

**Design Gráfico e Contra-Hegemonia: exemplos na América Latina e Nigéria**  
*Graphic Design and Counter-Hegemony: examples in Latin America and Nigeria*

Laila Santanna de Oliveira &amp; Fátima Aparecida Dos Santos

design, contra-hegemonia, decolonialidade, cultura local

O ensaio busca extrair atributos visuais e subjetivos que ancoram as produções gráficas contra-hegemônicas, com foco no recorte latino e africano. Por meio da esquematização, compreender e consolidar estes parâmetros através da análise de estudos de casos: ensaio fotográfico, cartaz e tipografia. Com o propósito de contribuir com a valorização da produção cultural local, assim possibilitando instrumentos que cooperem para o rompimento da lógica colonial na cultura.

*design, counter-hegemony, decoloniality, local culture*

*The essay aims to extract visual and subjective attributes that anchor the counter-hegemonic graphic productions, with a focus on the Latin and African clipping. It also seeks understand and consolidate parameters through cases analysis, such as photoshoots, posters and typography. The results will contribute with the appreciation of vernacular cultural production, thus creating tools to break the colonial thinking in culture.*

**1 Introdução**

América Latina, assim como a África, que são denominadas como territórios ‘em desenvolvimento’, têm sofridos inúmeros impactos negativos em seus territórios e nas suas dinâmicas sociais, ao longo dos anos. Como Escobar detalha em *Sentirpensar con la tierra*, após a posse do Presidente Truman em 1949, nos Estados Unidos, passou-se a usar a doutrina do ‘trato justo’ como parâmetro para classificar sociedades avançadas, de acordo com critérios econômicos, progresso tecnológico e nível de industrialização.

Assim, criou-se um padrão de sociedades civilizadas com base nas potências mundiais econômicas, seguindo os moldes do liberalismo econômico. Lander dialoga sobre o modelo civilizatório construído pelo ocidente como consequência da colonialidade do poder. Explana também sobre a construção da naturalização dos conhecimentos europeus, bem como, a visão universal da história.

Essa força hegemônica do pensamento neoliberal, sua capacidade de apresentar sua própria narrativa histórica como conhecimento objetivo, científico e universal e sua visão da sociedade moderna como a forma mais avançada - e, no entanto, a mais normal - da experiência humana, está apoiada em condições histórico-culturais específicas (Lander, 2005, p. 22).

Neste contexto, a ciências sociais se mostrou como uma ferramenta essencial para disseminação da naturalização e validação dos saberes hegemônicos, rapidamente esses conhecimentos foram enraizados, nesta lógica, se dá a cisão econômica dos países ‘desenvolvidos’ *versus* ‘em desenvolvimento’. Isto posto, houve consequentemente a desvalorização dos territórios periféricos, bem como as sociedades e produções populares, marginalizando-as. Assim como, a criação da necessidade da dependência externa destas ‘áreas em desenvolvimento’, desta forma, corroborando com a ideia colonial de colônia-metrópole. Escobar ressalta:

Essa certeza sofreu seu primeiro golpe com a teoria da dependência, que argumentava que as raízes do subdesenvolvimento estavam na conexão entre dependência econômica externa (dependência dos países da periferia daqueles no centro) e exploração social interna (especialmente classe), não em uma suposta falta de capital, tecnologia ou valores modernos (Escobar, 2014, p. 27)

**Anais do 9º CIDI e 9º CONGIC**Luciane Maria Fadel, Carla Spinillo, Anderson Horta,  
Cristina Portugal (orgs.)**Sociedade Brasileira de Design da Informação – SBDI**

Belo Horizonte | Brasil | 2019

ISBN 978-85-212-1728-2

**Proceedings of the 9th CIDI and 9th CONGIC**Luciane Maria Fadel, Carla Spinillo, Anderson Horta,  
Cristina Portugal (orgs.)**Sociedade Brasileira de Design da Informação – SBDI**

Belo Horizonte | Brazil | 2019

ISBN 978-85-212-1728-2

É possível analisar os reflexos da supremacia das potências do norte, principalmente Estados Unidos e Europa, por meio da criação da primeira Escola Superior de Desenho Industrial no Brasil (ESDI) na década de 60. Pelo fato da produção de design formal brasileira se encontrar no princípio, além do panorama político-econômico-social citado acima, os profissionais que estavam destinados a lecionar baseavam-se principalmente de referências e conteúdos de origem europeia, mais especificamente alemã.

Por sua vez, a construção da visualidade do design no Brasil, foi se pasteurizando e homogeneizando, de acordo com os padrões internacionais, desta maneira, abandonando as influências da cultura popular e identidade nacional. De acordo com Finizola:

Do mesmo modo como a cultura das classes dominantes, por muitas vezes, se impõe à cultura das classes subalternas, a circularidade cultural ocorre o risco de acarretar uma crescente despersonalização das diversas manifestações regionais de design a favor de um design internacional de características universais (Finizola, 2010, p. 28).

## 2 Metodologia

O presente ensaio tem como objetivo analisar produções de viés contra-hegemônico, a fim de criar tecnologias possíveis para o reconhecimento destas, por meio do mapeamento e incidências de tais produções no campo do design, em alguns países dos territórios da América Latina e África.

O método se dará em três momentos, tendo em vista, que a primeira será compreender e descrever os atributos de produções contra hegemônicas, e consolidar esses parâmetros. O segundo momento, será o mapeamento da atuação do design gráfico nos países da África e América Latina, por meio da incidência qualitativa de produções com influências da cultura local, e consequentemente contra-hegemônica. Por fim, a análise de três estudos de caso: ensaio fotográfico, cartaz e tipografia, a fim de consolidar os conhecimentos apresentados.

Antes de analisarmos os parâmetros que trago para examinar as produções gráficas que possuem vieses contra-hegemônicos, é essencial que haja uma recapitulação sobre o processo de codificação de uma sociedade, bem como a classe dominante desses códigos. Distinguindo código como um conjunto de regras fundamentais para a comunicação de uma sociedade.

Em *O mundo codificado*, Flusser explana sobre a substituição significativa dos códigos unidimensionais, como o alfabeto, por códigos bidimensionais, como a imagem digital. Revela-nos como a escrita se encontra como veículo da *consciência histórica*. Assim, a vivência temporal, bem como todo o progresso histórico está intrínseco na construção da escrita 'com a invenção da escrita começa a história, não porque a escrita grava os processos, mas porque ela transforma as cenas em processos: ela produz a consciência histórica' (Flusser, 2017, p.130).

Ou seja, a escrita carrega a própria narrativa histórica em seu corpo. Podemos perceber a relação desarmoniosa entre o uso desmedido de imagens como a única plataforma de comunicação em massa e a uma sociedade iletrada. Nesta perspectiva, observa-se que deter dos processos de codificação, é para além da dominação, é deter do poder de apagamento histórico. Dado nosso contexto ocidental, neoliberal, cristão, 'subdesenvolvido' e latino, podemos assegurar que as classes populares não dominam do processo de codificação:

Somente no decorrer dos séculos é que os textos começaram a programar a sociedade, e a consciência histórica, ao longo da Antiguidade e da Idade Média, permaneceu como característica de uma elite de literatos. A massa continuou sendo programada por imagens, apesar de serem imagens infectadas por textos, e persiste na consciência mágica, continuou "pagã" (Flusser, 2017, p.130).

Convém neste artigo pontuar os atributos para identificação de produções gráficas que valorizem os contextos locais, bem como a valorização das identidades descentralizadas da contemporaneidade. A maneira esquemática que irei me basear tem origem no livro *A condição pós-moderna* de David Harvey, o autor usa esta ferramenta para demonstrar de maneira didática os polos de divergência em diversas áreas objetivas e subjetivas entre o modernismo e

o pós-modernismo.

Tabela 1: Atributos de Contra-Hegemonia

Subjetivos	Visuais
Antropofágico	Forma Amorfa
Vernacular	Forma Orgânica
Despretensioso	Cores Compostas
Permeável	Experimental
Iconoclasta	Contraste Visual

Cabe ressaltar que os atributos dispostos na tabela 1 atuam de maneira fluída, assim, as produções gráficas selecionadas para a exemplificação caminham entre os atributos. Outro ponto relevante é compreender que a consolidação de artefatos decoloniais é construída a partir de influências coloniais, tendo em vista que, a estruturação desta esquematização para a identificação de atributos contra-hegemônicos não nega a colonialidade, mas é uma tentativa de criar novas formas de construção a partir dela. Duarte aborda na entrevista realizada por Jorge Caê Rodrigues no Livro *Design gráfico brasileiro: anos 60* 'qualquer ruptura baseada no desconhecimento é uma pseudo-ruptura' (Duarte, 2006, p. 197).

De tal modo que não convém perpetuar o ideal 'destruição criativa' que consiste em 'destruir para criar, a única maneira de representar verdades eternas é um processo de destruição passível' (Harvey, 2008, p.26) que vigorava no modernismo, segundo Harvey.

Na tabela acima, separei em dois grandes campos os atributos: visuais e subjetivos. O primeiro campo, os atributos subjetivos, delineiam a atmosfera das produções decoloniais: antropofágico, vernacular, despretensioso, permeável e iconoclasta. O traço antropofágico dialoga diretamente com a construção do Movimento Tropicalista. Sua base conceitual faz alusão ao ato ritualístico de populações indígenas brasileiras, a consumação de carne humana de guerreiros de tribos contrárias, a fim de absorver sua bravura e coragem. Assim, o movimento artístico absorvia influências artísticas eurocêtricas, resgatavam algumas características e incorporavam elementos da identidade nacional cultural.

O atributo vernacular está vinculado à questão da produção cultural marginalizada e local, desvinculada do design formal. Finizola, parafraseando Villas Boas, descreve o design vernacular como 'aquele que provém diretamente das tradições culturais de cada povo, que são passadas adiante, de geração em geração, de maneira informal' (Finizola, 2010, p.30). A pesquisadora ressalta também que frequentemente o design vernacular pode acolher o design regional por está associado ao território nacional, porém o design regional pode está ligado também ao discurso do design oficial.

O termo despretensioso coloca em xeque a visão racionalista da função. Assim, trazendo à tona as demais funções do objeto, como a psicológica, estética, cultural para além da operacionalidade. O caráter permeável está intimamente ligado à contextualização da esquematização dos atributos decoloniais. Tem a ver com a receptividade da pluralidade das influências culturais, Finizola destaca que o design gráfico 'tem a capacidade de dessemantizar e articular elementos pertencentes a outros contextos culturais, fazendo com que esses elementos assumam novos significados' (Finizola, 2010, p.29) Por fim, a iconoclastia é a expressão usada para indivíduos que rejeitam a veneração de imagens, a idolatria. Neste ensaio, o último atributo se posiciona contra a idolatria cega e a imposição de influências externas, sem o espaço para a tradução cultural.

Assim, no segundo campo, as particularidades visuais se caracterizam por propriedades gráficas tangíveis e de rápida identificação. Também apresentam estreita relação com os atributos subjetivos, são algumas formas de materialização do primeiro campo: formas amorfas e orgânicas, cores compostas, experimental e contraste visual.

Convém explicar estas decisões visuais por meio da contextualização histórica. Deste modo, a hegemonia dos territórios 'desenvolvidos' concentram e monopolizam os centros de cultura, bem como a tecnologia. Assim, a distribuição dos aparatos tecnológicos possuem acesso limitado a territórios marginalizados, como América Latina e a África. Para driblar estes processos de dependência externa, criou-se novas maneiras de comunicação gráfica, usando

o gesto manual como ferramenta fundamental para a confecção de peças gráficas, por esta razão a decisão dos atributos: amorfo e orgânico.

As cores compostas, do mesmo modo, se destacam por serem de fácil acesso. Independentes das cores primárias, frequentemente associadas às matrizes de desenvolvimento tecnológico pelo fato de possuírem monopólio da fabricação, podem ser extraídas da natureza e rapidamente tangibilizam o desenvolvimento da produção gráfica vernacular.

Isto posto, inicia-se o momento de pesquisa qualitativa das produções gráficas dos países latinos e africanos. Com a finalidade de compreender a produção cultural destes ambientes e a incidência de artefatos gráficos com viés decolonial. Optei pela plataforma digital *Behance*, pelo fato de se mostrar de fácil acesso, além de ter alcance mundial que permite reunir inúmeros projetos de diversas áreas criativas, e principalmente permitir a pesquisa por localidade.

### 3 Análise

Dentre as pesquisas dos trabalhos desenvolvidos nos países que se encontram na África Meridional, Central, Setentrional, Ocidental e Oriental, destacou-se ensaio fotográfico *Ring*<sup>1</sup> (2017) produzido por Wycliffe Alabi situado em Lagos na Nigéria, este traz uma nova tradução de significados das representações visuais do divino, dentro do contexto do Cristianismo, articulando influências do berço europeu com referências da identidade nigeriana.

Neste estudo de caso, podemos perceber a potência antropofágica do ensaio. Tendo em vista, uso dos elementos gráficos essenciais do catolicismo, a coroa de espinhos, associada a tons escuros, principalmente pelo protagonismo de indivíduos negros de pele retinta. Tendo em vista, que a associação frequente a este símbolo católico são tons claros e suaves, tecidos leves, indivíduos brancos de ascendência europeia.

O atributo visual amorfo se funde com o orgânico, permite assim a confluência entre o fundo, a pele e o manto dos personagens da foto. O atravessamento desses elementos ocasiona a dessacralização da coroa de espinhos, bem como, o posicionamento horizontal do registro fotográfico próximo à altura dos olhos. Rompe com a veneração da imagem religiosa, trazendo a tona o caráter iconoclasta da obra, entretanto, não realiza este manifesto por meio da 'destruição criativa'.

A segunda análise partirá do cartaz do filme *Deus e o diabo na terra do sol*<sup>2</sup> (1964) de Glauber Rocha. É referência no Movimento do Cinema Novo e na produção cultural da Tropicália. Esta obra se destaca principalmente pelo rompimento de sua materialidade visual e pelo seu contra-discurso, tendo em vista o contexto do mercado audiovisual vigente.

O longa-metragem narra sobre a situação do sertanejo e o contexto do coronelismo. Manuel, o personagem principal, ora está sofrendo as consequências da dominação da religião pela figura do beato Sebastião, ora pelo cangaço. A peça gráfica é com certeza uma das obras mais emblemáticas do movimento cultural da Tropicália. Toda a área da peça gráfica é pontuada pela a experimentação, visto que as produções brasileiras vigentes seguiam o estilo internacional das produções audiovisuais *hollywoodianas*. Exemplo disso é o uso de fotografias ao invés de ilustrações, além da protagonização de Corisco no cartaz, personagem coadjuvante, ao invés do personagem principal. Em contrapartida, é possível perceber as influências dos ideais que vigoravam na década de 60, bem como o racionalismo do modernismo, novamente o caráter antropofágico se destacou na composição 'minha visão era bem pós-moderna, no sentido de que eu não estava contestando o passado, mas queria incorporar tudo' (Duarte, 2006, p. 196).

Outro ponto a ser analisado é a composição tipográfica do cartaz, esta possui uma hierarquia amorfa, em que o título, créditos e o elenco, os elementos fluam entre os níveis hierárquicos. Ainda dentro deste quesito, a decisão da caixa-baixa em todos os caracteres,

<sup>1</sup> Disponível em: <<https://www.behance.net/gallery/59790077/Ring>>

<sup>2</sup> Disponível no livro *O design gráfico brasileiro: anos 80* (2006)

Anais do 9º Congresso Internacional de Design da Informação | CIDI 2019

*Proceedings of the 9th Information Design International Conference*

Anais do 9º Congresso Nacional de Iniciação Científica em Design da Informação | CONGIC 2019

*Proceedings of the 9th Information Design Student Conference*

além de dialogar com o parâmetro da assimetria, mais uma vez permite a dessacralização da figura divina, o atributo iconoclasta, colocando no mesmo patamar deus e o diabo, o beato e o cangaceiro. Por sua vez, Jorge Caê Rodrigues expõe 'assim como o filme, o cartaz projetado nos leva para a aridez e a violência do sertão. Corisco nos encara através de sua espada: o sol do nordeste refletido no chapéu do cangaceiro nos aquece e desafia' (Rodrigues, 2016, p.191).

O duro contraste visual entre o preto e o branco da fotografia resgata fortes influências do cordel, assim, a sobreposição do vermelho chapado na fotomontagem busca dialogar com a representação simbólica do sol, personagem este tão influente na vida do sertanejo. Ao mesmo tempo em que ilumina, castiga. Representado por formas simples e cores compostas.

A terceira peça a ser analisada é a tipografia *Carretón*<sup>3</sup> desenvolvida pela *type designer* chilena Magdalena Arasanz, difundida pela amostra *Tipos Latinos* 2016. Esta produção se destaca por carregar consigo a tradição popular da manifestação cultural dos *carretones* chilenos, uma espécie de meio de transporte por tração animal.

A inspiração para a criação desta tipografia é dos letreiramentos dos *carretones* chilenos. Estes artefatos estão presentes em feiras, comércio de produtos agrícolas, assim como em festas religiosas, sempre às margens da vida urbana. O adorno destes objetos era realizado por pessoas sem formalização na área criativa, de maneira intuitiva e manual.

No primeiro instante podemos perceber o resgate destas raízes vernaculares de maneira intrínseca na tipografia. A anatomia orgânica do copo e o alto contraste das hastes, evidentemente possui o gesto caligráfico em sua composição. O contraste invertido das hastes reforça o atributo essencialmente experimental. Desta forma, se afasta da legibilidade, pilares fundamentais do racionalismo moderno. Por conseguinte, o caráter desprezioso é percebido de maneira clara, tendo em vista, que esse projeto desafia os parâmetros de funcionalidade dentro de uma lógica neoliberal.

#### 4 Considerações Finais

Por fim, o artigo espera-se ter alcançado as características para identificação de produções gráficas contra-hegemônicas, para auxiliar na ação projetual dos designers locais. Além de compreender e investigar as peças propostas, com a finalidade de refletir no impacto da prática no processo de descolonização do pensamento das sociedades e territórios nacionais marginalizados.

#### Referências

- Lander, E. (2005). Ciências Sociais: saberes coloniais e eurocêntricos. In Lander, E. (Org). A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. (pp.21-53). Buenos Aires: CLACSO.
- Escobar, A.(2014). Sentipensar con la tierra: nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia. Medellín: Universidad Autónoma Latinoamericana UNAULA.
- Finizola, F.(2010). Tipografia vernacular urbana: uma análise dos letreiramentos populares. São Paulo: Blucher.
- Flusser, V. (2017). O mundo codificado: por uma filosofia do design e comunicação. São Paulo: Ubu.
- Harvey, D. (2008). Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Edições Loyola

---

<sup>3</sup> Disponível em:< <https://www.tiposlatinos.com/br/bienales/septima-bienal-tl2016/resultados>>

Oliveira, L.S. & Santos, F.A. | *Design Gráfico e Contra-Hegemonia: Exemplos na América Latina e Nigéria*

Rodrigues, C. J. (2006). O design tropicalista de Rogério Duarte. In Melo, C. H. D.(Org). O design gráfico brasileiro: anos 60. (pp. 188-215). São Paulo: Cosac Naify.

## **Sobre as autoras**

Laila Santanna, graduanda, UnB, Brasil <lailasantanna.oliveira@gmail.com>

Fátima Aparecida dos Santos, Pós Doc Università Degli Studio di Torino, Doutora pela PUC SP/ cos. PROFA associada Universidade de Brasília <designerfatima2012@gmail.com>