



PERSPECTIVAS CONCEITUAIS sobre etnodesign no campo da arte

CONCEPTUAL PERSPECTIVES on etnodesign in the field of art

PERSPECTIVAS CONCEPTUALES sobre etnodesign en el campo del arte

Francisco Marshall¹ & Anderson Diego da Silva Almeida²

Resumo: A palavra Etnodesign é conhecida no Brasil como um conceito aplicado ao campo do design que o define como uma metodologia que se vale através do resgate de práticas desenvolvidas por comunidades étnicas. O escopo de deste artigo está concentrado numa construção teórica com ênfase na descrição do Etnodesign como conceito imbricado de diversas representações, que juntas mostrarão sua transdisciplinaridade.

Palavras-chave: Etnodesign; Conceito; Arte.

Abstract: The word Etnodesign is known in Brazil as a concept applied to the field of design that defines it as a methodology that is valid through the rescue of practices developed by ethnic communities. The scope of this paper is focused on a theoretical construction with emphasis on the description of Etnodesign as an imbricated concept of several representations, which together will show its transdisciplinarity.

Keywords: Etnodesign; Concept; Art.

¹¹ Pós-doutor em História. Docente dos Programas de Pós-Graduação em Artes Visuais e Pós-Graduação em História, da UFRGS.

² Doutorando em Artes Visuais – História, teoria e Crítica de Arte, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. andersondiego.almeida@gmail.com.

Resumen: La palabra Etnodesign es conocida en Brasil como un concepto aplicado al campo del diseño que lo define como una metodología que se vale a través del rescate de prácticas desarrolladas por comunidades étnicas. El alcance de este artículo está concentrado en una construcción teórica con énfasis en la descripción del Etnodesign como concepto imbricado de diversas representaciones, que juntas mostrarán su transdisciplinariedad.

Palabras clave: Etnodesign; Concept; Arte.

1. ENQUANTO história

Ao longo da história, os povos tradicionais se desenvolveram “buscando a organização da sua sociedade” (CAVALCANTE; PAGNOSSIM, 2007, p. 1). Na formação do mundo moderno, as etnias tradicionais acabaram ficando à margem, e conseqüentemente, essa separação, permitiu e permite o esquecimento do elo existente entre os valores e as práticas culturais estabelecidas na construção dos signos. Estes resistem ao tempo, às agressões físicas e culturais, e sobrevivem às mudanças.

De acordo com o antropólogo Darcy Ribeiro (1995), a identidade étnica e a configuração cultural do Brasil vieram se formando “destribalizando índios, desafricanizando negros e deseuropeizando brancos”. Essa passagem exposta por Ribeiro demonstra que a formação multicultural, multirreligiosa e multiétnica do país levou a um sincretismo que se pode ver presente na base da cultura brasileira. Toda essa configuração nos faz refletir sobre a diversidade estética, icônica, simbólica e, ainda, sobre os ritos religiosos proveniente desse mix racial que possibilitou uma vasta gama de caráter e sentido múltiplo.

A partir da perspectiva descrita anteriormente, o Etnodesign apresenta-se como possibilidade de entender as práticas construtivas desenvolvidas pelas comunidades étnicas em diversos contextos: social, econômico, simbólico e artístico. Este artigo apresenta uma proposição sobre o conceito Etnodesign e suas reverberações. Para tal intento, constrói uma linha crítica que mostra sua interdisciplinaridade e a possibilidade de o interpretarmos a partir da história do design e das suas conexões com a arte.

Como ponto de partida, sugerimos que é importante compreender que o conceito é uma abstração elaborada a partir da generalização de observações

particulares. Sobretudo, ter em mente que é uma construção lógica que tem o objetivo de organizar a realidade para o sujeito que busca conhecê-la, mas não se devendo confundir a abstração conceitual com esta mesma realidade (BARROS, 2016).

2. ENQUANTO conceito

O Etnodesign é potencialmente um campo para pesquisas em design. Nogueira (2005) registra que essa proposta surge quando o interesse do estudo for a arte, a cultura material e as simbologias encontradas nos artefatos das etnias que já habitaram, ou que participaram do processo de colonização de um país.

É sugerido como uma forma de rever os processos, a tecnologia e o entendimento daquilo que é produzido por etnias que contribuíram com seu meio de produção para a formação do universo simbólico dos materiais e dos produtos que fazem parte do cotidiano de uma determinada população.

O Etnodesign aproxima-se da arte em seu universo estético e simbólico, com base em trabalho de reconhecimento e identificação da cultura material de diferentes etnias. O olhar do designer soma-se a esse trabalho de investigação que pode revelar surpresas através do aprendizado de suas tecnologias e interpretações de seus ícones (NOGUEIRA, 2005). Assim, o Etnodesign cumpre a finalidade de estudar a cultura material, pesquisar formas, métodos de produção étnica e interpretar significados transmitidos pelos artefatos.

Diante do exposto, podemos afirmar que Etnodesign sempre esteve presente no cotidiano brasileiro. Muito antes do país se tornar Brasil, índios já desenvolviam e produziam peças com diversas matérias primas. Eram objetos que serviam para uso do dia a dia e que possuíam significados intrínsecos aos rituais religiosos, de sobrevivência e existência. Mas, é importante o interpretarmos enquanto conceito e como se desdobra em outras vertentes e como se reverbera em outras linguagens.

Ao perguntar o que é um conceito, Benoit Hardy-Vallée (2013) apresenta as diferentes concepções de conceito em função dos campos do saber, das teorias, dos discursos. O “que é?” se desdobra rapidamente em “como funcionam os conceitos?”, em “para que servem os conceitos?”, e, sobretudo, em “como se constroem os conceitos?”. Conceitos são universais abstratos, que aplicam a

representação de propriedades invariantes de uma categoria a objetos particulares em função de um critério.

Um conceito é um conhecimento mais geral aplicado a um objeto ou a uma situação particular: representa uma categoria de objetos, de eventos ou de situações e pode ser expresso por uma ou mais de uma palavra. Para alguns, essa representação é mental; para outros, ela é linguística e pública. O conceito é a unidade primeira do pensamento e do conhecimento: só pensamos e conhecemos na medida em que manipulamos conceitos. Neste sentido, como diz Hardy-Vallée (20013, p. 10) “produzir conceitos é, antes de tudo, uma atividade criadora que permite inventar novas maneiras de pensar, de sentir, de ver (conceber, perceber), de compreender o incompreensível”.

Ao pesquisar o Etnodesign no Brasil, encontramos poucas referências relacionadas ao tema. Almeida (2015), em pesquisa sobre o Etnodesign afro-brasileiro, o descreve sobre a visão historiográfica de que para entendê-lo é preciso interpretar os signos e os símbolos e que, sem um estudo das memórias e representações dos grupos étnicos, não existe Etnodesign e sim, formas de representá-lo ou simplesmente apropriação cultural, por partes dos designers que entram nas comunidades com a finalidade de “melhorar” e tornar vendáveis os produtos desenvolvidos pelos artífices. Prática que tem sido corriqueira e de forte agravante.

Entender o Etnodesign enquanto conceito que se configura a partir da percepção das práticas rudimentares, tem se tornado um desafio: primeiro pela quase inexistente abordagem da temática nos cursos de design no Brasil e, segundo, pela dificuldade de interpretação do que é, de fato, o design, enquanto categoria conceitual. Essa indefinição tem gerado constantes debates e produzido um desencontro entre diversos pesquisadores da área, pois tem reverberado na formação de futuros designers. Para Niemeyer (1997) e Villas-Boas (2001), a maioria dos trabalhos que abordam o design como tema, geralmente começa definindo o que é design. Isso tem se tornado comum, pois dentro do próprio campo de atuação, pesquisadores têm se debruçado em entender o que se pode realmente definir como design a fim de reconstituir sua história.

Para chegarmos a uma definição que corrobore com o nosso pensamento e seja fio condutor, adota-se, neste artigo, a concepção de Flusser (2007), sobre o conceito de design, que permite uma melhor compreensão do artefato e sua intencionalidade no cotidiano a qual pertence e em qual intenção foi construído,

levando em conta seus fatos históricos. Ao definir design, Flusser (2007) o especifica como uma especialização do trabalho ou como uma disciplina do conhecimento. Neste sentido, ele insere força ao termo quando lhe confere um significado muito mais vasto e complexo, que deve ser entendido como a revelação de uma autoconsciência humana. Nesta perspectiva, os conhecimentos do design fabricam significados das realidades que traduzem, além dos valores, a memória social.

Ainda explica que

[...] design significa aproximadamente aquele lugar em que arte e técnica (e, conseqüentemente, pensamentos, valorativo científico) caminham juntas, com pesos equivalentes, tornando possível uma nova forma de cultura (FLUSSER, 2007, p.183).

No seu sentido mais amplo, design representa conceitos a partir de “códigos de expressões visuais por meio de processos de execução e produção”. Nunes (2008) completa que, o design pode formar estruturas e relações. Seguindo tal perspectiva, Nogueira (2005), indica que o design,

[...] 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 (NOGUEIRA, 2005. p.34).

O design vincula-se à representação dos artefatos através das práticas construtivas. Estas integram o próprio conceito, pois, como registra Flusser (2007), o design é ideia, antes de virar produto, além de ser também processo construtivo e formas de representação. Assim, sob o viés da produção em série, é perceptível que o design é uma “arma capitalista”, pois vende produtos, imagens e marcas, e ao se preocupar apenas com o mercado, ocasiona o fato do isolamento étnico.

Ao tomarmos o conceito, é possível pensar o design no lugar desses produtos, os valores, os conceitos, as tradições, modos de sentir, de falar, nos quais não busca dinheiro; “e o ‘design’, do Etnodesign, do qual se busca o entendimento neste artigo, vem do sentido genuíno do termo, o estudo do fazer (projetar) de determinada etnia e da interpretação das técnicas de produção desse *faber* étnico.

Figura 1 – Aquarela ‘Mulher Negra, Albert’, Albert Eckhout – 1641 (Colar em pérolas e corais e pingente em ferro modelado)



Fonte: GODOY, 2006

Sob o domínio do conceito de design no Brasil, entender o que venha ser Etnodesign, ou o que está sendo proposto como ideia, é tanto a preocupação quanto o ponto de partida para se pensar em um conceito interdisciplinar.

62

3. ENQUANTO representação

O esforço empreendido em design para o aperfeiçoamento no desenvolvimento de artefatos, quanto à interface homem, objeto, tem sido, através dos tempos, focado nos mais diversos conceitos e raramente, ainda que nem sempre de modo adequado, despendido na consideração material, elemento fundamental da realidade dos objetos.

Procura-se demonstrar que o estudo da matéria é fundamental e influente dos elementos teóricos constituintes do design. Ainda que as finalidades de uma relação com a matéria sejam distintas entre o design e as artes, elas tratam a matéria como fundamental no fazer e pensar artístico, enquanto no design, apesar da relação com os materiais fundamentar-se em termos técnico-científicos, ocorre de modo não essencial, com menor relevância dentre todos os aspectos que orientam um projeto. Assim como nas artes plásticas, é necessário trazer o universo material para uma consideração mais apropriada ao campo do design.

O Etnodesign une a arte e o design e também se configura em formas de representações através de práticas conhecidas por artistas e designers que se utilizam do conhecimento das comunidades para produzir objetos.

Figura 2 - Cadeira África, do designer Rodrigo Almeida



Fonte: BARBOSA, 2014

63

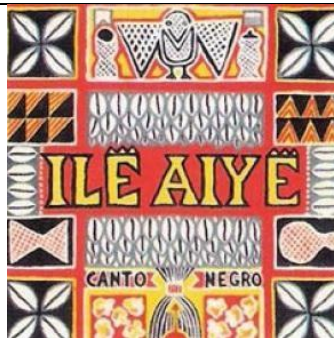
A cadeira, mostrada na figura 3, representa essa junção entre a arte e o design étnico no contexto da resignificação das práticas das religiões de matriz africana. O designer, Rodrigo Almeida, imprime na peça elementos do candomblé, colar de contas e as cores, e com o próprio material, elabora um processo de amarração. Mais que uma cadeira, o objeto descreve uma estética que transcende o campo da funcionalidade. Fica evidente a força simbólica buscada no processo e a representação do design através do conhecimento das práticas afro-brasileiras pelo designer.

A seguir, um breve quadro com alguns trabalhos desenvolvidos com a temática afro-brasileira.

Tabela 1 - Designers e sua produção dentro da perspectiva do Afro-design

| | |
|---|---|
| J. Cunha, designer baiano que durante 30 anos, assinou a concepção visual e estética do Ylê-Ayê, com criações pautadas nas temáticas estabelecidas pelo bloco, geralmente homenageando países africanos como a Nigéria, Benin, Congo, Angola e Guiné. O | Capa de disco para o Bloco Ylê-Ayê |
|---|---|

designer relata que, desde o início, ficou combinado com a direção do bloco que as cores utilizadas não mudariam, com a finalidade de manter um estilo e significado: preto (relacionado à condição da cor da pele), amarelo (luz), vermelho (sacrifício, a história do negro no Brasil) e branco (a vitória, a paz e o candomblé).



Fonte: FCTUM, 2009

Goya Lopes, designer baiana, desenvolve produtos na área da moda e de coração de interiores. Acostumada a criar estampas, tingir tecidos, a designer, reconhecida mundialmente, foi a primeira negra brasileira a estudar na Itália, onde direcionou a moda para as características da cultura afro-brasileira. Em seu site, Goya afirma: “O que me motiva a criar são vários fatores. Um deles é a convivência com as raízes africanas da Bahia, que estão registradas também pelas lentes dos fotógrafos da Boa Terra, dentre eles Pierre Verger e Adenor Gondim. Esses artistas da imagem captam a essência viva da cultura do povo da Bahia. Conviver rotineiramente com essas imagens faz parte de minha vida de criadora, universo de minha realização como artista” (LOPES, on-line).


Pintura em tecido – amor cósmico

Fonte:
LOPES,

on-line

Waldeloir Rego (1930 – 2001) foi um reconhecido pesquisador/escritor baiano, além de etnólogo, historiador e folclorista. Ogan do terreiro de candomblé Ylê Axé Opó Ajonjá, ficou conhecido por sua produção de adereços para os trajes de culto. Projetava joias com exímia técnica que misturava rústico com o contemporâneo, sem abdicar das raízes e a religiosidade dos cultos afro.

Colar baseado em motivos afro-brasileiros

| | |
|---|--|
| |  <p data-bbox="824 551 1074 579">Fonte: ARAÚJO, 1988</p> |
| <p data-bbox="148 695 655 1146">Mestre Didi, reconhecido por ser descendente de família tradicional Asipa, originária de Oyo e Ketu, importantes cidades do império Iorubá, também é um exímio artista da cultura afro-brasileira. É um dos mais antigos descendentes, no Brasil, do Reino Ketu, hoje ocupado por Nigéria e pelo Benin. Mestre Didi recebeu, em 1983, o título máximo de Obá (rei) Mobá Oni Xangô, do Rei do Ketu, na República Benin. É conhecido pela extensa produção de esculturas, tendo obras no Museu Picasso, em Paris; do MAM de Salvador e do Rio de Janeiro. Destaca-se seu trabalho de peças ligadas ao design de joias com a mesma temática.</p> | <p data-bbox="838 695 1060 723">Escultura Serpente</p>  <p data-bbox="820 1111 1081 1139">Fonte: A TARDE, 2013</p> |

Dennett (1998) defende que a mente humana relaciona-se com uma postura de design quando lida com artefatos, com uma postura física para objetos naturais como pedras e uma postura intencional para mentes, onde entra a dimensão do design e da arte. Na postura de design, que obviamente nos interessa aqui, atribui-se ao artefato uma intenção imposta por um designer hipotético ou real. Alguns objetos são tão visivelmente apropriados para atingir um resultado, e é tão improvável que um outro qualquer seja adequado, que a atribuição é fácil, ou seja,

não é possível que reste alguma dúvida quanto ao que é uma lança ou para o que serve um telefone. Por outro lado, alguns outros objetos, predestinadamente, não possuem como objetivo a interpretação pura e simples, como pinturas e esculturas, justamente por não possuírem como objetivo máximo uma função de uso, são às vezes elaborados para ter uma aparência inescrutável (cadeira da Figura 3). Outros ainda, como Stonehenge ou engrenagens encontradas em uma máquina sucateada, provavelmente têm uma função, embora não se saiba qual é.

Portanto, não seria muito coerente esperar do design uma outra contribuição que não fosse a de abastecer este universo de objetos/artefatos. Sendo assim, não é sensato imaginar que o Etnodesign possa se envolver com um objeto de estudo tal como uma suposta “arqueologia industrial”. Contudo, para que sua contribuição seja efetiva na comunicação tácita que estabelece entre artefato e homem, muito benéfica seria uma compreensão mais aproximada de seu elemento primordial – a matéria, o que o aproxima da arte.

Compreende-se que o Etnodesign é uma área produtiva e fundamental na formação da cultura material contemporânea, cultura que se deve entender como o universo de coisas - objetos/artefatos - que permeiam a vida social, e se constitui no objeto de investigação de pesquisadores de diversas áreas, a começar, natural e tradicionalmente, pelos arqueólogos históricos, abrangendo campos afins, como a História da Arte, a Antropologia, a História e as Ciências Humanas em geral. Em complemento e citando o cognitivista Dennett (1998), considera-se que os artefatos, por estarem condicionados às intenções humanas, estão sujeitos a interpretação e crítica como se fossem obras de arte, uma atividade que Dennett denomina “hermenêutica dos artefatos”.

4. ENQUANTO arte

Em se tratando de cultura material e mais especificamente do objeto/matéria, entende-se que o esforço empreendido em design para o aperfeiçoamento do desenvolvimento de artefatos no que tange à interface homem/objeto, tem sido, através dos tempos, focado nos mais diversos estudos e raramente, ainda que nem sempre de modo adequado, despendido na consideração da matéria, elemento básico da realidade dos objetos.

É importante ainda destacar que as interações entre o homem e os objetos não se dão apenas pela satisfação das necessidades funcionais. Nesta concepção, entra o Etnodesign. No campo da arte, precisamos entender que as interrelações são estabelecidas a partir do contexto de criação, na relação entre o ato criador e as experiências geradas pelo processo de criação. Flusser (2007) atenta-se, quando conceitua o design, ao fato que arte e design fazem parte do mesmo contexto quando a abordagem é a ‘não coisa’, o processo que estabelece entre homem e matéria.

Essa relação não se limita apenas ao reconhecimento de peso, cheiro, gosto, dureza, fragilidade, maleabilidade, tenacidade, etc. Esta relação está também baseada em simbolismos e subjetividades que residem na capacidade humana de estabelecer associações entre eventos e “coisas”, não que sejam sempre associações reais, verdadeiras e concretas, mas plausíveis. O mundo é esculpido e arranjado de acordo com leis que estabelecemos quando criamos.

Mas o que aproximaria, de fato, o Etnodesign da arte? A resposta está na forma. Por estranho que possa parecer, até impactante ao designer que nunca tenha refletido sobre o tema, a matéria tem uma influência sobre a forma amplamente mais pesquisada e compreendida nas artes do que no design, onde matéria e materiais, apesar de estudados com mais profundidade científica e tecnológica, não são entendidos como os mais importantes influenciadores da forma de um objeto, acredita-se que por uma nefasta herança do dogma funcionalista, causado pela devoção da forma seguir a função, hoje superado, mas que por décadas submeteu a forma à primazia apenas da função prática dos objetos (REIS, 2008).

Segundo Herbert Read (1981, p. 69) “a forma na arte é a aparência dada a um artefato pela intenção e pela ação humana”, e acrescenta que em inglês os termos *form* e *shape* possuem significados diferentes. Embora ambos sejam traduzidos em português por forma, *form* possui uma conotação estética inexistente na palavra *shape* (aparência), esta que é cognata da palavra *schaffen*, alemã, que melhor indica a ação criadora humana. Sendo a definição do termo *form* dedicada à forma na arte, é, portanto, relacionada à forma estética. Read (1981, p. 70) ainda acrescenta que

Partindo do caos informe de paus e pedras, ou dos objetos úteis que foram as primeiras ferramentas do homem primitivo, surgiu progressivamente a forma, até

superar as finalidades utilitárias do objeto modelado e tornar-se a forma pela forma, ou seja, uma obra de arte.

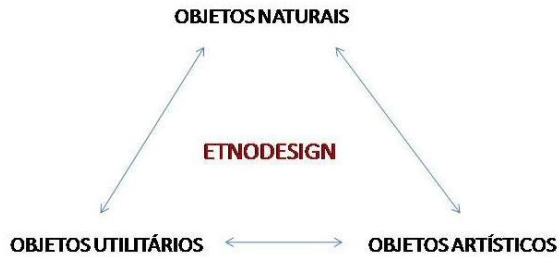
A capacidade para o homem introduzir a forma nos objetos, segundo Read (1981), surgiu com a necessidade de melhorar a função utilitária das ferramentas produzidas por ele. Machados, pontas de lança ou flecha foram recebendo um refinamento progressivo, pelas melhores habilidades do homem em lascar, desbastar e polir. A simetria, uma qualidade estética, surgiu em uma ponta de flecha por necessidade técnica, uma ponta assimétrica não é tão eficiente. Para Read (1981, p. 75) “o problema é determinar em que ponto a elegância deixa de ser utilitária, em que ponto preciso a forma se divorcia da função”.

Antes de mais nada, existe, para as formas inventadas pelo homem, uma fonte ‘abstrata’: saem por vezes, do seu cérebro, ou, antes, aplicam aos dados de que dispõem as leis fundamentais do seu pensamento, o que, mais uma vez, aproxima-se da perspectiva crítica de Flusser (2006), o design enquanto constructo.

Sendo assim, afirmamos que: comunicar, organizar, generalizar, comparar, problematizar e aprofundar, que acreditamos ser as funções do conceito de Etnodesign, estão próximas do pensamento de Lacoste (1986) que sugere a origem da evolução formal na essência da ferramenta. Ele distingue três tipos de entes (vertentes): a “coisa nua” (objetos naturais), a “ferramenta” (objetos utilitários) e a “obra” (objetos artísticos). Para o autor, estes entes possuem uma inter-relação e são derivações surgidas com o passar do tempo pela intervenção da inteligência humana, dos objetos naturais aos artísticos, passando pelos utilitários.

Para Lacoste (1986) os objetos utilitários ocupam posição intermediária, as primeiras produções humanas eram objetos naturais que receberam alguma intervenção, eles são relacionados com os objetos artísticos por serem fabricados pela mão humana. O objeto artístico, por seu turno, em virtude de sua independência e indiferença às finalidades humanas, assemelha-se ao objeto natural.

Dentro da perspectiva descrita à cima, no Etnodesign encontram-se as três vertentes (entes) descritas por Lacoste: a produção étnica, onde se apresenta as formas e as origens primitivas de fabricação do artefato, passado de geração; o utilitário que perpassa pelas interferências sofridas ao longo da evolução histórica, sem perder sua caracterização e funcionalidade; e a função artística (objeto), a obra em si, repleta de significados, simbolismo e de ação humana.



Segundo Read (1981) a “forma na arte” surge do refinamento progressivo da forma. Deve-se reconhecer, de qualquer modo, na opinião de Vázquez (1999), que existe um conjunto de objetos aos quais são atribuídas certas qualidades específicas e que povoam o universo estético.

Figuras 3-4-5 – Objetos que representam as funções do Etnodesign: colar de contas; bracelete de prata; Penca de balangandãs, século XIX



FONTE: Exposição arte, adorno, design e tecnologia no tempo da escravidão, Museu Afro Brasil, 2013

Nesse universo, onde contemporaneamente entra o Etnodesign, enquanto conceito diacrônico, são incluídos tanto seres naturais, seres que não devem a sua existência ao homem, quanto objetos artificiais, produzidos pelo trabalho humano, entre os quais os objetos da vida cotidiana, produtos industriais, determinados dispositivos mecânicos ou técnicos e, finalmente, os que se consideram como

obras de arte. Todos os membros deste universo, independente de período histórico, por sua aparência sensível, estrutura interna ou função e finalidade, por mais que se diferenciem entre si têm algo em comum, a sua inclusão no mundo estético.

É preciso reconhecer que nem todos os objetos que hoje são admitidos como legítimos Etnodesign desse universo foram sempre assim reconhecidos. Isso obriga cautela em relação a sua filiação estética futura, evitando afirmar que todos eles, futuramente, continuarão fazendo parte desse universo. Deve-se ter em mente para não cair em fáceis previsões, que certos objetos, máquinas ou produtos industriais, até finais do século XIX, eram considerados por sua feiúra como a própria negação do estético.

5. POSSÍVEIS considerações

Neste ambiente de entendimento sobre o design, fundamenta-se o Etnodesign que se apresenta como nova proposta para as pesquisas históricas 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 torna-se uma opção aos pesquisadores para manterem contato com um universo quase “desprezado” pelos teóricos do design: o estudo do artefato através da leitura dos símbolos. A essa perspectiva, o olhar do designer deverá somar com as investigações que podem revelar surpresas, através do aprendizado de suas tecnologias, interpretações de seu universo simbólico, reencontrando, assim, o viés étnico que ainda falta dentro da história do design brasileiro.

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 através do entendimento ligado à história de produção dos artefatos, decodificando-os. Assim, surge como mais uma alternativa de intercâmbio cultural e disciplinar, com possibilidade de pesquisa e estudos no universo multidisciplinar

REFERÊNCIAS

Exposição - *Arte, adorno, design e tecnologia no tempo da escravidão*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2013.

ALMEIDA, Anderson Diego da S. *Narrativa Imagética da Coleção Perseverança: um conceito de etnodesign afro-brasileiro*. (Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em História). Universidade Federal de Alagoas. Maceió: UFAL, 2015. 212 ff.

ARAÚJO, Emannel (org). *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Tenenge, 1988.

A TARDE. *Obras do escritor e artista plástico Mestre Didi*. 2013. Disponível em: <<http://atarde.uol.com.br/galerias/3/18679-obras-do-escritor-e-artista-plastico-mestre-didi>>. Acesso em: 30. set. 2014.

BARBOSA, Mônica. Coleção quadrado. In: *Living design*. 20 de out. 2014. Disponível em: <<http://www.livingdesign.net.br/tags/rodrigo-almeida>>. Acesso em: 30 set. 2014.

BARROS, José D'Assunção. *Os conceitos: seus usos nas ciências humanas*. Petrópolis: Editora Vozes, 2016.

CAVALCANTI, A. L. B. L.; PAGNOSSIM, C. M. C. Estudo da sintaxe da linguagem visual na cestaria Kaingáng. In: *Anais do Congresso Internacional de Pesquisa em Design*, v.1. 2007.

CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO. *Da cabaça o Brasil: natureza, cultura e diversidade* – Ministério da Cultura – Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular – Museu do Folclore Edson Cordeiro – RJ e Museu de artes e Ofícios – Belo Horizonte, 2007.

DENNETT, Daniel. C. *A perigosa idéia de Darwin: a evolução e os significados da vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

FACTUM, Ana Beatriz S. *Joalheria escrava baiana: a construção histórica do design*. 2009. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. Org. Rafael Cardoso. Raquel Abi-Sâmara (trad.). São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GODOY, Solange de Sampaio. *Círculo das contas: joias de crioulas baianas*. Salvador: Fundação Museu Carlos Costa Pinto, 2006.

HARDY-VALLÉE, Benoit; MAGNO, Marcos. (Trad.). *O que é um conceito?* São Paulo: Parábola, 2013.

KATINSKY, Juio. A técnica e sua história. In: *Arte, adorno, design e tecnologia no tempo da escravidão*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2013.

LACOSTE, Jean. *A filosofia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

LOPES, Goya. Adereços de Goya. Disponível em: <<http://www.goyalopes.com.br/frameset.htm>>. Acesso em: 30. dez. 2016.

NOGUEIRA, José F. S. *Etnodesign: um estudo do grafismo das cestarias dos M'Byá Guarani de Paraty - Mirim (RJ)*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Departamento de Artes e Design. PUCRIO, 2005.

NUNES, Maykel Cordeiro. *Etnodesign: uma ferramenta de auxílio na preservação do patrimônio cultural Krenak*. 2008. Monografia de Pós-graduação – Universidade vale do Rio Doce, Governador Valadares, 2008.

NIEMAYER, Lucy. *Design no Brasil: Origens e Instalação*. Rio de Janeiro: 2A, 1997.

READ, Herbert. *As origens da forma na arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

REIS, Alexandre Amorim dos. A materialidade do design. In: *Multiculturalismo*. Caderno de Estudos Avançados em design. n. 1, v. 1. Belo Horizonte: Santa Clara: Centro de Estudos Teoria, Cultura e Pesquisa em Design. UEMG, 2008. Disponível em: <<http://www.tcdesign.uemg.br/pdf/Multiculturalismo.pdf>>. Acesso em: 10 de jan. 2017.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

VÁZQUEZ, Adolfo. S. *Convite à Estética*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999.

VILLAS BOAS, André. *O que é [e o que nunca foi] design gráfico*. Rio de Janeiro: 2ab, 2001.

72

Artigo recebido em 31 de julho de 2017.

Artigo Aprovado em: 28 de novembro de 2017.

