativo só é identificado no interior de um sistema de realidade, e de um sistema de referências elaborado para entendê-la”.<sup>24</sup>

Os lugares, assim, redefinem às técnicas:

*Cada objeto ou ação que se instala se insere num tecido preexistente e seu valor real é encontrado no funcionamento concreto do conjunto. Sua presença também modifica os valores preexistentes. Os respectivos “tempos” das técnicas “industriais” e sociais presentes se cruzam, se intrometem e acomodam. Mais uma vez, todos os objetos e ações vêm modificada sua relativa significação absoluta (ou tendencial) e ganham uma significação relativa, provisoriamente verdadeira, diferente daquela do momento anterior e impossível em outro lugar.*<sup>25</sup>

O design, visto como técnica, possui um papel importantíssimo no processo de dinâmica cultural, um agente objetivo de transformação, porém atentar-se ao que o circunda se mostra tão importante quanto, toda técnica existe a seu modo, em um tempo e espaço específico, o design não é exceção.

Essa essência transformadora, segundo Milton Santos, se dá justamente pela interação entre sistemas de objetos e sistemas de ações. “Sistemas de objetos condicionam a forma como se dão às ações e, de outro lado, o sistema de

ações leva à criação de objetos novos ou se realiza sobre a objetos preexistentes”<sup>26</sup>. Tal formulação se faz ainda mais considerável para nós que fazemos design, seja no lugar de criadores de objetos ou de articuladores simbólico.

Se as técnicas carregam em si o peso do contexto onde foram concebidas, ignorar os diferentes espaços sociais que compõem o mundo multifacetado em que as aplicamos, certamente envolve consequências concretas para a realidade nacional.

A questão da desigualdade racial no Brasil, profundamente atrelada à distribuição de capital, insere-se muitas vezes em uma discussão de cunho ético e moral. Ao meu ver, o hediondo histórico escravocrata brasileiro, sua construção e desdobramentos que atravessam mais de 500 anos no Brasil — mais ainda fora dele — e deságua seu peso absoluto a cada novo dia, se apresenta como motivo suficientemente plausível para uma reparação histórica aos subjugados, medidas efetivas que verdadeiramente garantam uma mudança estrutural na sociedade brasileira. Porém, aparentemente essa dívida moral não foi capaz de fomentar tal mudança, visto que, mesmo após mais de cem anos do fim oficial da escravidão, pouco foi feito nesse sentido, sendo a própria abolição fruto de um processo de interesses mercadológicos internacionais.

Sendo assim, acredito ser necessário discorrer sobre a amplitude da problemática da desigualdade racial no país e suas consequências para o design brasileiro. Negros e

indígenas — e suas culturas — são obviamente os maiores afetados, sendo diariamente excluídos, estigmatizados e massacrados. Entretanto, as implicações recaem sobre o Brasil como um todo. A falta de diversidade nos setores produtivos do país, seja ela profissional ou acadêmica, impacta diretamente na qualidade do que é produzido aqui, sendo um problema não exclusivamente ético, mas também de efeitos práticos em relação ao desenvolvimento do país.

Ainda em 2001 o professor Hélio Santos já nos apresentava, embasado em dois estudos, as consequências trazidas por uma efetivação da diversidade nos setores produtivos. O primeiro realizado pela *Society for Human Resource Management* e o segundo pela revista *Fortune*, ambos executados a partir de dados e estatísticas de grandes empresas estadunidenses confirmam a vantagem competitiva trazida pela diversidade na formação do corpo de funcionários. Segundo os estudos, a relação entre rendimentos e diversidade é diretamente proporcional: quanto mais diversificada é a empresa mais sinérgica, criativa e produtiva ela se torna.<sup>27</sup>

O design, como prática de projeto essencialmente criativa, não está alheio a estas considerações. É necessário um design que reflita a nossa realidade social específica, isso se refere tanto a inserir as parcelas historicamente excluídas da sociedade brasileira quanto as bases culturais diversas que nos compõem.

Embora a ideia de design que temos seja originária da Europa, e é de lá que até hoje recebemos a maior parte das referências da área, é um equívoco absorver tal conteúdo sem uma postura crítica firme. O design europeu está marcado por experiências históricas específicas ocorridas naqueles países e não pode ser generalizado, muito menos transferido para o nosso espaço. Devido a realidades tão distintas, aquilo que se justifica no Centro, não se justifica na Periferia, estes dois espaços são fundamentalmente diferentes. É inocente acreditar que seremos libertos do lugar de dominados pelas mãos daqueles mesmo que nos subjugam. Não existe liberdade de fato sem autonomia, a única alternativa é a autolibertação.<sup>28</sup>

Sendo assim é preciso pensar um outro design. Não falo aqui simplesmente de novas estéticas ou estilos. É preciso repensar o design como tecnologia que ele é, uma reformulação dos métodos a partir de nossas próprias referências, é necessário *pensar o design aqui*. Bonsiepe aponta um caminho a partir das tecnologias endógenas, tecnologias criadas *na Periferia* e *para a Periferia*, como um meio para sanar nossa dependência para com o Centro. Isso significa não só pensar *o que* se produz aqui, mas também *como* produzimos. Essas tecnologias, ou ferramentas, não se resumem unicamente aos maquinários ou às técnicas de produção industrial, falo aqui no sentido da própria produção de conhecimento, das bases metodológicas, conceituais e até epistemológicas sobre as quais o

design se instituiu, a partir a tradição ocidental. O verdadeiro motor do desenvolvimento não é necessariamente a tecnologia em si, mas sim a inovação tecnológica, a tecnologia da tecnologia.<sup>29</sup>

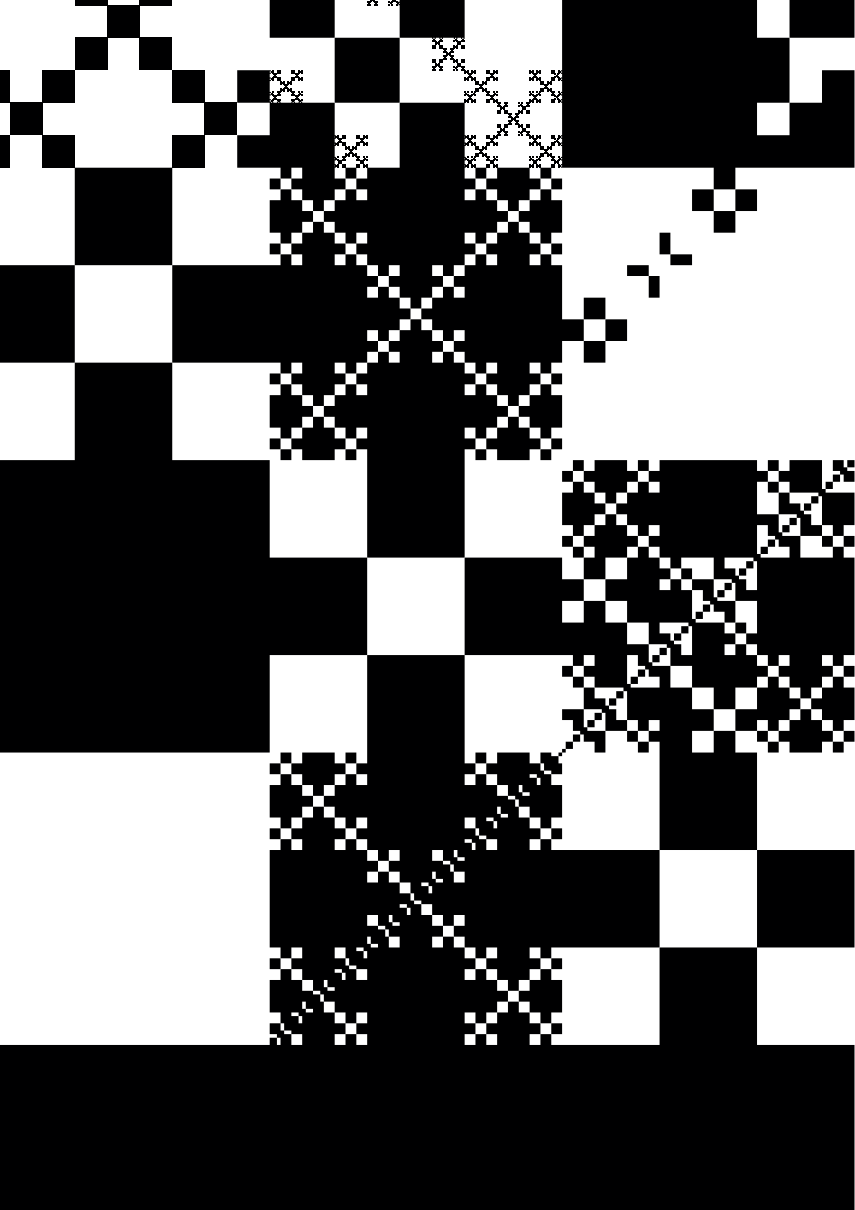
Desta forma, é imprescindível a inclusão massiva dos estoques populacionais que se referem às minorias representativas para que encontremos esse *nosso* design. O design, como ferramenta da democracia, deve possibilitar a participação dos dominados, com o intuito de criar um espaço de autodeterminação.<sup>30</sup>

Todavia, uma inclusão sistemática desse porte, que reflita verdadeiramente a composição populacional do Brasil, não se apresenta como um objetivo tangível à curto prazo, muito pelo contrário, parece ser quase uma utopia. Entretanto na última década, a partir de políticas públicas de ampliação de acesso ao ensino superior, sejam elas de inclusão social ou ação afirmativa, ocorreu a entrada de alguma parcela, ainda que tímida, dos subjugados dentro do ambiente acadêmico, e conseqüentemente, dentro da esfera do design. A esse grupo de recém ingressos, mesmo que como exceção — e na verdade justamente por isso — acredito que caiba um papel singular de atuação dentro da academia e especialmente no design, seja como pesquisador ou profissional.

Patricia Hill Collins, em seu artigo *Aprendendo com a outsider within*, ao falar das possibilidades de atuação da mulher negra quanto aos paradigmas sociológicos a partir

de seu lugar marginalizado sociedade estadunidense, uma “forasteira de dentro”, devido a sua proximidade com as famílias brancas a partir do trabalho doméstico que sempre caminhou junto à exclusão social ainda inerente ao grupo devido a questão racial naquele país. Assim, para Collins, a despeito das dificuldades que essas mulheres podem encontrar em seu percurso, é possível se beneficiar dessa posição de “incluído à margem”, as perspectivas desses indivíduos possibilitam visualizar padrões que dificilmente podem ser percebidos por aqueles imersos e privilegiados pela conjuntura vigente.<sup>31</sup>

Da mesma maneira, imagino que os indígenas e negros que puderam adentrar a esfera universitária podem participar com dinâmica semelhante dentro do âmbito do design brasileiro, como grupos historicamente preteridos, estes podem, a partir de uma profunda consciência sobre seus alicerces étnicos particulares, propor perspectivas únicas desde suas concepções e experiências, como é o caso desse projeto. Ao enxergar a mesma paisagem a partir de pontos de vista extraordinários, essas pessoas possibilitam o princípio da revolução necessária ao design no Brasil, em direção à fundamentos que viabilizem uma disciplina independente da tradição europeia e situada no nosso espaço específico.



## **o designer como articulador simbólico: afrocentricidade e afrofuturismo**

*É somente pelo modo no  
qual representamos e  
imaginamos a nós mesmos que  
chegamos a saber como nos  
constituímos e quem somos.*

**Stuart Hall**

O designer, ao se propor trabalhar com diálogos a partir de mediações na esfera simbólica da realidade, não trabalha necessariamente com configurações lineares, mas nem por isso deixa de elaborar narrativas e discursos. Os artefatos de design, assim manifestam sua importância pelo que engendram em nós, não só a partir do contato direto com estes ou nos instantes específicos desse contato, mas também nos momentos posteriores, quando nossos olhares — modificados pela experiência com o objeto — se voltam novamente para o mundo. É nesse retorno que a narrativa se instaura: ao (re)traduzir afetos, o design possibilita modos de viver diferentes, ainda que na imaginação, mesmo que simbolicamente.<sup>32</sup>

Essa articulação simbólica, como processo hermenêutico de redescrever o mundo à maneira dos símbolos para poder compreender-se em relação ao mesmo se faz a partir da criação estética — relativo ao modo como percebemos as coisas, não necessariamente restrito à uma noção visual ou estilística do artefato — pela qual se fazem valer às proposições de mundos.<sup>33</sup>

Assim, com esse discurso pretendo aqui busca se (re)centralizar em um lugar. Apesar de compartilhar a tese de Hall de que o sujeito moderno está constantemente se recentralizando<sup>34</sup>, considero válido o exercício de apontar um lugar de partida para minha proposta, até em função do que expus no primeiro capítulo deste texto, apesar da identidade brasileira ser composta majoritariamente por

<sup>32</sup> BECCARI, 2016

<sup>33</sup> BECCARI, 2016

<sup>34</sup> HALL, 2006

elementos de três continentes, o circuncentro cultural desse triângulo, em consequência de nosso processo colonizatório, no momento encontra-se muito mais perto da Europa do que da África ou mesmo de nosso próprio território nacional. Por isso, meu esforço agora é para movê-lo ao sul do globo.

Afrocentricidade é uma ideia inaugurada por Molefi K. Asante em 1980, sua essência consiste em que o povo africano se localize e se construa a partir de seu próprio centro, ou seja, a África, operando como agentes autoconscientes, a partir de uma autodefinição assertiva e positiva. Tal investigação abrange concepções cosmológicas, axiológicas, estéticas e epistemológicas deste centro, que tanto se materializam nas proposições nas quais chegam os pesquisadores dessa teoria como se refletem nos métodos relativos à própria investigação.<sup>35</sup>

Trago agora a ideia de futuro para somar a esse conceito de afrocentricidade, imaginando um porvir a partir desse centro. Afrofuturismo é um termo relativamente recente, que se caracteriza por um questionamento da representação da cultura negra na sociedade contemporânea, na imensa maioria das vezes restrito um lugar primitivo ou miserável, infértil a qualquer perspectiva, como se essa fosse uma cultura estática. O afrofuturismo nos desafia então a pensar as possibilidades dessa cultura, buscando uma quebra de estigmas e estereótipos construídos sobre ela. Afrofuturismo é a retomada da possibilidade

da cultura negra de transcender a partir de si mesma.

Desta forma, com meu centro agora no velhíssimo continente, trago para ele uma das principais — se não a principal — bases da tradição ocidental, a matemática.

De acordo com Ubiratan D’Ambrósio, a matemática como conhecemos se trata de uma forma cultural muito específica, que tem suas origens num modo de trabalhar quantidades, medidas formas, formas e operações características, de um modo de pensar, de raciocinar e de uma lógica localizada no sistema de pensamento ocidental, e claramente, grupos culturais diferentes têm uma maneira diferente de proceder em seus esquemas lógicos, inclusive o autor já expõe em seu discurso a problemática de uma matemática mal adaptada a condições sócio-culturais distintas.<sup>36</sup>

Em intenso contraste com as composições cartesianas euro-americanas, a tradição “matemática” africana é fortemente caracterizada por uma lógica fractal, que compõe parte do conjunto que a tradição ocidental concebe como geometria não euclidiana. Insiro o termo matemática entre aspas aqui não por considerar que a disciplina vista a partir do ponto de vista africano é de alguma forma menor ou uma simulação da doutrina europeia, mas justamente por entender que o conceito ocidental de matemática não comporta a distinção ontológica que existe entre os dois lugares, a diferença essas duas não é somente categórica, qualquer paralelo entre elas só pode ser

incompleto, a tradição matemática africana é simulacro, e assim sendo, não se faz à reflexo de nada, somente é por si mesma .

A respeito da descoberta geometria fractal pelos europeus, ocorrida apenas no século XVIII, Howard Eves comenta:

Era preciso ter uma imaginação excepcional para considerar a possibilidade de uma geometria diferente daquela de Euclides, pois o espírito humano por dois milênios estivera limitado, pelo preconceito da tradição, à firme crença de que o sistema de Euclides era certamente a única maneira de descrever em termos geométricos o espaço físico, e que qualquer sistema geométrico contrário não poderia ser consistente.<sup>37</sup>

Apesar dessa lógica ser observável ainda em alguns tantos pontos do globo, como nos ovos ucranianos, nós celtas e viga maori, é na África especificamente que ela é identificada com grande força e extensão. A tradição fractal pode ser vista de forma generalizada em diversas regiões do continente, sendo observada desde a concepção de pequenos artefatos e estampas têxteis chegando à geometria da arquitetura de casas, palácios e até mesmo projetos urbanos de antiguíssimas cidades pré-coloniais.<sup>38</sup>

A geometria fractal apresenta cinco características essenciais: recursividade, ou um looping onde o produto de cada iteração é o ponto de partida para a próxima etapa

e assim sucessivamente; escalonamento, relacionado à diversidade de dimensões presentes em sua composição; auto semelhança, trata-se da relação de semelhança entre o todo e as partes que o constituem, infinitude, conceito crucial para o arranjo das múltiplas dimensões dessa lógica; e por fim, a dimensão fracionária, os fractais, devido a suas infinitas dimensões, alcançam dimensões não admitidas pelo conjunto dos números inteiros, podendo assim existir, por exemplo, em um lugar entre o uni e o bidimensional em um único momento.<sup>39</sup>

Ao contrário do que se possa pensar, as estruturas fractais africanas raramente são o resultado de uma mimese da natureza, que por sua vez apresenta vários exemplos dessa lógica. Longe disso, a imensa maioria dos casos estudados não são somente intencionais, como ainda apresentam explicitamente as técnicas usadas em seu projeto e os sistemas de conhecimento, sendo assim identificadas como práticas e *ideias* intrinsecamente matemáticas.<sup>40</sup>

Essa geometria fractal não se apresenta somente de forma estética, em grafismos e estruturas, tais artefatos são o reflexo dessa lógica naquele espaço, caracterizados por diversas culturas que, ao contrário de um sistema organizacional tipicamente ocidental, com forte hierarquia política (*top-down*), a tradição africana se identifica por sistemas auto organizados e descentralizados, compostos por vários núcleos interconectados (*bottom-up*). E sendo assim, às propostas de uso dessa lógica não se resume



à artefatos materiais, a geometria fractal pode também ser aplicada a soluções estratégicas e metodológicas nas mais diversas esferas da vida social.<sup>41</sup>

Por fim, para pôr em prática todos esses conceitos, idéias e lógicas, utilizarei, além das ferramentas e técnicas comuns ao design gráfico, instrumentos relacionados à arte digital, uma área interdisciplinar, que não só compreende obras criadas em um ambiente computacional, mas também é delimitada por trabalhos que recorrem a essa tecnologia durante sua própria concepção, alcançando resultados que não seriam obtidos em outros meios.

## **experimentações gráficas**

As experimentações gráficas desse projeto não surgem como mera materialização de uma discussão, nem se trata de uma concretização no sentido rígido da palavra. Desde o início da gestação as duas caminham lado a lado.

O projeto gráfico detalhado aqui é tão imagem do conteúdo textual quanto esse texto é imagem para sua fisionomia, cada um é reflexo do outro e ambos se retroalimentaram durante todo o processo.

Início agora a relatoria do projeto gráfico, explanando que os objetos que aqui rearranjo são de natureza espaciais e geográficas. Espaciais e geográficas no sentido ambivalente das duas palavras, seja de forma abstrata, se manifestando no sentido de contextos, conjunturas e realidades culturais, ou como lugares físicos, territórios e geometrias e assim como os espaços, discursos gráficos e textuais se dissolvem em um só.

## ALGORITMO

Como peça principal desse projeto gráfico, por meio de um exercício da geometria tradicional africana, foi desenvolvido um algoritmo de arte generativa em parceria com o aluno Cristóvão Bartholo, do curso de Engenharia Mecatrônica da Universidade de Brasília. O comportamento tem por base o *Quincunx* **F.1**, uma construção fractal muito presente no Senegal. Esse desenho é uma composição de cinco quadrantes diagonalmente ligados, que por sua vez se decompõem em outros quadrantes menores, também ligados por suas quinas. Em seu contexto de origem essa composição representa a “luz de *Allah*”, sendo muitas vezes usado como um grid onde outras figuras são organizadas, possibilitando diversas representações a partir dessa lógica, sendo recorrente na estamparia de tecidos,

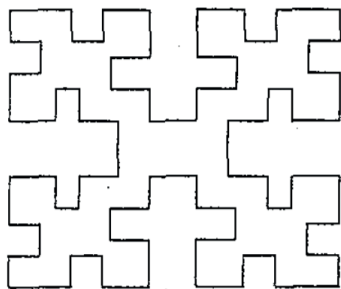


figura 1: representação do fractal *Quincunx*.

padronagem de ladrilhos e como elemento decorativo de diversos outros objetos do cotidiano senegalês.**42**

Assim, a partir do *Quincunx*, sintetizei sua lógica em um quadrilátero sólido, que a cada iteração se divide em cinco módulos ligados apenas pelo ponto de intersecção de seus ângulos.**F.2**

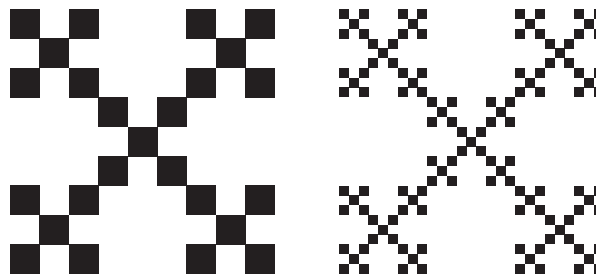


figura 2: quatro iterações consecutivas de um módulo.

O algoritmo, foi desenvolvido no *Processing*, um software que propõe uma linguagem simplificada, baseada em *Java*, para artistas visuais. Uma de suas principais características é o retorno visual imediato a partir do código escrito.**F.3**

```
import processing.pdf.*;

static int MAX_ITERACOES = 6; // máximo de iterações que um fractal pode fazer
static int GRID_DIVISION = 3; // divisões de tela
static int WAIT_TIME = 3; // tempo (frames) que um fractal espera para fazer em si a próxima iteração
static int NEW_FRACALS_PER_FRAME = 3; // quantos fractais novos são criados aleatoriamente a cada frame

String fileName = "DEAF";

int screenShotNum = 0;
int prevKey;
boolean pPrevKey;
//Fractal fractal = new Fractal(0,243,10,10,2);
ArrayList<Fractal> fractals = new ArrayList<Fractal>();

void setup(){
  size(2187,729); // resolução. Recomenda-se usar potências de tres
  noCursor();
  fill(255);
  rect(0,0,width,height);
  fill(50);
  pPrevKey=false;
  boolean exit;
  do {
    screenShotNum++;
    File f = dataFile(fileName+screenShotNum+".pdf");
    print(fileName+screenShotNum+".pdf");
    _exit = f.exists();
  }
```

figura 3: parte do código desenvolvido no *Processing*

Essencialmente, as especificações do código desenvolvido ordenam o seguinte comportamento: a cada iteração são gerados três novos módulos fractais, seu posicionamento, tamanho, cor e complexidade iniciais são decididos a partir de uma variável randômica; e a cada três iterações os fractais presentes aumentam sua complexidade em um nível, ou seja, cada um de seus módulos se decompõem em cinco novos módulos.**F.4**

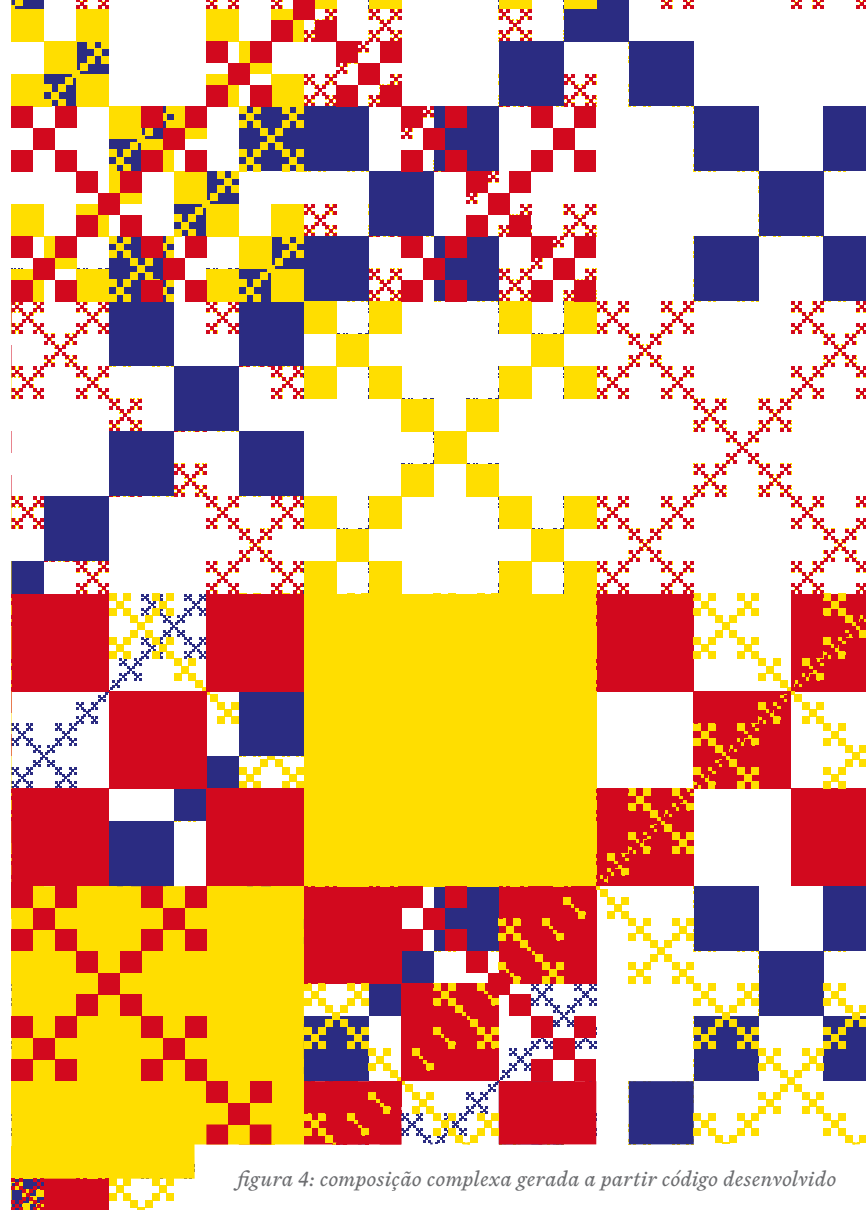


figura 4: composição complexa gerada a partir código desenvolvido

## MANCHA GRÁFICA

A área delimitada para diagramação do conteúdo também foi elaborada segundo uma lógica fractal. Partindo da proporção do padrão ISO 216 (1:√2), referente à Série A de formatos de papel, proporção também utilizada nesse projeto.

Baseado numa subtração da área de um retângulo da série A, de proporção  $Ax$ , pela de seu subsequente direto,  $Ax+1$ , resultando na área identificada em amarelo [área =  $A(x) - A(x+1)$ ]**F.5**. O polígono resultante foi inserido no *software African Fractals Simulator* ( desenvolvido pela-Culturally Situated Design Tools, Rensselaer Polytechnic Institute), programa que simula comportamentos fractais a partir de composições lineares. As linhas da composição foram divididas em dois grupos, linhas ativas regulares

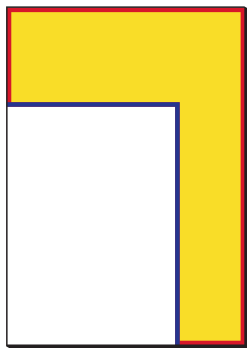


Figura 5: polígono inicial inserido no software

(em vermelho) e linhas passivas (azul). Linhas ativas se replicam, desdobrando novas dimensões do desenho a cada iteração, enquanto linhas passíveis, de forma implícita, somente são reproduzidas segundo o comando de suas similares ativas.

Na conformação desenhada, linhas passivas estão posicionadas na concavidade do polígono, em oposição às ativas, que formam as laterais externas deste. Após uma iteração seguindo essas especificidades, a forma inicial é repetida três vezes em diferentes tamanhos e posicionamentos, formando um arranjo de linhas que em sua totalidade mantém a mesma proporção da forma inicial.**F.6**

Essa estrutura de linhas foi então disposta sobre a página do projeto e utilizada como *grid*, com base no qual a mancha gráfica, após pequenos ajustes, tomou forma.**F.7**

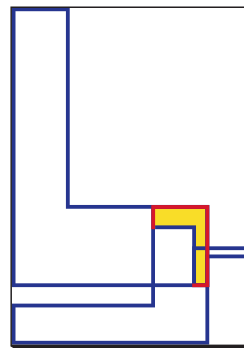
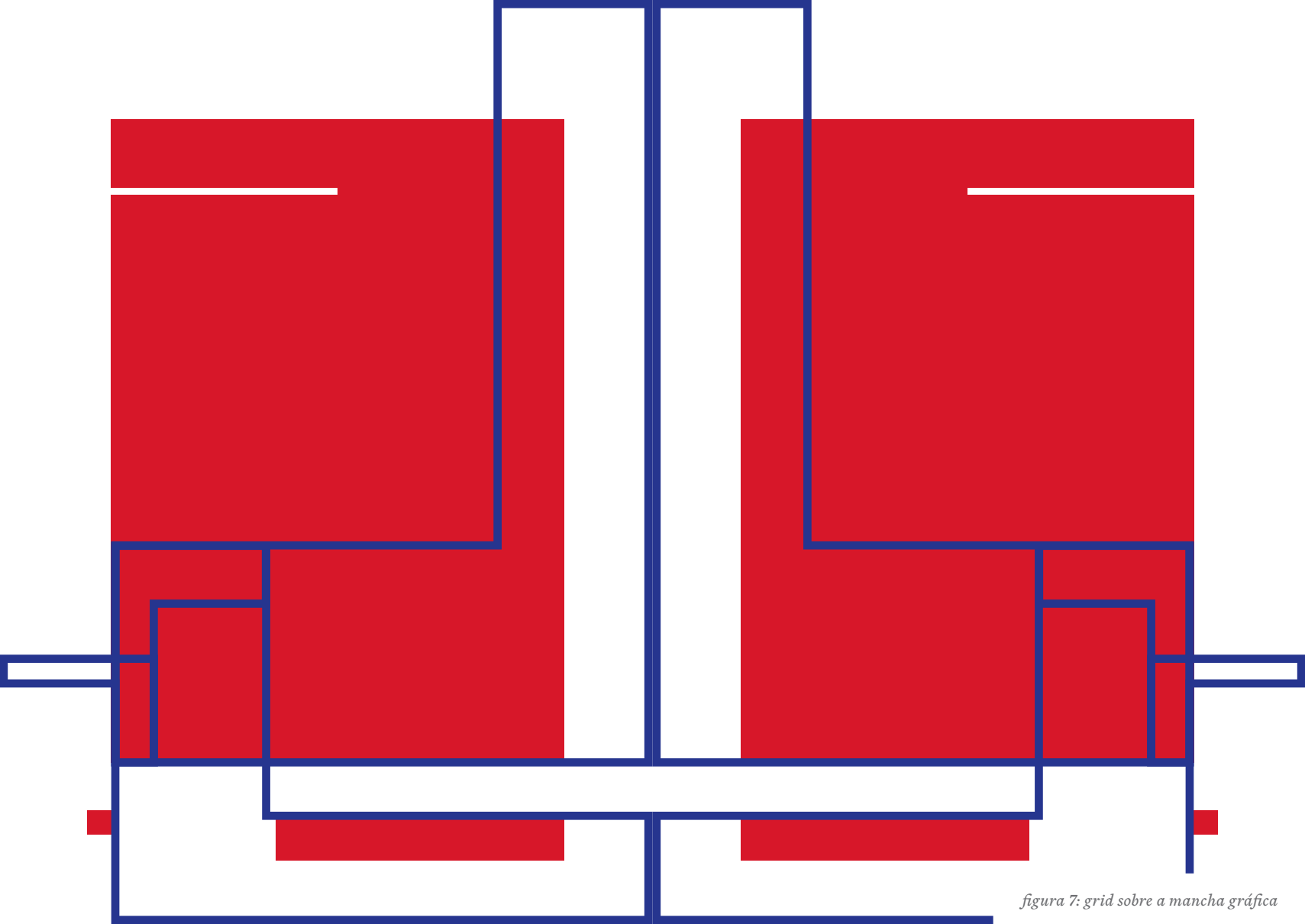


Figura 6: arranjo após a primeira iteração



*figura 7: grid sobre a mancha gráfica*

Para materializar o discurso textual no papel foram escolhidas três tipografias. Aplicada em uma de suas fisionomias mais pesadas, a *TT Commons*, uma fonte sem serifa extremamente geométrica e quase nenhum contraste, foi utilizada no título de capa do projeto, reaparecendo também na identificação das fontes bibliográficas citadas, mas com caracteres mais finos. Para os títulos de seção e paginação do projeto optei pela *Belizio*, uma tipografia com ascendentes e descendentes curtos e consistentes, de serifa egípcia com terminais bem desenhados. Por fim, dando forma ao corpo principal de texto, suas citações e legendas, *Cardea*, uma mistura de referências clássicas e modernas, com alto contraste entre seus eixos e arestas apontadas, constituindo um bloco de texto coeso e provocante. **F.8 F.9**

# TT Commons

# Belizio

# Cardea

figura 8: exemplares ampliados das tipografias empregadas

**Bold 10pt) belizio (Bold 10pt) belizio (Bo  
) belizio (Bold 10pt) belizio (Bold 10pt) b**

ning 9pt) Cardea OT (Reg Lining 9pt) Cardea OT (Reg L  
lea OT (Reg Lining 9pt) Cardea OT (Reg Lining 9pt) Ca  
ning 9pt) Cardea OT (Reg Lining 9pt) Cardea OT (Reg L  
lea OT (Reg Lining 9pt) Cardea OT (Reg Lining 9pt) Ca  
ning 9pt) Cardea OT (Reg Lining 9pt) Cardea OT (Reg L  
lea OT (Reg Lining 9pt) Cardea OT (Reg Lining 9pt) Ca  
ning 9pt) Cardea OT (Reg Lining 9pt) Cardea OT (Reg L  
lea OT (Reg Lining 9pt) Cardea OT (Reg Lining 9pt) Ca  
ning 9pt) Cardea OT (Reg Lining 9pt) Cardea OT (Reg L

Cardea OT (Bold Lining 7pt) Cardea OT (Bold Lining 7pt)  
Cardea OT (Bold Lining 7pt) Cardea OT (Bold Lining 7pt)  
Cardea OT (Bold Lining 7pt) Cardea OT (Bold Lining 7pt)  
Cardea OT (Bold Lining 7pt) Cardea OT (Bold Lining 7pt)  
Cardea OT (Bold Lining 7pt) Cardea OT (Bold Lining 7pt)

Cardea OT (Reg Lining 9pt) Cardea OT (Reg Lining 9pt) Ca  
ning 9pt) Cardea OT (Reg Lining 9pt) Cardea OT (Reg L  
lea OT (Reg Lining 9pt) Cardea OT (Reg Lining 9pt) Ca  
ning 9pt) Cardea OT (Reg Lining 9pt) Cardea OT (Reg L  
lea OT (Reg Lining 9pt) Cardea OT (Reg Lining 9pt) Ca  
ning 9pt) Cardea OT (Reg Lining 9pt) Cardea OT (Reg L  
lea OT (Reg Lining 9pt) Cardea OT (Reg Lining 9pt) Ca  
ning 9pt) Cardea OT (Reg Lining 9pt) Cardea OT (Reg L  
lea OT (Reg Lining 9pt) Cardea OT (Reg Lining 9pt) Ca  
ning 9pt) Cardea OT (Reg Lining 9pt) Cardea OT (Reg L

TT COMMONS (REGULAR 8PT) TT COMMONS (REG  
ULAR 8PT) TT COMMONS (REGULAR 8PT) TT C



figura 9: distribuição das diferentes tipografias sobre a mancha gráfica

## PALETA CROMÁTICA

Escolhidas para compor a paleta, as cores utilizadas foram motivadas pelas matizes clássicas que compõem grande parte das bandeiras nacionais dos estados africanos. Uma das principais explicações para o uso dessas cores sugere o vasto reconhecimento da Etiópia como um arquétipo da independência no continente, visto que resistiu todo o período colonial fora do domínio europeu — exceto por uma breve ocupação pelo fascismo italiano — e com isso inspirou os demais países em suas lutas de independência. O verde, amarelo e vermelho de sua bandeira foram então amplamente adotados pelos países que nasciam após o fim da dominação ocidental. Para o projeto, no lugar do verde usei do azul, como um meio de representar o oceano, caminho e lugar, entre Brasil e África.

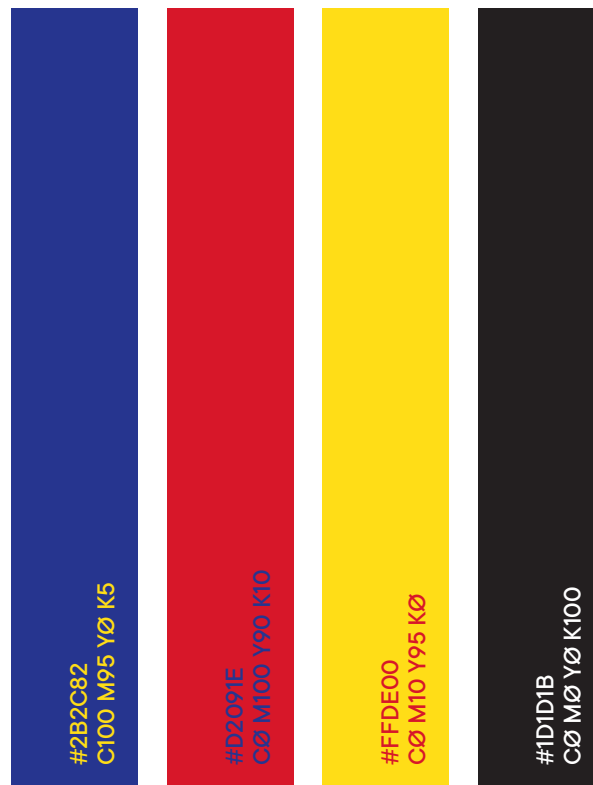


figura 10: matizes e seus respectivos códigos RGB e composições em CMYK



## CAPA

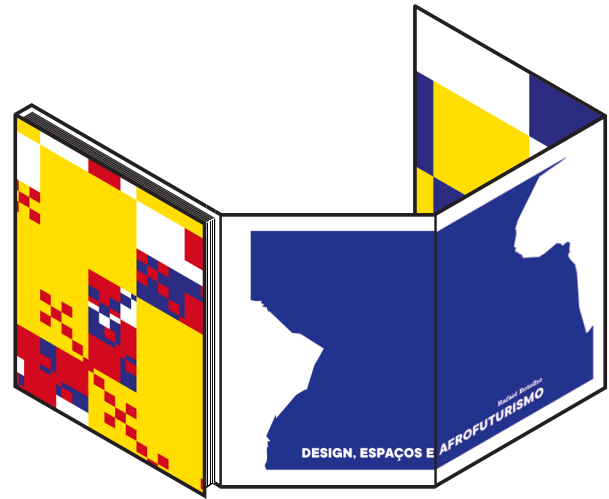
Como invólucro do projeto, uma capa que se dobra em luva sobre si mesma. Em uma face, uma das centenas de composições geradas pelo algoritmo, em seu verso, o Atlântico.



*figura 11: capa do projeto editorial,  
composição gerada no Processing*



*figura 12: luva do projeto editorial,  
abstração topográfica do Atlântico Sul*



*figura 13: simulação do projeto impresso*

## **considerações finais**

O Brasil é um país de grande diversidade em inúmeros sentidos, principalmente na questão cultural. Tal diversidade nos proporciona um potencial extraordinário, que é tragicamente desperdiçado por um sistema racista, herdeiro de uma colonização essencialmente escravocrata. O design brasileiro, ao absorver de forma acrítica as referências do centro, perpetua a antiga dinâmica colonial e, como consequência, conforma nossa realidade como se essa fosse um outro lugar que não aqui.

Somente pensar o Brasil aqui é pensá-lo como um todo. A potência da diversidade só pode ser colhida a partir de uma inclusão sincera das diferenças. São possíveis outras formas de conceber o novo, e de como conceber esse novo. É preciso resgatá-las, para assim projetar um futuro de caminhos repletos de outros caminhos.

*Ó paz infinita, poder  
fazer elos de ligação numa  
história fragmentada.*

...

*Eu sou atlântica.*

**Maria Beatriz Nascimento**

## **referência bibliográfica**

BASTIDE, R. African civilizations. s.n.t. *apud*

NASCIMENTO, A. Genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado. 1 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

BAUMAN, Z. Ensaio sobre o conceito de cultura. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

BECCARI, M. Articulações simbólicas: uma nova filosofia do design. Teresópolis: 2AB, 2016.

BERNARDINO-COSTA, J; MALDONADO-TORRES, N;  
GROSFOGUEL, R. Introdução. In: \_\_\_\_\_.  
Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. p. 9-26.

BONSIEPE, G. Design: como prática de projeto. São Paulo: Blucher, 2012.

BONSIEPE, G. Design, cultura e sociedade. São Paulo: Blucher, 2011.

COLLINS, P. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. Revista Sociedade e Estado - v. 31, n. 1, p.99-127, 2016.

D'AMBRÓSIO, U. *Etnomatemática: arte ou técnica de explicar e conhecer*. São Paulo: Ática, 1990.

EGLASH, R. *African fractals: modern computing and indigenous design*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1999.

EGLASH, R; ODUMOSU, T. *Fractals, complexity, and connectivity in Africa*. In SICA. G (ed.). *What mathematics from Africa?*. Monza: Polimetrica International Scientific Publisher, 2005.

EGLASH, R. *The African heritage of Benjamin Banneker*. *Social Studies of Science*, v. 27, n. 2, p.307-31, 1997.

EVES, H. *História da geometria: tópicos de história da matemática para o uso em sala de aula*. São Paulo: Atual, 1992.

HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

HALL, S. *A Identidade cultural na pós-modernidade*. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada; Fórum Brasileiro de Segurança Pública. *Atlas da violência 2019*. Disponível em: <http://www.ipea.gov.br/portal/images/>

[stories/PDFs/relatorio\\_institucional/190605\\_atlas\\_da\\_violencia\\_2019.pdf](#). Acessado em 22 de junho de 2019.

Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira. *Relatório de desempenho de curso: design (Universidade de Brasília) 2015*. Disponível em: <http://enadeies.inep.gov.br/enadeResultadoPDF/2015/relatorio/cursos/00260000253001080000034992.pdf>. Acessado em 22 de junho de 2019.

MATHIAS, R. *Antropologia visual: diferença, imagem e crítica*. 1 ed. São Paulo: Nova Alexandria, 2016.

MAZAMA, A. *A afrocentricidade como um novo paradigma*. In: NASCIMENTO, E. *Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora*. São Paulo: Selo Negro, 2009.

NASCIMENTO, A. *Genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. 1 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SANTOS, H. *A busca de um caminho para o Brasil: a trilha do círculo vicioso*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001.

SANTOS, M. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. 4 ed. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

*Miolo composto de papel Pólen Bold 90g impresso em laser jet,  
capa impressa em serigrafia sobre papel Opaline 220g.*

