

“Os seres humanos não são o tempo todo sociais: somente o somos na dinâmica das relações de aceitação mútua. Sem ações de aceitação mútua não somos sociais”.
(Humberto Maturana)

2. Etnodesign: uma proposta.

Neste capítulo, serão tratados os princípios fundamentais da etnologia e do design, tendo como objetivo, formular uma proposta de **etnodesign**. Para tanto, foram utilizadas algumas definições sobre etnia e design. Na verdade o que se pretende aqui, não é um tratado sobre etnia, nem uma proposta de debate sobre o assunto, e está longe ainda de ter a pretensão de definir o conceito ideal sobre o tema, mas sim fazer uma introdução a algumas reflexões, definições e conceitos ao assunto e ainda propor o entendimento da formação de nossas raízes étnicas. Quanto ao design, buscou-se definições e impressões do termo cunhado de afirmações de alguns teóricos do design.

É importante ressaltar que o design visto neste trabalho não é a tradução do que chamamos de desenho industrial, ou industrial design, grafia design, mas sim o design puro, em seu entendimento de gênese, como ação, intenção, idéia, construção. No decorrer deste capítulo será melhor exemplificada esta idéia sobre o termo design. Essas definições são imprescindíveis para uma articulação sobre os dois assuntos, importantes para o entendimento e compreensão da proposta de **etnodesign**.

Sendo assim os princípios norteadores desses dois temas acompanhados de uma reflexão sobre os diferentes conceitos e inter-relação dos termos é o que se pretende neste capítulo.

2.1. As questões das fronteiras étnicas e o Brasil

O primeiro assunto a ser tratado dentro deste contexto do **etnodesign** é a questão étnica. Segundo o discurso do antropólogo e professor Kabengele Munanga, da USP, durante palestra proferida no 3º Seminário Nacional Relações Raciais e Educação (Rio de Janeiro, 05/11/03), o conteúdo da raça é morfo-biológico e o da etnia é sócio-cultural, histórico e psicológico. Assim sendo, um conjunto populacional dito como da raça “branca”, “negra” e “amarela”, pode conter em seu seio diversas etnias, conforme define Munanga:

“Uma etnia é um conjunto de indivíduos que, histórica ou mitologicamente, têm um ancestral em comum, uma mesma religião ou cosmovisão; uma mesma cultura e moram geograficamente no mesmo território”. (MUNANGA, 2003).

Weber, no capítulo que consagra, em *Economie e Societé*, às relações comunitárias étnicas, distingue mais claramente as três entidades que são a raça, a etnia e a nação:

“O que distingue a pertença racial da pertença étnica é que a primeira é ‘realmente’ fundada na comunidade de origem, ao passo que o que funda o grupo étnico é a crença subjetiva na comunidade de origem. Quanto à nação ela é, como o grupo étnico, baseada na crença da vida em comum, mas se distingue deste último pela paixão ligada á reivindicação de um poderio político”. (WEBER, 1971, p.416).

E o que são para Weber os grupos étnicos?

“Esses grupos que alimentam uma crença subjetiva em uma comunidade de origem fundada nas semelhanças de aparência externa ou dos costumes, ou dos dois, ou nas lembranças da colonização ou da migração de modo que esta crença torna-se importante para a propagação da comunalização, pouco importando que uma comunidade exista ou não objetivamente”. (WEBER, 1971, p.416).

Para Barth, esta definição não é muito diferente em seu conteúdo da tradicional proposta que postula que uma raça = uma cultura = uma linguagem, ou que uma sociedade = uma entidade que rejeita ou discrimina outros. Para ele (Barth), a principal objeção é que a maneira como esses conceitos são formulados impede-nos de entender o fenômeno dos grupos étnicos e seu lugar na sociedade e na cultura humana.

Logo, podemos perceber que na tentativa de proporcionar um modelo ideal, fugindo de todas as questões problemáticas, implicamos a um ponto de vista pré-concebido a respeito dos fatores significativos quanto à gênese, estrutura e função de tais grupos. Barth ainda diz:

“O mais grave de tudo é que ela nos induz a assumir que a manutenção das fronteiras não é problemática e decorre do isolamento implicado pelas características itemizadas acima: diferença racial, diferença cultural, separação social e barreiras lingüísticas, hostilidade espontânea e organizada. Isso limita igualmente o âmbito dos fatores que utilizamos para explicar a diversidade cultural: somos levados a imaginar cada grupo desenvolvendo sua forma cultural e social em isolamento relativo, essencialmente, reagindo a fatores ecológicos locais, ao longo de uma história de adaptação por invenção e empréstimos seletivos. Esta história produziu um mundo de povos separados, cada um com sua cultura própria

e organizado numa sociedade que podemos legitimamente isolar para descrevê-la como se fosse uma ilha”. (BARTH, 1969 in POUTIGNAT, 1998, p.190).

A identidade étnica (a crença na vida em comum étnica) constrói-se a partir da diferença. A atração entre aqueles que se sentem como de uma mesma espécie é indissociável da repulsa diante daqueles que são percebidos como estrangeiros. Esta idéia implica que não é o isolamento que cria a consciência de pertença, mas, ao contrário, a comunicação das diferenças das quais os indivíduos se apropriam para estabelecer fronteiras étnicas.

Para Barth, a identificação de outra pessoa como pertencente a um grupo étnico implica compartilhamento de critérios de avaliação e julgamento. Logo, isso leva à aceitação de que os dois estão fundamentalmente “jogando o mesmo jogo” e isto significa que existe entre eles um determinado potencial de diversificação e expansão de seus relacionamentos sociais que pode recobrir de forma eventual todos os setores e campos diferentes de atividade. (Barth, 1969, p. 196).

De um outro modo, para Barth, uma dicotomização dos outros como estrangeiros, como membros de outro grupo étnico, implica que reconheçam limitações na compreensão comum, diferenças de critérios de julgamento, de valor e de ação, e uma restrição da interação em setores de compreensão comum assumida e de interesses mútuos.

Com este pensamento, torna-se possível, a compreensão de uma forma final de manutenção de fronteiras. Citando Barth, podemos perceber que:

“Situações de contato social entre pessoas de cultura diferentes também estão implicadas na manutenção da fronteira étnica: grupos étnicos persistem como unidades significativas apenas se implicarem marcadas diferenças no comportamento, isto é, diferenças culturais persistentes. Contudo, onde indivíduos de culturas diferentes interagem, poder-se-ia esperar que tais diferenças se reduzissem, uma vez que a interação simultaneamente requer e cria uma congruência de códigos e valores – melhor dizendo, uma similaridade ou comunidade de cultura” (BARTH, 1966, in POUTIGNAT, 1998, p. 196).

Assim, a persistência de grupos étnicos em contato implica não apenas critérios e sinais de identificação, mas igualmente uma estruturação da interação que permite a persistência das diferenças culturais.

Segundo Barth, deve ser encontrado em qualquer relação interétnica, um traço organizacional, um conjunto de regras dirigindo estes contatos interétnicos.

Em qualquer vida social organizada, o que se torna relevante para a interação em qualquer situação social particular está prescrito. (GOFFMAN, 1959 in POUTIGNAT, 1998 p.196).

Barth conclui em relação às fronteiras dos grupos étnicos que:

“Se os indivíduos concordam com tais prescrições, sua concordância com códigos de valores não precisa estender-se para além do que é pertinente para situações sociais nas quais interagem. Relações interétnicas estáveis pressupõem um estruturação da interação como essa: um conjunto de prescrições dirigindo as situações de contato e que permitam a articulação em determinados setores ou campos de atividade, e um conjunto de proscições sobre as situações sociais que impeçam a interação interétnica em outros setores, isolando assim partes das culturas, protegendo-as de qualquer confronto ou modificação”. (Barth, 1969, p. 197).

Assim, a persistência de grupos étnicos em contato implica não apenas critérios e sinais de identificação, mas igualmente uma estruturação da interação que permite a persistência das diferenças culturais.

A pretensão deste trabalho é de justamente fazer este percurso proposto por Barth, no entendimento de uma fronteira étnica em que a “troca” se dá em um nível de contrato, de entendimento, do respeito ao outro. Um contrato deve ser firmado para que não haja no momento dos contatos interétnicos uma sensação de diferença ou predominância social ou cultural, como de costume. O entendimento desta fronteira permite que a relação seja igual, e que o benefício deste contato seja de ambas as partes, e em setores definidos anteriormente, evitando assim o confronto.

“É no campo da cultura e nas relações entre o poder e a cultura que as sociedades indígenas conseguem articular seus processos de resistência à sociedade envolvente (NOVAES, 1993, p.46). Neste sentido, VIDAL (1992) lembra que o contato interétnico intenso pode resultar em estímulo ao desenvolvimento de manifestações gráficas por parte de sociedades indígenas, uma vez que “estes povos necessitam mais do que nunca da afirmação de sua identidade cultural”.

Assim, no processo de contato entre sociedades, a cultura, enquanto capital simbólico, permite resistir à dominação e às imposições da sociedade dominante. A partir dela, os elementos impostos são continuamente reinterpretados. Ao colocar o foco de entendimento sobre a esfera cultural, pode-

se entender que as diferenças entre a sociedade indígena e a sociedade envolvente não são suprimidas, mas continuamente reformuladas. (NOVAES, 1996, p.46)

Um bom exemplo desta relação foi o trabalho feito por Jussara Gruber (GRUBER, 1992) com os *Tikunas*, que vivem hoje em três países amazônicos - Brasil, Colômbia e Peru- que tem seus desenhos geométricos de colorido farto, empregados em diferentes objetos. Mesmo depois de quatrocentos anos de contato com a sociedade nacional, o desenho continua sendo uma manifestação artística que faz parte das experiências cotidianas desse povo e, mais do que isto representa uma forma de expressão de sua identidade cultural. As transformações sofridas em alguns itens de sua produção material, como resultado do contato, não causaram danos à qualidade estética ou técnica das peças, e de nenhuma forma decretaram a morte do modo de ser *Tikuna*. Ao contrário. Na opinião de Gruber, a combinação de padrões tradicionais e modernos, usada pelos *Tikuna* na decoração, contribuiu para ampliar a temática e criar uma maior diversidade de desenhos, técnicas e cores, determinando um estilo próprio que expressa o ajustamento da etnia a uma nova situação de vida, "demonstrando, assim, a capacidade de resistência dos índios ante a situação de contato, enquanto reorganizam seus códigos culturais para enfrentar as tensões vividas no cotidiano". (GRUBER, 1992, p.250).

Os povos que contribuíram, no processo de construção de um país como o Brasil, em que houve uma combinação, ou melhor, uma mistura de culturas e civilizações, não podem mais, em nome da ciência biológica ou da genética humana, ser considerados como raça, mas sim como populações – na medida em que eles constituíram pelas regras culturais de endogamia (MUNANGA, 2003, p.13). Segundo o mesmo autor, todos esses povos foram oriundos de diversas etnias da Europa, África, Ásia, Arábia, etc:

“Aqui encontraram outros mosaicos indígenas formados por milhões de indivíduos que foram dizimados pelo contato com a civilização ocidental e cujos sobreviventes formam as chamadas tribos indígenas de hoje”. (MUNANGA, 2003 p.13).

A partir da tomada de consciência dessas culturas de resistência que se constroem as identidades culturais enquanto processos e jamais produtos acabados. Essas identidades plurais que evocam as calorosas discussões sobre a identidade nacional.

E são justamente as raízes destas identidades plurais que interessam neste trabalho: o conceito étnico dinâmico, sempre em constante transformação, como citou Munanga acima, como produtos jamais acabados. Interessa lançar um novo olhar sobre a cultura material dessas identidades dinâmicas. São justamente as raízes desta identidade que interessam nessa pesquisa. Um novo olhar sobre a cultura material dos povos habitavam o Brasil e os outros que aqui chegaram e continuaram a construir o que conhecemos como “cultura brasileira”.

Indo para um outro caminho, o antropólogo Darcy Ribeiro, acredita que uma identidade, só se conserva através do isolamento, como podemos observar em sua afirmação:

“As únicas exceções são algumas microetnias tribais que sobreviveram como ilhas, cercadas pela população brasileira. Ou que vivendo para além das fronteiras da civilização, conservam sua identidade étnica. São tão pequenos, porém, que qualquer que seja seu destino já não pode afetar a macroetnia em que estão contidas”. (RIBEIRO, 1995, p.20).

No pensamento de Darcy, o Brasil, se consolidou como uma etnia e diz que é mais do que uma simples etnia, nosso país é uma etnia nacional, um povo nação⁵ posto em território próprio e enquadrado dentro de um novo Estado. Ribeiro ainda diz que:

“Ao contrário da Espanha, na Europa ou Guatemala, na América, por exemplo, que são sociedades multiétnicas regidas por estados unitários e por isso mesmo dilaceradas por conflitos interétnicos, os brasileiros se integram em uma única etnia nacional, constituindo assim, um só povo incorporado em uma nação unificada, num Estado uni-étnico”. (RIBEIRO, 1995, p.22).

O Brasil é formado por várias identidades plurais por isso surge sempre a eterna discussão sobre a identidade nacional: como é essa identidade? Nosso país é uma grande “colcha de retalhos” culturais que pode se apresentar com várias cores, ritmos e particularidades históricas de cada registro do Brasil. Seguindo esse raciocínio, Munanga concorda ao afirmar que:

“Olhando a distribuição geográfica do Brasil e sua realidade etnográfica, percebe-se que não existe uma única cultura branca e uma única cultura negra, e que regionalmente podemos distinguir diversas culturas no Brasil”. (MUNANGA, 2003, p.14).

⁵ Termo cunhado por Darcy Ribeiro em sua obra O Povo Brasileiro – A Formação e o Sentido do Brasil (1995, p.22).

O autor ainda reforça seu raciocínio:

“Neste sentido, os afro-baianos produzem no campo da religiosidade, da música, da culinária, da dança, das artes plásticas e outros, uma cultura diferente dos afro-mineiros, dos afro-maranhenses e dos negros cariocas. As comunidades quilombolas ou remanescentes dos quilombos, apesar de terem alguns problemas comuns, apresentam também histórias, culturas e religiões diferentes. Os descendentes de italianos em todo o Brasil preservaram alguns hábitos alimentares que os aproximam da terra mãe; os gaúchos no Rio Grande do Sul têm também peculiaridades culturais na sua dança, traje e em hábitos alimentares que os diferenciam dos baianos”. (MUNANGA, 2003, p.14-15).

No Brasil, temos diferenças de culturas, de hábitos decorrentes de fatores históricos e culturais, resultados do processo de colonização e migrações para determinadas áreas do Brasil.

Neste momento o pensamento de Darcy Ribeiro parece ir de encontro com a idéia de uma etnologia brasileira menos uniforme, menos fechada, conforme podemos ver em sua afirmação:

“Essa unidade étnica básica não significa, porém, nenhuma uniformidade, mesmo porque atuaram sobre ela três forças diversificadoras. A ecológica, fazendo surgir paisagens humanas distintas onde as condições de meio ambiente obrigaram a adaptações regionais. A econômica, criando formas diferenciadas de produção, que conduziram a especializações funcionais e aos seus correspondentes gêneros de vida. E, por último, a imigração, que introduziu, nesse magma, novos contingentes humanos, principalmente europeus, árabes e japoneses. Mas já o encontrando formado e capaz de absorvê-los e abasileirá-los, apenas estrangeirou alguns brasileiros ao gerar diferenciações nas áreas ou nos estratos sociais onde imigrantes mais se concentraram.

Por essas vias se plasmaram historicamente diversos modos rústicos de ser dos brasileiros, que permitem distingui-los, hoje, como sertanejos do Nordeste, caboclos da Amazônia, crioulos do litoral, caipiras do Sudeste e Centro-Oeste, gaúchos das campanhas sulinas, além de ítalo-brasileiros, teuto-brasileiros, nipo-brasileiros, etc. Todos eles muito mais marcados pelo que têm em comum como brasileiros, do que pelas diferenças devidas a adaptações regionais ou funcionais, ou de miscigenação e aculturação que emprestam fisionomia própria a uma ou outra parcela da população.” (RIBEIRO, 1995, p.21).

Apesar de suas diferenças no que diz respeito às matrizes raciais e culturais e, embora possam trazer consigo muitas dessas informações (por conta de suas descendências de antigos povoados ou de imigrantes), os brasileiros trazem consigo o comportamento, o sentir de uma só gente, pertencente à uma mesma etnia. Aqui fala-se uma só língua com diferenças de sotaques regionais.

Para entender melhor o objetivo deste trabalho é importante que olhemos o Brasil, não somente como uma nação étnica fechada e acabada, inteira, como surge

no pensamento de Darcy Ribeiro, finalizada em seu processo de construção de uma nação ou uma nova etnia, embora tenhamos o sentimento de ser brasileiro, não podemos deixar de perceber as diferenças étnicas latentes em nosso dia-a-dia. O entendimento das fronteiras dos grupos étnicos e como nos relacionamos com elas, é de extrema importância para entender este trabalho. Ou seja, a questão das relações interétnicas tem aqui uma grande relevância. Sendo assim o pensamento de Fredrik Barth, no que tange a questão das fronteiras étnicas, em muito vai de encontro com a proposta do **etnodesign**.

2.2. Cultura material, design e etnodesign: uma costura

Diante da diversidade étnica, do dinamismo cultural que compõe o Brasil, pode-se imaginar, o quanto cada uma das etnias que fazem parte desse processo dinâmico da construção de uma ou várias identidades brasileira, proporcionou o surgimento de uma rica cultura material aperfeiçoada através de suas adversidades ao meio em que elas tiveram que se adaptar. A transferência de conhecimento tecnológico para os que chegavam e para os que já habitavam estas terras foi de grande valia para o surgimento de uma cultura material personalizada e dinâmica, não é difícil perceber que este intercâmbio cultural se deu em outras áreas, como na música, língua, artes, religião e outras.

Em seu artigo intitulado “Cultura e Brasilidade⁶”, Myriam da Costa Hoss Rabaçal, nos mostra algumas influências religiosas, folclóricas, de cultura material, vejamos alguns exemplos, nos itens que interessam este trabalho:

De origem portuguesa

“Encontramos, no setor da construção de casas, modelos de portas e janelas, e como acessórios da habitação, as tripeças, oratórios, camas de tábuas, canastras e arcas, baús, iluminação de torcidas de algodão ou trapos trançados nos candieiros, lanternas de quatro vidros e escovas de piaçaba.

No artesanato de aparelhos e instrumentos de trabalho, remanescem os teares, as rocas, os bilros, as prensas de tipiti – originárias de prensas de azeite e vinho – os monjolos, as rodas d’água e os cataventos; e, no artesanato de artefatos utilitários, os trançados de couro e fibra vegetal e a tecelagem.

Como influência na indumentária, as saias rodadas, os xales, os tamancos de madeira, as roupas de couro do vaqueiro e as capas de chuva feitas de fibra vegetais, conhecidas com os nomes de carocha ou caroça.

⁶ Disponível em: <http://www.fecap.br/portal/Arquivos/Extensao_Rev_Liceu_On_Line/Cultura_Brasilidade.htm>. Consultado em mar/2005.

De origem indígena:

Entre os objetos classificados como utensílios domésticos e culinários, destacam-se peneiras de fibras vegetais, colheres feitas de conchas ou de pau, cuias de cabaça e de coco, cesto de palha, cipó, taquara e casco de tatu, pilões e abanos, moringas e potes de barro, com superfícies lisas ou trabalhadas.

Na caça, registra-se o emprego de armadilhas, tais como o laço ou juçana para passarinhos, a arapuca para aves, o mundéu para animais, o uso de instrumentos como o bodoque, para atirar bolas de barro endurecido ou pedras, a funda, as laçadas de couro ou corda, para arremessar pedras, e as bolas boleadeiras, os laços com pedras para derrubar animais.

No setor de ornamentação e de vestuário, temos as tangas, os braceletes, colares de penas e dentes de animais, que são notadas na indumentária dos participantes de alguns folguedos populares, que, às vezes, pintam o rosto de vermelho e azul.

De origem africana:

Relacionemos as influências identificadas do Grupo YORUBÁ ou NAGÔ em que se encontram como vestes e ornamentos, saias longas e rodadas, anáguas, xales listrados, turbantes ou rodilhas, vestes dos orixás, braceletes, argolões e balangandãs, etc.

Dos italianos:

A sanfona (gaita do gaúcho) e o bandola (encontrada no Piauí e sul de Minas Gerais).

Dos alemães:

Principalmente em Santa Catarina e Rio Grande do Sul encontram-se: casas de madeira e de tijolos e madeira intercalados; pano de parede bordado como ornamentos das cozinhas; cavalo na tração de carroças em substituição aos bois, nos serviços rurais; uso da batatinha, da salsicha, do *chopp* e da cerveja; festas como "*Kerb*", cortejo com danças e brincadeiras; jogos como tiro ao alvo; e as folhas de palmeira em substituição ao bambu, com enfeites nos locais da realização de festas." (RABAÇAL, 2005).

Os artefatos de uso doméstico que fazem parte do nosso cotidiano carregam em si uma grande referência às etnias das quais se originaram. Esses objetos, fazem parte do nosso dia a dia, os utilizamos de diferentes maneiras, de acordo com nossas necessidades, podemos usá-lo, como um utensílio, ou como um objeto de decoração. Um bom exemplo de um artefato utilitário é o cesto que usamos para abrigar roupas (fig.2, p.31): um objeto de origem indígena que se adaptou ao modo de vida urbano e que hoje é facilmente encontrado em diversos tipos de materiais ou até mesmo em seu material de origem que é a taquara⁷.

⁷ Taquara – Comum a diversas plantas da família das gramíneas, cujo caule é geralmente oco; bambu, bambu-taquara, taboco. Em Tupi – *ta'kwara* (cana brava oca por dentro), de *kwara* (buraco, cova, toca) in HOUAISS, 2001.



Fig.2 - Cesto feito de taquara, utilizado como abrigo de roupas sujas | Foto: José Francisco Sarmiento.

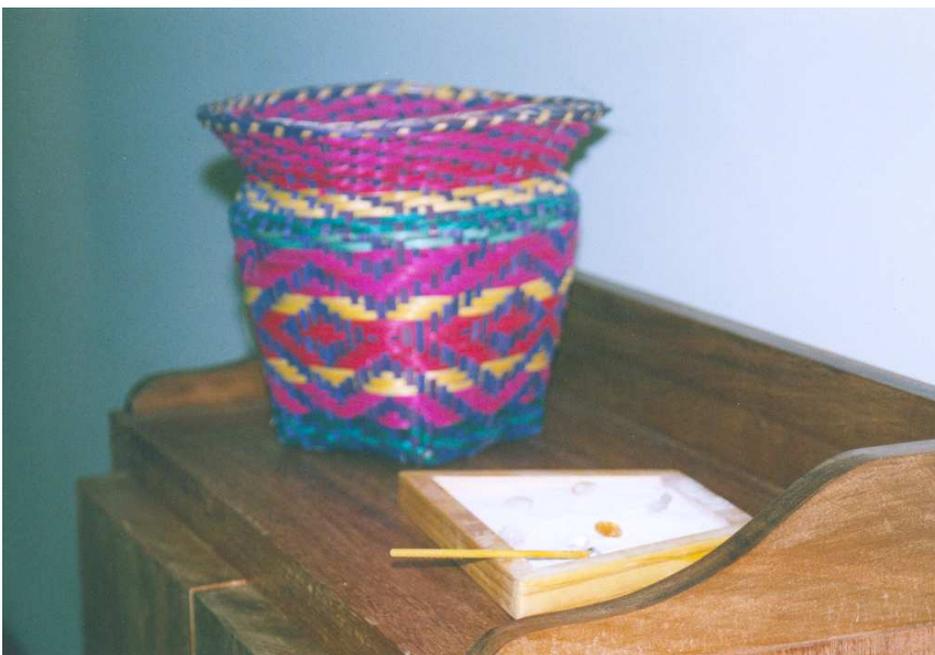


Fig.3 - Um cesto de origem indígena, usado como decoração | Foto: José Francisco Sarmiento.

Assim como o cesto existe uma série de utensílios domésticos ou não, que fazem parte de nosso dia-dia, resultados dessa *interface* étnica. Muitas vezes subvertemos o verdadeiro propósito do uso para o qual aquele artefato foi projetado, e adaptamos seu uso as nossas necessidades, mas nada disso atrapalha esta relação de uso, já que os objetos de um modo geral, adquirem sua verdadeira função, após a ação do usuário.

Alguns desses utensílios são conhecidos como artesanato decorativo, termo que em nada abona suas características construtivas e visuais. Mas muitas vezes são considerados objetos exóticos e em que nada tem a acrescentar senão um enfeite para nossas casas, desprezando assim, por total falta de informação, sua riqueza de linguagem, sua importância ritualística e toda importância no processo de cosmovisão de uma determinada etnia.

Neste contexto de investigação no processo interpretativo dessa cultura material que surge o design. Na reflexão e na busca do entendimento das formas em que se apresentam, na maneira que se constrói esses objetos, a busca por um conhecimento dos recursos tecnológicos utilizados, na interpretação da linguagem não verbal, nas narrativas visuais impregnadas em seus objetos, sejam eles de uso pessoal (como adornos), domésticos (cestarias) e para uso de rituais sagrado, no resgate das antigas relações com o fazer manual - deixado um pouco de lado pelos cursos de design ou no entendimento do que seja planejar para as culturas ágrafas ou não.

É importante ressaltar que o termo design, pretendido nessa pesquisa, nada tem a ver com o substantivo “design”, acrescido do adjetivo “industrial”, não se pretende aqui, tentar entender o que há muito se discute, que são as definições do desenho industrial, este trabalho pretende se utilizar do termo design em sua origem histórica e etimológica. Não irão surgir então referências aos conceitos de design, que só levam em consideração esta palavra depois do processo da primeira revolução industrial, ou seja, meados do séc XVIII. Os termos surgem depois que as “coisas” acontecem, os povos que produziam e que produzem esta cultura material, já faziam design, antes do termo existir, design é ação, é intenção de fazer algo. Nesta linha de pensamento vamos nos encontrar com Papanek, que afirma:

“Todos os homens são designers. Tudo o que fazemos, quase todo o tempo é design. O design é básico em todas as atividades humanas. Planejar e programar

qualquer ato visando um fim específico, desejado e previsto isto constitui o processo de design... ..design é compor um poema épico, executaram mural, pintar uma obra de arte, escrever um concerto. Mas design é também limpar e organizar uma escrivaniinha, arrancar um dente quebrado, fazer uma torta de maçã, escolher os lados de um campo de futebol e educar uma criança” (PAPANÉK, V. O que é design? In: revista Arquitetura, nº5, ano 1).

O termo design ao longo do tempo sempre causou muita controvérsia, Alguns entendem por design o planejamento formal e construtivo para qualquer tipo de produção em série e, portanto, buscam as origens desta atividade na Roma antiga, com as suas louças, aretinas e suas armas padronizadas; ou, então, na volumosa fabricação de azulejos praticamente idênticos na Europa medieval; ou até mesmo, no uso inaugural da prensa tipográfica (DENIS, 1996, p.59). Para melhor definir o conceito, vale a pena utilizar a definição etimológica e semântica da palavra, além de fazer uma análise precisa do que venha a ser design.

O termo vem do latim *designo*, *as*, *avi*, *atum*, *are* e significa: desenhar, idear, delinear, designar, marcar, notar, assinar, eleger, destinar, nomear, empreender, resolver, determinar. Porém também devemos considerar que a palavra deriva do latim *signum*, ou seja, de *signum* (de *sign*). Recorremos a etimologia de *signum* – que é sinal, indício, marca, imagem gravada, tabuleta, estandarte, baneira, som, presságio, prodígio.

Porém, a palavra design está sempre associada e relacionada às palavras desenho, desígnio, projeto.

Segundo Mônica Moura, a palavra desenho significa representar com instrumentos apropriados, por meio gráfico, representar seres, objetos, idéias, sensações feitas sobre uma superfície, qualquer obra de arte feita por meios gráficos. E designar significa: dar a conhecer, apontar, nomear, indicar, assinalar, marcar, denominar, escolher, determinar, fixar, classificar, qualificar. Ser o sinal de, o símbolo de algo, idéia de realizar algo no futuro, plano, esboço, delineamento, esquema (MOURA, 2003).

E a busca por definições permanece. Vários profissionais, pesquisadores e estudiosos buscam responder esta questão, esclarecendo o emprego do termo design, como Lucy Niemeyer que diz:

“Design significa projeto, configuração, se distinguindo da palavra *drawing* – desenho, representação de formas por meio de linhas e de sombras. Estas distinções estão presentes no idioma espanhol *diseño* para atividade projectual e *dibujo* para a

realização manual. A palavra design foi assimilada internacionalmente, sendo de uso corrente em Portugal”. (NIEMEYER,1997 apud MOURA, 2003).

Já Vilém Flusser destaca que independente das questões etimológicas ou históricas, o mais importante é a questão semântica:

“Em inglês, a palavra design é substantivo e também verbo (ambos dizem muito a respeito da natureza da língua inglesa). Como substantivo, significa – entre outras coisas – propósito, plano, intenção, objetivo, esquema, enredo, motivo, estrutura básica, todos esses (e outros significados) estão ligados a esperteza e ilusão. Como verbo (to design: projetar), significa inventar alguma coisa, simular, desenhar, dar forma, ter desenhos em alguma coisa. A palavra deriva do latim *signum*, significando sinal, e dividem a mesma raiz antiga. Assim, etimologicamente, design significa ‘de-sign’ (‘de-sinal’). Assim surge a questão: Como a palavra design veio vindo através do mundo para completar seu significado até a presente data? Esta não é uma questão histórica, não necessita que se envie alguém para examinar textos e constatar quando e onde a palavra se estabeleceu com o atual significado. É sim, uma questão semântica, e necessita fazer alguém considerar precisamente porque palavra tem tal significado ligado ao discurso contemporâneo sobre cultura” (FLUSSER, 1999 p.27).

Como pode se ver, a origem imediata da palavra está na língua inglesa que se refere tanto à idéia de plano, intenção quanto à configuração e estrutura. Percebe-se que, do ponto de vista etimológico, o termo já contém nas suas origens uma ambigüidade, uma tensão dinâmica, entre um aspecto abstrato de conceber, projetar, atribuir e outro concreto de registrar, configurar e formar (RAFAEL,2000, p.16). A maioria das definições concorda que o design opera a junção desses dois níveis, atribuindo forma material a conceitos intelectuais.

Para Rafael Cardoso Denis:

“A origem imediata da palavra está na língua inglesa, na qual o substantivo design se refere tanto à idéia de desígnio, intenção, quanto à de configuração, arranjo, estrutura (e não apenas de objetos de fabricação humana, pois é perfeitamente aceitável em inglês, falar do design do universo ou de uma molécula). A origem mais remota da palavra está no latim *designare* verbo que abrange ambos os sentidos, o de designar e o de desenhar”. (DENIS, 2000, p.16).

Após estas referências históricas, etimológicas e até semânticas, pode-se entender por design a pretensão de construir algo, o plano de fazer, a configuração de alguma coisa. Muitas vezes o design acontece antes mesmo de ganhar forma, ele surge na intencionalidade de fazer algo. Ele é só idéia, algo a ser concebido e embora esteja no campo das idéias já é design. O design, assim entendido, nos possibilita entender como produto de design um artefato feito por uma pessoa de

determinada cultura, que nunca ouviu falar em design, mas que coloca no mundo objetos que criam uma *interface* com sua sociedade; que tem função, que se comunicam e são frutos de um processo intelectual e de um trabalho manual.

O projetar para algumas culturas pode ter uma concepção diferente da que conhecemos, mas nem por isso podemos afirmar sem conhecer sua realidade cultural, que seu processo de construção, não leva em conta o “projetual”. Todo trabalho resultante do design cria uma interface entre o objeto e o usuário, neste sentido, por exemplo, a cestaria dos índios *Mby'á*, é fruto de um design étnico. Esses artefatos cumprem sua função de comunicação com o seu povo, através de seu grafismo, de sua forma, além de ter suas utilidades domésticas, no caso dos cestos para guardar e proteger alimentos.

Em um depoimento informal⁸ a esta pesquisa, Máximo Canevacci, um dos pais da antropologia visual, afirma que :

“Sempre as definições surgem, depois que o fato acontece, com o design, não foi diferente, ele existe desde sempre, pois é do homem o sentido de fazer algo, de colocar no mundo coisas, mas o termo veio muito depois. Não podemos dizer que não é design, aquilo que uma determinada sociedade produz, só porque ela não conhece o termo” (CANEVACCI, 2005).

Neste ambiente de entendimento do design surge o **etnodesign**, que pretende ser uma nova proposta para as pesquisas em design, quando o interesse do estudo for o conhecimento da arte, da cultura material, das simbologias que envolvem as etnias que já habitavam o Brasil e as que chegaram no processo de colonização e imigração.

O **etnodesign** abre assim uma porta para os pesquisadores entrarem em contato com um universo quase que “desprezado” pelos teóricos do design. A ausência do design no levantamento de dados a respeito da cultura material dessas etnias é latente. Nos congressos não se encontram mesas de discussão, nem nos cursos de pós-graduação se sugere como linha de pesquisa.

O design então pode se aproximar de uma área que é a antropologia simbólica e a antropologia estética, em um trabalho de reconhecimento e identificação da cultura material de diferentes etnias. O olhar do designer, soma-se a essas investigações que podem nos revelar surpresas, através do aprendizado de suas tecnologias, interpretações de seu universo simbólico, reencontrando assim o

⁸ Colóquio durante em uma reunião de pesquisadores do Museu Dom Bosco, dia 11 de março de 2005 na Universidade Católica Dom Bosco em Campo Grande (Mato Grosso do Sul).

“fazer com as mãos”.

O **etnodesign** surge então como uma proposta e, assim sendo deve ser melhor trabalhado teoricamente no futuro, fundamentar-se através das críticas e observações que o seu percurso possa vir a encontrar.

Essa proposta surge no momento em que a globalização nos faz repensar uma nova articulação entre “o global” e “o local”. Stuart Hall afirma que:

“Ao lado da tendência em direção à homogeneização global, há também uma fascinação com a diferença e com a mercantilização da etnia e da ‘alteridade’. Há juntamente com o impacto do ‘global’ um novo interesse pelo “local” (HALL, 2004, p.77).

Ao olhar para nossas raízes estamos sendo globais e, mais do que isso, estamos criando a possibilidade de produzir novas identificações “globais” bem como novas identificações “locais”.

Esse tema é importante neste momento em que o design nacional discute sua identidade. Mas não olha para si, não se percebe, não se sente, mas quando o faz é sempre um sucesso.

Enfim, o **etnodesign** mostra-se interessado não só em investigar e conhecer, mas como portador de um desejo de trocar informações, de perceber e passar esse conhecimento adquirido nas escolas de design. Trazer para os cursos de design esse aprendizado e levar deles idéias, propostas de inovações que possam melhorar a qualidade de vida de outras culturas. Esse intercâmbio cultural e dinâmico já acontece, por exemplo, na área da educação, onde algumas universidades formam professores indígenas que repassam esse conhecimento em suas aldeias, alunos de medicina aprendem o uso de ervas medicinais e assim por diante. Na área de psicologia, medicina, educação física, história e várias outras que se dedicam a conhecer e trocar informações sobre essas culturas. O **etnodesign** surge como mais uma alternativa de intercâmbio cultural e disciplinar, com possibilidade de pesquisa e estudos nesse universo multidisciplinar.

Neste trabalho, o **etnodesign** aparece com uma proposta de um estudo de caso sobre a linguagem visual dos grafismos das cestarias dos Guarani *Mby'á*, habitantes do sul do estado do Rio de Janeiro. O capítulo a seguir trata de trazer informações sobre a cultura Guarani: desde sua chegada ao Brasil até as ramificações estruturais da família Guarani. Antes de retratarmos o universo

visual deste povo, se faz necessário um apanhado histórico da trajetória dos Guarani pelo solo brasileiro.