

**UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
ÁREA DO CONHECIMENTO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO PROFISSIONAL**

FRANCISCO AILTON DOS SANTOS

**KÃGRAN: O ENSINO DA TEMÁTICA INDÍGENA NAS ESCOLAS
E OS KAINGANGS NO RIO GRANDE DO SUL**

CAXIAS DO SUL

2022

FRANCISCO AILTON DOS SANTOS

**KÁGRAN: O ENSINO DA TEMÁTICA INDÍGENA NAS ESCOLAS
E OS KAINGANGS NO RIO GRANDE DO SUL**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de Mestre em História, ao Programa de Pós-Graduação em História, Mestrado Profissional, da Universidade de Caxias do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Juliane Petry Panozzo Cescon

Coorientadora: Profa. Dra. Eliana Rela

CAXIAS DO SUL

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Universidade de Caxias do Sul
Sistema de Bibliotecas UCS - Processamento Técnico

S237k Santos, Francisco Ailton dos

Kâgran [recurso eletrônico] : o ensino da temática indígena nas escolas e os Kaingangs no Rio Grande do Sul / Francisco Ailton dos Santos. – 2022.

Dados eletrônicos.

Dissertação (Mestrado) - Universidade de Caxias do Sul, Programa de Pós-Graduação em História, 2022.

Orientação: Juliane Petry Panozzo Cescon.

Coorientação: Eliana Relá.

Modo de acesso: World Wide Web

Disponível em: <https://repositorio.ucs.br>

1. História - Rio Grande do Sul - Estudo e ensino. 2. Índios Kaingang - Rio Grande do Sul. 3. Iconografia. 4. Índios - Rio Grande do Sul. 5. Indígenas - Rio Grande do Sul - Usos e costumes. I. Cescon, Juliane Petry Panozzo, orient. II. Relá, Eliana, coorient. III. Título.

CDU 2. ed.: 37.016:94(816.5)

Catalogação na fonte elaborada pela(o) bibliotecária(o)
Márcia Servi Gonçalves - CRB 10/1500

Kãgran: o ensino da temática indígena nas escolas e os Kaingang do Rio Grande do Sul

Francisco Ailton dos Santos

Trabalho de Conclusão de Mestrado submetido à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Caxias do Sul, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em História, Área de Concentração: Ensino de História: Fontes e Linguagens. Linha de Pesquisa: Linguagens e Cultura no Ensino de História

Caxias do Sul, 11 de maio de 2022.

Banca Examinadora:

Dra. Juliane Petry Panozzo Cescon
Universidade de Caxias do Sul

Dra. Eliana Rela
Universidade de Caxias do Sul

Dra. Camila Cornutti Barbosa
Centro Universitário da Serra Gaúcha

Dra. Eliana Gasparini Xerri
Universidade de Caxias do Sul

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Caxias do Sul e o seu corpo docente e discente que em muito contribuíram durante a minha trajetória de pesquisa.

À professora Eliana Relá, pela receptividade e acolhimento inicial ao Programa e por me estimular em minhas ideias e propostas.

Ao professor Álvaro Benevenuto Júnior, por toda atenção e por me encaminhar na pesquisa como meu primeiro orientador.

À minha orientadora, Juliane Petry Panozzo pela atenção, confiança e empatia.

À banca de qualificação, formada pelos professores Eliana Gasparini Xerri e Nilton Pereira que me permitiram evolução e aperfeiçoamento da pesquisa.

À professora Kaingang Orilde Ribeiro que me deu suporte e me orientou pela cultura Kaingang.

Ao estudante de Publicidade e Propaganda (aqui ilustrador) Ezequiel Becchi que soube interpretar o conceito do projeto e deu vida e cor à ideia.

À Rodrigo Schiavenin, meu companheiro, que me apoiou em momentos difíceis e soube entender a minha ausência.

Para liquidar os povos, começa-se por lhes tirar a memória. Destroem-se seus livros, sua cultura, sua história. E uma outra pessoa lhes escreve outros livros, lhes dá outra cultura e lhes inventa uma outra História.

Milan Kundera¹

¹ KUNDERA, Milan. O livro do riso e do esquecimento. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

RESUMO

A cultura dos povos indígenas gaúchos, em especial da etnia Kaingang, sua linguagem, iconografia e seus modos de vida, são objeto dessa dissertação. A pesquisa tem como objetivo analisar os achados iconográficos, os *kagrãs* dessa etnia e entender como essa linguagem gráfica sofreu abafamento por parte da cultura dos não índios ao longo do tempo. A pesquisa foi realizada a partir da bibliografia da escritora gaúcha Véra Stedile Zattera, especialmente sobre as vestimentas indígenas e tradicionalistas, perpassando pelas análises iconográficas de Erwin Panofsky, se amparando nas definições de cultura de Clifford Geertz e Roque de Barros Laraia. Para percepção de aspectos da etnia foram feitas entrevistas orais na comunidade Kaingang em Farroupilha, Rio Grande do Sul, bem como questionários on-line com professores de escolas públicas e privadas, para entender sobre as dificuldades na abordagem do tema em sala de aula. Para dar suporte ao desenvolvimento desta dissertação e para o compartilhamento das interfaces criadas, diversos produtos foram desenvolvidos: o primeiro deles é um *e-book* ilustrado contando a história das etnias indígenas gaúchas, seus costumes e cultura, analisando os grafismos dos gêmeos ancestrais Kaingang *Kainru* e *Kamé*; o segundo produto criado são as oficinas de design a serem reproduzidas nas escolas. Para dar suporte ao segundo produto, um terceiro produto foi desenvolvido, que é a produção de vídeos ensinando dicas e processos de ilustração e estamparia. Por último, o quarto produto, que são as mídias digitais do projeto, criadas para a divulgação e compartilhamento dos demais. Assim, o conjunto de produtos desenvolvidos, para além da tangibilização desta pesquisa, contribuem para a preservação e disseminação dos saberes indígenas, enfatizando a sua representatividade simbólica e cultural para conhecimento dos não índios e reconhecimento dos indígenas nas escolas.

Palavras-chave: Kaingangs. Indígenas. Iconografia. Kãgran. Etnodesign. Ensino de História. Rio Grande do Sul.

ABSTRACT

The culture of the gaucho indigenous peoples, especially the Kaingang ethnic group, their language, iconography and their ways of life, are the object of this dissertation. The research aims to analyze the iconographic findings, the *kagrãs* of this ethnic group and understand how this graphic language suffered muffled by the culture of non-Indians over time. The research was carried out from the bibliography of the gaucho writer Véra Stedile Zattera, especially on indigenous and traditionalist clothing, passing through the iconographic analyzes of Erwin Panofsky, based on the definitions of culture by Clifford Geertz and Roque de Barros Laraia. To understand aspects of ethnicity, oral interviews were carried out in the Kaingang community in Farroupilha, Rio Grande do Sul, as well as online questionnaires with teachers from public and private schools, to understand the difficulties in approaching the topic in the classroom. To support the development of this dissertation and to share the interfaces created, several products were developed: the first of them is an illustrated e-book telling the history of the indigenous gaucho ethnicities, their customs and culture, analyzing the graphics of the ancestral twins Kaingang *Kainru* and *Kamé*; the second product created is the design workshops to be reproduced in schools. To support the second product, a third product was developed, which is the production of videos teaching tips and processes of illustration and stamping. Finally, the fourth product, which is the project's digital media, created for the dissemination and sharing of the others. Thus, the set of products developed, in addition to making this research tangible, contribute to the preservation and dissemination of indigenous knowledge, emphasizing its symbolic and cultural representation for the knowledge of non-indians and recognition of indigenous people in schools.

Keywords: Kaingangs. indigenous. Iconography. Kãgran. Ethnodesign. History Teaching. Rio Grande do Sul.

LISTA DE ABREVIATURAS

AMAA - Acervo Multimídia

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

TI - Território Indígena

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Divisão Cosmológica Kaingang.

Quadro 2 - As 4 premissas básicas do *Design Thinking* IDEO.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Níveis de uma abordagem iconológica.

Figura 2 - Exemplos de cruz: A cruz cristã (1); A cruz pé de galinha (2); A cruz Tau (3).

Figura 3 - Lingam de Shiva feito em pedra.

Figura 4 - A suástica em diferentes culturas pelo mundo.

Figura 5 - Filtro dos sonhos produzido pelos Kaingans em Farroupilha.

Figura 6 - Filtro dos sonhos Ojibwe.

Figura 7 - Yin Yang.

Figura 8 – Iantra.

Figura 9 - Rosácea Igreja Nossa Senhora da Conceição e São José, Engenho de Dentro, José Alberto.

Figura 10 - The Infinite Bridge (A Ponte Infinita) by Gjøde & Povlsgaard
Arkitekter, Aarhus, Dinamarca.

Figura 11 - Casas circulares subterrâneas Kaingang.

Figura 12 - Conceito de pintura corporal Kaingang Kainrú.

Figura 13 - Conceito de pintura corporal Kaingang Kamé.

Figura 14 - Concepções cosmológicas Kaingang.

Figura 15 - Conceito de estamparia desenvolvida pelo autor inspirada na cosmologia Kaingang.

Figura 16 - Pannel de cestarias Kaingang.

Figura 17 - Arte conceitual, Kaingang produzindo cesta.

Figura 18 - Representações téi (*Kamé*) e rór (*Kainru*) e suas aplicações no artesanato e na pintura corporal.

Figura 19 - Grafismos considerados téi (metade *Kamé*).

Figura 20 - Conceito de pintura corporal Kaingang *Kainrú* e *Kamé*.

Figura 21 - Chiripá. “Indígena do Rio Grande do Sul – O chiripa tipo saia”. Vasco Machado, 1988.

Figura 22 - Chiripá, vestimenta tradicional gaúcha.

Figura 23 - Tipoy. “Indígena do Rio Grande do Sul – O tipoy”. Vasco Machado, 1988

Figura 24 - Vestimenta indígena, Luiz Celso Hyarup “Indígenas do Rio Grande do Sul, 1976.

Figura 25 - Indígena com manta *cayapi*.

Figura 26 - Pannel 1 de fotos de produtos com grafismo Kaingang, lojas Caldar Pilchas Gaúchas.

Figura 27 - Vestimenta tradicional gaúcha / Marca de metade clânica *Kamé*

Figura 28 - Havaianas Tribos.

Figura 29 - Vestimenta tradicional gaúcha.

Figura 30 - Pannel 2 de fotos de produtos com grafismo Kaingang, lojas Caldar Pilchas Gaúchas.

Figura 31 - Indumentária gaúcha.

Figura 32 - Camiseta Favelas 74, Givenchy, coleção primavera, 2014.

Figura 33 - Sandália de couro trançado Prada, 2020.

Figura 34 - Escrava Anastácia / imagem estampa vestido.

Figura 35 - Vertentes do etnodesign.

Figura 36 - Comunicação da luminária Jiboia, Marcelo Rosenbaum

Figura 37 - Poltrona Favela. Irmãos Campana.

Figura 38 - Representação do indígena no livro didático.

Figura 39 - Ilustração para livro didático de ensino fundamental (História), realizada para o estúdio do ilustrador Paulo Borges.

Figura 40 - Atriz Priscila Fantin com maquiagem conceitual indígena.

Figura 41 - Ator André Gonçalves com maquiagem conceitual indígena.

Figura 42 - Vista da aldeia Kaingang em Farroupilha.

Figura 43 - Professora Orilde, professora orientadora Juliane Cescon e o mestrando Francisco, em visita à comunidade Kaingang em Farroupilha/ RS. Novembro de 2022.

Figura 45 - Alunos da escola Kaingang.

Figura 46 - Material *Kanhgág Vi Ki* / Saberes Indígenas na Escola, da UFRGS.

Figura 47 - Prints entrevista O ensino da temática indígena nas escolas.

Figura 48 - Prints entrevista O ensino da temática indígena nas escolas.

Figura 49 - Prints entrevista O ensino da temática indígena nas escolas.

Figura 50 - Ilustração da capa *Kãgran* “reprovada” (à esquerda) / Nova ilustração de capa *Kãgran* (à direita), pintura de rosto representando metade *Kamé*, metade *Kainru*.

Figura 51 - Validação cartilha na comunidade Kaingang em Farroupilha, em 31 de março de 2022, Professora Orilde, Francisco Santos e alunos.

Figura 52 - Campanha Indyanos Oramais, 2012.

Figura 53 - Algodão Negro Oramais (coleção capsula desenvolvida para o MDBF 2012).

- Figura 54** - Campanha 1500 Oramais, 2013.
- Figura 55** - Campanha Odisséia Tropical Oramais, 2014
- Figura 56** - Campanha mestiços Oramais, 2015.
- Figura 57** - Lendas do Brasil Oramais, 2016.
- Figura 58** - *Business Model Canvas* Projeto *Kãgran*.
- Figura 59** - Mapa de elaboração e execução Projeto *Kãgran*.
- Figura 60** – Esboços identidade visual *Kãgran*.
- Figura 61** - Identidade visual final projeto *Kãgran*.
- Figura 62** - Esboços ilustrações Ezequiel Becchi.
- Figura 63** – Capa definida *Kãgran*.
- Figura 64** - Ilustrações finais *Kãgran*, *Kamé* e *Kainrú*.
- Figura 65** - Paleta de cores final *Kãgran*.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	15
2. KAFY (VIDA)	25
2.1 Os indígenas gaúchos.....	25
2.2 Sistemas simbólicos	26
2.3 Organização social – <i>Kainrú e Kamé</i>	43
2.4 Os <i>kãgrás</i> da etnia Kaingang.....	45
2.5 Os Kaingangs e o tradicionalismo gaúcho.....	51
2.6 O etnocentrismo e a apropriação cultural.....	63
3. KANHRÃNRÃN (ENSINAR)	69
3.1 O etnodesign.....	69
3.2 Educação pelo Design.....	74
3.3 O ensino da temática indígena nas escolas e a lei 11.645/2008.....	75
3.4 Uma educação para além do 19 de abril.....	77
3.5 A representação dos indígenas no livro didático.....	78
3.6 O indígena na mídia.....	80
3.7 Visita à comunidade Kaingang de Farroupilha	82
3.8 Pesquisa: O ensino da temática indígena nas escolas.....	87
3.9 Validação da cartilha na comunidade Kaingang.....	89
4. KÃGRAN (DESENHAR)	92
4.1 Oramais Educaá.....	93
4.2 Projeto Kãgran.....	96
4.2.1 Introdução Projeto.....	96
4.2.2 Propósito.....	96
4.2.3 Manifesto.....	97
4.2.4 O projeto.....	97
4.2.5 <i>Canvas</i> Kãgran.....	97
4.3 Metodologia das oficinas – o <i>Design Thinking</i>	98
4.4 Atores envolvidos.....	100
4.5 Fases de elaboração.....	101

4.6 Técnicas de desenho e estampa.....	101
4.7 Estrutura da cartilha (<i>e-book</i>)	101
4.8 Identidade visual e ilustrações.....	104
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	108
REFERÊNCIAS.....	110
ANEXOS.....	114

1. INTRODUÇÃO

As referências à cultura indígena sempre estiveram presentes em meus trabalhos, pessoais e profissionais, mas como muitos, o que eu conhecia sobre essa cultura era construído a partir de observações nas mídias (tv, revistas, web) e do que havia retido durante a minha vida escolar, dos livros didáticos e do Dia do Índio. Após iniciar as pesquisas para o projeto Oramais, a ser citado posteriormente, que tem como foco principal a produção de design têxtil com temática indígena, vi que era grande o meu desconhecimento sobre o tema e percebi o quão era difícil encontrar referências descontaminadas de estereótipos sobre esse assunto. Para não reproduzir imagens e símbolos de forma errada ou que pudessem causar apropriação indevida, passei a desconstruir personagens e abordar o tema de forma conceitual e análoga. Mas, não bastava produzir algo de forma somente visual, sem aprofundamento e propriedade, o conhecimento do tema era inerente à minha inquietação de descoberta.

Assim, a partir do desenvolvimento de trabalhos profissionais e acadêmicos, surgiu o interesse pela pesquisa relacionada ao grafismo da nação Kaingang, especialmente do Rio Grande do Sul. Com a contribuição das disciplinas cursadas no PPGHIs encontramos o aporte teórico na História Cultural, que trabalha com a pesquisa e a representação de uma cultura em determinado tempo e lugar. Assim, para a elaboração deste estudo, foram observados os conceitos sobre representação de Roger Chartier (1987), onde, para o autor, a representação é o instrumento pelo qual um indivíduo, ou um grupo de indivíduos, constroem significados para o meio social. Assim observado, na cultura brasileira são identificados três componentes principais: o indígena, objeto deste, o africano e o europeu. Esta tríade étnica deu origem a um Brasil que podemos dividir em dois grandes planos culturais: um branco europeu, erudito e cristão e o plano indígena e africano, mais popular, mítico e ritualista. José Carlos Reis (2007, p. 100) nos diz que o “negro é sinônimo de subalterno, inferior, dominado: branco é igual a senhor; negro é igual a escravo”. No Brasil, houve uma aniquilação da presença negra e indígena, pela violência e pela absorção gradativa em um processo de branqueamento cultural (IANINI, 1978 apud REIS, 2007). Foi nessa fusão de etnias que o Brasil edificou suas culturas, que hoje dão origem a uma infinidade de outras manifestações, muitas delas vistas por muitos

como “exóticas”². A partir da observação do uso inadequado do termo “exótico” e da apropriação por parte do design de expressões das culturas vistas como inferiores, busca-se nos conceitos da história e nos métodos do design meios para a produção de interfaces que sirvam de suporte para o entendimento do tema proposto.

O design desde muito tempo tem funcionado como suporte de linguagem em suas mais diversas interfaces, produzindo e reproduzindo conhecimento, servindo de instrumento para o próprio design, mas também para as demais áreas, entre elas a História. O design contemporâneo, além de produzir seus tradicionais objetos, desdobra-se e amplifica-se colaborando de forma multidisciplinar para a elaboração, registro, promoção e disseminação de variados produtos culturais e linguagens, corroborando tanto na produção dos mais diversos tipos de conhecimento (entre eles o histórico), como em sua difusão social. Assim, o design se apresenta como uma ferramenta, mas também um processo para o cumprimento da Lei 11.645/08³ que torna obrigatório o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena nos estabelecimentos de ensino fundamental e de ensino médio, públicos e privados do Brasil. A Lei aponta que:

O conteúdo programático a que se refere este artigo incluirá diversos aspectos da história e da cultura que caracterizam a formação da população brasileira, a partir desses dois grupos étnicos, tais como o estudo da história da África e dos africanos, a luta dos negros e dos povos indígenas no Brasil, a cultura negra e indígena brasileira e o negro e o índio na formação da sociedade nacional, resgatando as suas contribuições nas áreas social, econômica e política, pertinentes à história do Brasil. BRASIL. Lei nº 11.645/08, Brasília, 10 de março de 2008.

A Lei ainda reforça que os conteúdos referentes à história e cultura afro-brasileira e dos povos indígenas terão que ser transmitidos em todo o currículo escolar, em especial nas áreas de História, Literatura e Educação Artística. Nos ambientes escolares, entretanto, isso não acontece como especificado pela Lei. Muitos estabelecimentos de ensino, por exemplo, limitam-se à comemoração do dia 19 de abril, onde os alunos são pintados ou ornamentados com penas coloridas (produzidas em papel ou similar), com uma estética equivocadamente muito mais próxima do indígena norte-americano do que o indígena brasileiro. Assim, nessa

² EXÓTICAS. In: *Exótica é o feminino de exótico*. O mesmo que: adventícia, estrangeira, esdrúxula, importada, inusitada. DICIO, Dicionário Online de Português, São Paulo, 2021. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/exotica/>>. Acesso em 15 jun. 2021.

³ Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/111645.htm>. Acesso em 15 jun. 2021.

lacuna, onde o ensino da história dos povos indígenas é minimizado ou é feito de forma estereotipada, surge o instrumento desse projeto como ferramenta de auxílio de ensino, utilizando-se de interfaces elaboradas através de metodologias do design e das ferramentas e teorias da História, em especial da História Cultural.

A partir desse panorama, o problema a ser respondido por este é como os povos indígenas do Rio Grande do Sul contribuíram para a formação cultural e imagética da sociedade contemporânea através dos seus costumes, especialmente dos seus *kãgrás*? Nesse contexto, e observando os direcionamentos da Lei 11.645/08, esta pesquisa tem por objetivo promover o entendimento sobre a simbologia indígena rio-grandense, em especial do povo Kaingang, contribuindo para a disseminação social, a valorização e a legitimação dos saberes indígenas em estabelecimentos de ensino; conhecendo, registrando e difundindo a simbologia dos *kãgrás*⁴, perpassando também pela apropriação cultural e abafamento sofrido ao longo dos anos por outras culturas e movimentos, bem como contribuir para o correto entendimento da cultura indígena local no âmbito da aprendizagem.

Para atender ao escopo desta pesquisa, o projeto tem como objetivos específicos:

- (a) Analisar a cultura e os modos de vida dos indígenas gaúchos com foco em grafismos;
- (b) Desenvolver interfaces que comuniquem a linguagem histórica e cultural da etnia Kaingang do Rio Grande do Sul;
- (c) Elaborar um guia ilustrado (*e-book*) sobre a etnia Kaingang, estabelecendo relações com os grafismos utilizados pela sociedade, para ser usado como suporte no ensino da cultura indígena por professores nos mais diversos estabelecimentos de ensino.

Através destes objetivos o projeto busca de forma imagética e interdisciplinar significar a cultura estudada em interfaces de design. Para isso, as imagens são o aporte principal para o desenvolvimento deste.

Viu-se que por um longo tempo, as imagens foram utilizadas apenas como ilustração de algo, como paisagem ou retrato que enquadrava um fato ou personagem, mas não como foco

⁴ *kãgran* v.tr. desenhar, fotografar. *Gõr ag tÿ, ag tÿ nén ve ja kãgran ke væ.* Dicionário Kaingang - Português Português – Kaingang. Profa Dra Ursula Gojtéj Wiesemann. 2a edição atualizada pelo Novo Acordo Ortográfico, Curitiba-PR 2011.

principal. A imagem estava ali para ornamentar a escrita, deixá-la mais atraente e visual, não para ser entendida. Segundo Sandra Jatahy Pesavento (2003) imagens, sejam gráficas ou pictóricas, são reapresentações do mundo elaboradas para serem vistas. Assim, há uma mensagem a ser interpretada nos conjuntos simbólicos da etnia estudada. Sobre as imagens e seus códigos Pesavento (2003) reitera:

Por outro lado, não se pode esquecer que a imagem, para ser lida, possui códigos especiais, espécies de ícones ou signos que remetem a uma lógica de significados para uma época dada. Assim, a semiótica se propõe enfrentar essa leitura cifrada da imagem, que por sua vez remete o leitor a um conhecimento em paralelo daquilo que está contido na imagem. (PESAVENTO, 2003)

Pesavento (2003) pontua ainda que as imagens possuem uma função epistemológica, que nos faz conhecer algo, nos transporta a uma função simbólica, nos dando acesso a algum tipo de significado, produzindo emoções e sensações.

Para a realização desse projeto foi feita inicialmente uma análise bibliográfica afim de encontrar e preestabelecer os objetivos que discriminariam o que deveria ser realmente coletado durante o processo, assim como definir os limites dessa coleta. Para isso, os procedimentos metodológicos utilizados para desenvolvimento do estudo proposto envolveu análise documental, estudos de campo e estudos de caso, observações e entrevistas. Além de artigos, livros dissertações e teses. Por se tratar de um objeto imagético, foram elencados blogs, revistas, documentários e vídeos para a complementação deste, configurando assim este estudo por descritivo qualitativo.

A partir das técnicas mencionadas acima, busca-se descobrir a relação da cultura estudada com a sociedade não indígena, bem como, sua relação com outros grupos culturais, como o tradicionalismo gaúcho, além do entendimento sobre a cultura e simbologia dos Kaingangs.

Por se tratar de um tema que perpassa por diversas áreas, os dados foram observados e cruzados entre diversas fontes a fim de identificar características e variáveis relacionáveis, buscando estabelecer relações entre todos esses fatores.

Durante o processo de pesquisa foram percebidas algumas limitações, principalmente por conta do distanciamento social em vigor pelo Covid-19. A visita à comunidade Kaingang em Farroupilha foi adiada algumas vezes por precaução dos entrevistados e do entrevistador. A visita a alguns museus, previsto no planejamento inicial, também não foi possível durante o desenvolvimento deste, limitando a pesquisa a fontes bibliográficas. Além das limitações

físicas, observou-se uma limitação temática ao que se refere aos povos indígenas gaúchos, sendo que os Kaingangs são vistos como um único grupo, que se divide entre os estados do Sul e Sudeste. Os estudos mais aprofundados sobre a etnia foram encontrados em livros, dissertações e teses sobre os Kaingangs do estado do Paraná, sendo que pouco se desenvolve a temática estudada nos grupos pertencentes ao Rio Grande do Sul, salvo pela obra da escritora gaúcha Véra Stedile Zattera.

Além de Zattera (1999), foram analisados a tese de doutorado da professora catarinense Ana Luisa Boavista Lustosa Cavalcante (2014), que estuda o sistema do conhecimento indígena e sua iconografia, detalhando a cosmologia presente nos grafismos da etnia; foi analisado o material do acervo virtual do AMAA – Acervo Multimídia de Arqueologia e Antropologia de Pelotas e a produção da professora de educação intercultural indígena da Joziléia Daniza Kaingang, curadora da exposição “Bravas Mulheres, O Vestuário Típico Gaúcho e os Grafismos Indígenas”, do AMAA.

É ampla a diversidade cultural brasileira, entretanto, poucos são registros de grafias desenvolvidas por grupos autóctones neste país. Apesar da grande produção de trabalhos científicos sobre o tema, as formas de expressão indígena registradas no IPHAN não são suficientes em relação à quantidade de etnias no Brasil. Desse modo, o conhecimento local e indígena está sempre em constante risco de sofrer degradação ou apropriação indevida. Nas leituras analisadas procuramos evidências de que os grafismos indígenas são usados, se são referenciados e de como são transmitidos.

A cultura gauchesca, o modo de vestir do gaúcho e seus apetrechos de uso pessoal, de trabalho e de montaria estão presentes na publicação “Prataria Gauchesca” da professora e pesquisadora gaúcha Véra Stedile Zattera (2001). A obra é focada nos hábitos de vestir, matear e montar dos gaúchos do Uruguai e da Argentina e traz um minucioso levantamento feito junto a coleções privadas e datadas das duas primeiras décadas do século XX do Rio Grande do Sul. Entram neste estudo as peças executadas pela Metalúrgica Abramo Eberle a partir de 1928, como argolas, bombas e botões para encouramento, jogos de peitoral, guampas com corrente, serigotes, lombilhos, malas de garupa para ponchos, entre dezenas de outros apetrechos.

Visualmente, a obra se ampara em fotos dos catálogos da Metalúrgica Abramo Eberle, fotos de coleções privadas e ilustrações, muitas do uruguaio Federico Reilly. Nesta encontramos também ilustrações do gaúcho Vasco Machado em representações de pessoas

indígenas da etnia Guarani. Zattera chega a citar a origem indígena das cuias de mate e das boleadeiras, além de outros acessórios, mas não traz muitos detalhes. A obra de Zattera é rica em imagens, mas tem uma diagramação confusa e pouca aproximação técnica onde muitas citações ficam sem referência. Além disso, a obra usa termos tradicionalistas (“macanudo”, “rastra”, entre outros) dificultando a identificação, para quem não é gaúcho. Nesta obra não há citação direta à simbologia ou à etnia Kaingang.

Já na obra *Cone Sul: Adereços Indígenas e Vestuário Tradicional* (1999), também de Zattera, são mapeados quase três séculos, abordando o estudo das vestimentas do gaúcho desde 1720 até a atualidade. A obra segue o mesmo projeto gráfico, com ênfase também nas ilustrações de Vasco Machado, Federico Reilly, entre outros. Nesta, há também menções às contribuições dos indígenas gaúchos à vestimenta e aos modos de vida, mas de forma sucinta. O “produto” da obra também é o gaúcho, confirmando a inquietação deste projeto onde buscamos falar sobre o “abafamento” sofrido pela etnia Kaingang.

A tese de doutoramento da professora e designer catarinense Ana Luisa Boavista Lustosa Cavalcante (2014) disserta sobre os recursos para a construção de um sistema habilitante de revitalização do conhecimento local e indígena, considerando a sustentabilidade cultural em uma comunidade Kaingang no norte do estado do Paraná. Na tese, especificamente, busca-se identificar elementos para registrar conhecimento local, gráfico e visual no trançado Kaingang. O tipo de pesquisa utilizado pela autora é a qualitativa cujos procedimentos metodológicos foram estudos bibliográficos, etnográficos e iconográficos realizados por meio de observações, entrevistas, oficinas e levantamentos imagéticos. A tese de Cavalcante oferece uma análise completa do universo imagético da etnia Kaingang, estudando desenhos, signos gráficos, murais, arte funerária e a concepção cosmológica da etnia, que origina toda a representação gráfica. Através da pesquisa de Cavalcante (2014) conseguimos compreender os conceitos do universo Kaingang e a origem dos seus principais signos.

Para Cavalcante (2014),

As manifestações gráficas de grupos indígenas brasileiros foram examinadas por cientistas no primeiro século da descoberta do Brasil. Relegadas ao segundo plano durante anos, tais manifestações simbólicas e estéticas receberam novo impulso a partir da década de 60, sendo consideradas relevantes para o entendimento da vida em sociedade. (CAVALCANTE, 2014)

Cavalcante ainda nos diz que “nas sociedades que não possuem uma escrita formal, os grafismos são um poderoso sistema de comunicação a respeito da sua história.”

(CAVALCANTE, 2014). A tese de Cavalcante termina com o desenvolvimento de uma identidade visual, estudo de marca e desenvolvimento de embalagens para produtos indígenas produzidos através de oficinas com a autora e a Associação de Mulheres Artesãs Kaingang na TI de Apucarantina na região de Londrina.

Como é um projeto desenvolvido em outro estado, não há nesta obra citações sobre o tradicionalismo gaúcho, mas a obra serve de panorama e referência para o desenvolvimento do escopo principal dessa investigação.

Encontramos no acervo virtual do AMAA – Acervo Multimídia de Arqueologia e Antropologia de Pelotas⁵ grafismos indígenas presentes na indumentária gauchesca. De conteúdo bastante sucinto, o que chama atenção nesse material é o fato de ter sido desenvolvido por uma indígena Kaingang, Joziléia Daniza Jagso Inácio Schild, - que prefere ser chamada de Joziléia Daniza Kaingang - nascida na TI do Guarita, território indígena Kaingang localizado no Município de Tenente Portela, Rio Grande do Sul.

Sobre o ensino nas escolas indígenas Kaingang (2018) nos diz:

Acredito que a escola teve muitas mudanças. Hoje você chega em terras indígenas que a escola está toda pintada de grafismo, e as crianças sabem o significado daqueles desenhos que elas fizeram nas paredes. Há um tempo, se você perguntasse para um jovem, talvez ele não dissesse – ou porque ele não queria dizer, porque tinha vergonha, ou porque realmente não sabia qual era a marca dele (entre os Kaingang nós temos duas metades; ele não saberia se ele era *Kamé* ou *Kanhru kre*, não saberia se a metade dele é *ioruté rá tej* ou *ororó rá ror*). Essas coisas são bem importantes nesse contexto de criação da nova escola, desse olhar para a nova escola indígena. (KAIGANG, 2018).

O material disponível no acervo virtual do AMAA reforça a inquietação e abre caminho para mais investigações sobre o tema, a serem feitas através de uma ampla busca em materiais com abordagens diversas sobre o assunto, para que posteriormente essas informações possam ser cruzadas e comparadas.

Após a leitura e observação das obras e autoras citadas acima, os resultados apontam que pouco se interpreta a simbologia e pouco há interesse no significado da iconografia Kaingang, bem como na sua difusão. Suas contribuições quase passam despercebidas nas obras, salvo pela tese de Cavalcante e pelo material do AMAA. Por parte do tradicionalismo gaúcho, nas obras analisadas até então pelo autor, também nada é descrito. Observa-se também que poucos são os

⁵ Disponível em <http://www.amaacervos.com.br/bravas-mulheres-o-vestuario-tipico-gaucha-e-os-grafismos-indigenas/>. Acesso em 08 fev. 2020.

achados visuais dessa etnia, resumindo-se quase sempre à interpretação das cestarias, provavelmente por características culturais do grupo estudado. A manutenção dos costumes da etnia, conforme observado na produção da professora Joziléia, é feita por indígenas em suas comunidades e escolas, afora isso, resta o desconhecimento aos não indígenas sobre quem criou os grafismos existentes em muitas das suas indumentárias.

Conforme descrito nos objetivos deste e de acordo com as observações e análises feitas pelos diversos autores vistos anteriormente, este desenvolvimento busca de forma imagética e histórica significar a cultura estudada em interfaces de design através do projeto proposto, *Kãgran*.

A pesquisa é o emprego de processos científicos voltados para a uma investigação, partindo de um problema ou de uma dúvida e utilizando um método, na busca de uma resposta ou solução. Conforme descrito anteriormente, para o desenvolvimento deste projeto foi empregado o método de estudo de natureza aplicada com abordagem qualitativa, evidenciando o estudo de forma exploratória, onde os processos aplicados são bibliográficos e documentais, aliados a observações e entrevistas. Para dar conta das entrevistas, recorreremos à metodologia da História Oral descrita por Verena Alberti (2004). Como este estudo perpassa pela observação dos grafismos da etnia Kaingang, serão utilizados os conceitos de análise iconográfica de Panofsky (2007).

O conceito de “memória dominante” e “memória dominada” utilizado por Alberti (2004) ampara a busca pela fala Kaingang tendo em vista outro conceito utilizado pela autora, denominado de “memória oficial”. Considerando que não há uma única e verdadeira memória, e que não podemos considerar mais um regime de memórias impostas, o estudo de Alberti nos leva à busca de informações autênticas sobre a história destes povos contada por eles mesmos. A autora ainda nos diz que:

Em muitos casos, o trabalho de pesquisa é visto como uma missão, dado o fato de o passado ainda não ter sido suficientemente elaborado pela sociedade. Justamente por isso ainda não é possível, a meu ver. Falar de uma memória oficial e de outra subterrânea ou dominada. No que concerne ao período da ditadura militar, as diferentes memórias estão em pleno processo de disputa, no qual se insere a ação de pesquisadores e de seus entrevistados. (ALBERTI, p. 38, 2004).

Nessa busca, conforme apontado por Alberti (2004), há uma disputa entre a memória “dominante” de um lado, e a memória “dominada” do outro. A memória da etnia estudada historicamente sempre aparece do lado dos “dominados”, tendo muito de seus feitos abreviados ou “abafados” pela visão da história dita como “oficial”.

Já Panofsky (2007) nos diz que precisamos ter muito mais que a familiaridade obtida através da experiência prática com os objetos, devemos buscar conceitos e informações em fontes literárias para ter proximidade e conhecimento com os temas.

Nosso bosquímano australiano não seria capaz de reconhecer o assunto da Última Ceia; esta lhe comunicaria apenas a ideia de um jantar animado. Para compreender o significado iconográfico da pintura, teria que se familiarizar com o conteúdo dos Evangelhos. (PANOFSKY, p. 58, 2007)

As imagens e representações da etnia estudada carregam significados muito mais profundos dos que imaginamos e é preciso recorrer a outras fontes, literárias e orais, que deem suporte a estas representações para encontrarmos o seu real sentido.

Para a organização do método e desenvolvimento do projeto foram utilizadas as ferramentas do *Design Thinking*. O *Design Thinking* é uma metodologia ativa para o desenvolvimento de projetos que busca, através do trabalho colaborativo em equipes multidisciplinares, diversos ângulos para solução de problemas, colocando as pessoas no centro do desenvolvimento de um projeto e buscando resultados mais desejáveis para elas, mas que, ao mesmo tempo, sejam financeiramente interessantes e tecnicamente possíveis de serem realizadas.

Em seu livro *Design Thinking: uma metodologia poderosa para decretar o fim das velhas ideias*, Tim Brown (2009) faz a distinção entre o *design* tradicional do chamado pensamento projetual, *Design Thinking*. Ele esclarece que o primeiro é restrito somente aos profissionais do setor da indústria de *design* (design gráfico, industrial, digital etc.), enquanto o pensamento projetual é a aplicação do processo de design na construção de soluções que sejam desejáveis às pessoas, tecnicamente possíveis e rentáveis para o negócio. O segundo, enquanto processo metodológico, pode ser executado por qualquer pessoa ou grupo. O pensamento projetual pode ser utilizado por qualquer pessoa que pense como um designer nas mais diferentes áreas ou na resolução de problemas que, tradicionalmente, o *design* não cobre (BROWN, 2009). Esse pensamento projetual permite inúmeras configurações para adaptar produtos, serviços e projetos. Além das técnicas do *Design Thinking*, foram elencados conceitos etnográficos para o desenvolvimento deste.

Stéphane Beaud e Florence Weber (2007) em suas análises etnográficas afirmam que “a etnografia tem por vocação, de origem, dar a palavra aos humildes, àqueles que, por definição, nunca têm a palavra”. Ainda segundo Beaud e Weber (2007) “a etnografia não julga, não condena em nome de um ponto de vista superior. Ela procura, antes de tudo compreender,

aproximando o que está distante, tornando familiar o que é estranho”. Nesse ponto a etnografia e mais especificamente o etnodesign corroboram no entendimento correto de culturas ditas “exóticas”, estabelecendo diálogos que auxiliem compreensão da cultura dos povos indígenas.

Conforme descrito nos objetivos deste e de acordo com as observações e análises feitas pelos autores vistos anteriormente, este desenvolvimento busca de forma imagética e interdisciplinar significar a cultura estudada em interfaces de design através do projeto proposto, *Kãgran*. Assim, os capítulos para este se desenvolvem da seguinte forma:

No segundo capítulo este estudo se propõe a analisar a cultura e os modos de vida dos indígenas gaúchos, especialmente da etnia Kaingang, com foco em seus grafismos, estabelecendo relações com outros sistemas simbólicos, perpassando por conceitos do etnocentrismo e apropriação cultural; O terceiro capítulo tem como proposta observar alguns movimentos do etnodesign, o ensino da temática indígena e a lei 11.645/08, o design como metodologia de ensino e as representações dos indígenas em manifestações diversas, como nos livros didáticos e na mídia; No quarto capítulo este estudo disserta sobre a elaboração de um guia ilustrado sobre a etnia Kaingang, estabelecendo relações com os grafismos utilizados pela sociedade, para ser usado como suporte no ensino da cultura indígena por professores nos mais diversos estabelecimentos de ensino.

2. KAFY⁶ (VIDA)

Teu Deus é judeu, a tua música é negra, o teu carro é japonês, a tua pizza é italiana, o teu gás é argelino, o teu café é brasileiro, a tua democracia é grega, os teus números são árabes, as tuas letras são latinas. Eu sou teu vizinho. E ainda me chamas estrangeiro?
Eduardo Galeano⁷

2.1 Os indígenas gaúchos

O grupo indígena em estudo é conhecido em tempos antigos como Guaianás, foi somente a partir de 1882 surge a denominação Kaingang, termo introduzido pelo político e escritor Telemaco Morosini Borba⁸ (1840-1918) para designar todo indígena não Guarani dos estados de São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul, conforme Ítalas Irene Basile Becker (1976).

Ainda segundo Becker (1976) a história da etnia Kaingang pode ser apreciada em três épocas distintas entre os séculos XVI, XVII e XVIII, períodos em que o grupo vivia entre o isolamento e um certo contato intermitente com o bandeirante português. Os dados demográficos para este primeiro período são praticamente inexistentes, mas segundo referências do militar espanhol Diego Alvear em suas observações entre os anos de 1782 e 1800, estimasse aproximadamente 60.000 indígenas. O século XIX é considerado uma época

⁶ Sub.dep.1. **vida**. WIESEMANN, Ursula Gojtéj. Dicionário Kaingang – Português / Português – Kaingang. 2ª edição. Curitiba, 2011.

⁷ GALEANO, Eduardo. O contador de Histórias. 1ª ED. Porto Alegre: L&PM, 2016.

⁸ **Telêmaco Augusto Enéas Morosini Borba** (Curitiba, 15 de setembro de 1840 - Tibagi, 23 de novembro de 1918) foi um dos grandes etnógrafos do século XIX. Se tornou conhecido no país inteiro pelo trabalho literário indianista que desenvolveu. LIMAS, Diego de Souza Limas. Duas metades de um povo, kamé e kanerú: mitos de origem kaingáng e suas representações. Disponível em https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/179197/TCC_Diego_2.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em 27 de mar. de 22.

intermediária para os Kaingangs, neste período dois importantes eventos interferiram no território e na organização desse grupo: a colonização alemã (1824) e italiana (1875) e a catequese instalada entre eles pelos jesuítas, por volta de 1848. Esses dois fatos exerceram grande influência e transformação sociocultural, ao ponto de quase levá-los à extinção.

Os Kaingangs dos séculos XVII e XVIII são encontrados, hoje, praticamente nas mesmas áreas territoriais no Rio Grande do Sul, sendo que estes antes eram denominados de Guaianás. O termo abrange os que antes eram conhecidos como Guaianás, Coroados, Bugres, Shoklém, Tupi, Botocudos etc, enfim, todos os grupos do ramo meridional da Família Jê.

Como observado em praticamente todas as comunidades indígenas, os Kaingangs produziam e produzem diversas interfaces (cestos, instrumentos, utensílios domésticos, artesanato em geral, pintura corporal, entre outras) carregadas de significados e a busca por estes significados são o mote para a utilização de conceitos iconográficos que visam a interpretação destes signos.

2.2 Sistemas simbólicos

Segundo Moreira (2018), a partir da definição de conceitos baseada nas análises Erwin Panofsky (1892 – 1968), iconografia é a denominação do estudo dos significados convencionais de imagens, no entanto, não há um consenso sobre o uso apropriado e a definição do termo quando considerado um campo iconográfico mais abrangente que a linha panofskyana. Panofsky, em 1939, denominava iconografia como o ramo da história da arte que trata do significado das obras de arte, MOREIRA (2018). Conforme a Enciclopédia Itaú Cultural⁹, até fins do século XVI, a iconografia tratava especialmente do significado simbólico de imagens inseridas em um contexto religioso. Atualmente o termo refere-se ao estudo da história e da significação de diferentes grupos temáticos.

⁹ Iconografia. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo101/iconografia>. Acesso em: 10 de julho de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

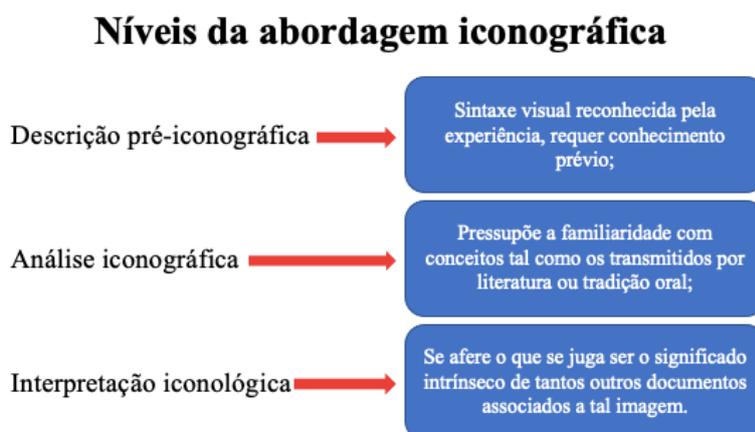
As imagens são parte de uma cultura e, para serem compreendidas, é preciso adentrar nessa cultura Panofsky (2007). Desta forma, a imagem pode expressar não somente uma ideia, mas toda uma construção de mundo – assim, as imagens devem ser compreendidas como um documento histórico e cultural.

Pesavento (2003) se utiliza das palavras de Panofsky para versar sobre o reconhecimento iconográfico de leitura de imagens para os historiadores, onde é sugerido:

Há que registrar o que se vê, primeiro plano e também o segundo, o fundo de tela, os detalhes, os acessórios, a paisagem e o entorno, os elementos secundários, enfim, que tal como no método indiciário levarão a imagem a falar e revelar significados, identificando mensagens e motivações. Implica uma leitura dos temas e significados que trazem as formas expostas na imagem. Já em uma segunda etapa, a iconológica, se atingiria o significado intrínseco ao conteúdo simbólico, ao significado intrínseco de uma época, princípios subjacentes que levam a atitudes emocionais, a sensibilidades sinais de um momento histórico dado, marcando a passagem para o âmago do clima cultural de uma época. Nessa medida, o historiador sai realmente da imagem para recorrer ao seu capital específico de conhecimentos que lhe permitirão, por sua vez, retornar à imagem para chegar a uma forma de interpretação mais elevada. (PANOFSKY, 1991 APUD PESAVENTO, 2003).

Assim, agora conforme Panofsky (2007) ele aponta três estágios (figura 1) para análise de uma imagem, sendo o primeiro estágio a “Descrição Pré-Iconográfica”, em segundo a “Análise Iconográfica” e por último a “Interpretação Iconológica”. No primeiro estágio se faz uma descrição das formas puras, no segundo uma análise de como os eventos representados na obra foram expressos por essas formas e no terceiro, que é uma interpretação mais subjetiva, faz-se uma síntese buscando a compreensão do significado da obra.

Figura 1 - Níveis de uma abordagem iconológica.



Fonte: O autor, adaptado de Panofsky, 2007.

Nas sociedades que não possuem uma “escrita formal”, os grafismos são um poderoso sistema de comunicação a respeito da sua história, segundo Cavalcante et al. (2013). Assim, para o real entendimento da cultura dessas comunidades o estudo iconográfico se torna além de necessário, indispensável para promover descobertas. Cavalcante et al. (2013) ainda pontua:

A representação gráfica visual é uma parte do estudo sobre linguagem visual. Conduz mensagens inteligíveis e pode representar tanto um padrão decorativo para um observador externo, como um significado para indivíduo de uma determinada cultura. Por esta razão, para um integrante de uma comunidade indígena este tipo de representação visual pode ser um motivo que informa sobre a cultura, sua cosmovisão e suas mitologias. (CAVALCANTE et al. 2013, p. 13).

Ao observar a representação gráfica destas sociedades precisamos de um método que nos transporte para um real entendimento dos seus manifestos e da sua cultura. Na sociedade Kaingang, por exemplo, a dualidade (*Kainrú* e *Kamé*) está presente em seus utensílios, ritos e cerimônias. Não há, portanto, na sociedade não indígena mecanismos para um entendimento correto sem uma observação mais aprofundada, possível apenas através de determinados métodos.

Segundo Carl G. Jung (2016) quando a mente explora um símbolo, é conduzida a ideias que estão fora do alcance da nossa razão. O homem moderno utiliza a palavra escrita ou falada para expressar o que deseja comunicar, mas, mesmo com palavra escrita, a sua linguagem ainda é cheia de símbolos, que não estritamente descritivos, possuem diversos significados, que podem mudar de acordo com a cultura, o observador, o tempo, enfim, diversos são os fatores. Jung (2016) nos diz que as imagens nos levam diretamente para o inconsciente e que este é muito mais amplo do que imaginamos.

Assim, uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato. Esta palavra ou esta imagem tem um aspecto "inconsciente" mais amplo, que nunca é precisamente definido ou inteiramente explicado. E nem podemos ter esperanças de defini-lo ou explicá-lo. (JUNG, p. 19, 2016).

LaLeslie White, antropólogo norte-americano contemporâneo, segundo Roque de Barros Laraia (1986), considera que “a passagem do estado animal para o humano ocorreu quando o cérebro do homem foi capaz de gerar símbolos. Todo comportamento humano se origina no uso de símbolos.” A etnia estudada baseia fortemente a sua cultura e sociedade no uso de símbolos, com significados que transcendem o nosso entendimento de “não-índio”. As civilizações se espalharam pelo mundo e perpetuaram seus modos de vida através do uso dos símbolos. Laraia (p. 55, 1986) nos diz que toda cultura depende de símbolos e que sem o

símbolo não haveria cultura, e o homem seria apenas um animal, não um ser humano. O comportamento humano é o comportamento simbólico, sendo que somos os únicos seres capazes de criar símbolos que geram mensagens que podem ser interpretadas e novamente reproduzidas.

Para Clifford Geertz (apud Laraia 1986), todos os homens são geneticamente aptos para receber um programa, e este programa é o que chamamos de cultura. Em algumas das definições de Geertz para cultura ele nos diz que é “um conjunto de mecanismos de controle, planos, receitas, regras, instruções para governar o comportamento”. Assim, a cultura nos sugere um caminho a ser seguido em sociedade e dependendo do nosso comportamento frente a esses “mecanismos de controle” podemos ou não sermos aceitos em determinadas situações sociais.

Ruth Benedict (apud Laraia 1986) escreveu em seu livro *O crisântemo e a espada* que:

Cultura é como uma lente através da qual o homem vê o mundo. Homens de culturas diferentes usam lentes diversas e, portanto, têm visões desencontradas das coisas. Por exemplo, a floresta amazônica não passa para o antropólogo - desprovido de um razoável conhecimento de botânica - de um amontoado confuso de árvores e arbustos, dos mais diversos tamanhos e com uma imensa variedade de tonalidades verdes. A visão que um índio Tupi tem deste mesmo cenário é totalmente diversa: cada um desses vegetais tem um significado qualitativo e uma referência espacial. (BENEDICT, apud Laraia 1986).

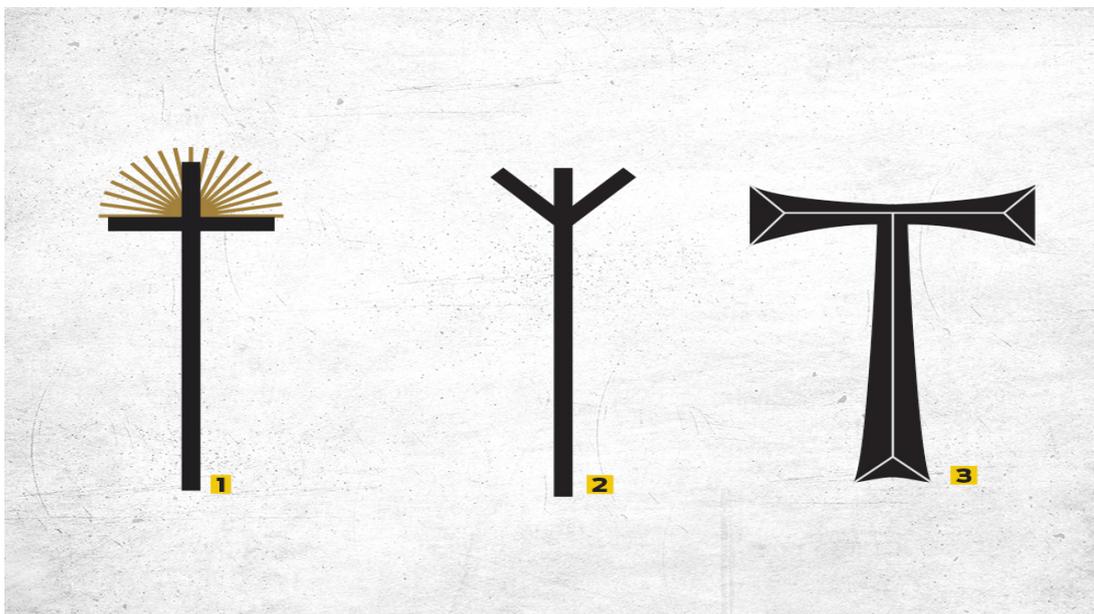
Estudar a cultura dos Kaingangs é, portanto, ir muito além dos códigos de símbolos partilhados por eles, é estudar a sua visão de mundo e a partir desse entendimento poder gerar uma relação de alteridade.

Os símbolos, em contextos sociais e políticos, são instrumentos que projetam ordem e poder. Chartier (1987) nos diz que as representações simbólicas passam pelo campo das concorrências e das competições buscando relações de dominação e poder. Segundo ele, os símbolos tendem a impor autoridade e legitimação de alguns grupos sobre outros. Chartier, revisitando o pensamento do sociólogo e antropólogo Marcel Mauss no diz que “mesmo as representações coletivas mais elevadas só têm uma existência, isto é, só o são verdadeiramente a partir do momento em que comandam atos” (Mauss, 1927, apud Chartier, 1987), atos estes que têm por objetivo a construção de um mundo social, utilizando para tal as representações simbólicas, o que leva a considerar estas representações como matrizes de discursos e práticas.

Além dos conceitos utilizados por Chartier, encontramos ressonância sobre o tema nas palavras de Pesavento (2003), que nos diz que “as imagens são dotadas de alto poder mobilizador, como verdadeiros ícones preñes de significado e que impulsionam a ação”, estas imagens empoderam discursos que podem estar na base de alguns movimentos sociais e são capazes de produzir revoluções.

Estudar sistemas simbólicos pode ser uma atividade complexa, visto a variedade de interpretações existentes em diferentes culturas. Um exemplo disso são as diversas análises e significados de um dos mais importantes símbolos que conhecemos: a cruz. A cruz também é um dos símbolos mais simples em sua construção visual: duas linhas que se interceptam de maneira perpendicular. Sua simplicidade visual é antagônica à sua complexidade de sentidos. Existem vários formatos de cruz: a grega, a latina, a egípcia, a cruz pé de galinha, entre outros, cada uma delas carregadas de sentido e história. Na figura 2 nas imagens 1, 2 e 3 alguns formatos de cruz.

Figura 2 - Exemplos de cruz: A cruz cristã (1); A cruz pé de galinha (2); A cruz Tau (3).



Fonte: Super Interessante. Disponível em <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/que-outras-religioes-usam-a-cruz-como-simbolo-o-que-significam/>. Acesso em 14 de fev. 2022.

A cruz está presente nos rituais de diversas religiões, especialmente para o Cristianismo, porque, para os cristãos, a morte de Jesus na cruz e a sua ressurreição são o sacrifício que possibilitam o perdão dos pecados e reconciliação com Deus. Além disso, a cruz consegue ser um símbolo, visual, oral e também gestual, conforme análise de Geertz:

A cruz também é um símbolo, falado, visualizado, modelado com as mãos quando a pessoa se benze, dedilhado quando pendurado numa corrente, e também é um símbolo a tela "Guernica" ou o pedaço de pedra pintada chamada "churinga". (GEERTZ, p. 67, 2008)

Assim como temos a cruz no Cristianismo, temos o lingam, símbolo em formato de falo que representa o deus Shiva para os Hindus, que comumente ornamenta os templos dessa divindade, representando a sua energia masculina que segundo eles está presente na origem do universo. Reverenciar o lingam (figura 3) é o mesmo que reverenciar Shiva. Existem muitas representações do lingam de Shiva, algumas delas são simplesmente pedras compridas e arredondadas, já outras são ornamentadas e esculpidas.

Figura 3 - Lingam de Shiva feito em pedra.



Fonte: Mestre Interior. Disponível em <https://meumestreinterior.blogspot.com/2017/08/em-nome-de-brahma-vishnu-e-shiva.html>. Acesso em 14 de vef. 2022.

Para os hindus reverenciar o lingam é reverenciar um deus, mas para os ocidentais o símbolo do lingam nada mais é do que o órgão genital masculino, entendido como um item de interesse mundano, de cunho sexual, conforme descrito por Jung (2016):

A cruz da religião cristã, por exemplo, é um símbolo dos mais significativos e que expressa uma profusão de aspectos, ideias e emoções; mas uma cruz ao lado de um nome, em uma lista, indica simplesmente que aquela pessoa está morta. O falo é um símbolo universal da religião hindu, mas se um menino de rua desenha um pênis na parede, está simplesmente traduzindo o interesse que o sexo lhe desperta. (JUNG, p. 113, 2016)

O significado da figura fálica, assim como o da cruz, mudará em diversas religiões e culturas, especialmente nas diferenças encontradas entre a cultura do Ocidente e do Oriente. Outro caso a ser observado é o símbolo atribuído ao nazismo: muitos acreditam que a suástica, o símbolo mais conhecido do nazismo, foi criado pelos alemães, entretanto, este símbolo vem, dentre outras culturas, da milenar cultura hindu. A palavra é derivada do sânscrito¹⁰, *swastika*, que significa “ter boa sorte”.

A suástica é mais uma das muitas formas de cruz; desenhada com quatro braços iguais e dispostos nos mesmos ângulos, que apontam para direita e esquerda. O símbolo pode ser encontrado em culturas como na tibetana, na russa, na indiana, na minoica e ainda na indígena. De acordo com o portal StudHistória a etnia Navajo tecia suásticas em suas mantas e tapetes. Outras tribos americanas também adotaram esse padrão em suas cerâmicas. Para eles, a suástica representava a rotação da constelação da Ursa Maior em torno da Estrela do Norte.

Figura 4 - A suástica em diferentes culturas pelo mundo.



Fonte: StudHistória. Disponível em: [https://studhistoria.com.br/historia-das-coisas/suastica-de-simbolo-de-felicidade-a-emblema-](https://studhistoria.com.br/historia-das-coisas/suastica-de-simbolo-de-felicidade-a-emblema-maldito/?fbclid=IwAR2E3JkySgcc52anbxicLtuCzitu6fB0jOVdmPwn7qFm68H9sgWrWCm-mII)

[maldito/?fbclid=IwAR2E3JkySgcc52anbxicLtuCzitu6fB0jOVdmPwn7qFm68H9sgWrWCm-mII](https://studhistoria.com.br/historia-das-coisas/suastica-de-simbolo-de-felicidade-a-emblema-maldito/?fbclid=IwAR2E3JkySgcc52anbxicLtuCzitu6fB0jOVdmPwn7qFm68H9sgWrWCm-mII). Acesso em 14 de fev. 2022.

¹⁰ Nome de uma língua antiga que foi utilizada na Índia. A história do sânscrito divide-se em dois períodos. O antigo sânscrito é a língua em que foram escritos os Vedas, livros sagrados dos hindus. O antigo sânscrito é também chamado sânscrito védico ou simplesmente védico. A maior parte das obras em sânscrito do segundo período, o período clássico, trata de assuntos não religiosos. Fonte: [dicio.com.br](https://www.dicio.com.br/sanscrito/). Disponível em <https://www.dicio.com.br/sanscrito/> Acesso em 23 de jun. de 22.

Ainda segundo o portal StudHistória, no Brasil a exibição da suástica é proibida, configurando um crime. A Lei n. 7.716/89 que trata de crimes de discriminação por crença, raça ou cor, no parágrafo 1º, proíbe a divulgação do ideário nazista, tornando crime a fabricação, comercialização, distribuição ou até mesmo a vinculação de emblemas e ornamentos. A pena prevista é dois a cinco anos de reclusão e também multa. O uso desse símbolo é constantemente associado a polêmicas, sendo muito apreciado por grupos neonazistas.

Para muitos a suástica apenas simboliza o nazismo, de fato o símbolo remete a uma história de horror e sofrimento de uma história recente para a humanidade, mas esse símbolo tem milhares de anos e representações diversas, quase todas voltadas para a espiritualidade e religiosidade. Jung (2016) nos diz que o símbolo implica em alguma coisa vaga, desconhecida ou oculta, o exemplo disso seria o enxó (instrumento em formato de machado) visto nos monumentos cretenses, onde muitos conhecem o objeto, mas ignoram suas implicações simbólicas.

Na simbologia da etnia Kaingang não encontramos cruzeiros ou suásticas, mas temos uma família simbólica baseada em linhas e círculos que expressam ancestralidade, divisão social, descendência, atributos físicos, entre outras características.

Provavelmente um dos artefatos mais conhecidos produzidos pelos Kaingangs contemporâneos (além dos cestos), seja o filtro dos sonhos (figura 5) ou o *dream catchers*. Acessório decorativo produzido, muitos deles pelas crianças indígenas, para ser comercializado nos grandes centros. O filtro, de forma literal ou oculta, está presente em diversas representações da etnia, assim como em outras nações indígenas. De acordo com a crença dos indígenas norte-americanos (o xamanismo), existem muitos espíritos que influenciam o mundo dos vivos, e estes espíritos durante a noite trazem sonhos. Os ruins ficam presos na teia do filtro e se dissipam pela manhã. O filtro dos sonhos de fato não é originário da cultura indígena brasileira, mas sim uma “apropriação” do artefato produzido pelos indígenas norte-americanos. Segundo estudo da antropóloga Jeniffer Esperanza o filtro caracteriza um objeto pan-étnico para atender a demanda de produtos exóticos para o turismo.

O turismo contemporâneo, no entanto, estabelece um vínculo fictício com esses grupos étnicos, gerando uma proliferação de símbolos e práticas estéticas: arte, estilos musicais e práticas espirituais são replicáveis e tornam-se disponíveis para o consumo (...) Enquanto

alguns desses objetos claramente fazem referência a uma tradição étnica local, outros são o que eu chamo de pan-étnicos porque são baseados em imagens estereotipadas, produzidas por artesãos locais a partir de fotografias, desenhos e instruções dadas a eles por estrangeiros ou comerciantes intermediários, sem nenhuma conexão cultural com esse artesanato. (ESPERANZA, APUD MARIUZZO, 2013)

Mariuzzo (2013) ainda afirma que essa ação “resulta uma coleção de símbolos, objetos e práticas de um grupo cultural que são descontextualizados, reapropriados e realocados, fazendo com que sua origem se torne irrelevante ou mesmo desconhecida para quem os consome”.

Muitos, porém, associam o filtro dos sonhos à bruxaria: dizem trazer influências negativas. Mas existem diversas interpretações e sentidos para o filtro. Em pesquisa sobre os seus significados foram achadas muitas restrições especialmente da religião evangélica brasileira sobre o uso do acessório “maligno”, assim visto por eles. No portal Respostas Bíblicas, foram encontradas orientações para não usar o referido acessório e em um determinado trecho o portal fala sobre a “apropriação de símbolos de outras culturas”.

É importante lembrar que os povos indígenas não gostam quando as pessoas usam seus símbolos religiosos indevidamente. Eles veem isso como uma falta de respeito para com sua religião. O crente não pode usar o Filtro dos Sonhos como símbolo religioso, e usá-lo só como decoração, sem significado, insulta os povos indígenas americanos. (RESPOSTAS BÍBLICAS)

Figura 5 - Filtro dos sonhos produzido pelos Kaingans em Farroupilha.



Fonte: o autor.

O filtro dos sonhos basicamente consiste em um círculo, tradicionalmente produzido em fibras que são revestidas com tiras de couro, ao qual são amarrados diversos fios, formando uma espécie de teia de aranha com uma abertura no centro. Algumas penas de ave (preferencialmente de coruja) são colocadas debaixo dessa teia, assim como outras penas e adereços, mas existem diferentes formas de fazê-lo.

O círculo presente no filtro dos sonhos, seja ele Kaigang ou Ojibwe¹¹, (ver figura 6) está nas mais diversas culturas ancestrais e contemporâneas, onde seus sentidos transcendem suas representações. O círculo para as culturas ancestrais representa o infinito, a eternidade, perfeição e a divindade pois não tem princípio, nem meio, nem fim. Dessa forma o círculo remete à proximidade com o divino, motivo pelo qual é usado em muitas religiões: no Hinduísmo, bem como no Budismo, simboliza o nascer, o morrer e o renascer.

Figura 6 - Filtro dos sonhos Ojibwe.

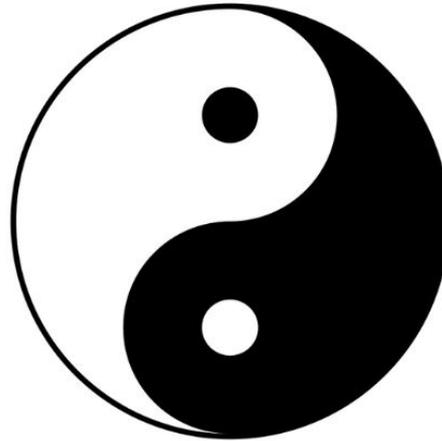


Fonte: WorthPoint.com. Disponível em <https://www.worthpoint.com/worthopedia/dream-catcher-large-10-inch-authentic-1816162484>. Acesso em 28 de março de 22.

¹¹ Ojibwe, é uma etnia indígena que vivem atualmente sul do Canadá e o norte do dos Estados Unidos. Fonte: Ciência e Cultura, Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252013000400020&script=sci_arttext. Acesso em 28 de março de 22.

No Taoísmo ele representa o universo mediado pela união das forças e energias opostas: o feminino e o masculino, o positivo e o negativo, o céu e a terra: o popular Yin Yang (Diagrama do Tai-chi ou Tei-Jié) é o símbolo cósmico do Taoísmo.

Figura 7 - Yin Yang



Fonte: Diário de Símbolos. Disponível em <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/simbolos-religiosos/>. Acesso em 15 de fev. de 22.

Segundo Jung (2016) nas artes plásticas da Índia e do Extremo Oriente, o círculo de quatro ou de oito raios é padrão das imagens religiosas que servem de instrumento para meditação. No lamaísmo¹² tibetano mandalas ornamentadas representam um importante papel: o cosmos na sua relação com os poderes divinos. Entretanto, muitas dessas imagens de meditação oriental são apenas desenhos geométricos, os iantras¹³.

¹² Lamaísmo: forma de budismo do Tibete e da Mongólia, baseada nos ensinamentos de Buda, caracterizada pela presença de elementos ritualísticos e de práticas xamanísticas, cujos sacerdotes são chamados lamas. Fonte: Michaelis.uol.com.br. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?id=2a4ma>. Acesso em: 23 de jun. de 22

¹³ Iantra é formada por dois triângulos que se interpenetram, um apontando para cima outro para baixo. Tradicionalmente, essa forma simboliza a união de Shiva e Shakti, divindades masculina e feminina, e aparece também na escultura em um sem-número de variações. Jung (p.324, 2016).

Figura 8 - Iantra



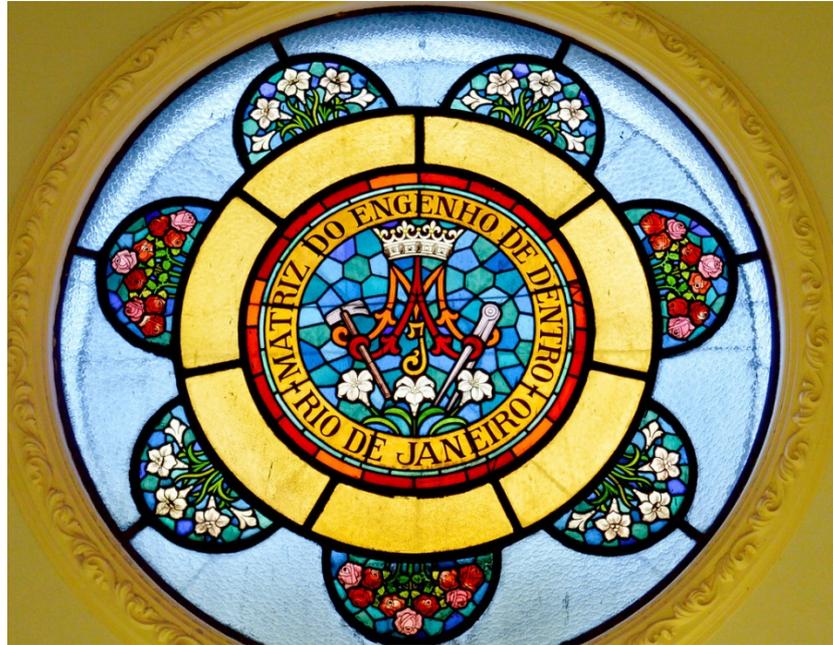
Fonte: Mundo Mandalas. Disponível em: <http://mundomandalas.blogspot.com/2014/05/los-mandalas-y-las-formas-geometricas.html>. Acesso em: 08 de mar. 22.

As formas podem ser percebidas de forma diferente por cada pessoa, porém, possuem um significado quase universal. O portal Mundo Mandalas, um blog que ensina o significado destes símbolos, orienta a produção destas de acordo com os símbolos geométricos, atribuindo significados a cada um deles. Em uma das explicações sobre significados, o círculo se apresenta como o instrumento que prevalece sobre os outros, por estar associado a “lei dos ciclos”:

CÍRCULO: O absoluto, o todo, a segurança, o verdadeiro EU, a lei dos ciclos; TRIÂNGULO: Está associado à transformação, vitalidade; QUADRADO: Significa equilíbrio, estabilidade, o ponto médio; CRUZ: Símbolo de decisões. Está relacionado com os pontos cardeais. ESPIRAL: Vitalidade e cura; CORAÇÃO: Amor, felicidade, sentimento; ESTRELA: Espiritualidade, liberdade, a luz do ser interior; LABIRINTO: A busca do centro de si mesmo; BORBOLETA: transformação, transição, auto-renovação; PENTÁGONO: símbolo do corpo; HEXÁGONO: União dos opostos. (MUNDO MANDALAS)

“O círculo é um símbolo da psique”, afirma Jung (2016), baseado nas teorias de Platão que descreveu a psique como uma esfera. Os cristãos têm uma relação muito próxima à figura do circular, por ela representar as auréolas de Cristo e dos santos cristãos das pinturas religiosas. Imensas mandalas de vidro colorido ornamentam as catedrais cristãs, as rosáceas (figura 9), especialmente na Europa, que, segundo Jung (2016) “representam o self do homem transposto para um plano cósmico”.

Figura 9 - Rosácea Igreja Nossa Senhora da Conceição e São José, Engenho de Dentro,
José Alberto.



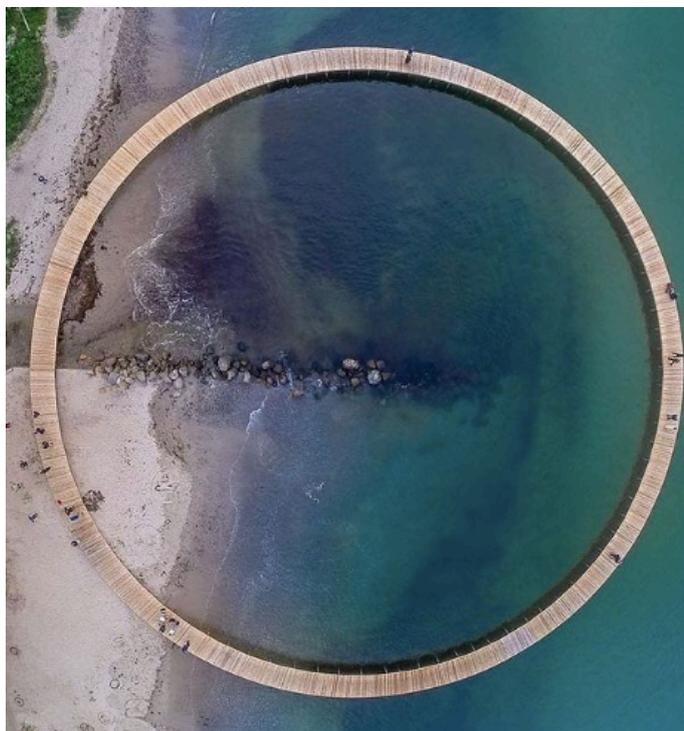
Fonte: Flickr. Disponível em <https://www.flickr.com/photos/jadc01/29010743560>. Acesso em 16 de fev. 22.

Na arquitetura, muitas cidades medievais foram edificadas sobre a forma de uma mandala, constituindo a planta básica de construções sagradas e seculares em quase todas as civilizações, como é o caso de Roma antiga. A forma circular inspirou inúmeras cidades medievais e modernas, no caso das cidades medievais, a igreja ou a catedral era o ponto central da planta, onde segundo Jung (2016), foram inspiradas na descrição da cidade bíblica Jerusalém Celeste (no Livro do Apocalipse). Jung também nos diz que as cidades circulares não eram por questões simplesmente estéticas, eram baseadas nos desenhos destas.

A planta baixa em forma de mandala nunca foi, tanto na arquitetura clássica quanto na primitiva, ditada por considerações estéticas ou econômicas. Era a transformação da cidade em uma imagem ordenada do cosmos, um lugar sagrado ligado pelo seu centro ao "outro" mundo. E essa transformação estava de acordo com os sentimentos e necessidades vitais do homem religioso. Toda construção, religiosa ou secular, baseada no plano de uma mandala é uma projeção da imagem arquetípica do interior do inconsciente humano sobre o mundo exterior. (JUNG, p. 328, 2016)

Tanto no filtro dos sonhos quanto nas cidades medievais, o círculo representa o desejo humano de se conectar ao sagrado, de tentar reproduzir em suas construções e instrumentos a sua vontade de equilíbrio com o universo.

Figura 10 - The Infinite Bridge (A Ponte Infinita) by Gjøde & Povlsgaard Arkitekter, Aarhus, Dinamarca



Fonte: Archdaily. Disponível em <https://www.archdaily.com.br/br/770391/a-ponte-infinita-gjode-and-povlsgaard-arkitekter>. Acesso em 15 de fev. de 22.

Na cultura da etnia Kaingang o círculo está presente em diversas representações, sendo uma das mais curiosas as suas casas subterrâneas, figura 11. A arquitetura vernacular¹⁴ desse grupo, era pensada para amenizar o rigoroso inverno do Sul do Brasil e as moradias eram escavadas na terra ou nas rochas. Em algumas moradias os arqueólogos mencionam ter encontrado vestígios de piso e, em outras, revestimento em pedra nas paredes ou em parte delas. As casas circulares são também encontradas em outras culturas indígenas, como nas norte-americanas.

¹⁴ A chamada arquitetura vernacular está diretamente ligada à percepção de especificidade e de diversidade e diz respeito aos modos de construir em determinadas localidades a partir de materiais encontrados na região e, muitas vezes, utilizando técnicas passadas de geração em geração. Fonte: Academia. Edu. Disponível em: https://www.academia.edu/29885466/A_ARQUITETURA_VERNACULAR_DAS_5_REGIÕES_BRASILEIRAS_1?from=cover_page. Acesso em 28 de março de 22.

Figura 11 - Casas circulares subterrâneas Kaingang.



Fonte: Xapuri. Disponível em <https://www.xapuri.info/arqueologia/casas-subterraneas-dos-kaingang-povos-da-tradicao-taquara/> Acesso em 16 de fev. de 22.

Além das moradias, os Kaingangs trazem diversas referências circulares em muitos dos seus instrumentos e artefatos, em referência ao seu gêmeo ancestral *Kainrú* que tem pintura corporal redonda, conforme conceito da figura 12, representando fragilidade e proximidade como o gênero feminino.

Figura 12 - Conceito de pintura corporal Kaingang *Kainrú*.



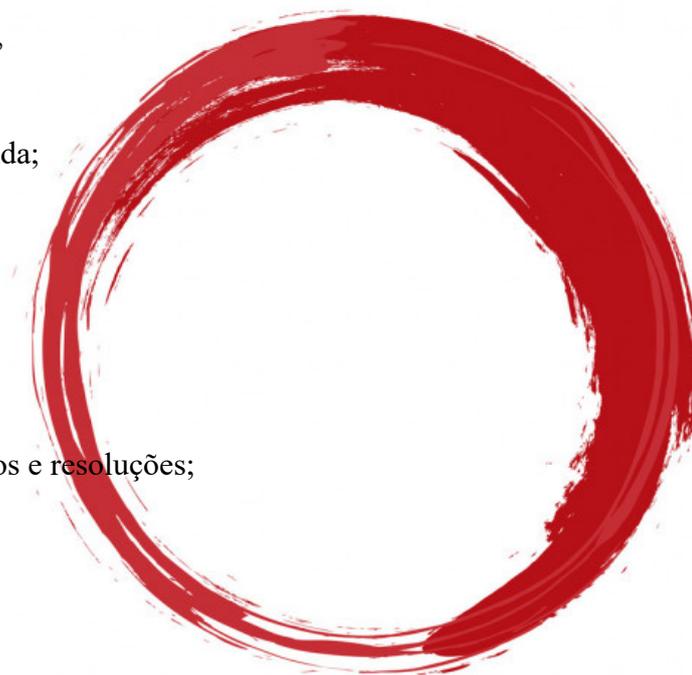
Fonte: *Kâgran*, Ezequiel Becchi, 2022.

Símbolos, signos e ícones têm servido desde muito cedo como forma de comunicação para as mais diferentes culturas. Das pinturas rupestres em Lascaux ¹⁵ aos atuais emojis; a utilização de sistemas simbólicos está inserida naturalmente em nosso dia a dia agilizando e facilitando o nosso entendimento sobre determinadas mensagens. Símbolos podem assumir um significado específico de acordo com a cultura na qual estão inseridos. Sobre o círculo ainda, segundo descrição encontrada na Infopédia temos:

Na simbologia das formas, o círculo é associado ao ponto e ambos podem ser considerados como sinais supremos de perfeição, união e plenitude. O ponto simboliza o centro e a divindade. O círculo é também sinónimo de movimento, expansão e tempo. Representa ainda o céu, o firmamento e a ordem cósmica na astrologia. (INFOPÉDIA)

Os círculos para os Kaingangs assumem um sentido próprio, ancestral, funcionando como uma assinatura social, uma identidade, uma divisão. De acordo com Silva (p. 101, 2002) em pesquisa realizada com os Kaingangs de Nonoai, Iraí e Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, são essas as características do gêmeo *Kainru*, representado visualmente pelo símbolo do círculo:

- Saiu primeiro do chão,
- Noite;
- Feminino;
- Pintura corporal redonda;
- Leves e delgados;
- Corpo fino;
- Peludo;
- Pés pequenos;
- Frágil;
- Menos forte;
- Baixo;
- Ligeiro em movimentos e resoluções;
- Menos persistente;
- Leste;
- Mudança;
- Umidade;
- Mudança;
- Agilidade



¹⁵ A Caverna de Lascaux é uma caverna paleolítica situada no sudoeste da França, próxima à vila de Montignac na região da Dordonha, que abriga alguns dos exemplos mais famosos de pinturas rupestres pré-históricas. Cerca de 600 pinturas – a maioria de animais – espalham-se pelas paredes internas da caverna em composições impressionantes. Fonte: World History Encyclopedia. Disponível em: <https://www.worldhistory.org/trans/pt/1-15133/caverna-de-lascaux/>. Acesso em 23 de jun. de 22.

Pela análise feita por Sergio Baptista da Silva percebemos que o círculo, ponto, bola ou mancha, evoca aos Kaingangs um sentimento de fragilidade, leveza e feminilidade, ao passo que desperta mais agilidade e maleabilidade. O círculo é uma das metades cosmológicas, que ainda variam em ponto e círculo, que podem ser representados apenas pelo contorno ou totalmente preenchidos. Antagônico a ele temos o *Kamé* que é representado por traços e linhas retas, que também sofrem variações entre retos e curvos.

Figura 13 - Conceito de pintura corporal Kaingang *Kamé*.



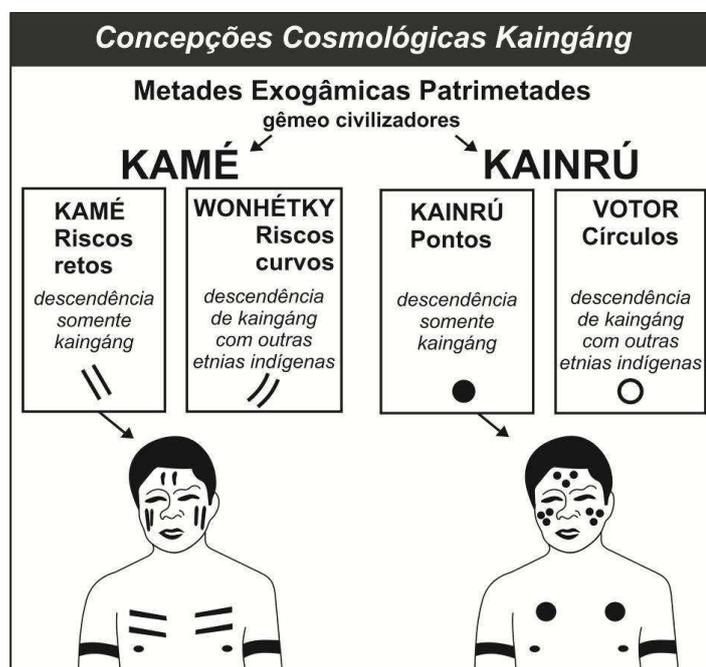
Fonte: Kagrã, Ezequiel Becchi, 2022.

Segundo o mito, os gêmeos Kaingang estão sempre em relação de oposição, mas também de complementaridade, é como se um precisasse sempre do outro para existir. Esse conceito perpassa a questão sociológica e organiza e explica a existência de todos os seres na natureza e no universo. Em *Kamé* encontramos elementos que se opõem a *Kainru*, suas linhas retas, que evocam força e dureza para os Kaingangs, equilibram com a leveza de *Kainru*. *Kamé* é o guerreiro feroz, que com seu corpo grosso e pés grandes, simboliza o poder das batalhas.

2.3 Organização social – *Kainrú e Kamé*

A organização social dos Kaingangs parte da família, que, em regra geral é monogâmica. A preferência matrimonial entre eles recai sobre os indivíduos da mesma etnia, assim, o homem Kaingang casa com a mulher Kaingang e ainda com preferências aos nascidos nas mesmas aldeias, ou postos, como também são chamadas as comunidades. Os Kaingangs apresentam uma divisão em duas metades exogâmicas associadas aos gêmeos ancestrais, *Kainrú* (guiados pela Lua) e *Kamé* (guiados pelo Sol). As metades exogâmicas,¹⁶ se opõem e ao mesmo tempo se completam. Segundo matéria de Isabella Amorim e Caroline Santi Pegoraro (2019) na revista Expressão, a professora de língua Kaingang Silvana Kaingang: “os antigos nos contavam que foi por causa da Lua e do Sol. Teve uma briga e então teve uma divisão. A Lua disse que ia cuidar de noite, o Sol disse que ia cuidar do dia.” As concepções cosmológicas Kaingang podem ser vistas na figura 14; as principais características de *Kainrú* e *Kamé* podem ser observadas no quadro 1, na sequência:

Figura 14 - Concepções cosmológicas Kaingang.



Fonte: Cavalcante 2014.

¹⁶ A exogamia é o casamento de um indivíduo com um membro de grupo estranho àquele a que pertence. Fonte: Dicio.com.br. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/exogamia/>. Acesso em 09 de mar. de 2022.

Quadro 1 – Divisão Cosmológica Kaingang de *Kainru* e *Kamé*.

<i>KAINRÚ</i>	<i>KAMÉ</i>
Gêmeo ancestral denominado Kainrú; conforme o mito, saiu primeiro do chão, um ex-sol; noite; corpo fino, peludo, pés pequenos; frágil, menos forte; feminino; ligeiro em movimentos e resoluções; menos persistente; pintura corporal redonda; umidade; mudança; agilidade; leves e delgados; sete sangria (<i>Simplocus parviflora</i>).	Gêmeo ancestral chamado Kamé; conforme o mito, saiu depois do chão; sol, símbolo de força e poder; dia; corpo grosso, pés grandes; mais fortes; masculino; vagaroso em movimentos e resoluções, persistentes; temperamento feroz; pintura corporal em faixas, linhas, “aberta”, dureza; permanência; lugares baixos; seres/objetos mais pesados ou grossos; pinheiro (<i>Araucaria angustifolia</i>).

Fonte: o autor, adaptado de Silva, 2002.

O discurso Kaingang, é fortemente marcado pelo dualismo e a complementaridade entre as metades - sol x lua; fechado x aberto; fino x grosso - este princípio dialético marca continuamente a sociedade Kaingang, que aponta para a "aversão e o horror à junção de coisas iguais porque elas são estéreis" e que dissemina a ideia de que "a fertilidade vem da união dos princípios contrários" (Veiga, 2000, apud Silva, 2002). Trazendo para a ótica da experimentação do etnodesign, proposto neste estudo, as metades complementares dessa etnia podem ser observadas em um conceito de estamparia desenvolvida pelo autor inspirada na cosmologia Kaingang, apresentado em ilustração na figura 15.

Figura 15 - Conceito de estampa desenvolvida pelo autor inspirada na cosmologia Kaingang.



Fonte: o autor.

Os desenhos que representam a cosmologia de Kainrú e Kamé são denominados de *kãgrás* no idioma Kaingang, de acordo com dicionário Kaingang – Português, da Prof^ª. Dra. Ursula Gojtéj Wiesemann. Os *kãgrás* são encontrados nas mais diversas interfaces, das cestarias à pintura corporal, assim como nos artefatos produzidos pelo tradicionalismo gaúcho.

2.4 Os *kãgrás* da etnia Kaingang

Geertz (2008) nos diz que os símbolos sagrados funcionam para sintetizar o *ethos*¹⁷ de um povo: “o tom, o caráter e a qualidade da sua vida, seu estilo e disposições morais e estéticos” e principalmente, a sua visão de mundo. Os desenhos Kaingang podem ocorrer em uma grande variedade de suportes, desde tecidos aos objetos em palha como as cestarias, e também nos corpos. Para o homem branco os grafismos são formas estéticas e gráficas, que ornamentam determinado objeto ou interface, mas sem um significado específico. Para os indígenas, no caso dos Kaingangs, são parte de uma representação visual ancestral, que sintetiza a sua organização social baseada em duas metades.

¹⁷ Disposição, caráter, valores, ideias ou crenças fundamentais e peculiares a determinado povo, cultura ou época que influenciam suas manifestações e expressões artísticas e culturais. Disponível em <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/etos/>. Acesso em 28 de mar. de 22.

Ainda segundo Geertz (2008) os significados só podem ser "armazenados" através dos símbolos. Precisamos deles para dar sentido aos nossos rituais, para nos ajudar, de certa forma, a nos colocar no mundo no qual vivemos. Círculos, pontos, flechas, cruces, triângulos, quadrados e uma variedade de símbolos no ajudam a sintetizar a nossa visão de mundo. Geertz (2008) expõe que os símbolos por si só não configuram os rituais, eles precisam ser dramatizados para ganharem sentido:

Tais símbolos religiosos, dramatizados em rituais e relatados em mitos, parecem resumir, de alguma maneira, pelo menos para aqueles que vibram com eles, tudo que se conhece sobre a forma como é o mundo, a qualidade de vida emocional que ele suporta, e a maneira como deve comportar-se quem está nele. Dessa forma, os símbolos sagrados relacionam uma ontologia e uma cosmologia com uma estética e uma moralidade: seu poder peculiar provém de sua suposta capacidade de identificar o fato com o valor no seu nível mais fundamental, de dar um sentido normativo abrangente àquilo que, de outra forma, seria apenas real. O número desses símbolos sintetizadores é limitado em qualquer cultura e, embora em teoria se possa pensar que um povo poderia construir todo um sistema autônomo de valores, independente de qual quer referente metafísico, uma ética sem ontologia, na verdade ainda não encontramos tal povo. (GEERTZ, p. 92, 2008)

A tendência de sintetizar a visão de mundo e o *ethos* em algum nível é vista por Geertz (2008) que nos fala que logicamente essa é uma prática não necessária, mas pragmaticamente universal. No caso das etnias indígenas essa é uma prática ancestral e o meio pelo qual sua história pôde ser documentada e repassada às novas gerações.

Para esta análise, iremos perpassar pela cestaria e a pintura corporal da etnia Kaingang, identificando e significando alguns dos seus símbolos, de acordo com a sua cosmologia identitária.

A cestaria

A cestaria é provavelmente a arte mais reconhecida dos Kaingangs pelos não índios, por estar presente em diversos locais, especialmente nas praças e grandes centros urbanos. A cestaria é um meio de subsistência, de manutenção de sua cultura e de vínculo dos mais jovens com a sua ancestralidade.

Segundo Silva (2001, p. 169) a tipologia morfológica *Kaingang* para seus cestos (*kre*) resume-se a três formas básicas: *kre téi*, *kre ror* e *kre kôpó*, que correspondem às expressões em português cesto comprido (ou longo), cesto redondo (ou baixo) e cesto quadrado.

Figura 16 - painel de cestarias Kaingang.



Fonte: Xondaro Arte Indígena

O sistema de representação visual dos Kaingangs atua em três níveis básicos, de acordo com Silva (2001), caracterizados pela bipolarização contrastante (*Kainrú e Kamé*), opositora e complementar, divididas em um nível morfológico, gráfico e espacial, que se segue:

Um **nível morfológico** enfatizaria a oposição e a complementariedade entre quaisquer formas longas/compridas/abertas (*téi*) e quaisquer formas redondas/baixas/fechadas (*ror*), sejam elas da natureza ou oriundas do universo cultural; 2. um **nível gráfico** ressaltaria a oposição e a complementariedade entre quaisquer grafismos (*kong-gâr*) ou marcas (*ra*) redondos/fechados (*ror*) e quaisquer grafismos (*kong-gâr*) ou marcas (*ra*) compridos/abertos (*téi*), sejam eles da natureza ou originários do mundo da cultura; 3. um **nível de posição e/ou espacialidade** priorizaria a oposição e a complementariedade entre posições altas e a leste (*Kamé*) e posições baixas e a oeste (*Kainru-kré*). (SILVA, 2001, p. 173)

Quanto as principais matérias-primas utilizadas pelos Kaingangs para a confecção das cestarias são: cipós, taquaras, criciúma, embira folhas de palmeira, urtiga e fio vegetal retirado do caule do butiazeiro¹⁸ (para acabamentos nos cestos).

¹⁸ O butiazeiro (*Butia odorata*) é uma palmeira nativa do Rio Grande do Sul muito conhecida pela versatilidade de uso do seu fruto em vários tons de amarelo. É bastante comum o consumo in natura, como também no preparo de cachaça, licor, suco e geleia. Fonte: prefeitura.poa.br. Disponível em: <https://prefeitura.poa.br/smams/noticias/butiazeiro-e-arvore-do-mes>. Acesso em 23 de jun. de 22.

Figura 17 - Arte conceitual, Kaingang produzindo cesta.



Fonte: Kãgran, Ezequiel Becchi, 2022.

Durante as conversas com a professora Kaingang Orilde Ribeiro, na comunidade em Farroupilha, ela nos disse que das ilustrações previstas para a cartilha e apresentadas a ela, a única que lhe era totalmente familiar era a do indígena produzindo a cestaria (figura 17) e esta informação deu um novo significado à imagem, por gerar reconhecimento e memória. As demais imagens faziam parte de uma história imaginária, mas não estava presente no dia a dia da comunidade. Sob esse ponto de vista, a arte das cestarias serve então como um dos principais veículos de transporte da cultura da etnia. As reflexões sobre transmissão da memória de Louis-Jean Calvet trazidas por Candau (2011) onde ele resume os questionamentos sobre a transmissão social em quatro perguntas, serve de análise para a observação desta transmissão: o que conservar? Como conservar? Quem conservar? Como transmitir? Uma quinta e pertinente pergunta é adicionada por Candau: por que transmitir? Seria necessário uma imersão mais apurada e uma análise específica para entender por que a cestaria é tão significativa dentre outras expressões provavelmente “esquecidas” pela etnia.

A pintura corporal

Segundo Silva (2001, p. 239) a pintura corporal Kaingang não expressa gênero, apenas marca o pertencimento de homens e mulheres a uma das duas metades. A pintura é feita com

elementos geométricos com marcas abertas, também chamadas de *téi* e marcas fechadas, chamadas de *ror*. *Téi* e *ror*¹⁹ são os nomes das marcas (*ra*) ou grafismos (*kong-gãr*) que identificam, respectivamente, as metades *Kainru* e *Kamé*, concebidos como um sistema que organiza o universo *Kaingang*. As marcas vão além da dimensão social, assumindo dimensões cosmológicas dualísticas, sobre a qualidade dos seres, das coisas, dos objetos e do cosmo. Segundo a crença, a pintura corporal também protege os vivos dos espíritos dos mortos, principalmente durante os rituais. Além disso, no cemitério indígena, os *Kamé* seriam enterrados na sua porção oeste, e os *Kainru*, no seu lado leste, configurando dessa forma todo um conjunto de significados para os ciclos de vida e de morte.

Figura 18 - Representações *téi* (*Kamé*) e *ror* (*Kainru*) e suas aplicações no artesanato e na pintura corporal.



Fonte: Dill; Bueno; Dorneles, 2020.

¹⁹ Segundo Silva (2001), como regra geral, os grafismos, morfologias, posições e espaços considerados compridos, longos, altos, abertos são denominados de *téi* e representam a metade Kamé. Já os grafismos, morfologias, posições e espaços vistos como redondos, losangulares, baixos, fechados são chamados de *ror* e representam a metade Kainru.

Figura 19 - Grafismos considerados *téi* (metade *Kamé*)



Fonte: https://www.researchgate.net/figure/Figura-5-Grafismos-considerados-tei-Kame_fig5_319987049

Acesso em 04 de fev. 2022

Figura 20 - Conceito de pintura corporal Kaingang *Kainrú* e *Kamé*.



Fonte: Kãgran, Ezequiel Becchi, 2022.

A pintura corporal Kaingang marca a construção identitária da etnia, diferenciando os nascidos para *Kainrú* e os nascidos para *Kamé*, estabelecendo posicionamentos e comportamentos. Sobre as construções identitárias Pesavento (2003) nos diz que as identidades podem dar conta dos múltiplos recortes sociais, sendo étnicas, raciais, religiosas, etárias, de gênero, de posição social, de classe ou de renda, ou ainda profissionais. Para os Kaingangs, assim como para as demais etnias as identidades se constroem em torno de elementos de positividade e de pertencimento. A identidade deve apresentar um capital simbólico de valorização positiva, deve atrair a adesão, ir ao encontro das necessidades mais intrínsecas do ser humano de adaptar-se e ser reconhecido socialmente (Pesavento, 2003). Esse reconhecimento implica em gratificações seja na vida social e até material.

2.5 Os Kaingangs e o tradicionalismo gaúcho

Os indígenas do Sul do Brasil são notoriamente diferentes dos indígenas do restante do país, em cultura, vestimentas, hábitos, rituais e simbologias. A vestimenta foi um ponto a ser observado neste estudo, por trazer diversas referências dessas diferenças, quer pelo clima da região ou pelos efeitos do processo imigratório. Em um estudo inicial para essa pesquisa procuramos referências da vestimenta indígena em diversas épocas e territórios, mais especialmente no Sul, usando para tal, os textos e ilustrações da caxiense Véra Stedile Zattera (1999). Onde, segundo Zattera (1999) o *chiripá* (ver figuras 21 e 22), que em espanhol significa “coisa sem valor”, que se trata de um tecido em algodão enrolado e preso ao corpo, foi a primeira peça de roupa a ser usada pelos indígenas, introduzida pelos imigrantes espanhóis. Começava aí um intercâmbio entre a cultura indígena e não indígena, com uma peça de roupa que mais tarde seria fortemente associada ao traje tradicional da cultura gaúcha.

Figura 21 - Chiripá. “Índigena do Rio Grande do Sul – O chiripa tipo saia”. Vasco Machado, 1988.



Fonte: Cone Sul, Adereços Indígenas e Vestuário Tradicional. Zattera, 1995.

Figura 22 - Chiripá, vestimenta tradicional gaúcha.



Fonte: Gaúcho, Vestuário Tradicional. Zattera, 1999.

Antes do chiripá, as informações diversas encontradas sobre a vestimenta dos indígenas em tempos passados indicam uma nudez quase completa para os homens, com exceção de algumas peças, geralmente as camisas (*tipoy*, ver figura 23), que eram adquiridas através de trocas entre outras etnias; as mulheres cobriam-se dos peitos para baixo com uma espécie de pala de fibras naturais por elas tecidas, deixando livres os ombros; na cabeça usavam uma manta semelhante a usada no corpo. A vestimenta inicial para os homens consistia numa espécie de tanga, também feita de fibra vegetal tecida por eles. Diferentemente de outras etnias, como comumente vemos em outros grupos indígenas, os Kaingangos não usavam muitos adornos em suas vestimentas, como penas, os conhecidos cocares, cintos e pulseiras. Os produtos produzidos pelos não índios exerciam um certo fascínio nos indígenas: roupas, armas, calçados eram objetos de troca e produziam interesse que gerava interação entre esses dois povos. A adesão ao uso do vestuário não indígena pode ser considerada como exemplo de aceitação externa, resultante da influência missionária a quase todos os aspectos de sua cultura.

Figura 23 - *Tipoy*. “Índigena do Rio Grande do Sul – O tipoy”. Vasco Machado, 1988.



Fonte: Cone Sul, Adereços Indígenas e Vestuário Tradicional. Zattera, 1995.

Figura 24 - Vestimenta indígena, Luiz Celso Hyarup “Indígenas do Rio Grande do Sul, 1976.



Fonte: Cone Sul, Adereços Indígenas e Vestuário Tradicional. Zattera, 1995.

As transformações sofridas pelos indígenas pelo contato com os jesuítas e ibéricos mudou consideravelmente a sua forma de vestir, mas não completamente. Os indígenas se miscigenaram, mas mantiveram características de sua etnia. De acordo com Zattera (1999) alguns indígenas arregimentados pela Capitania para servirem como soldados levavam consigo um uniforme, mas permaneciam descalços e de cabelos longos. Zattera (1999) nos diz que esse processo era uma busca dos indígenas por um traje que se adaptasse a sua nova rotina:

Ao mesmo que mantinham contato com os jesuítas, os índios começavam a conviver com os ibéricos que traziam sua maneira de vestir da Europa ou do centro do país. Assim, os indígenas, inicialmente a pé, depois cavaleiros e changadores, procuravam um traje que se adaptasse ao seu novo modo de vida e ao seu gosto. Sua indumentária foi-se modificando através do contato com esses europeus. (ZATTERA, p. 62, 1999)

Posteriormente, ainda conforme Zattera (1999) pelas habilidades na lida com a terra, especialmente pelas condições climáticas, com os cavalos e com as mulas os indígenas tornavam-se necessários para os tropeiros provindos do centro do Brasil. O contato com os tropeiros lhes trazia curiosidade pelas roupas que vestiam, desconhecidas até então para eles.

O clima extremo e os ventos do Sul obrigavam os indígenas a criar diversas formas de se adaptarem e um desses artefatos de adaptação foi a manta chamada de *cayapi* (ou *caipi*), figura 25, que era um manto de couro que lhes servia de vestimenta, mas também de leito nas épocas mais frias.

Figura 25 - Indígena com manta *cayapi*.



Charruas e Minuanos usavam no inverno um manto de couro chamado Cayapi, com o pêlo para dentro e o carnal à vista (outro lado).

Fonte: Twitter O Cancioneiro. Disponível em: <https://twitter.com/OCancioneiro>. Acesso em 11 de fev. 22.

O clima e o constante contato com outras culturas moldaram muitos dos hábitos dos povos indígenas do Sul e consideravelmente a sua vestimenta, não ao ponto de modificá-los totalmente, mas criavam assim novas possibilidades de adaptações ao frio e às novas formas de trabalho.

Poucas são as citações ao povo indígena Kaingang na literatura tradicionalista gaúcha, em muitas eles sequer são citados e quando são, utiliza-se muitas vezes o termo “autóctones” ou similar para uma definição homogeneizada desses povos. Assim, percebe-se então um abafamento proposital às manifestações dessa etnia, sendo que, culturalmente e graficamente, são muitas as referências nas indumentárias tradicionais advindas desses povos. Parte desse fenômeno se explica pelo fato de que a economia sulina pastoril se apropriou dos trabalhadores

escravizados - os “cativos campeiros” até praticamente a Abolição da Escravatura (1888); esses cativos eram principalmente indígenas e negros que tiveram muitos dos seus hábitos incorporados à cultura gaúcha.

Segundo o historiador e jornalista Tau Golin (2008), a criação do tradicionalismo trouxe consigo uma série de normas e princípios expressos na Carta de Princípios (1961) e o Manual do Tradicionalista. Golin (2008) afirma ainda que “ao Rio Grande multicultural e rebelde foi imposto um dogma saneador, com forte tendência de anulação da diversidade”. Curiosamente, os hábitos e signos dessa diversidade eram incorporados aos movimentos, como foi o caso da cultura Kaingang e demais etnias. Assim, tudo que era diferente à lógica tradicionalista deveria ser “aculturado”, ou melhor dizendo, “apropriado”.

O tradicionalismo é um sistema político/filosófico, que coloca a tradição como critério e regra, que procura manter uma sociedade em equilíbrio através dos conceitos que lhe deram origem, estabelecendo conjuntos de hábitos e tendências. Balandier (2011, p. 124 apud Candau 2011) nos diz que existem três tipos de tradicionalismo:

O "tradicionalismo fundamental", que objetiva a manutenção fiel dos valores; o "pseudotradicionalismo", que é uma tradição remodelada por ocasião de grandes e profundas mudanças, e o "tradicionalismo formal", que se utiliza de formas que foram mantidas, mas cujos conteúdos foram modificados. "Fazer de acordo com a tradição" é tanto respeitá-la sem muitas alterações, como o acomodá-la ou mesmo recriá-la. (BALANDIER, p. 124 apud Candau 2011)

Visto isso, podemos dizer que o tradicionalismo gaúcho perpassa pelas três modalidades apontadas por Balandier, onde há a manutenção de valores, a tradição remodelada e a manutenção de conteúdos que foram modificados.

Quanto ao folclore, enquanto manifestação da arte popular, o tradicionalismo desapropria-o e, segundo GOLIN (1983, p. 90 apud Bertussi 2013) “a estratificação dos fatos folclóricos mantidos, por esse movimento regionalista, se baseia na manutenção de somente aqueles que foram presenciados antigamente nas estâncias”, desprezando assim as manifestações atuais, em favor do passado, e excluindo culturas de outras etnias, como é o caso da africana, indígena, entre outras.

Podemos perceber a contribuição da cultura indígena na indumentária tradicional gaúcha, que “bebe” também em outras fontes, mas apropria-se fortemente do grafismo indígena, ao ponto de quase não existir outro tipo de desenho nas superfícies desses artefatos.

Conforme exposto por Golin percebemos que a origem indígena, especialmente do grafismo, foi desprezada.

Uma das características mais reconhecidas na cultura dos indígenas Kaingangs são os seus grafismos e a sua habilidade na confecção de cestarias. A sociedade não indígena conhece os formatos geométricos dos *kãgrás* Kaingang por estarem principalmente presentes no seu artesanato que é comercializado nas zonas urbanas das cidades, entretanto o que a maioria dos não indígenas desconhece é que, muito além desses desenhos, as figuras possuem uma identidade que os caracteriza e que está ligada ao seu dualismo (*Kainrú e Kamé*), exogâmico²⁰ e complementar que os estrutura socialmente, segundo Joziléia Daniza Kaigang (2019). Esse artesanato tradicional é utilizado em diversas atividades cotidianas, como os balaios, cestas e as tuias²¹ para armazenamento e transporte de alimentos. Esses grafismos são utilizados há décadas, mas sem o devido pertencimento, conhecimento ou reconhecimento, são vistos apenas como adornos:

As figuras geométricas para muitos gaúchos apenas adornam sua vestimenta, são poucos os materiais publicados do movimento nativista que remete aos indígenas o pertencimento destes desenhos e infelizmente nenhum material traz a história da identidade relacionada a eles. (KAIGANG, 2019)

Há diversos estudos abordando a linguagem cultural e imagética dos indígenas brasileiros; alguns estudos analisam a iconografia Kaingang, mas poucos são os estudos que focam na iconografia dos indígenas gaúchos e suas relações com o movimento tradicionalismo, bem como, são poucos os materiais produzidos para o ensino da cultura e história indígena nos ambientes escolares.

O movimento tradicionalista utiliza vastamente esses desenhos, mas os desconhece completamente. Conforme observado em visita realizada em novembro de 2021 à loja Caldart Pilchas Gaúchas, foram observados mais de 30 itens que utilizam os grafismos indígenas.

²⁰ A exogamia refere-se ao casamento que se realiza entre membros de grupos distintos, sem qualquer parentesco ou com grau de parentesco distante. Fonte: Michaelis on-line. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/exogamia/>. Acesso em 30 de março de 22.

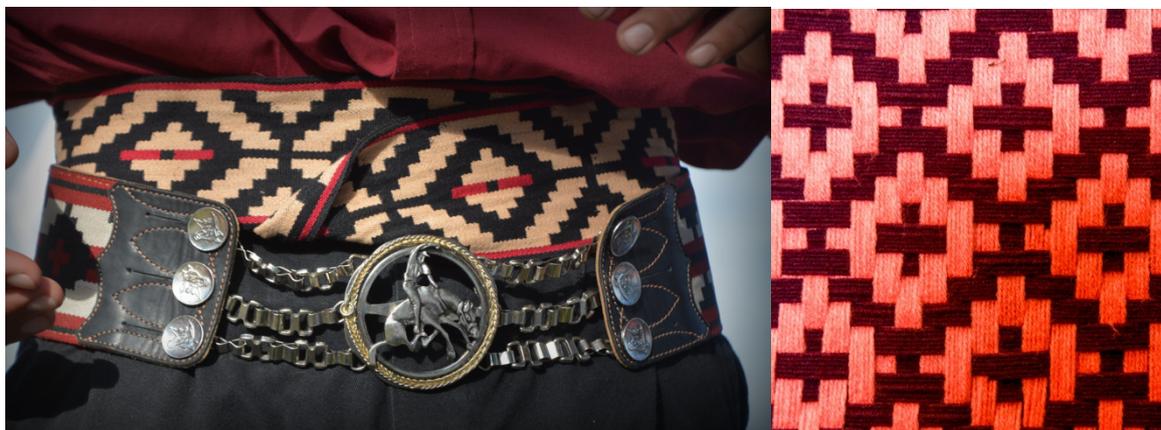
Figura 26 – painel 1 de fotos de produtos com grafismo Kaingang, lojas Caldar Pilchas Gaúchas.



Fonte: o autor

No painel acima pode-se observar uma variedade de produtos que utilizam os grafismos indígenas, mas há um desconhecimento quase que total da origem desses desenhos pelos consumidores. Em conversa com a proprietária da loja, Rosa Caldart, ela mesma apenas tinha conhecimento de um item de origem indígena, que era a cuia de mate, sobre os desenhos, pensava ela serem de origem tradicionalista, e não indígena. Questionada se os clientes sabiam da origem dos desenhos ela disse que eles também não tinham conhecimento. Aqui podemos perceber parte do apagamento sofrido pela etnia Kaingang, e dos indígenas de maneira geral e uma forma de apropriação cultural.

Figura 27 - Vestimenta tradicional gaúcha / Marca de metade clânica *Kamé*.



Fonte: Eduardo Amorim, Flickr / Fonte: artesanato das artesãs educadoras do Ponto de Cultura Kanhgág Järe da Terra Indígena Serrinha/RS. Foto: Tiago Kickhöfel.

Na grande maioria das vezes, os desenhos são reproduzidos tal e qual foram criados, conforme apresentado na figura 27. Muitos leigos podem até pensar que estes desenhos são do tradicionalismo, criados pelo movimento, por não conhecerem a sua verdadeira origem. A observação desse projeto se dá pelo fato de que o tradicionalismo é a manifestação mais próxima a usar os *Kãgrás*, mas não só o tradicionalismo gaúcho faz uso destes desenhos, são diversas as representações que tomam “emprestado” essas figuras e se inspiram na cultura dos povos indígenas por todo o Brasil.

Quando esse evento, ao qual denominamos anteriormente de “empréstimo” acontece, podemos configurá-lo como uma forma de “apropriação cultural”. Mas este não é um fato isolado ou exclusivo da cultura indígena, entre tantas outras apropriações, a moda, em movimentos recentes, se apropriou dos turbantes com estampas étnicas, tradicionalmente associados à cultura africana. Assim, nesta ação, a beleza estética é mantida, mas o objeto em si é esvaziado do seu sentido original. O termo “apropriação cultural” é um conceito antropológico que define quando elementos específicos de uma determinada cultura são adotados por pessoas ou por grupos culturais diferentes.

Ao falar dos povos indígenas, seja no Rio Grande do Sul ou de qualquer outra parte do Brasil, não podemos deixar de lembrar os diversos casos de apropriação cultural que vemos com frequência nos meios de comunicação e redes sociais. Um dos casos mais famosos, é o da fabricante de sandálias Havaianas que em julho de 2014 usou de forma “ilegal” os grafismos do povo Yawalapiti²², conforme figura 4. De acordo com a agência de publicidade Almap BBDO, que atendia o grupo Alpargatas (empresa proprietária da marca Havaianas) na época, a empresa obteve o “direito de uso e reprodução de grafismos coletivos do povo Yawalapiti, para a produção de 10.000 kits promocionais de sandálias do projeto *Havaianas Tribos*, a serem distribuídos gratuitamente em campanha e ação específica”. Mas, a pessoa que assinou o contrato com a Alpargatas, embora pertencesse à etnia Yawalapiti, não era o chefe do grupo.

²² Os Yawalapiti ou Iualapitis são um grupo indígena que habita o estado do Mato Grosso, mais precisamente o sul do Parque Indígena do Xingu. Disponível em < <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Yawalapiti>>. Acesso em 15 de jun. de 2021.

Figura 28 - Havaianas Tribos.



Fonte: Amazônia.org.br.

Este caso nos remete um questionamento: “mas afinal, quem tem o poder de autorizar a reprodução de um desenho: o autor, uma etnia ou uma comunidade?”

Segundo Andreia de Andrade Gomes, advogada especialista em propriedade intelectual em reportagem para o jornal El País ²³ “o direito autoral indígena é um direito coletivo da própria etnia”. Ela ainda afirma que em casos que envolvem elementos comuns a mais de uma etnia, eles teriam de pedir a autorização do chefe de todas as etnias envolvidas naquela criação. Segundo o indígena que autorizou o uso das imagens “ele não sabia que precisava pedir autorização porque o desenho era dele, a pintura era dele”, mas na comunidade, eles decidem em conjunto.

No caso dos Kaingangs, as figuras geométricas utilizadas pelo movimento tradicionalista, agregam valor e identidade às peças (figuras 29, 30 e 31), mas, em breve pesquisa, não foram identificadas iniciativas ou materiais informativos sobre o pertencimento destes desenhos à etnia.

²³ NOVAES, Marina. As sandálias da polêmica. El País, 2015. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2015/02/13/politica/1423839248_331372.html. Acesso em 30 jun. 2021.

Figura 29 - Vestimenta tradicional gaúcha.



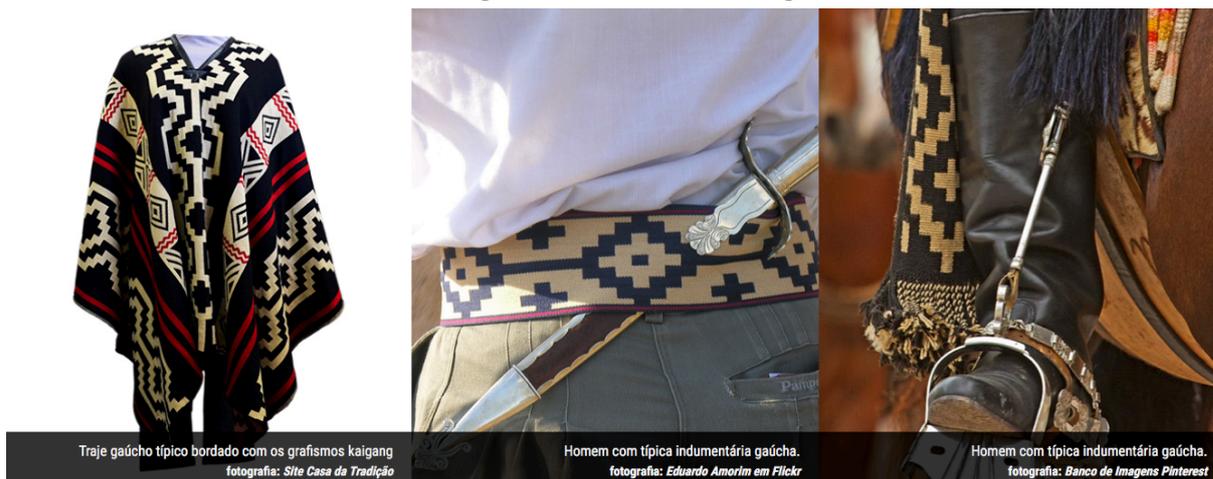
Fonte: Casa da Tradição.

Figura 30 – painel 2 de fotos de produtos com grafismo Kaingang, lojas Caldor Pilchas Gaúchas.



Fonte: o autor

Figura 31 - Indumentária gaúcha



Fonte: [amaacervos.com.br](http://www.amaacervos.com.br). Disponível em: <http://www.amaacervos.com.br> – Acesso em em 22 mai. 2019

Os grafismos da etnia Kaingang são utilizados há décadas pelo movimento tradicionalista gaúcho, mas diferentemente do caso Havaianas, citado anteriormente, não há um controle pelo uso de tais grafismos. Parece que há, por parte da sociedade em geral, uma "licença" para esta apropriação, por se tratarem os Kaingangs de uma etnia vista como inferiorizada, sendo assim passível de apropriação. Nessa discussão, não estão inclusas apenas questões estéticas ou históricas, há, por parte daqueles que reproduzem estas formas, significativos ganhos econômicos. Uma superfície estampada é geralmente mais cara do que uma superfície em branco, assim, uma imagem é um forte argumento de venda. Outro ponto de discussão não é a forma literal de como é feita apropriação em si, mas a falta de conhecimento sobre os significados, como observado por Lisandra Barbosa Macedo Pinheiro (2015).

Não é o ato de usar turbante que ofendem esses grupos, mas o fato de usar o turbante sem ter consciência de que para muitas comunidades o significado do turbante se mostra para além da estética, possuindo um valor simbólico no âmbito da religiosidade, de crença ou de posição social dentro dessas comunidades. E mais ofensivo ainda é utilizar-se desse símbolo para fins econômicos, como mercadoria ou valor de troca, dentro da lógica capitalista de inovação de produtos, surgimento de modas ou objetos de consumo que alimentam e empoderam o referido sistema. (PINHEIRO, 2015, p. 08)

Atualmente os questionamentos sobre apropriação cultural estão relacionados em maior parte ao consumo da cultura, por trazer interfaces mais visíveis de pertencimento. Quando um símbolo de um povo ou etnia, visto como inferior, é tomado pelo outro dito dominante, isso se

torna uma relação de privilégio de uma cultura em relação à outra. Essa prática deixa de lado os rituais, a história e tornam invisíveis as lutas de determinado povo.

Quando falamos em apropriação cultural não podemos deixar de mencionar o etnocentrismo, o racismo e as suas relações com o capitalismo. A vestimenta “imposta” aos indígenas do Sul pelos missionários e ibéricos pode ser visto como um episódio de etnocentrismo, pois estes eram mais bem vistos pelos colonizadores ao se vestirem como eles ao invés das suas tradicionais indumentárias.

2.6 O etnocentrismo e a apropriação cultural

Quando lemos nos livros de História que Pedro Alvares Cabral descobriu o Brasil em 1500, sendo que a nossa terra naquele momento já era habitada, estamos diante de um pensamento etnocêntrico. O mesmo ocorre com a história contada pelos descendentes brancos europeus americanos, que atribuem a Colombo a “descoberta” da América. O etnocentrismo é uma visão, um ponto de vista, tido por uma determinada sociedade que assume uma posição de superioridade em detrimento de outras que são vistas como “bárbaras”. Segundo Laraia (1986) o pensamento etnocêntrico é um fenômeno universal, visto até nas mais diversas tribos:

Os Cheyene, índios das planícies norte-americanas, se autodenominavam "os entes humanos": os Akuáwa, grupo Tupi do Sul do Pará, consideram-se "os homens": os esquimós também se denominam "os homens", da mesma forma que os Navajo se intitulavam "o povo". Os australianos chamavam as roupas de "peles de fantasmas", pois não acreditavam que os ingleses fossem parte da humanidade: e os nossos Xavante acreditam que o seu território tribal está situado bem no centro do mundo. É comum assim a crença no povo eleito, predestinado por seres sobrenaturais para ser superior aos demais. Tais crenças contêm o germe do racismo, da intolerância, e, frequentemente, são utilizadas para justificar a violência praticada contra os outros. (LARAIA, p. 73, 1986)

O fato de que o homem vê o mundo através de sua cultura tem como consequência a propensão em considerar o seu modo de vida o mais correto (LARAIA, 1986). O ponto de vista etnocêntrico resulta em apreciações negativas dos padrões culturais de povos diferentes. Práticas de outros sistemas culturais são vistas como absurdas, deprimentes, imorais e exóticas e, portanto, precisam de interferência, para serem modificadas ou “civilizadas”. Mas o que vemos acontecer comumente nesses processos de aculturação, é o que chamamos de apropriação cultural, pela cultura dita dominante. Outro fator a ser observado é via de mão dupla presente nesse processo, por exemplo: No Brasil os negros perderam muitas de suas

tradições culturais originais, mas a nossa sociedade herdou muito da cultura africana, como as danças, a comida e as religiões de matriz. O etnocentrismo tenta impor os seus hábitos e costumes, mas, ao passo que impõe a sua cultura, inevitavelmente também incorpora hábitos da cultura dominada, mesmo que não assumidamente e esse “não assumir” configura-se muitas vezes por apropriação.

Hoje em dia é comum nos depararmos com o termo “apropriação cultural”. Temos visto na mídia diversas críticas a forma que a cultura “branca” se apropria de alguns movimentos populares pertencentes à cultura negra, indígena, entre outras. E, quando o assunto é “Brasil”, são muitas as referências para a música, a moda e o design, áreas que com frequência revisitam produções de outras etnias. Movimentos como o funk, o samba, o carnaval e até as nossas favelas são facilmente encontrados em criações de grandes marcas mundo afora. Um exemplo famoso de apropriação que causou muitas críticas foi feito pela marca francesa Givenchy em 2014, quando estampou em algumas peças de sua coleção a palavra “favela”, em referência direta às favelas brasileiras. O curioso, e o motivo das diversas críticas no caso, era o valor das peças: uma camiseta de malha de algodão, que comumente definimos como “básica”, poderia custar mais que 400 dólares.

Figura 32 - Camiseta Favelas 74, Givenchy, coleção primavera, 2014.



Fonte: Extra. Disponível em: <https://extra.globo.com/mulher/moda/camiseta-da-givenchy-com-palavra-favelas-custa-quase-mil-reais-11325747.html>. Acesso em 12 de fev. 2022.

Segundo o designer da marca na época, o italiano Riccardo Tisci, o nome “Favelas 74”, era fruto da obsessão dele pela cultura brasileira, acrescida pelo ano de seu nascimento (1974). A coleção foi uma das mais comentadas e copiadas na época, até hoje, uma das mais populares da marca. Grifes como a francesa Givenchy e as italianas Prada e Dolce Gabbana estão frequentemente envolvidas em episódios de apropriação. Em 2020 a Prada lançou uma sandália de couro trançado (figura 33) similar aos modelos criados no Nordeste do Brasil, o calçado logo virou alvo de acusações de apropriação cultural pelo design e pelo material utilizado. Mas não era só isso, a crítica, assim como no caso da Givenchy, era também o valor: por volta de R\$ 4,4 mil, bem diferente do valor das sandálias encontradas nas feiras populares no Nordeste do Brasil, que custam por volta de R\$ 15. Famosos brasileiros se posicionaram sobre o assunto e protestaram em postagens da grife nas redes sociais. Um dos comentários feitos ao projeto da Prada foi “Isso é produzido no nordeste do Brasil. Não é Prada, é apropriação cultural”.

Figura 33 - Sandália de couro trançado Prada, 2020.



Fonte: Bahia Notícias. Disponível em: <https://www.bahianoticias.com.br/cultura/noticia/38038-grife-italiana-vende-sandalia-nordestina-a-r-4-mil-e-sofre-criticas-por-apropriacao.html>. Acesso em 12 de fev. 2022.

De fato, práticas como as que vemos nos dias de hoje nas mídias e nas lojas em produtos com características de uma determinada cultura, sempre aconteceram, mas era uma prática tida como normal e possível. Mas só de algum tempo para cá foi que as pessoas começaram a identificar e criticar publicamente episódios de apropriação cultural, fazendo com que marcas, empresas e designers tenham um pouco mais de cuidado com as suas criações.

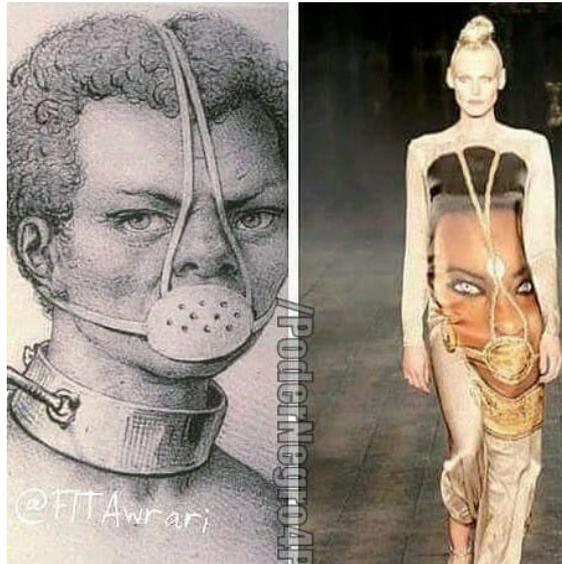
No centro desses debates geralmente encontramos a cultura negra, pouco se fala na apropriação cultural sofrida pelas etnias indígenas do Brasil, que é tão frequente. Por se tratar de povos que historicamente têm menos acesso e menos espaço na sociedade e nas mídias, marcas, projetos e empresas comumente usam seus padrões sem repercussões ou protestos, salvo alguns casos. No caso do tradicionalismo gaúcho, essa apropriação acontece de forma silenciosa, podendo-se dizer que é socialmente permitida.

Pinheiro (2015) nos fala que Roger Chartier percebe o termo apropriação cultural como uma forma de resistência perante a imposição de uma cultura dominante, principalmente ao que se refere ao consumo cultural. Já de acordo com Bordieu (1979, apud Pinheiro 2015) a distinção das práticas culturais se define, pelos gostos e preferências que não se constituem de forma isolada, estando diretamente associada à lógica de cada grupo, e se tornando um fator de definição de uma identidade coletiva. Alguns motivos ou padrões de fato só existem em determinadas culturas, como os produzidos pela etnia Kaingang e usados pelo movimento tradicionalista, estando associados à “lógica de grupo” apontada por Bordieu. Uma das grandes questões da discussão é “quem de fato pode usar um produto cultural de um determinado grupo, sem que seja considerado apropriação cultural?”. Os críticos contrários, segundo descrito por Pinheiro (2015), acusam aqueles que rejeitam a apropriação.

Aqueles que não aceitam a apropriação cultural indevida, promovem um retrocesso e apontam um pensamento conservador, ao entender que uma determinada prática cultural só deve ser exercida pelo grupo que o legitima. (PINHEIRO, p. 02, 2015)

Pensamentos contrários e a favor da apropriação fomentam um cabo de guerra a cerca do tema, gerando debates inesgotáveis, mas sempre profícuos, sobre o assunto.

Figura 34 - Escrava Anastácia / imagem estampa vestido.



Fonte: Portal Geledés. Disponível em <https://www.geledes.org.br/apropriacao-cultural-racismo-etnocentrismo-ou-capitalismo/>. Acesso em 14 de fev. 2022.

Uma imagem que provocou polêmica em 2018 foi a da escrava Anastácia (figura 34) usada como estampa em um vestido durante um desfile de moda. Na ocasião, o motivo da revolta, foi a expressão do rosto usado na estampa, onde demonstrava certa alegria e sensualidade em usar uma máscara punitiva de ferro, instrumento que representa a imagem da escrava. O objeto de tortura representado nada tem a ver com alegria ou sensualidade, caracterizando apropriação da imagem, mas longe do seu conceito original.

De fato, o tema é prismático e sobre ele discorrem diversas interpretações. Chartier (p. 28, 1987) versa sobre apropriação como formas diferenciadas de interpretação e que para entendermos estes enraizamentos seria necessário termos conhecimento do espaço próprio das práticas culturais. Ainda sob pensamento de Chartier (1987), ele nos diz que “a apropriação, tal como a entendemos, tem por objetivo uma história social das interpretações, remetidas para as suas determinações fundamentais (que são sociais, institucionais, culturais) e inscritas nas práticas específicas que as produzem”, assim entendemos pelo pensamento de Roger Chartier que a interpretação sobre estas práticas de apropriação requer uma construção de sentido mais ampla, logo, relaciona-se à pluralidade de compreensões, de interpretações e, conseqüentemente, de empregos.

Sempre ouvimos falar sobre a apropriação cultural, mas quase sempre de forma negativa. A apropriação sempre esteve presente em nossa sociedade, mas muitas vezes atuando de forma positiva também, disseminando uma determinada cultura em outro lugar. Entre alguns casos podemos citar as festas juninas, que são culturalmente tradicionais na região Nordeste, mas que durante o mês de junho, as regiões Sul e Sudeste também comemoram as festividades, promovendo a cultura, a música e a comida da região Nordeste. Provavelmente muitos desconhecem os motivos destas festas, e esse é o mote principal do debate sobre apropriação.

Outro caso a ser observado é o descrito por Rinpoche (2013), onde o *tulku*²⁴ narra a invasão da Índia ao Tibet, pelo regime comunista chinês. A invasão resultou na destruição de centenas de mosteiros e a expulsão de monges do Tibet. A diáspora tibetana fez com que a cultura budista se espalhasse pela Europa, Estados Unidos e posteriormente América do Sul. Este fato levou a essas novas culturas os conhecimentos da milenar da prática budista tibetana, aproximando-as de um novo conhecimento. Esses novos praticantes não eram tibetanos, e pelo olhar da apropriação conservadora, eles provavelmente não poderiam exercer essa nova cultura. A partir daí, o budismo se expandiu pelo mundo.

A apropriação é um tema constante às práticas do etnodesign, que imerge em cenários étnicos e culturais dos mais diversos tipos, proporcionando conhecimento, mas também estranheza.

Segundo a tradição tibetana Tulku é a encarnação reconhecida de um lama eminente (RIPONCHE (2013)).

3. KANHRĀNRĀN²⁵ (ENSINAR)

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.

Vitor Papanek

3.1 O etnodesign

Laraia (p. 45, 1986) nos diz que a manipulação adequada e criativa do patrimônio cultural permite as inovações e as invenções. Estas inovações citadas por Laraia podem ser observadas nos artefatos criados contemporaneamente através do processo do etnodesign. O etnodesign vem sendo uma prática comum ao design tradicional, que por vezes se apropria da cultura de alguns povos, como os indígenas, para criar peças diferenciadas e com maior apelo comercial. Mas, a partir das observações de Pinheiro (2015) sobre apropriação cultural e a crise conceitual das identidades na modernidade de Hall (2011), surge uma questão, “onde começa e onde termina a prática ética do etnodesign?”

O etnodesign no Brasil desenvolve-se com o propósito de resgatar processos e tecnologias próprias a grupos étnicos brasileiros, e de fato o faz, até certo ponto. A produção desses grupos contribui para a construção do universo identitário do nosso povo, pois grande parte desses produtos integra o cotidiano da população do nosso país. Desde o seu surgimento o etnodesign então se apresenta como nova proposta para as pesquisas em design, tornando-se uma opção para pesquisadores e designers manterem contato com um universo muitas vezes desprezado pelos teóricos do design tradicional. Para Anderson Diego da Silva Almeida (2018) o etnodesign promove o intercâmbio entre culturas:

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. (ALMEIDA, 2018)

²⁵ *V.tr.pl.* ensinar. WIESEMANN, Ursula Gojtéj. Dicionário Kaingang – Português / Português – Kaingang. 2ª edição. Curitiba, 2011.

Ainda segundo Almeida (2018) o etnodesign tem como finalidade estudar a materialidade de uma cultura, pesquisar métodos de produção étnica e interpretar significados que são transmitidos pelos artefatos.

Muito antes de se tornar Brasil, nossos indígenas já produziam peças de “design”, que serviam para o dia a dia, mas que também possuíam significados intrínsecos aos seus rituais religiosos, não muito diferente do que vemos hoje. Ao pesquisar o etnodesign no Brasil encontramos poucas referências relacionadas ao tema, salvo alguns designers, geralmente reconhecidos internacionalmente, que se apegam à temática indígena; sendo que há um imenso potencial para o etnodesign no Brasil a ser revisitado. Por esta observação, percebe-se que ainda falta aos designers brasileiros encontrar o seu viés étnico, desdenhado historicamente pelas escolas de design que são baseadas em conceitos europeus.

Lacoste (1986, apud Marshall e Almeida, 2017) distingue três tipos de vertentes para o etnodesign (figura 35): a “coisa nua” que corresponde aos objetos naturais, a “ferramenta” que se trata dos objetos utilitários e a “obra” que correspondem aos objetos artísticos. Para Lacoste estas vertentes possuem uma inter-relação e foram evoluindo com o passar do tempo pela intervenção da inteligência humana.

Figura 35 - Vertentes do etnodesign.



Fonte: O autor. Adaptado de Marshall e Almeida, 2017.

Para Lacoste (1986, apud Marshall e Almeida, 2017) os objetos utilitários ocupam uma posição intermediária, as primeiras produções humanas, como as dos povos indígenas,

eram objetos naturais que também são classificados como objetos artísticos por serem fabricados manualmente.

Para Almeida (2017), em seus estudos sobre o etnodesign afro-brasileiro, o etnodesign em si não existe, o que existe são formas de representá-lo ou simplesmente a apropriação cultural tal como conhecemos. A ação dos designers, no intuito de “melhorar” produções étnicas entram, nas comunidades com o propósito de tornar esses produtos mais comercializáveis e atraentes. Essa é prática bastante questionável, pois essas culturas são “revisitadas”, seus símbolos são capturados, modificados ou simplesmente reproduzidos e não lhes é dada participação nos lucros das vendas destes produtos. No Brasil, assim como em grande parte do mundo, o design não é acessível; o etnodesign, que poderia ser uma alternativa para facilitar o acesso ao design por grande parte da população, o torna ainda mais inacessível.

Almeida (2017) nos diz ainda que o design é uma arma capitalista, pois vende produtos, imagens e marcas, preocupando-se apenas com o mercado, não com as etnias e suas mensagens. O etnodesign geralmente extrai dessas culturas aquilo que lhes é interessante comercialmente, mas sem nenhum serviço, ou preocupação com a inclusão dessas comunidades. Assim, o design, através do etnodesign, mostra-se como uma potente ferramenta da memória de um povo, mas os procedimentos utilizados nesses resgates são questionáveis, bem como os seus resultados.

O design brasileiro ganhou reconhecimento internacional a partir do uso do etnodesign, designers como os Irmãos Campana e Marcelo Rosenbaum (figura 36) souberam interpretar o espírito brasileiro em suas criações que ganharam fama ao redor do mundo.

Figura 36 - Comunicação da luminária Jiboia, Marcelo Rosenbaum.



Fonte: Rosenbaum.com.br. Disponível em: <http://rosenbaum.com.br/projetos/yawanawa/colecao-a-forca-da-floresta>. Acesso em em 26 mai. 2019.

Assim, no Brasil, o design começa a tornar-se mais autônomo em relação à sua própria linguagem, distanciando-se dos conceitos europeus, depois que passa a assimilar aspectos de sua rica diversidade cultural, como observado na imagem acima no trabalho desenvolvido pelo designer Marcelo Rosenbaum no *Instituto A Gente Transforma*, que atua com os indígenas Yawanawás no estado do Acre. Outro ícone do design brasileiro é a poltrona "Favela" (2001), design dos irmãos Campana, que é constituída por pequenos fragmentos de madeira em alusão à periferia de São Paulo. Há peças dos irmãos Campana nos acervos dos museus MoMA em Nova York, Vitra, em Berlim, na Alemanha, Museu de Artes Decorativas, em Montreal, no Canadá, e MAM (Museu de Arte Moderna), em São Paulo.

Figura 37 - Poltrona Favela. Irmãos Campana.



Fonte: Edra. Disponível em <https://www.edra.com/it/product/Favela/Favela>. Acesso em 17 de fev. de 22

A poltrona Favela é um dos maiores ícones do nosso design e um dos itens mais cobiçados do catálogo da italiana Edra, que detém os direitos de venda do produto. Para tornar o produto ainda mais autêntico e com cara de “Brasil”, ela é produzida por cooperativas no Brasil e depois exportada para a Itália, de onde é comercializada para o mundo. A poltrona pode custar mais de R\$ 31.000,00 e a sua miniatura, para pôr na estante, chega a custar R\$ 6.000,00. Através do etnodesign e dos valores cobrados pelos seus artefatos observamos o quanto as culturas “exotizadas²⁶” são exploradas comercialmente e imagetivamente, não só no Brasil.

²⁶ Adjetivo. Referente a exótico. Que não é comum; que expressa extravagância ou excentricidade. Disponível em <https://www.dicio.com.br/exotico/>. Acesso em 24 de mai. de 2022.

3.2 Educação pelo Design

O design existe desde os primórdios da humanidade, mas o termo veio muito depois com o movimento precursor *Arts and Crafts*²⁷, capitaneado pelo designer têxtil e ativista inglês William Morris. Naquele movimento, o designer que era o próprio artesão, executava manualmente todas as etapas do processo de produção de suas peças. Esse procedimento era defendido por Morris, onde o desenho e a produção de determinada peça não deviam ser separados e de que, sempre que possível, produzidos pela mesma pessoa. Os autores deveriam ser simultaneamente designers e artesãos.

As culturas nem sempre sabem o que é design, nem por isso deixam de fazê-lo só porque não conhecem o termo. Podemos dizer então que uma determinada comunidade, ao produzir artefatos, está realizando empiricamente um processo de design, sendo que as suas produções apresentam certas funcionalidades, sejam elas ritualísticas ou não. São design porque são frutos de um processo intelectual, além de um trabalho que requer tecnologias de produção. Portanto, o design está ligado à cultura dos povos, compreendendo a sua história e construído por meio de uma linguagem, formal, visual ou funcional, elementos passíveis de interpretação. Para Victor Papanek (1995) todos nós, de uma forma ou de outra, somos 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, executar um mural, pintar uma obra de arte, escrever um concerto. Mas design é também limpar e organizar uma escrivaninha, arrancar um dente quebrado, fazer uma torta de maçã, escolher os lados de um campo de futebol e educar uma criança (PAPANEK, 1995).

Papanek (1995) capacita a todos com habilidades de designer, por ser a ação projetual inerente à atividade humana. Desde a metade do século XX, a forma de pensar dos designers vem sendo estudada, não à toa, existem atualmente diversas metodologias para os “não designers” com o foco em planejamento e estratégia, que visam a colaboração e a inovação.

²⁷ Arts and Crafts foi um movimento estético e social inglês, da segunda metade do século XIX, que defende o artesanato criativo como alternativa à mecanização e à produção em massa. Reunindo teóricos e artistas, o movimento buscava revalorizar o trabalho manual e recuperar a dimensão estética dos objetos produzidos industrialmente para uso cotidiano. Disponível em < <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo4986/arts-and-crafts>>. Acesso em 15 de jun. 2021.

Na educação, o Design possibilita a integração de diversos conteúdos e a viabilização de novas vivências com foco em desenvolvimento de projetos e resolução de problemas, além de desenvolver os sentidos e a percepção; suscitando atitudes, habilidades e comportamentos nos estudantes, tais como: iniciativa, pensamento divergente, criatividade, pensamento crítico e reflexivo, senso estético, entre outros. As atividades de design nas escolas contribuem de diversas formas no processo de construção de conhecimentos e na realização de aprendizagens mais significativas.

3.3 O ensino da temática indígena nas escolas e a lei 11.645/2008

A função de uma lei é controlar os comportamentos e ações dos indivíduos em uma sociedade. Sempre que nos deparamos com alguma lei pensamos de imediato que ela se refere a um comportamento ou ação que não é muito respeitado e por isso houve a necessidade de cria-la. Com a Lei 11.645 não foi diferente. Esta foi promulgada com o objetivo de promover o ensino da história das populações indígenas e afro-brasileiras no sistema de ensino de todo o país. Uma tentativa de dar visibilidade aos grupos menos representados, no qual se inclui os indígenas, que, quando citados, geralmente o são pelo seu exotismo; por isso busca-se uma educação que tente superar essa visão exótica e folclórica imposta à diversidade, conforme aponta Canen:

[..] superar visões "exóticas" e "folclóricas" da diversidade cultural, que a reduzem a aspectos tais como rituais, receitas e costumes povos diversos. A partir do paradigma da teoria crítica, essa perspectiva questiona as relações desiguais de poder que legitimam certas culturas em detrimento de outras. Nesse sentido, parte relevância de se promoverem práticas pedagógico-curricular, que problematizem a construção das diferenças e que desafiem preconceitos relacionados àqueles considerados "diferentes". (CANEN, 2000 APUD MARQUES; TROQUEZ, 2018)

Então, em março de 2008, no governo do então Presidente Luiz Inácio Lula da Silva e tendo como Ministro da Educação Fernando Haddad, foi sancionada a lei que trata da obrigatoriedade da inclusão dos conteúdos culturais e históricos das populações indígenas, afro-brasileiras e africanas, para os alunos do ensino fundamental e médio em escolas públicas e privadas de todo o Brasil. Passados alguns anos o tema ainda é considerado um assunto secundário em muitas escolas e por vezes sequer é citado. Visto que o Brasil é um país multiétnico, oficialmente reconhecido em nossa Constituição de 1988.

A temática como um todo é vista de forma transversal uma vez que não foram criadas novas ou específicas disciplinas para tratar destes temas, salvo em algumas instituições de ensino superior. Assim, o desenvolvimento destes temas pode cair no esquecimento por algumas escolas ou professores. Uma proposta mais efetiva deveria incluir a diversidade de forma específica nas salas de aula, mas nem todos os professores se sentem seguros em tratar destes assuntos, conforme apontado por Silva e Costa:

Muitos professores se queixam que não tiveram acesso a essa temática em seus cursos superiores de licenciatura e temem por reproduzir imagens estereotipadas e preconceitos por falta de material pedagógico de qualidade. A Lei 11.645/2008 exige que professores e alunos da Educação Básica no Brasil conheçam, reconheçam, aprendam, valorizem e divulguem a história e as culturas indígenas, mobilizando distintos conteúdos dos diversos componentes escolares. (SILVA; COSTA, 2018)

Conforme Parecer Homologado nº 14/2015 sobre as Diretrizes Operacionais para a implementação da história e das culturas dos povos indígena na Educação Básica, em decorrência da Lei no 11.645/2008, tem sido um desafio trazer a temática da história e da cultura dos povos indígenas para dentro das escolas, essa ação sempre provoca tensões e contradições entre os povos indígenas e os sistemas de ensino. Os não índios querem, através do seu ponto de vista eurocêntrico, dizer como os indígenas são, mas essa não é a mesma visão deles, provocando assim atritos. Ainda existe um enorme desconhecimento e preconceito em relação às etnias indígenas, mesmo assim, a lei foi um grande avanço.

A correta inclusão da temática da história e da cultura dos povos indígenas na Educação Básica tem, assim, importantes repercussões pedagógicas na formação de professores e na produção de materiais didáticos e pedagógicos, os quais devem atribuir os devidos valores à história e culturas dos povos indígenas para o efetivo reconhecimento da diversidade cultural e étnica da sociedade brasileira. (PARECER, 14/2015).

Percebe-se que ainda persistem muitas incompreensões em torno do da Lei no 11.645/2008. Muitos estabelecimentos de ensino não realizam ações específicas para o tratamento correto da Lei, e quando o fazem, são feitas sem a devida orientação histórica, linguística ou antropológica, provocando o efeito contrário ao desejado pela Lei: a reprodução de estereótipos e preconceitos tradicionalmente utilizados contra as etnias indígenas, entre outras. O Parecer de 14/2015 aponta para os principais problemas relacionados a representação dos povos indígenas no imaginário social brasileiro:

- Reificação da imagem do indígena como um ser do passado e em função do colonizador;
- Apresentação dos povos indígenas pela negação de traços culturais (sem escrita, sem governo, sem tecnologias);
- Omissão, redução e simplificação do papel indígena na história brasileira;

- Adoção de uma visão e noção de índio genérico, ignorando a diversidade que sempre existiu entre esses povos;
- Generalização de traços culturais de um povo para todos os povos indígenas;
- Simplificação, pelo uso da dicotomia entre índios puros, vivendo na amazônia versus índios já contaminados pela civilização, onde a aculturação é um caminho sem volta;
- Prática recorrente em evidenciar apenas características pitorescas e folclóricas no trato da imagem dos povos indígenas;
- Ocultação da existência real e concreta de povos indígenas particulares, na referência apenas “aos índios” em geral;
- Ênfase no “empobrecimento” material dos estilos e modos de vida dos povos indígenas. (PARECER, 14/2015)

A inclusão correta da temática dos povos indígenas na educação é importante, tanto na formação de professores quanto na produção de materiais didáticos que, por sua vez, devem valorizar devidamente a história e a cultura dos povos indígenas, bem como os demais grupos étnicos da nossa sociedade, contribuindo para a construção e o reconhecimento da diversidade brasileira que caracteriza nossa sociedade como multicultural, pluriétnica e multilíngue. O Parecer reforça a ação do “reconhecimento” em diversos níveis para a construção dessa sociedade pluricultural e pluriétnica. Por fim, algumas orientações são descritas pelo Parecer para os estabelecimentos de ensino, como:

Elaborar ou reformular, com a participação de toda a comunidade escolar, o seu projeto pedagógico e cultural, incorporando em seu currículo o ensino da história e da cultura dos povos indígenas, bem como dos demais grupos étnicos e raciais constituintes da sociedade brasileira, em uma abordagem multidisciplinar, interdisciplinar e transdisciplinar ao longo do ano letivo; Estimular a realização de estudos sobre a história e culturas dos povos indígenas e dos demais grupos étnicos e raciais constituintes da sociedade brasileira, proporcionando condições para que os professores, gestores e demais funcionários participem de atividades de formação continuada promovidas na própria escola; Estimular o trabalho colaborativo dos docentes, numa perspectiva interdisciplinar, para disseminação do tratamento adequado da temática dos povos indígenas no âmbito escolar; Possibilitar encontros entre estudantes e representantes de povos indígenas que vivam no Município ou no Estado em que a escola se situa, com a finalidade de realizar atividades científico-culturais que promovam o tema da diversidade étnico-racial e cultural [...]. (PARECER, 14/2015)

3.4 Uma educação para além do 19 de abril

Uma lei por si só não é capaz de mudar uma realidade, mas nos traz um ponto de observação e reflexão sobre diversas temáticas em nossa sociedade. Em se tratando dos povos indígenas, aquilo que é genericamente lembrado é o que é repassado no dia 19 de abril anualmente. Mas o que é reproduzido na data comemorativa desta data apenas reforça o caráter folclórico com o qual os indígenas são retratados pela sociedade, ou seja, de forma homogênea e muitas vezes caricata. O produto desta dissertação não responde a todas as questões, mas como proposta, busca instigar professores e alunos para que o dia 19 de abril não seja mais uma replicação do senso comum sobre os povos indígenas.

O tema é transversal e precisa ser trilhado em diversas atividades durante todo o ano, conjuntamente com outros temas tão importantes para a nossa sociedade, para que quando no dia 19 de abril, alunos e professores tenham proximidade com o tema. Nas escolas brasileiras, segundo Silva e Costa (2018), o Dia do Índio repete fórmulas desgastadas ano após ano, com desenhos estilizados, caracterizações folclóricas e mostrando um ser “exótico” e pertencente a um passado, longe do cotidiano. Silva e Costa (2018) ainda afirma que:

Invariavelmente, professores e alunos se veem envolvidos em atividades que reproduzem estereótipos e pouco acrescentam à formação de crianças e jovens, que continuam a ver os indígenas como aqueles que andam nus ou apenas vestem tangas, possuem colares e cocares, falam línguas estranhas e estão distantes do "grau de civilização" dos não índios. (SILVA; COSTA, 2018)

Ainda segundo o Parecer Homologado 14/2015 o que se vê nas escolas de educação básica é a restrição da temática às áreas de Educação Artística, Literatura e História Brasileira, sendo que a Lei em questão determina que a sua inserção se dê em todo o currículo escolar, devendo estar presente em todas as disciplinas, áreas do conhecimento ou outra forma de organização curricular de cada escola.

A história dos povos indígenas desde muito tempo é contada a partir da visão dos “brancos”. Somente muito recentemente surgiram escritores indígenas, dando voz à etnia. As representações dos indígenas na tv, internet, livros didáticos etc. não deixam espaço para uma visão diferente destes. Pessoas “atrasadas”, que vivem no meio do mato ou vadios que perambulam pelas ruas da cidade vendendo objetos, é assim que são comumente vistos. Essa visão distorcida é reforçada nas escolas através dos livros didáticos e do desconhecimento de alguns professores e, principalmente, através da grande mídia. Dificilmente o indígena é visto como protagonista da sua própria história.

3.5 A representação dos indígenas no livro didático

Não foi por respeito ou consideração que os povos indígenas “ganharam” o dia 19 de abril como data comemorativa. Na época em que a data foi criada, havia um movimento em alguns países da Europa que homenageavam seus povos originários, visto isso, o Brasil não quis ficar de fora. Foi, então que em 1943 o então presidente Getúlio Vargas declarou o 19 de abril como o Dia do Índio. Assim, com o decreto-lei 5.540/1943 a temática indígena começava a ser introduzida no calendário escolar. Mas estar inserido no calendário não significa que o

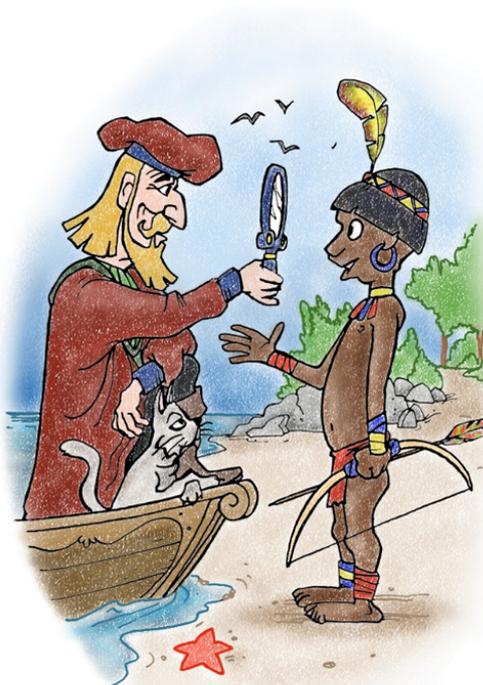
problema esteja resolvido. Os estereótipos e a falta de conhecimento podem fazer o efeito contrário ao que se propõe, gerando assim mais dúvidas e interpretações errôneas. De fato, a representação dos povos indígenas, seja por texto ou por imagem, ainda se faz distorcida, partindo de uma visão “branca” e colonizadora.

Figura 38 – Representação do indígena no livro didático



Fonte: <https://medium.com/@silviasalvador/o-%C3%ADndio-para-além-dos-livros-didáticos-e95afa534256>

Figura 39 – Ilustração para livro didático de ensino fundamental (História), realizada para o estúdio do ilustrador Paulo Borges



Fonte: <http://arttamas.blogspot.com/2011/06/livro-didatico-infantil-troca-de.html>

As imagens apresentadas anteriormente (figuras 38 e 39) remetem a um indígena da época do descobrimento do Brasil, como se ele ainda fosse assim, e muitos pensam que ainda são. Nesse sentido algumas ideias equivocadas são reproduzidas, como por exemplo, que “os indígenas fazem parte do nosso passado”, que “não tem civilidade” e que os poucos que ainda resistem não são mais indígenas. Assim, a escola faz um papel inverso, estimulando e reforçando ideias preconceituosas baseadas em um senso comum. Essa imagem equivocada é criada e reforçada pela mídia, que com suas criações apelativas tenta entregar a mensagem que é mais agradável aos olhos da grande massa, sem tentar desconstruir estereótipos.

3.6 O indígena na mídia

Segundo Giovani José da Silva (apud SCHMIDT; MALERBA, 2021) a televisão brasileira já retratou as populações indígenas em diversas produções, mas, geralmente com estética e linguagem estereotipadas, reforçando a ideia de que são “atrasados” e “primitivos”, “exóticos” e/ou “folclóricos”. Ainda segundo Silva, conforme citado por Schmidt e Malerba, 2021, os personagens aparecem associados exclusivamente à natureza reforçando o seu estado de ser “selvagem”. Uma preocupação apontada por Silva e comumente visto em qualquer produto ou produção é inferiorização ou ridicularização dos personagens indígenas.

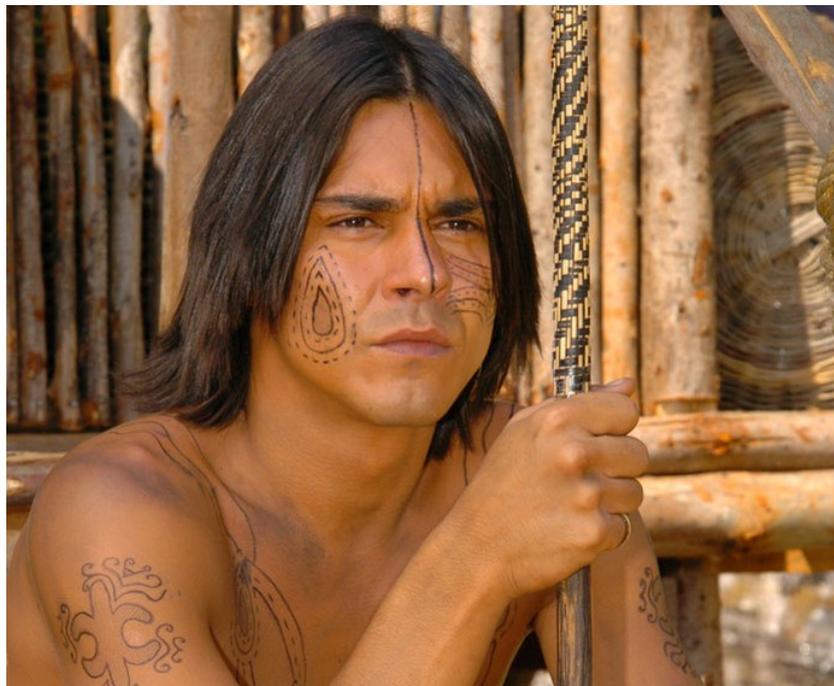
O historiador Silva, que ministrou *workshops* sobre os indígenas brasileiros para a Rede Globo de Televisão, para a novela *Alma Gêmea* (2006) relata o estranhamento da produção, público e atores na representação de indígenas com ausência de penas, cocares e tangas. Durante a produção uma pergunta era feita constantemente “cadê os índios que nós conhecemos dos manuais escolares?”. Com esta indagação podemos perceber a importância dos livros didáticos, que para muitos é o primeiro contato com diversos temas, que dificilmente serão desconstruídos posteriormente.

Figura 40 - Atriz Priscila Fantin com maquiagem conceitual indígena.



Fonte: <https://fanoticias.com.br/luz-e-os-nomes-mais-inusitados-das-mocinhas-das-novelas-da-globo/>

Figura 41 - Ator André Gonçalves com maquiagem conceitual indígena.



Fonte: <http://gshow.globo.com/Bastidores/noticia/2016/07/no-super-chef-andre-goncalves-diz-que-so-cortaria-cabelo-por-personagem.html>

As figuras 40 e 41 mostram o resultado do trabalho de workshop realizado pelo historiador Giovani José da Silva onde, por questões de apropriação cultural a maquiagem dos personagens indígenas foi desconstruída, sendo assim apresentada de forma conceitual, baseada

em símbolos geométricos que não tinham relação direta com nenhuma etnia indígena brasileira. Esse resultado foi questionado pela produção da novela e pelo público que via na tv um indígena diferente do que costumava ver, mas foi uma opção que Rede Globo encontrou para não ser acusada de apropriação cultural.

3.7 Visita à comunidade Kaingang de Farroupilha

Laraia (1986) nos diz que “a comunicação é um processo cultural”. Ele ainda pontua que, a linguagem humana é um produto da cultura, mas essa cultura não existiria se a humanidade não tivesse a possibilidade de desenvolver um sistema articulado de comunicação oral.

Sobre a História Oral, podemos dizer que esta fornece novas perspectivas para a pesquisa social possibilitando conhecer visões e interpretações diversas sobre determinado tema, além de capturar nuances e subjetividades que estejam possivelmente implícitas. Sobre o estudo das subjetividades na História Oral, Alberti (2004) nos diz:

Podemos, pois, concluir com relação à especificidade da história oral: sua grande riqueza está em ser um terreno propício para o estudo da subjetividade e das representações do passado tomados como dados objetivos, capazes de incidir (de agir, portanto) sobre a realidade e sobre o nosso entendimento do passado. (ALBERTI, 2004).

A História Oral deve ser empregada em investigações sobre os mais diversos temas contemporâneos, eventos ocorridos em um passado não muito remoto em que a memória das pessoas ainda alcance, para que se possam ser entrevistadas pessoas que dele participaram, seja como atores, ou como testemunhas (ALBERTI, 1990 apud CAPPELLE, 2010; BORGES, 2010; MIRANDA, 2010, p. 01)

Para a preparação e planejamento da imersão para este projeto foram consideradas as observações de Bauer e Gaskell (2008) sobre entrevistas individuais em profundidade. No estudo das ferramentas sugeridas pelos autores citados para o planejamento da atividade muitas foram as orientações práticas para a realização de uma pesquisa qualitativa, como por exemplo, o tempo médio de uma conversação:

A entrevista individual ou de profundidade é uma conversação que dura entre uma hora e uma hora e meia. Antes da entrevista, o pesquisador terá preparado um tópico guia, cobrindo os temas centrais e os problemas de pesquisa. (BAUER E GASKELL, 2008)

A partir dos métodos expostos por Bauer e Gaskell (2008), podemos classificar a entrevista feita como semiestruturada, ou seja, menos rígida e baseada em um roteiro aberto e adaptável, de acordo com o desenrolar do assunto pelo entrevistado.

Para perceber a cultura da etnia e como é feito o ensino dentro de uma escola Kaingang, em 30 de novembro de 2021 foi feita uma visita à comunidade da etnia localizada na área do balneário Santa Rita em Farroupilha, Rio Grande do Sul, onde vivem cerca de 33 famílias, sendo em média 130 pessoas entre adultos e crianças. Na ocasião fomos recebidos pela educadora indígena Orilde Ribeiro, professora da única escola da comunidade, que nos apresentou alguns livros didáticos e materiais utilizados em sala, bem como a dinâmica do ensino na comunidade. Na ocasião foram apresentados os primeiros esboços das ilustrações para a cartilha *Kãgran*. A intenção era verificar o quanto ela se identificava com aquelas imagens. Conforme apresentado anteriormente, a professora nos disse que a única imagem que era comum a ela era a da produção de cestas (figura 44), atividade que ainda faz parte do dia a dia da comunidade. As outras ilustrações, por representarem cenas históricas, não eram tão comuns a ela. A educadora nos disse que conhece o dia a dia da comunidade e aquilo que é repassado oralmente pelos seus ancestrais, não tendo acesso, assim como os demais alunos, a alguns fatos históricos de sua etnia.

Figura 42 - Vista da aldeia Kaingang em Farroupilha.



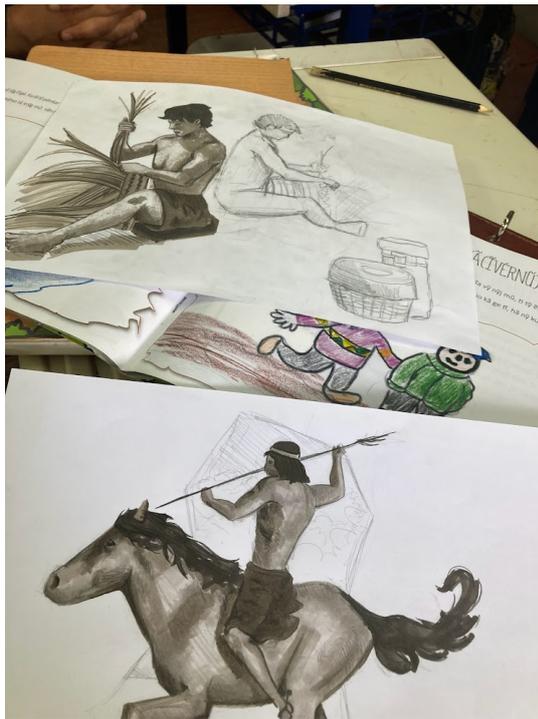
Fonte: o autor

Figura 43 - Professora Orilde, professora orientadora Juliane Cescon e o mestrando Francisco, em visita à comunidade Kaingang em Farroupilha/ RS. Novembro de 2022.



Fonte: o autor

Figura 44 - Esboços das ilustrações da cartilha Kãgran.



Fonte: o autor

Figura 45 - Alunos da escola Kaingang



Fonte: o autor

Antes da visita à comunidade, foram feitos alguns contatos com a professora Kaingang Orilde Ribeiro; primeiramente fizemos contato via aplicativo WhatsApp para vermos a possibilidade da nossa conversa e sobre a viabilidade do projeto. Em um segundo momento conversamos via plataforma GoogleMeet para que pudéssemos verificar se as questões tinham aderência à realidade percebida por ela no dia a dia como professora. A entrevista via GoogleMeet foi realizada no dia 21 de junho de 2021, às 17h30, onde o escopo da conversa era investigar a existência de materiais didáticos sobre a temática, bem como o uso destes na comunidade Kaingang no município de Farroupilha, e perceber bem como perceber a receptividade dos alunos a estes materiais e conteúdos. A conversa também buscava entender sobre o cotidiano da escola e de como os temas sobre a cultura Kaingang eram abordados em sala. O produto desta dissertação tem como objetivo principal o uso pelos não índios, mas durante o processo percebeu-se que alguns fatos históricos não são do conhecimento dos indígenas, abrindo assim a possibilidade de uso do projeto em escolas indígenas também.

O roteiro previsto para a entrevista foi:

1. Quantos alunos estudam na escola da comunidade?
2. Quais são as matérias abordadas no currículo escolar indígena?
3. Como é realizada a transmissão da cultura Kaingang?
4. Quais aspectos da cultura Kaingang são ensinados na escola?
5. Qual a maior dificuldade enfrentada pela escola da comunidade?

As questões acima foram feitas com êxito além de outras que foram surgindo ao longo dos desdobramentos das respostas. Tanto em nosso contato via GoogleMeet quanto no encontro presencial ficou claro a insatisfação da professora quanto à disponibilidade dos materiais didáticos. A escola conta apenas com um material desenvolvido pelo projeto Saberes Indígenas na Escola, da UFRGS, o *Kanhgág Vi Ki* (figura 46) que traz alguns contos em Kaingang, ilustrações lúdicas e a construção das principais palavras da língua da etnia. Tradicionalmente, praticamente todo o processo histórico da etnia é ensinado de forma oral, em casa, pelas famílias e na escola com a professora.

Figura 46 - Material *Kanhgág Vi Ki* / Saberes Indígenas na Escola, da UFRGS.



Fonte: o autor

A oralidade é essencial no aprendizado dos alunos, mas não conta com nenhum material de apoio adicional. Como observado por Candau (2011) desde muito cedo o homem recorre a extensões da memória, sendo que o homem quase nunca está satisfeito com o seu cérebro, sendo necessário complementos imagéticos e audíveis para que essa transmissão seja mais dinâmica, especialmente para os mais jovens. Vivemos na era das imagens e os jovens Kaingangs, assim como os demais jovens de suas idades, certamente se sentiriam mais atraídos por materiais mais dinâmicos. Candau (2011) nos mostra que essa é uma vontade inerente ao homem desde os tempos pré-históricos, “deixar traços” e “fazer memórias”:

Progressivamente, essa exteriorização da memória vai permitir a transmissão memorial. Desde as origens, ela traduz a vontade de "produzir traços" com o objetivo de compartilhar sinais transmitidos. De fato, as gravuras pré-históricas (Lascaux, grutas de Cosquer, Chauvet) ou proto-históricas (Vallée de Merveilles) são provavelmente a primeira expressão de uma preocupação propriamente humana: inscrever, deixar traços, assinar, deixar suas iniciais, "fazer memória". (CANDAU, 2011, p. 107)

Em nossa visita à escola foi observado a necessidade de materiais mais dinâmicos e próximos dos alunos, como suporte à história oral e escrita já estabelecida nos conteúdos educacionais. Livros, revistas, e-books, vídeos e afins poderiam ampliar o conhecimento dos alunos sobre variados temas, inclusive sobre a sua própria história.

3.8 Pesquisa: O ensino da temática indígena nas escolas

Tanto na conversa com a professora Kaingang como em diversas observações e conversas durante as aulas do mestrado, foi observado certa dificuldade pelos professores em tratar deste tema em sala, seja por falta de conhecimento dos professores, seja por resistência dos alunos ou até mesmo dos pais, e até da própria escola. Para perceber melhor esse cenário foi feito um questionário on-line para verificar quais as principais necessidades dos professores que têm contato com a temática. Foram entrevistados 8 professores, a maioria de História, sendo eles de ensino fundamental, médio e superior de escolas e universidades na Serra Gaúcha.

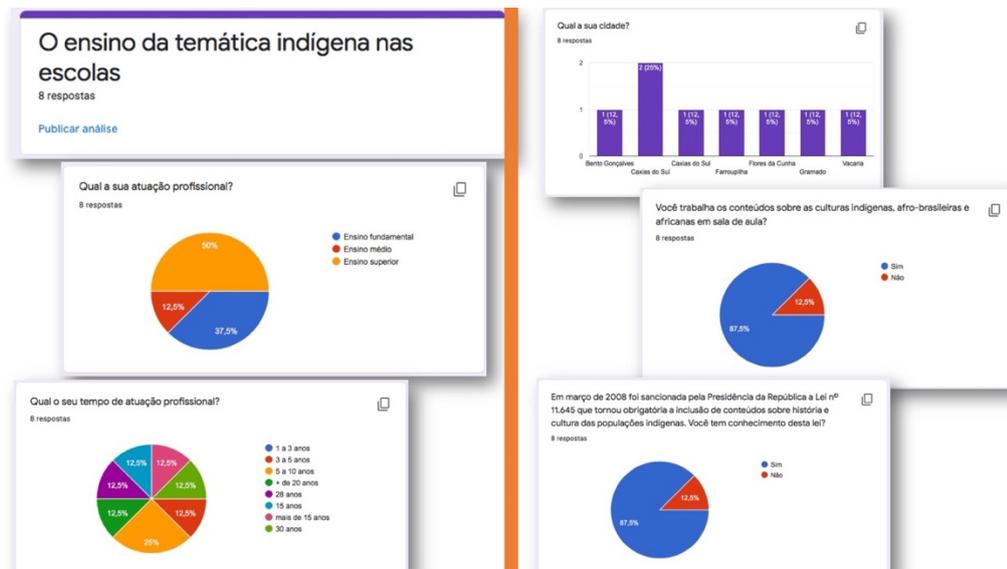
As respostas que mais aderiram ao projeto foram:

- 87,5% já trabalham os conteúdos sobre as culturas indígenas, afro-brasileira e africana em sala de aula;
- 50% dos respondentes não se sentem à vontade em trabalhar estes temas em sala de aula;
- 50% dos respondentes dizem que a carga horária destinada a estes temas é insuficiente para trabalhar em sala de aula e que, pelo menos, seria necessário 4h semanais, de forma pontual ou transversal para falar sobre o tema;
- Sobre os tipos de recursos para trabalhar em sala, vídeos e músicas foram os mais citados;
- Sobre as maiores dificuldades para tratar do tema em sala as respostas mais recorrentes foram:
 1. Tornar atrativo;
 2. Pouco material pedagógico disponível;
 3. Medo de tratar sobre o tema;
 4. Falta de conhecimento sobre o assunto.

A escolha em disponibilizar o produto desse projeto de forma digital se confirmou em uma das respostas, onde 87,5% dos respondentes preferiram trabalhar com um material digital ao invés de impresso.

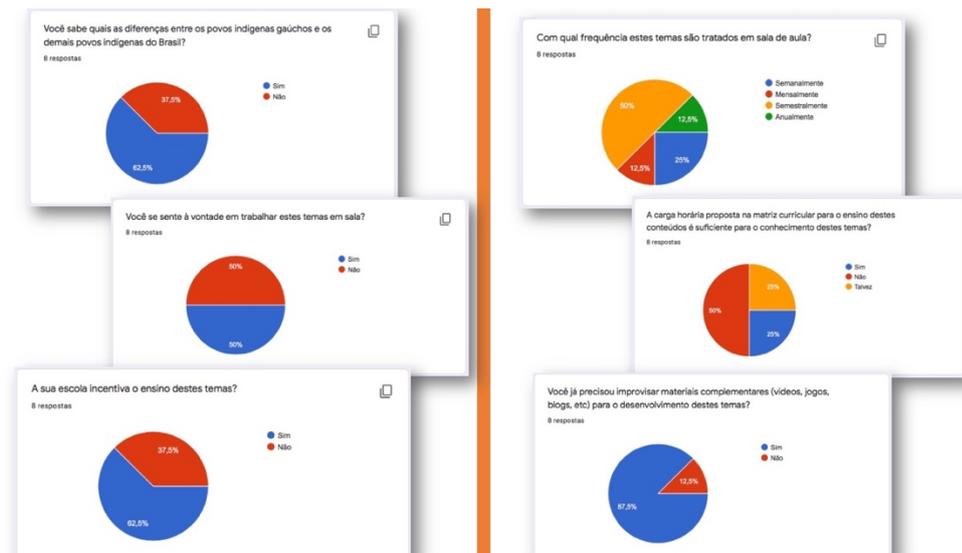
Abaixo os *prints* das principais respostas:

Figura 47 - *Prints* entrevista O ensino da temática indígena nas escolas.



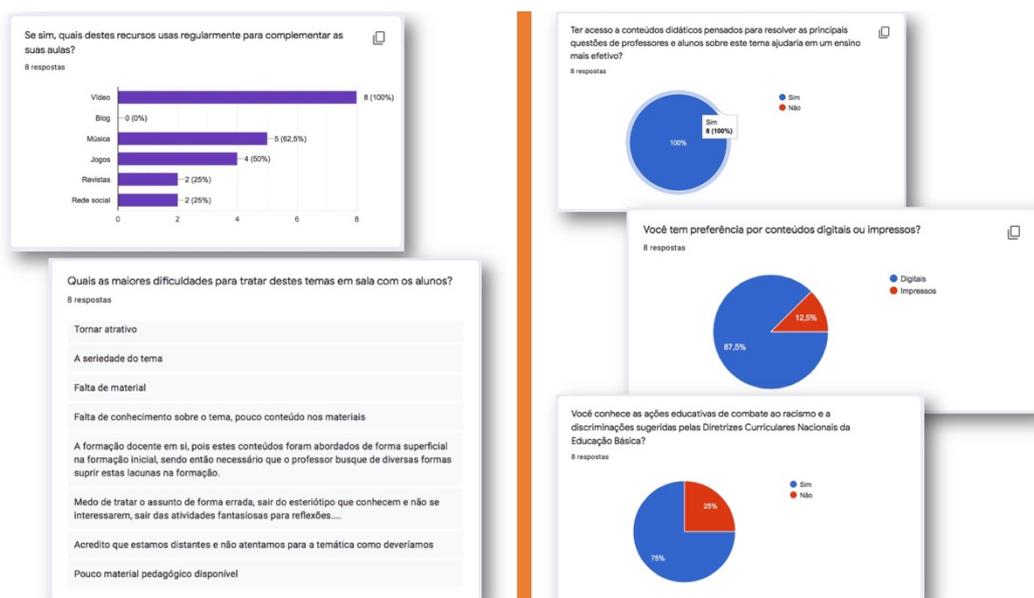
Fonte: o autor.

Figura 48 - *Prints* entrevista O ensino da temática indígena nas escolas.



Fonte: o autor.

Figura 49 - *Prints* entrevista O ensino da temática indígena nas escolas.



Fonte: o autor.

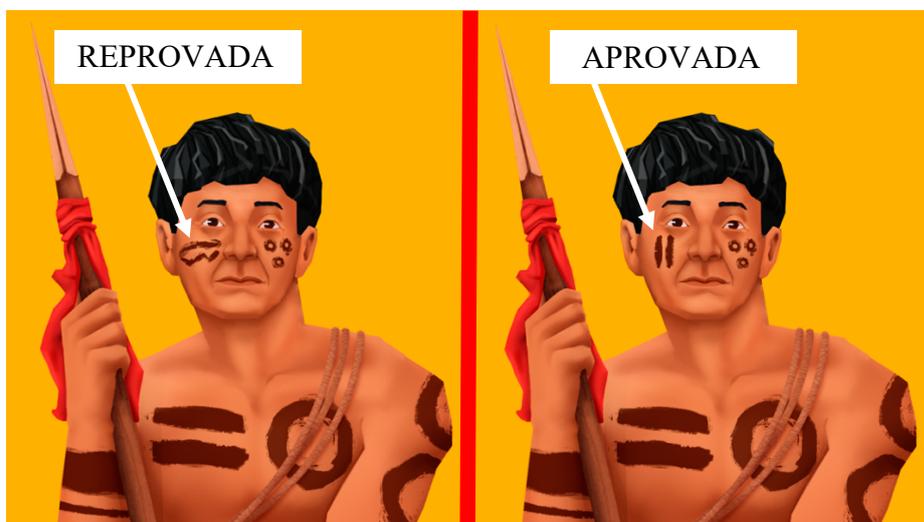
Outro direcionamento trazido pela pesquisa foi a utilização de vídeos como suporte às ações de ensino, onde 100% dos respondentes apontaram essa mídia como uma importante ferramenta de transmissão. As questões visuais pertinentes ao projeto, como meio de comunicação, confirmaram-se durante a validação da cartilha apresentada à professora Orilde Ribeiro, por meio das ilustrações.

3.9 Validação da cartilha na comunidade Kaingang

No dia 31 de março, às 9h30, foi realizada mais uma visita à comunidade Kaingang em Farroupilha com o objetivo de validar a cartilha *Kãgran* com a professora Orilde Ribeiro. A visita já estava programada havia algum tempo, na ocasião o material lhe foi apresentado para que ela pudesse reconhecer alguns termos, bem como imagens e visse o conteúdo sobre os gêmeos *Kainru* e *Kamé*.

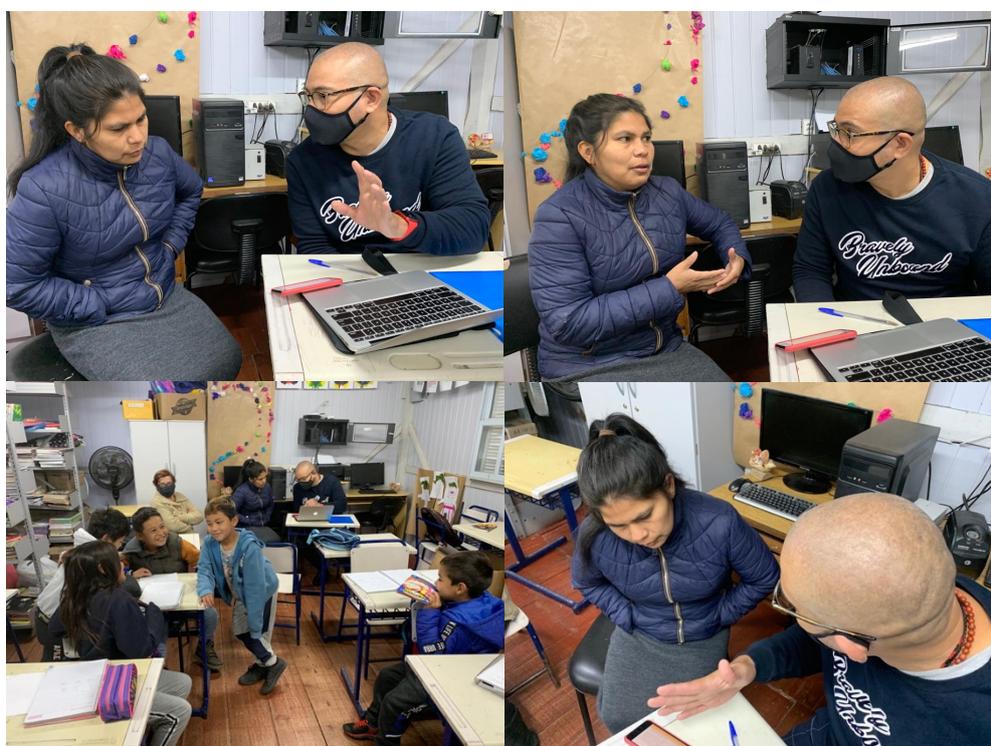
A professora reconheceu as imagens como representações da etnia Kaingang, apesar de algumas expressões e fatos históricos não serem do seu total reconhecimento. Na ocasião, ela mencionou que “também estava aprendendo com o projeto”. Sobre as expressões, a professora, que não fala Kaingang, recorreu ao seu esposo, que fala Kaingang, para que pudesse confirmar alguns termos, mesmo assim tiveram a ajuda de um dicionário Kaingang.

Figura 50 - Ilustração da 1ª versão da capa²⁸ Kãgran “reprovada” (à esquerda) / Nova ilustração da 1ª versão capa Kãgran (à direita).



Fonte: Kagrã, Ezequiel Becchi, 2022.

Figura 51 - Validação cartilha na comunidade Kaingang em Farroupilha, em 31 de março de 2022, Professora Orilde, Francisco Santos e alunos.



Fonte: o autor.

²⁸ A referência à “1ª versão da capa” se dá porque, por sugestão dos avaliadores, a ilustração da capa foi substituída por uma imagem mais representativa ao conteúdo proposto. A 2ª versão da capa definida pode ser conferida na página 107.

Um das coisas que ela sugeriu alteração foi na imagem de capa, ver figura 50, onde as listras da metade *Kamé* apareciam em sentido horizontal no rosto do personagem indígena e, segundo a professora, elas só podem ser representadas na face no sentido vertical. A explicação dada para o uso das listras nesse sentido foi a forma em que, geralmente, elas aparecem na natureza, quase sempre no sentido vertical. Na ocasião, professora nos contou mais sobre a ancestralidade da etnia e de como eles lidam com a divisão cosmológica entre *Kainru* e *Kamé*, como são os seus usos no dia a dia.

A organização destas informações, obtidas através do questionário e visitas, são aporte para o desenvolvimento do capítulo seguinte, que discorre sobre a elaboração de um guia ilustrado sobre a etnia Kaingang, para ser usado como suporte no ensino da cultura por professores nos estabelecimentos de ensino.

4. *KĀGRAN* (DESENHAR)

Toda imagem dá a ver, todo texto dá a ler.

Sandra Jatahy Pesavento²⁹

Chartier (p. 180, 1987) nos diz que as imagens fazem aumentar a sedução de um texto ou impresso, tornando mais explícitos e decifráveis os seus contornos. Em suas análises sobre a literatura de cordel, ele nos diz que as imagens vêm em primeiro lugar e o texto não passa de um comentário. Ele nos diz ainda que as imagens nos permitem fixar e cristalizar, nos direcionando a uma representação única, fornecendo memória a quem está lendo. Com base nos conceitos de Chartier, sobre o aporte imagético aos textos e nas orientações das Diretrizes Curriculares Nacionais sobre o uso de elementos estéticos para a educação, encontramos fundamentação para o desenvolvimento do *e-book Kāgran*, que tem grande parte do seu conteúdo baseado em imagens e ilustrações.

Conforme as Diretrizes Curriculares Nacionais Gerais da Educação Básica do MEC (p. 88, 2013) os princípios estéticos são vistos como básicos para a educação infantil. Conforme as Diretrizes, estes princípios desenvolvem e valorizam a sensibilidade, a criatividade, a ludicidade e a diversidade de manifestações artísticas e culturais.

A orientação das DCNs para a educação infantil é que as instituições de ensino organizem um cotidiano de situações que sejam agradáveis e estimulantes para os alunos:

Situações que desafiem o que cada criança e seu grupo de crianças já sabem sem ameaçar sua autoestima nem promover competitividade, ampliando as possibilidades infantis de cuidar e ser cuidada, de se expressar, comunicar e criar, de organizar pensamentos e ideias, de conviver, brincar e trabalhar em grupo, de ter iniciativa e buscar soluções para os problemas e conflitos que se apresentam às mais diferentes idades, e lhes possibilitem apropriar-se de diferentes linguagens e saberes que circulam em nossa sociedade, selecionados pelo valor formativo que possuem em relação aos objetivos definidos em seu Projeto Político-Pedagógico. (DIRETRIZES CURRICULARES NACIONAIS GERAIS DA EDUCAÇÃO BÁSICA DO MEC, p. 88, 2013)

²⁹ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. 3ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

A partir dos apontamentos da DCN e de pesquisas e observações do autor, nasce a inquietação que dá suporte para o produto dessa dissertação, com o escopo de promover a apropriação pelas crianças e adolescentes das contribuições histórico-culturais dos povos indígenas, especialmente sobre os Kaingangs no Rio Grande do Sul.

4.1 Oramais Educaá

O projeto Oramais nasceu em 2011 em Caxias do Sul como um estúdio de design estratégico³⁰, atuando no desenvolvimento de produtos e serviços orientados pela inovação social e pela sustentabilidade. Em 2012, em Flores da Cunha o estúdio lança o projeto homônimo com foco em design têxtil e produtos sustentáveis. O projeto Oramais nasce como uma plataforma de experiências e trocas entre artistas, designers, produtores e consumidores. Nesse projeto tudo pode ser um produto e tudo pode virar uma história; o objetivo é promover a moda e o design de forma sustentável, consciente e divertida, potencializando e descobrindo pessoas, suas habilidades e seus recursos. Desde então, algumas campanhas e projetos foram realizados com o objetivo de aproximar a temática indígena do design e da moda.

Figura 52 - Campanha Indyanos Oramais, 2012.



Fonte: o autor.

³⁰ Design estratégico é o termo utilizado para se referir ao trabalho de criação de uma marca, produto ou serviço voltado para a experiência do consumidor como um todo, oferecendo soluções mais completas. Esse conceito pode ser tratado como um projeto de inovação, já que representa um resultado final único para o usuário. Fonte: rockcontent.com. Disponível em: <https://rockcontent.com/br/blog/design-estrategico/>. Acesso em: 23 de jun. de 22

Figura 53 - Algodão Negro Oramais (coleção capsula desenvolvida para o MDBF 2012).



Fonte: o autor.

Figura 54 - Campanha 1500 Oramais, 2013



Fonte: o autor.

Figura 55 - Campanha Odisséia Tropical Oramais, 2014.



Fonte: o autor.

Figura 56- Campanha Mestiços Oramais, 2015.



Fonte: o autor.

Figura 57 - Lendas do Brasil Oramais, 2016.



Fonte: o autor.

O nome “Oramais” vem de uma expressão exclamativa comumente usada no Nordeste do Brasil "ora mais!", e ao mesmo tempo é um convite à oração, a ter fé, acreditando e orando mais. A marca nasce com a proposta de alinhamento aos princípios do novo consumo global, que pede responsabilidade e compromisso com os nossos recursos naturais.

Da inquietação e das inúmeras dúvidas que projeto Oramais trouxe, nasce o então **Oramais Educaá**, com o propósito de levar às salas de aula reflexões sobre o as diferentes etnias que compõe o vasto território brasileiro e os seus modos de vida.

O nome “educaá” traz em seu sufixo o termo da língua Tupi **Caá**³¹ que significa de forma genérica “vegetais”. Caá também é usado para definir “mata” ou “mato” e usado geralmente com um complemento, por exemplo, caatinga, que significa, literalmente, “mata-branca”. Assim, o termo ganha diversos desdobramentos quando associado à educação e ao conhecimento.

4.2 Projeto *Kãgran*

4.2.1 Introdução Projeto

O projeto *Kãgran*³², *O ensino da temática indígena nas escolas e os Kaingangs no Rio Grande do Sul*, propõe uma análise sobre os povos indígenas gaúchos especialmente sobre a cultura da etnia Kaingang, perpassando pela sua história, modos de vida e grafismos, na produção de interfaces de design, produzidas em oficinas nas escolas, que possam ser veículos de transporte para o entendimento da cultura e manifestos desse povo. Os modos de vida dos povos indígenas estão centrados na coletividade e na convivência mútua, princípios estes que são pontos de partida para o uso da metodologia desse projeto, que é centrado no usuário (alunos e professores), na tangibilização de ideias e na coletividade, tendo a sala de aula e as mídias digitais como local de transmissão e experimentação.

4.2.2 Propósito

Conhecer, registrar e difundir a simbologia dos *kãgrás* (desenhos), bem como contribuir para o entendimento da cultura indígena local no âmbito da aprendizagem, pois, o estudo da história e da cultura indígena nas escolas de ensino fundamental e médio está regulamentado pela lei federal no 11.645/2008, e, nem sempre é dada a devida importância a este tema nas escolas primárias, bem como no ensino superior.

31

<https://www.dicionarioinformal.com.br/caá/>
acesso em 21 de outubro de 2021

³² *kãgran* v.tr. desenhar, fotografar. Gõr ag tÿ, ag tÿ nÿn ve ja *kãgran* ke væ. Dicionário Kaingang - Português Português – Kaingang. Profa Dra Ursula Gojtéj Wiesemann. 2a edição atualizada pelo Novo Acordo Ortográfico, Curitiba-PR 2011.

4.2.3 Manifesto

Respeitar a cultura e a diversidade dos povos indígenas, em especial da etnia Kaingang do Rio Grande do Sul, promovendo e difundindo de forma respeitosa os seus modos de vida e o protagonismo desse povo na sociedade. Contribuir para o entendimento da sua história, seus feitos e criações e, através do design, promover o aprendizado dos não índios, docentes e discentes de escolas públicas e privadas.

4.2.4. O Projeto

O projeto *Kãgran* é uma cartilha digital (*e-book*) ilustrada sobre os povos indígenas do Rio Grande do Sul e a cultura da etnia Kaingang gaúcha, perpassando sobre aspectos históricos e culturais da etnia; sobre o uso dos grafismos e sua identidade cosmológica *Kamé* e *Kainrú*. Como resultado da parte teórica deste, é proposta uma oficina de experimentação dos grafismos da etnia estudada, bem como alguns outros produtos que serão cocriados e desenvolvidos no decorrer do projeto.

4.2.5 *Canvas Kãgran*

Para organização e visualização da oferta do projeto foi utilizada a ferramenta *Canvas*³³. A ferramenta permite que um negócio ou projeto seja completamente visualizado em uma única página, sendo assim possível compreender de forma rápida e visual os nove blocos que compõem a ferramenta e fazer comparações e relações entre eles.

³³ O *Business Model Canvas* ou "Quadro de modelo de negócios" é uma ferramenta de gerenciamento estratégico, que permite desenvolver e esboçar modelos de negócio ou ideias em uma única página. É um mapa visual pré-formatado contendo nove. O *Business Model Canvas* foi inicialmente proposto pelo escritor, pesquisador e empreendedor Alexander Osterwalder, criada em meados dos anos 2000, baseado no seu trabalho anterior sobre Business Model Ontology. Disponível em <https://www.guiaempreendedor.com/guia/o-que-business-model-canvas>. Acesso em 03 de abril de 22.

Figura 58 - *Bussiness Model Canvas* Projeto Kãgran



Fonte: o autor.

Pensando na articulação e sustentabilidade do projeto e tendo em vista que este pode promover benefícios sociais e econômicos ao povo Kaingang, algumas ações estão sendo estudadas para serem praticadas durante a sua execução:

- A cartilha, produto deste projeto, passará pela revisão de professores/educadores da etnia Kaingang para verificação dos termos e conceitos utilizados, bem como sobre o uso correto nas citações de sua cultura;
- Em algumas oficinas será solicitado a participação destes educadores Kaingang à fim de promover a diversidade e a troca de experiências multiculturais;
- O projeto buscará financiamento para a compra de insumos e pagamento dos profissionais envolvidos;
- A participação dos alunos será condicionada a colaboração de doações para as comunidades Kaingangs colaboradoras do projeto.

4.3 Metodologia das oficinas – o *Design Thinking*

O *Design Thinking* é um modelo de pensamento desenvolvido por engenheiros a partir da observação dos processos de desenvolvimento de projeto dos designers. O escopo do método faz com que você acredite em sua própria criatividade e no propósito de transformar desafios

em oportunidades. O conceito, traduzido como o modo de pensar de um designer, tem seus primórdios na década de 1970 com a publicação do livro *Experiences in Visual Thinking*, do professor Robert H. McKim, professor do departamento de Engenharia da Universidade Stanford³⁴. McKim propôs potencializar o raciocínio com um modo visual de pensamento, fundamentado em três elementos principais: ver, imaginar e desenhar.

A IDEO³⁵, redesenhou o método aproximando-o da abordagem focada em ensinar e aprender. O redesenho da IDEO se divide em 4 premissas básicas, conforme quadro 2:

Quadro 2 - As 4 premissas básicas do *Design Thinking* IDEO

É centrado no ser humano	O <i>Design Thinking</i> começa com uma profunda empatia e entendimento das necessidades e motivações das pessoas.
É colaborativo	O <i>Design Thinking</i> apresenta vantagens por considerar as múltiplas perspectivas e a criatividade dos demais para reforçar a sua própria criatividade.
É otimista	O <i>Design Thinking</i> afirma que todos podemos criar mudanças a partir de processos coletivos e criativos.
É experimental	O <i>Design Thinking</i> permite aprender fazendo. O método te dá liberdade de errar e aprender com seus erros porque você tem novas ideias, recebe <i>feedbacks</i> de outras pessoas, depois repensa essas ideias e segue em frente.

Fonte: o autor, adaptado de IDEO, *Design Thinking* para Educadores, e-book. 1ª edição.

Em resumo, *Design Thinking* traz otimismo e confiança de que coisas novas e melhores são possíveis. Panofsky (2007) também versa sobre a alfabetização visual, vindo de encontro às bases utilizadas pelo Design Thinking:

Paralelamente à alfabetização científica, a alfabetização visual (ler imagens) corrobora para o desenvolvimento global do aluno, dado que o aprendizado dos elementos que compõe uma imagem facilita a compreensão de sua mensagem, ou seja, o habilita para uma compreensão

³⁴ Disponível em < <https://www.terra.com.br/noticias/educacao/design-thinking-entenda-a-origem-e-o-que-significa,0d7c3adfb1b49fde6daf15e70567bd3ccgqvje8.html>>. Acesso em 10 de jun. 2021.

³⁵ IDEO é a maior empresa de consultoria em design dos Estados Unidos. Ela criou alguns dos ícones mais conhecidos da era da tecnologia, incluindo o primeiro computador portátil, o primeiro mouse (para a Apple), o PDA Palm V e o gravador digital de vídeo da TiVo. Disponível em <http://www.bh1.com.br/administracao-de-marketing/ideo/>. Acesso em 03 de abril de 22.

crítica dos significados culturais e sociais expressos em uma representação. (PANOFSEY, 2007)

Assim, articulando as premissas colaborativas suscitadas pelo *Design Thinking* com o foco no ensino da história e da cultura de forma visual e experiencial, busca-se resultados mais eficientes na prática e um maior engajamento de professores e alunos.

Para a execução das oficinas, o método será dividido em cinco etapas:

1. A Descoberta

- Identificação dos atores;
- Preparação dos alunos e professores;
- Entendimento do desafio;
- Contextualização do tema.

2. A Interpretação

- Conhecimento da cartilha;
- Entendendo os significados.

3. A Ideação

- Geração de ideias e possibilidades;
- Refinamento das ideias.

4. A Experimentação

- Visualização de protótipos;
- Execução dos protótipos.

5. Evolução

- Acompanhar o aprendizado;
- Evoluir

4.4 Atores envolvidos

Os atores e personas que serão articulados pela proposta deste projeto são os professores e alunos do ensino médio de escolas públicas e privadas nas mais diversas disciplinas, bem

como alunos do ensino superior de artes e design. Também está prevista a participação de professores e alunos Kaingangs, integrando diferentes formas de pensar e viver, promovendo a diversidade e a multidisciplinaridade.

4.5 Fases de elaboração

As fases de elaboração e execução do projeto estão expostas no mapa a seguir:

Figura 59 - Mapa de elaboração e execução Projeto Kãgran.



Fonte: o autor.

4.6 Técnicas de desenho e estamparia

Os processos de produção de desenhos e estampas bem como os materiais necessários para a produção da oficina e demais dicas estarão disponíveis no canal do projeto Oramais Educaá no YouTube. Os links para o YouTube e Instagram estão disponíveis no Anexo 1.

4.7 Estrutura da cartilha

A cartilha foi estruturada em duas versões, sendo uma para professores e outra para os alunos:

Versão 1, para professores:

Oramais Educaá

Apresentação

Introdução

Kãgran

O Projeto

Propósito

Manifesto Kãgran

KÃAGRAN PARA PROFESSORES

A lei 11.645/08, uma lei pela diversidade

Para além do 19 de abril

A representação dos indígenas no livro didático

Como estudar os indígenas

O termo correto

Um erro ortográfico

Como usar o Kãgran

METODOLOGIA E OFICINA

Metodologia de trabalho

Dicas para grupos

Processo de design

Regras para a ideação

KÃAGRAN PARA ALUNOS

CAPÍTULO I - KÃAME

Os povos originários do RS

CAPÍTULO II – KAFY

A moradia

A vestimenta

Os kãgrás e o tradicionalismo

O cavalo

Os instrumentos

O chimarrão

A cestaria

A pintura corporal

CAPÍTULO III – KAINRÚ / KAMÉ

A cosmologia Kaingang

Os gêmeos Kainrú e Kamé

Divisão cosmológica

Kãgrás Kainrú e Kamé

CAPÍTULO IV – REPRESENTAÇÕES

Links

Referências

Versão 2, para alunos:

Oramais Educaá

Apresentação

Introdução

Kãgran

O Projeto

Propósito

Manifesto Kãgran

KÃGRAN PARA ALUNOS

CAPÍTULO I - KÃME

Os povos originários do RS

CAPÍTULO II – KAFY

A moradia

A vestimenta

Os kãgrás e o tradicionalismo

O cavalo

Os instrumentos

O chimarrão

A cestaria

A pintura corporal

CAPÍTULO III – KAINRÚ / KAMÉ

A cosmologia Kaingang

Os gêmeos Kainrú e Kamé

Divisão cosmológica

Kãgrás Kainrú e Kamé

CAPÍTULO IV – REPRESENTAÇÕES

Links

Glossário

Referências

4.8 Identidade visual e ilustrações

A identidade visual do projeto, criada e desenvolvida pelo autor, foi pensada para contemplar as formas geométricas que representam Kainrú e também Kamé, com linhas paralelas e abertas e linhas circulares e fechadas. O processo de desenvolvimento da tipografia foi o mesmo utilizado para o conceito das oficinas: desenhada com lápis em folha branca e posteriormente coberta com canetas. A finalização do tipo foi feita digitalmente. Após finalizada, alguns itens gráficos “soltos” foram retirados da imagem e substituídos por uma mandala (Kainrú) de fundo, constituída de pequenos traços retos (Kamé). Algumas versões com cores e tamanhos variados foram estudadas, pensando em possíveis novas aplicações, bem como, adequações a diferentes mídias e formatos.

Figura 60: Esboços identidade visual Kãgran



Fonte: o autor.

Figura 61 – Identidade visual final projeto Kãgran.



Fonte: o autor.

As ilustrações foram produzidas pelo ilustrador e estudante de Publicidade e Propaganda (UCS) Ezequiel Becchi (@ezebecchi / @zzzeks) que participou do processo de pesquisa desde o começo. Ao todo foram 5 reuniões de alinhamento para decidir sobre as ilustrações: traços, representações, adereços, vestes, cores e formas, usando como referência as imagens dos livros de Vera Stedile Zattera (Conesul: adereços indígenas e vestuário tradicional / Gaúcho: vestuário tradicional e costumes / Pilchas do gaúcho: vestuário tradicional, arreios e avios de mate) e imagens da internet. Em entrevista de vídeo para o Instagram do projeto, Ezequiel conta que a maior dificuldade para a realização do projeto foi a falta de referências visuais, sejam por fotos ou desenhos, em fontes diversas. Muitos detalhes tiveram de ser discutidos e imaginados para ganharem forma.

Figura 62 - Esboços ilustrações Ezequiel Becchi.



Fonte: o autor.

Figura 63 – Capa definida *Kãgran*.



Fonte: *Kãgran*, 2022

Figura 64 - Ilustrações finais *Kãgran*, *Kamé* e *Kainrú*



Fonte: *Kãgran*, 2022.

A paleta de cores foi pensada logo no início do projeto e discutida com o ilustrador, mas à medida que os desenhos foram ficando prontos e sendo testados na diagramação da cartilha, as cores foram sendo alteradas para se adequarem visualmente à proposta. Optou-se por usar cores alusivas aos temas selecionados (terra, mata, pele, pintura corporal) para que o material final ficasse mais harmonioso, atual e atraente. Na figura 65 a paleta final do projeto.

Figura 65 - Paleta de cores final *Kãgran*.



Fonte: o autor.

O processo de produção da cartilha teve início em agosto de 2021, com elaboração das primeiras pesquisas e desenvolvimento de alguns esboços pelo ilustrador. Em novembro de 2021 foram escolhidos o estilo de ilustração e as cenas que seriam representadas. Um banco de imagens compartilhadas via nuvem serviu para troca de referências e ideias. Em fevereiro de 2022 iniciamos a finalização dos desenhos e iniciamos o processo de diagramação. Os textos, selecionados em outubro de 2021, foram adaptados ao formato digital e alinhados às ilustrações. No início de março a primeira versão da cartilha foi finalizada e pôde passar pelas primeiras revisões. Na primeira semana de abril de 2022 a versão atual foi finalizada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vivemos em um país multiétnico e com uma diversidade cultural rica, visual e simbólica. Apesar de toda a diversidade e conforme observado no texto, o pensamento etnocêntrico é um fenômeno universal e por aqui não seria diferente. As etnias no Brasil se chocam e se movimentam em direções muitas vezes antagônicas, fruto de anos de comportamentos eugenistas, amparados por movimentos eurocêntricos que ainda perduram.

Os povos indígenas ainda hoje passam por movimentos de extermínio físico, territorial e cultural. Movimentos estes legitimados por políticas dizimistas e racistas, mascaradas por campanhas que prometem significativos ganhos econômicos a grupos que detêm certo domínio social e político em nosso país.

Em 2020, o então ministro do Meio Ambiente, Ricardo Salles, usou a expressão “passar a boiada” se referindo à invasão das empresas madeireiras às terras indígenas. Em 2021, o discurso de Joaquim Leite, o novo ministro do Meio Ambiente, foi alvo de críticas por ambientalistas, ONGs e cientistas, onde, no plenário da Conferência das Nações Unidas sobre as Mudanças Climáticas (COP26), em Glasgow, na Escócia, Leite disse: “Temos que reconhecer que onde há muita floresta há muita pobreza”. Todos nós sabemos da importância das florestas não só para os povos indígenas, mas para toda a sociedade, mas hoje, no Brasil, tanto o meio ambiente como as populações autóctones são severamente ameaçadas.

Durante o processo foram descobertas particularidades e curiosidades sobre as etnias indígenas do Rio Grande do Sul e estes aprendizados foram ponto de reflexão que fizeram o projeto ganhar ainda mais sentido e razão. Podemos elencar como as principais descobertas deste (a) a dualidade cosmológica da etnia estudada e o quanto esse fator ainda orienta o dia a dia das comunidades indígenas até os dias atuais; (b) a contribuição imagética dos indígenas para a construção das interfaces gráficas utilizadas no tradicionalismo e o quase total desconhecimento de muitos sobre a origem destes. Outro fator observado a partir da comunidade Kaingang visitada, foi o quanto a cultura indígena perde força de transmissão por falta de materiais de suporte visuais que possam reforçar a sua transmissão oral.

Algumas dificuldades técnicas para elaboração deste projeto foram aparecendo durante o percurso. A falta de referências sobre os povos indígenas gaúchos, principalmente as visuais,

conforme apontado pelo ilustrador Ezequiel Becchi, deram mais impulso à pesquisa. E questionamentos como, “porque não existem materiais sobre isso?” ou “onde poderemos ver essa imagem para termos certeza que estamos fazendo a coisa certa?”. De certo, tivemos que montar nossas percepções baseadas em algumas descrições encontradas em livros e pesquisas na web, para chegarmos a uma ilustração final. Na outra ponta, as conversas com a educadora Kaingang Orilde Ribeiro foram fundamentais para elucidar algumas questões e definir possíveis caminhos teóricos e visuais.

As questões levantadas nos objetivos específicos apresentadas no projeto de Qualificação, que tinham como escopo, analisar a cultura da etnia Kaingang, desenvolver interfaces de comunicação e elaborar um guia ilustrado com significações dos *kãgrás* dessa etnia, foram alinhadas ao longo do desenvolvimento, mas se confirmaram. As análises foram possíveis através de fontes bibliográficas e orais, entre outras já citadas. Para a elaboração da cartilha foram usados aportes de materiais sobre a educação étnico-raciais e a temática indígena nas escolas, para que fossem observados os principais problemas sobre o tema em sala de aula. De fato, o que era uma problemática observada de forma empírica inicialmente, pôde ser reforçada a partir da obra dos diversos autores estudados. Assim, justifica-se não só o desenvolvimento deste, mas também de outros materiais que possam, de forma lúdica e visual, colaborar com desenvolvimento de interfaces para o estudo da história indígena, como foco não só nos professores, mas também nos alunos.

Kãgran é uma pequena contribuição para a sensibilização de alunos e professores para conhecimento e reconhecimento das etnias indígenas no Rio Grande do Sul, especialmente os Kaingangs, pensado para ser um híbrido entre o contextual histórico e o experiencial do design. Mas este não está “fechado”, e foi pensado como uma interface de troca, *insights* e evolução, para aperfeiçoamento e outros futuros projetos, já imaginados.

Existem muitas possibilidades de elaboração e aplicação para esta pesquisa. O produto idealizado é o ponto de contato inicial para os diversos atores envolvidos, para que todos possam colaborar e aprender, coletivamente. Esperamos que *Kãgran* seja recebido com curiosidade e alegria.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. **Ouvir Contar: textos em história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

ALMEIDA, Anderson Diego da Silva; MARSHALL, Francisco. **Perspectivas conceituais sobre etnodesign no campo da arte**. Cadernos de estudos culturais, Campo Grande, MS, v. 2, p. 57-72, jul./dez. 2017.

ALMEIDA, Anderson Diego da Silva. **O imaginário no Etnodesign afro-brasileiro: artefatos que carregam memórias**. Semeiosis: Semiótica e Transdisciplinaridade em Revista. São Paulo – SP. Jul. 2018

AMORIM, Isabella de; PEGORARO, Caroline Santi. **Comunidade persistente em manter a cultura Kaingang**. Expressão, revista-laboratório do curso de Jornalismo da Universidade de Caxias do Sul. Caxias do Sul – RS. p. 20-22. 2019/2.

BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto: imagem e som: um manual prático**. 7ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

BEAUD, Stéphane; WEBER, Florence. **Guia para a pesquisa de campo: produzir e analisar dados etnográficos**. Petrópolis: Vozes, 2007.

BECKER, ítalas Irene Basile. **O índio Kaingang no rio grande do sul**. Pesquisas Antropologia nº 29, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo RS, 1976.

BERTUSSI, Lisana. **Um diálogo sobre o sentido do Movimento Regionalista Gauchesco: Barbosa Lessa, Tau Golin e Ruben Oliven**. Antares: Letras e Humanidades | vol.5 | nº10 | jul-dez 2013.

BH: marketing e tecnologia. IDEO. Disponível em: <http://www.bh1.com.br/administracao-de-marketing/ideo/>. Acesso em 03 de abril de 22.

BROWN, Tim. **Design Thinking: uma metodologia poderosa para decretar o fim de velhas ideias**. 1 ed. Rio de Janeiro - Elsevier Campus, 2009.

CANDAU, Joel. **Memória e Identidade**. São Paulo: Contexto, 2011.

CAPPELLE, Lia Palerosi Borges; BORGES, Ceyça Lia Palerosi Borges; MIRANDA, Adílio Rene Almeida. **Um Exemplo do Uso da História Oral como Técnica Complementar de Pesquisa em Administração**. VI Encontros de Estudos Organizacionais da ANPAD. Florianópolis – SC, 2010.

CAVALCANTE, Ana Luisa B. Lustosa; ROSSATO, Jaqueline; PEREIRA, Francisco Antônio Fialho; PERASSI, Richard Luis de Souza. **A iconografia em comunidades indígenas**. Projética, Londrina, PR, v. 4, n.2. p. 09-28, jul/dez. 2013.

CAVALCANTE, Ana Luisa Boavista Lustosa. **Design Para A Sustentabilidade Cultural: Recursos estruturantes para sistema habilitante de revitalização de conhecimento local e**

indígena. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro Tecnológico. Programa de Pós-Graduação em Engenharia e Gestão do Conhecimento. Santa Catarina, SC. 2014. 321 p.

CHARTIER, Roger. **A história cultural – entre práticas e representações.** Lisboa: Difel, 1987.

DILL, Fernanda Machado; BUENO, Ayrton Portilho; DORNELES, Vanessa Goulart. **É hora de (re)toronar: intervenção espacial para visibilização do povo kaingang na cidade de Chapecó.** Arquit. sur vol.38 no.58 Concepción dic. 2020

Diretrizes Curriculares Nacionais Gerais da Educação Básica. Brasil. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Básica. Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização, Diversidade e Inclusão. Secretaria de Educação Profissional e Tecnológica. Conselho Nacional da Educação. Câmara Nacional de Educação Básica. Brasília: MEC, SEB, DICEI, 2013.

EDUARDO, Agno; LEAL, Daniella; ENDO, Marco Antônio; RODRIGUES, Mariana; FERREIRA, Roberta. **A Arquitetura Vernacular Das 5 Regiões Brasileiras.** Disponível em https://www.academia.edu/29885466/A_ARQUITETURA_VERNACULAR_DAS_5_REGIÕES_BRASILEIRAS_1?from=cover_page. Acesso em 28 de mar. de 22
Falas da Terra. Globo Play. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/9461865/>. Acesso em 30 jun. 2021.

FUNAI. Disponível em: <http://www.funai.gov.br/index.php/indios-no-brasil/terras-indigenas>. Acesso em 12 fev. de 2020.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das Culturas.** 1ª edição, 13ª reimpressão - Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GOLIN, Tau. **O “Estado-Marca” E A Identidade Gentílica Pilchada.** Academia.edu, 2008. Disponível em https://www.academia.edu/29729252/O_estadomarca_e_a_identidade_gent%C3%ADlica_pilchada. Acesso em 16 jul. 2021.

Guia Empreendedor. **O que é Business Model Canvas e como fazer um?** Disponível em <https://www.guiempreendedor.com/guia/o-que-business-model-canvas>. Acesso em 03 de abril de 22.

HALL, Stuart **A identidade cultural na pós-modernidade.** 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2011.

IDEO. **Design Thinking para Educadores,** E-book. 1ª edição. Disponível em < <https://www.ideo.com>>. Acesso em 10 de jul. 2021.

II Encontro Saberes Indígenas na Escola Kaingang. Coletivo Catarse. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=W4M_3bY3iVE. Acesso em 30 jun. 2021.
Infopédia Dicionário Porto Editora – círculo (simbologia) na Infopédia [em linha]. Porto: Porto Editora. [consult. 2022-02-17 18:28:11]. Disponível em [https://www.infopedia.pt/\\$circulo-\(simbologia\)](https://www.infopedia.pt/$circulo-(simbologia)). Acesso em 05 de abril de 22.

JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. 3ª especial. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2016.

KAIGANG, Joziléia Daniza. **O vestuário típico gaúcho e os grafismos indígenas**. Disponível: <http://www.amaacervos.com.br> – Acesso em 08 fev. 2020.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura, um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Zafar, 1986.

LIMAS, Diego de Souza. **Dois metades de um povo, kamé e kanerú: mitos de origem kaingang e suas representações**. Universidade Federal de Santa Catarina Centro de Filosofia e Ciências Humanas Departamento de História Curso De Graduação Em História. Florianópolis, SC. 2015

MARIUZZO, Patrícia. **Artesanato pan-étnico atende demanda por produtos exóticos**. Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência. Cienc. Cult. vol.65 no.4 São Paulo, 2013.

MARQUEZ, Eugenia Portela de Siqueira; TROQUEZ, Marta Coelho Castro. **Educação das relações étnico-raciais: caminhos para a descolonização do currículo escolar**. 1ª ed. Curitiba: Appris, 2018.

MOREIRA, Altamir. **A iconografia em revisão**. Contemporânea, PPGART/UFMS. Santa Maria – RS. 2018.

Movimento Tradicionalista Gaúcho. **Carta de Princípios**. Disponível em: <https://www.mtg.org.br/carta-de-principios/>. Acesso em 05 de abril de 22

Mundo Mandalas. **Mandalas y las formas geométricas**. Disponível <http://mundomandalas.blogspot.com/2014/05/los-mandalas-y-las-formas-geometricas.html>. Acesso em 05 de abril de 22.

NOVAES, Marina. **As sandálias da polêmica**. El País, 2015. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2015/02/13/politica/1423839248_331372.html. Acesso em 30 jun. 2021.

PANOFSKY, Erwin. **Iconografia e iconologia**. In: O significado nas artes visuais. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PAPANÉK, V. **Arquitetura e Design: Ecologia e Ética**. Edições 70. Lisboa, Portugal, 1995.

Parecer Homologado, PARECER CNE/CEB No: 14/2015 Diretrizes Operacionais para a implementação da história e das culturas dos povos indígenas na Educação Básica, em decorrência da Lei no 11.645/2008. Despacho do Ministro, publicado no D.O.U. de 18/4/2016, Seção 1, Pág. 43. Disponível em: https://normativasconselhos.mec.gov.br/normativa/pdf/CNE_PAR_CNECPN142003.pdf. Acesso em 05 de abril de 22.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. 3ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

PINHEIRO, Lisandra Barbosa Macedo. **Negritude, apropriação cultural e a “crise conceitual” das identidades na modernidade.** XXVIII Simpósio Nacional de História. Lugares dos Historiadores Velhos e Novos Desafios. Florianópolis – SC. Jul. 2015.

REIS, José Carlos. **As identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC.** 9. Ed. ampl. Rio de Janeiro – RJ: FGV, 2007.

Respostas Bíblicas. Qual o significado do Filtro dos Sonhos. Disponível em <https://www.respostas.com.br/qual-o-significado-do-filtro-dos-sonhos/>. Acesso em 05 de abril de 22.

RIPONCHE, Chagdud Tulku. **O Senhor da Dança: a autobiografia de um lama tibetano.** 2ª ed. revisada e ampliada – Três Coroas: Makara, 2013.

SCHMIDT, B. B.; MALERBA, J. (Org.). **Fazendo História Pública.** 1. ed. Vitória: Milfontes, 2021. v. 1. 212p .

SILVA, Giovani José Da; COSTA, Anna Maria Ribeiro F. M. Da. **Histórias e Culturas Indígenas na Educação Básica.** 1ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

SILVA, Sergio Baptista da. **Dualismo e cosmologia Kaingang: o xamã e o domínio da floresta.** Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/YPFRvPpqrtFFpGT9pNqttMm/?lang=pt#>. Acesso em 14 jul. 2021.

SILVA, Sergio Baptista Da. **Etnoarqueologia dos grafismos *Kaingang*: um modelo para a compreensão das sociedades Proto-Jê meridionais.** Universidade De São Paulo Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas Departamento de Antropologia Programa de Pós-graduação em Antropologia Social. São Paulo -SP, junho de 2002.

StudHistória. **Suástica: de símbolo de felicidade a emblema maldito.** Disponível em: <https://studhistoria.com.br/historia-das-coisas/suastica-de-simbolo-de-felicidade-a-emblema-maldito/?fbclid=IwAR2E3JkySgcc52anbxicLtuCzitu6fB0jOVdmPwn7qFm68H9sgWrWCm-mII>. Acesso em 14 de fev. 2022.

WIESEMANN, Ursula Gojtėj. **Dicionário Kaingang – Português / Português – Kaingang.** 2ª edição. Curitiba, 2011.

ZATTERA, Véra Beatriz Stedile. **Conesul: adereços indígenas e vestuário tradicional = adornos indígenas y vestuari tradicional = native ornaments and traditional dress.** Caxias do Sul, RS: VSZ, 1999.

ZATTERA, Véra Beatriz Stedile. **Pilchas do Gaúcho – Vestuário Tradicional, Arreios e Avios de Mate** – Porto Alegre, Pallotti, 1995.

ZATTERA, Véra Beatriz Stedile. **Prataria Gauchesca.** Ed. VSZ Arte e Cultura. 2001.

ANEXO 1

- [Link Instagram Oramais Educaá](#)
- [Link Youtube Oramais Educaá](#)
- [Linktree cartilha Kágran](#)
- [Site Oramais](#)

ANEXO 2

Termo de autorização de imagem e som Orilde Ribeiro

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE IMAGEM E SOM

Eu, ORILDE RIBEIRO, nacionalidade BRASILEIRA estado civil CASADO, portador da cédula de identidade RG nº 240992794, inscrito no CPF sob nº 05733945065, residente à Av./Rua LIMÃO JULIETA, nº. _____, município de FARROUPIM. AUTORIZO o uso de minha imagem em todo e qualquer material entre imagens, vídeos, fotos e documentos, para ser utilizada no projeto de dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em História / Mestrado Profissional / PPGHis UCS, intitulado **"Kágran, O Ensino da Temática Indígena e os Kaingangs do Rio Grande do Sul"** e também nas peças de comunicação que serão veiculadas sobre o projeto. A presente autorização é concedida a título gratuito, abrangendo o uso da imagem acima mencionada em todo território nacional, das seguintes formas: (I) home page; (II) mídias sociais (III) mídia eletrônica (vídeo-tapes, televisão, cinema, entre outros).

Fica ainda **autorizada**, de livre e espontânea vontade, para os mesmos fins, a cessão de direitos da veiculação das imagens não recebendo para tanto qualquer tipo de remuneração.

Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à minha imagem ou a qualquer outro, e assino a presente autorização em 02 vias de igual teor e forma.

Foi em Farroupim dia 02 de Abril de 2022.

Orilde Ribeiro

(Assinatura)

Nome:

Telefone p/ contato: 54 9708.9042

ANEXO 3

Termo de autorização de imagem e som Ezequiel Becchi

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE IMAGEM E SOM

Eu, Ezequiel Becchi, nacionalidade BRASILEIRO, estado civil SOLTEIRO, portador da cédula de identidade RG nº 432.437.164, inscrito no CPF sob nº 041.208.710-37, residente à Av./Rua Rua das Rosas, nº. 4253, município de Flores da Cunha. AUTORIZO o uso de minha imagem em todo e qualquer material entre imagens, vídeos, fotos e documentos, para ser utilizada no projeto de dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em História / Mestrado Profissional / PPGHis UCS, intitulado "Kágran, O Ensino da Temática Indígena e os Kaingangs do Rio Grande do Sul" e também nas peças de comunicação que serão veiculadas sobre o projeto. A presente autorização é concedida a título gratuito, abrangendo o uso da imagem acima mencionada em todo território nacional, das seguintes formas: (I) home page; (II) mídias sociais (III) mídia eletrônica (vídeo-tapes, televisão, cinema, entre outros).

Fica ainda **autorizada**, de livre e espontânea vontade, para os mesmos fins, a cessão de direitos da veiculação das imagens não recebendo para tanto qualquer tipo de remuneração.

Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à minha imagem ou a qualquer outro, e assino a presente autorização em 02 vias de igual teor e forma.

Flores da Cunha dia 06 de setembro de 2022.

Ezequiel Becchi

(Assinatura)

Nome:

Telefone p/ contato: 54 9989.5474