

## 5 O papel do designer na cultura

Considerando o diálogo entre as diversas identidades nos encontros presenciais do Projeto de Escolarização dos Agentes de Saúde, somos inclinados a pensar o papel cultural do designer neste processo. Neste sentido, coloquemos a seguinte questão: como pode o designer contribuir para a aquisição da leitura na sociedade Guarani, minimizando o impacto do livro enquanto suporte externo às tradições educacionais desta comunidade?

Não parece haver uma única resposta para esta pergunta, e tampouco parece haver alguma que seja mais precisa ou correta. No entanto, parece lícito buscarmos respostas por meio de uma abordagem que contemple a ação social e cultural do Design, na medida em que o tema é introduzido no próprio enunciado. Contudo, antes de arriscarmos uma compreensão sobre as intervenções do designer e as conseqüências de seu trabalho, a fim de refletirmos sobre a conduta deste profissional, é preciso primeiro buscar um entendimento acerca do que define esta prática do Design e sua caracterização em nossa sociedade.

Em primeiro lugar, é importante compreender os alicerces que contribuíram para a formação da noção de “Design” (ou Desenho Industrial). Embora haja uma série de debates sobre qual a verdadeira origem do Design no Brasil, não pretendo discutir este tema aqui, portanto assumiremos a noção mais comum de que o Design surge no Brasil, ao menos como prática institucionalizada, entre as décadas de 50 e 60. Contudo, não é suficiente apontar o período em que surge sem compreender o contexto de como há a implantação desta profissão e quais as noções que distinguem esta prática.

Para um entendimento sobre o contexto recorro ao estudo de Teixeira (1997), sobre a gênese deste campo no Brasil, em que o autor compreende a instituição do Design fortemente ligada à ideologia desenvolvimentista, presente na política das décadas de 30, 40 e 50. Por meio de um projeto de nação, a demanda por esta categoria profissional foi instituída para atender ao amplo parque industrial em crescimento.

No mesmo estudo, Teixeira aponta para a maneira como estes projetos políticos inspiravam-se no lema positivista “amor como princípio, ordem como base e progresso como fim”, através da crença no desenvolvimento tecnológico como solução para o desenvolvimento da nação e

a extinção dos problemas sociais e econômicos conduzindo, por conseguinte, à consolidação de uma nação moderna e igualitária.

Neste sentido, reconhecer o caráter ideológico do projeto desenvolvimentista nacional parece ser determinante para termos uma noção sobre que tipo de papel o designer teria nesta nação emergente que se planejava. Niemeyer (1997) observa que, juntamente com o estabelecimento de uma indústria, o designer brasileiro seria um dos profissionais responsáveis pela modernização do país, através do estabelecimento do produto industrial brasileiro.

Cientes do contexto histórico, podemos agora dirigir nosso olhar sobre as noções que definiram esta prática profissional que veio a ser considerada uma das ferramentas para a modernização do Brasil.

Não é segredo que a Escola Superior de Desenho Industrial, fundada em 1962, foi fortemente influenciada em sua origem pela doutrina racionalista da *Hochschule für Gestaltung*, em Ulm, na Alemanha. Neste sentido, Niemeyer (1997) descreve a forte influência dos professores Alexandre Wollner e Karl Heinz Bergmiller, formados em Ulm, na reprodução das práticas da escola alemã.

Portanto, parece justo deslocarmos o nosso foco para a Europa, momentaneamente, numa tentativa de observar alguns aspectos característicos e distintivos que determinaram a formação do Design como campo autônomo e contribuíram para a formação da identidade do designer no Brasil.

Situando historicamente, podemos compreender que a própria escola de Ulm foi herdeira de uma noção de Design que lhe era anterior, mas que no contexto da escola desenvolveu um entendimento próprio através de uma prática pautada por uma ideologia conhecida como “racionalista”. No entanto, apesar do importante papel que a escola teve para o desenvolvimento do Design particularmente no Brasil, a distinção da prática do Design em relação aos outros campos pertence a um momento anterior.

A distinção desta prática profissional começa a se estabelecer em meados do século XIX, influenciada pela crítica do artista inglês John Ruskin em relação à produção industrial contemporânea, sob o ponto de vista das artes decorativas, ou seja, o ato de projetar para o interior das construções.

Aos olhos do crítico, os produtos da indústria eram meros arremedos da produção artesanal e, por esse motivo, inferiores, pois lhes faltava “verdade” em relação à natureza e ao uso dos materiais empregados. Heskett(1998) entende que para Ruskin, o sucesso da produção artesanal estava ligado à sua forma trabalho e em especial ao controle sobre o processo produtivo, em oposição a um momento histórico em que era

comum a separação entre o Design e os processos de produção industrial.

A crítica de Ruskin é comumente apontada como ponto chave para a formulação da noção do Design moderno que define o *designer* como profissional que projeta as formas dos produtos, adequando os materiais e técnicas utilizadas ao processo de produção industrial.

É importante mencionar que neste mesmo período desenrolava-se a discussão no campo das Artes em busca da distinção entre tipos mais ou menos nobres. Para Wolff (1982), esta diferenciação em níveis pode ser atribuída ao surgimento da noção de artista como gênio, que confere uma singularidade ao trabalho artístico em detrimento das demais práticas. A partir desta noção as artes decorativas passam a ser entendidas como “arte menor”, em oposição às demais formas de arte. Entretanto, a despeito desta segmentação, Ruskin entendia que toda forma de arte podia ser decorativa, o que mudava eram apenas as condições de sua recepção, no que diz respeito à maneira como a obra fica mais ou menos expostas a danos e ao desgaste.

A partir deste entendimento, podemos situar o discurso de Ruskin num contexto de “reconhecimento oficial do design, na tensão entre criação artística e criação para a indústria”, como afirma a designer Fabrícia Cabral (2006, p12).

Em Ruskin vemos também a ascensão da identidade do designer, ao lado do Artista e do Artesão, através do estabelecimento deste novo papel relacionado às artes decorativas. Para Ruskin cabia a este novo profissional, o designer, a compreensão dos “limites dos materiais” e, por conseguinte, sua “boa utilização” atribuída a um “bom senso”, ou seja, a um senso artístico próprio deste profissional:

É justamente o conhecimento da razão para não fazer tais coisas, e para fazer o que fez, que constitui seu poder como design [...]. Você acaba confundido os outros ao afirmar que o design depende de série e simetria quando, na verdade, depende inteiramente do seu próprio senso e juízo.

(John Ruskin, apud Cabral, 2006, p.4)

O “uso da razão” que Ruskin propõe institui o caráter inventivo da profissão, atribuindo ao designer o estatuto de criador e não um mero seguidor de métodos e formas para a criação do produto. Observamos aqui que o discurso de Ruskin é constituído a partir de uma ideologia que conjugava dimensões éticas e estéticas:

Para o design da época, Ruskin, propôs como solução o bom convencionalismo que seria obtido na: observação e interpretação, não na *mimese*, do belo, a fonte do belo seria

a natureza e a boa arte; compreensão dos limites dos materiais, o que ocasiona a sua boa utilização; habilidade em desenhar e o bom gosto, que viriam da formação como artista. Educação, trabalho e bom senso.  
(Cabral, 2006 p.12)

Neste âmbito, vemos associada ao designer a articulação da competência da invenção artística com a compreensão dos materiais e processos produtivos. Tal articulação atribui à noção de Design a equação entre *criação* e *técnica*. Por um lado, a esfera da *criação* pressupõe uma capacidade singular e individual, algo que se dá de maneira obscura e que não se pode aprender ou definir. Um “*je ne sais quoi*”, algo que confere singularidade e distinção à obra. Por outro lado, temos a esfera da *técnica* que estabelece os conhecimentos o que designer precisa ter para exercer seu ofício e que são, portanto, partilhados pelo campo e ensinados pelas escolas.

O caráter *técnico* foi fortemente acentuado por algumas correntes de Design, especialmente da escola de Ulm, que pautava sua prática através de uma ideologia racionalista que se definia pela máxima “a forma segue a função”. A ideologia racionalista de Ulm propunha uma abordagem metodológica que buscava a definição de um Design “objetivo”, amparada por outras ciências como a Psicologia da Gestalt e a Semiótica, considerando que as formas dos produtos seriam inevitavelmente definidas pelo uso que se destinavam. Apesar da tentativa de se evitar a presença de “subjetividades” no projeto, o uso de um produto e a forma que ele deve ter ainda dependiam, e muito, da compreensão individual do designer. Portanto, mesmo com o estabelecimento de um “método projetual objetivo” voltado para a função, este Design não deixa de ter aspectos individuais e subjetivos, mas conduz a um obscurecimento do caráter da *criação*.

Temos, portanto, uma noção de Design compreendida através desta equação entre *criação* e *técnica*, estabelecendo a prática profissional em torno da criação para indústria considerando os materiais e processos de produção. É a esta noção que a política desenvolvimentista recorre ao instituir a profissão no país. Embora não constituísse uma intenção prévia, o estabelecimento de uma escola que seguisse o modelo racionalista de Ulm, com maior ênfase na *técnica* por meio de um Design objetivo e voltado para a função, parece ter se adequado muito bem à ideologia desenvolvimentista daquele momento, como afirma Niemeyer (1997).

## 5.1. O designer como agente cultural

Vista a noção de Design incorporada no Brasil, é preciso considerar que a prática da profissão ganhou características próprias através da atuação ligada à indústria, mas também com a presença do designer em outras áreas. Cabral (2006) nos dá um exemplo da atuação do designer fora da indústria ao destacar a contribuição do designer Aloísio Magalhães no plano cultural, que segundo a autora, estabeleceu uma política de resgate da produção artesanal brasileira. Outro exemplo pode ser encontrado no âmbito da pesquisa e dos projetos de extensão universitária voltados para o atendimento de demandas sociais.

Houve, portanto, uma ampliação do campo de atuação do Design, fato que interferiu diretamente sobre a compreensão do designer sobre sua identidade. Na medida em que este profissional passa a agir fora dos limites tradicionalmente estabelecidos para sua profissão, compreendida no processo de adequação das formas dos produtos aos modos de produção industrial. A partir daí, uma possível crise de identidade do Design contemporâneo pode ser enunciada através da pergunta: existe Design sem indústria?

O questionamento sobre o campo de atuação do Design suscita uma série de discussões e não apresenta respostas conclusivas, pois, para alguns, a compreensão da atividade depende da sua relação com a indústria, sem a qual pode ser qualquer coisa, menos Design. Para outros, o que define a atividade de Design é uma forma de abordagem ligada aos conhecimentos específicos da área. Contudo, ambas as respostas apontam para questões circunstanciais, na medida em que tentam justificar a singularidade do Design pelo trabalho ou pelo corpus teórico.

Não obstante, se examinarmos o que constitui o trabalho do designer não encontraremos diferença efetiva, em relação às formas de trabalho, entre a maneira como o designer trabalha e a maneira como trabalhavam os artesãos do fim da Idade Média, incluindo-se nesta categoria aqueles que compreendemos hoje como artistas, uma vez que não havia esta distinção.

Podemos argumentar que as guildas de artesãos das mais variadas especialidades, baseados na documentação dos contratos de trabalho da época, geriam todo o processo de produção, da proposta de trabalho à entrega da produção, passando até pelo acordo de definição das formas a serem utilizadas numa pintura, por exemplo. Desta maneira, pintores, escultores, sapateiros, carpinteiros, joalheiros, oleiros, ferreiros, entre outros, cuidavam das etapas de proposta, negociação, especificação do trabalho, definição do contrato, projeto, desenvolvimento e produção. Estas

atribuições não são nem mais nem menos do que as que atribuímos hoje ao trabalho do designer (e também ao Arquiteto e a outros profissionais liberais, ligados ou não a uma indústria).<sup>1</sup>

Neste sentido, Cabral (2006) deixa claro que o próprio John Ruskin considerava o modelo das manufaturas medievais como referência para estabelecer os parâmetros do Design, intitulado uma de suas palestras como “a manufatura moderna e o design”.

Assim como em relação à prática, também em relação aos conhecimentos empregados fica igualmente difícil situar os conhecimentos específicos do Design, haja vista o caráter multidisciplinar da profissão que conduz aos conhecimentos empregados nas áreas afins, como a Artes, Arquitetura, Comunicação, Engenharia, apenas para citar as mais comuns.

Considerando a dificuldade de se estabelecer uma distinção prática e teórica do Design, poderíamos questionar se há alguma diferença entre o trabalho do designer e de outros profissionais. Sob o ponto de vista da *praxis* não há, pois não é o designer o único profissional que projeta, cria, planeja, gerencia, negocia, etc. Tampouco a diferença está no conjunto de conhecimentos empregado. Contudo, devemos supor que haja algo que diferencie este campo, afinal empregamos o termo Design para distinguir este dos demais campos. Apenas o uso deste termo já constitui um signo distintivo, que abarca um sentido diverso de outros termos como Arquitetura, Artes, Engenharia, etc. Afinal, o que estabelece esta diferença? O que faz com que o produto de um designer seja mais bem remunerado, via de regra, que um Artesão?

As respostas a estas questões situam-se fora dos produtos e das práticas do Design. O valor de um produto de Design não está no produto, e nem na forma de trabalho, mas numa dimensão imaterial que este produto ganha, relacionado aos significados atrelados a ele em nossa sociedade. Como valor, tratamos de um *bem simbólico* e, portanto, dependente dos contextos social, cultural e econômico em que se encontra.<sup>2</sup>

A distinção do Design está no conjunto de significados atribuídos ao Design, valores como, por exemplo, as noções de que irá promover a modernização do país, melhorar a qualidade dos produtos, aumentar a competitividade, favorecer a assimilação, comunicar uma idéia ou conceito aos clientes, etc.

<sup>1</sup> Como no contrato de trabalho Antonio Spezia e Pedro Paulo comissionados por Matteo di Giovanni para a pintura de altar para a Irmandade de Santa Bárbara. Livre tradução de Alberto Cipiniuk. *Apud*. GILBERT, C. **Italian Art 1400-1500**. New York, 1980. pp. 38-40.

<sup>2</sup> A esse respeito, o sociólogo Pierre Bourdieu propõe a existência de um mercado dos bens simbólicos, e até mesmo de uma economia das trocas simbólicas. (BOURDIEU:2004)

Contudo, não há motivos para crer que a distinção do Design pela dimensão simbólica seja menos justa do que uma distinção pelo trabalho, até por que os significados, apesar de abstratos, participam concretamente das relações sociais. Como define Geertz (1989, p.15), não há ação humana que esteja dissociada de significados. Para o autor, o ser humano é um “animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu. Neste sentido, é preciso que fique claro que a distinção do designer não se dá pela prática, mas pelos valores socialmente constituídos que conferem à esta identidade um caráter singular.

## **5.2. O impacto do Design na cultura**

Se considerarmos o caráter distintivo da identidade do designer constituído a partir de significados socialmente atribuídos, e não pela prática ou conhecimentos específicos, podemos situar o Design a partir dos discursos que o sustentam e valorizam. A partir dos valores simbólicos acerca do campo, há uma noção constituída e reproduzida que considera o Design como ferramenta para a modernização e aumento da competitividade dos produtos no mercado. Esta noção implicou a constituição de uma nova frente de atuação para o Design: a consultoria de artesanato.

Programas que visam ao desenvolvimento econômico de comunidades tradicionais têm levado as instituições, como no caso do SEBRAE, que têm abrangência de caráter nacional, ao recrutamento de designers como detentores de um conhecimento técnico e administrativo visando ao “aumento da competitividade” e “revitalização” dos produtos artesanais.

Do ponto de vista econômico, se considerarmos os designers como profissionais qualificados por sua experiência de mercado e pela similaridade entre a prática do Design e do Artesanato, tal alternativa apresenta-se como uma solução plausível. Entretanto, considerando o ponto de vista cultural e o teor simbólico das práticas sociais, nos deparamos com alguns problemas considerados pelas Ciências Sociais, Antropologia, Educação e Psicologia e diante das quais cabe perguntar: que tipo de impacto o Design pode causar nas formas de saber ligadas a tradição destas comunidades?

Um fato a ser considerado neste problema refere-se a formação do designer. Sob o ponto de vista cultural, a despeito de sua formação profissional, a formação sócio-cultural do designer é, na maioria das vezes, diversa do público a que atende, tanto aos usuários de seus produtos quanto aos clientes de seus serviços. Há que se considerar que por essa formação diversa de seu público o designer partilha de códigos e significados diferentes, e, portanto, não

possui, a priori, meios para compreender as práticas do artesanato na dinâmica do contexto em que desenvolvem.

Podemos ilustrar este fato com um pequeno caso, narrado por uma ex-funcionária do IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. A narradora conta que costumava visitar uma pequena comunidade de mulheres bordadeiras no interior do Nordeste brasileiro, que reproduziam os padrões tradicionais aprendidos através da prática ao longo das gerações, de mãe para filha. Em determinado momento, um dos projetos promovidos pelo SEBRAE chegou ao local, contratando um designer paulista para prestar consultoria. Conforme a proposta, o designer se apresentou e propôs uma avaliação da forma de produção, considerando a recepção destes produtos pelo mercado e, com a posse destes dados, determinou a modificação dos padrões e da forma de trabalho, com o objetivo de ampliar a produção e aumentar o lucro. Sob o ponto de vista econômico haveria uma melhoria, mas a que custo? Nesta situação, a intervenção deste profissional impôs o rompimento com uma tradição estabelecida e, portanto, com aspectos formadores e definidores da identidade dos membros desta comunidade, ignorando a maneira como a forma de trabalho possui significados nas esferas das relações sociais, psicológicas, subjetivas e afetivas. Sob o ponto de vista da constituição destes significados, uma solução puramente voltada para aspectos econômicos pode afetar o próprio entendimento da comunidade sobre si e causar danos como o enfraquecimento ou a perda da identidade cultural. Ao visitar novamente a comunidade, nossa informante observou que a interferência do designer gerou uma baixa-estima generalizada por forçar a produção de um padrão que nada significa para as artesãs e, desta forma, rompeu com auto-reconhecimento definido por uma tradição histórica.<sup>3</sup>

A partir de nosso exemplo percebemos que o Design não se distingue apenas por valores de caráter simbólico, como também atua na produção destes bens simbólicos e afeta diretamente sua recepção. Neste sentido, podemos compreender o designer como agente cultural na medida em que lhe é outorgada a autoridade sobre as formas e as técnicas de produção dos objetos, que lhe permite legislar sobre o que pode ou não pode ser feito, e como ser feito, seja para os objetos industriais ou não.

Reconhecendo o designer enquanto agente cultural e a autoridade que lhe é conferida, observamos que novas responsabilidades emergem deste processo e tornam a

---

<sup>3</sup> A história foi narrada informalmente, por isso optamos por não revelar a informante, a comunidade e o designer envolvidos, de modo a preservar suas identidades. Neste caso, mencionamos apenas as instituições envolvidas para evidenciar os diferentes posicionamentos.



temática do impacto do Design algo cada vez mais presente nas discussões sobre as interferências deste profissional.

### **5.3. Design e responsabilidade social**

Dentre as responsabilidades decorrentes da ação do designer na cultura, consideramos importante abordar a questão da identidade do público para o qual o profissional trabalha. Como define o sociólogo Norbert Elias(1994), é a identidade de grupo que permite um sentido de continuidade, pois garante um passado e um futuro ligados ao indivíduo através de sua identificação com este grupo. Como exemplo, destacamos a importância conferida pelo autor à maneira como a identidade nacional influencia a formação e caracterização das identidades individuais. Para Elias, a ideia de pertencimento a uma nação garante ao indivíduo a inserção em um grupo que o precede e sucede. Destarte, o sociólogo observa que a identidade coletiva garante a perpetuação do indivíduo através da memória do grupo, e reproduz sua existência através da História. O sentimento de pertencer a algo maior do que si também determina a própria identidade individual, sob o ponto de vista de não nos definirmos simplesmente como alguém, mas como alguém que nasceu em algum lugar, possui uma família, pertence a um grupo profissional, fala determinada língua, etc.

Além dos grupos aos quais pertencemos nos definimos também pelos grupos aos quais não pertencemos, pois a singularidade de um grupo depende da relação de contraste com outros grupos existentes para que se estabeleça esta distinção. Desta maneira, se digo que sou carioca é por não ser gaúcho ou potiguar, se me afirmo como designer é por não ser advogado ou dentista, se me considero brasileiro é por não ter nascido na Noruega ou no Senegal, ou por falar balinês ou inglês.

A constituição destas identidades, segundo Elias, é fruto de um processo histórico constituído através da interação social entre os indivíduos e não é determinada, assim como o rumo de uma conversa, pela vontade de um ou de outro, mas pela dinâmica da interação entre os dois. Isto significa dizer que as práticas que definem uma identidade podem ser situadas no tempo e no espaço, e ganham significados neste contexto.

Mas enfim, qual a importância de se considerar o processo de formação das identidades? O que implica reconhecer que as identidades são historicamente formadas através das relações sociais?

Considerar este processo em que se constituem as identidades e a atuação do designer como agente cultural permite reavaliar suas ações diante do impacto que pode causar. A imposição de uma forma de produto pré-

determinada pela experiência profissional do designer, ignora as particularidades que constituem uma identidade regional e consequentemente não participa dos significados socialmente instituídos. Se o designer se propõe a atuar em uma comunidade, buscando minimizar o impacto na constituição da identidade do grupo ele deve estar ciente de que esta identidade se constitui ao longo da história através das relações sociais dos indivíduos.

Uma vez expostos os argumentos para pensarmos sobre uma conduta do designer, e cientes de sua ação na cultura, retomemos nosso questionamento inicial: como pode o designer contribuir para a aquisição da leitura na sociedade Guarani, minimizando o impacto do livro enquanto suporte externo às tradições educacionais desta comunidade?

Em primeiro lugar, cabe situar em que contexto esse livro se insere. Para minimizar o impacto do Design sobre a identidade e as tradições Guarani, é necessária uma observação de todo o entorno que envolvem as práticas sociais da leitura e escrita. Uma ação típica dos designers seria fazer um levantamento das referências visuais que cercam a identidade Guarani e aplicá-las num livro com “identidade visual Guarani”. Entretanto, tal postura só contribui em parte para uma identificação com o material, na medida em que o projeto será pautado pelas convenções de representação acerca do livro conhecidas pelo designer. O que pode ser feito para estabelecer a identificação do grupo com este material é buscar entender como o livro é utilizado e que significados estão ligados a esta prática na comunidade específica a que se destina. As maneiras como tradicionalmente são transmitidos os conhecimentos podem servir para pautar estratégias de abordagem que passem tanto pela proposta didática, quanto pelo desenvolvimento de conteúdo e pelo projeto gráfico.

Entretanto, se consideramos que a identidade e os significados se constituem através da dinâmica das relações sociais é preciso atentar para o fato de que a observação e análise por si só não bastam para a constituição de um objeto que reflita a identidade do grupo. Se voltarmos nosso olhar para o Projeto de Escolarização de Agentes de Saúde indígenas, notamos que o próprio curso não se caracteriza unicamente por seus alunos, mas por uma série de variáveis envolvidas nessa prática, tais como o local do curso, as aldeias envolvidas, a equipe docente, as instituições responsáveis, etc.

Ora, se o curso caracteriza-se pelas relações entre professores e alunos, instituições e aldeias, num espaço e tempo específicos, por que um produto de Design deveria se pautar apenas por uma análise de contexto para definir o “melhor emprego” das convenções de representação de livro?

Portanto, é preciso considerar primeiro a definição de um produto que atenda não apenas a uma identidade Guarani,

ou à identidade do designer, mas a uma identidade contextualizada neste curso para agentes de saúde indígenas. Contudo, para atender a esta identidade coletiva é preciso que o Design não se torne algo externo e alheio ao processo, mas que se inscreva em sua dinâmica, para que, através da prática com o grupo, o produto possa adquirir significados diante das relações estabelecidas. Assim como uma conversa que não possui rumo definido, o produto é constituído pela relação entre o designer e seu público.

Assumir tal postura não constitui efetivamente uma mudança na prática do Design, no tocante ao modo de trabalho, mas estabelece uma mudança significativa em torno dos sentidos produzidos. Por isso, se o Design se distingue pelo caráter simbólico, é lícito que haja uma preocupação com a constituição destes significados dentro das relações sociais. Tendo isso em vista, relataremos a seguir a experiência de um caso de design voltado para o contexto.

#### **5.4. Design para a prevenção de DST-AIDS**

A partir de meu envolvimento com o Projeto de Escolarização dos Agentes de Saúde indígenas para as aldeias Guarani do Estado do Rio de Janeiro, fui convidado em setembro de 2005 para participar da produção de uma publicação sobre prevenção de Aids e outras doenças sexualmente transmissíveis (DST).

A publicação foi uma iniciativa da Assessoria Estadual de DST/Aids, vinculada à Secretaria Estadual de Saúde do Estado do Rio de Janeiro (SES-RJ), como uma das estratégias educativas e preventivas nas aldeias Guarani, para controle das DST e Aids.

O Álbum Seriado, como foi denominado pelas idealizadoras Jane Portella e Diana Marinho, surgiu como forma de consolidar os conhecimentos dos indígenas que participaram do treinamento de multiplicadores para a prevenção das DST/Aids realizado no ano de 2000.<sup>4</sup> A necessidade foi percebida ao término do treinamento, durante o acompanhamento feito pela SES-RJ, quando foi constatado o interesse dos participantes pela criação de um material ao qual pudessem recorrer posteriormente.<sup>5</sup>

Assim, concebido com o objetivo de servir aos Agentes de Saúde e Professores indígenas como material de apoio para trabalhar o tema na comunidade, o Álbum Seriado seria uma publicação impressa a partir dos desenhos e

---

<sup>4</sup> Jane Portella é integrante da Assessoria de DST/AIDS da SES-RJ  
Diana Marinho é integrante da ENSP – FIOCRUZ.

<sup>5</sup> De acordo com as idealizadoras, o “Álbum Seriado” consistiria em um conjunto de páginas impressas ilustradas direcionada para conteúdos específicos, com o objetivo de facilitar a discussão dos temas nos grupos familiares.

depoimentos feitos ao longo do treinamento para prevenção das DST e Aids.

#### **5.4.1. Definição do projeto**

Em posse de uma grande quantidade de desenhos, textos e idéias, muitos deles inclusive digitalizados, restava à Assessoria Estadual de DST/Aids transformar este material numa publicação. Para a realização desta empreitada a instituição resolveu contratar-me como designer consultor para auxiliar no projeto e produção. Neste momento eu já acompanhava o Projeto de Escolarização dos Agentes de Saúde das aldeias Guarani e fui indicado para a produção do Álbum.

Quando começamos o projeto, no qual fui auxiliado pelo designer Romulo Matteoni, as idealizadoras ainda não possuíam uma noção clara sobre como seria a publicação, não havia um roteiro ou texto definido, apenas uma idéia de criar algo a partir das imagens e depoimentos dos indígenas que participaram do treinamento.

Na primeira reunião foram mostrados alguns desenhos produzidos pelos Guarani que participaram do treinamento, bem como uma publicação que serviria de modelo para este projeto. Também foram apresentadas e discutidas informações relevantes sobre a prevenção das DST e Aids. Sobre este aspecto, discutiu-se também a vulnerabilidade dos indígenas às doenças e a necessidade de aproximar esta discussão da cultura Guarani. Portanto, desde o primeiro momento foi estabelecido que a publicação refletisse da maneira mais próxima possível uma perspectiva Guarani sobre a questão da prevenção da Aids e das DST.

#### **5.4.2. Método de abordagem**

Ao contrário da expectativa dos designers, o Álbum Seriado possuía uma proposta diferente de uma cartilha convencional sobre Aids e DST. Observamos em outras cartilhas educativas uma forma bem comum de abordar o tema da prevenção da Aids e das DST. Na maioria delas encontramos uma fórmula de esquematizar as explicações de maneira prática (ver Figura 6), ou seja, exemplos de ações, sobre as doenças, suas formas de transmissão e de prevenção. Já no Álbum, pelos objetivos definidos, o tipo de abordagem deveria apenas disparar a discussão dos temas nos grupos da comunidade.

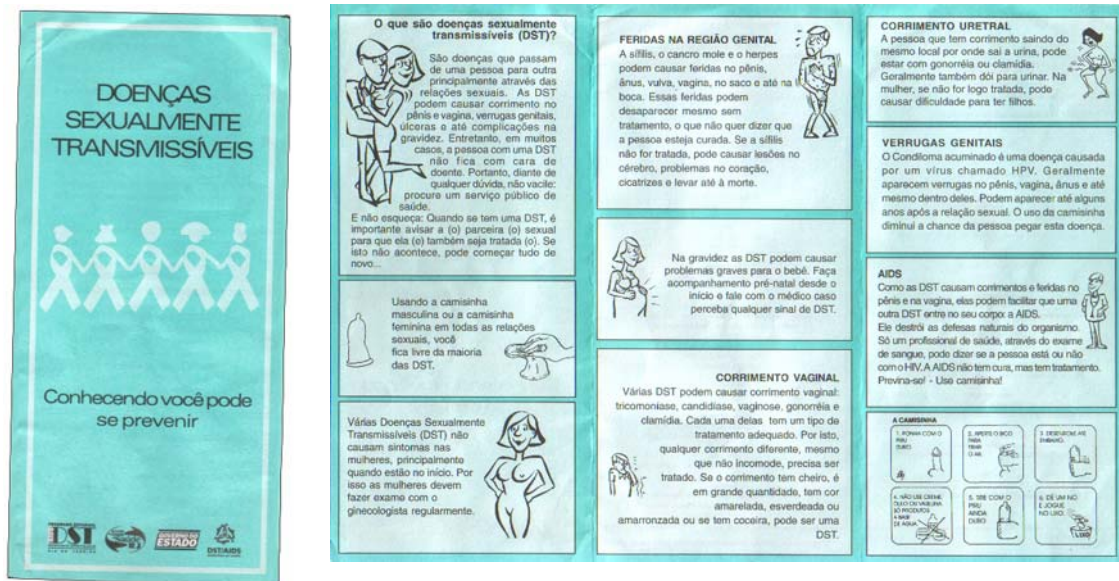


Figura 6 Panfleto distribuído pela SES-RJ para prevenção de Aids e DST.

Ao início do projeto do Álbum Seriado, a equipe da SES-RJ, juntamente com a equipe do Projeto de Escolarização dos Agentes de Saúde Guarani, encontrava-se na fase final da produção de um vídeo destinado às mulheres Guarani, abordando o tema das DST/Aids. A parceria entre SES-RJ e a equipe do projeto foi constituída para a produção de dois vídeos, o primeiro dirigido às mulheres e o segundo dirigido aos homens. Para viabilizar esta produção, foram oferecidas oficinas de roteiro com os Agentes de Saúde e Professores indígenas, além da contribuição de caciques e pajés e professores Juruá do curso (Figura 7).

As oficinas permitiram a concepção de um roteiro, feito em grupo, para o público feminino e outro para o público masculino. As filmagens partiram dos roteiros e foram realizadas pela equipe do LEIO com auxílio da ONG Imagem e Cidadania e foram dirigidas pelo coordenador e professor



Figura 7 Oficina de roteiro para o vídeo feminino de prevenção das DST e Aids.

do Projeto de Escolarização dos Agentes de Saúde, Armando Martins de Barros. Além do roteiro, o vídeo também contou com a atuação dos próprios indígenas e com a narração realizada por eles na Língua Guarani.

Com a experiência dos vídeos, foi possível nos aproximarmos da ótica dos indígenas sobre o tema em questão. Para compreender melhor esta abordagem, nos forneceram o relatório sobre as oficinas, os roteiros criados nestas oficinas e uma cópia do vídeo, que ainda estava em fase de edição. Em posse desse material, juntamente com os desenhos produzidos no treinamento de multiplicadores para prevenção de DST/Aids, começamos a estabelecer nosso roteiro elegendo, a partir das recorrências dos temas observados nos textos e nas imagens, quais os aspectos mais relevantes para serem abordados.

Através da observação dos discursos, manifestados nos desenhos, depoimentos e no roteiro dos vídeos, notamos que a abordagem Guarani para a prevenção de Aids e DST estava centrada na preservação das tradições. O discurso da tradição, muito presente na fala dos mais velhos (Figura 8), apresentase como forma de resistência e preservação do povo.

Assim, nos deparamos com o discurso da tradição como forma de prevenção das DST e Aids. Desta forma, entendemos que na perspectiva Guarani o namoro segundo as tradições, por exemplo, constitui uma estratégia tão importante quanto aprender a usar a camisinha. Seguindo as tradições, expõem-se menos ao risco e, conseqüentemente, evitam situações em que possam contrair estas doenças.



Figura 8 Filmagem do depoimento do cacique Agostinho para o vídeo masculino de prevenção de DST-AIDS.

#### 5.4.3. Definição dos conteúdos

A abordagem voltada para a tradição como forma de prevenção acabou tornando-se o tema central do Álbum, que

recebeu o título “Caminho das tradições, prevenção de DST/AIDS nas aldeias Guarani M’bya do Estado do Rio de Janeiro”. Uma vez estabelecido o foco temático, passamos a definição dos assuntos que seriam trabalhados.

Em função da verba disponível, o conteúdo deveria ser limitado ao menor número de páginas possível. Portanto, seguindo a proposta de apenas enunciarmos alguns temas para a discussão, observamos os desenhos e o vídeo em busca destes temas, e destacamos os oito assuntos para cada página. Incluindo a capa, créditos, apresentação, etc., nós estabelecemos uma tiragem de cinqüenta exemplares do Álbum Seriado, com doze páginas cada. Abaixo estão listados os temas do Álbum:

1. **A vida na aldeia:** a sua terra, o seu povo, o respeito às tradições, a convivência das famílias dentro das aldeias ajuda os Guarani a terem saúde.
2. **A saída para a cidade:** a principal fonte de renda das famílias é a venda do artesanato, que é feito principalmente pelas mulheres. Para vender o artesanato, as mulheres precisam sair de suas aldeias, do convívio de suas famílias. Essa necessidade leva as mulheres Guarani a terem contatos freqüentes com a população Juruá nos meios de transporte e na cidade.
3. **Armadilhas da cidade:** a cidade oferece muitas armadilhas para os Guarani. A compra de bebidas alcoólicas, a ida ao forró ou ao jogo de futebol pode expor os Guarani ao contato com o Juruá e às abordagens sexuais, aumentando o risco de contrair doenças.
4. **A bebida alcoólica:** o uso da bebida alcoólica torna as pessoas vulneráveis, fazendo com que se descuidem da sua saúde ou se exponham a situações de violência. A bebida alcoólica pode desviar os Guarani do caminho das tradições.
5. **Formas de transmissão:** somente através de um exame de sangue é possível saber se a pessoa possui o vírus da Aids ou não. Beijo, carinho, abraço, sexo com camisinha, uso pessoal de objetos cortantes e seringas não oferecem riscos. O parto e aleitamento materno, as relações sexuais sem camisinha, contato com sangue e o uso compartilhado de objetos cortantes e seringas oferecem riscos.
6. **Cuidados com a saúde:** aprender sobre as doenças também é importante. Treinamentos, palestras, cursos dados por profissionais de saúde Juruá e pelos agentes de saúde indígena ajudam a conhecer mais sobre essas doenças e como se proteger. Os Guarani podem se reunir

para conversar sobre o assunto em grupos familiares e também ouvir os ensinamentos dos profissionais das equipes de saúde indígena.

7. **Cuidados com a gestante:** as mulheres que têm o vírus da Aids também podem passar o vírus para o seu bebê, durante a gestação, na hora do parto e pelo aleitamento. Por isso, todas as mulheres grávidas devem procurar o posto de saúde para fazer o acompanhamento pré-natal para que seu bebê possa nascer saudável.
8. **Manutenção das tradições como forma de prevenção:** manter as tradições do namoro e do casamento dentro da etnia, como os mais velhos ensinam, constitui uma das formas de proteção para DST e Aids.

Com os assuntos encadeados nesta ordem foi possível sugerir uma pequena narrativa, que parte da aldeia, passa pela cidade e retorna a aldeia. Esta estrutura foi baseada no roteiro do vídeo feminino, que contempla a saída da mulher para vender artesanato na cidade, e acrescida de temas mais pertinentes ao público masculino, como a frequência aos bares e ao jogo de futebol, situações que na visão dos indígenas favorecem as abordagens dos Juruá e aumentam o risco de contaminação.

#### 5.4.4. Finalização do Álbum Seriado

Definidos os assuntos, passamos à seleção dos desenhos para ilustrar os temas. Neste momento procuramos escolher os desenhos que melhor apresentassem elementos pertinentes aos temas. Entretanto, muitos desenhos apresentavam estruturas semelhantes que agrupavam em apenas uma imagem a maioria dos aspectos que seriam trabalhados em páginas separadas, como a questão da aldeia, da cidade, da bebida, das relações sexuais, etc.

O tema “a vida na aldeia” foi mais facilmente encontrado. Na maioria dos casos (ver Figuras 9 e 11) encontramos representações da aldeia e das atividades ligadas a tradição Guarani, como artesanato, caça, música, dança etc. Em outros casos (Figura 10) também apareciam representações da cidade. Porém, em relação aos temas mais específicos como “cuidados com a saúde” e “cuidados com a gestante” não foi possível encontrar desenhos que representassem esta situação. Portanto, recorreremos à edição das imagens e à fusão entre desenhos e destes com imagens capturadas do vídeo. Além das combinações entre imagens, muitos desenhos foram editados, para omitir, destacar, ou incorporar fragmentos de imagens com informações a fim de representar o tema trabalhado.





Figura 9 Representação da aldeia (autora:Renata)



Figura 10 Desenho da aldeia e da cidade (autor: sem identificação)



Figura 11 Página do álbum "A vida na aldeia".

Como exemplo, temos na Figura 11 a composição da imagem respectiva à vida na aldeia. Para contemplar os diversos elementos que caracterizam a aldeia, foram

incorporadas à imagem a caracterização do artesanato e a representação moradia tradicional através da inserção de imagens fotográficas. Vemos nesta imagem elementos comuns às Figuras 9 e 10, como as casas, a dança, a casa de reza (em geral a casa maior) e as noções de união a partir dos grupos de casas e pessoas.

De modo geral, os critérios para a edição guiavam-se pela maneira como as imagens se relacionavam aos textos. Porém, tendo em vista que o Álbum seria destinado aos públicos masculino e feminino simultaneamente, resolvemos estabelecer a censura de cenas explícitas de sexo. Esta opção deveu-se a minha observação sobre o Projeto de Escolarização dos Agentes de Saúde, em que percebi que o tema da sexualidade não é falado abertamente entre indivíduos dos dois gêneros. Consideramos também a experiência dos vídeos que buscaram a diferenciação dos discursos por gêneros. Assim, optamos por censurar as cenas de sexo onde as genitálias ficavam explícitas (Figura 12), preferindo o uso de imagens que apenas insinuassem o ato sexual (Figura 13).

Outro caso de edição ocorreu em relação à representação das bebidas alcoólicas, que estavam presentes na maioria dos desenhos, mas não correspondiam ao destaque dado ao texto pela influência dos vídeos. Vemos como exemplo a Figura 14 em que encontramos uma série de informações como a aldeia, a cidade, o bar, os casais, o ato sexual. Na Figura 15 vemos a imagem sintetizada, com o bar ao fundo, um casal com uma bebida alcoólica e um casal se beijando.



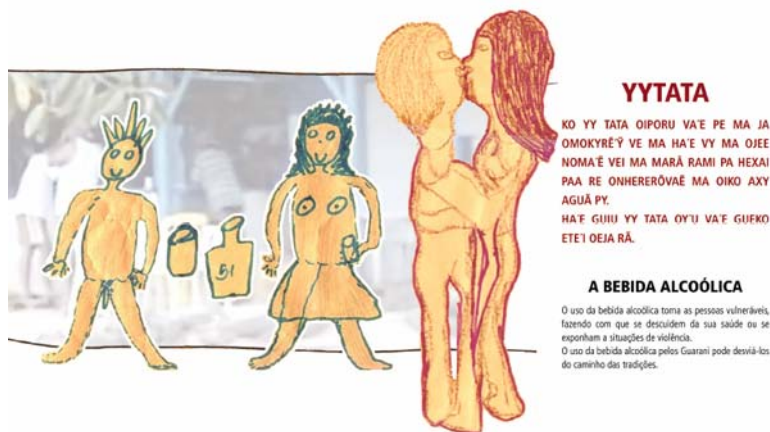
Figura 12 Detalhe: desenho com sexo com a genitália exposta (autor: Orlando)



Figura 13 Detalhe: desenho sexo insinuado (autora: Sineidi)



Figura 14 Ilustração que apresenta a bebida alcoólica



### YYTATA

KO YY TATA OIPORU VA'E PE MA JA  
OMOKYRÉ'Y VE MA HA'E VY MA OJEE  
NOMA'E VEI MA MARÁ RAMI PA HEXAI  
PAA RE ONHERERÓVAE MA OIKO AXY  
AGUÁ PY.  
HA'E GUIIU YY TATA OY'U VA'E GUFKO  
ETEI OEJA RÁ.

### A BEBIDA ALCOÓLICA

O uso da bebida alcoólica torna as pessoas vulneráveis,  
fazendo com que se descuidem da sua saúde ou se  
esqueçam a situações de violência.  
O uso da bebida alcoólica pelos Guarani pode desviá-los  
do caminho das tradições.

Figura 15 Página do Álbum “A bebida alcoólica”.

Definidos os conteúdos e imagens, partimos para o detalhamento dos textos e diagramação. Como Álbum foi pensado para servir de recurso às exposições orais feitas pelos Agentes de Saúde, optamos por trabalhar com o formato A3 (29,7 x 42 cm) para conferir maior visibilidade aos desenhos. Em virtude deste privilégio ao material visual, os textos e a diagramação foram pensados e trabalhados para não se destacarem. Deste modo, o texto em guarani foi destacado por um corpo maior e caixa alta enquanto o texto em português, cuja função seria apenas uma referência para profissionais de saúde Juruá, foi feito com caixa alta e baixa, em corpo menor, abaixo dos textos em guarani, como uma espécie de legenda (ver Figura 15).

A partir de uma primeira versão do Álbum em português, remetemos os textos ao professor Guarani Algemiro da Silva, que adaptou a linguagem para que os textos funcionassem em sua língua. A revisão do texto em Guarani foi realizada pela professora Ruth Monserrat, que ministra as aulas de português e guarani no Projeto de Escolarização dos Agentes de Saúde indígena.

A diagramação para os textos em português não apresentou problemas entretanto, encontramos dificuldades no momento de inserir o texto em guarani para a finalização do trabalho. Pelo fato da Língua Guarani escrita possuir uma série de caracteres especiais para representar alguns sons específicos da língua falada, começaram a surgir erros no texto, pois a família tipográfica utilizada não possuía caracteres especiais, tais como Ì, Ï e Ê. Para contornar a situação, estes caracteres foram editados em programa de desenho de fontes, para que pudessem ser incorporados ao layout sem que fosse necessário substituir a família tipográfica utilizada. Esta situação nos fez imaginar em que medida os projetos tipográficos brasileiros contemplam a

diversidade de línguas e dialetos indígenas e os caracteres por elas utilizados.

Após uma série de correções no texto, adequação ao uso da Língua Guarani e ajustes do projeto gráfico, um exemplar foi impresso para a observação e aprovação pelo grupo dos Agentes de Saúde. Somente com o aval do grupo foi autorizada a impressão dos cinquenta exemplares do Álbum Seriado, que foram distribuídos para eles posteriormente.

#### **5.4.5. Um olhar sobre o trabalho do designer**

O desenvolvimento do Álbum Seriado representou uma abordagem de Design diferente das usuais na medida em que os designers participaram do processo antes mesmo da definição de um conteúdo específico. Neste caso, observamos a participação dos designers na própria definição dos temas trabalhados e tentativa de considerar, juntamente com a equipe envolvida, a perspectiva dos Guarani sobre sua vulnerabilidade e medidas preventivas em relação às DST e Aids.

Outro fato peculiar do projeto está na multiplicidade de papéis assumidos pelo público leitor, na medida em que eles foram simultaneamente co-autores e ilustradores. A peculiaridade desta situação permitiu promover uma identificação quase imediata com o material, na medida em que origina-se de suas próprias representações gráficas e narrativas que definem seu olhar sobre o tema.

Observamos que, apesar de se tratar de um material impresso, houve a tentativa manifesta de se articular a linguagem visual e a linguagem verbal escrita como forma de incentivo à oralidade, pois na própria concepção, o material não procurava esgotar o assunto, mas, ao contrário, deveria servir apenas como apoio para introduzir a conversa nos grupos familiares. Abaixo, reproduzimos um trecho do texto de apresentação do Álbum:

O material aqui apresentado não tem a pretensão de dar conta de todos os aspectos que envolvem a discussão das DST/Aids entre os indígenas da etnia Guarani Mbyá. O seu objetivo é servir como apoio para que os agentes de saúde e professores indígenas possam introduzir a conversa sobre o assunto nos seus espaços de trabalho e, principalmente, junto aos grupos familiares - joapyguas. (SES/RJ. 2006. p.1)

Diante desta abordagem, consideramos que o projeto procurou contemplar as características do grupo, suas práticas de transmissão de conhecimento e suas visões sobre o sexo e as doenças sexualmente transmissíveis. Neste sentido, observamos que embora o Álbum Seriado parta das imagens e dos roteiros produzidos pelos Guarani, ele não pode ser considerado um objeto Guarani. Não por ser um objeto estranho à cultura tradicional Guarani, mas pelos

conhecimentos apresentados terem sido desenvolvidos em conjunto com os Juruá. Contudo, também não podemos considerar o Álbum um produto Juruá, por considerar que tanto a forma e conteúdo foram profundamente influenciados pela perspectiva Guarani. Temos, portanto, um produto que representa o diálogo entre três grupos envolvidos: idealizadores, leitores e designers.

O grupo das idealizadoras foi formado pelas representantes da Assessoria Estadual de DST/Aids e da ENSP-FIOCRUZ. Ao grupo coube a co-autoria, organização, concepção, viabilização, produção, financiamento e distribuição do Álbum. Entretanto, o grupo também cumpre o papel de educador, tendo sido responsável pelo curso em que permitiu a criação dos desenhos e roteiros que compuseram o Álbum. As principais preocupações neste trabalho foram em relação à precisão dos conteúdos e seu aprendizado.

Os leitores constituíram um grupo composto majoritariamente pelos agentes de saúde Guarani. Além de constituírem o público leitor, assumiram também o papel de co-autores e ilustradores, na medida em que definiram o roteiro do filme que serviu de referência para o Álbum e os desenhos que o ilustraram. A preocupação principal como leitores foi a aquisição de um material de consulta sobre o tema, e como autores, o objetivo foi contextualizar a questão da Aids e DST numa representação Guarani.

O grupo dos designers, que atuaram no projeto gráfico, na organização das informações, nas especificações técnicas e no tratamento dos desenhos e imagens. A preocupação principal foi enquanto forma e visualidade do Álbum de modo a atender as necessidades das idealizadoras e dos leitores.

Diante destas três identidades observamos o Álbum Seriado como produto da negociação entre as partes, em que as vozes se mesclaram em busca de um objetivo comum: abordar o tema da prevenção das DST/AIDS. Este trabalho não se define pela voz dos leitores/autores, nem das idealizadoras/educadoras e tampouco dos designers, mas por um contexto definido pela interação entre eles (Bhabha:1998).

Vemos nestas identidades as diversas mediações exercidas. Por exemplo, a mediação entre cultura Juruá e Guarani, realizadas pelo grupo de leitores/ilustradores ao representar os conteúdos através dos roteiros para o filme e dos desenhos. Em relação a este grupo, é importante lembrar que estes são agentes multiplicadores, que participaram do curso com o objetivo de trabalhar a prevenção nas aldeias. Desta forma, constituem um grupo importante de mediadores, pois a partir do Álbum, trabalham oralmente os temas com os demais indivíduos da comunidade. Neste caso, temos uma leitura que se torna oralidade através destes mediadores.

Portanto, encontramos um caso em que ler também é ver e escutar.<sup>6</sup>

As idealizadoras foram responsáveis, principalmente pela mediação entre as ações institucionais de educação e prevenção e a cultura do grupo abordado, através do reconhecimento das peculiaridades deste. Desta maneira, foram responsáveis por estratégias educativas condizentes com as formas tradicionais de transmissão de conhecimento Guarani, evitando seguir o padrão dos materiais para campanhas de prevenção. Elas também se apresentaram como interlocutoras entre o grupo Guarani e os designers, considerando seu contato freqüente com o grupo.

Em relação aos designers, observamos a mediação entre as idealizadoras e os leitores por meio da articulação de texto e imagem no suporte, a fim de atender tanto aos interesses das idealizadoras, como às necessidades e perspectiva dos leitores. Assim, ao realizar o tratamento dos desenhos, os designers tentaram evidenciar os conteúdos que precisavam ser abordados pelas idealizadoras, sem descaracterizar a representação dos leitores/autores. Neste sentido, os designers tentaram interpretar a intenção original dos desenhistas, para adequá-las às necessidades técnicas e comunicacionais do projeto. Contudo, é preciso evidenciar que na censura das imagens de sexo, temos um exemplo da arbitrariedade nas decisões tomadas pelos designers. Embora as escolhas para esta censura sejam fundamentadas pelas observações do campo, reconhecemos que a ação do designer nunca é neutra, mas parte sempre de sua interpretação sobre como abordar o projeto.

Desta forma, reconhecemos a responsabilidade do designer, como agente cultural, cujas ações podem refletir tanto no produto, quanto no processo de produção e que irão influenciar as formas de apropriação do produto. Neste caso, observamos que o conhecimento sobre o grupo de leitores influenciou diretamente as decisões acerca de forma e conteúdo do Álbum. No que toca à atuação do designer como agente cultural, ele realizou escolhas, arbitrárias, mas pautadas em sua interpretação sobre um grupo real de leitores.

---

<sup>6</sup> Como vimos em Martín-Barbeiro (2001) no capítulo 2.