

CENTRO UNIVERSITÁRIO BELAS ARTES DE SÃO PAULO

Alessandra Costa da Silva

Carolina Campos de Oliveira Ferreira

DESIGN AFRICANO, DESIGN DO OUTRO

São Paulo, dezembro de 2012

Alessandra Costa da Silva

Carolina Campos de Oliveira Ferreira

DESIGN AFRICANO, DESIGN DO OUTRO

Trabalho de Iniciação Científica

Apresentado à FEBASP – Centro Universitário

Belas Artes de São Paulo

Prof. Orientador Dr. Ronaldo Mathias

Dedicamos este trabalho a nossas famílias com seu suporte e amor incansáveis.

E a nosso orientador, que confiando em nossa capacidade, modificou nossos olhares, atos e modos de viver.

Agradecemos a instituição de ensino Centro Universitário Belas Artes, ao coordenador Dr. José Ronaldo Mathias, a amiga Bruna Oliveira, professores que nos indicaram bibliografias e dicas, a remetente Arnelle do coletivo Am I Coletive e a todos os funcionários das bibliotecas públicas de São Paulo e Museu Afro.

Sumário

Imagens.....	6
Introdução.....	8
1. Alteridade	10
1.1. Eurocentrismo	10
1.2. O pós colonialismo	14
1.3. O racismo	18
1.4. Multiculturalismo policêntrico	23
2. África.....	26
2.1. Plural.....	26
2.2. História.....	27
2.3. Estética	40
2.4. Arte	44
3. Design.....	53
3.1. <i>Design</i> Gráfico	53
3.2. Cultura	56
3.3. Signo.....	58
3.4. Designers.....	62
3.5. Posicionamento	71
3.6. Método.....	73
3.7. Case	73
3.8. Conclusão	82
Lista de Imagens:	84
Bibliografia.....	90

Imagens

Imagem 1: Charge "fardo do homem branco"	13
Imagem 2: Propaganda da Nivea é acusada de racismo.	21
Imagem 3: É racismo ou não?.....	21
Imagem 4: Bancos de imagem.....	22
Imagem 5: Mapa Físico da África.....	28
Imagem 6: Mapa cidades e reinos antigos africanos	33
Imagem 7: Mapa Colonização Africana	35
Imagem 8: Henri Matisse, Large seated nude. 1922/1929	47
Imagem 9: Henri Matisse, Natureza Morta com Cebolas Rosadas. 1960	47
Imagem 10: Berber; Kabylie, Argélia Vessel With Handle, sec. XX / Spouted Water Vessel 1980.....	48
Imagem 11: Constantin Brâncusi. "Sleeping Muse", escultura de bronze 1910, Metropolitan Museum of Art	49
Imagem 12: Cabeça, Wunmonije Compound. "Kingdom of Ife: Sculptures From West Africa" século 14 / 16.....	49
Imagem 13: Pablo Picasso. "Les demoiselles d'Avignon", óleo sobre tela, 1907, Museu de Arte Moderna, Nova Iorque	50
Imagem 14: Kwele, Ram Mask (Bata), sec. IX-XX Gabão ou República do Congo.....	51
Imagem 15: Símbolo I love NY	61
Imagem 16: Tênis Nike Air	61
Imagem 17: Metcalf, Jordan. Poets & Writers Magazine Cover, 2012	63
Imagem 18: Metcalf, Jordan. Boston Magazine "Best Of Boston 2012" Toolkit, 2012. .	64
Imagem 19: Sinalização americana antiga. FL Architect Fan, 2008.....	64
Imagem 20: Sinalização americana antiga. FL Architect Fan, 2008.....	65
Imagem 21: Pôster para JWT Johannesburg Copa do Mundo de Futebol Am I Collective, 2010.....	66
Imagem 22: Pôster para a Coca-Cola, Am I Collective, 2011.....	67
Imagem 23: Design para clientes locais. Am I Collective, 2011	68
Imagem 24: Design para clientes locais. Am I Collective, 2011	68
Imagem 25: Logo Caloroso Design. Cinnabar, 2012	69
Imagem 26: Folheto Kenako Golf Academy. Cinnabar, 2012.....	69
Imagem 27: Pôster Filme Into the sun OddLife Designs, 2012.....	70
Imagem 28: Panfletos e folhetos. Hedidthis Graphic Design, 2012.....	71
Imagem 29: Encartes de CD e DVD. Hedidthis Graphic Design, 2012.	71
Imagem 30: Pôster Verstikland, baseado na língua afrikaans. Am I Collective, 2011...	72
Imagem 31: Logotipo Coca-Cola copa mundial de futebol 2010 Am I Colective	74

Imagem 32: Logotipo Coca Cola	75
Imagem 33: Homepage do site Coca Cola fm (2012 setembro).....	76
Imagem 34: Logotipo Coca-Cola Am I Colective	77
Imagem 35: Mapa político da África	77
Imagem 36: Eixo vertical	78
Imagem 37: Bandeira da África do Sul.....	78
Imagem 38: Propaganda Coca Cola	79
Imagem 39: Propaganda ônibus	79
Imagem 40: Lata Coca Cola.....	80
Imagem 41: Copo Mc Donald's	80
Imagem 42: Logotipo <i>Fifa World Cup</i> 2010.....	82

Introdução

Existe design no continente Africano, ou os teóricos evolucionistas do século XIX estariam certos quanto ao primitivismo "aborígene"? Após um século pouco conhecimento foi acumulado sobre o tema. Enquanto a busca por igualdade social avança contra os diversos preconceitos relacionados a gênero, classe e raça, o continente marco da exploração humana ainda é relegado a visões de tribos vivendo em meio a desertos sem quaisquer ligações tecnológicas.

Esta pesquisa objetiva questionar tal visão primitivista da África apontando direcionamentos ao problema da existência de um design propriamente africano, apontando seus aspectos, além de propor e estimular novos estudos nesta área. Para tal se faz necessário romper com corolários e cânones presentes no pensamento popular e histórico perscrutando as origens e ideologias que regem o senso comum sobre o que é design e o que se entende por África.

A escolha da cultura africana surge do equívoco plural quanto a sua imagem repleta de estereótipos que colocam toda uma rica e vasta cultura em um pequeno saco de lixo seja por parte de colonizadores europeus ou colonizados como os brasileiros. Entende-se a negação da cultura negra como uma eterna vantagem de quaisquer pensamentos que perpetuem do atual monopólio intelectual de países ditos de primeiro mundo. Rica e plural a cultura africana serviu suas fontes a inúmeras partes do mundo que hoje a renegam. Somente com o abandono desta visão equivocada como povos inferiorizados, em geral Africanos, Latinos e Indianos poderão ver alguma luz sobre seu permanente estado de selvagerismo. A abordagem por intermédio do Design Gráfico refere-se à ligação que esta área possui com o desenvolvimento da sociedade e decodificação da linguagem visual a qual em sua forma subjetiva demonstra todo o histórico e expressões de uma cultura. A junção dos dois assuntos irá propiciar uma nova visão do continente na qual se busca o entendimento não do passado, mas do presente e futuro africano.

O principal objetivo deste trabalho será demonstrar a existência do design gráfico no continente africano com a identificação de suas principais

características, romper com paradigmas eurocêntricos da visão de arte e África, compreender a África a partir de sua pluralidade cultural e estudar os contextos históricos do Design Gráfico e continente Africano interligando-os com o conceito de cultura.

Para tal o trabalho é dividido em três capítulos. O primeiro “Alteridade” tratará da visão que o mundo tem sobre a África, contextualizando seus estereótipos e parâmetros, para que ao reconhecer sua existência possa-se fugir dos mesmos. O segundo capítulo “África”, irá tratar em definir o que é o continente, sua pluralidade cultural, história e características artísticas. Em fim o terceiro capítulo “*Design*” irá tratar sobre o que é o *Design* Gráfico, porque a cultura o influência, quais os designers presentes atualmente na África e por fim a análise de uma peça gráfica de design produzida na África do Sul.

Com tudo isto, pretende-se tirar a África da visão primitivista e isolada a que muitas vezes é colocada, mostrando que o continente não possui somente um passado, mas um presente e futuro.

1. Alteridade

Tendo em mãos o as definições dos conceitos que serão aqui apresentados, agora nos atentaremos a outro problema: a visão cultural. Demonstraremos como o conceito tão amplo de cultura, e por conseguinte, a arte e o design é moldado e manipulado para a focalização de uma única parcela do todo.

1.1. Eurocentrismo

A cultura contribui para a formação da identidade do indivíduo dentro dos hábitos, crenças e costumes de sua sociedade. Com o que for adquirido com o passar do tempo, este indivíduo terá formada a sua posição diante da alteridade e através dela determinará suas ideologias.

A alteridade se relaciona a descoberta do indivíduo da existência de uma diferença, de acordo com ele mesmo e o que conhece, ao qual podemos chamar de Outro e dependerá da experiência e conhecimento deste indivíduo para ser definida sua relação com este Outro.

Aqui se analisa a relação entre os europeus como indivíduos e os africanos como Outros, primeiramente, por razões que serão melhor explanadas nos próximos parágrafos, mas desde já se deve deixar clara, a importância da consciência da redescoberta dos conceitos sobre o povo africano e a possibilidade de conhecer um novo ângulo deste Outro, o dele próprio.

Para tanto, dentro deste processo, deve-se primeiramente conhecer com maiores detalhes a origem das concepções estabelecidas sobre esta cultura externas a ela e assim, com a lucidez sobre os fatos históricos poder se abrir um novo capítulo, neste caso africano e desfrutar dele da melhor forma possível, apenas no intuito de conhecer, sem julgar ou tomar posse.

A ideologia eurocêntrica, segundo Ella Shohat e Robert Stam (2006), se baseia na visão de que a Europa seria a provedora das tecnologias, de uma religião dita como verdadeira, a Cristã e um sistema político sólido e organizado. No entanto esquece-se que todos estes fatos não somente tiveram

a influência de outras culturas, como são apenas um tipo de conhecimento tecnológico, religioso e político, fator ocultado em nome do eurocentrismo.

Com esta visão, ao passo que portugueses e espanhóis realizaram as Grandes Navegações (séculos XIV a XVII) e depararam-se com outras sociedades completamente diferentes, formulou-se a dupla resposta ideológica sobre os nativos do local. Em ambas há uma inferiorização baseada nos valores europeus sobre a lei, religião, educação e política como demonstrado por François Laplantine, em *Aprender Antropologia* (2007, p. 38):

a recusa do estranho apreendido a partir de uma falta, e cujo corolário é a boa consciência que se tem sobre si e sua sociedade; e a fascinação pelo estranho, cujo corolário é a má consciência que se tem sobre si e sua sociedade.

Esta dupla ideologia é a base para a forma como é executado o colonialismo na América do Sul, entre os séculos XIV e XVII. Partindo do conceito de bestialidade e ingenuidade dos povos colonizados, seria então justificável a exploração das suas terras e dos próprios “selvagens”, através da missão, apoiada nos preceitos religiosos europeus, de que deveriam direcioná-los religiosamente, lhes proporcionando um bem.

O colonialismo, que se origina do latim, significando basicamente cultivo, liga-se a outros termos que derivam desta mesma palavra, como cultura. Pode-se perceber então, a ligação dessa política com o que diz respeito à cultura, como costumes e valores, onde há a imposição da cultura do colonizador aos povos das novas terras cultivadas (SHOHAT; STAM, 2006).

É cabível advertir que o colonialismo europeu não foi o único tipo de colonização na história, houve exemplos pelos gregos, romanos, astecas e incas, mas segundo Ella Shohat e Robert Stam, (2006, p.41) o que os diferencia dos demais “foi seu alcance global e sua filiação com instituições de poder mundial, além de seu poder imperativo. Uma tentativa de submeter o mundo a um regime único e ‘universal’ de verdade e poder.” Portanto, o enfoque eurocêntrico está em seu impacto e consequências ao povo africano.

Esta política foi apenas o início da execução do eurocentrismo, posteriormente com a introdução do neocolonialismo ou Imperialismo que se concentrou principalmente na África, desenvolveram-se novas teorias que fundamentavam a supremacia europeia e os estereótipos em relação aos africanos.

O neocolonialismo tem como contexto histórico o século XIX até o início do século XX. A influência da religião sob os europeus foi substituída pela ciência, que tem por intenção a imparcialidade em seus estudos para maior garantia da comprovação dos fatos. Entre as teorias desenvolvidas nessa época, o determinismo geográfico e o darwinismo social foram as diretrizes da política imperialista e do racismo. (LAPLANTINE, 2007).

No determinismo geográfico, a capacidade intelectual e a fisionomia são influenciadas pelas características do ambiente. Entre estas características, por exemplo, a temperatura podia influir na inteligência dos nativos do local.¹

Os formuladores esta teoria, europeus, acostumados a temperaturas abaixo das presentes na África, acreditavam que o calor poderia justificar a bestialidade dos africanos, entre outros fatores do ambiente, como a dificuldade que os colonizadores encontravam para desbravar a vegetação africana, acreditando ser outro fator justificador do caráter selvagem do local, sendo que este fato não se passava da falta de habilidade dos europeus com as novas circunstâncias geográficas e de reconhecimento que as necessidades espaciais deles e dos africanos eram apenas diferentes.²

Já o darwinismo social, teve influências da teoria biológica de Darwin, sobre a evolução da espécie humana. Levada para o campo das ciências sociais, as raças e suas culturas atribuídas ganharam cada qual um papel na evolução social. Esta evolução se iniciaria a partir dos povos primitivos, que neste primeiro estágio teriam como forma de concepção do mundo, a magia e que durante seu processo de evolução passariam pela religião para finalmente chegarem ao último estágio, de civilizados, onde os europeus já estariam

¹ Idem.

² Idem.

incluídos, por utilizarem-se da ciência que teria superado as deficiências da magia e da religião.³

Logo os africanos foram classificados na categoria de povos primitivos, tendo como um dos fatores sua ligação com a magia, e portanto, por estar no topo da evolução social, os europeus deveriam ajudar a encaminhá-los a civilização, e para tanto, impondo-lhes sua cultura, o que ficou conhecido por “fardo do homem branco” (LAPLANTINE, 2007).



Imagem 1: Charge "fardo do homem branco"

Com estes fatores, a ideologia do eurocentrismo e a execução do Imperialismo trouxeram como principais consequências aos africanos a apropriação de suas terras, a destruição de sua cultura, a escravidão e o racismo (SHOHAT;STAM, 2006).

Esta subestimação dos africanos pelos europeus para se superestimarem, causada pela sua ignorância, teve a capacidade de influenciar por muito tempo tudo o que se poderia pensar em relação à África e contribuir com o desinteresse em redescobrir este continente.

³ Idem.

Um cenário que está sofrendo alterações graças a um histórico que se inicia nos movimentos pró-africanas, como o Pan-africanismo até os resultados da miscigenação e de uma nova realidade mundial, onde a comunicação entre culturas diversas é muito mais prática que antigamente, mas ainda vale ressaltar com maiores detalhes o que as políticas colonizadoras na África influenciaram na atualidade.

1.2. O pós colonialismo

O pós-colonialismo, é um termo que entre os teóricos que o discutem causa interpretações ambíguas. Ao utilizar-se do prefixo pós pressupõe-se que as relações de poder relacionadas à colonização e neocolonização já estão ultrapassadas, por indicar o encerramento de um momento histórico, mas em contrapartida também se refere exatamente as suas consequências (SHOHAT; STAM, 2006).

Ao contrário do discurso colonialista onde fica clara a ideologia eurocêntrica e suas representações sociais, com a figura do colonizador e do colonizado, o discurso pós-colonialista não deixa clara a sua perspectiva, se por acaso se refere a pós-colonizadores e pós-colonizados, ou com um foco maior para alguma destas duas representações. Sendo assim, as experiências adquiridas nos processos de colonização para europeus e africanos, são equiparadas, algo que na realidade não há como equiparar, por terem sofrido consequências diferentes.⁴

Além disto, este conceito ignora as situações recentes de colonialismo, como por exemplo, onde o governo norte-americano explora as regiões petrolíferas do Oriente Médio. Este e em outros casos fica clara a presença de uma relação de poder, estabelecida pela ameaça de um conflito ou ainda por uma troca de favores, onde os EUA saem em vantagem e ainda conseguem de alguma forma introduzir sua cultura de forma atrativa e ilusória. Não há como ignorar que esta é uma nova forma de colonização, seus rastros não se apagaram facilmente.⁵

⁴ Idem

⁵ Idem

Questiona-se também a falta de um momento histórico determinado para seu surgimento. O pós-colonialismo está relacionado às lutas por independência, por justamente passarem a serem ex-colônias. Este fenômeno ocorreu em períodos distintos, como na América do Sul nos períodos entre o século XVIII e XIX e mais tardiamente na década de 1980 no Zimbábue, indicando assim que não poderia ser um período tão determinado (SHOHAT; STAM, 2006).

Ambiguidades à parte, o que há de mais interessante a se ressaltar sobre o período classificado como pós-colonialista são as transformações na cultura africana através da interferência europeia, relacionadas às crenças, à linguagem e à questão racial, incluindo o racismo que será abordado no subcapítulo posterior.

O sincretismo está relacionado à religião, tendo como exemplo o surgimento das religiões umbanda e vodu, que misturam elementos das religiões africanas e da Cristã e surgiram como uma forma dos escravos negros conseguirem continuar professando sua fé, camuflando-a na religião católica, evitando serem ainda mais perseguidos pelos europeus.⁶

A creolização está associada à linguagem, este caso, sabe-se que a vastidão da África promove também uma variedade nas suas línguas, com algumas interligações, mas ao chegarem os europeus e estabelecerem que fariam daquele território um continente e que seus países falariam as línguas respectivas de seus colonizadores, este fator foi ignorado e africanos que não tinham relação alguma tiveram que aprender uma mesma língua, totalmente estranha a eles, somente por estarem delimitados as fronteiras estabelecidas.⁷

O hibridismo e a mestiçagem basicamente estão relacionados às misturas étnicas e demográficas. A mestiçagem seria uma forma mais grosseira de relacionar essas misturas, que foi utilizada pelos europeus em relação principalmente os povos da América Latina, assim como a utilização do termo negro, com seu significado pejorativo. Essas misturas em sua maioria eram geradas da ameaça contra a sobrevivência dos povos colonizados e da

⁶ Idem

⁷ Idem

violência dos colonizadores. Por estas circunstâncias e ainda pelos preconceitos relacionados à mistura de raças, que a mestiçagem adquiriu um caráter depreciativo (SHOHAT; STAM, 2006).

1.3. O racismo

O racismo nasceu no contexto da política colonialista, principalmente como justificativa aos atos de violência cometidos pelos europeus contra os colonizados. Surge em uma relação de poder e superioridade, onde os dominadores buscam nos dominados diferenças e fatores que determinam o quanto são merecedores de sua posição (SHOHAT; STAM, 2006).

Essas justificativas, baseadas no choque em relação à alteridade e no medo de suas consequências, formularam teorias, tais como o determinismo geográfico e o darwinismo social, que fundamentavam cientificamente o racismo. Como comentado no subcapítulo Eurocentrismo, estas teorias tinham por base aspectos naturais ou biológicos, que acabavam por equipar o Homem africano a qualquer outro ser natural, além disso, classificar que a cor de sua pele é o fenótipo que comprova sua selvageria.⁸ O comentário de Eça de Queiroz, escritor europeu desta época deixa clara a visão racista:

Em toda parte onde [o Inglês] domine e impere, todo o esforço consiste em reduzir as civilizações estranhas ao tipo de civilização anglo-saxônica. O mal não é grande quando eles operam sobre o Zuzulândia e sobre a Cafraria, nessas vastidões da Terra Negra, onde o selvagem e a sua cubata mal se distinguem das ervas ou das rochas, e são meros acessórios da paisagem: aí encontram apenas uma matéria bruta, onde nenhuma anterior forma de beleza original se estraga, quando eles a refundem para fazer à sua imagem. (QUEIROZ, Eça de. apud. Arnaut, Luiz & Lopes, Ana Mônica, 2008, p.19).

Há uma relação de ambiguidade na atitude racista dos europeus, pois, ao mesmo tempo em que existe o medo, a ameaça, existe o desejo, porém deturbado, exemplificado pelos casos de estupros de escravas negras cometidos por colonos.⁹

O poder garantido pela dominação do que lhe causa medo, receio, estranhamento e também atração e ainda a sensação de superioridade em

⁸ Idem

⁹ Idem

relação a ele, lhe dá o suposto poder também de classificá-lo como bem lhe convém (SHOHAT; STAM, 2006).

Assim, no caso dos africanos, os europeus os classificaram como negros, de forma pejorativa, pois os significados do termo negro para os colonizadores se referem ao oposto da civilidade e bondade. Negro significa sujo, mal, obscuro, o que no código cultural europeu está ligado a aspectos ruins. Esta classificação generaliza todos os africanos que por si próprios, se viam como pertencentes a grupos específicos, dentro de uma grande variedade de grupos, com características próprias, que nunca foram baseadas em questões raciais.¹⁰

Os efeitos do racismo sob suas vítimas também possuem uma ambiguidade. Ao mesmo tempo em que podem se fortalecer em nome do seu reconhecimento pelos demais, também pode-se haver uma aversão, uma auto rejeição.

A postura dos africanos em relação à raça demonstra esta ambiguidade. Pois, se por um lado não querem ser estereotipados por serem negros, por outro se utilizam exatamente do conceito de raça para formar grupos ou movimentos pró-africanos, como por exemplo, o Pan-africanismo. Em alguns casos, até mesmo teóricos destes movimentos, acabam por se apropriar do conceito do darwinismo social, desprezando as culturas antigas e tradicionais da África e considerando que ela pode sim “evoluir”, com tanto que abandone costumes profanos, adote a língua do colonizador como unificador da população e siga em direção à civilidade (APPIAH, 1997).

Além disso, havia a teoria de que Deus teria criado as raças com o intuito de que cada uma delas tivesse uma “missão” a cumprir e um papel específico na história.¹¹

Na atualidade temos movimentos que são focados especificamente em políticas para a população negra e de combate ao racismo, mantendo raízes do

¹⁰ Idem

¹¹ Idem

Pan-africanismo no intuito de unir os negros e fortalecer sua presença social que ainda é comprometida pelo preconceito.

Especificamente na área do *design* gráfico, o racismo se manifesta através de propagandas de cunho duvidoso ou que acabem possuindo um duplo sentido, e dentro destes sentidos um deles é racista.

Há a influência presente do *design* internacional, que é claro, não considera o suficiente as interferências visuais dos povos do Terceiro Mundo, especialmente africanos.

Seguem-se as diretrizes das leis visuais europeias, que se iniciam na harmonia e simetria gregas, passando por movimentos como a Bauhaus e De Stijl, elementos visuais africanos só são usados em *layouts* referentes justamente a eles mesmos ou em *layouts* que pretendem ser “exóticos” e este caráter exótico na cultura ocidental atual pode ser considerado como uma nova perspectiva da alteridade, mas de uma forma mais tolerante e supostamente desprovida de preconceitos e estereótipos.

Os exemplos a seguir ilustram algumas das explicações anteriores:



No primeiro exemplo, o fator mais relevante é a frase, que ao sugerir que uma recivilização, acaba intencionalmente ou não se remetendo ao conceito que os africanos ganharam no século XIX, de primitivos que deveriam alcançar a civilidade dos europeus. Este conceito também possui certa analogia com o segundo exemplo, através da associação da imagem do jogador com o gorila gigante do cinema, *King Kong*.



Imagem 4: Bancos de imagem

Outro exemplo está nos bancos de imagens que são disponibilizados geralmente por sites internacionais que fotografam diversas situações que podem ser utilizadas nos mais diversos projetos gráficos. Esse tipo de serviço traz comodidade e agilidade às agências de criação e aos próprios designers.

Na imagem utilizada como exemplo podemos perceber várias pessoas e um detalhe é a presença de apenas uma pessoa negra. Hoje, dizer que esta foto buscou se adequar a realidade de uma cultura internacional não justifica este detalhe, a predominância de brancos nos EUA e na Europa já não é tão superior, graças justamente as consequências dos processos de colonização, sendo apenas um dos exemplos. Esta foto condiz ainda menos com a realidade mestiça, ela é como uma forma de ocultar ou então idealizar conforme o eurocentrismo, a realidade.

E finalmente, até o presente momento não se ouviu falar em técnicas de diagramação ou linguagem visual tipicamente africana, como se as linguagens

adquiridas da Europa já fossem suficientes para o exercício do *design*. Esta situação já não condiz mais a realidade social atual, onde culturas diversas interagem entre si, criando novas culturas e o *design* por ser essencialmente social, deveria refletir essa realidade.

1.4. Multiculturalismo policêntrico

No multiculturalismo policêntrico as relações de poder já não estão exatamente concentradas em um único poder, um único continente, como o próprio conceito já diz “poli” significa mais de um, são vários poderes que não deveriam se sobressair mais que os outros (SHOHAT;STAM, 2006).

A construção da sociedade multiculturalista policêntrica atual, tem como bagagem histórica as consequências do colonialismo e Imperialismo, estudadas pelos teóricos pós-colonialistas, como visto no subcapítulo Pós-Colonialismo e dos conceitos adquiridos com a globalização.

No contexto histórico da globalização, os conceitos de selvageria e primitivismo se tornam ultrapassados e são substituídos por graus de desenvolvimento, baseados na capacidade tecnológica e influência política. Por conta de acontecimentos anteriores a globalização, como as duas Grandes Guerras Mundiais, a Europa passa seu posto de potência mundial para os EUA. Países considerados orientais, passam a receber massivamente a cultura e costumes americanos e os americanos importam costumes orientais em formas de novos campos de mercado. Nesta nova realidade a África passa a ser considerado um país oriental, de Terceiro Mundo e em processo de desenvolvimento (HALL, 2011).

Alguns destes conceitos, como o Ocidente e o Oriental que não surgiram baseados nas configurações geográficas, mas através de delimitações econômicas e políticas. Um exemplo claro desta divisão está na posição de países como Japão e Austrália que geograficamente situam-se na parte oriental, mas por seu nível de desenvolvimento, segundo os preceitos europeus, são ocidentais (SHOHAT; STAM, 2006).

A primeira vez que este conceito foi utilizado remete-se a divisão do Império Romano em ocidental e oriental (395 d.C), posteriormente através das divisões da Igreja Cristã (1054 d.C) e recentemente na divisão da Europa no pós-guerra (1945). O ocidental era considerado ligado as questões da mente, ao intelecto, enquanto o oriental ligado ao físico. Para os europeus o intelecto era superior ao corpo físico, por conta da influência religiosa (WILLIANS, Raymond, 1985 *apud* SHOHAT; STAM, 2006).

Pós Guerra Fria (1989), utilizou-se um novo tipo de divisão política, baseado na ideologia de níveis de desenvolvimento, sua origem vem da década de 50, com o demógrafo francês Alfred Sauvy que fez analogia ao sistema social da França revolucionária em que o primeiro estado era a nobreza, o segundo o clero e o terceiro a burguesia, então o Primeiro Mundo passou a ser o capitalista, o Segundo Mundo o socialista e o Terceiro Mundo o dos países subdesenvolvidos, principalmente as ex-colônias (SHOHAT; STAM, 2006).

Neste contexto surgem mesclas culturais e se origina o multiculturalismo, em que culturas diferentes interagem entre si, influenciando e sendo influenciadas e até mesmo criando novas culturas e identidades.¹²

Além disso, há a consciência de que a identidade não é fixa e imutável, como geralmente os tradicionalistas e conservadores acreditam ou preferem manter, a identidade é flexível e este conceito foi descoberto nos momentos em que as sociedades diásporas tiveram que aprender a transitar entre sua cultura e a de seus ex-colonizadores ou detentores do poder para sobreviverem. Principalmente este conceito, que condiz cada vez mais com a realidade de um mundo globalizado, que vai contra ao eurocentrismo tão fechado em suas relações sociais, portanto aos poucos a supremacia dos conceitos europeus vem sendo ultrapassada, por essa nova realidade, basta apenas uma reação maior das minorias.¹³

Essas minorias, na verdade estão apenas mais segmentadas, mas se somadas representam uma maioria, que é muito mais significativa do que os

¹² Idem

¹³ Idem

países ocidentais. O que persiste ainda é apenas a imagem eurocêntrica e ocidental de que a capacidade principalmente intelectual está apenas no ocidente e as informações que chegam a maioria das pessoas são predominantemente são da visão ocidental (SHOHAT; STAM, 2006).

A partir do momento que as minorias tomadas da consciência de que também possuem seu espaço na sociedade e um espaço de relevância, essa visão predominante poderá ser suprimida.

2. África

2.1. Plural

No capítulo, desvendou-se o contexto histórico do pensamento ocidental sobre o continente africano. Concluída esta etapa, pode-se partir para o outro lado desta história adentrar no contexto africano. Antes disto se faz necessário um alerta, para continuar quebrando estereótipos existentes.

As origens das denominações do continente africano veem primeiramente dos gregos, com o historiador Herodoto, que chamava os habitantes da África de *Aithiops* (etíopes), que significa “rostos queimados”, mas a denominação que acabou prevalecendo foi *Africa* que deriva de *afri*, originária da Fenícia e que adaptada pelos portugueses ganhou um acento (LOPES, Ana Mônica; ARNAULT, Luiz, 2008).

Apenas por esses fatores, já se percebe que a intenção de classificar a África dando-lhe um nome, não veio exatamente dos africanos, mas de outros povos. Esta rotulação representa a falta de conhecimento da cultura e dos povos africanos, justamente por desconsiderar as particularidades das diversas sociedades africanas, equiparando-os com um único nome, África.

Este é o alerta essencial. Para poder se introduzir na cultura africana, deve-se levar em conta, o fato de que neste continente encontram-se diversas formas de convívio em sociedade, que englobam desde as religiões até os sistemas políticos, por exemplo. Dentro dos conceitos e daquilo que se conhece sobre cultura e sociedade, a África apresenta desde tribos nômades à impérios, sociedades ligadas de ritos pagãos à muçulmanos. Nas relações entre essas sociedades encontram-se desde conflitos, anexações até o desconhecimento, porém sem isolamentos, sem contar também com as influências estrangeiras como dos asiáticos e posteriormente europeus.

Esclarecido o fato da pluralidade africana, também é importante destacar que os conteúdos aqui apresentados sobre a história e arte africana, servem

como base para o principal objetivo deste projeto, provar a existência de um *design* gráfico africano, portanto são precisos e focados em demonstrar a sua ligação e complementar o processo de entendimento do objetivo, mas também buscam incentivar o estudo desta cultura para atingir novas possibilidades.

Com maiores detalhes será esclarecida a história da África do Sul, a justificativa para a escolha deste país está na dificuldade de se encontrar estudos e conteúdos sobre a África contemporânea e entre todos os países africanos, neste encontrou-se maiores informações para o objetivo do projeto.

2.2. História

O continente africano em seu aspecto geográfico é cercado pelos Oceanos Atlântico e Índico e os mares Mediterrâneo e Vermelho, além disso, possui rios e lagos que garantiram a sobrevivência e soberania de seus povos, tendo como principais o rio Nilo e Níger e o lago Vitória.

Este é apenas um dos aspectos que foram fundamentais para a trajetória histórica da África, mas sua importância se justifica através da maior praticidade que os mares e oceanos traziam para o contato com estrangeiros, facilitando o comércio e a influência cultural. Já com relação aos seus recursos hídricos, ou seja, rios e lagos, por serem fontes de fertilidade, os principais reinos e impérios africanos foram construídos às suas margens ou próximos, tornando-se posteriormente grandes centros de comércio ou políticos-religiosos.

As variadas vegetações africanas fazem parte dos aspectos de desenvolvimento. Tendo seis tipos de vegetações diferentes, entre elas, as florestas, savanas, estepes, vegetações mediterrâneas, desertos e oásis, cada qual com sua particularidade, possibilitaram a produção de atividades ou produtos específicos, que promoveram a interação entre os povos que viviam em vegetações diferentes, que através do processo de troca, dentro do comércio, levavam, por exemplo, produtos originários das áreas de estepes, para povos da savana e vice-versa.

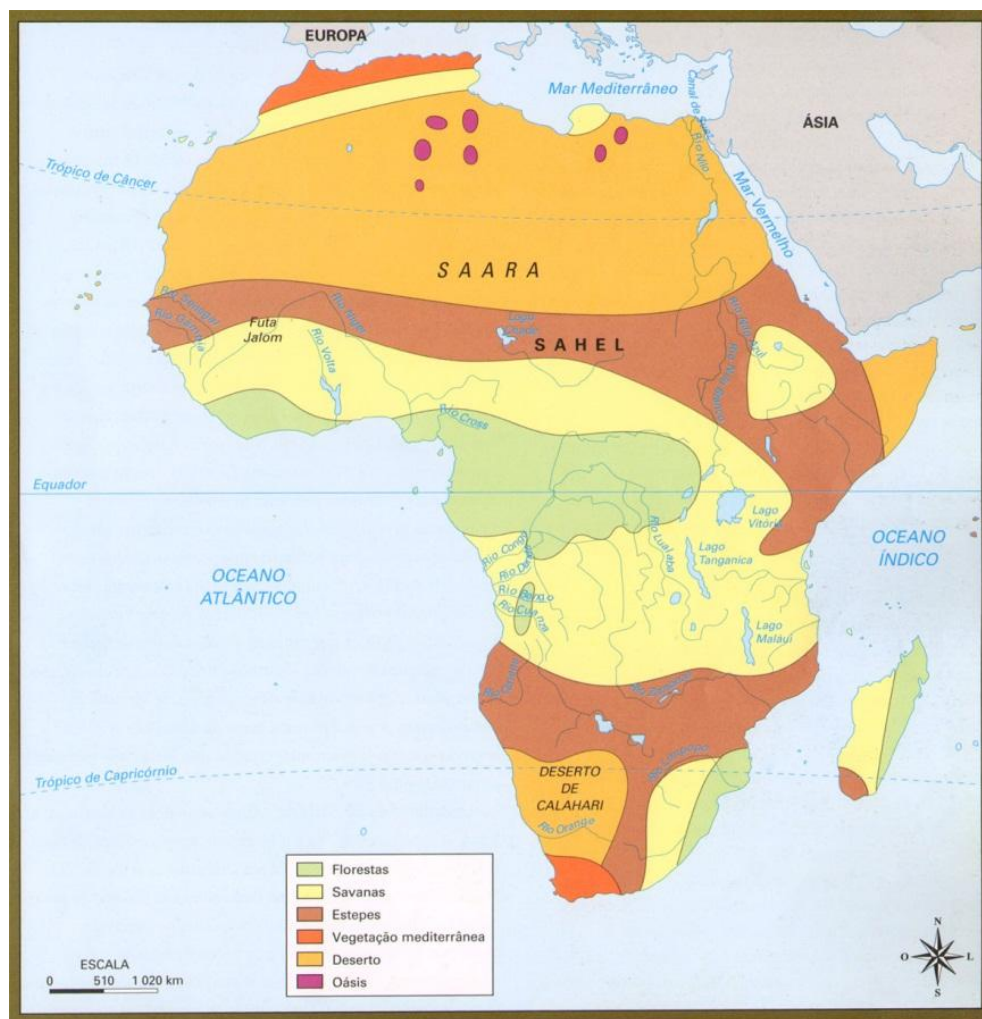


Imagem 5: Mapa Físico da África

Sobre os povos africanos, registros de meados do século XX, do investigador Cheikh Anta Diop, relatavam que a África poderia ser considerada a terra de origem da humanidade ocidental. Posteriormente, novas pesquisas confirmariam este fato, expondo que a espécie humana, *homo sapiens sapiens*, surgiu no continente africano há cerca de 130 mil anos e que migraram para outras regiões, povoando a Europa, por exemplo, há cerca de 40 mil anos (LOPES; ARNAUT, 2008).

As interações culturais estrangeiras também são de extrema importância para a África e complementam sua trajetória. Os primeiros estrangeiros a entrarem em contato com os povos do norte africano foram os fenícios e gregos, pelo mar Mediterrâneo, até serem substituídos pelo Império Romano. O contato com os romanos favoreceu a entrada do cristianismo no continente,

mas já havia a presença desta religião na região de Alexandria, Egito, chegando à região da Núbia e Etiópia pelo mar Vermelho. As rotas do Mediterrâneo, até então no poder do Império Romano foram conquistadas pelos povos germânicos e cerca de um século depois, foram dominados pelos árabes (SOUZA, 2006).

Antes, vale destacar que durante o período do Império Romano, tribos semitas que adentraram na África pelo mar Vermelho foram fundamentais como intermediários entre africanos e os persas e indianos. Ainda neste mesmo período o reino *Axum*, atual região da Etiópia e Eritreia, era um reino de grande importância por conta de seu comércio e riqueza e tendo como religião o cristianismo, mas sem influências romanas.¹⁴

Os árabes foram um dos povos que mais interagiram com os africanos. Expandiram seus territórios e seu processo de conversão ao islamismo, seja por dominação ou conversão voluntária. Assim influenciaram vários povos africanos, criando novas tribos, reinos e impérios, como os impérios de *Gana*, *Mali* e *Songai*, também vale ressaltar que estes impérios nasceram às margens do rio Níger, por conta de sua fertilidade.¹⁵

A influência árabe então ajudou a impulsionar o comércio dentro da África, merecendo destaque a cidade de *Tombuctu* dentro do império de *Mali*, que servia como parada de descanso para as caravanas que atravessaram o deserto, possuía ótimas rotas comerciais que uniam a África subsaariana, a área muçulmana e europeia e por essas rotas passavam produtos de extrema importância, como o sal, ouro, tecidos, plumas, grãos e noz-de-cola.¹⁶

Entre outros povos existentes nesta região temos os berberes que se localizavam tanto na atual região da Líbia, Tunísia, Argélia e Marrocos, quanto como nômades do deserto que por o conheceram bem, eram como guias para os comerciantes nos negócios entre o norte da África e a África subsaariana. Destacam-se também os *azenegues*, *tuaregues*, *mandingas* e *fulas*, que mantinham algumas influências árabes, porém não eram muçulmanos e

¹⁴ Idem

¹⁵ Idem

¹⁶ Idem

comercializavam com os nômades do Saara, eram pastores, cultivavam alimentos, trabalhavam com tecidos, cerâmica e couro (SOUZA, 2006).

Os povos da África ocidental, que se estende do rio Senegal ao rio Cross viviam em florestas e savanas, onde os principais produtos extraídos desta região eram o ouro, noz-de-cola, peles, plumas, resinas e produtos artesanais, o local onde viviam era um dos mais afastados das rotas comerciais principais como as de *Sael* e *Tombuctu*. Viviam nesta região os *jalofos*, *sereres*, *bambaras*, *mandingas* e *fulas*, com influência islâmica, além deles haviam os *beafadas*, *banhuns*, *acãs*, *iorubás*, *hauçás* (SOUZA, 2006).

Na região que abrande o leste do rio Volta e o delta do Níger, onde viviam *acãs*, *acuamos*, *evés*, pertencentes aos povos *iorubás* existiam reinos com chefes de grande influência e com controle de áreas consideráveis e que ostentavam riqueza, através de objetos e construções.¹⁷

Do império *lorubá* se destaca a cidade de *Ilê-Ifé* que revolucionou o sistema político de outros reinos. Seu sistema era baseado nas questões religiosas, possuindo uma monarquia divina, chamada de *oni*, sendo um representante religioso. Todos os reinos ou aldeias subordinadas a esse sistema deveriam ter seus chefes escolhidos pelo *oni*. Estes chefes seriam chamados de *obá* considerados descendentes de *Odudua*, orixá responsável pela criação da terra. O *oni* ostentava de uma moradia enorme e bem fortificada, onde vivia com sua família no sistema de poligamia, conselheiros e escravos.¹⁸

Este é um dos reinos que tem ligação com as religiões tradicionais da África, onde o sobrenatural tem um papel tão importante na vida dos nativos quanto à vida real. Tendo como representações sociais de ligações com este sobrenatural, os curandeiros, adivinhos, médiuns e sacerdotes.¹⁹

Já entre o delta do Níger e a foz do rio Cross, existiam aldeias independentes, ligadas entre si por laços familiares ou comerciais, territórios dos *itsequíris*, *ijós* e *ibibios* (SOUZA, 2006).

¹⁷ Idem

¹⁸ Idem

¹⁹ Idem

A África ocidental foi uma das áreas que mais sofreram com a exploração do tráfico negreiro português e posteriormente atenderam a demanda dos americanos por escravos, primeiramente os portugueses levam como escravos os prisioneiros de guerras internas na região, estabelecendo negócios com os chefes dos reinos e aldeias, mas depois passaram a fazer sequestros e então os reinos desta região ficaram subordinados aos europeus (SOUZA, 2006).

Na região da África Central, se destaca um povo conhecido por banto, que se origina do sul do rio Congo, que se constituía de vários outros grupos, que possuíam línguas e religiões semelhantes, sua movimentação pelo continente durou 2.500 anos, fazendo com que mais da metade do território tivessem uma mesma origem na sua língua, graças a sua capacidade de expansão, seja se anexando a outros povos ou os expulsando. Eram agricultores e se destacavam dos outros povos por dominarem a técnica da metalurgia.²⁰

Um reino importante esta região foi o do Congo. Seus integrantes vieram do noroeste do rio Congo, chamados de *muchicongos* ocuparam algumas terras pertencentes aos bantos e estabeleceram laços com eles através de casamentos, mas os recém-chegados mantinham posições de autoridade e poder. Formaram províncias correspondentes a conjuntos de aldeias e cidades onde se reuniam os artesãos, comerciantes, soldados, agricultores e cativos. Tinham pagamentos de tributos com alimentos, tecidos, cobre ou *zimbo*s (uma espécie de moeda). Estabeleciam negócios com Portugal, com tanto que conseguissem manterem independentes.²¹

Nas bacias dos rios Congo e Cuanza, viviam povos que também tinham hábitos semelhantes nas savanas e florestas, são eles os *ambundos*, *imbangalas*, *bacongos*, *cassajes*, *ovimbundos*, *lubas*, *lundas* e *quiocos*. Ao sul destas regiões se localizavam os povos que foram expulsos pelos bantos, os bosquímanos e os hotentotes, os primeiros eram caçadores e coletores e os segundos, criadores de gado (SOUZA, 2006).

²⁰ Idem

²¹ Idem

Já na área que corresponde à costa oriental e tem contato com o oceano Índico, temos a relação dos africanos com os árabes, que culmina no povo suaíli, além do contato com os persas e indianos, que faziam a intermediação entre a África e a China (SOUZA, 2006).

O principal comércio da região era o presente nas ilhas *Zanzibar*, atendendo navegadores do golfo do *Adén* e do oceano Índico, onde seus principais produtos eram o marfim, cascos de tartaruga, chifres de rinoceronte, plumas, âmbar e ceras.²²

O reino que corresponde a essa área se chamava *Monomotapa*, de origem *banto*, se organizavam em grandes muralhas e dentro estas muralhas viviam a elite e seu chefe, tendo sua população formada por agricultores e pastores de gado. Seu forte no comércio eram as trocas do ouro que faziam com os árabes e indianos e com os portugueses, até mesmo alguns portugueses se casaram com nativas.²³

Na parte sul oriental e centro oriental viviam os povos *bantos*, *zulus*, *xonas*, *maraves* e *iaôs*. Vale destacar o povo zulu, que ganhou notoriedade graças a sua expansão com *Limpopo* e *Zambeze* e a resistência contra os *boers*.²⁴

Destes fatos é importante ressaltar que a África não se limitou a estes grandes reinos, além desses tipos de organização política, haviam pequenas aldeias ou clãs, mais afastados desses reinos ou até mesmo integrados a eles. Até mesmo entre os reinos mais importantes encontramos diferenciais, sejam reinos mais focados nos aspectos comerciais ou não, com estruturas hierárquicas mais marcantes ou não, não há como generalizar sistemas com tantos fatores diferentes, mas talvez encontrar os fatores mais definidos. E isto não resume completamente todas as organizações políticas africanas.

²² Idem

²³ Idem

²⁴ Idem



Imagem 6: Mapa cidades e reinos antigos africanos

No período que antecede a dominação colonial da África, o aumento populacional culminou numa disputa por maiores territórios para a agricultura, resultando na formação ou no fortalecimento de impérios, como os reinos *Futa* e *Tucolor*, *Dagomba*, *Ashanti*, *Daomé*, *Iorubá*, *Kuba*, *Luba*, *Lunda* e *Zulu*. Este foi o cenário que os europeus encontraram ao começarem a se estabilizarem na África (LOPES; ARNAULT, 2008).

Contextualizando com o país escolhido para análise, na África do Sul, a presença dos europeus, data do século XVI, quando os portugueses instalaram no Cabo da Boa Esperança, postos de abastecimento. Nos séculos seguintes

os holandeses fizeram o mesmo, em nome da Companhia das Índias Orientais, isto acabou custando à vida ou o território dos povos *hotentotes* (LOPES; ARNAULT, 2008).

No século XVII, os descendentes de franceses, alemães e holandeses romperam seus vínculos com o continente europeu e deram origem a uma nova identidade, a dos *boers* ou *afrikaanders*, criando também uma língua própria o *afrikaans*. Passando a viver do ócio à custa do trabalho dos nativos. O que lhes interessava na exploração dos recursos africanos era o impulso a modernização da Europa, além disto, alavancar uma afirmação nacionalista.²⁵

O que não contavam era com a resistência dos povos africanos a simplesmente permitirem pacificamente a exploração. Para contornar esta situação, primeiramente, os europeus tentaram acordos com os nativos. Estes acordos poderiam até mesmo dar em troca de maior autonomia a eles, um reforço militar para um grupo específico que estava em conflito com outro. Mesmo estes acordos não foram suficientes para o propósito europeu e se fez necessário utilizar-se do poder militar para estabelecerem suas exigências. Foi neste aspecto que os africanos acabaram sendo prejudicados. Mesmo seus reinos e impérios tendo seus exércitos, estes não foram suficientes para o impacto do poder bélico dos europeus com suas armas de fogo.²⁶

Passando a controlar o continente africano, os principais países europeus envolvidos, Portugal, Inglaterra, França e Bélgica, controlavam o comércio, as exportações e importações e também influenciavam na cultura dos africanos (HERNANDEZ, 2008).

As disputas coloniais entre estes países e outros que começaram a se introduzir, tornaram necessário o estabelecimentos dos territórios entre estes países. Então além dos países citados acima, Alemanha, Itália, Espanha, Áustria-Hungria, Países Baixos, Dinamarca, Rússia, Suécia, Noruega, Turquia e Estados Unidos, se reuniram na Conferência de Berlim (15 de novembro de 1884 e 26 de fevereiro de 1885) para defenderem seus interesses e entrarem numa acordo. O resultado foram territórios divididos de acordo com os

²⁵ Idem

²⁶ Idem

interesses europeus, desconsiderando os territórios africanos, muitas vezes dividindo impérios ou unindo grupos inimigos, consequências que são sentidas até hoje (HERNANDEZ, 2008).



Imagem 7: Mapa Colonização Africana

Retomando a história da África do Sul, no contexto após a Conferência de Berlim. Os *boers* sofriam pressões pelos ingleses, por estes quererem explorar seu território, por conta dos diamantes existentes na região. Os *boers* então tentam se desvencilhar, deslocando-se para o interior, mas por conta das repressões dos povos *zulus*, cederam aos ingleses em troca de apoio no combate aos nativos (LOPES; ARNAULT, 2008).

Das políticas do Imperialismo dois tipos se destacam a de assimilação e a de diferenciação. A política de assimilação esteve presente principalmente nas colônias portuguesas, francesas e belgas, onde os colonizadores

pretendiam substituir a cultura tradicional africana pela europeia, seguindo o princípio do “fardo do homem branco” de levar os africanos à civilização. Porém, nas colônias portuguesas, por exemplo, o caminho para um africano ser considerado um civilizado era dificultado, poucos conseguiam deixar de serem “primitivos” (HERNANDEZ, 2008).

Já na política de diferenciação, sobretudo presente nas colônias inglesas e alemãs, os colonizadores também lidavam com o compromisso do seu “fardo”, porém apenas com a obrigação de encaminhar os africanos aos negócios do comércio moderno, ensinando sua língua, mas sem interferir ou impedir seus costumes locais. Mantinham o sistema de governo indireto, onde representantes nativos administravam indiretamente as colônias.²⁷

Nas políticas colonialistas na Áfricas do Sul, temos um sistema que foi implantada após os *boers* terem conseguido sua independência em 1931, depois das guerras anglo-*boer* nos anos 1889-1902 (LOPES; ARNAULT, 2008).

A partir do século XX, começaram a surgir legislações baseadas no conceito de raças, para finalmente em 1948, surgir o regime constitucional chama *apartheid* (separação, condição do que está à parte), este regime estabelecia, por exemplo, a proibição de casamentos inter-raciais (1949) e a delimitação das zonas para cada grupo racial (1950) e a exigência do passaporte para a circulação interna (1952).²⁸

Em 1962, foi implantada a política *homeland*, que previa a criação de dez estados destinados a população negra e raças distintas. Uma área relativamente pequena em relação a todo o território do país, onde ficariam 72% da população total. Por seu desconforto e nenhuma oportunidade de sobrevivência na região, a maioria da população passou a trabalhar na área dos *boers*, chamada de *homeland* branco. Mantinha-se então a exploração dos nativos. Posteriormente, esses estados onde os nativos viviam passaram a ser

²⁷ Idem

²⁸ Idem

desassociados da África do Sul e seus nativos se tornaram estrangeiros em sua própria terra.²⁹

Estas situações não foram aceitas pelos africanos simplesmente, mesmo com a supremacia europeia as tentativas de resistência continuavam e passaram a ganhar apoio de africanos ou descendentes que tiveram a oportunidade de se formarem na Europa ou nos EUA e geralmente pertencentes a elite africana. Estes teóricos conheceram as teorias racistas, mas também viram a possibilidade da África se reerguer diante de seu domínio colonial, o que a ser chamado de pan-africanismo e como descreve Leila Leite Hernandez, em *A África na sala de aula: visita à história contemporânea* (2008, p. 138), o pan-africanismo:

(...)é um movimento político-ideológico centrado na noção de *raça*, noção que se torna primordial para unir aqueles que, a despeito de suas especificidades históricas, são assemelhados por sua origem humana e negra. O movimento pan-africano surgiu como um mal-estar generalizado que ensaiava o tema da resistência à opressão, pensando a libertação do homem negro.

Entre seus principais teóricos temos: Alexander Crummell, Edward Wilmot Blyden, Willian Edward Du Bois, Marcus Garvey, J.E.K Aggrey, René Maran, Léopold Senghor e Kwame Nkrumah (HERNANDEZ, 2008).

Estes teóricos levavam ao continente africano e seus nativos a ideia de que todos eles tinham um fator comum e que até aquele momento, este fator comum havia sido utilizado como justificativa para a discriminação europeia, mas propunham uma mudança de perspectiva, onde o mundo deveria conhecer a capacidade da *raça* negra. Alguns deles, como Alexander Crummell, que era um padre, possuíam em suas teorias influências religiosas se refletindo na sociedade africana, através da expansão do cristianismo e sua evangelização.³⁰

²⁹ Idem

³⁰ Idem

O movimento pan-africanista encontrava expressão nos jornais veiculados pela África, na literatura e em discursos, além disso, ele culminou na criação de associações ou congressos africanos, que também foram fundamentais para o reconhecimento mundial do movimento e para alcançar seus objetivos (HERNANDEZ, 2008).

Leila Leite Hernandez relata sobre o *Comité de Defense de la Race Nègre* de 1926, que demonstra a política do movimento. Essa política seria dividida em independentista e assimilacionista. Na primeira, os objetivos seriam a libertação e emancipação da raça negra por meio das independências, já na segunda seria buscar uma situação igualitária com a metrópole através da escolaridade formal (HERNANDEZ, 2008).

Isto comprova a relação que o pan-africanismo tem com os processos de independência da África. Pode-se citar como exemplo a África do Sul, que como reação a regressão dos *boers* os sul-africanos criaram o Congresso Nacional Africano, em 1910, tendo por influência a prática da não-violência de Ghandi, porém com o crescimento tanto do movimento africano quanto da opressão *boer*, em 1960, o movimento passa a atuar de duas formas distintas, com a sabotagem controlada, chamada de *Unkonto* e com o terrorismo, chamado de *Poko* (LOPES; ARNAULT, 2008).

Nesta época os protestos já se caracterizavam como crime e com o aumento da população carcerária, os altos custos da manutenção do *apartheid* passaram a representar a desestabilidade do país e já demonstravam uma possível redenção dos *boers*.³¹

Além disso, as atitudes do movimento Linha de Frente de alguns países africanos, mobilizaram a ONU (Organização das Nações Unidas) que passou a pressionar o governo *boer*. Com estes dois fatores, desestabilização econômica e social e a pressão da ONU, em 1989, Peter Botha, renunciou à presidência da África do Sul e foi substituído pelo reformista Frederick De Klerk, que possibilitou negociações com o Congresso Nacional Africano resultando na anistia aos presos políticos e exilados em troca da renúncia da

³¹ Idem

luta armada. O regime acabou definitivamente em 1994, com a eleição de Nelson Mandela.³²

As independências no restante da África não ocorreram exatamente em um mesmo período, um dos primeiros a se tornar independente foi a Líbia em 1951 e o último, Zimbábue, apenas em 1980.



No contexto histórico deste período o mundo já havia passado por sua segunda guerra mundial e a partir de então teria duas políticas principais, a socialista e a capitalista (SOUZA, 2006).

Na África, a influência dessas políticas esteve presente, primeiramente com o socialismo nas lutas por independência e nos governos independentes, baseado nas políticas da União Soviética e de Cuba e posteriormente a influência do capitalismo nos modos de vida através da importação dos

³² Idem

costumes ocidentais e também das novas gerações africanas que cresciam com maior contato com a cultura europeia ou norte-americana.³³

Alguns governos independentes acabaram sofrendo com os golpes militares, regimes ditatoriais, guerras civis e conflitos étnicos, enquanto que outros se empenharam em adaptarem-se as exigências do mundo globalizado e importaram as tecnologias e a identidade capitalista. Nesta conjuntura dos governos africanos, as tradições, incluindo principalmente a religiosa, acabaram perdendo boa parte de sua representação no continente, mas ainda sem acabar definitivamente (SOUZA, 2006).

Então, a África atualmente, assim como outros países com um histórico de colônia, lida com o fato de se manter atualizada dentro da nova realidade social, sem perder totalmente as raízes de sua cultura, criando novas identidades com a interação entre a tradição africana e a cultura globalizada, além disso, tentando sanar as deficiências mantidas por governos corruptos e redescobrimo sempre seu espaço no mundo.³⁴

2.3. Estética

O estudo da estética e o que esta realmente representa é tema de grandes pensadores e trabalhos ao longo dos séculos, desta forma é necessário explicitar que não é da alçada do presente trabalho delimitar o que é a estética ou realizar seu estudo com profundidade. Seu conceito e aplicação serão desenvolvidos de forma rasa objetivando somente chegar a análise do objetivo final do trabalho, o *design* africano.

Costuma-se definir a estética por estudo do belo. Seu estudo é realizado desde a Grécia antiga como uma derivação da filosofia. Para Platão o belo estava ligado ao bom, algo transcendental e imutável enquanto que para Aristóteles este poderia ser transformado, aperfeiçoado enquanto no campo material. O belo seria inerentemente bom, e o bom seria inerentemente belo, assim a estética estava ligada a questão moral.

³³ Idem

³⁴ Idem

Foi somente no século XVIII com Alexander Gottlieb Baumgarten que houve o surgimento da disciplina estética, a ciência. Sobre o tema Terry Eagleton em “Ideologia da estética” (1993, p.17) diz:

A estética nasceu como um discurso sobre o corpo. Em sua formulação original, pelo filósofo alemão Alexander Baumgarten, o termo não se refere primeiramente à arte, mas, como o grego *aisthesis*, a toda a região de percepções e sensações humanas, em contraste com o domínio mais rarefeito do pensamento conceitual. A distinção que o termo “estética” perfaz inicialmente, em meados do século XVIII, não é aquela entre “arte” e “vida”, mas entre o material e o imaterial: entre coisas e pensamentos, sensações e ideias; entre o que está ligado a nossa vida como seres criados opondo-se ao que leva uma espécie de existência sombria nos recessos da mente

Eagleton (1993) trata da estética como elemento ideológico, isto é, a noção de belo sendo delimitada para guiar o julgamento do indivíduo sobre os mais variados assuntos. Exemplifica com o uso da lei, a qual tem sua real eficiência ao passo em que foi estetizada onde sua aplicação não se dá por meras palavras escritas em um papel, mas sim nos costumes:

Dissolver as leis nos costumes, no simples hábito impensado, é identifica-las ao próprio bem-estar prazeroso do sujeito, de modo que transgredi-las significaria uma profunda auto violência. O novo sujeito, que doa a si mesmo, a partir de si mesmo, uma lei indissociável de sua experiência imediata, encontrando sua liberdade na necessidade, é modelado no objeto estético. (1993, p.22)

Percebe-se que a estética, o que é ou não considerado belo, “bom”, irá influir em algo que vai além do mero “gostar”. Ela será delimitadora sobre o que deve ou não ser conhecido, apreciado ou levado em conta, chegando ao ponto em que de fato pode atuar como meio alienante, alienação esta que já foi, e ainda por vezes é, infligida a África e especificamente sua arte. Na introdução de “Mesa redonda arte africana e o conceito de arte”, Ilanda Goldstein relata a

participação de Samuel Sidibé a mesa, o qual contesta a existência de uma arte africana, esta devendo sua existência a visão ocidental, diz que os artefatos produzidos no continente não seriam destinados a apreciação artística (o tema será tratado a frente), argumento refutado com a utilização do conceito de arte por metamorfose, do antropólogo Nelson Graburn, onde uma obra de arte mesmo quando não idealizada para este fim, pode receber esta categorização “transformando-se” em tal por membros de uma outra sociedade.

Se então a arte africana terá sua categorização dependente da visão do outro, isto é, sua análise estética por parâmetros europeus deve-se atentar sobre qual a visão em que se colocará o foco da arte Africana. Para isso se irá recorrer ao artigo de Kabenguele Munanga (2006), onde são tratadas as principais teorias estéticas na abordagem da arte negro-africana.

O autor começa falando da teoria etnológica, a busca é feita pelo contexto, sem o qual o objeto de arte não teria sentido. Cita Roger Somé, e diz que “A própria essência da arte negro-africana é de significar e não de imitar; é de levar a forma que aparece na matéria a apresentar uma mensagem; ela é uma arte comunicativa.” (2006).

No livro “Os Africanos, uma introdução a sua história e cultura” David Basil (1981, p.169) menciona que as artes africanas foram caracterizadas por quem as olhava “de fora” com o pretexto de “fazer acontecer coisas”, dando exemplos muito reveladores sobre esta visão, como o desenho de um antílope sobre uma rocha para que o animal fosse acertado durante a caça, dançar para que chova. A teoria etnológica irá contextualizar (no geral) a arte africana no círculo da religião, uma arte ritual, nela não serão analisados valores de forma ou conteúdo, somente de contexto na visão do observador.

A teoria etno-estética foca-se no conteúdo do objeto, o que representa. Procura inseri-lo não mais na cultura onde se foi criada de visão do observador, mas da obra em si. Em sua busca pelo objetivo da peça, junta a sua análise funcionalista o caráter formal da mesma. Munanga (2006) cita Jean Laude, o qual conclui que o aspecto formal da obra é fundamental ao seu entendimento uma vez que o artista não o faria somente por um valor “decorativo”, mas

simbólico. Porém o autor refuta que a teoria etno estética não deixaria explícita qual seria o método de análise, a estética, a ser percebido este aspecto formal, como analisar esta obra de arte, e antes de tudo, o que seria considerado como tal pelos próprios africanos.

Para isso dirige-se a teoria estética, a qual para Munanga não responde as perguntas uma vez que possui a pretensão de uma arte meramente estética sem no entanto explicitar qual o assunto que esta estética trata, ele contesta a existência de uma arte africana puramente estética, isto é, a forma desassociada de qualquer funcionalismo. Para refutar esta visão Kabenguele volta ao argumento já proposto por Samuel Sidibé na mesa redonda descrita anteriormente, diz:

A verdadeira questão é saber a que condições os objetos produzidos pelos africanos, que pertencem a um contexto cultural não ocidental, podem ser objeto de um discurso que respeita as regras de uma disciplina ocidental?
(MUNANGA, 2006)

Refutando esta arte não funcionalista diz que a arte africana encontrava-se diversas vezes retida da visão pública para que cumprisse seu valor religioso de tal forma que não poderia ser analisada pela população sendo destituída do valor de apreciação pelo povo africano, não há valor estético atribuído sobre uma obra que não foi vista.

Kabenguele não despreza o valor formal da obra africana, somente aponta que esta independe da estética, a qual não é seu fim, mas sim uma função social. O caminho é apontado em direção ao que chama de “arte de aeroporto”. Uma “imitação do modelo tradicional”, que vendido em lugares como aeroportos adquire valor comercial, estando, portanto, visível ao julgamento de qualquer um, adquirindo valor estético.

Deve-se perceber que sendo a arte “de aeroporto” uma compilação da tradicional, pode-se supor que esta “nova arte” ou terá sido totalmente subjugada a valores estéticos ocidentais, perdendo suas próprias

representações formais ou carregará ainda valores próprios da arte tradicional, mesmo que envoltos em uma tradução.

A esta questão, Stuart Hall (2006) apresenta o termo homogeneização cultural (2006, p.75-76), um fenômeno da globalização onde o encontro e cruzamento de várias culturas diferentes acabam por homogeneizá-las, causando a perda de sua identidade, sua “alteridade”. Para Hall o termo é um exagero, diz, pelo contrário, que a globalização e seu caráter homogeneizador acaba por fazer com que as identidades culturais individuais se fortaleçam. Fala da existência da “mercantilização da etnia” (2006, p.77), onde o produto é valorizado justamente por sua “diferença” e da desigualdade na distribuição da própria globalização, levando a um desconhecimento de onde ela atua com maior vigor. Hall coloca os países ocidentais como uma espécie de receptores da globalização – esta como uma continuidade da colonização. Porém conclui com

Entretanto, isto [as consequências da globalização] também sugere que, embora alimentada, sob muitos aspectos, pelo Ocidente, a globalização pode acabar sendo parte daquele lento e desigual, mas continuado, descentramento do Ocidente (2006, p.97).

Conclui que neste processo global há uma influência reversa a imaginada, ou seja, do oriente sobre o ocidente. Não sendo o ocidente “transfigurado” por suas próprias características, só se pode supor que ele o é pelas características do oriente. E se assim for, o oriente tem de possuir características próprio e até certo ponto imutados. Assim sendo, parte-se do princípio de que mesmo a arte africana contemporânea retêm características pessoais tragadas da origem cultural da própria África, características estas que devem traduzir-se ainda no design. Para isso, necessita-se encontrar e delimitar tais aspectos da arte tradicional, como será realizado a seguir.

2.4. Arte

Em “*African Art in American Collections*” Warren M. Robinson e Nancy Igram Nooter (2004, p.7) falam da impossibilidade de separação, já discutida, da arte Africana para com a vida cotidiana. Dividem a arte africana (2004, p.13), em

um nicho principal e cinco “consequências” da mudança deste nicho, o qual é denominado de arte africana “autêntica” (“*Authentic*” African Art), a qual apesar da denominação controversa vem se referir sobre a arte africana tradicional, onde o enfoque do objeto não é estético, mas sim prático, objetos feitos pelos africanos para uso deles mesmos.

Desta arte “autêntica”, surgiriam com a pós colonização a artes de “cópia fiel” (*correct copies*), a arte africana falsificada (*counterfiet african art*), arte para o turismo (*tourist art*), arte contemporânea (*contemporany african art*) e a “*ex-cultura african art*” (arte realizada por africanos que vivem em outros países se não os africanos).

Da arte tradicional os autores falam que entalhadores selecionariam os elementos que melhor representassem a mensagem a ser passada. “*Essentially, the African carver selects those elements that best express inporttant concepts*”.(2004, 12)

O que será relevante a este trabalho é a captura de tais elementos. Foi discutido no capítulo a cima a impossibilidade da análise da obra de arte africana pela estética, logo o que devemos nos atentar são para características formais que mesmo delimitadas pelo funcionalismo encontram-se presentes em variados trabalhos artísticos. Estes aspectos serão buscados de forma ampla e geral em relação ao continente, e embora não se deva ignorar a pluralidade cultural do continente, Ola Bolongun em seu artigo “Formas e expressões nas artes africanas”, introdução ao livro “Introdução a cultura africana” (BOLUNGA, 1997):

Se é certo que se deve evitar a simplificação em excesso, que consiste em falar de uma perfeita unidade das formas artísticas em toda a África, também não se deve considerar que um grupo tribal ou regional é um universo isolado, isto é, impermeável à influência dos outros grupos, nem sequer julgar que, ele corresponde aos limites de uma orientação estilística particular.

Assim as características aqui apresentadas serão de caráter genérico não desejando a simplificação ou restrição das mesmas a qualquer cultura

presente no continente. A busca de tais caracteres “estilísticos” será embasada em formas já assinaladas por artistas do movimento modernista como Picasso e Braque, bem como característica perceptíveis em diversos tipos de máscaras do continente.

O modernismo foi o primeiro movimento europeu a romper efetivamente as barreiras da estética clássica com um novo tipo de estética, esta influenciada pela arte africana. O interesse dos artistas do século XX pela expressão africana deve-se segundo Elza Ajzenberg e Kabenguele Munanga em seu artigo “Arte moderna e o impulso criador da arte africana” (2009) ao que chamam de “impulso criador”:

Quando a obra africana fez a sua "aparição" no cenário artístico ocidental nos primeiros anos do século XX, "descoberta" por artistas como Picasso e Matisse, vários artistas e movimentos, como o expressionismo, intuíram o seu impulso criador, sinalizado por novos traçados, cores e signos que remetem a essa fonte criadora, e pontuaram uma nova organização de imagem. (AJZENBERG E MUNANGA, 2009)

O primeiro movimento a apresentar interesse nas obras de arte africanas segundo José D' Assunção de Barros em “A Influência das artes africanas na arte moderna” (2011, p.38) foi o fauvismo, com destaque ao pintor e escultor Henri Matisse. Inspirado em estátuas africanas teria se apropriado das formas simples e representacionais, como na escultura “Large seated nude”, onde a forma humana é geometrizada, com o rosto de feições quase perdidas.



Imagem 8: Henri Matisse, Large seated nude. 1922/1929

Os *fauves* também receberam influência da cerâmica africana, especificamente de seu caráter “decorativo”:

São peças que se destacam pela simplicidade decorativa, e a sua inclusão, como motivos para serem pintados entre outros objetos, possui a finalidade de introduzir o decorativo dentro do decorativo. (2009, p.39)

Um exemplo pode ser visto na obra “Natureza Morta com Cebolas Rosadas / *Pink Onions* (1906)”, onde as cerâmicas argelianas possuem padrões decorativos chapados e de traçado limpo.

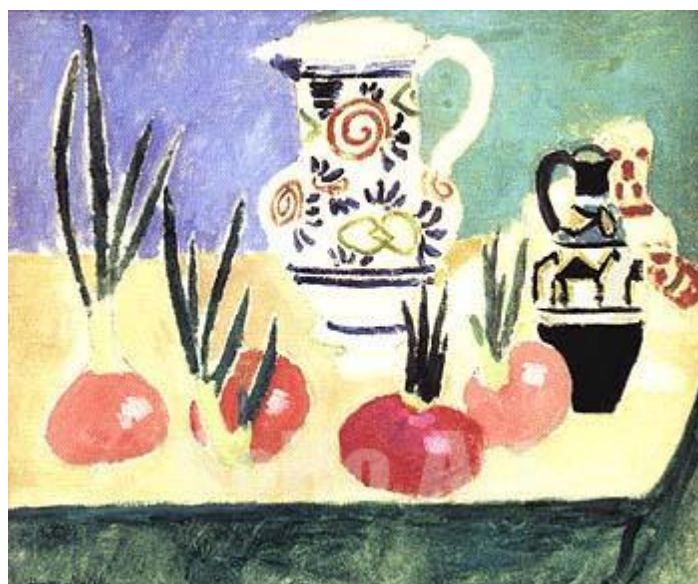


Imagem 9: Henri Matisse, Natureza Morta com Cebolas Rosadas. 1906



Imagem 10: Berber; Kabylie, Argélia Vessel With Handle, sec. XX / Spouted Water Vessel 1980

No cubismo Constantin Brâncusi e Modigliani reduziram as complexas formas do corpo humano ao que Barros (2011, p. 43) denomina com:

(...) simplicidade arquetípica que não mais se restringe à massa sólida e às tradicionais formas humanas e animais (...). Da mesma forma, as cabeças africanas, oriundas da arte Ife, permitiram que ele pudesse radicalizar uma experiência de simplificação da forma ovoide, sugerindo a representação de rostos reclinados...



Imagem 11: Constantin Brâncuși. "Sleeping Muse", escultura de bronze 1910, Metropolitan Museum of Art



Imagem 12: Cabeça, Wunmoniye Compound. "Kingdom of Ife: Sculptures From West Africa" século 14 / 16.

Picasso teve inspiração nas máscaras Africanas que com seus rostos múltiplos e não identificados eram utilizadas em rituais onde seu usuário a partir de seu uso poderia transfigurar-se em uma divindade.

Assim, a máscara não busca traduzir os sentimentos ou as emoções específicas de um indivíduo diante de uma situação

concreta e específica. Ao invés de retratar o homem que venera, que teme, que combate ou morre, ela se configura em uma personificação, ou antes, numa corporificação da própria veneração, do temor, do combate e da morte. (2011, p.69)

Há uma transfiguração dos traços humanos, uma simplificação por meio de formas geometrizadas, uma alternativa rica as formas clássicas estabelecidas na estética naturalista europeia. Os traços bem marcados vincando os “rostos” abrem a possibilidade de se explorar o plano, representação já realizada no antigo Egito onde a perspectiva era subvertida.

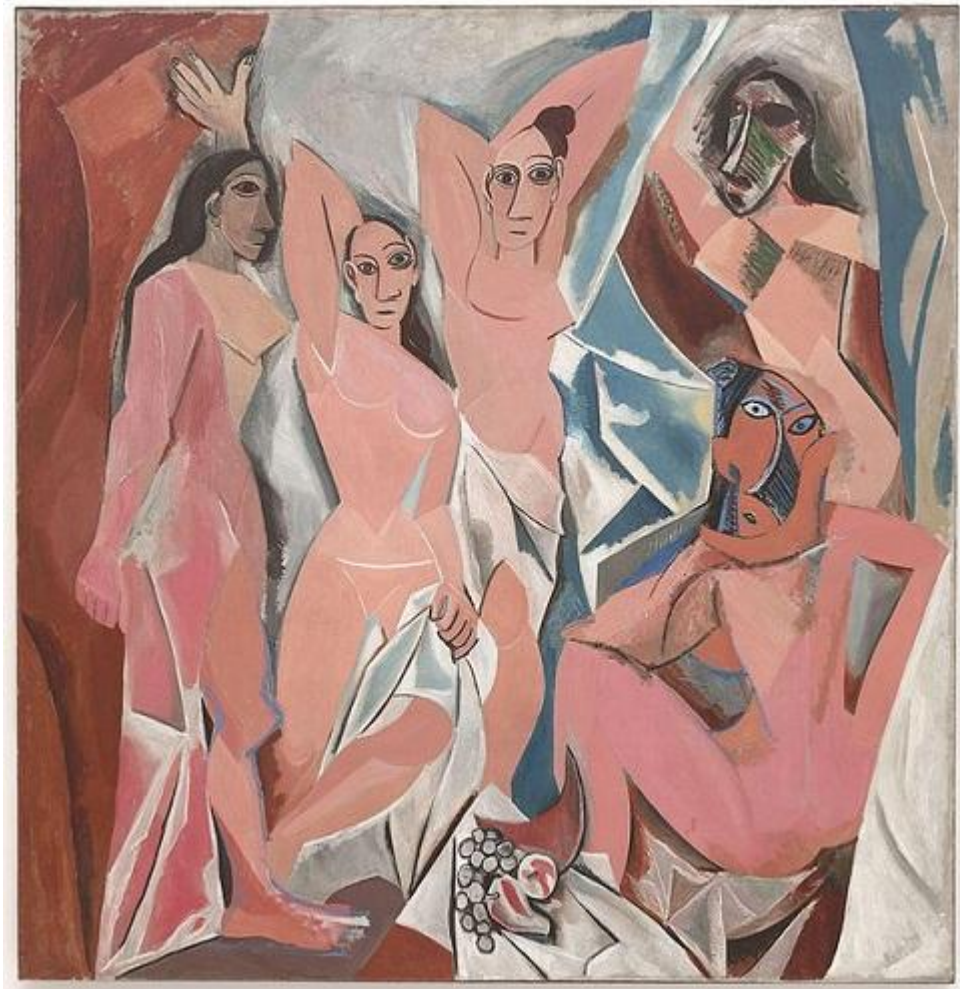


Imagem 13: Pablo Picasso. “Les demoiselles d'Avignon”, óleo sobre tela, 1907, Museu de Arte Moderna, Nova Iorque



Imagem 14: Kwele, Ram Mask (Bata), sec. IX-XX Gabão ou República do Congo

Não é à toa que um dos primeiros livros sérios sobre a escultura negra, escrito em 1928 – pouco depois dessa espécie de “renascença negra” na Europa – já assinalava com bastante precisão que as principais razões do interesse da arte moderna por essas tradições residiam no fato de que elas “acentuam mais o desenho do que a representação literal, apresentando efeitos de formas, qualidades de linha e superfície, combinações de massa que são desconhecidas da tradição grega” (2011, 40)

Picasso no cubismo analítico se apropria das cores terrosas e neutras presentes em máscaras e artefatos Africanos, assim como Matisse poderia além do expressionismo ter se influenciado nas cores puras dos tecidos das roupas.

Na abstração da arte tradicional africana, com seus múltiplos e intrincados significados e funcionalismos percebe-se então um caráter formal repleto de linhas puras talhadas com perfeição em madeira, cobre ou marfim, sob superfícies limpas e diversas vezes polidas com precisão. A texturização feita por essas linhas é sublinhada por um contraste marcante de cores puras, tons terrosos ou neutros. Formas são geometrizadas e simplificadas numa expressão do essencial. A representação fiel é deixada de lado enquanto que a mensagem é fortemente sublinhada, caráter este que como veremos é presente e essencial a qualquer trabalho de design gráfico.

3. *Design*

3.1. *Design Gráfico*

De início é necessário alertar que não há aqui a pretensão de definir em uma simples frase o que seria o *design* gráfico ou qual sua verdadeira origem (atualmente diversas pesquisas tentam solucionar tal problema), mas sim ilustrar a questão para reconhecermos posteriormente este contexto africano.

Segundo Rafael Cardoso em Uma introdução à história do *design* (2008, p.16): “A origem imediata da palavra está na língua inglesa, na qual o substantivo *design* se refere tanto à ideia de plano, desígnio, integração quanto à de configuração, arranjo estrutural”. O autor se refere à origem remota do termo, *designare* do latim, que abrangeria os termos de desenho e desígnio.

Cardoso demonstra a existência de uma ambiguidade na terminologia, uma tensão entre aspecto abstrato (de conceber, projetar, atribuir) e um concreto (de registrar, configurar, formar). Esta necessidade de cisão de fases pode ser explicada pelo período em que o termo *design* foi usado pela primeira vez, no século XVII, no qual já se observava a saída de um sistema artesanal, onde o artesão é responsável pela conceptualização e fabricação do produto para o início do sistema bifásico da revolução industrial.

Mas foi somente a partir do século XVIII e XIX, com a revolução industrial, que ocorreu a generalização do termo, consagrando o *design* em uma fase específica do processo produtivo, pois era ele quem adequava os velhos materiais aos novos meios de produção.

Cardoso diz que durante o século XIX, na Europa, a população melhorou sua condição salarial, gerando um aumento no consumo. Neste contexto, entre as mercadorias que mais se expandiram na produção está o impresso, não só pela expansão no comércio, mas também por conta da alfabetização nos centros urbanos. O crescimento do comércio e melhoria das condições financeiras foi tão determinante para o surgimento do *design* gráfico que Quentin Newark em O que é *design* gráfico? (2009, p.38), salienta que:

Sem o crescimento da burguesia mercantil para comprar seus livros, e sem a perspectiva de generosos lucros,

Johan Gutenberg não teria feito um financiamento para desenvolver a imprensa tipográfica.

Foi da necessidade de um profissional que suprisse esta nova demanda de consumo que surgiu a figura do designer, ou como era denominado pejorativamente na época o “artista comercial”, em geral um operário de fábrica promovido por quesitos de experiência ou habilidades.

Alerta-se, no entanto, que apesar das dadas condições históricas apresentadas seria temerário concluir que o design é um produto europeu, ocidental, que somente teria sido exportado para outros lugares do globo. A bem da verdade que a grande maioria de textos sobre o assunto situem o design unicamente no contexto da revolução industrial, é cabível citar Ella Shohat no livro *Crítica da Imagem Eurocêntrica* (2006, p.44) “os discursos estão encapsulados em estruturas institucionais que excluem certas vozes, estéticas, e representações”, isto quer dizer que é de fácil compreensão que em um mundo ocidentalizado não se leiam textos onde termos importantes para a vida como ciência, tecnologia e porque não design, sejam creditados ao lado oriental do globo, que dirá a um pedaço marginalizado deste oriente “secundário” como é o caso da África.

Pode-se dizer com isso, que os dados apresentados não são enganosos, mas sim apenas uma face de uma moeda, pois não se deve esquecer da impressão litográfica feita pelos chineses antes da invenção de Gutemberg, logo tal contexto histórico deve ser compreendido como mero determinante da produção em escala industrial, sendo somente um de diversos aspectos que delimitam a o que é produto de design gráfico e seu processo de criação como será comentado a seguir.

Tendo em mente esta dicotomia, fecha-se o contexto histórico para entrar na questão proposta por Newark (2009, p.14), o qual coloca em pauta não o design gráfico em si, mas sim quem seria o designer, pois se a princípio sua origem não se fazer presente em todos os lugares, o sujeito pode. Newark caracteriza o designer como “alguém que está sempre dando sentido ao seu material e mediando-o através de formas e códigos da linguagem visual”, o que para André Villas Boas em *O que é (e o que nunca foi) design*

gráfico (1999), significa a aplicação dos aspectos formal, funcional, metodológico e subjetivo.

Ao aspecto formal, cabe à observação do suporte (em geral, papel), se foi produzido por processo de impressão e seus elementos visuais, que devem estar relacionados entre si, gerando um conjunto que obtém relação entre seus elementos organizados projectualmente (não por mero acaso). O aspecto funcional corresponde a finalidade do projeto, ou segunda a célebre frase de Louis Sullivan “A forma segue a função”. O aspecto metodológico diz que a atividade do design gráfico requer uma metodologia específica, para que o profissional tenha um controle sobre as variáveis que o projeto pode gerar. Em outras palavras, tem de haver um projeto previamente estabelecido. Os erros, se existirem, serão produto de um mau projeto e não, novamente, de mero acaso, da mesma forma o método deve produzir uma solução para um problema, o projeto de design não é criado por mero capricho, mas por necessidade. Enfim o aspecto simbólico faz referencia às funções subjetivas de um produto de design gráfico, o divisor fundamental entre design gráfico e o design informacional e as práticas artísticas. Estabelece o design gráfico como gerador do fetiche da mercadoria definidos por Marx, a partir de onde as mercadorias ganhariam seu carácter simbólico (como um vestido com etiqueta de uma marca específica), ligando-se ao contexto em que o próprio design teria sido gerado. Um exemplo claro da utilização do design como fetichismo é a própria diagramação ou tipo de impressão de um impresso, como o caso da reformulação feita na diagramação do jornal O Estado de São Paulo no ano de 2010. Com o propósito de aumentar as vendas. Todos a mudança visual a qual a publicação passou, mudança de tipografia, colunagem, disposição de grid, cores, etc foi regrada pelo aspecto simbólico que o jornal deveria receber. Visando a finalidade de atingir um público alvo mais jovem e dinâmico, acostumado a era digital foram aumentados tipos e espaçamentos, diminuiu-se a quantidade de texto e aumentaram as imagens agora coloridas, ou seja, para comunicar-se com um público novo e jovem o jornal teria de parecer novo e jovem, adquirir um simbolismo diferente do da imagem séria e tradicional a qual se reservava.

Da aplicação destes conceitos o designer formaria uma peça gráfica em suporte móvel podendo ser reproduzido em escala industrial, mais do que isso, uma peça que não deve ser julgada por beleza estética ou “funcionalidade”.

A despeito da pressão das agências de publicidade para impressos serem bonitos e funcionais (com economia de papel e tinta, por exemplo), Boas declara que o design não deve ser julgado como mero adjetivo, nem por seu método de produção uma vez que qualquer um pode imprimir um papel com imagens e textos em sua própria impressora jato de tinta. O foco básico do objeto de design não é a beleza ou produtividade, mas sim a comunicação através de elementos visuais para persuadir o observador.

Já a comunicação da peça deve ser clara ao público ao qual se destina, logo somente pode ser analisada por este mesmo público, e esta análise irá ser definida pelo encaixe da peça em seu contexto cultural. Assim quem irá dizer o que de fato é o design gráfico é a cultura.

3.2. Cultura

“A natureza dos homens é a mesma, são seus hábitos que os mantem separados” Confúcio.

Segundo Roque de Barros Laraia, no livro *Cultura*, um conceito antropológico (2009, p.25), o termo foi formalizado pela primeira vez durante o sec. XVIII por Edwin Taylor com a junção do termo germânico *Kulture*, que se referia aos aspectos espirituais de uma comunidade, e o termo *Civilization*, que se refere as realizações materiais, sintetizados no termo *Cultura* que seria referente a “todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade”.

No entanto, até o momento não há um consenso sobre o que é cultura ou sua origem exata, Murdock³⁵ (2009, *apud* LARAIA) disse que “os antropólogos sabem de fato o que é cultura, mas divergem na maneira exata de exteriorizar este conhecimento”.

³⁵ MURDOCK, George (1932). "*The Science of Culture*," *American Anthropologist*, n.s., 34: 200–215

Os antropólogos definem a cultura como um conceito unicamente humano, de tal forma que alguns colocam sua origem ligada a passagem do homem do estado animal para o humano, como Lévi-Strauss³⁶ (2009, *apud* LARAIA) onde tal passagem seria demarcada pela proibição do incesto, a primeira regra ou norma convencionada e levada apenas pela raça humana, enquanto que Leslie White diz que a passagem de um estado animal para o humano teria ocorrido quando o cérebro do homem foi capaz gerar símbolos.

Utilizando-se do artigo de Keessing³⁷, o autor diz que nas teorias modernas sobre o tema encontramos diversas definições do termo. O sistema onde “Culturas são sistemas (de padrões de comportamento socialmente transmitidos), que servem para adaptar as comunidades humanas aos seus embasamentos biológicos...”, ou seja, a cultura como uma espécie de ferramenta de adaptação do homem ao meio natural.

Já as teorias idealistas de cultura subdividem-se no sistema cognitivo e estrutural. No primeiro temos a cultura como um sistema de conhecimento. Segundo Goodenought (2009, *apud* LARAIA) “tudo o que um individuo deve saber para operar de maneira aceitável dentro das sociedades”. Já Laraia diz que Lévi Strauss usa o sistema estrutural, colocando a cultura como um sistema de símbolos, uma criação acumulativa da mente humana.

Por fim há o sistema simbólico de Clifford Geertz e David Scheider, o primeiro³⁸ (2009, *apud* LARAIA) considerando-a “não como um complexo de comportamentos corretos, mas um conjunto de mecanismos de controles, planos, receitas, regras, instituições (...) para governar o comportamento”, para o segundo³⁹ “cultura é um sistema de símbolos e significados. Compreende categorias ou unidades de regras sobre as relações e os modos de comportamento”.

No presente trabalho se adotará a definição do sistema simbólico de Scheider, porém para compreendê-la deve-se primeiro entender o que seria

³⁶ LÉVI-STRAUSS, Claude (1976). O pensamento selvagem, São Paulo, Cia. Editora Nacional.

³⁷ KEESSING, Roger. M (1974), “*Theories of Culture*”. *Annual Review of Anthropology*, Vol. 3 (1974), pp. 73-97

³⁸ GEERTZ, Clifford (1955). A transição para a humanidade. In Sol Taz (org.), *Panorama da antropologia*. Rio de Janeiro, Fundo de Cultura

³⁹ SCHNEIDER, David (1968). *American Kinship: A cultural Account*. Nova Jersey, Prentice Hall.

este “sistema de símbolos e significados”, para isso recorreu-se ao livro de Clotaire Rapaille (2009), O Código Cultural.

De acordo com o livro “O código cultural constitui o significado inconsciente que aplicamos a qualquer coisa (...), por meio da cultura em que fomos criados” (2009, pág. 5). O Código é a junção de todo o sistema de símbolos e significados expressados por Scheider. Significados estes que não nascem com o indivíduo, mas são formados junto a ele, no que o autor chama de impressões marcantes, ou seja, acontecimentos ocorridos na infância que teriam causado um forte impacto em sua vida. Este impacto criaria um reconhecimento codificado sobre a situação passada, reconhecimento que esta pessoa levará consigo para o resto da vida como delimitador de sua resposta emotiva ao caso.

O problema surge ao se constatar que tais significados não estão no consciente do sujeito, mas sim na parte menos acessível e abstrata do cérebro, o autor chega a alertar eu não se deve dar importância ao que as pessoas dizem sobre o que acham do objeto cujo código será quebrado, pois estas não teriam consciência do verdadeiro significado que depositam nele, já que o cérebro humano é dividido em três áreas, o cérebro cortical, responsável pela racionalização das informações, o cérebro límbico, responsável pelas emoções, e o cérebro reptiliano responsável pelos instintos e necessidades fundamentais. O significado do código ficaria armazenado justamente no nível reptiliano, sendo assim de difícil acesso e a razão do porque em geral as pessoas não fazem ideia do que as motiva de verdade.

Por isto, apesar da definição clara de Scheider sobre cultura, é mais fácil delimitar que esta é formada por um código do que decifrá-lo, e para isso é necessário entender os símbolos e os significados que os compõe.

3.3. Signo

Em uma de suas definições o dicionário Hauaiss da língua portuguesa (2002) define signo como “designação comum a qualquer objeto, forma ou fenômeno que remete para algo diferente de si mesmo e que é no lugar deste numa série de situações.” Buscando um melhor entendimento recorre-se a visão do semiologista Charles Sanders Peirce, onde o signo pode ser qualquer coisa que represente algo a alguém.

A semiótica em geral é definida como estudo da linguagem e signos, Segundo Santaella (2004, p.4) a semiótica de Pierce é uma ciência geral embasada, fazendo uma tríade com estética e ética, podendo ser chamada de lógica. A semiótica possuiria três ramos, a gramática especulativa onde se estudam os vários tipos de signos, a lógica crítica, estudando os tipos de argumentos na condução do pensamento e a retórica especulativa ou metodêutica cuja função é analisar por quais métodos o raciocínio se origina. Santaella fala que tanto a lógica crítica quanto a retórica especulativa encontram-se embasadas na gramática crítica, a qual fornece definições e classificações para todos os tipos de linguagem, pois segundo Pierce o signo pode ser analisado segundo seu próprio significado, no que representa e nos tipos de efeitos que pode produzir. Assim, a semiótica irá permitir descobrir como as mensagens são formuladas no que se referencia e quais suas “marcas”. Assim será no signo que se encontrará a metodologia adequada a análise da mensagem.

Pierce definiu signo como uma coisa que está no lugar de outra. Diz que existem três qualidades formais ao signo, sua qualidade, existência e caráter de lei. A qualidade refere-se à existência material do signo, isto é cor, forma, tom, textura etc. Santaella (2004, p.12) dá como exemplo a cor azul claro, que pode agir como quali-signo (signo de qualidade) do céu ao ser associado ao mesmo.

A qualidade de existir se refere a uma capacidade do signo que por estar presente pode conectar-se com uma série de outros signos, direções, que lhe servirão de referencial. Como exemplo temos como exemplo uma pessoa, que emite “sinais” da forma como se veste, fala, anda, come etc.

A qualidade de lei se refere a todas as condições sócio culturais ao que o signo está submetido, como as palavras que estão submetidas a uma série de significados pré estabelecidos para que ocorra seu entendimento.

De cada um dos três fundamentos derivará três relações que o signo pode ter com o objeto. Derivando de uma qualidade (quali-signo) a relação do signo com o objeto será de ícone, se a qualidade for de existente será um índice e se for uma lei será um símbolo.

Como foi dito anteriormente o ícone é um símbolo que se assemelha diretamente ao que representa, reportam-se ao seu objeto por similaridade, é uma ligação por uma qualidade que está presente nele e no objeto. Pierce divide o ícone em nível de imagem, semelhança formal, diagrama, semelhança similaridade por relações internas (como um gráfico que por meio de desenho representa o crescimento de ações no mercado), e a metáfora, semelhança por significado (“ela tem cabelos de ouro”).

O índice se refere a algo que não está presente, depende da causalidade, como ocorre com um sinal de fumaça o qual não possui semelhança alguma com o objeto a que se refere: fogo.

O símbolo que não precisa ter similaridade com o que representa, pois se o signo se baseia em uma lei seu significado existirá independentemente da forma, um hino que representa um país, o qual é representado por uma bandeira, cidadania, etc, são convenções sociais que fazem com que um único objeto seja associado a vários símbolos.

O design gráfico se utilizará destas três formas de signo para compor suas peças, sejam logotipo (símbolo), embalagens alimentícias (ícone) ou cartazes de propaganda (índice), e os utilizará não separados, mas diversas vezes juntos. Richard Hollis (2001, pág.1) diz:

As imagens gráficas são mais do que ilustrações descritivas de coisas visuais ou imaginadas. São signos cujo contexto lhes dá um sentido especial e cuja disposição pode conferir-lhe novos significados.

Hollis cita o exemplo do design gráfico do “*I Love New York*”, que seria uma combinação de pictogramas e sinais alfabéticos que para ter sua mensagem transmitida depende de um entendimento comum do seu significado e convenção. É por causa desta convenção que sabemos que em uma ilustração de biologia a imagem de um coração não é uma metáfora para o amor.

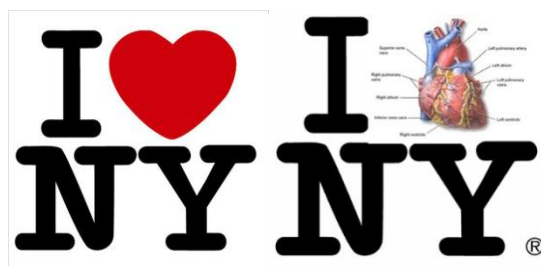


Imagem 15: Símbolo I love NY

Mas se é simples compreender as definições de signos, não ocorre o mesmo para seus significados, um signo pode passar milhares de sensações e significações diferentes a cada pessoa que o contempla. Hollis diz que “o significado transmitido pelas imagens e pelos sinais alfabéticos tem pouco a ver com a pessoa que os criou ou os escolheu (...) a mensagem precisa ser colocada em uma linguagem que o publico alvo reconheça”. (2001, p.2)

Este reconhecimento é um fato prioritário para o design que deseja passar sua mensagem. Um exemplo clássico de signo gerado erroneamente é o do *Nike Air Bakin Aka* de 1998. Lançado em um país islâmico o designer que projetou a tipografia para a palavra “*air*” cometeu um enorme erro no formato de sua

fonte, que transmitiu ao povo daqueles pais o nome do deus *Allah*, por conta de sua semelhança caligráfica com o nome do Deus escrito no alfabeto islâmico. Para os islâmicos ver o nome de seu deus em um simples par de tênis foi gerador de enorme ofensa, obrigando a empresa a retirar o produto de circulação.



Imagem 16: Tênis Nike Air

O caso apresentado demonstra que o conhecimento do significado do signo não deve ser deixado apenas à revelia do cliente da peça gráfica, mas também ao designer, pois se é este quem irá criar o signo, não pode nunca ignorar seu significado, não para ele próprio, mas ao seu público, e com isto voltamos à cultura. A única forma de identificar qual o significado do signo é entendendo a cultura no qual este se insere. Se a *Nike* soubesse o significado cultural que a forma tipográfica traria aos clientes islâmicos do *Nike Air*, teria poupado o prejuízo de milhões de dólares.

Boas em *Identidade e cultura* (2009, pág.17) diz que “O design gráfico tem uma dimensão tão visceralmente cultural e contemporânea que se confunde com a própria cultura e com a própria contemporaneidade (...). Ele “fala” da cultura e da contemporaneidade ao mesmo tempo em que faz parte delas e as realimenta: ele é sujeito e objeto ao mesmo tempo”. No lugar de mero objeto da cultura Boas coloca o design como um discurso desta, capaz de espelhar a condição cultural na qual foi concebido (como o caso em que é possível saber a condição de um país pela tecnologia de suas gráficas ou tiragem de seus impressos), ao mesmo tempo contribuindo para esta.

3.4. Designers

Os *designers* sul-africanos possuem suas próprias particularidades mas também analogias entre si. Primeiramente, boa parte dos *designers* encontrados exerce sua função nas cidades de Pretória, Cidade do Cabo e *Johannesburgo*, sendo as duas primeiras as capitais do país e a última a maior cidade da África do Sul. Esse aspecto traz a suposição de que ao menos o *design* gráfico que possui alcance mundial, através da internet, se localiza nos grandes centros urbanos e isso aspecto pode decorrer da possibilidade das capitais de um país em proporcionar maior acesso as tecnologias necessárias, pois estas chegam e se instalam primeiramente nestes locais.

Com relação aos conteúdos encontrados na internet, percebe-se que os *designers* que divulgam seus portfólios, ou seja, seus projetos e trabalhos realizados, utilizam-se de sites com abrangência mundial de usuários e que também possibilitam a interação entre seus integrantes, através do *follow me* (siga-me), língua popular da internet, que significa a possibilidade de um

usuário do site pode receber as atualizações feitas por outro, tendo como exemplo o site Behance.net (<http://www.behance.net/>), que ultimamente é um dos mais populares sites deste ramo.

Essa possibilidade de interação global influencia na criação dos trabalhos destes *designers*, como no exemplo a seguir, onde no trabalho do *designer* Jordan Metcalf, o desenho tipográfico e disposição dos elementos gráficos remetem a cultura americana dos anos 50, como comprovado nas imagens da sinalização existente nos EUA naquela época.

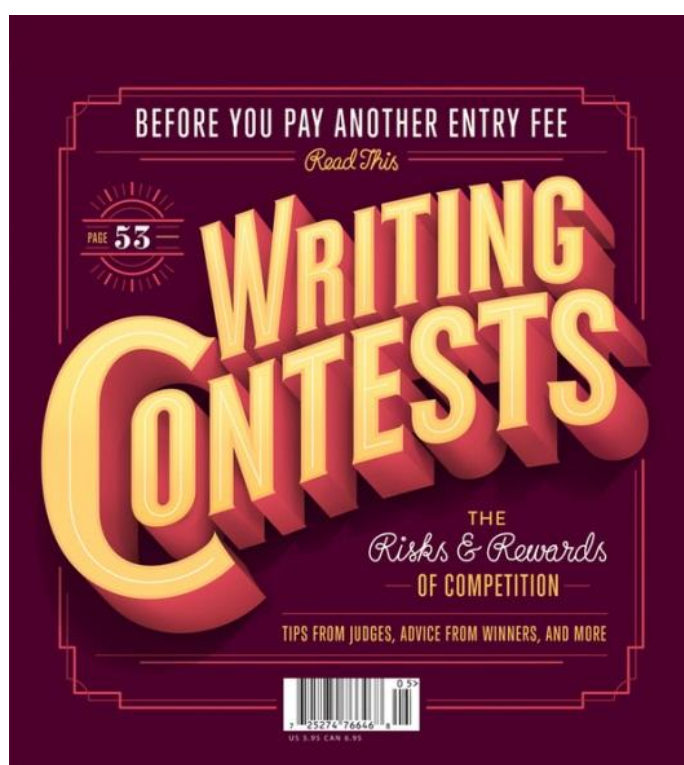


Imagem 17: Metcalf, Jordan. Poets & Writers Magazine Cover, 2012



Imagem 18: Metcalf, Jordan. Boston Magazine "Best Of Boston 2012" Toolkit, 2012.



Imagem 19: Sinalização americana antiga. FL Architect Fan, 2008



Imagem 20: Sinalização americana antiga. FL Architect Fan, 2008

Além disto, existem também os coletivos de design, que são grupos constituídos por designers, que desenvolvem projetos juntos, mas que na sua divulgação no site específico deste coletivo também podem apresentar seus projetos individuais.

Esses coletivos possuem um foco em design que interage com os projetos com maior aspecto comercial e global, um exemplo é o trabalho realizado pelo coletivo Am I Collective (<http://www.amicollective.com>). Em um pôster para o JWT Johannesburg, banco do país e que se utilizou do aspecto ilustrativo do design gráfico, para expressar a cultura africana, como um dos objetivos deste trabalho em específico.



Imagem 21: Pôster para JWT Johannesburg Copa do Mundo de Futebol Am I Collective, 2010.

Outro exemplo relevante está em um dos trabalhos realizados para a *Coca-Cola*, um pôster onde o objetivo é demonstrar graficamente diversas nacionalidades, demonstrando assim a adequação ao design mundial, mas com traços próprios do designer criador e influenciados tanto pela cultura globalizada quanto por sua própria cultura.

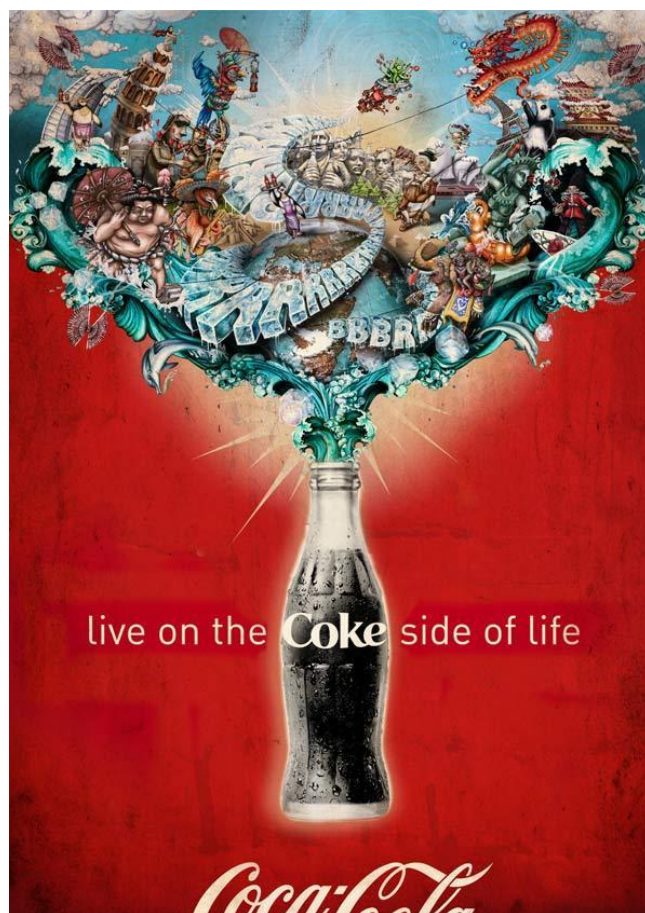


Imagem 22: Pôster para a Coca-Cola, Am I Collective, 2011

Mas os projetos deste coletivo não se limitam apenas a grandes companhias com influência mundial, também há projetos para clientes locais. No exemplo a seguir há um projeto de cartões de presente para uma rede de vestuário local.



Imagem 23: Design para clientes locais. Am I Collective, 2011



Imagem 24: Design para clientes locais. Am I Collective, 2011

Também há a presença dos estúdios de design, que na maioria dos analisados procuram abranger não só o que é pertinente ao design gráfico, mas também o *motion design* (animação) e *web design* (internet), são exemplos o estúdio Cinnabar (<http://www.cinnabar.co.za/>) e o Odd Life (<http://www.oddlifedesigns.com>). Outro aspecto interessante a se ressaltar destes estúdios é que estes possuem um foco maior em transmitir aos seus clientes a importância do design e o resultado do seu investimento para os negócios.



C O F F E E W I T H P A S S I O N

Imagem 25: Logo Caloroso Design. Cinnabar, 2012



Imagem 26: Folheto Kenako Golf Academy. Cinnabar, 2012

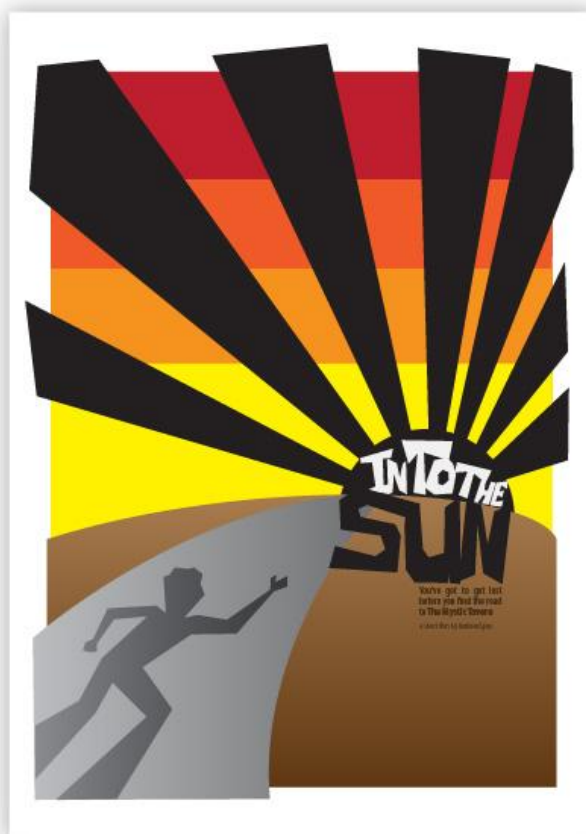


Imagem 27: Pôster Filme Into the sun OddLife Designs, 2012

Por fim, o que também se apresenta na África do Sul são empresas de pequeno porte que suprem as necessidades em relação à comunicação visual da região, que vão desde a criação de logos à encartes de CD e DVD, porém percebe-se que nestes impressos uma falta de metodologia em seus projetos em relação as outras representações do design gráfico no país, metodologia que é fundamental para caracterizar melhor a proposta.



Imagem 28: Panfletos e folhetos. Hedidthis Graphic Design, 2012



Imagem 29: Encartes de CD e DVD. Hedidthis Graphic Design, 2012.

3.5. Posicionamento

O posicionamento dos *designers* sul-africanos indica qual é a sua perspectiva em relação a sua profissão. Para que esta resposta fosse

encontrada, se fez necessário entrar em contato com algumas das representações do *design* gráfico da região e então realizar-se perguntas ao coletivo Am I Collective.

Segundo eles, o *design* africano está em processo de expansão, prova disto seria o recente prêmio do Conselho Internacional das Sociedades de *Design* Industrial (ICSID) recebido pela Cidade do Cabo, prêmio que tem como enfoque o uso do *design* em prol do desenvolvimento social, cultural e econômico, demonstrando assim o seu reconhecimento mundial.

Além disso, o coletivo ressalta que hoje o *design* sul-africano interage e trabalha com diversos países como, China, Dubai, Irlanda, Inglaterra, França, Índia e apontam que a única barreira para a interação entre países é a língua, mas este é um aspecto que não impede o contato profissional.

Já com relação ao seu posicionamento dentro do país, o coletivo considera receber influências de sua cultura, ostentando o “*proudly African*” (orgulhosamente africano) como *slogan*, reforçando seu nacionalismo e como exemplo disto, na prática do *design* gráfico, o coletivo cita uma peça gráfica chamada *Verstikland* que se inspira na língua *afrikaans*, criada pelos *boers*, falado na África do Sul.

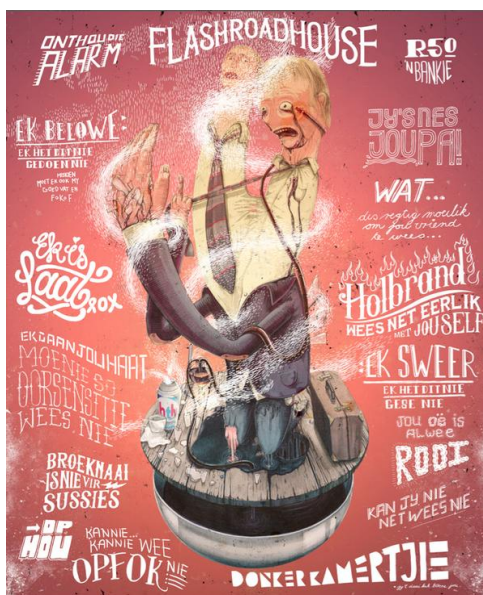


Imagem 30: Pôster *Verstikland*, baseado na língua *afrikaans*. Am I Collective, 2011

Portanto, pode-se constatar que o posicionamento dos *designers* sul-africanos se refere a manter uma identidade africana em seus trabalhos, mas que esta identidade não limite a possibilidade de trabalhar com linguagens visuais mais globais e de interagir com outros países.

3.6. Método

Para que enfim se possa analisar um caso de design, será necessária a explicação do método de análise utilizado. Com a consulta ao livro “Fundamentos da Metodologia científica” de Eva Maria Lakatos e Mariana de Andrade Marconi escolhe-se pela utilização do chamado método monográfico, o qual realiza o estudo de um objeto específico observando todos seus aspectos a fim de obter uma generalização.

Desta forma será analisada uma peça gráfica do estúdio de design africano “*Am I Colletive*” situado na África do Sul na Cidade do Cabo, um estúdio colaborativo atuante na área de design gráfico e ilustração e um cartaz do mesmo país referente ao período do apartheid .

Para que o método seja aplicado a peça gráfica terá identificadas os aspectos inerentes a um objeto de design gráfico: aspecto formal, funcional, metodológico e subjetivo apresentados anteriormente no livro de André Villas Boas (1999) que devem por sua vez pautarem uma peça gráfica com foco comunicativo.

A busca por tais características serão auxiliadas pelo livro “Semiótica aplicada” de Lúcia Santaella (2004) do qual será utilizada a análise semiótica, a qual procura explicitar o potencial comunicativo de um objeto de design e o livro “Sintaxe da linguagem visual” de Donis A. Dondis (1997), onde são analisados aspectos da boa composição visual.

3.7. Case

A peça a ser foco de análise será o logotipo e “*visual feeling*” desenvolvido pela agência *Am I Colletive* para a campanha da Coca-Cola referente a copa mundial de futebol do ano de 2010. A peça foi escolhida pelo seu lançamento mundial, devendo passar uma identidade Africana apesar do atrelamento com o logo da empresa contratante (Coca-Cola).



Imagem 31: Logotipo Coca-Cola copa mundial de futebol 2010 Am I Collective

A campanha denominada de “Comemore do seu jeito” foi desenvolvida para o mercado global, onde o logotipo seria vinculado em mídias impressas e digitais por todo o mundo. Segundo o site da Fifa contou além do logotipo desenvolvido pelo estúdio com o *single* “*Waivin’ Flag (The Celebration Mix)*” hino da campanha contado pelo somali-canadense K’naan, comerciais com a campanha “A História da Comemoração”, contando a história a partir da comemoração do jogador Roger Mila, a qual teria inspirado os demais jogadores do globo a comemorar de “um jeito Africano”. Ainda foram feitos vídeos-documentários sobre a história das comemorações, campanha pedindo que torcedores do mundo todo enviassem vídeos com suas próprias comemorações, premiação da melhor comemoração enviada, embalagens com gráficos modificados, etc. O objetivo além de promover a marca globalmente, foi o de convidar as pessoas de todo globo a comemorarem de sua própria maneira e expressarem sua felicidade.

- **Elementos:**

Inteirando-se da proposta da campanha o logotipo criado pelo coletivo é composto por temas gráficos próprios bem como a logomarca da empresa

(“*lettering*”) e a silhueta da garrafa, ambos fazendo parte da identidade visual regular da marca, de forma que estes dois elementos não serão fonte focal de análise no presente trabalho.



Imagem 32: Logotipo Coca Cola

- **Público:**

Apesar do caráter global da campanha, fica visível por ações tomadas anteriormente pela empresa (Coca-Cola), suas sub marcas, como a marca de roupa jovem Coca-Cola Clothing, comerciais etc, que o público alvo principal da companhia é jovem composto por homens e mulheres. Este direcionamento pode ser visto claramente pelo layout do site oficial da companhia, limpo dinâmico e contando com imagens interativas. Ainda há a radio online, que conta com a reprodução de músicas de artistas pop famosos na atualidade do mundo jovem como Kesha, Kelly Clarkson, Lady Gaga etc.



Imagem 33: Homepage do site Coca Cola fm (2012 setembro)

- **Aspectos metodológicos:**

Os aspectos metodológicos se referem aos métodos utilizados pelo estúdio na criação da peça. Apesar de estes somente serem vistos propriamente no momento de concepção da mesma, podemos percebê-lo na adequação da peça ao público da Coca Cola, utilização do vermelho da própria marca e inserção da silhueta e logotipo da Coca Cola.

Tais elementos demonstram que houve por parte da empresa um *briefing*: público a ser atingido, mensagem a ser passada, e por parte do coletivo uma correspondência a este *briefing*, resolvido em geral por pesquisas. Qual o tema da campanha? Qual cor de vermelho utilizar? Quais figuras e formas irão remeter diretamente a África do Sul? O que não poderá ser mudado? Como integrar o elemento gráfico ao resto da campanha?

Preocupações como estas são demonstradas em escolha de cores, posicionamento do logotipo da empresa, forma geral do logotipo, escolha de elementos que remetem a comemoração, encaixe da peça a

diversas mídias onde poderia ser vinculada. Todos estes elementos de adequação serão reconhecidos a frente com os demais aspectos da peça.

- **Aspectos formais:**

O logotipo desenvolvido pelo coletivo tem sua forma geral composta por uma soma de elementos gráficos que juntos compõe uma silhueta semelhante ao do mapa do continente Africano.



**Imagem 34: Logotipo Coca-Cola
Am I Colective**



**Imagem 35: Mapa político da
África**

A peça possui um eixo de simetria encaixado verticalmente a partir do logotipo da Coca-Cola e silhueta da imagem. Á partir deste eixo o equilíbrio formal da peça é balanceado por cores mais quentes e vibrantes no lado direito da mesma, que fazem um contrabalanceamento compositivo com o lado esquerdo que por sua vez contém uma forma maior em seu topo:



Imagem 36: Eixo vertical

As cores escolhidas são correspondentes diretamente à bandeira da África do Sul, onde os jogos foram realizados amarelo, azul, verde e vermelho. O amarelo serve como base para as demais cores, trazendo leveza e contraste com os tons pulsantes de vermelho.



Imagem 37: Bandeira da África do Sul

Dentre os elementos que compõe a forma total do logotipo estão: corneta, mão com dedos em “v”, boca aberta, estrela, bola de futebol e bandeira. Todos estes grafismos contendo pontas não arredondadas, geométricas com cores chapadas. Em sua maioria encontram-se em sentido

diagonal saindo de um traço que vai se engrossando ao passo em que se afasta da silhueta da garrafa, trazendo dinamicidade a figura.

- **Aspectos funcionais:**

A peça apresenta como aspectos funcionais a divulgação da marca Coca Cola e adequação a mensagem da campanha.

Nela o olhar é encaminhado à parte negativa da imagem, a silhueta da garrafa, branca que emoldurada por todos estes elementos coloridos emoldura com seu vazio o logotipo da companhia criando um campo focal bem no centro da peça, é quase impossível desassociar o olhar das formas dinâmicas do logotipo emolduradas pelo branco.

A peça gráfica ainda se adequa perfeitamente aos mais diversos tipos de suportes utilizados pela campanha devido a seu formato compacto e chamativo:



Imagem 38: Propaganda Coca Cola



Imagem 39: Propaganda ônibus

Os elementos gráficos podem ser decompostos para se adequarem a outras figuras da campanha:



Imagem 40: Lata Coca Cola

Bem como as cores da peça podem ser modificadas para a adequação aos mais diversos filmes, já que o formato forte da peça em geral continua sendo reconhecido mesmo com tal modificação:



Imagem 41: Copo Mc Donald's

O conjunto de elementos relacionados a torcida dispostos de forma dinâmica com em cores vibrantes encaixa-se perfeitamente com o clima de comemoração proposto pela Coca Cola, podendo os mesmos realizar uma ligação musical/imagética com os acordes animados e esperançosos do hino da campanha. Estes mesmos elementos genéricos (mãos, cornetas, estrelas, bola de futebol) foram escolhidos não só para lembrar o tema torcida e futebol, mas de forma serem reconhecidos globalmente por qualquer pessoa que os visualiza-se.

Os traços grossos, alto contraste e cores fortes possibilitam que a peça seja reduzida sem perder sua estrutura, da mesma forma que visualizada e reconhecida facilmente a distância.

- **Aspectos subjetivos**

O espírito jovem é passado por toda a imagem com suas cores fortes, padrões dinâmicos, rotatividade de cores e formas, assimetria de forma.

A garrafa em silhueta é segurada como um troféu por duas mãos na base da imagem, dela saem a torcida. É a “Coca Cola torcendo com você”, o desejo depois do jogo de beber uma lata do produto. Todos comemoram tudo o que o produto traz a vitória em “v”, o grito e comentário na boca, a comemoração e felicidade no som das cornetas.

O amarelo em formato do continente africano que embasa todos os demais elementos gráficos faz uma ligação direta com o logotipo da Coca Cola e o da copa do mundo de 2010:



**Imagem 42: Logotipo *Fifa*
*World Cup 2010***

Descrito por Modesto Farina, Clotilde Perez e Dorinho Bastos em *Psicodinâmica das cores em comunicação* o amarelo “remete a alegria, espontaneidade, ação, poder, dinamismo, impulsividade” (2006, p.101), sendo assim a cor perfeita para a base da campanha. Sendo um logotipo predominantemente quente com o vermelho e amarelo, torna-se caloroso e expansivo, causando reações corporais como o aumento da pressão arterial e ritmo cardíaco (2006, p.91), reações diretamente relacionadas ao ato de torcer.

3.8. Conclusão

Com os quatro aspectos identificados, a mensagem de torcida transmitida pode-se afirmar ser o logotipo uma verdadeira peça de design, sendo produzida por um estúdio da África do Sul fica impossível negar a existência de um design eficiente e reconhecido no continente.

Porém, existiriam características inerentes a este design? Foram levantadas na parte sobre arte africana a geometrização, contraste, abstração, decoração, linhas limpas e funcionalidade.

E não estariam todas estas características presentes na peça analisada? Na multiplicidade de elementos com forma bem definida e não arredondada, cores forte, múltiplos elementos, simplificação das formas e funcionalidade da imagem em si? Sim.

O que foi observado com esta pesquisa é que as peças gráficas de design africano carregam em si características inerentes as mais variadas peças de design do mundo por conta de nosso atual mercado global. Porém, mesmo com essas multiplicidade não abandona suas raízes, sendo estas (por exemplo, a simplificação de formas) tendo sido adotadas em outras partes do globo sem que se tenha dado qualquer crédito ao continente.

O funcionalismo e primazia pela comunicação também sempre esteve presente nas peças de arte africanas antigas, característica importada aos objetos de design, e que hoje constituem sua pedra fundamental.

Então, pode-se dizer que há claramente um design sendo feito na África que absorve características formais e culturais do continente, e se tais aspectos não são percebidos é somente por uma continuidade de preconceito e esteriótipo primitivista que ainda hoje lança sobre o legado africano para o globo.

Lista de Imagens:

Imagem 1. Charge “fardo do homem branco”.

extraída de:

<http://en.wikipedia.org/wiki/File:White_mans_burden_the_journal_detroit.JPG>.

Acesso em 02 de setembro de 2012.

Imagem 2. Propaganda da Nívea é acusada de racismo

extraída de:

< <http://exame.abril.com.br/marketing/noticias/propaganda-da-nivea-e-acusada-de-racismo> >.

Acesso em 02 de setembro de 2012.

Imagem 3. É racismo ou não?

extraída de:

< <http://fashionismo.wordpress.com/2008/03/31/e-racismo-ou-nao>>.

Acesso em 02 de setembro de 2012.

Imagem 4. Bancos de imagem

extraída de:

< <http://www.royaledlen.com/ourpeople.html>>.

Acesso em 02 de setembro de 2012.

Imagem 5. Mapa físico da África

extraída de:

5 a 8 SOUZA, Marina de Mello e. África e Brasil africano. São Paulo: Ática, 2006.

Imagem 6. Mapa cidades e reinos antigos da África

extraída de:

5 a 8 SOUZA, Marina de Mello e. África e Brasil africano. São Paulo: Ática, 2006.

Imagem 7: Mapa colonização África

extraída de:

5 a 8 SOUZA, Marina de Mello e. África e Brasil africano. São Paulo: Ática, 2006.

Imagem 8: Henri Matisse, Large seated nude. 1922/1929

extraída de:

<http://www.alaintruong.com/archives/art_moderne___contemporain_modern___contemporary_art/p1390-0.html>.

Acesso em 02 de setembro de 2012.

Imagem 9. Henri Matisse, Natureza morta com cebolas rosadas. 1960

<http://www.reproduction-gallery.com/oil_painting/details/copy_artist/1138302302/masterpiece/Matisse/museum_quality/Pink_Onions_1906.xhtml>.

Acesso em 02 de setembro de 2012

Imagem 10. Berber, Kabyle, Argélia Vessel with handle, sec. XX / Spouted Water Vessel 1980

<https://apps.carleton.edu/campus/gallery/worldceramics/exhibition/north_africa/?module_api=image_detail&module_identifier=module_identifier-mcla-ImageSidebarModule-mloc-sidebar-mpar-dcca48101505dd86b703689a604fe3c4&image_id=439253>.

Acesso em 02 de setembro de 2012

Imagem 11. Constantin Brâncusi. “Sleeping muse”, escultura de bronze 1910, Metropolitan Museum of Art

extraída de:

<http://en.wikipedia.org/wiki/File:'Sleeping_Muse',_bronze_sculpture_by_Constantin_Brancusi,_1910,_Metropolitan_Museum_of_Art.jpg>

Acesso em 02 de setembro de 2012

Imagem 12. Cabeça, Wunmonije Compound. “Kingdom of life: Sepultura from West Africa”, século 14/16

extraída de:

< <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/reviews/kingdom-of-life-sculptures-from-west-africa-british-museum-london-1915668.html> >

Acesso em 02 de setembro de 2012

Imagem 13. Pablo Picasso “Les demoiselles d’ Avignon”, óleo sobre tela, 1907, Museu de Arte Moderna, Nova York

extraída de:

< http://pt.wikipedia.org/wiki/Les_demoiselles_d'Avignon >

Acesso em 02 de setembro de 2012

Imagem 14. Kwele, Ram Mask (Bata), sec. IX-XX Gabão ou República do Congo
extraída de:

< <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1979.206.8> >

Acesso em 02 de setembro de 2012.

Imagem 15. Símbolo I love NY

extraída de:

< http://en.wikipedia.org/wiki/I_Love_New_York e

http://www.umm.edu/patiented/articles/what_congestive_heart_failure_000013_1.htm >

Acesso em 02 de setembro de 2012.

Imagem 16. Tênis Nike Air

extraída de:

< <http://www.modakulvar.com/nike/nike-air/nike-air-logo-allah.shtml> >

Acesso em 02 de setembro de 2012.

Imagem 17. Metcalf, Jordan. Poets & Writers Magazine Cover, 2012

extraída de:

<<http://www.behance.net/gallery/Poets-Writers-Magazine-Cover/4137769>>

Acesso em 02 de setembro de 2012.

Imagem 18. Metcalf, Jordan Boston Magazine “Best of Boston 2012” Toolkit, 2012

extraída de:

<<http://www.behance.net/gallery/Best-of-Boston-2012/4670173>>

Acesso em 02 de setembro de 2012.

Imagem 19. Sinalização americana antiga. FL Architecture Fan, 2008

extraída de:

< <http://www.flickr.com/photos/flarchfan/2829474672/sizes/l/in/photostream/>>

Acesso em 02 de setembro de 2012.

Imagem 20. Sinalização americana antiga. FL Architecture Fan, 2008

extraída de:

< <http://www.flickr.com/photos/flarchfan/2928218448/sizes/z/in/photostream/>>

Acesso em 02 de setembro de 2012.

Imagem 21. Pôster para JWT Johannesburg Copa do mundo de futebol Am I
Collective, 2010

extraída de:

< <http://www.amicollective.com/27364/260610/illustration/first-national-bank>>

Acesso em 02 de setembro de 2012.

Imagem 22. Pôster para a Coca-Cola, Am I Collective, 2010

extraída de:

< <http://www.amicollective.com/27364/258365/illustration/coke>>

Acesso em 02 de setembro de 2012.

Imagem 23. Design para clientes locais. Am I Collective, 2011

extraída de:

< <http://www.amicollective.com/27364/258457/illustration/foschini>>

Acesso em 02 de setembro de 2012.

Imagem 24. Design para clientes locais. Am I Collective, 2011

extraída de:

< <http://www.amicollective.com/27364/258457/illustration/foschini>>

Acesso em 02 de setembro de 2012.

Imagem 25. Logo Caloroso design. Cinnabar, 2012

extraída de:

<<http://www.cinnabar.co.za/>>

Acesso em 02 de setembro de 2012.

Imagem 26. Folheto Kenako golf academy. Cinnabar, 2012

extraída de:

<<http://www.cinnabar.co.za/>>

Acesso em 02 de setembro de 2012.

Imagem 27. Pôster filme Into the Sun. OddLife designs, 2012

extraída de:

<<http://www.oddlifedesigns.com/work.html>>

Acesso em 02 de setembro de 2012.

Imagem 28. Panfletos e folhetos. Hedidthis graphic design, 2012

extraída de:

<<http://hedidthis.wozaonline.co.za>>

Acesso em 02 de setembro de 2012.

Imagem 29. Encartes CD e DVD. Hedidthis graphic design, 2012

extraída de:

<<http://hedidthis.wozaonline.co.za>>

Acesso em 02 de setembro de 2012.

Imagem 30. Pôster Verstikland, baseado na língua afrikaans. Am I Collective, 2011
extraída de:

<<http://www.amicollective.com/27364/272802/illustration/verstikland>>

Acesso em 02 de setembro de 2012.

Imagem 31. Logotipo Coca-Cola copa mundial de futebol 2010 Am I Collective
extraída de:

<<http://www.amicollective.com/27364/255825/illustration/coke>>

Acesso em 02 de setembro de 2012.

Imagem 32. Logotipo Coca Cola

extraída de:

< <http://blogdatabase.wordpress.com/2012/03/19/cristaos-nao-investem-em-missoes/coke-open-happiness/>>

Acesso em 02 de setembro de 2012.

Imagem 33. Homepage do site Coca Cola fm (2012 setembro)

extraída de:

<<http://www.cocacolafm.com.br>>

Acesso em 02 de setembro de 2012.

Imagem 34. Logotipo Coca Cola Am I Collective

extraída de:

<<http://www.amicollective.com/27364/255825/illustration/coke>>

Acesso em 02 de setembro de 2012.

Imagem 35. Mapa político da África

extraída de:

<<http://www.map-of-africa.co.uk/images/provinces-of-africa.gif>>

Acesso em 02 de setembro de 2012.

Imagem 36. Eixo vertical

extraída de:

<<http://www.amicollective.com/27364/255825/illustration/coke>>

Acesso em 02 de setembro de 2012.

Imagem 37. Bandeira da África do Sul

extraída de:

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Flag_of_South_Africa.svg>

Acesso em 02 de setembro de 2012.

Imagem 38. Propaganda Coca Cola

extraída de:

<<http://blog.media-freaks.com/cocacola-launches-uk-world-cup-2010-campaign/>>

Acesso em 02 de setembro de 2012.

Imagem 39. Propaganda ônibus

extraída de:

<http://definitivamidiaexterior.blogspot.com.br/2010_07_01_archive.html>

Acesso em 02 de setembro de 2012.

Imagem 40. Lata Coca Cola

extraída de:

<<http://popsop.com/34082>>

Acesso em 02 de setembro de 2012.

Imagem 41. Copo Mc Donald's

extraída de:

<http://cokebr.blogspot.com.br/2010_04_01_archive.html>

Acesso em 02 de setembro de 2012.

Imagem 41. Logotipo Fifa World Cup 2010

extraída de:

< <http://www.lookpictures.net/gallery/Sport/2060/Fifa-2010-World-Cup-Logo-2010-Wallpaper/>>

Acesso em 02 de setembro de 2012.

Bibliografia

- AJZENBERG, E., & MUNANGA, K. (agosto de 2009). Arte moderna e o impulso criador da arte africana. *Revista USP nº 82*.
- APPIH, K. A. (1997). *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- ARNAUTO, L., & LOPES, A. M. (2008). *História da África: Uma introdução* (2ª edição ed., Vol. Revista). Belo Horizonte: Crisálida.
- BARROS, J. D. (2011). Revista Afro A'sia nº 44. *As influências da arte africana na arte moderna*, p. 59.
- CARDOSO, R. (2008). *Uma introdução a história do design*. São Paulo: Edgard Blucher.
- Company, T. C.-C. (s.d.). *Coca Cola*. Acesso em 14 de setembro de 2012, disponível em Copa do Mundo da FIFA™: <http://pt.fifa.com/aboutfifa/organisation/marketing/fifapartners/cocacola.html>
- DONDIS, D. A. (1997). *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes.
- EAGLETON, T. (1993). *A Ideologia da Estética*. Rio de Janeiro: Zahar.
- FARINA, M., PEREZ, C., & BASTOS, D. (2006). *Psicodinâmica das cores em comunicação*. São Paulo: Edgard Blücher LTD.
- GOLDSTEIN, I. S. (2003). *Mesa-redonda arte africana e o conceito de arte*. Acesso em 5 de agosto de 2012, disponível em Fórum Permanente: http://www.forumpermanente.org/event_pres/encontros/i-encontro-afro-atlantico/relatos/mesa-redonda-arte-africana-e-o-conceito-de-arte/
- HALL, S. (2006). *Identidade cultural na pós modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.

- HERNANDEZ, L. L. (2008). *África na sala de aula: visita à história contemporânea*. São Paulo: Selo Negro.
- HOLLIS, R. (2001). *Design gráfico uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes.
- LAPLANTINE, F. (1988). *Aprender antropologia*. São Paulo: Brasiliense.
- LARAIA, R. d. (2009). *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Zahar.
- MARTINS, C. B. (2006). *O que é sociologia?* (C. P. 57, Trad.) São Paulo: Brasiliense.
- MUNANGA, K. (7 de junho de 2006). *A Dimensão Estética na Arte Negro-Africana Tradicional*. Acesso em 05 de agosto de 2012, disponível em MAC Virtual: <http://www.macvirtual.usp.br/mac/arquivo/noticia/Kabengele/Kabengele.asp>
- NEWARK, Q. (2009). *O que é design gráfico?* Porto Alegre: Bookman.
- RAPAILLE, C. (2007). *O código cultural: Por que somos tão diferentes na forma de viver, comprar e amar?* Rio de Janeiro: Elsevier.
- SANTAELLA, L. (2004). *Semiótica aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning.
- SHOHAT, E., & STAM, R. (2006). *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosacnaify.
- SILVA, T. T., HALL, S., & WOODWARD, K. (2008). *Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes.
- SOUZA, M. d. (2007). *África e Brasil africano*. São Paulo: Ática.
- VILLAS-BOAS, A. (1999). *O que é e o que nunca foi: the dub remix*. Rio de Janeiro: 2AB.
- VILLAS-BOAS, A. (2009). *Identidade e Cultura*. Teresópolis: 2AB.

Apêndice:

Entrevista feita com Arnelle do coletivo Am I Coletive da Cidade do Cabo

1. How did you get together?

You can read more about how Am I Collective was founded here:
<http://blog.amicollective.com/about>

2. Do you have a degree in any college course? What course?

The illustrators and designers currently working at Am I Collective have studied at various institutions around the country including: University of Pretoria, Open Window, AAA, Stellenbosch University, D.U.T Durban, C.P.U.T, Red and Yellow. These institutions teach various mediums, including, graphic design, illustration, photography, animation and most importantly, conceptual thinking.

3. What is the variety of existing design in South Africa?

There is a wide variety of existing design in South Africa, including illustration, graphic design, branding, animation and the list goes on.

4. Why do you say "proudly African"? There is a need to maintain your "roots"? Am I Collective has a unique style which stems predominantly from South African culture. For this reason, we stay close to our roots in the work we produce.

5. Does design is expanding in South Africa? Why?

Design is certainly expanding in South Africa. Cape Town has been declared the Design Capital for 2014. You can read up more here:
<http://www.capetown2014.co.za/>

6. Have you already developed "Projects" for local institutions? If so, what is the difference for those which is developed abroad?

Am I Collective, has produced a large number of projects for both local and international institutions. The only difference is the language barrier at times, as well as being able to adapt our design for other cultures. We have worked with various countries that include China, Dubai, Ireland, England, France, India as well as various South African agencies.

7. Is the african design been well accept and appreciated for other countries? If so, Why?

African design has been accepted world wide, due to the fact that we are able to adapt and take direction from various agencies. Am I Collective is able to offer a unique style.

8. Is there any elements of traditional art at your works? Could you give some examples?

There are 11 different cultures in South Africa alone. We have used the Afrikaans culture within our work, this includes Verstikland. This is just one example, but a lot of the time it is dependent on the brief from client.

9. Do you get inspiration from something or someone?

Our main source of inspiration is South African culture. There are a number of talented artists in our country and we draw inspiration from one another. Also, as artists, we all have our role models, both locally and international. These obviously vary from person to person.

10. What is the difference between South Africa Design and the other countries in African Continent?

There are numerous cultures living within South Africa including Nigerians, Zimbabweans etc etc. South Africa is a mix of various influences and cultures. Therefore, its difficult to answer this question

