

*“Se queremos entender as regras
éticas de uma sociedade, é a estética
que precisamos estudar”.*
(Leach, E.,1967)

1. Introdução.

A definição do que é design, sempre é motivo de discussões fervorosas. Principalmente quando o assunto focaliza a definição correta do termo. Desde que se começou esta discussão, este diálogo sempre ficou com um foco específico: o que é e o que não é design? Claro que a resposta nunca foi respondida, ou melhor dizendo, nunca se chegou a um consenso sobre a questão.

Os designers, muito por proteção de classe, cultivaram a necessidade dessas definições e ainda se viram na necessidade de determinar quem pode ou não fazer design. Todo esse diálogo nos levou a deixar de lado o termo design em si, o significado etimológico da palavra design, um entendimento neutro do que é design. Essa discussão ficou esquecida. As discussões acerca do design, sempre estiveram ao redor do que conhecemos, como *industrial design* ou *graphic design*. Mas, e o termo em si? E as considerações históricas da palavra design antes da revolução industrial? E ainda o que era feito como processo de design, quando não existia ainda o termo, só a ação, a intenção, o fazer, era ou não design?

Não há uma discussão sobre a cultura material de outras etnias, sobre seus processos tecnológicos, seus métodos de fazer, de construir. O resultado dessa ausência é o desconhecimento de uma rica cultura material. Neste ponto simplesmente não há uma reflexão se o que esses povos produziam em termos de objeto era design. Os designers e os teóricos do design no Brasil tem se preocupado com tudo, menos com as gêneses da cultura material a qual ele pertence. Essa discussão não existe¹. Quando pensamos nas diversas culturas que fazem parte do Brasil, fica difícil de assimilar essa verdade.

Este processo de afastamento, do design brasileiro com suas origens culturais e étnicas, muito se deve ao processo de implementação das escolas de design em nosso país, um bom exemplo é o caso o da pioneira ESDI (Escola Superior de Desenho Industrial, no Rio de Janeiro), onde o seu modelo foi inspirado na escola alemã Ulm. Neste momento Rafael Cardoso Denis diz:

“Pelo menos duas grandes experiências de implantar o ensino formal do design em países periféricos se inspiraram diretamente no modelo ulmiano: a ESDI, no Brasil e o *National Institute of Design* em Ahmedabad, na Índia”. (DENIS, 2000, p.171).

Não cabe a esta pesquisa, e nem é o objetivo da mesma, avaliar os benefícios e os malefícios que este processo histórico proporcionou ao design brasileiro, ao seu pensamento e até mesmo no entendimento do que é design. O que podemos afirmar é que sempre houve no meio do design um certo orgulho por esta descendência histórica, como podemos ver em Denis, novamente:

“...existe uma outra história do design que passa pelas escolas e por uma curiosa obsessão com linhagens e vínculos institucionais como marcos essenciais da legitimidade profissional. Até bem recentemente, por exemplo, não era incomum um designer brasileiro querer traçar a sua genealogia profissional da ESDI para a Escola de Ulm e de lá para a Bauhaus, um tanto como certos emergentes se dizem descendentes dessa ou daquela casa real da Europa”. (DENIS, 2000, p.168).

O que se percebe, é que este gosto pelo o que é de fora fez com que houvesse um afastamento, por parte das escolas de design, por aquilo que nos pertence culturalmente, e que são elementos importantes na construção de nosso imaginário como brasileiros. É lógico que não podemos desprezar a importância das influências de outras culturas (como a européia) em nosso meio.

Mas as questões que se levantam neste trabalho são: porque o afastamento do design no estudo da cultura material das culturas ágrafas do Brasil? Ou ainda das várias etnias que compõe este país. Porque não considerar os processos de construção dos artefatos destes povos como resultado de design?

As outras áreas do conhecimento, como a educação, a medicina, a história, a matemática, para citar algumas, já despertaram para um processo de investigação dos vários conhecimentos que estas culturas trazem consigo. Mas no design este intercâmbio cultural, simplesmente não existe.

Em nossos cursos de design, por exemplo, não há nenhuma referência às manifestações plásticas indígenas. Comumente privilegiou-se o ensino da história

¹ Este trabalho é um ponto de partida para esta discussão e o curso de mestrado de design da PUC –Rio se tornou pioneiro nesta questão.

da arte, todos os “ismos”, como o cubismo, impressionismo, modernismo, entre outros. Ou seja, temas artísticos que marcaram a Europa. E nenhuma linha sobre a arte *Baniwa*² por exemplo.

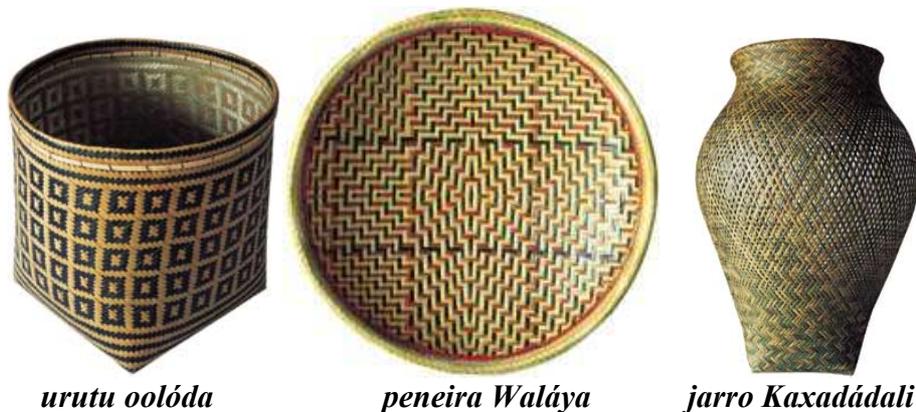


Figura 1 – Arte Baniwa | Fonte: http://www.socioambiental.org/inst/baniwa/index_html.

Ao conhecer o processo histórico do ensino de design no Brasil, há um “clareamento”, do entendimento desse processo de isolamento étnico. A arte indígena, sempre esteve à margem de nossa sociedade, sempre foi tratada, como algo exótico, com referências ultrapassadas e preconceituosas, como arte tribal, primitiva. Outros adjetivos também fizeram com que durante todo esse processo de estruturação de nossas escolas de design, ficássemos distante da latência desta arte e de sua cultura material que na verdade são indissociáveis.

O mais curioso neste dado histórico e cultural do design no Brasil, é que, o Brasil sempre se destacou por suas influências culturais étnicas. No caso indígena, temos influência na língua (copacabana, carioca), nos hábitos diários (como o do banho), na culinária (o bijú), na cultura material (cesto, balaio, rede de dormir, etc.).

Mesmo tendo consciência destas influências em nossa cultura e do caso que interessa o design, o de nossa cultura material, as escolas ainda assim, não se interessaram em “entender” esses objetos. Os objetos construídos por esses povos, trazem em sua conformação simbólica, “a vontade da beleza”, como disse, Darcy Ribeiro:

² Os Baniwa fazem parte de um complexo cultural de 22 povos indígenas diferentes, de língua aruak, que vivem na fronteira do Brasil com a Colômbia e Venezuela, em aldeias localizadas às margens do Rio Içana e seus afluentes Cuiari, Aiairi e Cubate, além de comunidades no alto Rio Negro/Guainia e nos centros urbanos rionegrinos de S. Gabriel da Cachoeira, Santa Isabel e Barcelos (AM). Fonte: http://www.socioambiental.org/inst/baniwa/index_html.

“A verdadeira função que os índios esperam de tudo que fazem é a beleza. Incidentalmente, suas belas flechas e sua preciosa cerâmica tem valor de utilidade. Mas sua função real, vale dizer, sua forma de contribuir para a harmonia da vida coletiva e expressão de sua cultura, ‘criar’ beleza” (RIBEIRO, 1999, p.160).

Darcy Ribeiro em sua citação, ressalta a relação intrínseca entre função e forma na cultura material indígena, mas deixa de lado o que há algum tempo, vem sendo investigado pela antropologia simbólica e estética, que são as questões do códigos que estão impregnados neste objetos. Segundo Lux Vidal: “As manifestações artísticas condensam significados culturais fundamentais para cada sociedade” (VIDAL, 1992). Esses objetos cumprem então uma função de informar para as pessoas que os utilizam, sua história cultural, religiosa, seus ritos e mitos, se tratando de culturas ágrafas, esses objetos são verdadeiros sistemas de comunicação, como propõe Velthem:

“Expressões da ordem cósmica são comunicadas por este sistema altamente estruturado que são as manifestações estéticas de uma sociedade indígena. Em outras palavras, a arte “materializa” um modo de experiência que se manifesta visualmente, principalmente na decoração do corpo e no sistema de objetos, permitindo que os membros de uma sociedade se vejam ao olhar seus grafismos e objetos” (Van Velthem, 1994, p. 86).

Podemos então afirmar que as manifestações estéticas enquanto mecanismos cognitivos, refletem a visão e o sentido conferido pelos membros de uma sociedade específica (Velthem, 1994, p.84. baseada em Geertz, 1986).

Os atuais estudos sobre arte indígena têm “aportado evidências importantes para a análise das idéias subjacentes a compôs e domínios sociais, religiosos e cognitivos” (Vidal, 1992, p.13). Ainda de acordo com a autora: “manifestações simbólicas centrais para a compreensão da vida em sociedade”.

A “investigação” destes códigos de comunicação, impregnados nos objetos (arte) indígenas, tem atraído pesquisadores de diversas áreas do conhecimento, como por exemplo a lingüística e a educação. Mas sempre foi a antropologia simbólica e a estética, que estiveram à frente deste processo, que é na verdade multidisciplinar. O grafismo, que aparece nos objetos indígenas, é ainda tema de muitas pesquisas, dependendo do “olhar” e ou da área do pesquisador, pode-se obter, vária informações, a respeito da cultura material que está sendo investigada.

Lévi-Strauss (1975, p.279-340), em sua análise da arte gráfica *kadiwéu*, mesmo sem ter conhecimento do conteúdo simbólico dos desenhos, levou o antropólogo a uma análise formal (de forma). Nesta análise ele interpretou que através da sua assimetria (desdobramento) dos desenhos, tratava-se ali de uma sociedade hierarquizada. Ou seja, a segmentação da estrutura social *kadiwéu* em nobres, guerreiros e cativos podia ser “lida” nos contrastes assimétricos dos conjuntos gráficos.

A intenção do antropólogo em questão foi a de interpretar a cultura, o modo de vida, as relações sociais, através da interpretação dos seus códigos, de seus grafismos. No campo do design, a investigação seria, o entendimento desses desenhos para esta cultura, uma tradução de seus significados. Mas o design poderia também, investigar as formas, a ergonomia desses objetos, os materiais utilizados, o processo tecnológico da confecção dos artefatos, enfim as possibilidades do design neste campo é extensa. Cada área do conhecimento que se propor investigar esta arte, esses artefatos, estará colaborando com o seu olhar, com sua maneira de encarar o objeto de estudo, com seus métodos específicos de descrição do assunto. Um mesmo tema, investigado por um lingüista tende a ter resultados diferentes de um biólogo, quanto às informações colhidas. Esses resultados não anulam o outro, apenas se diferem, pois o olhar é diferente e o foco, por conseguinte, deve ser diferente.

Diante deste quadro, de relações entre as questões, do design e as questões étnicas, surge o **etnodesign**³. O design, contextualizado com o **etnodesign**, nada tem à ver com o termo comumente conhecido (relacionado em sua maioria com o desenho industrial, ou com conceitos cunhados depois da revolução industrial). O design aqui, busca nas suas origens, sua conceituação.

O objetivo deste trabalho é o de propor o **etnodesign**, como uma alternativa de pesquisa dentro do design, para as investigações da cultura material de outras etnias. Para tanto este trabalho pretende realizar uma articulação entre o etno e o design, Para tornar possível a compreensão dessa nova proposta dentro do design. Utilizou-se então, como estudo de caso, para a primeira pesquisa dentro da proposta de **etnodesign**, o estudo do grafismo das cestarias dos *M'byá* Guarani, residentes na aldeia de Paraty Mirim, no sul do estado do Rio de Janeiro, próximo

³ Termo a ser discutido no capítulo seguinte.

à cidade de Paraty.

Este estudo de caso, traz como problema, o entendimento do significado de alguns grafismos que surgem nas cestarias deste povo. Este entendimento é, na verdade, a tradução desses significados para o povo *M'byá*. A pesquisa partiu da hipótese de que tais grafismos são mais do que simples desenhos representativos, são verdadeiros códigos de informações, capazes de expressar significados mais profundos, muito além de uma simples representação estética.

Para realizar este trabalho, será feito uso do método etnográfico, utilizando entrevistas com alguns interlocutores da população estudada⁴, colhendo depoimento das pessoas envolvidas com esta cultura, consultas bibliográficas, sempre com o objetivo de entender a importância destes desenhos do universo simbólico dos *M'byá*.

O trabalho de arte e de cultura material (se é que podemos usar tais termos separados) desses índios não se restringe apenas às cestarias, entretanto delimito-me a pesquisar sobre esse artefato em especial por me interessar muito pelos objetos tidos como “utilitários domésticos”.

Dentro deste grupo entendido como “utilitário”, as cestarias foram os objetos que mais me impressionaram devido à forte presença gráfica e suas várias representações simbólicas identificadas, visualizadas através dos grafismos.

O outro motivo desta especificidade (foco nas cestarias) é a questão do tempo disponível para a realização deste trabalho. A possibilidade de entender o grafismo dos demais objetos (não utilitários) não está descartada em uma pesquisa futura.

A proposta do **etnodesign**, dentro das pesquisas de design poderá permitir ao designer com seu olhar e seus conhecimentos específicos, compreender o universo visual de outras culturas que nos circundam e, que de uma forma ou outra, contribuíram e contribuem para a constituição do imaginário do que é ser brasileiro. O designer pode também, fazer proveito desta relação interétnica, para trazer para as escolas de design, os conhecimentos adquiridos, como as tecnologias utilizadas, o resgate do fazer com as mãos, a relação com materiais naturais, enfim uma série de contribuições que podem ser úteis para a formação do designer.

⁴ Com os quais pude conviver através de visitas periódicas à tribo.

Uma articulação entre as definições que se conhece sobre o que é design e sobre o “etno” se faz presente no capítulo 2, onde a discussão proposta é fundamental para o entendimento da proposta de etnodesign. Para o desenvolvimento deste capítulo, o apoio em Fredrik Barth se faz necessária, para as considerações relativas aos conceitos étnicos para uma articulação com o design.

Após essa articulação entre o etno e o design. Surge o capítulo 3, onde se pretende trazer a história dos índios Guarani, a matriz Tupi, O povo Guarani no Brasil, chegando nos Guarani *M'byá* e finalmente, nos *M'byá* do estado do Rio de Janeiro, apoiado principalmente em Darcy Ribeiro

No capítulo quarto, começa a investigação dos grafismos das cestarias *M'byá*. O capítulo se divide em um breve histórico da antropologia simbólica, depois algumas conceituações sobre arte/comunicação, logo em seguida há uma busca de um entendimento sobre cultura material e finalizando com as cestarias e os grafismos, onde há alguns relatos resultantes do trabalho etnográfico, algumas impressões e considerações dos grafismos dos cestos. Há ainda uma identificação dos materiais e técnicas utilizadas para a confecção das cestarias e, por conseguinte dos grafismos, apoiado no Dicionário do Artesanato Indígena de Berta Ribeiro (RIBEIRO, 1988). Neste capítulo, Berta Ribeiro e Lux Vidal (VIDAL, 2000), foram fundamentais.

Este trabalho foi realizado sob a orientação do Prof. José Luiz Mendes Ripper, no Laboratório de Living Design (LILD). Este ambiente, propício para se vivenciar o design, foi fundamental para um maior aprofundamento nas questões relacionadas ao fazer design. A grande maioria dos desenhos planejados e das malhas apresentadas nesta dissertação foram realizados neste laboratório.