

UNESP 
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN

JACQUELINE APARECIDA GONÇALVES FERNANDES DE CASTRO

DESIGN COM IDENTIDADE:
POR MEIO DE ESTUDOS SÓCIO-CULTURAIS E DOS SIGNOS

Bauru/SP
2007

JACQUELINE APARECIDA GONÇALVES FERNANDES DE CASTRO

DESIGN COM IDENTIDADE:
POR MEIO DE ESTUDOS SÓCIO-CULTURAIS E DOS SIGNOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenho Industrial da Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Campus de Bauru, como requisito à obtenção do Título de Mestre em Desenho Industrial – Área de Concentração: Planejamento do Produto

Orientadora: Professora Doutora Marizilda dos Santos Menezes

Bauru/SP
2007

JACQUELINE APARECIDA GONÇALVES FERNANDES DE CASTRO

DESIGN COM IDENTIDADE:
POR MEIO DE ESTUDOS SÓCIO-CULTURAIS E DOS SIGNOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenho Industrial da Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Campus de Bauru, como requisito à obtenção do Título de Mestre em Desenho Industrial – Área de Concentração: Planejamento do Produto

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Marizilda dos Santos Menezes-UNESP

Prof. Dr. João Gomes Filho - USP

Prof^a. DR^a. Salete da Silva Alberti -UNESP

Bauru, _____ de abril de 2007.

“tornar-se humano é tornar-se individual, e nós nos tornamos individuais sob a direção dos padrões culturais, sistemas de significação criados historicamente em termos dos quais damos forma, ordem, objetivo e direção às nossas vidas”...

Clifford Geertz

“O designer é simultaneamente sujeito e objeto da dinâmica cultural. Ele influencia a cultura material e é influenciado por ela”

Gui Bonsiepe



Agradecimentos

Gostaria de expressar meus sinceros agradecimentos a todas as pessoas que direta e indiretamente, contribuíram no desenvolvimento desta dissertação e da pesquisa que a fundamentou. Em especial, à Professora Doutora Marizilda dos Santos Menezes, que me orientou neste mestrado e me orientou em muitos passos profissionais, começados nesta dissertação. E que ao final desta, considero-a como minha mentora.

Ao Professor Doutor João Gomes Filho que com seu livro Gestalt do Objeto, me ajudou a ver o princípio da pregnância da forma e assim, entender um processo de criação de imagens, por meio da leitura visual perceptiva da Gestalt e também por ter aceitado participar da minha banca.

Agradeço a Professora Doutora Salete da Silva Alberti por me auxiliar no entendimento de cultura social e interpretativa e também por aceitar participar da minha banca.

À Professora Doutora Aniceh por fazer parte da minha banca na de qualificação e por me dar um parecer adequado referente a esta dissertação.

Ao Helder Gelonezi e ao Silvio Carlos Decimone que tanto me auxiliaram em assuntos burocráticos da seção de pós-graduação.

Aos meus amigos do Jornal da Cidade: Guilherme Melo, Katia Ramazina, Carla Silva, Renato Zaidem, que me ajudaram me dando os dias para assistir as aulas do mestrado e sempre estiveram do meu lado.

À Professora Mestre Thaís Ueno que me deu uma força no início da minha carreira acadêmica, e por ser minha amiga em horas tão difíceis.

Aos professores e colegas pesquisadores que me apoiaram e me incetivaram.

À minha prima Juliana que sempre me escutou e me aconselhou.

À minha irmã Joceline de Castro, que sempre me apoiou e me ajudou em vários momentos, inclusive em leituras específicas da minha dissertação.

E para minha raiz formadora que representa minha identidade e essência de vida: Agradeço ao meu pai Adelbar de Castro, à minha mãe Dirce Fernandes de Castro, que sempre me abrigaram e me amaram, não importando as circunstâncias.

**LISTA DE FIGURAS****PÁGINAS**

Figura 1: Mapa político do Reino de Ghana	46
Figura 2: Pano Kente	49
Figura 3: O Rei Ashante Otrumfo Osei Agyeman Prempeh II	49
Figura 4: Rei Ashante do povo de Ghana	53
Figura 5: Sankofa	54
Figura 6: Pano Adinkra	59
Figura 7: Pano Adinkra	59
Figura 8: Pano Adinkra	59
Figura 9: Camisetas com Adinkras	60
Figura 10: Decoração mural da fachada de um prédio em Ghana com aplicação de adinkras	60
Figuras 11: Os adinkras em jóias	61
Figura 12: Bancos com ideogramas Akans	62



Figura 13: Influência Celta no continente europeu	63
Figura 14: Ideograma Celta - O Pássaro	74
Figura 15: Variação do Ideograma Celta - Pássaro	74
Figura 16: Símbolo Celta	75
Figura 17: Braceletes, Anel e pingente	76
Figura 18: Bolsa, porta moéda e capa de livro	77
Figura 19: Exemplos de estamparia celta em desfile de moda em 2006	77
Figura 20: Torques com remate na ponta, em ouro	78
Figuras 21: Fíbula	78
Figura 22: George Bain e seus alunos - produtos feitos por eles, baseado na geometria celta	79
Figura 23: Cartaz (DI CAVALCANTI, 1922)	95
Figura 24: Catalogo da Exposição, (DI CAVALCANTI, 1922)	95
Figura 25: Abaporu – (AMARAL, 1922).....	96
Figura 26: A Casa do Unhão - Desenvolvimento Lina Bo Bardi..	97
Figura 27: Selos Comemorativos de 500 anos do Brasil, 2000	98
Figura 28: Marca Brasil - Etiquetas de Identificação para Exportação	99

**LISTA DE QUADROS****PÁGINAS**

Quadro 1: O Uso das Cores para a Etnia Akan	50
Quadro 2: Símbolos Adinkras	55
Quadro 3: A origem dos Celtas	66
Quadro 4: Geometria Sagrada Celta	70
Quadro 5: Desenhos	71
Quadro 6: Ideogramas Celtas	73
Quadro 7: Sankofa x Pássaro Celta	102
Quadro 8: Adinkrahene x Triskel.....	104
Quadro 9: Osram Ne Nsromma x A Lua e a Estrela.....	106
Quadro 10: Nkotimsefo Mpua x Tetraskel.....	108
Quadro 11: Quadro 11: Kuntunkantam x Roda do Ser.....	109
Quadro 12: Nyame Dua (God's tree) or (altar of God) x Prosperidade.....	110
Quadro13: Krapa Or Musuyide x Cruz Celta	112



SUMÁRIO	PÁGINAS
Agradecimentos	i
Resumo	viii
Abstract	ix
Introdução	10
CAPÍTULO 1 - CULTURA E ANTROPOLOGIA	
1. - Da Natureza à Cultura.....	18
1.1 - Cultura Sob o Olhar Etnológico.....	20
1.2- Cultura Sob o Aspecto Geográfico.....	22
1.3- A Cultura Sob Visão Histórica	23
1.4 - A Unicidade: A Limitação ao Todo da Cultura	25
1.5 – A Cultura e o Design no Brasil	26
1.6 – Da Cultura à Antropologia	31
1.7 – A História da Antropologia	32
1.7.1 - Antropologia Cultural	34
1.7.2 - A Antropologia Interpretativa.....	34
1.7.3 - O Estudo do Ser Humano por Meio do Tecido Cultural	35
1.7.4 - O Tecido Cultural por Meios de Técnicas	36
1.7.5 - Aspecto Interpretativo da Pesquisa	37
1.8 - A Antropologia como Ferramenta do Designer	38



CAPÍTULO 2 - Cultura Akan e Cultura Celta	45
2.1 – Civilização Akan	45
2.2 – Suas Culturas	48
2.2.1 - Simbolismo da cor para os Akans	49
2.2.2 - Os Adinkras	51
2.2.2.1 – Sankofa	53
2.2.3 - Alguns Adinkras e suas Significações	55
2.2.4 - Adinkras na Atualidade – Cultura Viva	58
2.3 – Civilização Celta	63
2.3.1 – A Civilização Castreja	65
2.4 – Os Celtas na Inglaterra, Escócia e Irlanda	66
2.4.1 - Os Druídas	67
2.4.2 - A Arte Celta Através dos Tempos	68
2.4.3 – Os Celtas: Seus Hábitos e Suas Cores	69
2.4.4 - Geometria Sagrada Celta	70
2.4.5 - Simbologia Celta	71
2.4.6 - Os ideogramas Celtas e Suas Significações	73
2.4.7 - Símbolos Celtas: Cultura Viva	75



CAPÍTULO 3 – A Gestalt e o Design	81
3.1 – Signo.....	81
3.1.1 – Conceituação de signo.....	81
3.2 – GESTALT: Origem da Psicologia da Forma.....	83
3.3 - Organização - Princípios Básicos da Teoria <i>Gestaltiana</i>	86
3.4 - Análise Imagética	88
3.5 Gestalt e Cultura: Como Leitura e Identidade no Design	89
3.6 – O Design	93
3.6.1 - Design Gráfico no Brasil	94
3.6.2 - Justaposição e a Comparação por meio da Gestalt	99
CAPÍTULO 4 - Identidade no Design	115
4. Identidade no Design por Meio de um Estudo Sócio-Cultural e Estruturado pela Gestalt.....	115
CAPÍTULO 5 - Conclusão	121
CAPÍTULO 6 - Bibliografia	126



CASTRO, J. A. G. F., **Design com Identidade: Por Meio de Estudos Sócio-Culturais e dos Signos**. 2007. () f. Dissertação de Mestrado em Design. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, UNESP, Bauru: 2007.

RESUMO:

Vivemos em um país constituído por várias culturas e cada uma apresenta uma identidade visual, por meio de signos e símbolos. Perguntamos: Como o designer pode trabalhar essa identidade visual em produtos contextualizados sócio-culturalmente? Sabemos que o design, apesar de estar ligado, desde sua gênese ao conceito usado hoje em dia, tem como fator principal atender mais amplamente possível as necessidades das pessoas, assim deve buscar o desenvolvimento de produtos que atendam os requisitos simbólicos, de uso técnico das pessoas, considerando em seus estudos a identidade local, a herança do produto e a diversidade cultural encontrada. É nesse contexto que existe a possibilidade do uso da cultura e da antropologia, como ferramentas para o designer, que pode identificar o meio e dar características visuais do local ao objeto. O designer então usa a Gestalt como fator de significação e percepção visual, tornando esse processo uma sistematização, uma fonte de coletagem de informações de um grupo, no espaço e no tempo vivido. Assim, o processo de criação de um produto com relações sócio-culturais levam à rápida identificação do mesmo. Objeto esse, que pode criar interface com a sociedade a que pertence e que pode exercer função social, que comunique idéias e impressões, que seja fruto de um processo intelectual e funcional.

palavras-chave: design, cultura, gestalt, identidade.



CASTRO, J. G.F., **Design with Identity: By means of Partner-Cultural Studies and of the Signs**. 2007. () f. Maestry Work of Design. College of Architecture, Arts and Communication, UNESP, Bauru: 2007.

ABSTRACT:

We live in a Country based on many different cultures and each one of them presents a visual identity, thought sings and symbols. We ask: How can the designer work this visual identity in socio-culturally contextualized products? It is in this context there is the possibility of using the culture and anthropology as tools for the designer, who can identify the environment and give its characteristics to the object. The Designer then uses the Gestalt as a factor of meaning and visual perception, turning this process into a systematization, a source of group information, in the time and space they lived. This way, the creation process of a product with socio-cultural relations leads to a quick identification of the same. This object can interact with the society in which it belongs to. It can perform a social function, communicate ideas and impressions, be a fruit of a functional and intellectual process.

KEY WORD: design, culture, gestalt, identity.



Introdução:

Conhecemos o design brasileiro, por entendimento de uma civilização tropical com idade de 500 anos. Somos formados por povos europeus, africanos, asiáticos e orientais. Assim, é detectada em nosso país uma mistura de povos e culturas.

É necessário estabelecer-se a relação entre origem, identidade e interpretação dos signos e símbolos culturais, contextualizando-os em um meio sócio-cultural, para uso adequado da linguagem visual no design atual.

Não há discussões hoje em dia, sobre cultura material regional ou local. O resultado dessa ausência é o desconhecimento de culturas materiais que nós brasileiros temos em nosso extenso país. O designer tem certo afastamento das origens culturais do produto em que está trabalhando.

O que somos em matéria de identidade formal dos objetos e trabalhos de nossa nação?

Torna-se cada vez mais difícil alcançar um sinal distintivo de nossa identidade local. Essa dificuldade só pode ser vencida com uma sistematização de informações conscientes desses sinais distintivos, faz-se com que os produtos locais ou regionais tenham uma natureza própria e uma cultura singular.

Para o designer trabalhar um produto em um determinado local, ele pode ser auxiliado pelo estudo da antropologia interpretativa, que pode servir como ferramenta identificadora da pesquisa em campo e na produção de objetos culturais. Assim, poderemos interpretar e registrar suas culturas materiais, registrar situações significativas para um grupo social, agrupá-las em classes, enriquecer programas de ações inatas, estabelecer experiências, tudo que a antropologia pode nos auxiliar em uma pesquisa dentro de um nicho local.

O designer pode diferenciar fatores e agregar valores culturais, ou seja, o design aliado às culturas locais pode gerir a estética e a funcionalidade de um produto final.

Percebemos que o designer tem uma postura interdisciplinar e até transdisciplinar. Diante deste quadro de relações do designer com outras áreas,



podemos interpretar e trabalhar várias áreas de conhecimento, com o auxílio do olhar dos entendidos, no caso o antropólogo. E assim, surge a identidade no design por meio de uma cultura regional com embasamento nos estudos da Gestalt.

O objetivo deste trabalho é propor uma pesquisa sobre a identidade, por meio da cultura e da antropologia, estudadas em determinados locais, assim transpor signos e símbolos sócio-culturais para produtos contextualizados e identitários, assim gera um reconhecimento de outros locais em relação as culturas aqui estudadas.

Para tornar possível a compreensão desta proposta dentro do design, utilizamos então, como estudo de caso a pesquisa da cultura Akan e da cultura Celta, que estão vivas e fortes como padrões visuais próprios. Percebemos que estas culturas têm desenhos que falam pelos seus produtos, assim produzem leitura sócio-cultural.

Visionamos o uso dessa leitura sócio-cultural, como elemento interdisciplinar no design, em área de estamparias, em áreas têxteis, em áreas gráficas, entre outras. Este estudo de caso traz como problema, o entendimento da identidade no design, por meio sócio-cultural e a contextualização ao meio das etnias aqui estudadas.

Então, propomos como objeto de pesquisa um estudo que vise ter nas culturas tradicionais e regionais uma base de conhecimentos e uma fonte para a criação do designer para um produto com identidade sócio-cultural no tempo e no espaço.

Para o designer, pode ser um adendo à leitura visual sígnica, o uso da antropologia, pretende-se ainda, uma introdução ao design como fator diferenciador na agregação de valores culturais e funcionais de um produto, fazer uma leitura visual simplificada, com aplicabilidade em gestão de futuros projetos.

Esta pesquisa tem como objetivo específico, propor um estudo que vise uma cultura tradicional e/ ou regional como base de conhecimentos e também como fonte de criação para o designer, para a produção de um produto dentro de seu nicho sócio-cultural. Para chegar a concepção de um produto identitário com



contextualização sócio-cultural. E assim, o produto criado com leitura sócio-cultural pode ser vendido em qualquer lugar, com raiz cultural.

Partimos do pressuposto, que entre estes grupos étnicos, é preciso fazer uma revisão sobre cultura e sobre antropologia, um aprofundamento à história de cada grupo.

Para um melhor entendimento recorre-se aos antecedentes históricos do conceito de cultura e de antropologia e para realizar este trabalho será utilizada a justaposição de uma cultura europeia e por uma cultura africana, Será para mostrar suas relações de signos e símbolos e que independentemente do local, tempo ou o modo de vida, existem ligações em suas pregnâncias, em seus significados aos seus reais sentidos.

Podemos assim, estudar o desenvolvimento e a criação, conforme o habitat da cultura em análise. É a busca mais próxima de significação e identificação que o designer pode almejar de um produto contextualizado e identitário. Como Santos (1985, p. 47) identifica que:

Lendas ou crenças, festas ou jogos, costumes ou tradições, esses fenômenos não dizem nada por si mesmos, eles apenas o dizem enquanto parte de uma cultura, a qual não pode ser entendida sem referência à realidade social de que faz parte, à história de sua sociedade.

Para Laraia, (1997, p. 2), existe a reconstrução da história de povos ou regiões particulares e a comparação de vida social de diferentes povos, cujo desenvolvimento segue as mesmas leis.

Todo o comportamento humano origina-se no uso de símbolos. “Foi o símbolo que transformou nossos ancestrais antropóides em homem e fê-los humanos. Todas as civilizações se espalharam e perpetuaram somente pelo uso de símbolos, toda a cultura depende de símbolos.” (WHITE, 1955, p. 180)

Para dar continuidade aos estudos culturais é necessário discorrer sobre as culturas neste trabalho relatadas. O estudo de caso será os símbolos sócio-culturais da etnia Akan e Celta. A primeira cultura é a cultura Akan, grupo étnico localizado em Ghana, região que atualmente compreende os países de Gana, Burkina Faso e Togo. Suas simbologias datam do século IX d.C. A etnia Akan tem



simbologia sócio-cultural muito rica e assim, usaremos como fator principal e instigador desta pesquisa, o símbolo **Sankofa**, que denota o real entendimento e expressão deste trabalho.

O Símbolo Sankofa significa “voltar e apanhar de novo”: Aprender do passado, construir sobre as fundações do passado. Em outras palavras: volte às suas raízes e construa sobre ela para o desenvolvimento, progresso e a prosperidade de sua comunidade em todos os aspectos da realização humana.

Em meio a essa análise de identificação e interpretação de signos e símbolos da civilização Akan, procuramos uma civilização que também é preocupada com sua identidade, com a vitalidade de seus signos e seus processos culturais. E escolhemos assim, a cultura Celta do período La Tène, originária no norte dos Alpes, entre Áustria, Suíça e Alemanha, da Anatólia (atual Turquia) até a Espanha, Portugal, França e a Grã-Bretanha, nos anos 500 a.C.. Esses símbolos também permanecem na Escócia e Irlanda, até hoje em produtos culturais.

No texto de O’Donohue (1956, p. 84), percebemos nos Celtas uma cultura de real identidade, um povo nômade que conseguiu passar para seu povo seus interesses, seus objetivos culturais no tempo e no espaço. Sem dúvida a cultura de identidade para a justaposição aos ideogramas Akans.

A mente celta tinha um respeito extraordinário pelo mistério do círculo e do espiral. O círculo é um dos símbolos mais antigos e poderosos. O mundo é um círculo, o sol e a lua também o são. Mesmo o próprio tempo possui uma natureza circular; o dia e o ano avançam para um círculo. No nível mais íntimo, assim é a vida de cada indivíduo. O círculo nunca se entrega completamente ao olhar ou à mente, mas oferece uma confiante hospitalidade ao que é complexo e misterioso. Ele abrange simultaneamente a profundidade e a altura. O círculo nunca reduz o mistério a uma única direção e preferência. (O’DONOHUE, 1956, p. 84)

A cultura Akan é portadora de signos e símbolos, que podem valorizar e transmitir toda sua história. Conforme o texto do Centro Nacional de cultura Kumasi, pode diagnosticar:

“Não só os desenhos adinkras são esteticamente e idiomáticamente tradicionais, como mais importante, incorporam, preservam e transmitem



aspectos da história, filosofia, valores e normas sócio-culturais do povo de Gana” (GLOVER, 1998, p. 20-21).

Quando nos deparamos com o símbolo Sankofa, percebemos que nossa pesquisa já era parte fundamental para a inteligente civilização Akan, pois o significado é: a raiz, o passado, significa buscar e resolver seus problemas do passado para poder continuar, pois para construir algo com identidade é preciso estudar suas raízes.

A segunda cultura é a Celta, que por cerca de 800 e 500 a.C., habitaram a região do centro europeu, onde foi descoberta a civilização Hallstatt.

Os Celtas espalharam-se por toda a Europa. No continente foram vencidos pelos Romanos, mas nas Ilhas Britânicas a invasão romana parou na Muralha de Adriano, onde sobrevivem até hoje, na Irlanda e na Escócia

Muita da informação que até hoje, vem de escritores romanos como: Estrabão e César, apesar de não serem fontes isentas, transmitem algumas idéias acerca da sociedade céltica. (LAUNAY, 1975, p. 247)

Todas as culturas têm símbolos que representam sua origem e destino. Os celtas, protagonistas da era do manejo dos metais, foram ao mundo levando seus mais belos desenhos espiralados.

Esses desenhos têm sido repetidos por grandes artistas em épocas posteriores, alinhados com elegância e com formas que emitem a evocação e o nosso vínculo de equilíbrio com todas as forças da natureza.

A maioria das propriedades do mundo que percebemos (dimensões, cor, peso, etc.) está tenuemente relacionada com as medições físicas, as que se dão os mesmos nomes. Com base nisso, os psicólogos da Gestalt começaram a reexaminar analiticamente a percepção dos homens ao mundo. Então utilizaremos como uma estruturação ou amarração a análise da Gestalt, segundo Gomes (2000), por signos e símbolos das duas civilizações.

Hoohberg, (1964, p. 21), descreve o postulado da Gestalt, na qual são referidas as relações psicofisiológicas, pode ser assim definido:



Todo o processo consciente, toda forma psicologicamente percebida, está estreitamente relacionada com as forças integradoras do processo fisiológico cerebral.

A hipótese da Gestalt, para explicar a origem dessas forças integradoras, é atribuir ao sistema nervoso central um dinamismo auto-regulador que, à procura de sua própria estabilidade, tende a organizar as formas em modos coerentes e unificados. Assim, a Gestalt propõe que a separação figura/fundo é uma propriedade organizadora (espontânea) do sistema visual: toda forma é percebida em seu ambiente, em seu contexto, e a relação figura/fundo é a estrutura dessa relação de contextualização.

De acordo com quase todas as teorias da percepção estruturada visualmente em figuras sobre fundos, as transposições dessas noções às imagens não necessitam estabelecer uma convenção suplementar de forma regular a imagem figurativa em geral. Porque de certo modo, ela faz parte da própria noção de figuração, se nos lembrarmos que o vocabulário é consciente: imagem figurativa é a que produz ou reproduz figuras e seus fundos. Para conhecer e se conhecer, o homem se faz signo e só interpreta esses signos traduzindo-os em outros signos.

Para delimitar nossa pesquisa, trabalharemos por meio de análise teórica, com ênfase em uma pesquisa sócio-cultural, que será desenvolvida por meio do raciocínio dedutivo, com dados que serão colhidos de pesquisas bibliográficas e via internet. Assim trabalharemos nessa ordem:

Na introdução temos a apresentação dos problemas visuais encontrados no mercado mundial de hoje, e alguns porquês da atual situação do designer, que é visto apenas como produtor de inúmeros objetos no mercado sem uma identidade. Mostramos a procura de significados e identidade por meio da leitura visual e uma proposta de identificar melhor e contextualizar um produto.

No primeiro capítulo é construído o caminho para nossa dissertação, por meio do estudo da cultura e uma relação entre origem, identidade e interpretação desses símbolos culturais, para o uso adequado dentro de uma linguagem visual do design atual.

Surge a preocupação com a identidade e a contextualização dos produtos visuais no mercado, mas para se entender identidade cultural é necessário



estabelecer uma ponte com o passado.

Para este estudo comparativo entre grupos culturais foi preciso fazer uma revisão sobre a antropologia, para poder trabalhar a cultura como ferramenta em nossa pesquisa para a leitura de signos e símbolos. Leitura essa, feita pela análise sócio-cultural com enfoque na antropologia cultural e interpretativa.

No segundo capítulo mostramos a civilização Akan, que dá o real sentido a este trabalho, e serve como exemplo de uma cultura viva. Também, é demonstrada a civilização Celta, que tal qual a Akan é uma cultura muito forte e presente na atualidade.

No terceiro capítulo, explica-se a ciência que significa e identifica a Gestalt, que é vinculada ao Design. Neste âmbito, o ser humano percebe uma organização espontânea do mundo real. Com uma breve apresentação do Design no Brasil, mostraremos que o design pode ser considerado fator transdisciplinar e fator de sistematização para uma criação consciente e contextualizada.

No mesmo capítulo utilizaremos a justaposição, por meio dos signos e símbolos Celtas e Akans. Assim, perceberemos suas culturas, seus significados e suas identidades, por meio da ciência Gestalt.

No quarto capítulo, como desfecho desse círculo de estudos étnicos e de significados, procuraremos estabelecer um sistema de identificação e contextualização em visual comportamental no design, como fator diferenciador na agregação de valores culturais e funcionais de um produto.



DESIGN COM IDENTIDADE

POR MBO DE ESTUDOS SÓCIO-CULTURAISE DOSSIGNOS





1 – Da Natureza à Cultura

Neste capítulo mostraremos os diversos significados da palavra Cultura. Porque a cultura e a antropologia são fatores fundamentais para o entendimento do papel do designer no desenvolvimento de artefatos com identidade individual e identidade sócio-grupal.

Desde os primórdios da civilização humana a cultura é derivada da palavra natureza, que engloba, no interior da prática (cultural), todo um conjunto de códigos e convenções simbólicas, fundamentando relações de sentidos explícitos e implícitos em nós.

A cultura por ser derivada da natureza tem um de seus significados originais: a lavoura ou o cultivo agrícola. A palavra inglesa **coulter** que é um cognato de cultura, significa “relha de arado”, derivada da palavra cultura, que por sua vez deriva de **colere**: que pode significar muitas coisas, desde cultivar e habitar, até adorar e proteger.

Há cerca de quatro séculos a. C., Confúcio enunciou que a Natureza é a mesma e foi o ser humano e os seus hábitos que os separou dela. Estudar a trajetória do ser humano na terra e suas culturas é fator de alta complexidade da vivência humana.

Para compreendermos uma pequena parte desta trajetória que a cultura faz parte, utilizaremos a explicação etimológica da palavra **Cultura**¹:

Cultura¹, s.f. ato, efeito, arte ou modo de cultivar; conjunto das operações necessárias para que a terra produza; lavoura; categoria de vegetais cultivados; terreno cultivado; meio de conservar; aumentar e utilizar certos produtos naturais; (fig.) aplicação às coisas do espírito; estudo: cultura das letras; estado de quem tem desenvolvimento intelectual; conjunto de conhecimentos; instrução; saber: homem ser humano de grande cultura; apuro; esmero; elegância; adiantamento; civilização; (ant.) culteranismo (do lat. cultura) (FERNANDES, F., 1993, grifo do autor)

A cultura é uma ciência interpretativa em busca de significados para explicar os sujeitos da ação. Não só comportamentos, costumes, usos, tradições,



hábitos, mas como um conjunto de mecanismos de controle, planos, receitas, regras, instruções, programas para governar o comportamento humano.

O ser humano por depender dos tais mecanismos pode afirmar que é o resultado do meio cultural em que foi socializado. No qual, este ser sofre processos acumulativos, que irá refletir em conhecimento e experiência adquirida, Kroeber (1949, p. 244-245) explica que a manipulação adequada e criativa de um grupo cultural socializado permite inovações e invenções, resultantes do esforço de toda uma comunidade.

Por acumular conhecimento de seu meio, denota-se que a percepção da cultura é difícil para o ser humano comum. Imerso em sua própria cultura, ele tende a encarar suas escolhas como naturais, seus padrões, como os mais racionais e mais ajustados a uma boa vida. Quando muito, percebe algo que é inadequado e que “poderia ser de outra forma”. O que permite uma percepção cultural mais intensa é o contato com outras sociedades.

A tendência genuína do ser humano é rejeitar a outra cultura natural como inferior, como ilegítima. É o chamado etnocentrismo, uma barreira, que a despeito de prejudicar o entendimento e a relação com outras culturas, serve justamente para preservar a identidade de uma cultura frente à possível difusão de preceitos de outras culturas.

Usamos como exemplo uma definição entre natureza e cultura, estabelecendo um diálogo profícuo com Marx, Nietzsche e Freud, no livro de Eagleton (1943, p.153). Para eles, todos os eventos mais significantes se movem na junção incômoda de significado e poder. Na cultura pode encontrar-se desconcerto, frustração, com deturpações de discursos violentos ou absurdos, ou nela é depositado um resíduo de pura ausência de significado.

“A aposta de Marx, Nietzsche e Freud é que na raiz do significado há certa força, mas que só uma leitura sintomática da cultura revelará os seus vestígios. É porque os significados são sempre envolvidos com força e rompidos, deturpados e deslocados por ela, que qualquer mera hermenêutica ou teoria da interpretação está fadada a permanecer idealista”.



(...) O que quer que seja anterior à cultura, sejam as condições transcendentais da possibilidade de Kant, à vontade do poder de Nietzsche, o materialismo histórico de Marx, os processos primários de Freud ou o Real de Lacan, é sempre um certo sentido, também simultâneo a ela já que só podemos identificá-lo decifrando-o a partir da própria cultura (...) (EAGLETON, 1943, p.153)

E também, Eagleton (1943, p.154), cita a sociabilidade imposta a todos os humanos.

(...) A sociabilidade se impõe a nós como indivíduos em um nível ainda mais profundo do que a cultura, como reconheceu o jovem Marx. É claro que os corpos humanos diferem, em sua história, gênero, etnicidade, capacidades físicas etc. Mas não diferem naquelas capacidades – linguagem, trabalho, sexualidade que lhes permitem entrar em um relacionamento potencialmente universal uns com os outros, em primeiro lugar.

Para Marx a sociabilidade denota, que os seres humanos diferem, em sua história, gênero, etnicidade, capacidades físicas, mas não diferem naquelas capacidades de linguagem, trabalho, sexualidade, que lhes permitem entrar em um relacionamento potencialmente universal com os outros.

1.1 - Cultura Sob o Olhar Etnológico:

A teoria da cultura sob o olhar etnológico é um ramo da antropologia social e de outras ciências sociais relacionadas que buscam definir uma concepção heurística da cultura, tanto em termos empíricos quanto científicos, seria usar de métodos interpretativos e vivenciar o meio social vivido.

No século XIX, a cultura era definida como uma gama de atividades humanas. Para outros era um sinônimo de civilização. Já no século XX, antropólogos começaram a teorizar sobre a cultura como sendo um objeto de análise científica.

O termo cultura transita entre história de vida e filosofia fundamental, ou seja, nos mostra uma dialética entre o que nós fazemos no planeta e o que o planeta nos faz. Então, cultura é uma capacidade ativadora geral, pois todos nós seres



humanos, coexistimos com culturas sociais diferentes, não tendo como dizer que tal cultura está errada ou é inferior para uma outra, por assim dizer:

(...) por que não toma sob a sua proteção nenhuma faculdade singular do ser humano à exclusão dos outros...

(...) favoreceu cada uma e todas elas sem distinção e não favorece nenhuma delas isoladamente mais do que outra pelo simples motivo de que ela é a razão da possibilidade de todas elas (SCHILLER, FRIEDRICH, 1967, p. 151)

A sociedade é a base para a existência da cultura, e ela só é desenvolvida pela interação social. Há diversas classificações em nível de agregação cultural das sociedades. Pode-se, por exemplo, partir de construções culturais de caráter universal, padrões que existem em quaisquer culturas existentes; alguns destes padrões são:

- divisão sexual e/ ou etária dos trabalhos;
- distinção entre bom e mau comportamento;
- linguagem oral;
- manifestações artísticas;
- conceito de privacidade;
- regras para atividade sexual.

Um segundo nível seria representado por culturas nacionais, pouco homogêneas, mas que conservam traços fundamentais de semelhanças (idioma, padrão de trocas monetárias, por exemplo). Assim, existiriam culturas locais e subculturas.

O antropólogo Geertz (1975, p.57), define a cultura: “(...) como as redes de significação nas quais está suspensa a humanidade”.

Podemos dizer que cultura pode ser aproximadamente resumida como complexo de valores, costumes, crenças e práticas que constituem o modo de vida de um grupo específico. Ou seja, pode-se colocar que o ser humano é o que lhe foi ensinado pelo seu grupo social.



Willians (1943), apud Eagleton (2005, p.163), propõe uma definição para cultura:

“(...) é uma estrutura de sentimento”, é ao mesmo tempo definida e impalpável. Uma “estrutura de sentimento”, é o resultado vivo e particular de todos os elementos na organização geral de uma sociedade”...

Utilizamos a teoria da cultura como o estudo das relações entre os elementos de um modo de vida total, com junção do objetivo e do afetivo.

A cultura não estima o particular, mas o indivíduo e o universo, buscando na unicidade de algo o espírito universal, mas para isso, revela-se a essência desse algo, ou seja, despi-o de seus particulares, para uma constituição de uma auto-identidade. E para essa percepção de auto-identidade, é diagnosticada sua própria unicidade como o espírito comum da humanidade. Seria tornar-se portador de uma humanidade universal.

1.2 - Cultura sob o Aspecto Geográfico

As diferenças dos ambientes físicos terrestres condicionam a diversidade cultural, mas é possível coexistir uma grande diversidade cultural localizada em um mesmo ambiente físico.

Uma maneira bem simples de explicar como a geografia interfere na cultura de uma sociedade, como exemplo: é quando uma criança está apta ao nascer, a ser socializada em qualquer cultura existente. Assim, a gama de hábitos e costumes dessas crianças são limitados pelo contexto real e específico, onde de fato estas crianças irão crescer.

As diferenças existentes entre os grupos culturais não podem ser explicadas em termos de limitação geográfica ou biológica, ou ainda pelo seu meio ambiente. Mas o ser humano com suas limitações, até de suas forças físicas, modifica-se entre grupos, fazendo disso uma qualidade de dominar a natureza e seus predadores mais temíveis, e assim, dominar a terra, a água, o ar e o fogo. Deste modo, a cultura age seletivamente sobre o meio ambiente, levando a determinadas possibilidades e aos limites físicos.



1.3- Cultura Sob Visão Histórica

O conceito cultura foi definido pela primeira vez por Tylor (1832-1917), apud Laraya, (1997, parte 1, p. 25, grifo do autor), sob visão histórica.

No final do século XVIII e no começo do século XIX, o termo germânico **Kultur** era utilizado para simbolizar todos os aspectos espirituais de uma comunidade, enquanto a palavra francesa **civilization** referia-se principalmente às realizações materiais de um povo. Ambos os termos foram interligados por Edward Tylor (1832-1917), no vocábulo inglês **Culture**”

Jacques Turgat (1727-1781), apud Laraya (1997, p. 32), propõe a nós seres humanos, a função de historiador universal:

“Possuidor de um tesouro de signos que tem a faculdade de multiplicar infinitamente, o ser humano é capaz de assegurar a retenção de suas idéias eruditas, comunicá-las para outros seres humanos e transmiti-las para os seus descendentes como uma herança sempre crescente”

Depois de mais de um século da definição de Tylor, em que definiu cultura como tudo aquilo que independe de sua transmissão genética, Kroeber em 1917 derrubou muitas teorias sobre cultura, quando citou em seu artigo “**Superorganico, In American Anthropologist, vol. XIX, nº 2**, (1917, p. 232, grifo nosso), em que o processo de cultura consistia primeiramente em derrubar o homem de seu pedestal sobrenatural e colocá-lo dentro da ordem da natureza. O segundo passo desse processo foi representar o afastamento crescente do domínio cultural do domínio natural. Entretanto, existem outros fatores que nos levam a discutir cultura, como: considerações metafísicas e tecnológicas, mas se desviada destas, quando entramos em terrenos mais práticos percebemos que cada ser humano conhece, causas naturais e definidas que determinam as ações humanas, pelas evidências de sua própria consciência. Ou seja, um indivíduo não pode ser explicado senão em termos das suas diversidades culturais.

Todo ser humano vem de um processo evolutivo capaz de superar competições e viver modificações climáticas. Como herdeiros de um longo processo acumulativo e evolutivo, mesmo sendo considerados como animais frágeis, dotados



de inteligência inata, e também criativos, podemos correlacionar nossos antepassados aos momentos atuais e junto a isso, analisar materiais colhidos de culturas anteriores as nossas, e assim, poder mudar hábitos, costumes e objetos feitos por nós, hoje, evoluindo e aperfeiçoando nossas culturas.

A evolução por meio do processo cultural, como linguagem escrita ou visual, ajuda e muito, na compreensão da comunicação. Assim, White (1955, p. 180), considera que:

“... a passagem do estado animal para o humano, ocorreu quando o cérebro do ser humano foi capaz de gerar símbolos.”. Logo, todo o comportamento humano se origina no uso de símbolos.”“.

Por meio do símbolo foi transformado nossos ancestrais antropóides em humanos. Assim, as civilizações se espalharam e perpetuaram somente pelo uso de símbolos. Fala-se em cultura material (por analogia à cultura simbólica), ou do estudo de produtos culturais concretos (obras de arte, escritos, ferramentas, etc).

Toda cultura depende de símbolos, e o exercício da faculdade de simbolização que cria a cultura e o uso de símbolos que torna possível a sua perpetuação.

Para Geertz (1989), os símbolos e os significados são partilhados pelos membros do sistema cultural, por determinadas situações.

Sob uma visão simbolista de um mundo social, se ganha o sentido de dinamismo cultural e individual, apoiados sobre a tensão de elementos heterogêneos.

1.4 - A Unicidade: A Limitação ao Todo da Cultura

A participação de um indivíduo em sua cultura é limitada, pois nenhum ser é capaz de integrar todos os elementos de sua cultura. É certa a participação de um indivíduo em sua cultura, mas depende de muitos fatores para estar incluso em um sistema social, como (LARAIA, 1997, p. 81), cita:



“Nenhum indivíduo pode ser igualmente possuidor de todos os dotes de um sistema social, pelo contrário, ele pode parecer ignorante em alguns aspectos de sua sociedade pela vida toda”.

Embora nenhum indivíduo conheça totalmente o seu sistema cultural, é necessário ter um conhecimento mínimo para operar dentro de um grupo social. Além disso, esse conhecimento mínimo deve ser compartilhado por todos os indivíduos do grupo, de forma a permitir a convivência dos mesmos.

Devemos perceber que cada ser humano é portador de uma visão em relação ao planeta em que vive, e assim, é percebido o poder da unicidade junto à pluralidade de uma cultura.

O que acontece com a cultura é semelhante ao que acontece com cada ser humano. Tanto um como o outro ser humano, sofre mudanças resultantes da dinâmica do próprio sistema sócio-cultural e do contato com outros sistemas sócio-culturais.

É imperceptível para um observador que não tenha dados suficientes notar determinada mudança, mas o que pode causar mudança brusca em uma cultura são eventos históricos como uma grande catástrofe natural, ou uma grande inovação tecnológica ou ainda uma dramática situação de contato.

O tempo cronológico é um fator importante na análise da cultura, pois mudanças ocorrem em pequenos espaços de tempo e cada mudança, por menor que seja, pode representar o desenlace de numerosos conflitos.

Somos difusores de culturas acumuladas em nossa volta, justaposta a outras culturas, assim, podemos dizer, que vivemos uma cultura sinérgica e efêmera. Assim, é natural que não teremos uma unidade, como objetivo de culturalismo, mas de entidade provisória, pois a pluralidade é uma vivência que se integra e modifica.

Percebemos ser uma tarefa árdua, entender por meio de estudos antropológicos associados ao ambiente, ao comportamento e ao tempo, as diferenças e as igualdades de duas ou mais culturas. E para esta análise, o estudioso deve manter-se neutro em relação ao estudo, para não pender para uma ou outra cultura.



A cultura é uma forma de sujeito universal agindo dentro de cada indivíduo, em qual todo indivíduo, carrega dentro de si o potencial e busca um indivíduo ideal. Então, pode ser chamada de mecanismo, feito por agentes sócio-culturais, depois sendo chamada de hegemonia. Embora nenhum indivíduo conheça totalmente o seu sistema cultural, é necessário um conhecimento mínimo para operar dentro do mesmo. Assim, permitir a convivência dos mesmos ao sistema.

1.5 – A Cultura e o Design no Brasil

No final do século XX, assistimos muitas mudanças no cenário mundial, que alteraram muitas concepções e ações diante à sociedade. Essas mudanças ocorreram como o fim da divisão do mundo em dois blocos hegemônicos. Começou a difusão do processo de globalização econômica, e levou o mercado mundial à impulsão total.

A reorganização mundial teceu sobre as culturas mundiais novas relações de troca e intensas migrações de capital, de tecnologia e de indivíduos, gerando um inevitável impacto nas culturas e no comportamento social dos indivíduos.

O Brasil é uma mescla de povos estrangeiros, assim além de um país com diversas riquezas naturais, também encontramos diversas práticas culturais, e dentro das práticas, cores, ritmos e particularidades históricas de cada registro brasileiro.

Embora os brasileiros possam trazer consigo muitas informações dos seus antepassados, eles trazem consigo o comportamento, o sentir de uma só gente, pois falamos uma só língua com sotaques diferentes, mas é a mesma língua em todo o território nacional.

Perante o mundo, os brasileiros são considerados exóticos e criativos. Esta criatividade brasileira é vista de imediato pela forte existência de artesanato no país.

Patrícia Salomoni, coordenadora nacional de artesanato do Sebrae, entidade nacional, responsável pelo apoio das microempresas e pequenas empresas, citou que existe uma significativa exportação de artesanatos de todos os



estados brasileiros para o mundo, pesquisa feita pela revista Flechsh, J. (Hg Made In Brazil – Brazil Em Cuadros, 2006, p. 10.):

Em nosso país encontramos uma certa dificuldade na busca por produtos simbólicos e orientados ao mercado, pois o país assume enormes proporções em virtude da extraordinária diversidade cultural regional existente, obrigando a identificar de modo apropriado cada produto para sua cultura de origem.

A evolução do artesanato para o design é um fator real. E isso pode contar como evolução cultural?

Sim, onde o bom designer busca seu passado cultural por meio de signos e os símbolos sócio-culturais, para ajudá-lo a buscar desenvolvimento em novas tecnologia e consciência identificadora da cultura local.

Como colocar o conhecimento do design no trabalho artesanal, sem intervir, sem descaracterizar o produto e ainda valorizar e reforçar as tradições de uma determinada região?

O designer pode emprestar o conhecimento da pesquisa cultural, por meio dos estudos antropológicos, buscando identidade e contextualização do meio regional pesquisado.

Nesta busca, a arte popular surge como uma fonte limpa, autêntica e plena de vitalidade, oferecendo um repertório material e iconográfico, fruto de um passado de mesclagem cultural resultante das sucessivas ondas de colonização, capaz de colaborar na construção deste novo projeto de identidade Latina. (BARROSO, 1999, p.26).

Podemos perceber em um grupo social por meio de estudos etnográficos suas características presentes no espaço territorial e os seus conjuntos de símbolos e signos lingüísticos, códigos e normas (moral e ética), seus costumes aceitos e praticados, capazes de identificar e unificar esse grupo social dos demais grupos.

Partindo deste pressuposto, a identidade de um indivíduo no seu meio social não estaria ligada apenas a um território e sim a um período de sua história.

Drucker apud Barroso, (1999, p. 11), afirma em seu artigo que:



“O equilíbrio de uma sociedade está em sua capacidade de compatibilizar tradição com modernidade, passado com futuro. (...)”.

(...) um dos pioneiros do design no Brasil, Aloísio Magalhães, criador da Fundação Nacional Pró-Memória, ao propor um mergulho no passado como modo de tomar o impulso necessário para projetar o futuro, utilizava a metáfora do estilingue (instrumento rudimentar para atira pedras pequenas utilizando-se um pedaço de galho de árvore em forma de "V" e com duas tiras de borracha, também conhecido como baladeira ou bodoque). Ele afirmava que quanto mais atrás se puxavam as tiras de borracha mais longe se jogava a pedra. Assim deveria ser nossa forma de ver o passado e como ele pode influenciar nosso futuro.

No começo de um projeto o designer procura identificar os problemas, depois identifica as demandas e as ofertas, de um determinado produto. Assim o designer deve ter seu olhar no passado e os pés no futuro, ou seja, juntar novas tendências, ao conhecimento adquirido pelo tempo e pela história sócio-cultural, para obtenção de um produto com identidade.

Nós, designers, temos que abordar toda a experiência multidisciplinar desta profissão, observar e conhecer diversas profissões, experimentar culturas, interar-se da história local e produzir produtos identitários e também testar tecnologias usadas no momento da pesquisa e desenvolvimento do projeto. Seria embeber-se dos conhecimentos humanos do local para estabelecer um produto adequado ao meio.

Chegamos a um importante ponto, a possibilidade da união entre o artesanato e o design, pois o artesanato tem um papel importante na cultura local, onde foi criado, pois pode ser um inteligente catalisador e criador do desenvolvimento, com aspecto regional.

A infra-estrutura ideal para o desenvolvimento sustentado do artesanato, como uma concepção estratégica e sistêmica deve ser um conjunto de unidades, preferencialmente integradas de modo orgânico, constituído de cooperativa ou associação de artesãos, oficinas experimentais de produção, unidades de processamento e beneficiamento de matéria-prima, central de comercialização,



centro de treinamento e capacitação, núcleo de inteligência e laboratório de Design, ou seja, toda uma organização envolvendo sua sociedade.

Seguindo este padrão foram implantados, na primeira metade da década de oitenta, Laboratórios de Design em Campina Grande (PB), Recife (PE), São Carlos (SP) e Florianópolis (SC), sendo que este último se transformou em 1987 em Laboratório Brasileiro de Design Industrial – LBDI, assumindo o espaço vazio deixado com o fechamento sucessivo e prematuro dos demais Laboratórios.

O êxito e a repercussão das atividades desenvolvidas nos dez anos seguintes pelo LBDI projetaram-no internacionalmente, serve de exemplo e inspiração para o surgimento de estruturas assemelhadas em outros países. (BARROSO,1999, p. 11).

O Interdesign é um tipo de oficina de criatividade desenvolvida pelo ICSID (Conselho Internacional das Sociedades de Design Industrial), programado para durar duas semanas. O objetivo de um Interdesign é buscar respostas criativas e eficazes para problemas de uma determinada região, contexto ou tema de importância social e cultural.

Desde 1971, é realizado um Interdesign em alguma região do planeta, sendo que o primeiro Interdesign a realizar no hemisfério sul ocorreu em 1993, em Florianópolis, cujo tema foi os “Usos criativos da madeira reflorestada”. No ano seguinte realizamos em Bogotá, na Colômbia o primeiro Interdesign cujo tema foi “Design no Artesanato”.

O último Interdesign quando abordou a questão do artesanato em Barcarena, Pará – 11/1998, cujo tema foi “O desenvolvimento de novas famílias de produtos de Cerâmica. O interdesign é uma atividade de meio, cujo objetivo é o de iniciar uma intervenção responsável e com visão de longo prazo”.

O conteúdo simbólico dos artefatos está intrinsecamente ligado ao seu valor de uso, devendo ser entendido, respeitado e valorizado. Neste ponto, uma outra característica do designer é sua capacidade de buscar respostas inovadoras para problemas de natureza técnica, a partir da decodificação de repertórios culturais.



Ao colocar no centro de nossas preocupações a busca da melhor solução possível para os problemas que nos são apresentados no cotidiano, podemos atuar a partir de uma perspectiva holística, assim, os produtos resultantes passariam naturalmente a terem uma convergência com seu contexto de produção e uso. É esta convergência, o princípio de unidade almejada e a base sobre a qual se constrói uma identidade. Essa informação é vital para qualquer empreendimento e principalmente o artesanato, dada a diversidade de peças e modelos de um mesmo produto e muitas vezes com utilização diferenciada.

Muitas vezes, técnicos e artesãos, por não perceberem ou mesmo não entenderem de toda esta dinâmica inerente ao mercado, terminam contribuindo para o fracasso de muitos produtos.

Os principais fatores para um fracasso são: ausência de uma análise de mercado, baixa qualidade, defeitos nos produtos, falta de inovações nos produtos, inexistência de embalagens que pudessem ressaltar as informações e agregar valor ao produto, altos custos de produção, ação da concorrência, desconhecimento dos canais de distribuição, pouca organização da categoria e o esforço de marketing ineficaz. Então, é percebida a falta de um designer no meio artesanal.

A venda e a compra do artesanato em grande escala é por enquanto uma atividade embrionária, com raras exceções que alcançam um alto grau de satisfação e valor agregado. Isso ocorre em países, onde a atividade está unida à cultura e é disseminada por grandes regiões, como os Indianos que contratam designers italianos para atuar junto aos artesãos. Isso também ocorre na Tailândia e na Itália.

Seria necessária a busca de suas raízes, a procura de significados de seus signos para um bom desenvolvimento de produto, ou seja, um produto cultural, com identidade, um produto consciente e funcional.

1.6 – Da Cultura à Antropologia

A interligação da cultura à antropologia é tenue, por isso, faremos uma retórica à cultura. No início do século XIX, o termo germânico *Kultur* era utilizado para simbolizar todos os aspectos espirituais de uma comunidade. A palavra



francesa *Civilization* referencia-se principalmente às realizações materiais de um povo. Ambos os termos foram sintetizados por Edward Tylor (1832 – 1917), no vocábulo inglês cultura:

“tomado em seu amplo sentido etnográfico é este todo complexo que inclui conhecimentos, crença, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade” (TYLOR, 1871 APPUD LARAYA, 1997)

Reparemos que a antropologia parece verter da cultura com naturalidade quando diz respeito aos feitos humanos e conduções para o futuro, como Santos (1985, p. 7) detectou que cultura: “É uma preocupação em entender os muitos caminhos que conduziram os grupos humanos às suas relações presentes e suas perspectivas de futuro”.

Diante da vertente antropologia, é preciso agrupar várias áreas do conhecimento, cuja finalidade comum é a descrição e a análise do ser humano, baseando-se nas características culturais dos grupos étnicos, enfatizando através do tempo suas diferenciações e afinidades.

Laraia, (1997, p. 2), define Antropologia como:

- a) a reconstrução da história de povos ou regiões particulares,
- b) a comparação de vida social de diferentes povos, cujo desenvolvimento segue as mesmas leis.

1.7 – A História da Antropologia

A palavra antropologia deriva de duas palavras gregas: “*anthropos*”, que significa "homem" ou "humano"; e *logos*, que significa "pensamento" ou "razão". Os antropólogos geralmente investigam as formas de desenvolvimento do comportamento humano, objetivando descrever integralmente os fenômenos sócio-culturais.

Grandes filósofos já haviam pensado as relações sociais e o comportamento humano. Entre os gregos, os filósofos pré-socráticos, Homero e Hesíodo, passaram a "medida Humana", evidenciada como centro da discussão



acerca do mundo. Os gregos, os romanos e os chineses deixaram valiosos registros acerca de culturas diferentes das suas.

Na Idade Média muitos escritores contribuíram para a formação de um pensamento racional voltado ao estudo da experiência humana, como é o caso do francês Jean Bodin, era Jurista, teórico do absolutismo, inventor do princípio de separação entre Estado e governo, precursor do Mercantilismo, nascido em Angers, França, em 1530, estudioso dos costumes dos povos conquistados, que buscava, explicações das dificuldades encontradas para administrar esses povos.

A maioria dos autores concordam que a antropologia foi definida enquanto disciplina, somente depois do iluminismo, a partir de um debate acerca do objeto e o método, as origens do saber antropológico remontam ao Classicismo. Então, o ser humano pensou antropológicamente quando pensou a si mesmo e sua relação com o outro ser humano.

Entre as diversas ciências humanas que emergiram da Revolução Intelectual dos séculos XVIII-XIX, a antropologia foi a mais tardia de todas. Seu acontecimento real ocorreu após o impacto do pensamento evolucionista e darwinista no século XIX. Abriu-se o caminho no mundo científico, atrás do chamado elo perdido, ou seja, do antropóide ao ser humano.

A antropologia então começa a crescer, procurando determinar qual é a organização social dos grupos sociais e qual é o sistema de parentesco destes grupos, como realizam suas cerimônias de iniciação e de matrimônio, como procedem nos seus ritos religiosos.

Denota-se que, depois do início da organização dos grupos sócio-culturais, há a necessidade da antropologia que é a ciência que estuda as culturas humanas, investiga as origens, o desenvolvimento e as semelhanças das sociedades humanas, assim como, as diferenças entre elas.

Dentre os diversos tipos de antropologias estudadas destacaremos duas: A Antropologia Cultural e a Antropologia Interpretativa, as quais atingem mais diretamente o objetivo deste trabalho.



1.7.1 - Antropologia Cultural

A antropologia cultural é uma linha de pesquisa que cresceu muito, pois engloba a lingüística, a arqueologia e a etnologia. (descrição ou crônica da cultura de um grupo ou povo). São estudos referentes ao comportamento humano rotineiro, que genericamente chama-se de cultura.

Para o antropólogo, cultura é a forma de vida de um grupo de pessoas, uma formação dos comportamentos apreendidos, aquilo que é transmitido de geração em geração por meio da língua falada, da simbolização, que resulta em mecanismos comportamentais introjetados pelo indivíduo.

Os antropólogos têm seus olhos e ouvidos voltados para os signos lingüísticos visuais, escritos e falados, para os mitos, os hábitos, os costumes, os procedimentos nupciais, as tatuagens, os sacrifícios e todos são passíveis de serem estudados, compreendidos e catalogados.

1.7.2 - A Antropologia Interpretativa

Clifford Geertz é um dos antropólogos norte-americanos mais conhecidos e prestigiados da atualidade, é uma figura marcante da segunda metade do século XX. Faleceu dia 30 de Outubro de 2006, aos 80 anos de idade. Era Professor Honorário na School of Social Science do Institute for Advanced Study em Princeton (New Jersey), da qual foi um dos membros fundadores em 1970. Formou-se em filosofia e estudos literários na Antioch College (1950) e doutorou-se em antropologia em Harvard (1956).

Geertz estimulou a reflexão sobre as ciências do homem e colocou em convenções que viriam a originar um paradigma no conhecimento cultural desde a década de 80, no sentido de uma "antropologia interpretativista".

Na segunda metade do século XX, depois de Claude Lévi-Strauss, provavelmente, Geertz foi o antropólogo, cujas idéias causaram mais impacto, utilizada na Psicologia, na História e na Teoria Literária.



Este estudo de Geertz tem início na defesa de "quem as pessoas de determinada formação cultural acham que são os que elas fazem e por quais razões elas crêem que fazem o que fazem".

Uma das metáforas preferidas, de Geertz, para definir o que faz a Antropologia Interpretativa é a da leitura das sociedades por analogias a textos. A interpretação ocorre em todos os momentos do estudo, da leitura do "texto", cheios de significados que é a sociedade para a escritura do texto do antropólogo.

A Antropologia Interpretativa analisa a cultura como hierarquia de significados, pretendendo que a etnografia seja uma descrição mais aprofundada, de interpretação, escrita e cuja análise é possível por meio de uma inspiração hermenêutica. É crucial o entendimento sobre a leitura, que os indivíduos fazem de sua própria cultura.

1.7.3 - O Estudo do Ser Humano por Meio do Tecido Cultural

Laraia declara (1997, p. 2), que: (...) "o mundo como um todo está fracamente preparado para aceitar o estudo geral da vida humana como um ramo da ciência humana" (...).

A identidade de um grupo étnico mantém-se viva, quando cria história e pode nutrir-se de lembranças de um passado prestigioso ou não.

Jocelyne Streiff (1997) tem como definição do termo **grupo étnico** em bibliografia antropológica que é igualmente entendido (cf. Narrol, 1964), para designar uma população que:

1. Perpetua-se biologicamente de modo amplo;
2. Compartilhar valores culturais fundamentais realizados em potente unidade nas formas culturais;
3. Constituir um campo de comunicação e de interação;
4. Possuir um grupo de membros que se identifica e é identificado por outros como se constituísse uma categoria diferenciável de



outras categorias do mesmo tipo.

O grupo étnico só pode ser estudado pela evolução da cultura, por meio de inovações, absorções do apreendido, reorganização.

Por continuidade, a cultura: são as técnicas que se desenvolvem, são as crenças e os mitos que mudam, são as sociedades que crescem a partir de pequenos núcleos, viram cidades, nações e impérios.

Como foram discutidos anteriormente, os acúmulos de conhecimentos e a conservação da história, são transmitidos, apreendidos e pode comportar vários princípios de aquisição e programas de ação dentro de uma cultura e organização social.

Como organização humana e plausível Morin (2003, p. 38), cita que:

O crescimento e a reorganização do cérebro, iniciados com o erectus e terminados com o sapiens, testemunham da trindade humana (indivíduo – sociedade – espécie).

(...) o indivíduo humano pode dispor da consciência de si, capacidade de se considerar como objeto sem deixar de ser sujeito. O pleno desenvolvimento do pensamento comporta a sua própria reflexibilidade: a consciência pode atuar sobre o ser humano refletindo sobre si mesmo, ou atuam sobre o próprio conhecimento tornando-se conhecimento do conhecimento.

Assim, a humanidade surge de uma pluralidade e de uma justaposição de trindades:

- indivíduo – sociedade – espécie
- cérebro – cultura – mente
- razão – afetividade – pulsão

“A diáspora da humanidade a partir dos tempos pré-históricos, pigmeus, negros, amarelos, índios, brancos remetem à mesma espécie, dispõem dos mesmos caracteres fundamentais, mas a diáspora permitiu a expressão da diversidade, a variedade de indivíduos, de espíritos, de culturas, tornou-se fonte de inovações e de criações em todos os campos. (MORIN, 2003)

O tesouro da humanidade está na diversidade criadora, mas a fonte de toda sua atividade está na sua unidade geradora. E esta diáspora da



humanidade nos coloca outra informação em relação à identidade individual. É uma partícula de vida, em um momento efêmero e ao mesmo tempo carrega consigo a plenitude da realidade vivida, ou seja, uma existência, o ser, a atividade, assim é o todo de uma vida e sem deixar de ser uma unidade elementar de vida. Portanto, o todo e parte desse todo, não sendo apenas a trindade complementar indivíduo / sociedade / espécie, mas suas contradições também, carregando a forma da condição humana.

Podemos dizer que a sociedade humana reproduz-se, perpetua-se, regenera-se a partir de regras, saberes, mitos, normas e interdições de uma cultura, que realizam incorporações sociais de um indivíduo e como normaliza o social de atividades biológicas e funções sexuais.

Qualquer sociedade é ao mesmo tempo um campo de interesses individuais e uma comunidade fadada ao interesse coletivo. O ser individual só pode existir em uma cultura, mas se mantém inacabada, pois não pode realizar todos os seus desejos.

O indivíduo pode isolar-se, mas jamais poderá sobreviver se não tiver sido formado culturalmente. Assim o indivíduo tem uma identidade social e a única capaz de permitir que ele se realize, mas também capaz de subjugarlo.

1.7.4 - O Tecido Cultural por Meios de Técnicas

A metodologia antropológica inclui técnicas como:

- Observação participante: método genealógico, observações controladas de comportamento.
- Análises técnicas - questionário, teste psicológico, análises estatísticas, entrevistas clínicas, estratificação, método biográfico que é um tratamento do humano.

Muitos dados antropológicos são obtidos por meio da pesquisa de campo que consiste em observar, indagar, escutar, fazer e anotar.



Isso tudo faz com que o antropólogo tenha uma experiência idiossincrática. Isso é, um relato biográfico, o qual tem um rótulo de documento pessoal ou humano.

1.7.5 - Aspecto Interpretativo da Pesquisa

Neste trabalho a antropologia é discutida sob aspecto de uma contextualização interpretativa e abordagem intersubjetivista. Para a analogia que será feita entre os signos e os símbolos das duas culturas estudadas serão formados objetos sócio-culturais que podem representar e compreender.

Sabemos que a interpretação científica ganha legitimidade na medida em que pode explicar um número considerável de fenômenos por meio de estabelecimento de um padrão. Azzan (1993), cita em seu estudo:

Se Geertz parte da pressuposição de que é na parte e não no todo que reside o caráter diferenciador para análise, que se preocupa com a positividade (...). Desse modo figuramos (...) relações sistemáticas entre fenômenos diversos, como a decodificação, etc.

Nota-se aqui, que a leitura permitida será a relação e interpretação dos signos e símbolos das culturas Akan e Celtas, que analogicamente se entendem. O modelo interpretativo formaliza o objeto, constituindo caminhos rumo ao objetivo. Pois o desenvolvimento interpretativista assume a intersubjetividade. Podemos dizer que a antropologia interpretativa fecharia o círculo.

Geertz começa sua produção interpretativa depois dos anos 60. Nesse sentido, a antropologia interpretativa nasceu de um culturalismo que nunca negligenciou a dimensão histórica da cultura, e igualmente de um racionalismo que se construía para sepultar a cultura estruturalista. Para o antropólogo é tomada como verdade as versões dos informantes locais (pelo empirismo), assim os modelos jogados no discurso dos nativos são modelos conscientes. E neste empirismo a Gestalt pode explicar subjetivamente para obtenções de conclusões interpretativas.



1.8 - A Antropologia como Ferramenta do Designer

No nosso caso, tomamos como base o estudo da antropologia com olhos que propõe um método identificatório, com o auxílio da Gestalt, nas etnias Akan e Celta.

Voltando a atenção ao nosso país podemos observar que existe uma grande produção de objetos e uso de tecnologias, sem que haja, em geral, a busca da origem e da identidade cultural dos produtos. Podemos considerar que, a maioria dos produtos de nosso país são descontextualizados por cultura regional.

Como dizer se são produtos pensados e contextualizados culturalmente?

Somos um pouco de todas as raças. Desempenhamos usos e costumes trazidos das imigrações retidas que incorporados, formam a pluralidade cultural de nosso país presente no idioma, na culinária, nos comportamentos sociais, no sincretismo religioso, na política, na condução do ensino nas escolas e, enfim, em todas as manifestações de linguagens (...)

(...) mas eis um dos lados negativos dessa constituição cultural: a diluição e descaracterização desses significados importados, permeados pela forte influência da cultura de massas – modelo mundial da atualidade, nos faz portadores de comportamentos viciados e saberes distorcidos, provocando muitas vezes, no campo da inovação – concepções que já são obsoletas na sua origem. (TURIN, 2004. p. 3-4.)

Os produtos pensados e contextualizados culturalmente criam uma leitura rápida, por meio de nossos hábitos, rotinas e comportamentos, dados que podem qualificar o modo de pensar de um povo.

É necessário que o designer volte para as origens de alguns símbolos culturais de que nos apropriamos, muitas vezes indevidamente. E para essa observação detalhada de signos e símbolos culturais são precisos conhecimentos antropológicos, pois conhecer o ser humano é situá-lo no universo e não separá-lo, pois temos que ter em mente que todo conhecimento humano deve contextualizar seu objeto



Mediante a fatos de contextualização do objeto ao meio pertencente, podemos nos fazer as seguintes perguntas:

Quem somos? Onde estamos? De onde viemos? Para onde vamos? Tais perguntas servem para mostrar que somos seres complexos e multidimensionais, que não conseguimos explicar nossas criações por estudos disjuntivos com pensamentos redutores e muito especializados. E para isso é necessário um estudo transdisciplinar, para criarmos um design atual e com produtos identitários, sabidos de história.

É considerado que o crescimento dos saberes, sem precedente na história, aumenta a desigualdade entre os que possuem e os que deles estão desprovidos, gerando assim uma desigualdade crescente no seio dos povos e entre as nações de nosso planeta: (CARTA DA TRANSDISCIPLINARIDADE, Preâmbulo, <http://www.unipazrj.org.br/transdisciplinaridade.htm>, acesso em 27/09/2004).

O designer deve buscar a transdisciplinaridade na antropologia, na cultura, e na história para estar a serviço do ser humano. No plano histórico, individual e social e com o auxílio explicativo da Gestalt, podemos complementar, melhorar e até gerir novos dados.

A partir dessa imersão em várias ciências, que podem articular-se e podem nos oferecer uma nova visão da natureza da realidade atual. Então, procura-se uma abertura nova no mercado, em busca de um projeto identitário.

Considera-se neste trabalho a existência da simultaneidade, as concepções do tempo, do espaço e da história, da tecnologia desordenada, da nossa destruição material e espiritual e do crescente horizonte da transitoriedade.

Assim, usamos a antropologia como ferramenta inteligente, que agrupa várias áreas do conhecimento, cuja finalidade comum é a descrição e a análise do ser humano, baseando-se nas características biológicas e culturais dos grupos étnicos, enfatizando através do tempo suas diferenciações e afinidades. E dentro da antropologia encontramos um ramo denominado Etnografia, que tem como desinência: grafia vem do grego *grafo*, significa escrever sobre um tipo particular –



um etno ou uma sociedade em particular, de uma região. Etnografia é a especialidade da antropologia, que tem por fim o estudo e a descrição dos povos, sua língua, raça e manifestações materiais de suas atividades por meio dos símbolos.

“Lendas ou crenças, festas ou jogos, costumes ou tradições, esses fenômenos não dizem nada por si mesmos, eles apenas o dizem enquanto parte de uma cultura, a qual não pode ser entendida sem referência à realidade social de que faz parte, à história de sua sociedade” (SANTOS, 1985, p. 47).

Laraia (1997, p. 2), define Antropologia como:

- a) a reconstrução da história de povos ou regiões particulares,
- b) a comparação de vida social de diferentes povos, cujo desenvolvimento segue as mesmas leis.

A Etnografia é parte integrante do estudo de etnologia, que é a forma de descrição da cultura material de um determinado povo. Ela é a escrita do visível, depende das qualidades de observação, de sensibilidade do outro, do conhecimento sobre o contexto estudado, da inteligência e da imaginação científica do etnógrafo.

“Todo o comportamento humano origina-se no uso de símbolos. Foi o símbolo que transformou nossos ancestrais antropóides em homem e fê-los humanos. Todas as civilizações se espalharam e perpetuaram somente pelo uso de símbolos, toda a cultura depende de símbolos.” (WHITE, 1955, p. 180)

Como ramo específico da Antropologia, temos a Etnografia, que estuda e descreve as manifestações materiais de um determinado grupo cultural. Tem como objeto segundo (GEERTZ, 2005, p. 5):

(...) pesquisa social, observação participante, pesquisa interpretativa, pesquisa analítica, pesquisa hermenêutica. Compreende o estudo, pela observação direta e por um período de tempo, das formas costumeiras de viver de um grupo particular de pessoas: um grupo de pessoas associadas de alguma maneira, uma unidade social representativa para estudo, seja ela formada por poucos ou muitos elementos.

A comparação antropológica com aprofundamento etnográfico em uma



cultura para outra, tende a mostrar que a criação e a produção cultural independe do local, do tempo ou o modo de vida, e que uma cultura não pode ser considerada mais ou menos desenvolvida em relação à outra.

A pesquisa antropológica de símbolos, das etnias escolhidas para abordagem e investigação científica traz algumas contribuições para o campo das pesquisas qualitativas que se interessam pelo estudo das igualdades e desigualdades dos grupos em lugares e tempos diferentes.

As imagens, os símbolos e os mitos não são criações irresponsáveis da psique; eles respondem a uma necessidade e preenchem uma função: revelar as mais secretas modalidades do ser. Por isso, seu estudo nos permite melhor conhecer o homem, “o homem simplesmente”, aquele que ainda não se compôs com as condições da história. Cada ser histórico traz em si uma grande parte de humanidade anterior à história. (ELIADE, M., 1991, p. 8).

O designer deve utilizar o conhecimento oferecido pela antropologia na criação de novos produtos, entretanto não deve apenas ver o objeto e reproduzi-lo, descontextualizando-o. Sugere-se, que uma das funções de um designer seja: observar, analisar, fazer um estudo das partes que conjuga o todo, de um símbolo com a ajuda da Gestalt, a procura do significado para somente depois se debruçar sobre a produção.

Moraes (1997, p. 86-87), observa que o designer chama a atenção para algumas questões, que hoje precisam ser acrescentadas à mesma e que levam a uma reflexão bem mais complexa sobre a profissão.

(...) Entre estas questões estão os aspectos culturais que dizem respeito ao comportamento humano, os aspectos semiológicos, semânticos e psicofisiológicos (cognitivos, psicológicos e subjetivos) que envolvem a concepção de produtos.

(...) “o design se aproxima ainda mais neste final de século das ciências sociais, da sociologia, da antropologia e da filosofia, em busca de antecipar as necessidades reais dos usuários do futuro” (MORAES, 1997, p. 56).

Como Azzan (1993), perspicazmente coloca como síntese de modelo sistematizado ordenador:



(...) esse modelo deverá demonstrar, com um número mínimo de elementos e relações, as próprias características daquilo que o inspirou: o mundo das relações palpáveis, sensíveis, pertencentes ao conjunto das experiências vividas dos homens. Se esse modelo for o mais simples e ao mesmo tempo, o que mais possa dizer sobre seu “motivo”, sem contudo “deformá-lo, enfim, se o trazer” a sua imagem “até nós, então seu sucesso estará garantido...(pg. 61)”.

A cultura e a antropologia serão usadas como: ferramentas que são usadas pelo designer, que podem servir de instrumentos conceituais, para dar conta de noções abstratas e configurá-las em proposições, Segundo Dilthey (1989 apud, AZZAN C., J., 1993 p. 9), diz ser:

(...) a historicidade é essencialmente a afirmação da temporalidade da experiência humana, tal como descrevemos. Significa que compreendemos o presente apenas no horizonte do passado e do futuro (...)

(...) Uma outra consequência de historicidade é que o homem não foge à história, pois ele é o que é pela história. A totalidade da natureza humana é apenas histórica (...)

(...) Para Dilthey, tem como consequência um relativismo histórico. Afirma que não é possível recuar para além da seletividade da consciência histórica. O homem dissolve-se e altera-se no processo da história. A história em última instância uma série de visões do mundo, não tendo padrões determinados e fixos para julgar a superior.

Em um sentido interpretativo, devemos lembrar que o círculo hermenêutico em que, Geertz (1989), relaciona a parte ao todo, e produz uma compreensão de uma parte pelo todo, também produz uma compreensão de uma relação que mantém com a outra, num vai e vem de definições, assim a história depende de todo seu contexto vivido. O que nos leva ao próximo capítulo é exatamente essa interpretação do contexto vivido por meio do signo, elemento de significação.





DESIGN COM IDENTIDADE

POR MBO DE ESTUDOS SÓCIO-CULTURAISE DO SIGNOS





2 - CULTURAS AKAN E CELTA

2.1 – Civilização Akan

Por que trabalhar a cultura Akan?

O Brasil tem a maior população de origem africana do mundo. Segundo o IBGE, os negros e pardos representam 45% da população brasileira, ou seja, oitenta milhões de brasileiros. A maior concentração de afro-brasileiros dá-se no estado da Bahia, onde 80% da população é de ascendência africana. E na região da Bahia vieram grupos étnicos vindos de Gana, Benim e Nigéria.

A área costeira da África Ocidental é densamente povoada, o que remonta da época da colonização portuguesa, quando o país ainda era chamado de Costa do Ouro, devido às imensas jazidas que existiam no local. Os escravos eram vendidos pelo reino Ashante, que vivia na África Setentrional e migrou para a região, a fim de comercializar mão-de-obra aos europeus, em troca na maioria das vezes por tecidos.

O principal motivo de essa civilização ser estudada aqui é por ser uma cultura invadida por diversos povos, e ainda assim, conseguiu preservar seus valores culturais, sua identidade, por meio de seus produtos contextualizados.

O país de Gana é compreendido no reino de Ghana (o vocábulo com “h” – Ghana é para diferenciar o reino do país de Gana), dominados pelo reino Ashante. O reino de Ghana está representado, na **Figura 1**, logo abaixo, região que compreende atualmente Gana, Burkina Faso, Togo, Guiné e Costa do Marfim.

Faremos um breve histórico da Região de Ghana, para situar melhor o leitor.



Figura 1: Mapa político do Reino de Ghana
Fonte: (<http://www.mcchange.org/page.jsp>)

Os povos da África com seus conhecimentos náuticos estiveram nas Américas, muito antes de Colombo e Cabral. Desde 1862, a contragosto de pesquisadores, intelectuais e governantes ocidentais, as pesquisas científicas têm comprovado que os africanos marcaram as civilizações pré-colombianas. Como relatou (NASCIMENTO, 1996, p. 67), em suas pesquisas, sobre as presenças africanas, que também se fez no norte europeu, na Escandinávia e na Irlanda, no Egito, desde a 12^a dinastia dos faraós Senusert I e Tutmose III, quase dois milênios antes da Era Cristã, já mantinham relações comerciais com essas regiões européias, sobretudo para buscar minérios, tais como o estanho.

Fonseca (2004, p. 2), no Caderno de Formação, UNESP, 2004, informa que MacRitchie relatou 3 províncias escocesas que eram negras até o século XVIII a. C as ilhas ocidentais da Escócia: Skye, Jura e Arran, ainda mantinham a maioria negra, oriunda desta população. A presença dos fomorianos, marinheiros africanos que invadiram e tentaram conquistar a Irlanda em tempos remotos é até os dias de hoje um acontecimento lendário.

As deusas egípcias Nath e Anu permanecem vivas nos cultos tradicionais da Irlanda. Desse modo, verifica-se que nas mitologias escandinava, sobretudo dinamarquesa, inglesa, francesa e alemã estão presentes os homens negros, de pequena estatura e de cabelos lanudos (carapinha) (NASCIMENTO, 1996, p. 68).

Em 1670, o reino Ashante era governado por Osei Tutu, um líder militar do clã Oyoko. Foi estabelecido o controle de toda a região e usou como centro de



operação a cidade de Kumasi, controlando inclusive o povo Akan, mas de uma maneira mais livre.

No fim do século XVI d.C., foram encontrados sítios arqueológicos da região ghanense, na zona litoral oeste da África e também na zona sul do Reino e pode mostrar que esteve habitada essa região desde a idade do bronze, cerca de 4000 a. C. (MAESTRI, M, 2000, pg. 21).

Segundo (SHILLINGTON, K., 1995, pg. 194):

“Osei tutu’s federation conquered Denkyira and other akan States and by 1700 controlled most of the Goldfields of the forest. His successor Opoku Ware (1717-50), expande the bondaries of Asante until it covered most of modern Ghana, from the forest on the coast to savanah in the north.”

Mais tarde no século XVIII, os chefes de governo eram apontados ou promovidos por hereditariedade. O centro do governo era militar e estes eram responsáveis para governar junto ao rei. Sua base de riqueza era os campos auríferos e seus estados pagavam taxas em ouro.

O pesquisador CHIAVENATO (1986), percebeu que a cultura material da maioria das etnias do oeste africano era muito rica e peculiar e que seus sistemas agrícolas eram muito bem desenvolvidos.

Os povos do oeste africano tinham, indubitavelmente, sistemas agrícolas bem-desenvolvidos. Os Daomé tinham até mesmo um sistema de “*plantation*”; todos esses povos – Daomé, Ashante, Yoruba, para mencionar apenas alguns dos mais proeminentes – tinham um sistema de comércio cuidadosamente regulamentado; existia grande número de ligas artesanais. (CHIAVENATO, 1986, p. 49)

Por reconhecimento dos produtos contextualizados e identitários do povo Akan, e pela história da África estar muito ligada à História do Brasil. Como já dito anteriormente, denota-se a relevância de estudar esse povo em nossa dissertação.

A civilização Akan ocupa praticamente toda parte sul de Ghana. Os historiadores trabalham a idéia que o grupo Akan migrou do norte para ocupar a floresta e as áreas litorais do sul no começo do século XIII. Alguns dos Akan ocuparam a seção oriental da Costa do Marfim, onde criaram a comunidade de



Baule. O povo Akan também ocupou toda a Costa do Marfim e desenvolveu muitas relações com os britânicos.

Os Akans do litoral, por consequência da longa associação britânica, como consequência, absorveu alguns aspectos da cultura e da língua britânica. Assim, tornou-se habitual entre estes povos aceitar nomes britânicos como nomes de família.

A família é a unidade básica na sociedade Akan, é comandada por mulheres. Cada linhagem familiar pertence a um grupo incorporado com sua própria identidade e simbologias.

2.2 – Suas Culturas

Segundo os aspectos históricos, o *Kente* é um pano de importante consideração para a arte cultural e histórica do grupo Akan. Os contos históricos localizaram a origem do tecido Kente, no Oeste, Reino africano, entre 300 d.C. e 1600 d.C., mas alguns historiadores mantêm que Kente é uma das várias tradições de tecelagem que existiram na África Ocidental antes da formação do Reino de Ashante no século XVII.

O Kente foi encontrado em outras civilizações africanas no Vale do rio Nilo, (Egito) e Nubia ou Kush. Existem grandes evidências pictóricas e arqueológicas provando a existência de uma indústria de tecelagem desde 3200 a.C.

O Kente em seu contexto cultural de uso é mais que um pano, é uma representação visual de história, filosofia, ética, literatura oral, convicção religiosa, valores sociais e pensamento político.

Originalmente, seu uso era reservado para funções especiais sócio-culturais e sagradas, mas depois foi difundido como ornamento no vestuário. Um exemplo de pano quente está representado na figura 2, logo abaixo:



Figura 2: Pano Kente

Fonte: (<http://www.adire.clara.net/Kentegallery.htm>)



Figura 3: O rei Asante Otumfuo Osei Agyeman Prempeh II, usando um Kente

Fonte: (<http://www.History of Kente Clothp.htm>)

2.2.1 - Simbolismo da cor para os Akans

O simbolismo da cor dentro da cultura Akan é regional. Como em uma convenção, as mulheres tendem a preferir panos com cores dominantes mais leves, como a branca, a amarela clara, a rosa, a púrpura, a azul clara, a verde clara e a



turquesa. Geralmente os homens tendem a preferir roupas com cores dominantes mais escuras como a preta, a azul escura, a verde escura, a castanha, a amarela escura, a laranja e a vermelha, mas atualmente as pessoas tendem a ignorar estas convenções e escolhem as cores baseadas em seus próprios gostos.

No quadro de nº1 abaixo, mostra bem o que as cores representam para os Akans

Quadro 1: o uso das cores para a etnia akan.
fonte: ([http:// www.historyofkenteclothp.htm](http://www.historyofkenteclothp.htm))

AMARELO em todas as suas variações é associado com a gema do ovo, frutas maduras e comestíveis, legumes e também o ouro mineral. Em algumas cerimônias de purificação espiritual os estames são triturados e coloca-se o amarelo com a união de óleo de palma com ovos. Simboliza santidade, preciosidade, direito autoral, riqueza, espiritualidade, vitalidade e fertilidade.

ROSA é associado com a essência de vida. É visualizado com a sensação aprazível e gentil, e também associado à ternura, tranquilidade, prazer, e doçura. De acordo com o pensamento social Akan, estes atributos são geralmente considerados como aspectos essenciais.

VERMELHO é associado com o sangue, ritos sacrificatórios e o derramar de sangue. O humor de olhos vermelhos significa uma sensação de seriedade, prontidão para um encontro sério espiritual ou político. O vermelho é então usado como um símbolo de humor exaltado espiritual e político, sacrifício e luta.

AZUL é associado com o céu azul, o domicílio do Criador Supremo. é então usado em uma variedade de caminhos para simbolizar santidade espiritual, boa fortuna, paz, harmonia e idéias relacionadas.

VERDE é associado com a vegetação, canteiro, a colheita da medicina herbária. As folhas verdes tenras são normalmente usadas para borrifar água durante as cerimônias de purificação. Simboliza crescimento, vitalidade, fertilidade, prosperidade, saúde abundante e rejuvenescimento espiritual.

PÚRPURO é visualizado da mesma maneira como a cor castanha. É considerado como terra, associada para uso em cerimônias e propósitos curativos. Também é associado com aspectos femininos de vida. os panos púrpuros são principalmente vestidos por mulheres.

COR CASTANHA tem uma semelhança íntima para vermelha-marrom que é associada com a cor da Mãe Terra. Vermelha-marrom é normalmente obtido de barro e está associado com curativo e a potência para repelir álcool malévolos.

BRANCO seu simbolismo deriva da parte branca do ovo e do barro branco usado em purificação espiritual, curando, ritos de santificação e ocasiões festivas. Em um pouco de situações simbolizam



contato com o ancestral, deidades e outras entidades desconhecidas espirituais. É usada em combinação com a cor preta, verde ou amarela para expressar, espiritualidade, vitalidade e equilíbrio.

CINZA esta cor é usada para curar, limpar o espiritual, é para recriar equilíbrio espiritual. Também É usado em cerimônias para proteção contra algo malévolos. Cinzento está então associado com a marca espiritual. É associada com a lua que representa a essência da vida.

Os ornamentos prateados são normalmente vestidos por mulheres e são usados no contexto de purificação espiritual, nomeando formalidades, formalidades de casamento e outros festivais de comunidade. simboliza sossego, pureza e trabalho.

OURO deriva seu significado do valor e prestígio social associado com o mineral precioso. o pó de ouro foi usado como meio de troca e para fazer ornamentos reais valiosos. Simboliza direito autoral, riqueza, elegância, alto status, qualidade suprema, glória e pureza espiritual.

PRETO derive seu significado da noção que novas coisas ficam mais escuras à medida que eles amadurecem; e envelhecimento físico vem com a maturidade espiritual. Os Akans enegrecem a maior parte de seus objetos rituais para acrescentar sua potência espiritual. A cor preta simboliza uma energia espiritual intensificada, comunhão com algo ancestral, antigüidade, maturidade espiritual e potência espiritual.

2.2.2 - Os Adinkras

Os Akans trabalharam **os ideogramas** como simbologia de vida, fazendo com que seu povo viva a comunicação em todos os seus seguimentos.

(...) **Esses ideogramas são chamados Adinkras**, palavra que significa adeus, visto seu primeiro uso ter sido nas estamparias em ocasiões fúnebres ou festivais de homenagem. Eram destinadas aos trajes de reis e líderes espirituais, em ritos e cerimônias. Com o tempo, esses panos além do caráter cerimonial passaram a fazer parte da vida fora da corte, mas preservando-se o papel de tecido nobre é ainda reservado a ocasiões especiais como casamentos, festas, ritos de iniciação e funerais. O pano de Akan não é usado apenas como ornamento, mas também como meio de expressão e comunicação. (MENEZES, M., 2000, grifo nosso)

Como exemplo específico disso é tradicionalmente usado o adinkra que é estampado com tinta vegetal em tecido de algodão. Adinkra significa adeus, e este tecido é usado em ocasiões fúnebres ou festivais de homenagem. Cada Adinkra tem um nome e um significado, derivam de provérbios, fatos históricos, comportamentos humanos



Os adinkras tornaram-se fatores identificadores e potencializadores da imagem de todo o produto. Esses símbolos já se tornaram uma arte nacional ganense, somando-se em muitos números. Adinkra, também é um tecido de tradição Africana, de prestígio real, produzido no início, na cidade de Kumasi. De acordo com os Ashantes foi introduzido em 1818, com valor filosófico e cultural, por meio de uma guerra ganha do reino rival Adinkra, por isso tem esse nome.

O rei Asantehene Osei Bonsu, Ashante, moveu contra o rei Kofi Adinkra de Gyaaman, região da Costa do Marfim o confronto. A guerra foi gerada devido o Rei Adinkra ter copiado o banco real¹ do Asantehene, **o gwa**, assim o rei revoltou-se tomou o reino Adinkra e com o reino sua arte Adinkra.

Tradicionalmente, a estampagem Adinkra é realizada com tinta vegetal em tecido de algodão, e impressa com carimbos recortados de cabaças. Adinkra significa adeus, e este tecido é usado em ocasiões fúnebres ou festivais de homenagem. (MENEZES, M., 2000).

A comunicação por meio das vestimentas é de valor essencial para a cultura Akan.

O pano Adinkra é um objeto de arte importante que constitui um código no qual os Akan depositaram alguns aspectos da soma de seu conhecimento, crenças fundamentais, aspectos de sua história, atitudes e comportamentos frente ao sagrado, e como sua sociedade tem sido organizada. (ARTHUR et ROWE, 1998-2001, p.1)

Na figura 4, abaixo, percebemos a importância de seus símbolos em sua cultura, reparem a vestimenta. A potência da imagem, por meio dos adinkras é incorporado, preservado e transmitido aspectos da história, filosofia e normas sócio-culturais de seu povo, remetemos à afirmação de Hall (1989, p. 71-72.).

Identidade cultural não é uma essência fixa, que se mantém imutável em relação à história e à cultura. É sempre construída através da memória, fantasia, narrativa e mito. Identidades culturais são pontos de identificação,

¹ Banco Real - Gwa - na cultura Akan, tem valor pessoal, distintivo. **Em alguns lugares tem conotação religiosa como para os Ashantes, que é considerado como a morada do dono.** (NASCIMENTO, 1996)

os instáveis pontos de identificação ou sutura, que se constituem dentro dos discursos de história e de cultura.



Figura 4: Rei Ashante do Povo de Ghana.

Fonte: (<http://www.ghana.com/republic/adinkra/index.html>)

2.2.2.1 – Sankofa

Segundo Nascimento (1996, pg. 35), há evidências que o Adinkra surgiu no ocidente africano, por meio da expulsão de sacerdotes do Egito que foram obrigados a migrarem para o ocidente, isso antes de Cristo. Nascimento (1996), também relata que os *Adinkras* apresentam forte ligação com o Egito.

Já que o nosso objetivo é uma proposta de buscar a identidade visual por meio de sua própria história, então: como **Sankofa**, (Figura 5) surge a chave de nossa pesquisa ao observarmos um ideograma Akan, denominado **Sankofa**, que significa “voltar e apanhar de novo”, seria aprender com o passado, construir sobre as fundações do passado. Em outras palavras, volte às suas raízes e construa sobre elas para o desenvolvimento, progresso e a prosperidade de sua comunidade.



Figura 5: Sankofa

Fonte: (www.welltempered.net/adinkra/htmls/adinkra/adin.htm)

O Adinkra **Sankofa** pode ser traduzido literalmente como: san = retorno, ko = ir, fa = olhar, pode ser entendido também como: buscar, levar, necessitar, ou seja, voltar e apanhar de novo, aprender com o passado, construir sobre as fundações do passado.

Somente nas décadas de 50 e 60, após a independência da maioria dos países africanos é que houve interesse dos estudiosos ocidentais, pela busca de histórias e relatos africanos. Daí então, a importância dos estudos sobre a África até então abandonados à curiosidade de alguns estudiosos isolados, e conseqüentemente a projeção das necessidades de cooperação cultural e técnico-científica. Ao nível de retórica oficial, enfatizou-se muito a importância de conhecer melhor a África para reforçar os laços de parentesco histórico resultante da escravidão e de colonização que marcaram o Brasil e a África.

A democracia implica na grande tolerância entre os segmentos éticos que compõem a sociedade dos grupos diferentes possam coexistir, ou seja, exige-se respeito da diversidade étnica e cultural e o reconhecimento do direito que tem toda cultura de cultivar suas especificidades, pois assim, ela enriquece o próprio ethos cultural brasileiro.

A referência à África não deve ser entendida como uma volta ao passado, mas como uma necessidade fundamental para a desconstrução de uma identidade própria, viva, tanto no presente, como na perspectiva de um futuro melhor, para os filhos, deste continente tão sofrido. Assim, os ideogramas de Akan tiveram primeiramente uma função decorativa, como estampa de um dos panos de maior prestígio da África Ocidental.

Eram destinadas aos trajes de reis e líderes espirituais, em ritos e cerimônias. Com o tempo, esses panos além do caráter cerimonial passaram a fazer parte da vida fora da corte, mas preservando-se o papel de tecido nobre é ainda reservado a ocasiões especiais como casamentos, festas, ritos de iniciação e funerais. O pano de Akan não é usado apenas como ornamento, mas também como meio de expressão e comunicação. (MENEZES, M., 2000)

Podemos dizer que a história do Sankofa nos remete a outra forma de comunicação visual, à significação simbólica de objetos e vida desta etnia, uma espécie de porta-voz de sua filosofia, o poder da reconstrução e de retificação cultural.

Mostra-se um entendimento de cultura muito inteligente, ou seja, na interpretação que a cultura tem, seja qual for ela, jamais será estática, e sim dinâmica.

2.2.3 - Alguns Adinkras e suas Significações

Selecionamos alguns dos símbolos Adinkras mais conhecidos e utilizados, dentre a infinidade de ideogramas criados pelos Akan.

Quadro 2: Símbolos Adinkras – tradução nossa
Fonte: (<http://Adinkra Symbols.htm>)

	SANKOFA (<i>Go back to fetch it</i>) Símbolo de sabedoria, aprendendo com o passado para construir um bom futuro.
	DWENINI MMEN (<i>Ram's horns</i>) Símbolo de força na mente, corpo e alma, com humildade. representa o carneiro que lutará fortemente com seu adversário, com ênfase no equilíbrio e necessitando força para ser humilde.
	AKOKO NAN (<i>Hens feet</i>) Símbolo de proteção, disciplina, com paciência, piedade, afeto.

	<p>ANANSE NTONTAN (<i>The spider's web</i>) Símbolo de sabedoria, astúcia, criatividade e a complexidade da vida.</p>
	<p>OSRAM (<i>The moon</i>) Símbolo de religião, paciência e determinação.</p>
	<p>OSRAM NE NSROMMA (<i>The moon and the star</i>). Símbolo de religiosidade, amor, harmonia, afeto, lealdade, benevolência e essência de feminina de vida.</p>
	<p>NSOROMMA (<i>Star</i>) Símbolo de padroamento, lealdade para com o supremo – ser e confiar em Deus(religião).</p>
	<p>ASASE YE DURU (<i>The earth is heavy</i>) Símbolo da providência e da divindade da mãe terra.</p>
	<p>AKOMA (<i>The Heart</i>) Símbolo do amor, da paciência, da benevolência, religiosidade, da sinceridade e da tolerância.</p>
	<p>KUNTUNKANTAN (<i>Inflated pride</i>) Símbolo de vaidade, orgulho, arrogância e a guerra contra o exagero da arrogância, do orgulho e do egocentrismo.</p>
	<p>NKOTIMSEFO MPUA - <i>suástica</i> (<i>The hair style of court attendants</i>), os raios do sol, Símbolo do serviço e da lealdade. Baseado no ceremonial de corte de cabelo para atender a família real.</p>
	<p>KWATAKYE or GYAWU ATIKO (<i>A special hair style of Kwatakye, the war hero</i>). Símbolo de bravura, da audácia e do valor.</p>

	<p>OHENE ANIWA (<i>The eyes of the king</i>). Símbolo de vigilância , proteção, segurança e excelência. Os olhos dos reis estão ao seu redor.</p>
	<p>NYAME NWU NA MAWU (<i>God does not die, and so I don't die.</i>) Símbolo da onisciência e onipresença de Deus e as infinitas almas humanas e também da antiguidade.</p>
	<p>ABAN (<i>A fortress or a two-story house associated with the seat of government</i>) Símbolo de força, sede do poder, autoridade e magnificência.</p>
	<p>EPA (Handcuffs) Símbolo da lei e justiça - algemar.</p>
	<p>MPATAPOW (<i>A knot of reconciliation and peace</i>) Descreve o complexo ou os laços da sabedoria. O símbolo da reconciliação e da paz.</p>
	<p>KRAPA or MUSUYIDE (<i>Good fortune or Sanctity</i>) Símbolo da boa sorte, santidade, espírito de Deus, força espiritual.</p>
	<p>NYAME DUA (God's tree) or (altar of God) Símbolo da presença divina e proteção de Deus</p>
	<p>Adinkrahene significa "o primeiro, o chefe da simbologia adinkra", portanto pode ser entendido como gratidão, carisma, governo liderança, centralização de poder,</p>
	<p>GYE NYAME (except God) Símbolo da onipotência de Deus. Este é um ótimo panorama de criação, de voltar ao tempo imemorial, não uma vida que se serrou aqui, começou e nem poderá viver para ver este fim, exceto Deus.</p>



Posteriormente estes símbolos serão contrapostos aos símbolos dos celtas, por meio da Gestalt e suas categorias conceituais.

A Gestalt estabelece que o equilíbrio, a inteligibilidade e a beleza da forma espontânea e inata pertencem aos sentidos de todos os seres humanos. Assim, os Akans encontraram equilíbrio e toda uma significância do seu povo por meio dos ideogramas Adinkras.

2.2.4 - Adinkras na Atualidade – Cultura Viva

Para os Akans, as Idéias culturais são comunicadas por meio de sistema de signos, para significar e por meio da imagem simbolizar. Hoje podemos observar que seus signos dão base de identificação e assim, marcam território e dão fidelidade ao cenário dessa civilização. Os seus significados identitários abraçam os personagens diários através do imaginário e do lugar em que vivem.

Os ideogramas Adinkras estão vivos até hoje, pois os objetos produzidos pelos Akans são utilizados por outros povos, mesmo sem o conhecimento da simbologia Akan. Os outros povos utilizam como adorno, ou como objeto decorativo, mas os Akans sabem que onde o objeto estiver, terá um pouco de sua história sócio-cultural.

As figuras a seguir demonstram muito bem a identificação e a contextualização da cultura com seus produtos. A internet hoje é um meio de globalização e mesmo assim, quando nos deparamos com um produto contextualizado ao seu meio cultural, percebemos que podemos ter identidade e unicidade em meio à globalização.

As três mantas ilustradas nas figuras 6, 7 e 8, são usadas como vestuário sobrepostos em vestidos, blusas, ou em lenços, com estamparias de Adinkra. São produtos atuais, com desenvolvimentos tecnológicos atuais, mas com símbolos Adinkras, que marcam a origem desse povo.

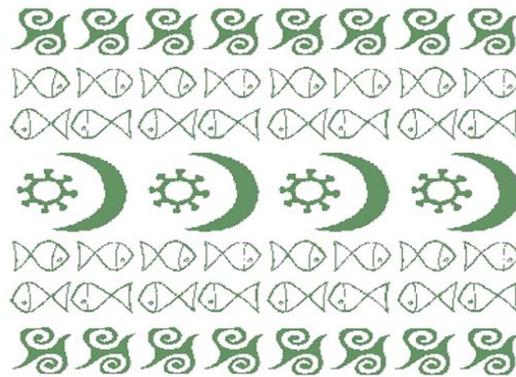


Figura 6: Pano Adinkra.

Fonte: (www.dosanto.com.br/joia.htm)

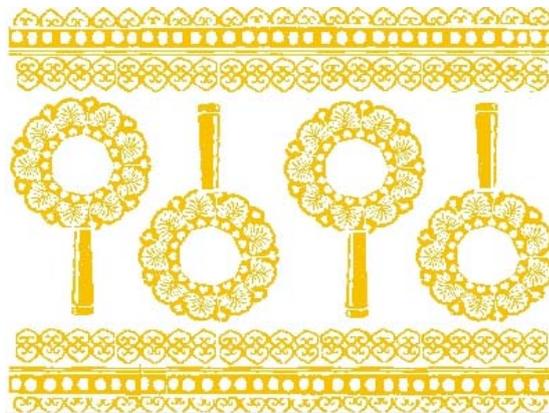


Figura 7: Pano Adinkra

Fonte: (www.dosanto.com.br/joia.htm)

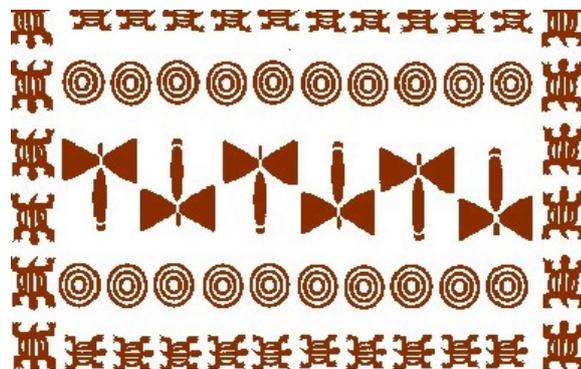


Figura 8: Pano Adinkra

Fonte: (www.dosanto.com.br/joia.htm)

As camisetas da Figura 9, logo abaixo também são da loja *Do Santo*. São feitas por uma designer do Rio de Janeiro que é encantada com a contextualização do povo africano Akan. A estilista relata em seu site, que sua pesquisa de mercado foi exatamente buscar a identidade e a filosofia desse povo e com ele poder trabalhar sua história e vida por meio da moda.



Figura 9: Camisetas com adinkras - Fonte: (www.dosanto.com.br/joia.htm)

Encontramos ainda, exemplos de aplicação de Adinkra na arquitetura do povo Akan, como mostra a Figura 10. Nesse caso não é somente elaborada nos termos da função e da tecnologia do edifício, apresenta-se também, como uma reflexão dos povos e de seu espírito da independência, dos princípios do projeto que codificam as mensagens expressivas que continuam sendo observadas por todos que passarem por uma construção contextualizada com Adinkras.

Os vários Adinkras são utilizados como relevo ou rebaixas, em paredes na arquitetura do povo Akan. Também são usados para dar efeito de favo de mel, que serve para ventilação e iluminação naturais.

A incorporação dos símbolos na arquitetura do Akan foi limitada tradicionalmente aos edifícios públicos, tais como o palácio do rei (*ahemfie*) e edifício do Shrine (*abosom dan*), e, em alguns casos, os repousos de líderes elevados da comunidade. Hoje os símbolos são incorporados em edifícios confidenciais e públicos a fim de enfatizar a estética e a contextualização do Akan, procurando sempre o significado social do prédio. (KOJO, A. e ROWE, R. - 1998-2001, grifo do autor)

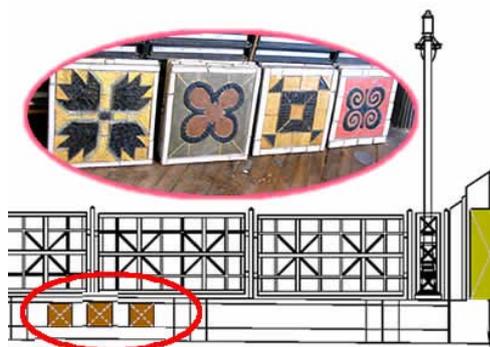


Figura 10: Decoração mural da fachada de um prédio em Gana com aplicação de adinkras
Fonte: (www.mcchange.org/page.jsp)

A civilização Akan tem tradição na criação de joalheria. Essa é composta por maravilhosas peças em ouro, desde o princípio da civilização. Suas jóias não têm apenas intuito ornamental, suas características são representadas em cada detalhe das peças, variam para identificar marcas da sociedade.

As jóias, assim como os tecidos são expressões de maior relevância na criação artística africana, demonstrando habilidade na manipulação dos materiais e demonstrando a capacidade de criação de cada povo. A habilidade principalmente com os metais como o latão, cobre, bronze e ferro são demonstrados com requinte de detalhes.

As jóias Akan em fios de ouro são peças excepcionais, superiores às européias, aparecem na forma de brincos, colares, medalhas e uma grande variedade de anéis. (MENEZES, 2005)



Figuras 11: Os adinkras em jóias. Peças feitas em ouro branco 18 k.
Fonte: (www.marshall.edu/akanart/abrammoo.html)

Na Figura 12, temos exemplos da aplicação de adinkra no mobiliário. Os Adinkras utilizados no mobiliário são de beleza única, são bancos feitos pelo povo Akan.

A Simbologia utilizada é exclusiva do trono do o rei, que tem como filosofia, saber reinar através do olhar no passado, para construção certa do futuro, por meio de união e fé do seu povo.

O banco do rei simboliza a autoridade do estado, representando o poder político. Existem tantos bancos quantos chefes tradicionais, muito deles proverbiais, como exemplificam as ilustrações. O mais famoso dos bancos reais é o SIKA GWA KOFI, o banco dourado, que teria sido invocado do céu por Okonfo Anakie, sacerdote principal de Osei Tutu, então Asantehene, Rei dos Asante. Seu furto pelos ingleses foi motivo das

guerras de Ashante, que perduraram quase um século. (NASCIMENTO, 1996, pg. 24).



Figura 12: Bancos com ideogramas Akans

Fonte: (www.africana.com/Utilities/Content.html?&.../cgibin/banner.pl?banner=Arts&.../Article / tt_822.htm)

2.3 - Civilização Celta

Os povos Celtas, foram divididos em cinco grupos, e assim, entraram na Lusitânia, pelo Algarve (*os cinetes*), entre os rios Sado e Tejo (*os sempsos*), entre a Estremadura e o Cabo Carvoeiro (*os sepes*), pelo centro (*os pernix lucis*) e pelo norte (*os draganes*). E nem a Roma imperial conseguiu vencê-los na Grã-Bretanha.

Por estender sua influência cultural por todo o continente europeu, foi grande a contribuição dos povos Celtas para a Cultura Portuguesa, desde as ilhas britânicas até os Balcãs, e mesmo até a Anatólia.

Essa influência cultural ainda se percebe em algumas das línguas faladas na Europa, como o gaélico e o bretão. E por isso podemos denotar que também temos a cultura Celta em nossa cultura brasileira missigenada, este é um dos fatores que nos levou a utilizar a cultura Celta em nossa pesquisa.

A influência cultural celta jamais desapareceu, ainda é muito viva na Escócia e na Irlanda. O mapa abaixo (Figura 13), aponta a distribuição celta nos dias de hoje e onde já existiu.

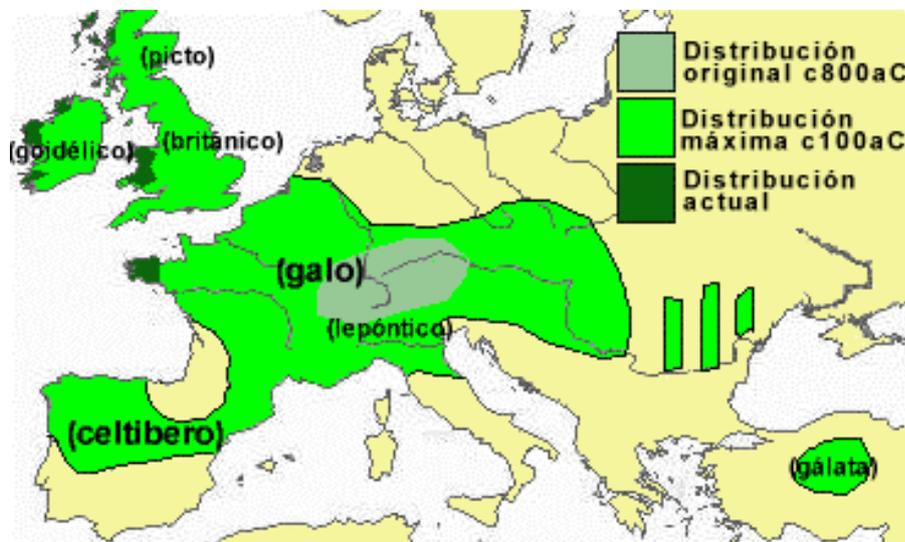


Figura 13: Influência celta no continente europeu
Fonte: (www.dearqueologia.com/.../mapa_celtas.jpg)

A civilização Celta foi nomeada diferentemente em diversos locais como: etruscos, vascos (ou bascos), germanos, vikings, gaulêses, poloneses, russos,



irlandeses, portugueses, escandinavos. Os Celtas desapareceram da Europa, exceto na Irlanda e nas Terras Altas da Escócia, pois, estavam fora dos limites do Império romano.

Há milhares de anos atrás, a Raça Negra (ou Sudeana, por ser de origem equatoriana) dava a si mesma o nome de Atlantes e dominava a fraca Raça Branca, se autodenominava Man (q.s. Ser); Atlantes significava Os Senhores, pelo que os Man deram a si mesmos, também, o nome de Kelts (q.s. Heróis). Eis aqui a origem do nome Celta, ou Kelt. (BARCELOS, J., Mundo Celta, 2006)

No Primeiro milênio a.C., foi introduzida na Europa, a metalurgia do ferro, como o feitiço de espadas, que foram encontradas no cemitério de Hallstatt, na Áustria. A Cultura Hallstatt foi a primeira das várias culturas existentes na Idade do Bronze.

A primeira cultura reconhecida como celta foi a Hallstatt, de 1000 a 250 a. C., oriundas da região da Áustria, perto do sul da Alemanha. O nome "Celta" surgiu da tribo dominante dos Hallstatt, e tornou-se um conceito unificador para toda a cultura. Os primeiros vestígios ligados à cultura céltica, só apareceram por volta de 800 a.C., no sul da Alemanha e nos Alpes Orientais.

Efetivamente, entre 800 e 500 a.C., o povo que habita a região do centro europeu, onde foi descoberta a civilização dita Hallstatt é incontestavelmente celta. Não existe nenhuma solução de continuidade entre a primeira civilização do ferro e a segunda, a partir do ano 500, dita de Tène. Ora, os habitantes de Tène são Celtas. As inscrições que eles deixaram, o testemunho de quantos os freqüentaram fazem fé. (PLACE, 1977, p.10)

Nos três últimos séculos a.C., a Europa céltica, desenvolveu a cunhagem de moeda, os estados progrediram, apareceram grandes povoações. As construções eram de madeira como: casas, oficinas, armazéns, celeiros.

A Irlanda dos seis primeiros séculos da era cristã nos ensina muito sobre a civilização dos Celtas em seu conjunto. O país foi imobilizado no tempo, posta ao abrigo das influências exteriores por sua insularidade. Muitas informações que até



hoje nos chega vem de escritores romanos como Estrabão e César, que nos transmitiram algumas idéias acerca da sociedade céltica.

"Repete-se que não temos sobre as crenças da Terra Céltica pagã senão documentos de segunda mão. É um erro. Possuímos um milheiro de manuscritos irlandeses que exprimem essas crenças através da literatura, pois quase nada neles é cristão." (DUCAN, 2007, p.18) .

Os celtas espalharam pelo mundo suas indumentárias, suas peças de metais, suas construções de moradia, suas sabedorias sobre a natureza e a caça. A homogeneidade dos túmulos, ornamentos e armas indicam ter sido comum a todas as regiões européias que conheceram o domínio celta antes da conquista romana.

A bravura dos Celtas em batalhas é lendária. Os guerreiros celtas lutavam nus, tendo como proteção um escudo de madeira reforçado com bronze, a espada e sua coragem. Para eles, um herói não morria, pois a morte era só uma passagem, ou seja, um ponto no meio da estrada, entre a vida terrena com os humanos e o além, com os deuses.

Os Celtas em geral eram bem instruídos, particularmente no que diz respeito à religião, filosofia, geografia e astronomia, ciências herméticas. Eles influenciaram a Literatura européia.

2.3.1 – A Civilização Castreja

A civilização castreja era delimitada ao sul pelo rio Vouga, ao leste pelos rios Navia e Esla, ao norte pelo Atlântico (norte de Portugal e Galiza). Era uma civilização da Idade do Ferro tardia, com origem auctóne, tinham uma ou mais muralhas defensivas, habitações em forma cilíndrica e construída em blocos de Granito. A necessidade de defesa, mostra que eram povos beligerantes. E vários estudos comprovam que a forte cultura celta (Castreja), influenciou toda a cultura portuguesa.

A cultura Celta é formada por três fases:

Fase 1 – ligada ao bronze Atlântico e à Idade do Ferro, com alguns vestígios de origem mediterrânica;



Fase 2 – características celtas e mediterrâneas;

Fase 3 – quando se integra ao império romano.

No Quadro 3, temos a cronologia da cultura Celta

Quadro 3: A Origem dos Celtas

Fonte: (<http://www.sobresites.com/celtas/artigos/divindades.htm>)

Período	Características
1.200 a.C.	Vestígios Arqueológicos
700 – 500 a.C.	Atingem as Ilhas britânicas. Neste período estavam associados à civilização Hallstatt.
400 – 100 a.C.	O território celta se estende da Espanha ao Mar Negro. Período da cultura La Tène.
390 a.C.	Saqueiam Roma
276 a.C.	Chega à Ásia menor identificados como Gálatas
272 a.C.	Saqueiam Delfos
Século II a.C.	Os romanos conquistam a Gália Cisalpina
133 a.C.	Cipião Emiliano submete a Celtibéria a Roma
Século I a.C.	A Gália Transalpina é tomada por Júlio César
25 a.C.	A Galácia (região turca), torna-se província romana
Século I d.C.	A maior parte das ilhas britânicas é subjugada por Roma
Século I d.C. – até os dias atuais	A cultura celta manteve-se relativamente preservada na Bretanha, Cornualha, Galícia, Gales, Galícia, Highlands da Escócia, Ilha Manx e Irlanda.

2.4 – Os Celtas na Inglaterra, Escócia e Irlanda

Os Celtas migraram para a Irlanda, vindos da Europa enquanto continente. Foram vencidos, no continente pelos Romanos e a invasão romana foi até a Muralha de Adriano. Só ficaram traços fortes da cultura nas Ilhas Britânicas, em especial na Irlanda, onde permaneceu com autonomia e herança cultural. Assim, a organização social celta só pode ser estudada pelo meio da cultura irlandesa, escocesa e galeza, que se conservaram durante muitos séculos.



Os celtas radicados na Irlanda dividiram-se em cinco classes: nobres, sacerdotes ou druídas, livres, não livres e escravos. A maioria era formada pelos livres. Os homens que não eram livres arrendavam terras e exerciam funções consideradas inferiores. Já os nobres possuíam grande extensão de terras e eram fornecedores de mão-de-obra, gado, mantimentos e ajuda militar ao rei.

Os celtas irlandeses organizavam-se em pequenos estados, cada um com um núcleo = túath, nas quais se organizavam assembleias populares dirigidas pelo rei. Nos Túaths as mulheres livres também participavam das assembleias e lhes era permitido o direito de voto. Eles trabalhavam em cerâmica, metalurgia e tecelagem. Eram moradores de cabanas de madeira ou de caniços trançados firmados com argila, pintadas em cores vivas.

Os celtas construíam templos nas matas para realizar seus cultos religiosos. A maior parte das cerimônias era celebrada nas florestas, pois na natureza encontravam fontes como: caças, frutos e lenha, e as árvores revestiam-se de caráter sagrado para eles.

2.4.1 - Os Druídas

Os druídas possuíam conhecimentos de Ciência, Matemática, Botânica, Medicina e Astronomia; eram encarregados da nomeação dos reis (o rei velho era, com freqüência, morto ritualmente antes que fosse eleito um novo); faziam sacrifícios em rituais; ensinavam oralmente uma doutrina secreta, bem como conhecimentos tradicionais, proibidos de serem escritos.

Quando Roma conquistou Gália, no último século a. C., o que César temeu foram os druídas e sua influência. Acreditava na possibilidade de fracasso caso os druídas se unissem contra ele. Em conseqüência, introduziu medidas repressivas, e os druídas foram forçados a fugir para regiões remotas, como Inglaterra, Irlanda e Gales, onde não seriam incomodados. O modo de



vida celta continuou na Irlanda até o século XVI. Existem indícios de que alguns druidas conservaram suas influências ao menos até o século XVII.

O sacerdócio era exercido pelos druidas, em geral escolhido na classe aristocrática. Seu nome significa: consciência do carvalho, a árvore sagrada dos celtas. Eles eram submetidos a um intenso aprendizado de religião, ciência, filosofia, poesia e tradição, junto aos druidas mais velhos, desde criança.

A doutrina céltica enfatizava a terra e a deusa mãe, enquanto que os Druidas mencionavam diversos deuses ligados às formas de expressão da natureza. Enfatizavam igualmente o mar e o céu e acreditavam na imortalidade da alma, que chegava ao aperfeiçoamento através das reencarnações. Eles tinham conhecimentos de como viver em harmonia com a terra, da importância da terra sadia, assim sendo, evitavam mutilá-la inutilmente e até mesmo da importância de tratá-la.

Os druidas, além de sacerdotes, também eram professores, médicos e primeiros ministros, exercendo uma grande ascendência sobre o rei. Eles podiam se casar, mudar de um lugar para outro, eram apenas excluídos da função militar.

2.4.2 - A Arte Celta Através dos Tempos

Arte céltica foi importante na medida em que desenvolveu um estilo todo próprio, que várias vezes estavam em oposição ao classicismo de Roma e Grécia. Em outras palavras os celtas anteciparam em vários séculos as correntes artísticas que propunham inovar a arte tida como oficial. A arte celta é dividida em dois períodos (assim como a história da própria civilização): Hallstat e La Tène.

A arte celta tem estilo bem definido, apresenta uma grande variedade de formas, destacam-se os trabalhos em metal, construções em pedra e iluminuras. No estilo primitivo (Hallstat), encontram-se braceletes de



ouro, que inspiraram gregos e etruscos. No estilo plástico (La Tenè), grandes objetos em bronze descobertos em tumbas, assim expandindo a arte celta para a Grécia e Itália, mostraram avanços na joalheria e utensílios de combate. Os artistas mostraram uma qualidade tridimensional em suas composições. As artes para eles tinham duas funções principais: Religiosa e Bélica. Na religião, ela estava presente em pinturas e esculturas usadas para espantar maus espíritos ou para reverenciar a natureza e seus deuses. Na bélica, a arte estava na decoração de espadas, escudos e capacetes.

O desabrochar artístico ocorreu no período lateniano, onde o estilo celta se espalhou e se integrou com as expressões artísticas da época. Tem um estilo extremamente peculiar. Tinha-se grande preferência por temas ligada à natureza: árvores, flores, animais e seres sobrenaturais zoómorfos.

Todas as técnicas de joalheria da época foram usadas em sua criação, como a gravação, a filigrana, o *intaglio* e a fundição, onde figuram bestas e pássaros inspirados pela arte saxônica: filigranas e entrelaces de minúsculos grãos de metal que compõem figuras.

2.4.3 – Os Celtas: Seus Hábitos e Suas Cores

Os atos funerários, pelas evidências arqueológicas, indicaram uma forte influência dos povos circunvizinhos. Aristocratas eram enterrados com diversos pertences cuidadosamente trabalhados, entre eles vasos, armas e outros. Era comum o morto usar uma espécie de gargantilha de valor bastante significativo, chamada torque. Esse tipo de colar era peculiar da cultura celta, possuía forma tubular, com desenhos de espirais concêntricas. Os torques de ouro, por exemplo, indicavam que o corpo sepultado era certamente um aristocrata.

Os guerreiros celtas vestiam camisas bordadas e coloridas, com calças chamadas *bracae* e um manto preso aos ombros por um broche, também chamado de fíbula, mantos escuros no inverno e claros no verão. Esses mantos são listrados ou quadriculados e possuem diversas cores.



As cores para os celtas eram de grande importância. Em batalhas, os guerreiros celtas pintavam o corpo com tinta azul. Eles também dividiam as classes sociais por meio de cores, da seguinte forma: os escravos só poderiam usar a cor amarela, todos os celtas poderiam usar amarelo, preto e branco, já a classe nobre também poderia usar o vermelho, o verde e o marrom e apenas a realeza poderia usar todas as cores e também o azul e o violeta, dignas só dos reis. No quadro 4, temos o significado das cores para os celtas.

Quadro 4: As cores para os celtas
Fonte: (www.clothingaddress.htm)

Dourado: saúde, prosperidade e proteção, sucesso
Rosa: coisas do coração
Vermelho: vitória em competições - a cor vermelha representa sangue de inimigos sacrificados na véspera da celebração. o sangue servia para proibir e assustar os espíritos de inimigos, as vinhas, flores e ramos de erva mistletoe vem da tradição celta. representam o desejo de paz, beleza e amor.
Laranja: providência
Amarelo: escravos, estudos, papéis, cartas, viagens.
Púrpuro: sucesso, negócios e disputas judiciais, transmutação, compaixão
Azul: era retirado das amoras azuis, significa: luta e dignidade, criatividade, harmonia familiar, inteligência, fecundidade e realeza
Verde: amor
Marrom: trabalho, seriedade
Preto: em roupas vinha das cascas velhas de grandes árvores, significa: finalização, morte e destruição do que é velho
Branco: espírito, nobreza, paz, intuição e mudanças

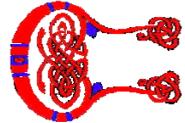
2.4.4 - Geometria Sagrada Celta

Todas as culturas têm símbolos que representam sua origem e destino, assim como seus valores e crenças. Esta série de símbolos constitui sua geometria sagrada. Esses desenhos têm sido repetidos por grandes artistas em épocas posteriores, alinhados com elegância, e evocação tem vínculo inquebrável com todas as forças da natureza. Podemos observar, no Quadro 5 abaixo, algumas características geométricas das artes celtas, que são cheias de

expressões filosóficas da vida, por meio de símbolos de caracteres primários na geometria.

Quadro 5: Desenhos

Fonte: (<http://www.terra.es/personal5/gaidheal/history-e.htm>)

Entrelaces 	Há indícios que os entrelaces tem suas primeiras influências da arte islâmica. São entrelaces típicos dos celtas são usados em bordas ou em linhas contínuas
Espiral 	As espirais é um dos elementos mais antigos da arte. As espirais representam a força da vida. O triskel é um típico espiral.
Clave 	As claves são desenhos típicos do mediterrâneo. Os típicos desenhos de claves Celtas usam o ângulo de 45 graus, por isso, são construídas formas triangulares.
Caligrafia 	A arte celta clássica utilizava caligrafias ornamentais e nas iniciais maiúsculas, geralmente em início de textos. A maior obra de arte celta, o Livro dos Kells, é uma obra mestra de caligrafia.

O “estilo celta” preferia os compassos, que destorciam e compunham figuras recheadas de espirais, elipses e outras formas curvilíneas entrelaçadas e, por vezes, organizadas de modo concêntrico e formando assim, representações quase abstratas.

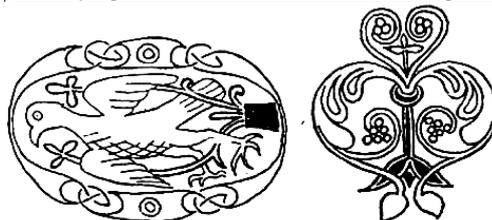
2.4.5 - Simbologia Celta

Todas as culturas têm símbolos que reaperentam sua origem e destino, assim como seus valores e crenças, como os pássaros para os Celtas na Figura 14 abaixo.



Figura 14 - Ideogramas Celtas - O Pássaro

Fonte: (<http://www.yug.com.mx/elbuscador/04dia/geometria.html#ini>)



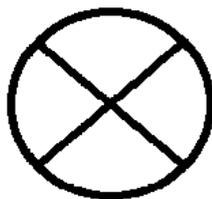
Late 7th or early 8th Cent., Cottonian M.S.,

Figura 15: Variação do Símbolo Pássaro

Fonte: (BAIN, G., *Celtic Art. The tree of life*, 1975)

Os pássaros considerados sagrados, como o pato, galo o ganso, tem várias interpretações para eles, por exemplo os espíritos podiam aparecer em forma de cisne para aconselhar os homens. O crocitar do corvo era para os romanos um sinal de esperança (crás! crás! em latim: amanhã! amanhã!). Para os celtas era um importante totem. Era considerado animal sagrado entre os gauleses, bretões, galeses e gaélicos. Considerado um pássaro celeste, do Sol e da luz, mas também tem lugar preponderante no lado sombrio de todos nós. A "sabedoria do corvo", para os irlandeses significava o conhecimento supremo. Tanto a deusa da guerra, Bodb, como também a deusa tríplice Morrigan, eram representadas na forma de uma gralha. Branwen era igualmente associada a um corvo branco. , na qual pregava que a vida é como uma espiral e não como uma linha reta. Passado e futuro se encontram em um infinito presente. (QUINTINO, 2002, p. 25).

Dentro da simbologia celta, a mais destacada é a cruz celta, a mesma é sinônima de cristianismo e de esperança. A cruz Celta data de 2000 a. C., quando Bram "O Bendito", **deus pagão que é representado como o Sol, sacrificou sua vida para salvar os Celtas, ergueu como seu símbolo a cruz celta.**



Símbolo de Bran "el berroico".

Figura 16: Símbolos Celtas

Fonte: (<http://celtic-enchantment.vilabol.uol.com.br/celtas/simbolos/simbolos.htm>)

Com a chegada do cristianismo, surgiram os primeiros celtas católicos, mesclando o simbolismo pagão de Bran, com a cruz católica dando origem à cruz Celta. Esta é adornada com simbolismos Célticos, tais como triskels, dragões, cavalos, viados, pássaros.

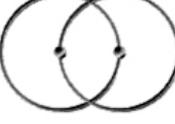
2.4.6 - Os ideogramas Celtas e Suas Significações

No **Quadro 6**, podemos conhecer o significado de alguns dos símbolos celta.

Quadro 6: Ideogramas celtas

	<p>O pássaro: para os celtas é um símbolo de equilíbrio, hoje em dia nós precisamos ir procurar pelas portas atemporais que vão buscar no passado o conhecimento e nos empurrar para um futuro bom, em direção ao divino. Fonte: (BARTALUCCI. L., News about the symbolism of the cathedrals, 2004, tradução nossa)</p>
	<p>Candados: este símbolos eram concedido aos Druidas, sacerdotes e magos celtas, quando havia aprendido uma lição, para não cometer os mesmos erros. São troféis de provas superadas em uma batalha pessoal que fecham uma etapa. Fonte: (Geometria Sagrada Celta). Fonte: http:// www.yug.com.mx/elbuscador/04dia/geometria.html#ini</p>
	<p>Edelvaise é uma estrela Polar, também chamada de flor, representa o sol que desponta todos os dias heroísmo, camaradagem, esforço e hierarquia. Flor que floresce em grandes altitudes: Algumas tropas alpinas adotaram o emblema. Edelvaise, sistemas de símbolos. Fonte: (http :// pt.wikipedia.org/wiki/Arte_celta)</p>
	<p>Espiral Doble: é a representação da dualidade das coisas, representa também</p>

	<p>o crescimento em relação com o movimento dos cosmos, símbolo da vida eterna, quando dia e noite têm igual duração. Fonte: (http://celtic-enchantment.vilabol.uol.com.br/celtas/simbolos/simbolos.htm)</p>
	<p>Anciã: um dos três aspectos da <u>grande mãe</u>, simbolizado pela lua minguante. Fonte: (http://www.magicka.hpg.ig.com.br/celticad.htm)</p>
	<p>Lua e a Estrela: - Simboliza poder para transportar através do cosmos, união do homem ao universo. Fonte: (http://www.magicka.hpg.ig.com.br/celticad.htm)</p>
	<p>Elven o septagrama: importante número da cabala no ocidente, simboliza a esfera de Netzach, dos sete planetas, e dos sete metais alquímicos, os sete dias da semana. Fonte: (http://deseosdecosasimposibles.blogia.com/mundo-celta.php)</p>
	<p>Corações: símbolo de proteção por meio do amor. Elos de poder e divindade, usados por guerreiros. Fonte: (http://celtic-enchantment.vilabol.uol.com.br/celtas/simbolos/simbolos.htm)</p>
	<p>Claddagh: os anéis de Claddagh simboliza lealdade, da amizade e do amor. Tem este nome devido ao nome da cidade da Irlanda. Os claddagh são usados na mão esquerda, virados para o corpo, se seu coração já foi conquistado. Se não, na mão direita, virado para a unha. Fonte: (http://celtic-enchantment.vilabol.uol.com.br/celtas/simbolos/simbolos.htm)</p>
	<p>Roda do Ser: são quatro círculos que representam as quatro direções da , unidos por um quinto círculo com o núcleo em comum com todos, o eu, o homem perante as direções da terra. Fonte: (http://deseosdecosasimposibles.blogia.com/temas/mundo-celta.php)</p>
	<p>Tetraskel: é a uma espiral com quatro braços unidos por um ponto ao centro, representa a união das direções da terra. Fonte: (http://deseosdecosasimposibles.blogia.com/temas/mundo-celta.php)</p>
	<p>Bram: A cruz Celta data de 2000 a. C., quando Bram "O Bendito" - o Sol. Este deus pagão se sacrificou para salvar os Celtas, que usa a cruz celta como símbolo. Os primeiros invasores atacaram os Celtas, Bram um rei Celta, expulsou-os numa terrível batalha, na qual morreu, Inglaterra (Glastorbury). Fonte: (http://deseosdecosasimposibles.blogia.com/temas/mundo-celta.php)</p>
	<p>Cruz Celta: Sinônima de cristianismo e de esperança. Quando o apóstolo</p>

	<p>Santiago cristianizou as primeiras zonas celtas da Espanha, e quando o Rei Pelayo se converteu ao cristianismo. Com a chegada do cristianismo, surgiram os primeiros celtas católicos, mesclando o Bram com a cruz católica dando origem a cruz Celta. Fonte: (http://deseosdecosasimposibles.blogia.com/temas/mundo-celta.php)</p>
	<p>Prosperidade: 4 quadrantes, os 4 elementos, as 4 estações. Um período de dar e receber. É um símbolo que representa o todo e o compromisso do ser humano de dar e receber. Fonte: http://www.yug.com.mx/elbuscador/04dia/geometria.html)</p>
	<p>Triskel: a triplice espiral presente em diferentes representações na arte e na magia celta. Evoca a divina interação entre mente, corpo e alma. A representação da criação do mundo e sua manifestação. É um símbolo de proteção, que busca saúde, amor e prosperidade em todos os planos. Fonte: (Geometria Sagrada Celta. http://www.yug.com.mx/elbuscador/04dia/geometria.html#ini)</p>
	<p>Amor: eterno, que não se pode desfazer. Este símbolo era intercâmbio pelos seus amantes para que a relação do dois fosse para sempre. Representa o complemento e apoio e a fusão das partes. Fonte: (http://www.yug.com.mx/elbuscador/04dia/geometria.html#ini)</p>
	<p>Espiral: simboliza a criação, o giro. Acredita-se que é a estrela do norte que gira como centro do céu envolvendo as outras estrelas formando uma espiral, onde as almas surgiam para gerar futuras vidas, simboliza conhecimento, a sabedoria. Fonte: (http://deseosdecosasimposibles.blogia.com/temas/mundo-celta.php)</p>
	<p>Merkaba: (mer: reino de la luz - ka: espiritu - ba: cuerpo), corpo de Luz, ascensão, formado pelo movimento contrário de campos de Luz Cristalina. Que permite expandir a consciência, mente, corpo e espírito, também chamado de divina proporção. Fonte: (http://celtic-enchantment.vilabol.uol.com.br/celtas/simbolos/simbolos.htm)</p>
	<p>Awen: na linguagem celta significa inspiração e essência, simboliza a iluminação espiritual, representa a harmonia entre os opostos, o raio esquerdo é riqueza e o raio direito simboliza o homem e a mulher e o raio central é a harmonia entre eles. Fonte: (http://deseosdecosasimposibles.blogia.com/temas/mundo-celta.php)</p>
	<p>La Triqueta: simboliza a santa trindade, o pai, o filho e o espírito santo, e para os celtas pagãos simboliza a mente o corpo e a alma e o domínio da terra, do mar e do céu Fonte: (http://deseosdecosasimposibles.blogia.com/temas/mundo-celta.php)</p>



2.4.7- Símbolos Celtas: Cultura Viva

A arte celta estendeu-se pela Europa, por meio de seus desenhos, da metalurgia, etc. Nas últimas décadas, despertou-se novamente o interesse pela cultura celta.

Para compreender os celtas, temos que compreender a natureza de sua história de seus mitos, mas para isso, precisamos começar desfazendo alguns equívocos sobre os celtas. Cada região das Ilhas Britânicas resgatou, através de mitos, seu passado celta: a Irlanda com as sagas de CuChulainn e Fianna; o País de Gales com a saga de Pryderi no Mabinogion; a Inglaterra com a saga do Rei Arthur. Assim, temos hoje muitas fontes de pesquisa.

A aplicação da arte celta é utilizada por métodos de construção geométrica. O sistema de construção das tramas ainda é utilizado em vários ramos como, bordados, tecelagem, em utensílios domésticos entre outros e principalmente a joalheria, que é fonte de inspiração de muitos designers contemporâneos.

Leonardo da Vinci e Michelangelo usaram a geometria celta em alguns de seus trabalhos, no Renascimento e no período Bizantino, fizeram espelhos com bordas em tramas celtas, tapetes, quadros e detalhes arquitetônicos também.

A arte céltica revive entre lamaístas e cristãos pela tradição decorativa em iluminuras, em estátuas e em relevos hindus e etruscos; já os velhos cultos a Tor sobrevivem na Arte Tauromáquica (touradas nas arenas, em Portugal, México, Espanha, França); no Touro do Ano (animal que vencendo outros se torna o Touro da região e o macho primeiro) e na Largada do Touro (nos Açores, na Espanha, no Brasil). Riquíssimo artesanato e joalheria estão expostos um pouco por todo o mundo. A arte Celta é essencialmente decorativa, sem procurar imitar nem idealizar o real, sua arte caracterizou-se por tendências geométricas e simétricas.

Sua joalheria tem tradição e identidade. Observemos na **Figura 17**, exemplos de jóias que estão à venda em diversos sites, e trazem a contextualização de sua cultura por meio simbólico.



Figura 17: Braceletes, Anéis e pingentes

Fonte: (<http://www.viraj.com.br/cgi-local/loja2/prod.cgi>)

Encontramos também peças em couro, como vemos na **Figura 18**. O couro, trabalhado úmido, também é marcado com rosetas ou florões gravados na ponta de uma barra de ferro tubular, ainda úmido. Estes instrumentos ainda são chamados *ferros*, embora hoje sejam de cobre.

Os primeiros ferros foram inspirados nos estilos clássicos romano e bizantino, mas no século XII incorporaram os motivos e o estilo Celta. A partir de então, acompanhariam os movimentos e tendências das artes ornamentais em cada época e região. (BRUCHARD, D., 1999, p.2)

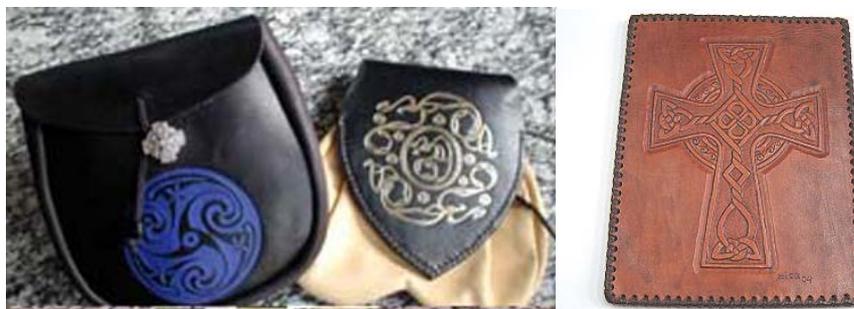


Figura 18: Bolsas, Porta Moedas e Capas de Livros

Fonte: (<http://www.foolishoakdesign.com/celtprod.htm>)

Percebemos, no couro que os designers do "site" preservaram até as cores utilizadas no período La Tène.

A designer Bruchard (1999), escolheu a cultura Celta por ser uma cultura forte e identitária e que o design pode ser trabalhado melhor por meio histórico.

No **Fashion Week** (Rio de Janeiro), Inverno de 2006, Jefferson Kulig, mostra sua coleção e define sobre suas novas criações que "...a mulher precisa ter

cultura para absorver a idéia da roupa, e isso não se aprende nos outdoors nem na mídia(...)”. As roupas **da Figura 19** trazem recortes feitos a laser.

As estampas são inspiradas na cultura celta e as perucas, feitas com bucha vegetal, fazem referência ao Brasil colonial e às perucas de Luís XV.



Figura 19: Exemplos de estamparia Celta em desfile de moda em 2006,
Fonte: (<http://moda.terra.com.br/spfw2006inverno/interna/0,,OI846556-EI6124,00.html>)

Os Torques (tipo de colar celta) voltaram à moda, sendo utilizados como anéis e colares. Atualmente, não é trabalhado como adorno da aristocracia, como era utilizado pelos celtas, no século II, mas como um objeto de identidade celta, utilizado pela moda com intuito estético.

“...Colar celta formado por uma tira metálica arredondada, não flexível, com as extremidades em forma de bola. O facto do "torque" não ter as extremidades unidas simbolizava um conceito de liberdade, muito arraigado na cultura celta.” (LUGANO, A., 2006, p.2)



FIGURA 20: Torques com remate na ponta, em ouro
Fonte: (<http://www.auruxeira.com/vestimentasxoias.htm>)

A fíbula - termo em latim - Figura 21, era utilizada como fivela, com uma certa semelhança com os broches foi utilizado pelos celtas, como ornamento

peçoal e também servia para unir duas partes do vestuário. A maioria das fíbula era feita em bronze, mas conforme a classe social, os mais abastados utilizavam o ouro e a prata, decorados com pedras, vidros, sementes, ossos, âmbar.



Figuras 21 - Fíbula de Omega.

Fonte: (<http://www.auruxeira.com/vestimentasxoiias.htm>)

Hoje, podemos dizer por meio de estudos científicos que a civilização celta é base sócio-cultural para quase toda a Europa.

A cultura Celta voltou a ser foco de produção cultural consciente no mercado, com variabilidade de produtos em diversos seguimentos. Como observado na Figura 22, onde demonstra a identidade celta por meio de seus signos estampados em seus produtos.



Figura 22: George Bain e seus alunos produziram todos esses produtos, baseados na geometria celta

Fonte: (BAIN, G., **Celtic Art**, 1973).





DESIGN COM IDENTIDADE

POR MBO DE ESTUDOS SÓCIO-CULTURAISE DO SIGNOS





3 - A GESTALT E O DESIGN

3.1 - Signo

Um dos principais fatores da compreensão para as culturas são a significação e interpretação dos signos e símbolos, estes podem ser sinônimos ou diferentes e nos serviremos de estudos da Gestalt para melhor explicar essa transição.

Segundo (MORIN, 1999, p. 173), podemos distinguir e opor dois sentidos no que chamamos corretamente signo/símbolo:

- 1 – um sentido indicativo e instrumental em que predomina a idéia de signo;
- 2 – Um sentido evocador e concreto em que predomina a idéia de símbolo, portador e evocador da presença e da virtude do que é o simbolizado (cruz cristã, gamada).

Percebemos que o sentido indicativo instrumental do signo e o sentido evocador concreto do símbolo reinarão cada um nos dois universos, o do pensamento empírico/técnico/racional e o do pensamento simbólico/mitológico/mágico. São dois modos de existência, o primeiro é um método objetivo e o segundo é um método subjetivo.

3.1.1 - Conceituação de Signo

Começamos este capítulo com um texto muito interessante de Umberto Eco, (1973, p. 15 – 17), que definiu a palavra signo como:

Signo (do lat. signum, marca, entalhe), s.m.

- 1 - Sintoma, índice, sinal manifesto a partir dos quais se podem tirar deduções e similares a respeito de qualquer coisa latente. Elemento característico de uma doença referido por um doente.
- 2 - Imperfeições físicas, pequenas marcas, alguns pequenos defeitos, cicatrizes, etc., pelos quais seja mais fácil o reconhecimento de uma pessoa e que venham citados nos documentos de identidade.
- 3 - Qualquer marca e sinal visível deixado por um corpo numa superfície.
- 4 - Gesto ato ou qualquer coisa do gênero que manifeste um certo modo de a ser ou de fazer e similar, como por ex. dar sinais de alegria, etc.



5 - Gesto com o qual se quer comunicar ou exprimir alguma coisa, como sua ordem, um desejo, ou outra coisa do gênero.

6 - Sinal, elemento distintivo impresso em alguém ou em alguma coisa para o poder reconhecer MARCA.

7 - Linha, figura ou coisa do gênero, que se traça para marcar o ponto a que se chegou (donde a expressão figurada está perto deste sinal e a acepção de S. como "ponto" ou "grau"; ou então um ponto de referência (donde a acepção de S. como alvo): ou a direção e a posição querida (donde ainda alvo). Todos os signos dessa categoria podem ser indicados com um aparente sinônimo de S., que é Sinal).

8 - Qualquer expressão gráfica, ponto, linha, reta, curva, etc. Convenientemente assumida como representando um objeto abstrato. Qualquer entidade gráfica igualmente destinada a apresentar um objeto abstrato, tais como número, fórmulas químicas, expressões algébricas, operações lógicas, etc. Em certos contextos chama-se também símbolo, mas não se deve confundir com o homônimo da acepção nº 12 ou nº 13.

9 - Qualquer processo visual que reproduza objetos concretos, como o desenho de um animal para comunicar o objeto ou o conceito correspondentes.

10 - (em linguística) Processo pelo qual um conceito (ou objeto) é representado por uma imagem acústica (como as palavras, etc). Às vezes, qualquer componente menor do processo precedente.

11 - Cada uma das partes de um processo visual que remete para uma emissão, fônica, em conceito, um objeto, uma palavra: tais como as letras do alfabeto (ou grafonemas), os símbolos gráficos subsidiários (signos diacríticos), ou signos da notação musical, do alfabeto morse, braille, etc.

12 - Símbolo, entidade figurativa ou objectual que representa por convenção ou por causa de suas características formais de um valor, um acontecimento, uma meta, etc, como a Cruz, a Foice e o Martelo, a Caveira (muitas vezes usadas como sinônimo de Emblema, símbolo heráldico).

13 - Símbolo, entidade figurativa ou objectual que remete para um valor, um acontecimento, uma meta não exatamente definidas, de um modo obscuro e alusivo (às vezes usado no sentido de "palavra poética")

14 - (raro elit.) Insígnia, bandeira

15 - (obsoleto) estrela



16 - (obsoleto) Imagem esculpida ou pintada, estátua, esfingie.

17 - configuração astronômica, S. do zodíaco.

18 - (obsoleto) Amostra de urina para analisar.

19 - Em per filo em per signo: minuciosamente e com ordem.

20 - Qualquer acontecimento material assumido como de sua vontade oculta, interação divina, fado, potências mágicas.

Existem varias classificações diferentes do signo que intervêm nas ligações inter-humanas, mas vamos considerar apenas as linguagens visuais, mais valiosas para o designer. Fica claro que não vamos definir em nossa dissertação o uso estético para modo de comparação, pois foge ao escopo deste trabalho.

Há vestígios que o ser humano constrói signos e símbolos desde os primórdios, sob forma de desenho em pedras, com fins de comunicar mensagens, muitos desses desenhos são precursores da escrita e são consideradas imagens porque imitam, esquematizam visualmente as pessoas e os objetos do mundo real.

A metáfora na linguagem é a figura mais estudada da retórica, desta forma o dicionário dá como sinônimo a palavra imagem, em virtude da sua relação analógica ou de comparação.

Assim, a imagem ou a metáfora pode ser usada como expressão criativa, ou até cognitiva, quando há comparação ou dois termos, levam a imaginação e a descoberta de pontos comuns, jamais suspeitos.

Entender seu modo de produção de sentido e ainda causar significado em algo. Dessa forma, o signo só é um signo se exprimir idéias, e causar interpretações na mente de quem o percebe.

3.2 – GESTALT: Origem da Psicologia da Forma

A palavra "*Gestalt*" foi criada por pensadores alemães e é definida com dois significados: algo diferente -1 e a forma - 2. Uma entidade concreta que possui



entre seus vários atributos à forma. É por isso, que sua tradução não se encontra em outras línguas.

O filósofo vienense Von Ehrenfels, no final do século XIX, foi o precursor da Psicologia da Gestalt. Em 1890, ele propôs para um amigo sua teoria: além das sensações, haveria qualidades gestálticas. Assim, definiu que as sensações iriam se unificar em qualidades gestálticas, sendo cada qualidade gestáltica. Não é a soma dos elementos que a compõe, mas uma categoria própria seria mais do que a adição.

A psicologia da Gestalt é diferente daqueles que falam em soma de elementos. Pelo contrário, a Gestalt, dá o início em divisões de partes. A Gestalt é anterior à existência das partes. Nós seres humanos percebemos conjuntos organizados em totalidades. A determinação é de cima ou descendente e não de baixo ou ascendente.

A Gestalt estuda a forma do objeto, interpretando a maneira que as suas partes estão dispostas em todo o objeto, onde os elementos constitutivos de um objeto são agrupados espontaneamente nessa organização, sendo vista pelos gestaltistas como inata.

O holismo no princípio da Gestalt era definido como epistemológico era a observação do meio. Hoje em dia, o holismo para os gestaltistas é definido como pesquisa empírica. Enxergamos primeiro a abordagem do problema, e depois engendramo-nos ao meio.

A Gestalt obteve sua consistência de fato, a partir de 1910, com Wertheimer, Koffka e Köhler. Os primeiros estudos da escola da Gestalt foram realizados contribuições relevantes aos estudos da percepção da linguagem, da aprendizagem, da inteligência, da memória, e de suas dinâmicas de grupos sociais.

A teoria da Gestalt é extraída de uma rigorosa experimentação destes estudiosos e sugeriu uma resposta ao porquê de algumas formas agradarem mais do que outras. Assim, a Gestalt constatou que um princípio geral e que uma pregnância abrange todos os outros princípios, chamado como pregnância da forma ou força estrutural. Segundo esse princípio, as forças de organização da forma



tendem a se dirigir, para onde dão sentido de clareza, da unidade, do equilíbrio, da boa Gestalt.

A lei da pregnância é entendida por organização psicológica que pode ser tão *boa* quanto as condições que a permitirem. O termo "bom" permanece não definido. Abarcam propriedades como regularidade, simetria, simplicidade e outros, como: o fator de proximidade, o fator de semelhança e o fator de fechamento.

Wertheimer em 1913, disse que os perceptos de objetos individuais eram Gestalten e o percepto do relacionamento entre os diversos objetos individuais percebidos era também uma Gestalt (ACSH, 1995, apud ENGELMANN, 1998, p. 273-280). Os correlatos fisiológicos da percepção e da ação, não são excitações individuais, mas eventos unificados. São como Wertheimer o acentuou, Gestalten.

Gestalten são as ações dos indivíduos, pode-se entender por Gestalt. Cantar, escrever, desenhar e andar, estas são denominadas Gestalten, tanto quanto a consciência de ouvir ou de olhar.

Os gestaltistas lutavam por uma nova maneira de compreender os organismos, partindo inicialmente do todo e vendo como esse todo se relaciona com suas diversas partes.

Em 1954, o pensador Von Bertalanffy, achou importante reunir físicos, químicos, biólogos, psicólogos, sociólogos, matemáticos e outros ao fundar a Sociedade de Pesquisa Geral de Sistemas. Apesar dos vários sistemas originarem-se de baixo para cima, cada novo sistema é uma Gestalt e, enquanto Gestalt, suas leis de organização são de cima para baixo. Um desses níveis é o organismo. Uma pequena parte desse organismo mostra-se como consciente.

Ao contrário da grande parte das teorias que julgam serem os elementos que se juntam na constituição de coisas ou organismos, os gestaltistas invertem a questão. *No Universo, os importantes são os todos ou Gestalten. Esses todos podem constituir as suas próprias partes.*



3.3 - Organização - Princípios Básicos da Teoria Gestaltiana

A Teoria da Gestalt, em suas análises estruturais é composta de leis que regem a percepção humana das formas, facilitando a compreensão das imagens e idéias. Devemos utilizar as categorias fundamentais consubstanciadas de harmonia, equilíbrio e contraste.

A **harmonia** é a melhor disposição formal e bem organizada em toda a sua composição, deve predominar fatores de equilíbrio, de ordem e de regularidade visual, gerando leitura clara e bem articulada visualmente.

O Equilíbrio visual é o estado onde as forças devem agir compensadamente sobre um corpo. Ou seja, por meio de duas forças de resistências iguais, que são puxados em direções opostas. É a distribuição de elementos em uma composição de forma que visualmente fique agradável aos olhos, trabalhando direções, ou até mesmo a simetria.

O contraste é a força que torna visível as estratégias da composição visual, que pode dar valor à imagem bidimensional ou tridimensional. É uma poderosa ferramenta de expressão, pois pode significar, identificar, equilibrar, estimular, desequilibrar, simplificar, comunicar, etc.

As leituras visuais de um símbolo ou um objeto pelas leis da Gestalt, dão visualizações mais completas e traz uma organização formal, através dos seguintes elementos constitutivos da Lei da Gestalt:

As unidades: que são os elementos que configuram a forma.

A segregação: que é o ato de separar, perceber ou identificar as unidades

Para facilitar o entendimento, existem os elementos constitutivos, agrupados de acordo com as características que possuem entre si, como unificação, semelhança, proximidade, boa continuidade, pregnância, clausura e experiência passada vistas a seguir:

- **UNIFICAÇÃO:** é a coesão visual da forma em função do maior equilíbrio e harmonia da configuração formal do objeto.



- **SEMELHANÇA ou (similaridade):**, define que os objetos similares tendem a se agrupar. A similaridade pode acontecer na cor dos objetos, na textura e na sensação de massa dos elementos. Estas características podem ser exploradas quando desejamos criar relações ou agrupar elementos na composição de uma figura

- **PROXIMIDADE:** Os elementos são agrupados de acordo com a distância a que se encontram uns dos outros. Elementos que estão mais perto de outros numa região tendem a ser percebidos como um grupo, mais do que se estiverem distante de seus similares.

- **BOA CONTINUIDADE:** Está relacionada à coincidência de direções, ou alinhamento, das formas dispostas. Quando acontece com vários elementos de um quadro que apontam para o mesmo canto, por exemplo, o resultado final “fluirá” mais naturalmente. Isso logicamente facilita a compreensão. Os elementos harmônicos produzem um conjunto harmônico.

- **PREGNÂNCIA:** A mais importante, ou a mais sintética. Diz que todas as formas tendem a ser percebida em seu caráter mais simples: uma espada e um escudo podem tornar-se uma reta e um círculo, e um homem pode ser um aglomerado de formas geométricas. É o princípio da simplificação natural da percepção. Quanto mais simples, mais facilmente é assimilada: desta forma, a parte mais facilmente compreendida em um desenho é a mais regular, que requer menos simplificação.

- **CLAUSURA:** ou “**fechamento**”, o princípio de que a boa forma se completa, se fecha sobre si mesma, formando uma figura delimitada. O conceito de clausura relaciona-se ao fechamento visual, como se completássemos visualmente um objeto incompleto. Ocorre geralmente quando o desenho do elemento sugere alguma extensão lógica. O conceito de boa continuidade está ligado ao alinhamento, pois dois elementos alinhados passam a impressão de estarem relacionados.

- **EXPERIÊNCIA PASSADA:** é relacionada com o pensamento pré-Gestáltico, um processo de associação e percepção da forma quase que imediato. A associação aqui, é imprescindível, pois certas formas só podem ser compreendidas



se já a conhecermos, ou se tivermos consciência prévia de sua existência. Da mesma forma, a experiência passada favorece a compreensão metonímica: se já tivermos visto a forma inteira de um elemento, ao visualizarmos somente uma parte dele reproduziremos esta forma inteira na memória.

A “Lei da Pregnância” - O sistema constitutivo da imagem tende espontaneamente para a estrutura mais equilibrada, mais homogênea, mais regular, mais simétrica. Assim, a pregnância da imagem diz respeito ao caminho natural da boa forma. E essa simplicidade é formada justamente por equilíbrio, homogeneidade, regularidade e simetria.

A forma é equilibrada quando suas partes também estabelecem correlações equilibradas. Para a Gestalt, o todo é um elemento próprio, mas refere-se sempre às correlações entre suas partes.

3.4 - Análise Imagética

Como sintetizar uma imagem e identificar seus principais elementos da composição. Trataremos aqui a imagem não como a semiótica, que faz a análise da ligação e significado das partes que a compõem. Veremos sob o ponto de vista da percepção do olho humano, do modo de estruturar naturalmente os seus elementos gráficos em nossa mente.

A Gestalt propõe uma teoria em que o cérebro humano automaticamente faz a primeira parte, pois tende automaticamente a desmembrar a imagem em diferentes partes e organizá-las de acordo com semelhanças de forma, tamanho, cor, textura. Estas serão reagrupadas de novo num conjunto gráfico que possibilita a compreensão do significado exposto. Assim a Gestalt estabelece sete relações por meio das partes da imagem e são agrupadas na percepção visual: **proximidade, semelhança, direção, pregnância, boa continuidade, fechamento e experiência passada.**

O dom natural de organizar informações passadas em seu cérebro possibilita ao ser humano assimilar esses dados com maior facilidade e rapidez.



Explicamos, na Gestalt o “fenômeno da percepção” pela decomposição e imediata recomposição das partes em relação ao todo. Na imagem comunicativa, os elementos da figura aplicam-se para a comunicação visual. Uma imagem é capaz de ter a mesma eloqüência que um discurso falado ou de um livro. Tudo depende da ordem e da intensidade em que são organizados: a sua configuração ou Gestalt. Seja texto ou imagem, e assim, devemos perseguir sempre os elementos fundamentais desses objetos de análise.

Para o Design, a Gestalt é um excelente fator explicativo de nosso processo de significação, identificação, processo de criação até a finalização do produto. A solução de um problema requisita exclusivamente uma reorganização do campo para o sujeito, uma significação e a identificação de um problema e a partir de conhecimentos locais, regionais uma possível identificação e solução de um produto.

3.5 - Gestalt e Cultura: Como Leitura e Identidade no Design

Para este trabalho o símbolo no sentido gestáltico, pode ser estudado como princípio fundador de fundamentação de uma cultura, como citou Umberto Eco (1973, p. 96):

(...) “a cultura nasce quando o homem elabora utensílios para dominar a natureza; mas aventurou-se a hipótese de que o utensílio como tal só tinha aparecido quando a atividade simbólica se instaurou...”

Define-se uma pessoa verbalmente alfabetizada, quando lê e escreve, mas esta definição pode ser ampliada, quando se diz que uma pessoa é culta, e essa ampliação pode ser feita para a alfabetização visual, que ordena um corpo de informações e experiências compartilhadas por um grupo.

A alfabetização visual é uma linguagem, um meio de expressão, que leva a uma comunicação e assim, a Gestalt vem como meio de explicação para o deleitamento visual, cercado de qualidades, significados associativos a elementos.

O entendimento visual sofre diversas forças implícitas, com fatores psicofisiológicos da percepção humana. Dados para o entendimento visual que o



comunicador necessita ter. Esse processo deve ser percebido e compreendido para se obter uma mensagem mental e a estruturação da mensagem são compostas organizadamente pelo receptor e procedida como mensagem final. Portanto, percebe-se que uma mensagem depende de todo um contexto cultural, para ser apreendida melhor.

A similaridade de objetos (como mensagem), entre dois grupos sociais diferentes nos conduz a uma resposta de um objeto, via signo, por meio da percepção do objeto, o indivíduo volta no tempo em suas lembranças ao momento de criação do mesmo, assim o ser humano nomeia, conduz desejo sobre o mesmo e dá sua utilidade ao meio vivido, de uma forma simples, reproduzindo nossa sinergia do dia-à-dia com o real.

Em concordância com (GOMES,F., 2000, p.17, grifo meu):

(...) acreditamos que a tarefa do designer, do artista ou de qualquer outro profissional é a de conceber e desenvolver objetos que satisfaçam as necessidades de adequada estrutura formal, obviamente, **respeitando-se os padrões culturais, estilos ou partidos formais relativos e intrínsecos aos diversificados objetos concebidos, desenvolvidos e construídos pelo homem.** Pensamos que este objetivo possa ser alcançado, tendo os estudos e experiências realizadas pela Gestalt no campo da percepção visual de forma e agora, modestamente, reforçado por este nosso sistema de leitura.

Por concordar com o sistema de leitura visual da forma do objeto de Gomes (2000), usamos os parâmetros dele para a análise gestaltiana. E depois serão justapostos os símbolos Akans e Celtas.

Propomos um sistema de leitura, pois o cérebro humano tende automaticamente a desmembrar a imagem em diferentes partes, organizá-las de acordo com semelhanças da forma, do tamanho, da cor, da textura, que por sua vez serão reagrupadas de novo num conjunto gráfico que possibilita a compreensão do significado exposto.

Ao conhecer suas partes devem-se identificar funções ditas cognitivas, ou seja, atribuir significados, registrar situações significativas e agrupá-las em classes segundo suas analogias, associar estas classes segundo relações de



acontecimentos, estabelecer experiência, selecionar dados, imaginar, representar, simular, antecipar acontecimentos.

O termo “cognição” vem do latim, “vir a saber”, e diz respeito aos processos de compreensão, de entendimento, e ao produto (representação/ imagem/ sentido/ significado) relativo à coisa conhecida.

É fundamental o estudo do ser humano sempre dentro de seu contexto social. Seus pensamentos, sentimentos, reações e outras funções cerebrais são determinadas pela sociedade em que se vive e não por herança biológica.

As evidências são muitas. Um elemento evidente e fundamental para a busca significativa do designer seria a percepção das cores que é capaz de dividir figura e fundo, contrastar, sombrear, similarizar, comparar, equilibrar, pregar. É uma contextualização social bem específica, considerada emblemática, pois existe uma identidade com as cores, conforme sua raiz cultural social.

Apesar das escolas ensinarem a versão científica da percepção de cores dos pigmentos, o próprio nome das cores revela seu significado cultural.

A escolha das cores parece ser uma decisão que nem sempre é fácil de ser tomada pela comunidade em geral. Esse processo não é somente uma questão racional, mas acima de tudo intuitiva e principalmente cultural e requer sensibilidade.

A maioria das qualidades do mundo que percebemos (dimensões, cor, peso) está relacionada às medições físicas a que damos os mesmo nomes. Uma qualidade seria a produção de uma sensação de cor, denotada pela especificação colorimétrica de valor trístico, que é de **impressionar**, de **expressar** e de **construir**.

A cor é vista e impressiona a retina, logo é sentida provocando a emoção e assim, se torna construtiva, pois tendo um significado próprio, possui valor de símbolo, podendo assim, construir uma linguagem que comunique uma idéia.

O processo de escolha e comunicação não é somente uma questão racional, mas acima de tudo intuitiva, principalmente cultural e requer sensibilidade. Não se pode dizer que o vermelho tem o mesmo significado aqui e no mundo todo. Nem mesmo reconhecer um mesmo significado dentro de uma mesma cultura, já que em lugares diferentes, terá efeitos diferentes.



O vermelho é energético em academias, preocupante em hospitais e desafiante numa bebida. Isso sem falar que a percepção do vermelho dependerá das cores ao redor.

Segundo o Instituto de Pesquisa da Cor (Institute for Color Research, Detroit, EUA), existem estudos que revelam que:

"os seres humanos julgam subconscientemente uma pessoa, um ambiente ou um item nos primeiros 90 segundos, e nesse lapso de tempo entre 62% e 90% do julgamento é baseado unicamente pela cor".

É extremamente importante, compreender os fundamentos da cor para definir adequadamente as características de nossas aplicações. As cores podem ser descritas e significadas por várias ciências.

Para o designer é interessante estudar um grupo social, por meio da antropologia, descobrir seu significado, acrescentar uma análise gestaltiana da percepção dos homens ao mundo. Pois se a imagem é arbitrária, inventada e cultural, sua visão é quase imediata.

O processo de conscientização da imagem por parte do receptor, é de sequencial importância ao objeto percebido e assim é influenciado por fatores específicos individuais e por grupos. A mensagem percebida depende das necessidades momentâneas do observador. Então é certamente comprovado o fato que nossa percepção é dirigida pura e simplesmente, por interesses pessoais ou por um grupo cultural.

O sentido humano tem uma capacidade limitada de assimilação por unidade de tempo. Assim sendo, o receptor se vê obrigado a escolher somente aqueles aspectos essenciais da oferta de estímulos.

O hábito de observar produtos por um todo, sem prestar atenção em seus elementos configuracionais isoladamente, acontece porque o homem inconscientemente imagina uma figura (Gestalt), a partir dos estímulos sensoriais que recebe. Assim, as condições do momento, experiências, valores, necessidades, obrigações, todos esses aspectos tomam parte na organização da percepção.



O reconhecimento humano do entorno objetual é influenciado pelo intelecto e pelo sentimento. Então a aceitação ou a recusa de um produto irá depender principalmente do tipo de configuração.

3.6 - Design

O Design é uma atividade cujo objetivo é estabelecer qualidades multifacetadas de objetos, serviços e seus sistemas em ciclos de vida completos. Portanto, design é o fator central da humanização inovadora das tecnologias e um fator crucial de **intercâmbio cultural e econômico**.

Segundo a Definição do (ICSID, 2006, p.2), tradução nossa, (grifo nosso) o Design procura descobrir e estabelecer relações estruturais, organizacionais, funcionais, expressivas e econômicas, com o objetivo de:

- enfatizar a sustentabilidade global e a proteção ambiental (**ética global**)
- dar benefícios e liberdade para a inteira comunidade humana, individual e coletiva, usuários finais, produtores e protagonistas de mercado (**ética social**)
- dar suporte à diversidade cultural, independentemente da globalização mundial (**ética cultural**)
- gerar produtos, serviços e sistemas, cujas formas sejam expressivas e coerentes com sua própria complexidade.
- dar atenção aos produtos, serviços e sistemas concebidos com as ferramentas, organizações e com a lógica introduzida pela industrialização - não apenas quando produzidos por processos em série. O adjetivo “industrial” acrescentado ao design deve estar relacionado ao termo “indústria” ou ao seu significado como setor de produção ou, na sua acepção mais antiga, à “atividade industrial”.

Design é uma atividade criativa cujo objetivo é determinar as propriedades formais dos produtos feitos industrialmente. Por propriedades formais não se devem entender apenas as características exteriores, mas sobretudo, as relações estruturais, tanto do ponto de vista do produtor como do consumidor. Entre estas



propriedades estão os aspectos culturais que dizem respeito ao comportamento humano, os aspectos gestálticos, semiológicos, semânticos e psicofisiológicos que envolvem a concepção de produtos.

O produto final traduz o comportamento, visões de mundo, valores estéticos e estágios tecnológicos que nos possibilitam uma leitura da cultura em que os mesmos estão inseridos. É enfatizada a necessidade de buscar junto ao usuário o que ele realmente precisa e deseja em relação ao desempenho do produto, e se o usuário perceber características de suas culturas no produto, mais fortes será sua ligação ao produto.

Bonsiepe (1978, p.15), dizia que o design não era e não pode ser uma ciência. Foi precursor quando disse que o design era a relação entre a prática projetual e o mundo da ciência. Pensava que o design era a ponte entre a investigação científica e a prática projetual. Seria uma intervenção concreta e tangível, pois o design pode ter filiações, afinidades, contatos, tanto com a ciência, a cultura, quanto com a arte, mas com sua própria essência sem ser uma subarte e nem uma miniciência.

3.6.1 - Design Gráfico no Brasil

O designer brasileiro vem buscando estabilidade e reconhecimento há mais de quarenta anos. Em alguns casos encontramos o design aplicado ao produto, mas isso ainda é raro. Começamos a falar de design propriamente dito, no Brasil a partir de 1922. A partir do conhecimento enquanto arte, funcionalidade e identidade, pois se iniciou uma busca identitária na comunicação visual.

Em 1922, na Semana da Arte Moderna, nascia a busca da identidade brasileira, inicialmente por meio da crítica literária de Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Mário de Andrade e alguns outros artistas que se conscientizaram do tempo em que viveram. Oswald de Andrade alertou para a valorização das raízes nacionais. Como demonstra o Cartaz que Di Cavalcante

(Figura 23), fez para a Semana da Arte Moderna, o surgimento de um novo tempo.

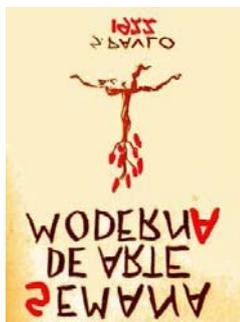


Figura 23: Cartaz (DI CAVALCANTE, 1922)
Fonte: (www.pitoresco.com.br)

Os objetivos da Semana da Arte Moderna de 1922 era renovar o ambiente artístico e cultural e libertar-se totalmente dos padrões estrangeiros e demonstrar o que havia de escultura, arquitetura, música e literatura tipicamente brasileira. Afinada com as tendências vanguardistas da Europa, a produção de arte brasileira, não podia perder o caráter nacional, era uma das grandes aspirações, que a Semana tinha para divulgar.

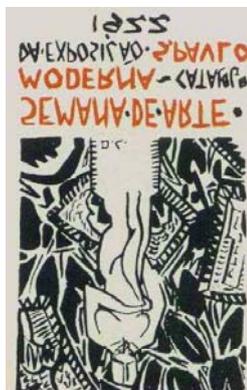


Figura 24: Catalogo da Exposição, (DI CAVALCANTI, 1922)
Fonte: (www.pitoresco.com.br)

Adpiframe (2005, p.8) aponta os ilustres renovadores da arte brasileira e que foram responsáveis pela coordenação da Semana de Arte Moderna foram: Di Cavalcante, Anita Malfatti, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Menotti del Picchia.

O Manifesto Antropofágico propunha basicamente a devoração da cultura e das técnicas importadas e sua reelaboração com autonomia, transformando o produto importado em exportação. O nome do manifesto

recuperava a crença indígena: os índios antropófagos comiam o inimigo, supondo que assim estavam assimilando suas qualidades. A idéia surgiu quando Tarsila do Amaral presenteou o então, marido Oswald de Andrade, com a tela Abaporu (aba = homem; poru = que come).



Figura: 25: Abaporu – (AMARAL, 1922)
www.galeriabrazil.com.br/images/abaporu.jpg

Percebemos após analisar a semana da Arte Moderna em 1922, que os esclarecidos da época começavam a ter uma preocupação com a identidade brasileira na arte.

Após três décadas o presidente Juscelino Kubitschek, em 1955, mudou a história trazendo para o Brasil o desenvolvimento da indústria com capital estrangeiro, a importação de tecnologia, o uso do sistema educacional e de pesquisa para atender os aumentos de produtividade, qualidade e as necessidades do mercado.

Nos anos 50 e 60 foi um período de transição onde os brasileiros buscavam resgatar através das questões sociais, históricas, étnicas e culturais a solidificação da indústria como um importante setor da economia e conseqüentemente o desenvolvimento do país.

Na década de 60 houve o destaque de Lina Bobardi no cenário brasileiro, devido o seu interesse em tentar estabelecer o design brasileiro. Lina fundou a Escola de Desenho Industrial e Artesanato planejado em 1962. Para funcionar no Solar do Unhão, sede do Museu de Arte Popular, em Salvador.



Figura 26: A Casa do Unhão- Desenvolvimento Lina Bo Bardi
Fonte: (Revista ProjetoDesign, Ed. 283, setembro de 2003)

Lina Bo Bardi considera a cultura popular nordestina e suas potencialidades técnicas e plásticas como fator para o desenvolvimento de um desenho industrial nacional. O projeto de instalar a Escola de Desenho Industrial e Artesanato na Bahia concentra suas qualidades e expectativas na perspectiva de atuar como um agente moderno e aglutinador desses processos de desenvolvimento, para Lina a cultura popular também é uma questão estratégica.

O principal objetivo de Lina, com a implantação dessa escola era a proposta de uma escola de desenho industrial no Brasil, preocupada com os fatores primitivos da cultura ligada à terra e focada nas pequenas indústrias. A proposta era alavancar o desenvolvimento regional e buscar um apoio governamental.

A história do Design brasileiro nas décadas de 70 e 80 é marcada por forte necessidade de definir a profissão, escolher um nome para conseguir uma identidade e o pioneirismo tanto da área acadêmica, quanto da área de mercado. Nessa época começa no mundo o processo de globalização, cabendo ao Brasil o fornecimento de matéria prima bruta. Nestes anos pouco se cria, muito se copia e muito se importa. A comunicação visual tem um desempenho acanhado até os anos 80.

Em 1979, a APDINS-RJ, a APDINS-PE e a ABDI (Associação Brasileira de Desenho Industrial) realizaram em conjunto o Primeiro Encontro Nacional de Desenho Industrial (ENDI), no Rio de Janeiro (UERJ). (...) Neste evento foi aprovado o Projeto para Regulamentação da Profissão de Desenhistas Industriais, resultado de quase dois anos de discussão entre profissionais. (MAGALHÃES, 2005, p. 2)

Em 1981, Gui Bonsiepe se muda para o Brasil para colaborar com a formulação de um programa de industrialização que incluía o Desenho Industrial. Em 1984 foi criado o Laboratório Brasileiro de Design – LBDI (1984 – 1997). Os designers começaram mostrar necessidade de discutir questões relativas à identidade da produção regional, Foi então criado, em novembro de 1996, o Programa Brasileiro de Design/PBD. Como consequência de sua criação suscitou o surgimento, em quase todo o país, de Programas Estaduais de Design.

Percebemos então, o desencadeamento do início de um movimento descentralizador, dos diferentes participantes da cadeia produtiva nacional, cuja essência se expressa no reforço das características e habilidades específicas e na manifestação da cultura de cada local.

Então, para fortalecer, para diferenciar-se aos olhos do mundo, o designer brasileiro começa a mostrar sua expressão gráfica, levando nossa história sócio-cultural para o mundo, um bom exemplo é o selo, que abrange não somente o nosso país, mas países do mundo todo.



Figura 27: Selos comemorativos dos 500 anos do descobrimento do Brasil, diversos artistas (2000)
Fonte: (www.correios.com.br/selos/prod_filatelicos/filatelia.cfm)

"O Brasil já utiliza a "sua marca" para conquistar novos mercados e diversificar a pauta de suas exportações e coloca o design num papel central na

nova fase de integração ao processo produtivo mundial", (LEAL, 2002, p. 3). Como demonstramos na **figura 28**, logo abaixo, a preocupação com a identificação de nossos produtos.



Figura 28: Marca Brasil – etiquetas de identificação para exportação
Fonte: (<http://www.eduardobarroso.com.br/ibdi%20%20publica%E7%E30.pdf>)

Pertencemos a um mundo globalizado, necessitado de identidade sócio-cultural local. Logo, denotamos que o design é fator diferenciador, agregador de valores culturais, ou seja, o design junto à cultura pode gerir a estética e a funcionalidade em um produto final, formar novos signos. E por meio da Gestalt podemos trabalhar o meio estrutural de percepção, de cognição classificatória do significar.

Maristela Ono (2006, p. 17), aborda o assunto do design como signo:

O consumo pode ser compreendido como “uma atividade de manipulação sistemática de signos”, e um objeto de consumo, por sua vez, como um “signo”, cujo significado é arbitrário. Então, um objeto ganha sentido mediante sua relação com outros signos e se personaliza mediante a diferença

3.6.2 - Justaposição e a Comparação por meio da Gestalt

Transitaremos entre o signo e o símbolo, um dos principais fatores de compreensão para as culturas. Ono (2006, p. 35), observa que para compreender a estrutura contextual de cada cultura, é necessário entender as funções simbólicas dos objetos:

...que se encontram diretamente vinculadas à percepção das formas, cores, texturas, à aparência visual, às associações simbólicas e afetivas e portanto, a um determinado contexto, no qual os mesmos se inserem. E, assim, como



o contexto contribui para a significação dos objetos, qualquer variação do mesmo altera o significado destes. Partindo-se deste entendimento, o objeto pode ser compreendido como um processo contextual dinâmico, uma realidade significante, uma linguagem, diretamente vinculado ao repertório simbólico e à percepção do usuário.

Em relação às cores, vários estudos e pesquisas tem sido desenvolvidos, destacando a diversidade de significados simbólicos, preferências e percepção estética, de acordo com cada cultura.

Então, estudamos fatores simbólicos da cultura Akan e da cultura Celta, para mostrar a proximidade e a relação encontrada nas teorias que explicam e que nos mostram a cultura e a antropologia para servir de interpretação de cada grupo, assim podendo significar um todo.

O nível sócio de um grupo social trabalha e mantém uma cultura, que por sua vez trabalha as relações do viver.

BARK (2004, cap. 2, p. 5), nos remete à questão da relação do designer e o estudo sócio-cultural de um local, como já comentado anteriormente.

A percepção visual por si só não é suficiente para conhecermos o mundo que nos cerca. A apreensão da totalidade de um objeto ou situação terá que ser atingido por uma série de momentos perceptuais acrescidos de outros atos do pensamento. Atribuir significado, registrar situações significativas e agrupá-las em classes segundo suas analogias, associar estas classes segundo relação de acontecimentos, enriquecer programas de ação inatos, estabelecer experiência, selecionar dados, imaginar representar, simular, antecipar acontecimentos são funções ditas cognitivas. O termo "cognição" vem do latim, "vir a saber", e diz respeito aos processos de compreensão, de entendimento, e ao produto (representação / imagem / sentido / significado) relativo à coisa conhecida. É uma atividade mental distinta dos domínios da sexualidade e da afetividade.

Ao observar os ideogramas Akans e Celtas, percebemos que ambas podem ser analisadas sob as leis da Gestalt por aspectos estruturais e funcionais do campo perceptivo, além do aspecto visual com indução de significados para seus povos, assim, os signos denotam estruturas naturais e com seus elementos gráficos muito semelhantes que obedecem às mesmas



leis. Por que não, começar a utilizar este estudo em culturas locais do nosso país?

Segundo Eco (1976, p. 36), "...um modelo construído segundo certas operações simplificadoras que nos permitem uniformizar fenômenos diferentes com base num único ponto de vista"...Então, buscamos a identidade e as semelhanças estruturais entre as representações sógnicas das duas civilizações aqui estudadas, e assim podemos perceber suas estruturas para trabalhar melhor um caso em específico. Logo, um signo se for trabalhado em um produto com a idéia de trabalhar uma sistematização sócio-cultural, uma interpretação da cultura em estudo, com noção de 'simplificação', tem-se um resultado com estilização e contextualização.

Vários pesquisadores procuram fazer experimentos de simbologia comparada, buscando imagens semelhantes para tentar expressar uma experiência que ultrapassa os hábitos da linguagem comum.

Os mitos germânicos e célticos estão cheios de figuras, de divindades. Carl Jung (1991, p. 48), disse:

"...que um dos mais poderosos símbolos religiosos é o círculo, este é uma das grandes imagens primordiais da humanidade e que, o ser humano se detém a este símbolo, que é análise de seu próprio eu, pois todas as imagens circulares refletem a psique, de modo que há uma relação entre essa forma geométrica e a real estruturação das funções espirituais humana."

A Gestalt estabelece algumas relações através das quais as partes da imagem são agrupadas na percepção visual: unificação, simetria bilateral, equilíbrio, forma, harmonia, contraste luz e tom, simplicidade e pregnância. Então utilizaremos os parâmetros da análise estabelecida por Gomes (2000), ao interpretar as leis da Gestalt:

Trabalharemos a similaridade da cultura Akan e da cultura Celta, por meio de seus símbolos e significados, demonstrando como já observado no **capítulo 2**, toda a identidade incorporada em seus objetos e materiais de uso sócio-cultural, lembrando que independe do tempo e do espaço, depende

apenas da significação e contextualização do desenho e da forma ao meio trabalhado.

O pássaro para os Akans significa a pureza divina, e tem o poder de reconstrução e criação sobre as estruturas passadas, já para os celtas há uma divisão de significação entre os pássaros, da seguinte forma: o cisne representa pureza e luz e também possui o poder de predizer a morte e adivinhar o futuro. Já o corvo para os celtas era um importante totem, que poderia avisar da chegada dos inimigos. O galo pode representar a vitória da luz sobre as trevas. Como é um animal que se reproduz em grande velocidade, está associado à fertilidade. A crista e o seu porte altivo demonstram a disposição para briga. O galo é um símbolo de masculinidade, que confere luta, ousadia, coragem e orgulho.

Quadro 7: Sankofa x Pássaro Celta

 <p>SANKOFA (<i>Go back to fetch it</i>) Símbolo de sabedoria, aprendendo com o passado para construir um bom futuro. A referência à África deve ser entendida como uma necessidade fundamental para a desconstrução de uma identidade própria, viva, tanto no presente, como perspectiva de um futuro melhor, para os filhos. Fonte:(http://AdinkraSymbols.htm). Referência na tabela do capítulo 2.</p>	 <p>O pássaro para os celtas é um símbolo de equilíbrio, hoje em dia nós precisamos ir procurar pelas portas atemporais que vão buscar no passado o conhecimento e nos empurrar para um futuro bom, em direção ao divino. (BARTALUCCI. L., <i>News about the symbolism of the cathedrals, 2004, tradução nossa</i>). Referência na tabela do capítulo 2.</p>
---	--

Observando os ideogramas acima, podemos encontrar em ambos, por meio da leitura visual das leis da Gestalt:

- **UNIDADES PRINCIPAIS:** O pássaro, com a cabeça virada para trás, o desenho se apresenta apenas por contornos elaborados, característicos de cada cultura.



- **UNIFICAÇÃO:** A forma consiste na igualdade ou semelhança dos estímulos produzidos pelo campo visual, pois apresenta harmonia e equilíbrio, levando a proximidade e semelhança. Também rítmico, pela sensação de criar uma rotação na figura.
- **SIMETRIA BILATERAL:** pela distribuição equitativa dos pesos visuais, como uma reflexão especular.
- **EQUILÍBRIO:** As figuras têm o equilíbrio assimétrico acontece pelo fato de que a parte superior do corpo ser contrabalançada pela parte inferior, em sintonia com uma forma harmoniosa.
- **FORMA:** Pela própria formação da linha e continuidade percebe-se a configuração real na primeira figura
- **HARMONIA:** é regular e bem ordenada.
- **CONTRASTE LUZ E TOM:** baseia-se nas sucessivas oposições de claro e escuro, com atração visual. E também apresenta contraste de movimento.
- **SIMPLICIDADE:** nestes ideogramas é presente a simplicidade principalmente por possuir poucas unidades formais. Sua forma é fácil e de certa maneira leva ao significado desejado. Pelos que os fizeram.
- **REPRESENTAÇÃO CONCLUSIVA DA PREGNÂNCIA À FORMA:** sintetiza os atributos da “boa Gestalt”, possui alto índice de aplicação da forma por apresentar equilíbrio, harmonia, redundando em fácil e rápida leitura visual. E levando ao observador focar um espiral.

A espiral é a essência do mistério da vida. Assim como se centra, ela também para, se encontra. O ponto de partida também é o ponto de chegada trazendo-nos a questão do retornar sempre, reencontrar-se e se renovar. Assim o símbolo provoca esta espiral de movimento constante.

No quadro de número 8 abaixo, mostramos um símbolo circular que é similar também às duas culturas.

O círculo para Munari (1982. pg. 155), é a eternidade:

“Se o quadrado está ligado ao homem e às suas construções - arquitetura, determinadas estruturas, escritas, etc. - o círculo é relacionado com o divino. O círculo representou e representa ainda hoje a eternidade, uma vez que não tem princípio e nem fim. Um texto antigo diz que Deus é um círculo, cujo centro está em todas as partes e cuja circunferência não está em parte alguma. Dos círculos nascem todas as rotações ou movimentos rotativos.”

Para os celtas, o triskel contido dentro dos três círculos na figura à direita é uma espécie de estrela de três pontas. É um dos elementos mais presentes na arte Celta. O triskel está associado à religião da Deusa Terra deles, com as três faces (Donzela, Mãe e Anciã), bem como nossa natureza tríplice (corpo, mente e alma).

Quadro 8: **Adinkrahene x Triskel**

 <p>Adinkrahene significa "o primeiro, o chefe da simbologia adinkra", portanto pode ser entendido como gratidão, carisma, governo liderança, centralização de poder.</p> <p>Fonte:(http://AdinkraSymbols.htm).</p>	 <p>Triskel – as espirais presentes tem diferentes representações, evoca a divina interação entre mente, corpo e alma. A representação da criação do mundo e sua manifestação. É símbolo de proteção, atrai saúde, amor e prosperidade. (Geometria Sagrada Celta) fonte:http://www.yug.com.mx/elbuscador/04diagrama/geometria.html#ini).</p>
--	--

Leitura visual por meio das leis da Gestalt:

- **UNIDADES PRINCIPAIS:** Ambas têm três ovais brancas e três ovais pretas e a Figura celta utiliza-se do triskel ao meio que é força do número três à filosofia Celta e também de três pontos.
- **UNIFICAÇÃO:** A forma consiste na igualdade ou semelhança dos estímulos produzidos pelo campo visual, pois apresenta harmonia e equilíbrio levando a proximidade e semelhança.
- **SIMETRIA AXIAL:** é presente em todos os eixos, pela distribuição equitativa dos pesos visuais. É o ponto central da figura e funciona como um foco de forte atração visual. Possui identidade: consiste em sobreposição; rotação: a



forma gira em torno do eixo; reflexão especular: é a simetria bilateral e também dilatação; é a ampliação da forma, não sofrendo modificação, apenas expansão.

- HARMONIA: é regular e bem ordenada.
- CONTRASTE LUZ E TOM: baseia-se nas sucessivas oposições de claro e escuro.
- SIMPLICIDADE: neste ideograma está presente principalmente por possuir poucas unidades formais. Sua forma é fácil e de certa forma leva ao significado desejado pelos que a fizeram, o símbolo que é o centro de comando, o chefe, o centro de tudo, a divindade, pois tem fácil apreensão.
- INTERPRETAÇÃO CONCLUSIVA DE PREGNÂNCIA DA FORMA: sintetiza os atributos da “boa Gestalt”, possui alto índice de pregnância da forma por apresentar equilíbrio, harmonia, redundando em fácil e rápida leitura visual.

No quadro 9, é observada a relação das culturas aos desenhos dos céus noturnos. Assim, percebemos que a observação do céu sempre esteve na base do conhecimento de todas as sociedades do passado, submetidas em conjunto ao desdobramento cíclico de fenômenos como o dia e a noite, as fases da Lua e as estações do ano.

Os homens sempre perceberam que as atividades de caça, de pesca, de coleta e da lavoura estão sujeitas às flutuações sazonais e procuraram desvendar os fascinantes mecanismos que regem esses processos cósmicos, para utilizá-los em favor da sobrevivência da comunidade.

Diferentes entre si, os grupos étnicos tiveram em comum a necessidade de sistematizar o acesso a um rico e variado ecossistema de que sempre se considerou parte. Mas não bastava saber onde e como obter alimentos. Era preciso definir também a época apropriada para cada uma das atividades de subsistência. Esse calendário era obtido pela leitura do céu.

É evidente, no entanto, que nem todos os grupos étnicos, mesmo de uma única etnia, atribuem idênticos significados a um determinado fenômeno

astronômico específico, e a razão disso está no fato de cada grupo ter sua própria estratégia de sobrevivência. Mesmo tendo, aos distintos povos uma enorme diversidade de interpretação.

A similaridade da cultura Akan e da cultura Celta, é muito evidente nestes símbolos a seguir:

Quadro 9: **Osram Ne Nsromma x A Lua e a Estrela**

	
<p>Osram Ne Nsromma (<i>The moon and the star</i>). Símbolo de religiosidade, amor, harmonia, afeto, lealdade, benevolência e essência de feminina de vida. Fonte: (http://Adinkra Symbols.htm). Referência na tabela do capítulo 2.</p>	<p>A Lua e a Estrela - Simbolizam religiosidade, poder para transportar através do cosmos, união do homem ao universo. Fonte: (http://www.magicka.hpg.ig.com.br/celticad.htm). Referência na tabela do capítulo 2.</p>

Análise da Estrutura Perceptiva por meio das leis da Gestalt:

- **UNIDADES PRINCIPAIS:** Ambas têm o desenho curvo de uma lua virado para cima e um desenho com pontas, que representa uma estrela. A figura Akan, com estrela de oito pontas, já a estrela Celta à direita tem cinco pontas.
- **UNIFICAÇÃO:** A forma consiste no equilíbrio absoluto de suas unidades visuais, produzidos pelo campo visual, pois apresenta harmonia levando a proximidade e semelhança.
- **SIMETRIA BILATERAL:** é presente nos dois lados, pela distribuição equitativa dos pesos visuais. É o ponto central da figura e funciona como um foco de forte atração visual.
- **HARMONIA:** é regular e bem ordenada.
- **CONTRASTE LUZ E TOM:** baseia-se na diferença de fundo e figura, oposições de branco e preto.



• **SIMPLICIDADE:** neste ideograma está presente principalmente por possuir poucas unidades formais. Sua forma é clara e leva ao significado desejado pelos que a fizeram rapidamente.

• **INTERPRETAÇÃO CONCLUSIVA DE PREGNÂNCIA DA FORMA:** sintetiza os atributos da “boa Gestalt”, possui alto índice de pregnância da forma por apresentar equilíbrio, harmonia, redundando em fácil e rápida leitura visual.

No quadro 10, vemos o exemplo clássico encontrado em muitas culturas em tempos diferentes, a **suástica** ou **cruz gamada**. A chamada suástica celta dificilmente se assemelha a uma suástica.

Na Antigüidade, a suástica foi usada largamente pelos indo-arianos, hititas, celtas e gregos, dentre outros. Em especial, a suástica era um símbolo sacro do hinduísmo e budismo. Ela ocorre em outras culturas asiáticas, européias, africanas e indígenas americanas. Adolf Hitler, utilizou a suástica, devido à sua aparência como uma engrenagem, supostamente para simbolizar sua intenção de uma Revolução Industrial na Alemanha.

Existe a teoria que justifica esta onipresença do sinal argumentando que todas as culturas se entrelaçam, e outros argumentam com a teoria do “inconsciente coletivo” de Carl Gustav Jung.

Uma outra explicação foi proposta pelo astrônomo Carl Sagan no seu livro “Cometa”. Sagan reproduz um antigo manuscrito chinês que exhibe algumas variedades de cometas: algumas representações de cometas apresentam o núcleo com quatro braços curvados, lembrando a suástica. Que talvez, na atinguidade um cometa possa haver se aproximado bastante da Terra, o que justificaria a representação da suástica como símbolo mundialmente existente.

Já, Bob Krobes em *Comets and the Bronze Age Collapse* (1992 - em inglês, **tradução nossa**), “para ele, na verdade seria alegorias de ‘pés de aves’ por sua semelhança com esta parte da anatomia desses animais”.

Quadro 10: Nkotimsefo Mpua x Tetraskel

	
<p>Nkotimsefo Mpua - <i>suástica (The hair style of court attendants), os raios do sol</i>, Símbolo do serviço e da lealdade. Baseado no cerimonial de corte de cabelo para atender a família real. Fonte: (http://Adinkra Symbols.htm). Referência na tabela do capítulo 2.</p>	<p>Tetraskel – é a uma espiral com quatro braços unidos por um ponto ao centro, representa a união das direções da terra. Fonte:(http://deseosdecosasimposibles.blogia.com/temas/mundo-celta.php). Referência na tabela do capítulo 2.</p>

Leitura visual por meio das leis da Gestalt:

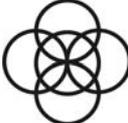
- **UNIDADES PRINCIPAIS:** Ambas têm quatro braços. A figura Akan à esquerda tem sua rotação visual no sentido horário e a Figura Celta tem sua rotação visual no sentido anti-horário, e com pinceladas entre os braços que vão ao mesmo sentido.
- **UNIFICAÇÃO:** A forma consiste na igualdade ou semelhança dos estímulos produzidos pelo campo visual, pois apresenta harmonia e equilíbrio levando a proximidade e semelhança.
- **SIMETRIA AXIAL:** é presente em todos os eixos, pela distribuição equitativa dos pesos visuais. É o ponto central da figura e funciona como um foco de forte atração visual. Possui identidade: consiste em sobreposição; rotação: a forma gira em torno do eixo; reflexão especular: é a simetria bilateral e também dilatação; é a ampliação da forma, não sofrendo modificação.
- **HARMONIA:** é regular e bem ordenada.
- **CONTRASTE LUZ E TOM:** baseia-se nas sucessivas oposições de claro e escuro.

- **SIMPLICIDADE:** neste ideograma está presente principalmente por possuir poucas unidades formais. Sua forma é fácil e de certa forma leva ao significado desejado pelos que a fizeram, pois tem fácil apreensão.

- **INTERPRETAÇÃO CONCLUSIVA DE PREGNÂNCIA DA FORMA:** sintetiza os atributos da “boa Gestalt”, possui alto índice de pregnância da forma por apresentar equilíbrio, harmonia, redundando em fácil e rápida leitura visual.

O círculo é evidentemente, a configuração formal de melhor continuidade, por isso, observamos em diversas culturas a representação de algo por meio de círculos. No quadro 5, podemos detectar uma sensação de união e continuidade, uma vez que o percurso do olhar não sofre nenhuma interrupção ou desvio no seu percurso, pode nos dar uma configuração representacional no sentido de profundidade do “eu”.

Quadro 11: Kuntunkantam x Roda do Ser

 <p>Kuntunkantan (<i>Inflated pride</i>) Símbolo de vaidade, orgulho, arrogância e a guerra contra o exagero da arrogância, do orgulho e do egocentrismo. Fonte: (http://Adinkra Symbols.htm).</p>	 <p>Roda do Ser – são quatro círculos que representam as quatro direções da , unidos por um quinto círculo com o núcleo em comum com todos, o eu, o homem perante as direções da terra. Fonte: (http://deseosdecosasimposibles.blogia.com/temas/mundo-celta.php).</p>
---	---

Observando os ideogramas acima, podemos encontrar em ambos, por meio da leitura visual das leis da Gestalt:

- **UNIDADES PRINCIPAIS:** Ambas têm cinco círculos que se entrelaçam, e parecem movimentar-se entre eles.

- **UNIFICAÇÃO:** A forma consiste na igualdade ou semelhança dos estímulos produzidos pelo campo visual, pois apresenta harmonia e equilíbrio levando a proximidade e semelhança.



- **SIMETRIA AXIAL:** é presente em todos os eixos, pela distribuição equitativa dos pesos visuais. É o ponto central da figura e funciona como um foco de forte atração visual. Consiste em rotação: a forma gira em torno do eixo; reflexão especular: é a simetria bilateral e também dilatação; é a ampliação da forma, não sofrendo modificação.

- **HARMONIA:** é regular e bem ordenada.

- **CONTRASTE LUZ E TOM:** baseia-se nas sucessivas oposições de claro e escuro.

- **SIMPLICIDADE:** neste ideograma está presente principalmente por possuir poucas unidades formais. Sua forma é fácil e de certa forma leva ao significado desejado pelos que a fizeram, pois tem fácil apreensão.

- **INTERPRETAÇÃO CONCLUSIVA DE PREGNÂNCIA DA FORMA:** sintetiza os atributos da “boa Gestalt”, possui alto índice de pregnância da forma por apresentar equilíbrio, harmonia, redundando em fácil e rápida leitura visual.

No quadro 12, temos a figura coração em que o homem revaloriza seu lado humano por meio simbólico. O significado simbólico do coração não é uma criação de pintores, poetas ou escritores, mas uma espécie de resposta conotativa que influi na nossa maneira de ver os acontecimentos. Assim, o coração para o homem, além de representar o centro, está relacionado à inteligência, à vontade do homem, aos sentimentos de modo geral e particularmente ao amor.

Quadro 12: Nyame Dua (God's tree) or (altar of God) x Prosperidade

 <p>Nyame Dua (God's tree) or (altar of God) Símbolo da presença divina e proteção de Deus. A presença de Deus no coração humano. Fonte: (http://Adinkra Symbols.htm). Referência na tabela do capítulo 2.</p>	 <p>Prosperidade: 4 quadrantes, os 4 corações, as 4 estações. Um período de dar e receber. É um símbolo que representa o todo e o compromisso do ser humano de dar e receber. (Geometria Sagrada Celta fonte: http://www.yug.com.mx/elbuscador/04dia/geometria.html#ini). eferência na tabela do capítulo 2.</p>
---	--



Observando os ideogramas acima, podemos encontrar em ambos, por meio da leitura visual das leis da Gestalt:

- UNIDADES PRINCIPAIS: Ambas têm quatro partes, e ao centro forma uma cruz, lembrando quatro corações unidos pelas pontas.
- UNIFICAÇÃO: A forma consiste na igualdade ou semelhança dos estímulos produzidos pelo campo visual, pois apresenta harmonia e equilíbrio levando a proximidade e semelhança.
- SIMETRIA AXIAL: é presente em todos os eixos, pela distribuição equitativa dos pesos visuais. É o ponto central da figura e funciona como um foco de forte atração visual. Possui identidade: consiste em sobreposição; rotação: a forma gira em torno do eixo; reflexão especular: é a simetria bilateral e também dilatação; é a ampliação da forma, não sofrendo modificação.
- HARMONIA: é regular e bem ordenada.
- CONTRASTE LUZ E TOM: baseia-se nas sucessivas oposições de claro e escuro.
- SIMPLICIDADE: neste ideograma está presente principalmente por possuir poucas unidades formais. Sua forma é fácil e de certa forma leva ao significado desejado pelos que a fizeram.
- INTERPRETAÇÃO CONCLUSIVA DE PREGNÂNCIA DA FORMA: sintetiza os atributos da “boa Gestalt”, possui alto índice de pregnância da forma por apresentar equilíbrio, harmonia, redundando em fácil e rápida leitura visual.

No quadro 13, tem uma figura de peso para várias culturas. A **cruz** é uma figura geométrica formada por duas linhas ou barras que se cruzam em um ângulo de 90°, dividindo uma das linhas, ou ambas, ao meio. As linhas normalmente se apresentam na horizontal e na vertical; se estiverem na diagonal, a figura é chamada de aspa.

A cruz é um dos símbolos humanos mais antigos e é usada por diversas religiões, principalmente a cristã. Ela normalmente representa uma

divisão do mundo em quatro elementos (ou pontos cardeais), ou então a união dos conceitos de divino, na linha vertical, e mundano, na linha horizontal.

Quadro 13: **Krapa Or Musuyide** x Cruz Celta

	
<p>Krapa Or Musuyide (<i>Good fortune or Sanctity</i>) Símbolo da boa sorte, santidade, espírito de Deus, força espiritual. Fonte: (http://Adinkra Symbols.htm). Referência na tabela do capítulo 2.</p>	<p>Cruz Celta - sinônima de cristianismo e de esperança. Quando o apóstolo Santiago cristianizou as primeiras zonas celtas da Espanha, e quando o Rei Pelayo se converteu ao cristianismo. Com a chegada do cristianismo, surgiu os primeiros celtas católicos, mesclando o Bram com a cruz católica dando origem à cruz Celta. (http://deseosdecosasimposibles.blogia.com/t emas/mundo-celta.php). Referência na tabela do capítulo 2.</p>

Análise da Estrutura Perceptiva por meio das leis da Gestalt:

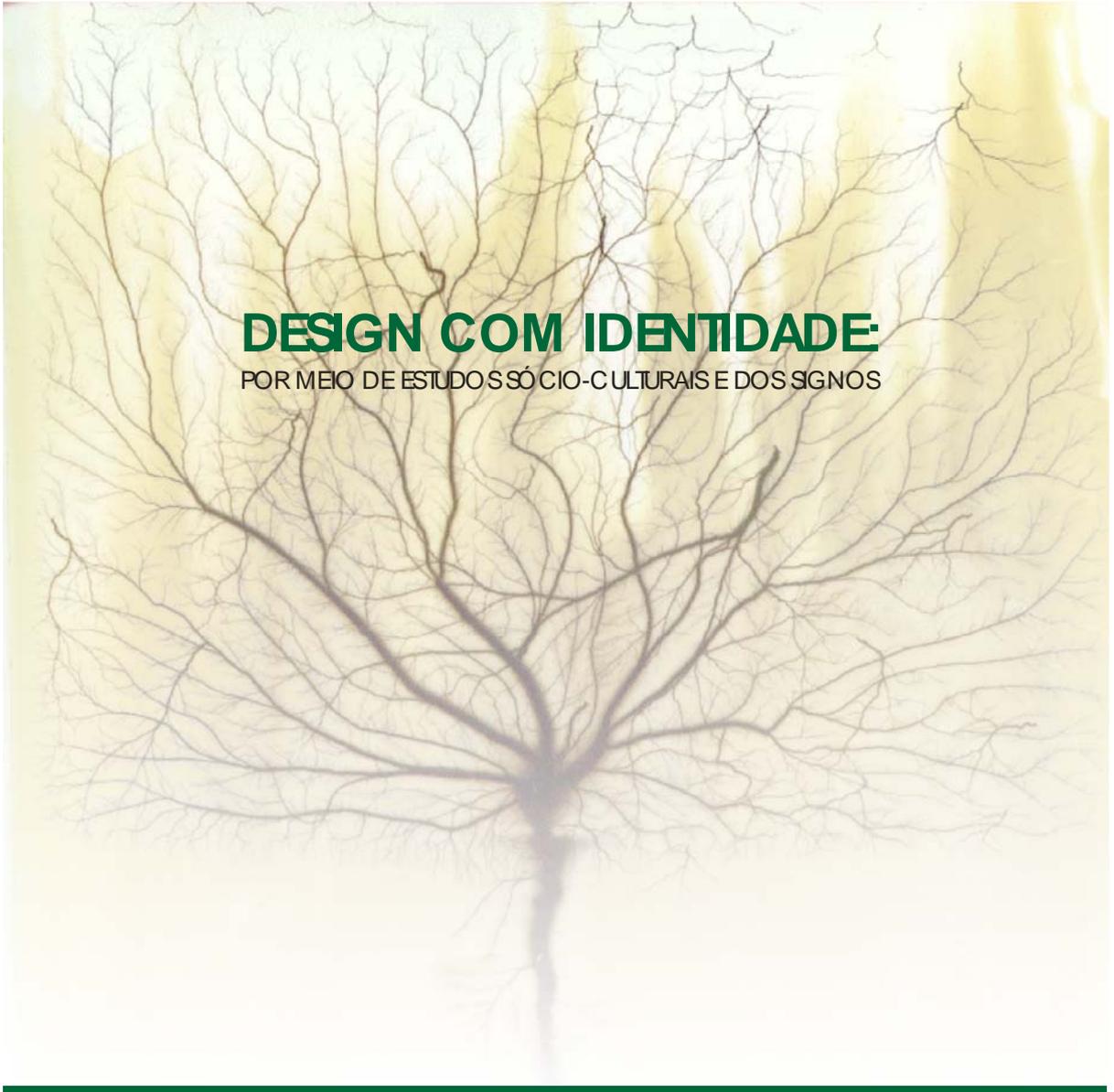
- UNIDADES PRINCIPAIS: Ambas têm 4 pontas do mesmo tamanho.
- UNIFICAÇÃO: A forma consiste na igualdade ou semelhança dos estímulos produzidos pelo campo visual, pois apresenta harmonia e equilíbrio levando a proximidade e semelhança.
- SIMETRIA AXIAL: é presente em todos os eixos, pela distribuição equitativa dos pesos visuais. É o ponto central da figura e funciona como um foco de forte atração visual. Possui identidade: consiste em sobreposição; rotação: a forma gira em torno do eixo; reflexão especular: é a simetria bilateral
- HARMONIA: é regular e bem ordenada.
- CONTRASTE LUZ E TOM: baseia-se nas sucessivas oposições de claro e escuro.
- SIMPLICIDADE: neste ideograma está presente principalmente por possuir poucas unidades formais. Sua forma é fácil e de certa forma leva ao significado desejado pelos que a fizeram, o símbolo que é o centro de comando, o chefe, o centro de tudo, a divindade, pois tem fácil apreensão.



- INTERPRETAÇÃO CONCLUSIVA DE PREGNÂNCIA DA FORMA: sintetiza os atributos da “boa Gestalt”, possui alto índice de pregnância da forma por apresentar equilíbrio, harmonia, redundando em fácil e rápida leitura visual.

Após listar categorias conceituais, históricas e sócio-culturais, obtemos dados suficientes para uma leitura visual aplicada nestes sete símbolos.

Buscamos a interpretação e organização das figuras no meio trabalhado, assim é atribuído um índice de qualidade por pregnância formal, e denotou nestas sete figuras que elas atribuem um índice alto de pregnância, harmonia e equilíbrio, dando ao leitor a possibilidade de emitir um juízo crítico acerca da organização visual, e assim dar a sua interpretação formal de contextualização do objeto ao meio. As figuras mostram coerência, clareza, regularidade, equilíbrio e harmonia, dando a apreensão imediata do conteúdo.



DESIGN COM IDENTIDADE

POR MEIO DE ESTUDOS SÓCIO-CULTURAIS E DOS SIGNOS





4. - Identidade no Design por Meio de um Estudo Sócio-Cultural e Estruturado pela Gestalt

Falar de identidade implica, num certo sentido, uma dimensão interpretativa e outra normativa:

“(...) identidade designa algo como uma compreensão de quem somos. Nossas características definidas fundamentais como seres humanos” (TAYLOR, C. 2000, p. 158).

Trata-se de uma reflexão que lida como um problema relativo à autopercepção de um grupo acerca de si mesmo, de sua história, de seu destino e de suas possibilidades, enraizada necessariamente num certo horizonte valorativo, e referida a uma determinada forma de vida. Logo, uma abordagem de natureza hermenêutica impõe-se. Assim, o design pode ser um auxílio ao resgate da memória de um povo.

O termo design é aqui utilizado em sua original acepção histórica e etimológica: “design”, ou “desígnio”, corresponde à ação, a busca de se fazer algo. E por querer fazer algo, essa dissertação tem como foco atrair a atenção sobre os fenômenos étnicos, usa-se como instrumento de análise a comparação sócio-cultural, focando a antropologia.

A ação do designer está localizada entre o sujeito e o objeto, entre o ser humano e o mundo virtual, está na interface. Por isso, é fundamental conhecer os aspectos dos seres humanos, tanto os possíveis de serem medidos, como os intangíveis, cognitivos e difíceis de serem medidos.

É nesta dimensão que o design faz interface com a antropologia, e pode trabalhar áreas como a ergonomia, a psicologia cognitiva, a sociologia, a filosofia, entre outras.

Atualmente é crescente o interesse nas artes regionais do país, mesmo como fonte de inspiração, assim como o reconhecimento da continuidade da produção artística dos povos, ainda criam e sempre recriam importantes obras de arte dotadas de notável especificidade histórica e cultural.



Uma civilização pode viver e preservar sua cultura e suas histórias, pela interpretação e decodificação dos seus símbolos. Assim, os símbolos servem como fios condutores dessas histórias até o nosso presente.

O designer pode trazer conhecimento sócio-cultural e por meio de suas áreas transdisciplinares, como a antropologia interpretativa, que pode servir como ferramenta identificadora da pesquisa e na produção de objetos culturais em buscar uma identidade local para um determinado produto a um grupo social.

Ono (2006, p. 15), afirma que ao final do século XX, paralelamente ao processo de globalização, o ressurgimento do nacionalismo e de outras manifestações particularistas, que fazem parte de um movimento de “reafirmção de raízes culturais”.

Para (HALL, 1997, p. 12, apud ONO, 2006, p. 10), o conceito de identidade tem sido extensamente discutido ao longo da história e parte, com três conceitos do ser humano como base para a identidade:

- 1) um conceito de identidade que se baseia na concepção do ser humano como um indivíduo totalmente centrado e unificado em si mesmo, dotado das capacidades de razão, consciência e ação. A identidade corresponde, neste caso, ao núcleo interior do eu, que nasce e se desenvolve com o sujeito, mas permanece essencialmente o mesmo;
- 2) Um conceito de identidade que reflete a consciência de que o centro do sujeito, ao contrário de ser autônomo e auto-suficiente, relaciona-se com outras pessoas, participam da construção de valores e significados dentro dos contextos vivenciados pelo mesmo. Concebe-se neste caso, a identidade como o resultado da interação entre o eu e a sociedade, entre o mundo “interior” e o “exterior”, entre o pessoal e o público. Assim, tanto a identidade, quanto o mundo cultural, tornam-se mais estáveis, “unificados e predizíveis”;
- 3) Um conceito de identidade que se baseia no conceito de sujeito que, ao contrário de ter uma identidade fixa, essencial ou permanente, torna-se cambiante, permeável e plural. A identidade torna-se, neste caso, uma identidade em constante formação e transformação, e relação aos sistemas



culturais que envolvem os indivíduos, caracterizando-se, assim, por seu caráter multidimensional e dinâmico.

Assim, poderemos atribuir significados, registrar situações significativas e agrupá-las em classes, enriquecer programas de ações inatas, estabelecer experiências, selecionar dados, imaginar, representar e simular, tudo isto, é possível por meio da percepção visual.

O design poderá ser fator diferenciador, agregador de valores culturais, ou seja, o design junto à cultura formadora desse nicho a ser estudado, pode gerir a estética e a funcionalidade em um produto final, formar signos.

Maristela Ono (2006, p. 17), coloca o assunto do **design de um produto como signo**:

O consumo pode ser compreendido como “uma atividade de manipulação sistemática de signos”, e um objeto de consumo, por sua vez, como um “signo”, cujo significado é arbitrário. Então, um objeto ganha sentido mediante sua relação com outros signos e se personaliza mediante a diferença

Sabemos que nosso país é muito diversificado dividido em várias regiões, com muitas influências externas e desordenadas. E por fim, é relatada a ausência da sistematização cultural regional. Temos uma desenfreada produção de objetos e tecnologias sem a busca da identidade.

Desempenhamos usos e costumes trazidos no bojo das imigrações retidas que incorporados, formam a pluralidade cultural de nosso país presente no idioma, na culinária, nos comportamentos sociais, no sincretismo religioso, na política, na condução do ensino nas escolas e, enfim, em todas as manifestações de linguagens ...

...Mas eis um dos lados negativos dessa constituição cultural: a diluição e descaracterização desses significados importados, permeados pela forte influência da cultura de massas – modelo mundial da atualidade -, nos faz portadores de comportamentos viciados e saberes distorcidos, provocando muitas vezes, no campo da inovação, concepções que já são obsoletas na sua origem. (TURIN, 2004, p. 42)

A antropologia serve como abordagem para investigação no design nesta dissertação, que pode contribuir para o campo das pesquisas qualitativas que se



interessam pelo estudo das igualdades e desigualdades de lugares e tempos diferentes com semelhanças interessantes.

As imagens os símbolos e os mitos não são criações irresponsáveis da psique; eles respondem a uma necessidade e preenchem uma função: revelar as mais secretas modalidades do ser. Por isso, seu estudo nos permite melhor conhecer o homem, “o homem simplesmente”, aquele que ainda não se compôs com as condições da história. Cada ser histórico traz em si uma grande parte de humanidade anterior à história. (ELIADE, 1991, p. 8).

Em meio à análise de identificação e interpretação de signos e símbolos a maior preocupação foi encontrar civilizações com raízes fortes com seu passado, por isso nos interessamos em estudar a civilização Akan e Celta, que são interessadas em suas identidades, com signos vivos e seus processos culturais.

O fato de colocar duas culturas tão diferentes, de épocas diferentes, lugares diferentes, é que podemos perceber que o mundo trabalha ciclicamente e que é necessária essa busca identificatória e sócio-cultural, e ainda, mesmo havendo hibridismo entre elas, como pode ter ocorrido, como relataremos na justaposição entre elas, ainda assim, são tão belas e únicas, diferentes entre elas e entre outras.

Após passar por duas culturas ricas e de materiais simbólicos, percebemos que o designer deve utilizar a cultura e a antropologia como ferramenta para um estudo mais aprofundado, e que quando estiver pesquisando um produto para uma determinada região ele pode utilizar a Gestalt, como fator de percepção formal e estética do produto, como fator de contextualização e diferencial.

A atratividade exercida por um objeto resulta da composição de elementos simples e complexos. Assim, o processo de atratividade dos objetos resulta não somente da incorporação dos aspectos da percepção formal e visual (Gestalt), mas também de aspectos sociais e culturais (Cultura e Antropologia), dos indivíduos. Usaremos as palavras de (BONSIEPE, 1988, p. 57), como reflexão:

O design pode ser comparado com a música: é um fenômeno influenciado fortemente por caminhos muito capilares e muito sutis. Como na música, cada comunidade tem seu próprio jeito de viver, e, portanto, um estilo de design local inevitavelmente vai surgir.





DESIGN COM IDENTIDADE

POR MEIO DE ESTUDOS SÓCIO-CULTURAIS E DOS SIGNOS





5 - Conclusão

Percebemos que a diversidade cultural presente em nosso país é muito grande, mesmo em um país onde todos falam a mesma língua, sabemos que nenhum lugar é neutro, pelo contrário, os lugares são repletos de histórias e situam-se concretamente em um tempo e em um espaço fisicamente delimitado.

As pessoas estão historicamente situadas e contextualizadas no meio social. Assim, o lugar não pode ser considerado/ entendido isoladamente. O espaço em que vivemos é o resultado da história de nossas vidas.

É curioso notar que, nas análises e estudos em geral, até bem pouco tempo, as determinações do design advinham basicamente da tecnologia, onde quer fazer crer que a globalização define tudo, inclusive o desrespeito para com a natureza e para com a cultura local do ser humano. A noção de tecnologia interpreta somente como um conjunto de técnicas que estão presentes nos artefatos e produtos criados, são por tanto reducionistas que impedem uma concepção mais ampla e profunda.

Sabemos que o design, apesar de estar ligado, desde sua gênese ao conceito usado hoje em dia, tem como fator principal atender o mais amplamente possível as necessidades das pessoas, assim deve buscar o desenvolvimento de produtos que atendam os requisitos simbólicos, de uso técnico das pessoas, considerando em seus estudos a identidade local, a herança do produto e a diversidade cultural encontrada.

Assim, a cultura de cada povo, de cada sociedade apresenta suas marcas e tem ligações com a possibilidade dos sujeitos concretos dessas sociedades possuírem uma identidade, no sentido de pertencimento ao lugar. Uma identidade que se dá entre os próprios seres humanos e o seu território social.



Pensar produtos de seu espaço exercita a análise e a crítica constante sobre as formas de vida e as condições que existem. E possibilita ao sujeito efetivamente de se situar no mundo.

Reconhecer a sua identidade é fundamental para qualquer um entender-se como sujeito que pode ter, em suas mãos, a definição dos caminhos da sua vida, percebendo os limites que lhe são postos pelo mundo e as possibilidades de produzir as condições para sua vida. Assim, torna-se interessante investigar qual é a identidade desses lugares, a partir dos interesses das pessoas que ali vivem. Reconhecer os valores, as crenças, os signos, as tradições e investigar os significados que têm para as pessoas que vivem ali.

A cultura e a antropologia dão esse conjunto de características às pessoas e aos povos, expressam-se no espaço por meio de marcas que configuram e identificam seus espaços sócio-culturais.

Nesse contexto existe a possibilidade do uso da cultura e da antropologia como ferramentas para o designer, e como significação e percepção visual legível do produto contextualizado, usamos as leis da Gestalt. Então, com uma fonte de coleta de informações de um grupo social delimitado pelo meio vivido, mais as análises sócio-culturais e a leitura visual por meio da Gestalt, obteremos informações para criar e identificar um objeto no tempo e no espaço.

Chamamos a atenção agora para a importância de uma reflexão sobre o papel do designer na construção de um objeto sócio-cultural e suas implicações na vida de cada indivíduo de uma sociedade, pois fazemos relações simbólicas e desenvolvemos material cultural, por meio dos produtos desenvolvidos.

Basta que designers levem em conta o conhecimento adquirido no espaço que está estudando para que faça objetos contextualizados, que criem uma interface com a sociedade a que pertencem, objetos que exerçam umas funções sociais, que comuniquem idéias e impressões, que sejam frutos simultâneos de um processo intelectual de um trabalho manual.



Utilizamos como objeto de pesquisa, a proposta de um estudo que vise ter nas culturas tradicionais e regionais uma base de conhecimentos e uma fonte para criação do designer para um produto com identidade sócio-cultural no tempo e no espaço.

Como os exemplos dados nesta pesquisa, os Akans e os Celtas possuem produtos que podem ser vendidos em qualquer lugar sem perder sua raiz cultural.

Na verdade o que se pretende aqui, não é um tratado sobre as culturas, nem uma proposta metodológica para o designer, e nem temos pretensão de definir o conceito ideal sobre design.

Pretendemos uma introdução, uma reflexão ou uma sistematização, por meio de informações sócio-culturais, estabelecidas por estudos antropológicos, somadas a análise perceptiva da Gestalt, para construção de um objeto contextualizado em um grupo sócio-cultural. E mostrar para os designers que eles devem buscar outras fontes de estudos, desde que tenha qualidade informacional e inteligibilidade como cultura e antropologia, aqui usadas como fontes.

É importante ressaltar que neste trabalho o design não é a tradução do que chamamos de desenho industrial, mas sim o entendimento de origem e criação, como ação, intenção, idéia, e construção. O design aqui tem o papel relevante no desenvolvimento de cultura e identidade material de um povo, na medida em que seu trabalho, diretamente ou indiretamente afeta a vida das pessoas, inclusive o próprio designer pode ser a interface do produto e o comprador para identificar o meio ou o comprador.

Para melhor compreensão trabalhamos nossa pesquisa por etapas: primeiro buscamos o conhecimento e o entendimento da cultura, onde ela é empregada e como é trabalhada, no nosso estudo de caso, foi usada como suporte para o designer.



Numa segunda etapa, estudamos o conhecimento e entendimento da antropologia, onde ela é empregada e como é trabalhada em nossa dissertação, foi usada como ferramenta para o designer.

Numa terceira etapa, identificamos duas culturas tão próximas e ao mesmo tempo tão distantes dos brasileiros, desconhecidas pela maioria das pessoas, mas com vínculos às nossas raízes. Buscamos os seus entendimentos e suas relações estabelecidas por eles com seus objetos, para com suas filosofias de vida. A arte Celta e a arte Akan aqui estudadas são culturas que podemos interpretar e representar, pois são culturas consistentes, vivas e identitárias.

Procuramos trabalhar a Gestalt, como meio de interpretação dos signos da Cultura Akan e Celta, como meio de percepção e parte estrutural para o designer, pois a função da parte gráfica dessas culturas pode afirmar suas identificações, mitos e filosofias.

A Gestalt pode nos auxiliar na compreensão dos aspectos dinâmicos das culturas e as relações interculturais, assim pode reforçar cada cultura e fazer as mesmas se entenderem e preservarem seus princípios sócio-culturais.

O entendimento e o significado dos ideogramas Celtas e Akans comprova as teorias sobre a capacidade de comunicação dos desenhos estampados em seus produtos, nos mostra sua função, sua beleza, além disso, podemos recordar lendas, registrar histórias e entender filosofias de vidas, e assim, afirmar uma cultura.

Devemos buscar um melhor entendimento das propostas de identidade por meio sócio-cultural, talvez um segmento capaz de valorizar o “olhar” das coisas. Tentar entendê-las como elas são em suas essências, descobrir seus significados, embeber-se das informações visuais. Então, podemos demonstrar que o designer pode buscar a viabilidade da interdisciplinaridade e da transdisciplinaridade.

A cultura se encontra essencialmente vinculada ao processo de



formação das sociedades humanas, em uma relação sinérgica e dinâmica, que acompanha o desenvolvimento dos indivíduos e grupos sociais, expressando seus referenciais, valores entre outros elementos que compõem a identidade de um grupo. Assim, pode servir como o princípio de estudo inteligente de leitura visual para o designer gráfico. A antropologia pode ser um adendo à leitura visual sógnica.

Com base em uma abordagem sócio-cultural trabalhamos o design como fator diferenciador na agregação de valores culturais e funcionais de um produto. Salienta-se a importância de uma reflexão contínua sobre o papel do design em desenvolver uma leitura visual simplificada para a aplicabilidade em construção de uma cultura material.

Pode ser trabalhada futuramente uma abordagem sobre as diversas culturas regionais brasileiras, tendo como foco os princípios utilizados nesta dissertação. Quem sabe trabalhar o artesanato regional e o design, pois é uma proposta que vem ganhando terreno no Brasil, e tem caráter sócio-cultural envolvido.

Por fim, é importante ressaltar que este trabalho atende ao objetivo maior proposto, que é o de afirmar a identidade por meio do estudo sócio-cultural como ferramentas para o Design. E talvez, utilizá-lo para futuras pesquisas de campo para a compreensão de futuros trabalhos que serão contextualizados em seus meios.



6. Referências Bibliográficas

1. ADLER, P. & Barnard, N., African Majesty, 1992, **Illustrates a Great Collection**. Disponível em: <<http://www.adire.clara.net/Kentegallery.htm>> acesso em: 13 nov. 2006. 21h
2. ADPIFRAME. Artigo sobre: **Dia do Design, Aloísio Magalhães**. Disponível em: <<http://www.adp.org.br/artigos/diadodesign.html>>, acesso em: 08 mar. 2005.
3. ARTHUR, G. F., et ROWE, **Akan Cloths: Akan Cultural Symbols** NET,. Disponível em: <<http://www.Marshal.edu.akanart/akanclothintro.html>> acesso em: 22 abr. 2002.
4. AZZAN, C., J., **Antropologia e Interpretação: Explicação e Compreensão nas antropologias de Levis Strauss e Geertz**, SP: Ed. Unicamp, 1993.
5. BAIN, G., **Celtic Art**, New York, Dover Publications, Inc. 1973.
6. BARCELO, J., **Mundo Celta**, disponível em: <<http://deseosdecosasimposibles.blogia.com/temas/mundo-celta.php>> acesso em 15 dez. 2006. 21h
7. BARKI, J., **Percepção Visual da Forma**, Capítulo 2. Disponível em: <<http://www.fau.ufrj.br/apostilas/aforma/CAP2.pdf>> acesso em 18 jan. 2006.
8. BARROSO, N., E., **Design, identidade Cultural e Artesanato**. in: Primeira Jornada Iberoamericana de Design No Artesanato, 1999. Fortaleza - Ce. Disponível em: <<http://www.eduardobarroso.com.br/artigos.htm>>. acesso em: 25 mar. 2005.
9. BERGER, J., **Modos de Ver**, Coleção Artes e Comunicação, Lisboa, Portugal: Penguin Books Ltd, 1972.
10. BONSIPE, G, **Design/Ciência/Informação**, texto da Aula Inaugural proferida na UERJ em 5 de setembro de 2001. (37 kb). Disponível em: <www.esdi.uerj.br/novidades/imagens/bonsiepe.pdf> acesso em: 02 abr. 2005., 23:37
11. _____ **Teoria y practica del diseño industrial**; tradução Santiago Rey, ; Barcelona: Ed. Gustavo Gili, S.A., 1978.
12. BRATHAIR, **Artigo da revista Brathair** n. 2, 2001. Disponível em: <<http://www.sobresites.com/celta/artigo/divindade.htm>>acesso em jan. 2007
13. BRUCHARDS, D., **Produtos em Couro – Celtas**. Disponível em <<http://www.escriitoriodolivro.org.br/historias/encadernacao.html>> acesso em 05 jan. 2005.
14. CARTA da Transdisciplinaridade, **Preâmbulo**, Disponível em: <<http://www.unipazrj.org.br/transdisciplinaridade.htm>>, acesso: em 27 set. 2004.
15. CHIAVENATO, J. J. **O Negro no Brasil**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986.
16. CLARK SMITH, S., **Kente Cloth Motifs**, African Arts, 1975.
17. CLARK, D. **An official of the court of the Asantehene, king of the Asante people of Ghana, wearing an old adinkra cloth**, Kumase 1997. D.Clarke,



- disponível em: <<http://www.ghana.com/republic/adinkra/index.html>> acesso em: 12 nov. 2006. 18:20.
18. CORTEZ, M. C., **Site de pesquisa de cores:** <http://www.mariaclaudiacortes.com/color_in_motion.html> acesso em: 10 jan. 2006
 19. DUCAN, N. T., **Los celtas** (v.1) en colección Orígenes del Hombre, Barcelona: Ediciones Folio, 1976.
 20. EAGLETON, T., **A Idéia de Cultura**, 1943, tradução Sandra Castello Branco, revisão técnica Cezar Mortari, São Paulo: Editora UNESP, 2005.
 21. ECO, U. **O Signo**, Editorial Presença, Lisboa, Portugal, 1973. Enciclopédia eletrônica, retirado de: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Teoria_da_cultura>, acesso em: 18 jan. 2005
 22. _____ **A Estrutura Ausente: Introdução à Pesquisa Semiologica**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.
 23. ELIADE, M., **Imagens e Símbolos**, São Paulo: Martins Santos, 1991.
 24. ENGELMANN, A. **Ciência Natural e Consciência. Psicologia: Reflexão e Crítica**, vol.11, n.2, Porto Alegre, 1998.
 25. FERNANDES, F., **Dicionário Brasileiro Globo**, 1900-1943, Francisco Fernandes, Celso Pedro Luft, F. Marques Guimarães, Ed. 32, São Paulo: Ed. Globo, 1993.
 26. FLECSH, N., J., **In Pictures Brazil – Brazil en Cuadros**, Revista de Exportação, HG MADE IN BRAZIL, Jornalista Responsável: José Norberto Flesch, MTB: 40169/SP, São Paulo: Companhia Litográfica Ypiranga, 2006.
 27. GEERTS, C., **A Interpretação das Culturas**, Guanabara, Koogan, Rio de Janeiro, 1989, entrevista **cedida** para o site<www.faced.ufba.br/~nec/etnografia.html> Acesso: em **07 abr.** 2005.
 28. GLOVER, Dr. E., **Ablade da Universidade Ganense e Ciência e Tecnologia**, Kumasi, Gana: Glo Art Galery, 1998.
 29. GOMES, F. J., **Gestalt do objeto: Sistema de Leitura Visual da Forma**, São Paulo: Escrituras Edition, 2000.
 30. HALL, S., **Culture, Identity and Cinematic Representation**, in Framework, nº 36, London: Sankofa Film & Video, 1989.
 31. HARRIS, J., **Africans and Their History: A Landmark Reevaluation of African Cultures and Politics by a Leading African**, American History, Second Revision Edition, Meridian Book, 2000.
 32. HOOHBERG, J. E, **Percepção**; tradução de Álvaro Cabral, Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1966.
 33. ICSID, **International Council of Societies of Industrial Design - A Partner of the International Design Alliance**, disponível em: <<http://www.icsid.org/resources/library.htm>> acesso em jan. 2006.



34. IVEREM, E. "**Blackbuster**". Haile Gerima's D.C. **NET**, Store Rents . Disponível em: <www.welltempered.net/adinkra/htmls/adinkra/denk.htm> Acesso em: 25 jan. 2005., 20:30
35. IVOR., G., W., **Asante no Décimo Nono Século**, Londres, (S.I.). 1975.
36. JUNG, Carl Gustav. O Homem e Seus Símbolos, Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira 1991.
37. KOFFKA, K. **Princípios da Psicologia da Gestalt** (A. Cabral, trad.). (Trabalho original publicado em inglês, Editora da Universidade de São Paulo, 1935), São Paulo: Editora Cultrix, 1975.
38. KOJO, A E ROWE, R - 1998-2001, **Arquitetura Akan**. Disponível em: <<http://www.marshall.edu/akanart/akanadansie.html>> acesso em 06 jan. 2007.
39. KROBES, B. **Coments and the Bronze Age Collapse**, USA: (S.I.), 1993.
40. KROEBER, A., O Superorgânico: Estudos de Organização Social, 1917, vol XIX, nº 2, São Paulo: Livraria Martins Editora, 1949
41. LADY'S, **Shop Celtic Jewelry, Art, Fonts & Books with symbol meanings**. Disponível em: <<http://www.viraj.com.br/cgi-local/loja2/prod.cgi>> acesso em 25 jan. 2005.
42. LARAYA, R. B., Cultura um Conceito Antropológico, 11º edição, Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1997.
43. LAUNAY, O., **A Civilização dos Celtas, Grandes Civilizações Desaparecidas**, Rio de Janeiro: Ed. Ferni, 1975
44. LEAL, J. J. **Um olhar sobre o design brasileiro**. São Paulo: Objeto Brasil – Instituto Unimep. Imprensa Oficial do Estado São Paulo, 2002.
45. LINDEN, J. VAN DER. **Da ESDI aos ENDI, passando pelas APDINS: memórias de um projeto de regulamentação da profissão**. APDesign Apdex nº 19. Disponível em: <http://www.apdesign.com.br/noticias_print.asp?cod=56>. Acessado em: 11 abr. 2005.
46. MAESTRI, M., **História da África Negra Pré-Colonial**, Revisão 31, RJ: Mercado Aberto, 2000
47. MAGALHÃES, A. **Cartemas, o DNA do mestre Aloísio Magalhães**. Disponível em: <http://www.apdesign.com.br/noticias_print.asp?cod=56>. Acessado em: 08 mar. 2005.
48. MAY, Pedro P. G., **Los mitos celtas**, Madri, Espanha: Acento Editorial, 1996
49. MENEZES, Marizilda dos S., **O Ideário Africano Através do Vestuário e Sua Influência na Diáspora Negra**, In: 1º Congr. Bras. de Pesquisadores Negros, Recife, 2000.
50. _____ **Design Africano**. São Paulo: Apostila, 2005.
51. MORAES, D., **Limites do Design**. São Paulo: Studio Nobel, 1997.
52. MORIN, E., **O Método 3: A Consciência da Consciência**, 2ª Ed. Porto Alegre: Sulina, 1999.



-
53. _____ **O Método: 5 - A humanidade da humanidade, A identidade humana**, Porto Alegre, SC: Sulina, 2003.
54. MORRIS, A., "**Ethiopian Filmmaker Haile Gerima Keeps on Fighting**". *Africana*. com. 29 March 2002. Disponível em: <http://www.africana.com/DailyArticles/index_20020329.htm> acesso em: 06 oct. 2003. 21:15.
55. MUNARI, B., **A Arte como Ofício**; tradução Wanda Ramos, Lisboa, Portugal: Editorial Presença, 1982.
56. NASCIMENTO, E. L., **Sankofa: Matrizes Africanas da Cultura Brasileira**, Org. E. L. Nascimento, Vol. 1, Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.
57. NETO, E. B. **LBDI – Laboratório Brasileiro de Design – Uma história que não terminou (1984-1997)**. Fortaleza: 29 e 30 jun. 1998. Disponível em: <<http://www.eduardobarroso.com.br/ibdi%20%20publica%E7%E30.pdf>>, Acesso em 28 mar. 2005.
58. O'DONOHUE, J., **Anam Cara: Um Livro de Sabedoria Celta**, Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1997.
59. OHTAKE, Vieira. **Design. Arte e Cultura**. Disponível em: <<http://www.mre.gov.br/cdbrasil/itamaraty/web/port/artecult/design/apresent/>>. Acesso em: 20 mar. 2005.
60. ONO, M., **Design e Cultura: Sintonia Essencial**, Curitiba: Edição da Autora, PR, UTRPF, 2006.
61. ORTIZ, R., **Geometria Celta**, Disponível em <<http://www.yug.com.mx/elbuscador/04dia/geometria.html#ini>> México, acesso em: 25 jan., 2005.
62. PETTER, M.M.T., **A Construção do Significado de Fani**, "pano e vestuário", Em Diula, Tese de Doutorado apresentada a Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 1.992.
63. PLACE, R., **The celts**, by Macdonald, Southampton, [S.l.: s.n], 1977. Portugal, 1990.
64. POIRIER, J., **O Tempo, o Espaço e os Ritmos**, Ed. Estampa LDA., Lisboa, Portugal, vol. 1, História dos costumes, 1990.
65. QUÉAU, P., **Lo virtual, virtudes y vértigos**, Barcelona, Espanha: Paidós, 1995,
66. QUINTINO, C. C., **O Livro da Mitologia Celta**, RJ: Centro Cultural, 2002.
67. ROSS, D. **Wrapped in Pride: Ghanaian Kente and African American Identity**,(S.I.),1998.
68. SALOMONI, P., **Pesquisa da revista Flecsh, J.**, Hg Made In Brazil – Brazil Em Cuadros, 2006.
69. SANTOS, José, L., **O que é cultura**, 3ª ed., RJ: Editora Brasiliense, 1985.
70. SANTOS, M. **Metamorfoses do espaço habitado**. São Paulo: Hucitec, 1988.



-
71. SCHILLER, F., **Seres Humanos Imprensados entre Natureza e Cultura**, Oxford, 1967.
 72. SHILLINGTON, K., **History of Africa**, Revised Edition, USA: Macmillan Publishers Limited, 1995.
 73. **SÍMBOLOS Adinkras**. 2001. Disponível em:<<http://Adinkra Symbols.htm>> acesso em: 24 nov. 2006. 21:30.
 74. STREIFF, J., **Teorias da Etnicidade, seguido de grupos étnicos e suas fronteiras** de Frederick Barth, Philippe Poutignat, São Paulo: Editora Unesp, 1997.
 75. TAYLOR, C., “**A política do reconhecimento**”. In. Argumentos filosóficos, São Paulo: Loyola, 2000.
 76. TURIN, R. N., **Pensamento enquanto Design**, 08/12/2004, disponível em: <www.designbrasil.org.br/portal/artigos> acesso: em 10 mai. 2005.
 77. TYLOR, E., **Primitive Culture**. Londres, 1871, John Mursay & Co., New York, USA: Haper Torchbooks, 1958.
 78. WHITE, L, ‘**The Simbol: the origem and Basis of humans behavior**’, (1955, ed. Bras p. 180), in Morbel, Levirings e Smith (orgs.) Readings of antropology. **New** York Mc., Graw-Hillbook Co. Ed. Bras. in Fernando Henrique Cardoso e Otávio Lanni, **O Homem e a Sociedade**, 5ª Ed., São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1970
 79. _____ **The Evolution of Culture: The Development of Civilization to the Fall of Rome**. McGraw-Hill, New York: (S.I), 1955



Referência Bibliográfica de Figuras

Figura 1: MAPA político da Região de Ghana. Disponível em: <<http://www.mcchange.org/page.jsp>> acesso em: 06 oct. 2003. 21:15.

Figura 2: ADLER,P. & BARNARD,N. African Majesty (1992) – Kente para os Akans. Disponível em: < <http://www.adire.clara.net/Kentegallery.htm>> - acesso 13 nov. 2006. 21h.

Figura 3: The Asante king Otumfuo Osei Agyeman Prempeh II (ruled 1931-1970) wearing a fine kente cloth. (fonte: KWAKU Ofori-Ansa, 120003. Direitos de AI Reservado – **História do pano Kent** Disponível em< <http://www.History of Kente Clothp.htm>> acesso em: 13 nov. 2006. 21h.)

Figura 4: An official of the court of the Asantehene, king of the Asante people of Ghana, wearing an old adinkra cloth, Kumase 1997.(c) D.Clarke – disponível em:<<http://www.ghana.com/republic/adinkra/index.html>> acesso em: 12 nov. 2006. 19:20.

Figura 5: SANKOFA, Adinkra principal. Disponível em: <<http://www.welltempered.net/adinkra/htmls/adinkra/adin.htm>> acesso em: 25 out. 2003, às 10h)

Figura 6: PANO ADINKRA, Disponível em: <<http://www.dosanto.com.br/joia.htm>> acesso em: 20 nov. 2006, 23h.

Figura 7: PANO ADINKRA. Disponível em: <<http://www.dosanto.com.br/joia.htm>> acesso em: 20 nov. 2006, 23h.

Figura 8: PANO ADINKRA. Disponível em: <<http://www.dosanto.com.br/joia.htm>> acesso em: 20 nov. 2006, 23h.

Figura 9: CAMISETAS COM ADINKRAS. Disponível em: <<http://www.dosanto.com.br/joia.htm>> acesso em: 18 de nov. 2006, 20h.

Figura 10: ARQUITETURA da frente de um prédio em Ghana com aplicação de adinkras - Artes africanas. Disponível em: < <http://www.mcchange.org/page.jsp>> acesso em: 06 oct. 2006. 21h.

Figuras 11: JÓIA. exemplares inspirados em Adinkras. Disponível em: <<http://www.marshall.edu/akanart/abrammoo.html>> acesso em: 06 ago. 2004. 21h.

Figura 12: HEATH, Elizabeth. Bancos com ideogramas Akans. Disponível em: <http://www.africana.com/Utilities/Content.html?&.../cgibin/banner.pl?banner=Arts&.../Article / tt_822.htm> acesso em: 06 ago. 2004. 21h.

Figura 13: TENRERO, H. P., Los Celtas. Disponível em: <www.dearqueologia.com/.../mapa_celtas.jpg> acesso em 05 jun. 2006.

Figura 14: IDEOGRAMAS CELTAS. Disponível em: <<http://www.yug.com.mx/elbuscador/04dia/geometria.html#ini>> acesso em 25 jan. 2005.

Figura 15: BAIN, G., Celtic Art. The tree of life, from de Book of Kells and North England, 1975.



Figura 16: SÍMBOLOS CELTAS, Disponível em: <<http://celtic-enchantment.vilabol.uol.com.br/celtas/simbolos/simbolos.htm>> acesso em 05 jan. 2006.

Figura 17: BRACELETES, ANÉIS E PINGENTES - Celtic Lady's Shop Celtic Jewelry, Art, Fonts & Books with symbol meanings. Disponível em: <<http://www.viraj.com.br/cgi-local/loja2/prod.cgi>> acesso em 25 jan. 2005.

Figura 18: Bolsas, Porta Moedas e Capas de Livros. Disponível em: <<http://www.foolishoakdesign.com/celtprod.htm>> acesso em 25 jan. 2005.

Figura 19: KULIG, J., Fashion Week, inverno - 2006, Disponível em : <<http://moda.terra.com.br/spfw2006inverno/interna/0,,OI846556-EI6124,00.html>> acesso em 05 fev. 2007.

Figuras 20: Torques com Remate em Doble Escocia. Orixinal; Ouro - Reprodución; Latón. Dissponível em: < <http://www.auruxeira.com/vestimentasxoias.htm>> acesso em 21 jan. 2007.

Figuras 21: Fíbula de Omega. Orixinal; Bronze - Reprodución; Bronze. Disponível em <<http://www.auruxeira.com/vestimentasxoias.htm>> acesso em 21 jan. 2007.

Figura 22: BAIN, G., **Celtic Art**, New York, USA: Dover Publications, Inc. 1973.

Figura 23: DI CAVALCANTE, **Cartaz da Semana da Arte Modena de 1922**, Disponível em: <<http://www.pitoresco.com.br/>>, acesso em 05 mar. 2005.

Figura 24: DI CAVALCANTI, **Catalogo da Exposição**, 1922, Disponível em: <<http://www.pitoresco.com.br/>> acesso em 05 mar. 2005.

Figura 25: **ABAPORU** de Tarsila do Amaral, Qudro para Oswald de Andrade, 1922, Disponível em: <<http://www.galeriabrasil.com.br/images/abaporu.jpg>> acesso em 05 mar. 2005.

Figura 26: BARDI, L. B. **Tempos de grossura: o design no impasse**. Editora Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994. **Revista ProjetoDesign**, Ed. 283, setembro de 2003.

Figura 27: SELOS Comemorativos da Série - 500 Anos do Descobrimento do Brasil, diversos artistas, 2000, Disponível em: <http://www.correios.com.br/selos/prod_filatelicos/filatelia.cfm> acesso em 05 mar. 2005.

Figura 28: NETO, E. B. **Marcas de Exportação**, LBDI – Laboratório Brasileiro de Design – Uma história que não terminou (1984-1997). Solicitação da ABIPTI em Workshop de Avaliação das unidades de design nos institutos de pesquisas tecnológicas. Fortaleza: 29 e 30 jun. 1998. Disponível em: <<http://www.eduardobarroso.com.br/ibdi%20%20publica%E7%E30.pdf>>, Acessado em 28 mar. 2005.



Referência Bibliográfica de Quadros

Quadro 1: O Uso das Cores para a Etnia Akan. Disponível em: < <http://www.History of Kente Clothp.htm> > acesso em 12 nov. 2006. às 19h20

Quadro 2: SÍMBOLOS ADINKRAS. Disponível em: <<http://Adinkra Symbols.htm>> acesso em: 24 nov. 2006. 21:30.

Quadro 3: A ORIGEM do Homem Celta. (Artigo originalmente publicado na revista Brathair n. 2, 2001. www.brathair.cjb.net). Disponível em: <<http://www.sobresites.com/celtas/artigos/divindades.htm>> acesso em 22 jan. 2006.

Quadro 4: O'DUBHAIN, S and Summerlands, T., Clothing and Dress, Copyright Lá Geimreadh, 1999, disponível em: <www.clothinganddress.htm> acesso em: 21 jan. 2007

Quadro 5: DUNCAN, N. T., Los Celtas, 1976, (v.1), en colección Orígenes del hombre, ediciones Folio, Barcelona. Disponível em <<http://www.terra.es/personal5/gaidheal/history-e.htm>> acesso em 21 jan. 2007.

Quadro 6:

Pássaro - BARTALUCCI. L., News about the symbolism of the cathedrals,2004, tradução nossa)

Candados - Geometria Sagrada Celta. Disponível em: <<http://www.yug.com.mx/elbuscador/04dia/geometria.html#ini>> acesso em 08 dez 2005.

Edelvaise – Símbolo Celta. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Arte_celta> acesso em 05 dez 2005.

Espiral Doble - Símbolo Celta. Disponível em: <<http://celtic-enchantment.vilabol.uol.com.br/celtas/simbolos/simbolos.htm>> acesso em 05 dez. 2005.

Anciã - Lua Minguante. Disponível em: <<http://www.magicka.hpg.ig.com.br/celticad.htm>> acesso em 05 dez. 2005

Lua e a Estrela: Símbolo Celta. Disponível em: <<http://www.magicka.hpg.ig.com.br/celticad.htm>> acesso em 05 dez. 2004

Elven o Septagrama: Símbolo da esfera de Netzach. Disponível em: <http://deseosdecosasimposibles.blogia.com/temas/mundo_celta.php> acesso em 05 dez 2005.

Corações: Símbolo de Proteção Celta. Disponível em: <<http://celtic-enchantment.vilabol.uol.com.br/celtas/simbolos/simbolos.htm>> acesso em 05 dez 2005.

Claddagh: Aliança Celta. Disponível em: <<http://celtic-enchantment.vilabol.uol.com.br/celtas/simbolos/simbolos.htm>> acesso em 05 dez 2005.

Roda do Ser: Símbolo Celta. Disponível em: <<http://deseosde>



cosasimposibles.blogia.com/temas/mundo-celta.php> acesso em 05 dez 2005.

Tetraskel –Suástica Celta. Disponível em: <<http://deseosdecosasimposibles.blogia.com/temas/mundo-celta.php>> acesso em 05 dez 2005.

Bram: A cruz Celta data de 2000 a.C., Glastorburry, Disponível em:<<http://deseosdecosasimposibles.blogia.com/temas/mundo-celta.php>> acesso em 05 dez 2005.

Cruz Celta: cruz católica deu origem a cruz Celta. Disponível em: <<http://deseosdecosasimposibles.blogia.com/temas/mundo-celta.php>> acesso em 05 dez 2005.

PROSPERIDADE: Geometria Sagrada Celta. Disponível em: <<http://www.yug.com.mx/elbuscador/04dia/geometria.html#ini>> acesso em 05 dez 2005.

Triskel: a triplice espiral. Geometria Sagrada Celta. Disponível em:<<http://www.yug.com.mx/elbuscador/04dia/geometria.htm>>acesso em 05 dez 2005.

Amor: Geometria Sagrada Celta. Disponível em: <<http://www.yug.com.mx/elbuscador/04dia/geometria.html#ini>>. acesso em 05 dez 2005.

Espiral: simboliza a criação, sabedoria. Disponível em: <<http://deseosdecosasimposibles.blogia.com/temas/mundo-celta.php>> acesso em 05 dez 2005.

Merkaba: corpo de Luz, Disponível em: <<http://celtic-enchantment.vilabol.uol.com.br/celtas/simbolos/simbolos.htm>> acesso em 05 dez 2005.

Awen: na linguagem celta significa inspiração e essência. Disponível em: <<http://deseosdecosasimposibles.blogia.com/temas/mundo-celta.php>> acesso em 05 dez 2005.

La Triqueta: simboliza a santa trindade. Disponível em: <<http://deseosdecosasimposibles.blogia.com/temas/mundo-celta.php>> acesso em 05 dez 2005.

Quadro 7: Referente ao quadro 2 e quadro 6, respectivamente - Sankofa x Pássaro Celta

Quadro 8: Referente ao quadro 2 e quadro 6, respectivamente - Adinkrahene x Triskel

Quadro 9: Referente ao quadro 2 e quadro 6, respectivamente - Osram Ne Nsromma x A Lua e a Estrela

Quadro 10: Referente ao quadro 2 e quadro 6, respectivamente - Nkotimsefo Mpuá x Tetraskel



Quadro 11: Referente ao quadro 2 e quadro 6, respectivamente - Kuntunkantam x Roda do Ser

Quadro 12: Referente ao quadro 2 e quadro 6, respectivamente - Nyame Dua (God's tree) or (altar of God) x Prosperidade

Quadro 13: Referente ao quadro 2 e quadro 6, respectivamente Krapa Or Musuyide x Cruz Celta