

# Uhlola kweNdebele: reconectando o Zimbábue por meio do design tipográfico

Nolwazi Mpofu, Marcos Mortensen Steagall

## **Nolwazi Mpofu**

Designer gráfica baseada em Aoteraora, Nova Zelândia, e originalmente do Zimbábue.

Ela é bacharel em Design de Comunicação concedido pela Universidade de Tecnologia de Auckland e seu trabalho artístico investiga como a prática do design pode promover reconexões éticas e promover consciência cultural.

Contato: sjk9105@autuni.ac.nz

## **Marcos Mortensen Steagall**

Senior lecturer e coordenador do programa de Graduação em Communication Design do curso de Design de Comunicação da Universidade de Tecnologia de Auckland - AUT. Possui mestrado (2000) e doutorado (2006) em Comunicação e Semiótica adquiridos na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), e Ph.D. em Arte e Design concedido pela Auckland University of Technology em 2019. Seus interesses de pesquisa estão ligados a semiótica visual; metodologias de pesquisa orientadas para a prática em Arte, Design e Tecnologia; produção de imagens e epistemologias indígenas.

Contato: marcos.steagall@aut.ac.nz

**RESUMO (PT):** Este artigo apresenta os componentes metodológicos e contextuais de uma pesquisa conduzida pela prática artística com foco no design tipográfico e na reconexão da cultura ancestral. Uhlola kweNdebele concentra-se na estética e nos elementos simbólicos dos símbolos Adinkra, parte da cultura Ndebele. A tipografia desenvolvida foca no reconhecimento de formas dos símbolos africanos, enquanto para o praticante é uma crônica que reconhece uma história pessoal. O objetivo do artigo é contribuir para as discussões quanto ao uso do design gráfico como motor de uma pesquisa cultural e auto etnográfica, reintegrando o passado e o presente. O artigo pretende sugerir um comentário social e noções de representação na tipografia africana, desafiando uma vasta quantidade de países com as suas próprias culturas e valores.

*Palavras chave: Design tipográfico; Design Africano, Símbologia Adinkra.*

**ABSTRACT (EN):** This article presents the methodological and contextual components of a research conducted by artistic practice with a focus on typographic design and the reconnection of ancestral culture. Uhlola kweNdebele focuses on the aesthetics and symbolic elements of the adinkra symbols, part of the Ndebele culture. The typography developed focuses on the recognition of forms of African symbols, while for the practitioner it is a chronicle that recognizes a personal history. The purpose of the article is to contribute to the discussions regarding the use of graphic design as an engine of cultural and autoethnographic research, reintegrating the past and the present. The article aims to suggest a social commentary and notions of representation in African typography, challenging a vast number of countries with their own cultures and values.

*Keywords: Typographic design; African Design, Adinkra Symbolology.*

**RESUMEN (ES):** Este artículo presenta los componentes metodológicos y contextuales de una investigación realizada por la práctica artística con enfoque en el diseño tipográfico y la reconexión de la cultura ancestral. Uhlola kweNdebele se centra en la estética y los elementos simbólicos de los símbolos Adinkra, parte de la cultura Ndebele. La tipografía desarrollada se centra en el reconocimiento de formas de símbolos africanos, mientras que para el practicante es una crónica que reconoce una historia personal. El objetivo del artículo es contribuir a las discusiones sobre el uso del diseño gráfico como motor de la investigación cultural y autoetnográfica, reintegrando el pasado y el presente. El artículo tiene como objetivo sugerir un comentario social y nociones de representación en la tipografía africana, desafiando a un gran número de países con sus propias culturas y valores.

*Palabras clave: Diseño tipográfico; Diseño Africano, Simbología Adinkra.*

## Introdução

1. Ndebele do norte, também chamado de Ndebele, isiNdebele, Ndebele do Zimbábue ou Ndebele do Norte e anteriormente conhecido como Matabele, é uma língua africana pertencente ao grupo Nguni de línguas Bantu, falada pelo povo Ndebele do Norte ou Matabele, do Zimbábue.

A designer é uma pesquisadora nascida no Zimbábue, mas criada na Nova Zelândia, com conexão cultural com isiNdebele<sup>1</sup>, mas com forte influência das ideologias da sociedade ocidental. A prática de design foi orientada para permanecer autêntica com a tradição isiNdebele e os valores da sociedade ocidental, o que às vezes é difícil em se tratando de epistemologias tão diferentes. O objetivo é abordar de uma forma que as diferenças estimulem maneiras de conectar essas duas visões, construindo uma ponte sobre auto-descoberta, conexões culturais e prática de design.

Este projeto constituiu a oportunidade de desenvolver uma investigação pautada na prática, imbricada na identidade cultural, ao mesmo tempo que promove o sentimento de pertença e o reencontro étnico. É uma forma de promover a memória do lar, com sua cultura e seus costumes, para jovens designers deslocados de sua terra natal.

## Revisão do Conhecimento Contextual

A prática como uma abordagem de investigação para a pesquisa precisa se assentar sobre pensamento crítico e documentação que possam situar a reflexão em relação ao campo de conhecimento existente (NIEDDERER e ROWORTH-STOKES, 2007). Ao considerar o conhecimento sobre o qual este projeto se apoia, é útil compreender os principais elementos extraídos a partir da prática. Esses elementos foram a simbologia Bantu e Adinkra, a oralidade da literatura africana e os fatores sociais que influenciaram este projeto.

### Oralidade africana

É amplamente reconhecido que a maioria das epistemologias africanas se baseia na comunicação um a um, e a oralidade é a comunicação preferida em relação à história, cultura, crenças religiosas e ideologias.

Essa comunicação entre as partes pode ser vista como uma forma de transmitir grandes tradições, histórias e sistemas de crenças, tendo como foco principal preservar uma memória coletiva e, adicionalmente, criar um registro permanente. Smart (2019, p.17) argumenta que “os africanos transportaram um repositório de conhecimentos e habilidades indígenas que transmitiram às gerações subsequentes por meio de tradições orais e épicas, muitas das quais ainda estão em prática hoje”.

A oralidade africana pode se manifestar de várias maneiras, tais como canções, instrumentos e poesia. No contexto visual, pode se manifestar por meio de pictogramas, simbologia, esculturas e dispositivos mnemônicos. Nesse sentido, a pesquisa foi composta com um sentido de rigor acadêmico em diálogo com epistemologias que informaram sobre a singularidade cultural e literária (CAREY, 2011).

### Símbolos e pensamento simbólico

O pensamento simbólico é a representação da realidade por meio do uso de conceitos abstratos como palavras, gestos e números. A marca registrada do pensamento simbólico é a linguagem, que usa palavras ou símbolos para expressar conceitos (mãe, família), referências abstratas para transcender a realidade concreta (conforto, futuro) e permite que elementos intangíveis, como os símbolos matemáticos, sejam manipulados (LANDY e GOLDSTONE, 2007).

Ferdinand de Saussure (1857-1913) foi um linguista e filósofo suíço que

2. Entre 1906 e 1910, Saussure ministrou três cursos sobre linguística na Universidade de Genebra. Em 1916, três anos após sua morte, dois de seus discípulos, Charles Bally e Albert Sechehaye, com a colaboração de Albert Ridlinger, compilaram as anotações de alunos que compareceram a estes cursos e editaram o Curso de linguística Geral, livro seminal da ciência linguística (Nota dos autores)

marcou fundamentalmente o pensamento construtivista. Ele propôs no *Curso de Linguística Geral*, publicado originalmente em 1916<sup>2</sup>, uma semiologia da linguagem com uma estrutura de signos bilateral formada por significado e significante. De acordo com essa semiologia saussuriana, a língua pode ser interpretada como um sistema de signos.

Charles Sanders Peirce (1839-1914) avançou na semiologia de Saussure propondo um modelo semiótico triangular que amplia a interpretação do que é um signo. Peirce estrutura o signo em interpretante, objeto e *representamen*, pelo qual o significado pode ser apreendido examinando a relação entre eles para identificar suas qualidades icônicas, indexicais e simbólicas. Ao construir uma ligação entre a simbologia africana e ocidental, foi relevante a afirmação de Lanir, que argumenta que:

O símbolo ou sinal simbólico é atribuído arbitrariamente ou é aceito como uma convenção social. Portanto, a relação entre o representamen e o que o signo representa - eu objeto ou referente e o sentido por trás dele, o interpretante - deve ser aprendida. Por exemplo, letras do alfabeto, sistema numérico, sinais matemáticos, código de computador, sinais de pontuação, sinais de trânsito, bandeiras nacionais e assim por diante. (LANIR, 2019, não paginado).

Em relação ao contexto da arte e dos símbolos africanos, observou-se que a arte rupestre africana tem sido associada à antiga civilização humana e sua complexidade ao vínculo com o pensamento simbólico em povos antigos (VINNICOMBE, 1972; COULSON e CAMPBELL, 2001). Os povos antigos usavam a arte para expressar ações, estados, objetos, também a usavam para comunicação e para externalizar estados mentais internos (MIYAGAWA *et al*, 2018). A evolução cognitiva da espécie humana se deu no sentido de processar diferentes tipos de símbolos e pictogramas, processar a realidade presente em conceitos e ideias abstratas, e usar modalidades de tais símbolos, arte e pictogramas para expressar tais conceitos (DONALD, 1993).

### **Simbologia Zulu / Bantu:**

Bantu refere-se aos falantes do grupo das línguas Bantu que compõem várias centenas de grupos étnicos indígenas na África Subsaariana, desde as vastas áreas da África Central até os Grandes Lagos africanos e a África Austral.

O bantu tem mais de 535 línguas e, embora envolva muitos grupos, é um "grupo polifilético" (agrupados, eles não partilham um ancestral comum ou não herdaram traços do ancestral comum). Para a maior parte desta pesquisa, o foco será predominantemente no sistema de símbolos Bantu usado pelo povo étnico Ndebele na África do Sul e no Zimbábue (HADEBE, 2002). As origens do povo Ndebele residem na população do grupo étnico Nguni, que representa cerca de dois terços da população na África do Sul e dez por cento no Zimbábue. O grupo étnico Nguni é composto por Zulu, Xhosa, Ndebele e Swazi e vivem predominantemente na África do Sul (MITI, 1996).

Os símbolos Bantu não dão nenhuma indicação de como uma palavra ou ideia deve ser pronunciada, é um sistema de escrita que deve ser lida silenciosamente, não em voz alta. A linguagem de símbolos Bantu não é algo comumente ensinado a pessoas normais, não é uma linguagem que funciona como árabe ou suaíli, onde é escrita em um estilo cursivo. Cada símbolo não representa um único caractere ou letra de forma semelhante ao coreano; em vez disso, cada um expressa uma palavra completa ou, muitas vezes, uma ideia completa, como os caracteres chineses, nos quais o sistema de escrita é aproximadamente logossilábico (HADEBE, 2002).

A transmissão de ideias ou palavras assume várias formas, como mensagens temporárias em cabaças queimadas e mensagens sentimentais de

amor tecidas em esteiras com miçangas. Mais usos permanentes de símbolos bantu foram encontrados em tambores, cerâmicas e nas paredes dos locais de habitação, como formas de comunicação para as gerações futuras (MAFUNDIKWA, 2007). Os símbolos Bantu ainda são usados nos trabalhos com contas e na pintura de parede Ndebele, principal foco desta pesquisa.

Na África do Sul e, ocasionalmente, no Zimbábue, as mulheres Ndebele pintam as paredes de suas casas como uma tradição. As paredes têm padrões detalhados, intrincados e elementos gráficos compostos de retângulos, triângulos, divisas, diamantes, cada forma conduzindo a um evento importante na vida, como nascimento, casamento, morte ou um menino enviado para a escola de iniciação (MUN-DELSALE, 2019).

Ao compreender o significado histórico e cultural da escrita do símbolo Bantu, podemos compreender melhor o significado que a linguagem dos símbolos tem sobre o povo Ndebele e sua identidade cultural, especialmente com a preservação da tradição da oralidade, mas também sobre a língua e sua evolução das formas tradicionais às contemporâneas.

### **Símbolos Adinkra:**

Os símbolos Adinkra são do povo Akan de Gana e Cote d'Ivoire (Costa do Marfim), que representam conceitos ou aforismos (uma observação incisiva que contém uma verdade geral). Eles são a forma de protoescrita mais amplamente reconhecida na África. O sistema de símbolos Adinkra originou-se há mais de 400 anos produzido pelos clãs Gyaaman da região de Brong, Era direito exclusivo dos membros da realeza e líderes espirituais e só deveria ser usado para cerimônias importantes como funerais, costumes que ainda estão em vigor hoje (APPIAH-ADJEI, 2014).

As histórias contam que, no início do século XIX, o rei de Gyaaman irritou Nana Osei Bonsu-Panyin (o rei Asante) ao copiar o banquinho dourado Asante (o símbolo da nação Asante). O rei Gyaaman foi morto e o rei Asante levou seu manto como troféu, junto com o manto vinha com o conhecimento de adinkra aduru (a tinta especial usada no processo de impressão de moldes em tecido) (BODDY-EVANS, 2020). Com o tempo, o povo Asante desenvolveu ainda mais a simbologia Adinkra, incorporando suas próprias filosofias, contos populares e cultura.

Os símbolos Adinkra têm função decorativa, mas também representam objetos que encapsulam mensagens evocativas que transmitem a sabedoria tradicional, aspectos da vida ou do ambiente ao redor. Existem vários símbolos com significados e nomes distintos, na maioria das vezes associados a provérbios, contos, atitudes ou emoções humanas, eventos históricos, vida animal e vegetal ou às formas e formatos de objetos inanimados e artificiais. O simbolismo de Adinkra segue a representação visual do pensamento social para a história, filosofia e crenças religiosas do povo Akan de Gana e da Costa do Marfim (MAFUNDIKWA, 2007). Os símbolos Adinkra são usados em muitas aplicações diferentes, como cerâmica, logotipos, paredes, características arquitetônicas, trabalhos em metal (especialmente *abosodee*, ornamento de espada essencial).

Os símbolos Adinkra são amplamente conhecidos na África e têm sido empregados em filmes como *Pantera Negra*, *Idade de Ultron* e *O Aprendiz de Feiticeiro*, nos quais o seu significado foi apropriado na cena comercial (*Adinkra...*2019). Da mesma forma que a simbologia Bantu, compreender a história e o significado cultural que tem sobre o povo Akan pode aumentar a consciência e contribuir para preservar o significado e a essência da simbologia Adinkra, trazendo à tona seu significado e valor para a cultura africana. Após uma pesquisa inicial sobre os símbolos Adinkra, foram selecionados cinco que inspiraram este projeto (FIG. 1): *UAC Nkanea*, *Hwehwemudua*,

*Nea Onnim, Nkyinkyim e Woforo Dua Pa A.* Segundo Danzy, (2009), seu significado amplo poderia ser traduzido como:

1) *UAC Nkanea*: representa os avanços tecnológicos. Simboliza o registro de avanços na sociedade Asante e Gana;

2) *Hwehwemudua*: este símbolo representa uma vara de medição ou instrumentos. Representa alta qualidade e excelência em nossos avanços.

3) *Nea Onnim*: Representa conhecimento e aprendizagem. Vem de um provérbio Segundo o qual "quem não sabe pode saber aprendendo".

4) *Nkyinkyim*: se traduz como "torcendo". Simboliza iniciativa, dinamismo e versatilidade.

5) *Woforo Dua Pa A*: Símbolo de Apoio, Cooperação e Incentivo. Da expressão "Woforo dua pa a, na yepia wo" que significa "Quando você sobe em uma árvore boa, você recebe um empurrão". Mais metaforicamente, significa que quando você trabalha por uma boa causa, você obterá apoio.



Figura 1. Os cinco símbolos Adinkra selecionados neste projeto. Acervo dos autores

## Metodologia e métodos

A pesquisa conduzida pela prática é um paradigma de pesquisa porque a prática criativa se situa como o condutor da investigação, ao mesmo tempo que ela é o resultado do processo de pesquisa, com uma relação *sui generis* com o pesquisador-praticante (SMITH E DEAN, 2009). É uma pesquisa baseada no conhecimento especializado que os profissionais criativos possuem e nos processos em que eles se envolvem quando estão fazendo arte - que pode levar a *insights* que podem então ser generalizados como um novo conhecimento (MAFÉ, 2009).

Metodologicamente falando, este projeto se situa sob o paradigma pós-positivista que está focado na subjetividade da experiência humana, e longe da realidade lógica avançada por Descartes e do pensamento positivista (RYAN, 2006). Hamilton e Jaaniste (2010) argumentam que:

A pesquisa conduzida pela prática é um paradigma de pesquisa único porque situa a prática criativa como um impulsionador e resultado do processo de pesquisa; também posiciona o pesquisador em uma relação única com o sujeito da pesquisa. (p.37)

De acordo com Gray e Malins (2004) "a pesquisa em arte e design envolve múltiplos métodos, principalmente visuais, originados da prática ou adaptados para pesquisas conduzidas pela prática de outros paradigmas de pesquisa" (p. 31). Esta seção apresenta os métodos empregados neste projeto para aumentar as chances de descoberta e criar novos *insights* por meio da prática de design.

## Métodos

Um dos métodos usados neste projeto foi uma espécie de diário visual no qual o autor poderia não só desenhar e esboçar, mas também idealizar, rabiscar, trazendo à tona ideias imanentes, mas não evidentes. Também foi preenchido com pensamentos, perguntas e revelações, uma espécie de diálogo contínuo entre o designer e o eu. Em 2014, o escritor criativo Bacon, que usou o diário como método de pesquisa, argumentou que:

[...] um instrumento para entradas caprichosas, para anedotas não reflexivas; é um instrumento flexível de percepções pessoais e acadêmicas. O registro no diário informa o mapeamento do eu e da pesquisa. Isso é feito por meio de uma experiência intuitiva, embora reflexiva, em que intuitivo se refere a discernir, não apenas algo baseado em sentimentos, em vez de fatos ou evidências, e reflexivo significa reflexão interior, algo que está focado em melhorar o “eu” e o “processo”. (p.1)

Embora nos dias de hoje, a ideia de carregar seu *iPad* ou *tablet* soe muito mais atraente e conveniente, especialmente com a abundância de aplicativos de desenho, de fotografias e de anotações, a sensação de gravar permanentemente no material físico e sentir o material sob suas mãos é única, bastante diversa e diferente. A mesma razão pela qual os pintores pintam sobre tela é a razão para o uso de um diário visual: sentir-se materialmente conectado a tudo o que foi expresso na página, e envolver-se na sensação de ter que colocar algo no papel como concreto e absoluto. Neste diário, vários esboços do tipo foram produzidos antes de se comprometer com um estilo particular. O diário visual foi uma abordagem que empregou palavras e imagens como uma memória viva dos sentimentos e emoções da designer durante o desenvolvimento deste projeto, contribuindo para a autodescoberta e a conexão cultural (HIEB, 2005).

## O artefato tipográfico: uma expressão de reconhecimento pela cultura africana

De início, previa-se que este projeto focaria exclusivamente na cultura Zulu (isiNdebele) com o uso de símbolos Bantu. A pesquisa para rastrear a origem da designer foi um fator chave para descobrir, por acaso, a simbologia Adinkra usada na cultura Ndebele. Esses elementos inspiraram o design da fonte Uhlola kweNdebele, um artefato que busca encapsular a busca por identidade cultural e senso de pertencimento (FIG. 2 e 3) e que responde a esse projeto conduzido pela prática.

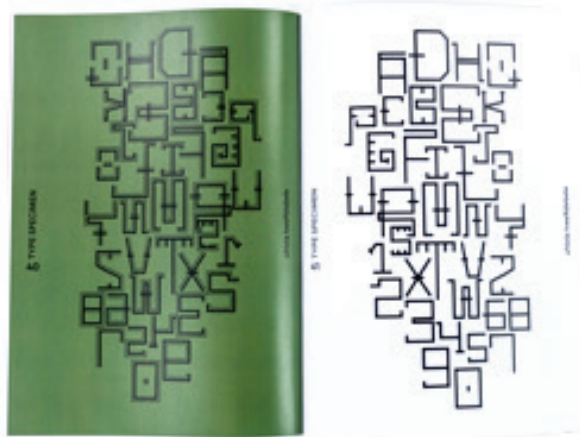


Figura 2. Página dupla apresentando a tipografia Uhlola kweNdebele em formato impresso. Acervo dos autores



Figura 3. Capa da publicação contendo a tipografia Uhlola kweNdebele. Acervo dos autores

## Conclusão

Este artigo descreve o conhecimento contextual e as metodologias que influenciaram os resultados do projeto, apresentando o contexto e os métodos essenciais para projetar a fonte. A fonte incorpora não apenas a forma e a estética dos símbolos, mas também os significados que impulsionaram seu desenvolvimento como a intenção de representar uma cultura que muitas vezes não é amplamente apresentada ao público, enquanto serve como uma reconexão de identidade cultural. É uma expressão do nosso amor por nós próprios e pelos outros, uma forma de reconhecer e valorizar aqueles que nos precederam e o que vivenciaram. Apesar de pesquisar temas pessoais e auto etnográficos, Uhlola kweNdebele propõe uma ligação entre duas culturas e uma valorização do pensamento simbólico da minha cultura ancestral, um intercâmbio entre dois mundos distantes e as vozes entre eles.

## Referências

APPIAH-ADJEL, Daniel. **Sankofa and drama: A study of adinkra and Akan clan symbols in modern Ghanaian plays.** 2014. 314 fls. Tese (Doutorado em Artes Teatrais) — University of Ghana, Accra, 2014.

ADINKRA Symbols and Meaning: West African Adinkra Symbol of Knowledge. In: Adinkrabrand, october 20, 2020. Disponível em <https://www.adinkrabrand.com/>.

BACON, Eugene. Journaling: a path to exegesis in creative research. **Text Journal**, v. 18, n.2, não paginado, october 2014.

BODDY-EVANS, Alistair. The Origin and Meaning of Adinkra Symbols. **ThoughtCo**, January, 22, 2020. Disponível em: <https://www.thoughtco.com/>.

CAREY, Piers. From the outside in: a place for indigenous graphic traditions in contemporary South African graphic design. **Design Issues**, v. 27, n.1, p. 55-62, Winter, 2011.

COULSON, D; CAMPBELL, A. **African rock art: paintings and engravings on stone.** New York: USA: Harry N Abrams B.V., 2001, 256 p.

DANZY, Jasmine. **Adinkra symbols: an ideographic writing system**, 2009, 47 fls. Dissertação (Mestrado em Artes) - Stony Brook University, Stony Brook, NY, 2009.

DONALD, Merlin. Human cognitive evolution: What we were, what we are becoming. **Social Research**, Baltimore, v. 60, n. 1, p.143-170, 1993.

GRAY, Carole; MALINS, Julian. **Visualising research: a guide for postgraduate students in art and design.** Farnham (UK): Ashgate Publishing, 2004, 230 p.

HADEBE, Samukele. **The standardisation of the Ndebele language through dictionary-making**, 2002, 239 fls. Tese (Doutorado em Artes) — Faculty of Arts, University of Zimbabwe, 2002. Alex Project, University of Zimbabwe.

HAMILTON, Jillian; JAANISTE, Luke. A connective model for the practice-led research exegesis: an analysis of content and structure. **Journal of Writing in Creative Practice**, v. 3, n.1, p. 31-44, July 2010

HIEB, Marianne. **Inner journeying through art-journaling: learning to see and record your life as a work of art.** London: Jessica Kingsley Publishers, 2005.

LANDY, David; GOLDSTONE, Robert. L. How abstract is symbolic thought? **Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition**, v. 33, n.4, p. 720-733, July, 2014.

LANIR, Lesley. Charles Sander Peirce: Symbolic, Iconic, and Indexical Sign. **Medium**, July, 4, 2019. Disponível em: <https://medium.com/>

MAFUNDIKWA, Saki. **Afrika Alphabets: the story of writing in Afrika.** New York (USA): Mark Batty, 2007, 169 p.

MAFÉ, Daniel. **Rephrasing voice: art, practice-led research and the limits and sites of articulacy**, 2009, 140 fls. Tese (Doutorado em Filosofia) — Art and Design Creative Industries Faculty, Queensland University of Technology, 2009, Brisbane, Australia.



MIYAGAWA, Shigeru; LESURE, Cora; NÓBREGA, Vitor A. Cross-Modality Information Transfer: A Hypothesis about the Relationship among Prehistoric Cave Paintings, Symbolic Thinking, and the Emergence of Language. **Frontiers in Psychology**, Lausanne, Switzerland, v. 9, n. 115, p. 3-910, February, 2018

MITI, L. M. Subgrouping Ngoni varieties within Nguni: a lexicostatistical approach. **South African Journal of African Languages**, v. 16, n.3, p. 83-93, 1996.

MUN-DELSALLE, Y-Jean. Esther Mahlangu, one of South Africa's most famous artists, perpetuates traditional Ndebele painting. **Forbes**, June, 7, 2019. Disponível em: <https://www.forbes.com/>

NIEDDERER, Kristina; ROWORTH-STOKES, Seymour. The role and use of creative practice in research and its contribution to knowledge. In: IASDR CONFERENCE: EMERGING TRENDS IN DESIGN RESEARCH, November, 2007, Hong Kong.

RYAN, Anne. B. Post-positivist approaches to research. In: ANTONESA, Mary. **Researching and Writing your Thesis: a guide for postgraduate students**, Maynoot (Ireland): Maynoot University Press, 2006, p. 12-26.

SMART, Cherry-Ann. A. African oral tradition, cultural retentions and the transmission of knowledge in the West Indies. **IFLA journal**, v. 45, n.1, p. 16-25, February 2019.

SMITH, Hazel; DEAN, Roger T. Introduction: practice-led research, research-led practice-towards the iterative cyclic web. In: SMITH, Hazel; DEAN, Roger T. **Practice-led research, research-led practice in the creative arts**. Edinburgh (Scotland): Edinburgh University Press, 2009, p. 1-38.

VINNICOMBE, Patricia. Myth, motive, and selection in southern African rock art. **Africa: Journal of the International African Institute**, Cambridge, v. 42, n.3, p. 192-204, July 1972.

Recebido em: 11/03/2021

Aprovado em: 20/05/2021