

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE ARTES, DESIGN E MODA - CEART
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MODA – PPGMODA
MESTRADO EM DESIGN DE VESTUÁRIO E MODA
(MODALIDADE PROFISSIONAL)

MIRUNA RAIMUNDI DE GOIS

**CULTURA KAIKGANG E *SLOW DESIGN*: MODELO CONCEITUAL PARA
DESENVOLVIMENTO DE PRODUTOS ARTESANAIS DE MODA**

**FLORIANÓPOLIS-SC
2023**

MIRUNA RAIMUNDI DE GOIS

**CULTURA KAIKGANG E *SLOW DESIGN*: MODELO CONCEITUAL PARA
DESENVOLVIMENTO DE PRODUTOS ARTESANAIS DE MODA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Moda do Centro de Artes, Design e Moda (CEART), da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Design de Vestuário e Moda (Modalidade Profissional), na área de concentração em Ciências Sociais Aplicadas.

Orientadora: Profª. Drª. Daniela Novelli

**FLORIANÓPOLIS-SC
2023**

**Ficha catalográfica elaborada pelo programa de geração automática da
Biblioteca Universitária Udesc,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

Gois, Miruna Raimundi de
Cultura Kaingang e Slow Design : modelo conceitual para
desenvolvimento de produtos artesanais de moda / Miruna Raimundi
de Gois. -- 2023.
154 p.

Orientadora: Daniela Novelli
Dissertação (mestrado) -- Universidade do Estado de Santa
Catarina, Centro de Artes, Design e Moda, Programa de
Pós-Graduação Profissional em Design de Vestuário e Moda,
Florianópolis, 2023.

1. Artesanato Kaingang. 2. Pensamento Decolonial. 3. Slow
Design. 4. Design de Moda. I. Novelli, Daniela . II. Universidade do
Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Design e Moda,
Programa de Pós-Graduação Profissional em Design de Vestuário e
Moda. III. Título.

MIRUNA RAIMUNDI DE GOIS

CULTURA KAIKGANG E *SLOW DESIGN*: MODELO CONCEITUAL PARA DESENVOLVIMENTO DE PRODUTOS ARTESANAIS DE MODA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Moda do Centro de Artes, Design e Moda (CEART), da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Design de Vestuário e Moda (Modalidade Profissional), na área de concentração em Ciências Sociais Aplicadas.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Daniela Novelli

BANCA EXAMINADORA

Prof^a Dr^a Daniela Novelli

Orientadora

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC

Membros:

Prof^a Dr^a Giselle Schmidt Alves Díaz Merino

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC

Prof^a Dr^a Ana Luísa Boavista Lustosa Cavalcante

Universidade Estadual de Londrina – UEL

Florianópolis, 2023.

Dedico este trabalho aos indígenas Kaingang da Aldeia Kondá – Chapecó/SC e aos estudantes, pesquisadores e designers de moda.

AGRADECIMENTOS

Fui extremamente abençoada de ter como orientadora a Professora Dra. Daniela Novelli – carinhosamente chamada de Prof. Dani – não fomos a escolha uma da outra, mas o destino nos uniu como orientadora e orientanda. Agradeço-lhe imensamente pela paciência e compreensão, pelo estímulo e aprendizado constante, e por me empoderar como pessoa e pesquisadora; seu apoio nesta jornada com toda certeza fez a diferença em mim e na minha pesquisa. Estendo o mesmo carinho, admiração e gratidão aos Professores Dra. Icléia Silveira e Dr. Lucas da Rosa, que juntos constroem pesquisadores de excelência e primam pelos seus mestrandos como estudantes e seres humanos. A dedicação e empatia de vocês, queridos e amados professores, serão reconhecidos para sempre. Minha eterna admiração por vocês. Agradeço à todo o corpo docente do mestrado pelas contribuições pertinentes e enriquecedoras e à instituição UDESC/CEART pelo financiamento e apoio à minha dissertação e participação em evento científico internacional.

Aos meus colegas, que me acolheram tão bem ao iniciar o mestrado, com quase um mês de atraso. Agradeço pelas nossas risadas e roles no *shopping* com a “soberana” e ao apoio mútuo nas horas de desespero em que ficávamos perdidos em meio a tanta informação, conhecimento, seminários e artigos. Sempre levarei nossa turma em meu coração, gratidão à todos.

A banca examinadora, Dr^a Ana Cavalcante e Dr^a Giselle Merino, pelas ótimas contribuições nesta dissertação.

Ao meu primo Erikcsen, minha maior inspiração na vida acadêmica e que me ajudou no projeto de pesquisa para o mestrado. Minhas amigas de longa data, Camila e Kamila pelo apoio de sempre.

Gratidão à Associação Kamé Kanhru, ao Cacique Efésio e à Aldeia Kondá pela parceria na pesquisa, bem como aos professores Vanderlei e Adriane da escola da Aldeia pelo auxílio na pesquisa de campo junto aos indígenas. Também à Presidente da Associação, Kelita Rodrigues, pela disponibilidade e intermediação entre mim e os artesãos.

A minha mãe, que sempre esteve ao meu lado vivenciando minha luta pelos meus sonhos e pelo mestrado. Eu por ela e ela por mim, sempre.

A mim mesma pela dedicação e persistência frente a todas as circunstâncias da vida, saio desta jornada mais forte e autoconfiante para os próximos desafios.

RESUMO

Nota-se, ao longo do século XXI, uma crescente busca por produtos artesanais e com referências históricas locais no mercado capitalista e não indígena. Além disso, os emergentes estudos decoloniais e novos formatos da prática do Design estão redirecionando constantemente antigos paradigmas. Para atender a essas demandas e novos cenários socioculturais, considera-se que os princípios do *Slow Design* são um guia capaz de direcionar os trabalhos entre designers e não designers – neste caso, indígenas, na abordagem participativa e colaborativa em projetos de Design e Moda. A etnia indígena Kaingang, representa vasta contribuição para a cultura local e brasileira e vivencia desde a colonização europeia, a discriminação, preconceitos e marginalização pela sociedade não indígena, tornando-se um grupo minoritário e fragilizado socioeconomicamente no contexto contemporâneo. Diante disto, esta dissertação buscou propor um modelo conceitual para desenvolvimento de produto artesanal indígena de moda baseado no *Slow Design* para valorização da cultura Kaingang de Aldeias da Região Oeste de Santa Catarina. A pesquisa é de natureza aplicada, descritiva quanto aos objetivos e apresenta abordagem qualitativa. Dentre os procedimentos técnicos, a pesquisa bibliográfica e documental é complementada com entrevista semiestruturada com artesãos da Associação Kamé Kanhru em visita de campo na Aldeia Kondá, conduzindo as experiências práticas em grupo focal. A base teórica fundamentou-se em autores como Armstrong *et al.* (2014), UNESCO (1997), Nacke *et al.* (2007), Nötzold (2003) e Cavalcante (2014, 2007), Quijano (2005), Santos (2020) entre outros. Para apoiar o norte central desta dissertação, utilizou-se Strauss e Fuad-Luke (2008) e Rüthschilling e Anicet (2018) sobre os princípios do *Slow Design*. Como resultado, foi proposto um modelo conceitual baseado no *Slow Design* para o desenvolvimento de produtos artesanais de moda considerando o contexto indígena e seus desafios.

Palavras-chave: Artesanato Kaingang; Pensamento Decolonial; *Slow Design*; Design de Moda.

ABSTRACT

Throughout the 21st century, there has been a growing demand for handmade products with local historical references in the capitalist and non-indigenous markets. In addition, emerging decolonial studies and new formats for design practice are constantly redirecting old paradigms. In order to meet these demands and new socio-cultural scenarios, the principles of Slow Design are considered to be a guide capable of directing work between designers and non-designers - in this case, indigenous people, in the participatory and collaborative approach to design and fashion projects. The Kaingang indigenous ethnic group represents a vast contribution to local and Brazilian culture and has experienced discrimination, prejudice and marginalization by non-indigenous society since European colonization, becoming a minority group and socioeconomically weakened in the contemporary context. In view of this, this dissertation sought to propose a conceptual model for the development of an indigenous handmade fashion product based on Slow Design to enhance the Kaingang culture of villages in the western region of Santa Catarina. The research is of an applied nature, with descriptive objectives and a qualitative approach. Among the technical procedures, the bibliographical and documentary research is complemented by semi-structured interviews with artisans from the Kamé Kanhru Association during a field visit to the Kondá Village, leading to practical experiences in a focus group. The theoretical basis was based on authors such as Armstrong et al. (2014), UNESCO (1997), Nacke et al. (2007), Nötzold (2003) and Cavalcante (2014, 2007), Quijano (2005), Santos (2020), among others. To support the central theme of this dissertation, Strauss and Fuad-Luke (2008) and Rüthschilling and Anicet (2018) used the principles of Slow Design. As a result, a conceptual model based on Slow Design was proposed for the development of handmade fashion products considering the indigenous context and its challenges.

Keywords: *Kaingang Crafts; Decolonial Thinking; Slow Design; Fashion Design.*

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Fatores do Design Social	25
Figura 2 - Concepções cosmológicas Kaingang	36
Figura 3 - Grafismos clânicos Kaingang	38
Figura 4 - Morfologia dos cestos	39
Figura 5 - Tipos de trançados Kaingang	40
Figura 6 – Colar de parede produzido pelo artesão Rosino da Silva, Associação <i>Kamé</i> e <i>Kanhru</i> . Foto: Germano Denardi para o catálogo da Exposição Arte <i>Kaingang: Kamé e Kanhru</i>	41
Figura 7 - Conjunto com a estampa <i>Abya Yala</i> , criação exclusiva e autoral da marca Nalimo	49
Figura 8 - Vestido <i>Ātape</i> com grafismo da cobra coral	50
Figura 9 - Jaqueta <i>jeans</i> estampa “Somos Muitas” e vestido estampa “Milho”, respectivamente - Coleção “Terra Original” Monjuá + Dewaneios por Wanessa Ribeiro	51
Figura 10 - Pamiri 23: Coleção cápsula da resistência e transformação	52
Figura 11 – Ferramentas de síntese visual/gráfica na configuração de produtos de vestuário de moda	56
Figura 12 – Procedimentos metodológicos da pesquisa	64
Figura 13 – Associação Kamé Kanhru, Aldeia Kondá, Chapecó – SC	76
Figura 14 – Colares de pescoço produzidos pela Associação Kamé Kanhru	84
Figura 15 – Um dos modelos de bolsa produzida pela Associação Kamé Kanhru	86
Figura 16 – Exemplo visual bolsa cesta de rafia da marca Zara	90
Figura 17 – Exemplo visual bolsa <i>tote bag</i> listrada da marca Zara	91
Figura 18 – <i>Trendboard</i> de bolsas artesanais	93
Figura 19 – Apresentação do <i>trendboard</i> aos artesãos	95
Figura 20 – Processo “teste” da bolsa modelo <i>tote</i> em fibra de taquara tipo de trançado <i>kre pe</i>	97
Figura 21 – Processo “teste” da bolsa modelo cilíndrico	98
Figura 22 – Processo “teste” da bolsa modelo retangular	99
Figura 23 – Bolsa modelo retangular finalizada	100
Figura 24 – Bolsas semi finalizadas nos formatos <i>tote</i> , <i>bucket</i> e outro modelo de <i>tote</i> , respectivamente da esquerda para direita	101

Figura 26 – Diagrama com as principais dificuldades identificadas e organizadas por aspectos da produção, gestão e comércio	107
Figura 27 – Proposta de modelo conceitual para desenvolvimento de produto artesanal de moda baseado no <i>Slow Design</i>	109

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Síntese da classificação geral da pesquisa	21
Quadro 2 – Design Social e Design Formal	26
Quadro 3 – Categorias de análise baseadas na teoria	72
Quadro 4 – Abordagem participativa a partir dos Princípios do <i>Slow Design</i> para produto artesanal de moda	75
Quadro 5 – Síntese dos processos do <i>Slow Design</i> para desenvolvimento de produtos artesanais de moda baseado na cultura Kaingang.....	110

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ART.	Artigo
CEPSH	Comitê de Ética em Pesquisas Envolvendo Seres Humanos
CGETNO	Coordenação Geral de Etnodesenvolvimento
CONEP	Comissão Nacional de Ética em Pesquisa
ENEI	Encontro Nacional dos Estudantes Indígenas
FUNAI	Fundação Nacional dos Povos Indígenas
ITCP	Incubadora Tecnológica de Cooperativas Populares
MPF	Ministério Público Federal
MPT	Ministério Público do Trabalho
PAB	Programa do Artesanato Brasileiro
PIB	Produto Interno Bruto
SEBRAE	Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas
TI	Terra Indígena
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura
UNICAMP	Universidade Estadual de Campinas
UNOCHAPECÓ	Universidade Comunitária da Região de Chapecó

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	17
1.2 CONTEXTUALIZAÇÃO DO PROBLEMA.....	18
1.3 OBJETIVOS.....	19
1.3.1 Objetivo geral.....	19
1.3.2 Objetivos específicos.....	19
1.4 JUSTIFICATIVA	20
1.5 CLASSIFICAÇÃO DA PESQUISA	21
1.6 ESTRUTURA DO TRABALHO	22
2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	23
2.1 DESIGN SOCIAL, MINORIAS ÉTNICAS, PRODUÇÃO ARTESANAL NO BRASIL E OS INDÍGENAS KAINGANG	23
2.1.1 Design Social	23
2.1.2 Minorias étnicas no Brasil	27
2.1.3 Produção artesanal no Brasil	29
2.1.3.1 <i>Aspectos étnico-sociais da cultura indígena Kaingang do Oeste catarinense...</i>	32
2.1.3.1.1 A ancestralidade Kaingang.....	33
2.1.3.1.2 Os Kaingang e a colonização do seu povo	33
2.1.3.1.3 A cosmovisão Kaingang.....	36
2.1.3.1.4 Elementos gráficos Kaingang.....	37
2.1.3.1.5 O artesanato Kaingang.....	38
2.1.3.2 A moda indígena	39
2.1.3.3 A moda contemporânea	41
2.2 ATIVISMO INDÍGENA E MODA CONTEMPORÂNEA.....	41
2.2.1 Moda e Decolonialidade	42
2.2.1.1 <i>Aproximações entre o pensamento decolonial e a moda contemporânea.....</i>	46
2.2.2 Moda e Ativismo Indígena.....	48
2.2.3 Produto de Moda: mercadológico e artesanal	53
2.2.4 <i>Trendboard no desenvolvimento de produto de moda.....</i>	55

2.3 <i>SLOW DESIGN</i>	57
2.3.1 Princípios do <i>Slow Design</i>	57
2.3.2 Co-criação em Design	60
2.3.3 O Designer como Facilitador	61
2.4 ASPECTOS DA TEORIA A SEREM APLICADOS NO MODELO CONCEITUAL DE DESENVOLVIMENTO DE PRODUTO ARTESANAL DE MODA A PARTIR DO <i>SLOW DESIGN</i>	62
3.1 CARACTERIZAÇÃO GERAL DA PESQUISA	65
3.1.1 Quanto à natureza ou finalidade da pesquisa	65
3.1.2 Quanto à abordagem do problema	65
3.1.3 Quanto aos Objetivos	66
3.2 TÉCNICAS DE COLETA DE DADOS	66
3.3 DELIMITAÇÃO DA PESQUISA	67
3.4 TÉCNICA DE ANÁLISE DOS DADOS	68
3.5 PESQUISA DE CAMPO	69
3.5.1 Amostras da pesquisa e critérios de seleção	69
3.6 DETALHAMENTO DAS ETAPAS DA PESQUISA	69
3.6.1 Primeira etapa – Fundamentação Teórica	69
3.6.2 Segunda etapa – Contato com a Associação	70
3.6.3 Terceira etapa – Comitê de Ética e Pesquisa com Seres Humanos e Comissão Nacional de Ética em Pesquisa	70
3.6.4 Quarta etapa – Contato com o Cacique	71
3.6.5 Quinta etapa – Aplicação do roteiro de entrevista semiestruturado	71
3.6.6 Sexta etapa – Organização e análise dos dados da pesquisa de campo	71
4 PESQUISA DE CAMPO: APRESENTAÇÃO, INTERPRETAÇÃO E ANÁLISE DOS RESULTADOS	73
4.1 HISTÓRIA DA ASSOCIAÇÃO KAMÉ KANHRU DA ALDEIA KONDÁ	73

4.2 ABORDAGEM PARTICIPATIVA E <i>SLOW DESIGN</i> : POR UM DESENVOLVIMENTO DE PRODUTO CRIATIVO E ATIVISTA	74
4.2.1 Revelar: entrevista semiestruturada.....	75
4.2.1.1 <i>Perfil dos artesãos e a importância da Associação Kamé Kanhru.....</i>	77
4.2.1.2 <i>Aspectos sociais, culturais e econômicos Kaingang</i>	77
4.2.1.3 <i>Aspectos de representação cultural do artesanato e sua comercialização.....</i>	80
4.2.1.4 <i>Matérias-primas e o processo de desenvolvimento do artesanato.....</i>	82
4.2.1.5 <i>Ativismo indígena na Moda.....</i>	87
4.2.1.5.1 Questões sobre apropriação cultural	87
4.2.1.5.2 Ativismo indígena e Moda	87
4.2.1.5.3 A Moda na perspectiva indígena	88
4.2.2 Expandir: novas perspectivas.....	91
4.2.3 Refletir: planejamento em design de moda.....	92
4.2.4 Engajar: processo de co-criação artesanal.....	93
4.2.4.1 <i>Os princípios do Slow Design na prática, a co-criação e o designer como facilitador</i>	94
4.2.5 Evoluir: reflexões sobre <i>Slow Design</i> a partir do diário de campo	102
5 MODELO CONCEITUAL PARA DESENVOLVIMENTO DE PRODUTOS ARTESANAIS DE MODA BASEADO NA CULTURA KAINGANG E NO <i>SLOW DESIGN</i>	108
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	113
REFERÊNCIAS	116
APÊNDICE A – ROTEIRO DE ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA APLICADO COM INDÍGENAS ARTESÃOS DA ASSOCIAÇÃO	124
APÊNDICE B – CATÁLOGO DE REFERÊNCIAS DE BOLSAS ARTESANAIS EM FIBRA VEGETAL.....	126
ANEXO A – DECLARAÇÃO DE CIÊNCIA E CONCORDÂNCIA DAS INSTITUIÇÕES ENVOLVIDAS.....	143
ANEXO B – PARECER CONSUBSTANCIADO CONEP - CEPHS/UDESC.....	146

1 INTRODUÇÃO

A cultura indígena Kaingang está inserida em boa parte da Região Oeste Catarinense, muito embora seja pouco valorizada pela sociedade não-indígena. Destaca-se que a aproximação com a sociedade não-indígena, em muitos casos, se dá pela comercialização do artesanato produzido pelos Kaingang, configurando como sua maior fonte de renda no ambiente capitalista. Para tanto, a produção deste artesanato é uma das formas de manter vivos seus saberes e fazeres, bem como sua identidade cultural. Dessa forma, acredita-se que por meio de abordagem participativa dos princípios do *Slow Design* será possível imergir no contexto artesanal da comunidade Kaingang e amparar criativamente os processos artísticos, respeitando a cultura da etnia e atendendo ao mercado glocal¹. Cabe salientar que esta ferramenta é apenas uma das disponíveis na área do design, considerada adequada para realizar esta pesquisa. Para realizar a abordagem do tema proposto nesta dissertação, este capítulo introdutório apresenta o tema da dissertação, contextualiza o problema de pesquisa, apresenta o objetivo geral, objetivos específicos, a justificativa indicando a sua relevância, a metodologia utilizada e a estrutura do trabalho. O tema está vinculado à linha de pesquisa “Design de Moda e Sociedade”, do Programa de Pós-Graduação em Moda da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGMODA/Udesc).

1.1 APRESENTAÇÃO DO TEMA

O artesanato, de modo geral, pode ser conceituado pela sociedade não-indígena e capitalista, como uma arte manual que faz parte da cultura popular. O artesanato indígena, de estilo utilitário e os utilizados em rituais, tornou-se uma fonte de renda para as famílias Kaingang. Localizados na região de Chapecó – SC, os indígenas Kaingang da Aldeia Kondá, confeccionam os produtos artesanais para comercialização em lojas e marcas que se identificam com a estética dos seus artesanatos. A produção para a comercialização destes produtos artesanais precisa manter a conscientização de suas origens e cultura, aprimorando a qualidade estética e a diversificação do *mix* de produtos.

¹ O termo se refere ao “intercâmbio entre valores culturais globais e locais, gerando um terceiro valor, que enfatiza, simultaneamente, os dois primeiros. Mais do que um termo da moda, a glocalização é o resultado de um mercado cada vez mais conectado e digital”. Disponível em: <https://eusoutrina.com.br/o-que-e-glocal-e-por-que-voce-deve-conhecer-esse-conceito/>. Acesso em 05 set. 2023.

É neste sentido, que se busca desenvolver produto de moda por meio dos princípios do *Slow Design* e os conceitos de co-criação e do designer como facilitador para valorizar as técnicas e valores artesanais indígenas para diversificar o *mix* de produtos que, atualmente, a Associação Kamé Kanhru desenvolve para a comercialização, proporcionando atender maiores nichos de mercado, visando impactos na qualidade de vida, renda e inclusão social dessa comunidade.

Sendo assim, a abordagem dos conceitos do design social, os estudos acerca da decolonialidade e suas referências indígenas ativistas no contexto da moda, mostram-se relevantes para a construção da valorização artesanal étnica capaz de incluir as comunidades indígenas socialmente e proporcionar maior autonomia socioeconômica.

Desta forma, com a perspectiva de aplicar os conceitos do *Slow Design*, a realidade produtiva artesanal indígena, busca-se a valorização da originalidade e cultura local, onde será incentivado o protagonismo indígena, ainda, todos os envolvidos contribuíram e participaram deste processo. Assim, além de agregar valor às produções artesanais, contribui com o fortalecimento destas comunidades e proporciona ampliar o *mix* de produtos oferecidos pela Associação.

1.2 CONTEXTUALIZAÇÃO DO PROBLEMA

Os indígenas Kaingang usufruíam dos recursos naturais (cultivos agrícolas, caça e pesca) para manter a subsistência do grupo. Porém, a degradação da fauna e flora gerou redução dos recursos dos quais tinham acesso facilmente (NACKE *et al.*, 2007). Dessa forma, estes povos indígenas têm enfrentado vários desafios para manter sua identidade cultural e sua subsistência, já que além da degradação ambiental, o avanço das cidades urbanas e dos não-indígenas em suas terras tem causado adaptações de ordem social e econômica, por exemplo. Segundo Girotto e Maziero (2021), as duas Aldeias Indígenas que abrigam Kaingang que ficam nos limites do município de Chapecó – SC, a Aldeia Kondá e Toldo Chimbangue, somam 1.339 pessoas, onde 786 indígenas são da Aldeia Kondá e 553 indígenas residem na Aldeia Toldo Chimbangue.

Para seu sustento, a população indígena encontrou na comercialização de seus artesanatos sua principal fonte de renda, pois se tornou inviável viver apenas da agricultura, caça e pesca local. Neste contexto, em 2019 foi criada a Associação Kamé Kanhru, localizada em Chapecó região Oeste de Santa Catarina, fruto de uma parceria entre o Serviço de Apoio às Micro e Pequenas empresas (SEBRAE), Ministério Público

Federal (MPF), Fundação Nacional dos Povos Indígenas (FUNAI) e Universidade Comunitária da Região de Chapecó (UNOCHAPECÓ), viabilizando oficinas para capacitar os artesãos da comunidade. Ressalta-se que esta Associação já possui identidade visual e material físico de divulgação, incluindo na *tag* das peças o nome do artesão que produziu determinado artefato.

Mesmo assim, a sociedade não-indígena urbana (pós) industrial vem desqualificando a cultura indígena, reproduzindo historicamente preconceitos socioculturais e gerando a desvalorização do seu artesanato. Esta desvalorização pela população não indígena reduz esses artefatos de enorme valor cultural e utilitários para os Kaingang em produtos economicamente depreciados, sendo muitas vezes, comercializados nos sinais de trânsito a baixíssimos custos. As consequências disso são percebidas na baixa procura e aquisição local dos artesanatos Kaingang e na vulnerabilidade socioeconômica dessas comunidades indígenas, além da perda de saberes e fazeres tradicionais e ancestrais. Diante do exposto, considerando a importância da criação da Associação Kamé Kanhru e os desafios para valorização do seu artesanato, chegou-se ao seguinte problema de pesquisa: Como desenvolver produtos de moda artesanal indígena que valorizem a cultura Kaingang para promover autonomia socioeconômica de Aldeias da região Oeste de Santa Catarina?

1.3 OBJETIVOS

1.3.1 Objetivo geral

Propor um modelo conceitual para desenvolvimento de produtos artesanais de moda baseado no *Slow Design* para valorização da cultura Kaingang de Aldeias da Região Oeste de Santa Catarina.

1.3.2 Objetivos específicos

1. Contextualizar a cultura artesanal indígena Kaingang do Oeste de Santa Catarina com base nos fundamentos do design social, das minorias étnicas e do artesanato no Brasil;
2. Identificar o ativismo indígena decolonial emergente no cenário contemporâneo da moda;

3. Abordar o *Slow Design* como abordagem participativa para o desenvolvimento de produtos de moda.

1.4 JUSTIFICATIVA

As motivações pessoais norteadoras desta pesquisa foram sendo delineadas ao longo da graduação acadêmica em Moda da autora e conforme suas percepções em relação à cultura indígena local. Durante a vivência na graduação, os estudos acerca da história local de Chapecó – SC foram recorrentes em coleções cápsulas e com desfiles com essa temática, onde foi possível aproximar-se da rica cultura da Região Oeste Catarinense. Assim, pôde-se identificar algumas questões empíricas acerca da desvalorização histórica e cultural dos membros da comunidade indígena Kaingang, que ao invés de serem tratados como cidadãos, tornaram-se vítimas de desinformação e preconceito por parte da sociedade não indígena, além da falta de interesse na aquisição dos artesanatos por eles produzidos, por exemplo. Esse cenário fomentou questionamentos e interesse pela temática por parte da autora, atraída por sua vez pela estética e cultura indígena e bastante interessada pelas áreas de criação e desenvolvimento de produtos de moda, bem como por questões históricas e sociais.

Considerando os aspectos problemáticos do contexto social anteriormente apresentado e sendo a etnia Kaingang um dos cinco mais populosos povos indígenas do Brasil (BALLIVIÁN, 2011), esta pesquisa torna-se relevante socialmente pelo teor histórico, sociocultural e econômico dessa população indígena. Acredita-se que metodologias, conceitos e ferramentas do design de moda podem promover resultados positivos de fortalecimento de raízes culturais, saberes e fazeres manuais das famílias artesãs da comunidade Kaingang, proporcionando visibilidade aos trabalhos artesanais produzidos na Associação Kamé Kanhru. Dessa forma, possibilita que essa atividade seja economicamente viável e sustentável ao ponto de proporcionar maior qualidade de vida e valorização social às famílias Kaingang, sem que se perca sua identidade cultural e seus valores simbólicos ancestrais.

O tema desta pesquisa é considerado emergente no cenário contemporâneo, dessa forma, no campo acadêmico, a pesquisa poderá proporcionar discussões, reflexões, aprofundamentos e novas perspectivas a partir do conceito de moda decolonial e seus desdobramentos. Sendo assim, a proposta de desenvolver produto de moda pela abordagem participativa do *Slow Design*, poderá instigar e beneficiar estudos futuros

mais avançados e práticas em outras comunidades indígenas e/ou com outros grupos sociais.

1.5 CLASSIFICAÇÃO DA PESQUISA

A pesquisa, do ponto de vista de sua natureza, classifica-se como aplicada. Quanto à abordagem do problema, classifica-se como qualitativa, por considerar a interpretação dos fenômenos e a atribuição de significados para atingir ao objetivo geral. Quanto aos objetivos, classifica-se como pesquisa descritiva. Em relação à classificação da pesquisa científica quanto aos procedimentos técnicos, serão utilizadas as seguintes estratégias:

- a) Pesquisa bibliográfica por meio de livros, teses, dissertações, artigos científicos;
- b) Pesquisa documental a partir de materiais disponibilizados na *internet* (*Instagram*, *Youtube*, Catálogos, etc);
- c) Levantamento, a partir de entrevista semiestruturada com responsáveis pela Associação Kamé Kanhru e artesãos Kaingang que fazem parte dela;
- d) Diário de campo com anotações e observações pessoais da pesquisadora;
- e) Grupo focal a partir da interação entre pesquisadora e membros das situações investigadas, com enfoque no desenvolvimento criativo do processo artesanal.

Quanto ao local de realização, caracteriza-se como pesquisa de campo na Aldeia Kondá na cidade de Chapecó – SC, conforme disposto no Quadro 1.

Quadro 1 – Síntese da classificação geral da pesquisa

Natureza da Pesquisa	Aplicada
Quanto à abordagem do problema	Qualitativa
Quanto à abordagem do Objetivo	Descritiva
Procedimentos técnicos	Pesquisa Bibliográfica Pesquisa Documental Entrevista SemiEstruturada Grupo focal Painel Visual (<i>trendboard</i>) Diário de Campo
Local	Associação Kamé Kanhru na Aldeia Kondá, Chapecó - SC

Fonte: Desenvolvido pela Autora (2023).

A seguir, o tópico 1.6 apresenta a estrutura da dissertação e prossegue para a fundamentação teórica.

1.6 ESTRUTURA DO TRABALHO

Primeiro Capítulo – Introdução: Traz a contextualização do tema, a definição do problema, o objeto geral e os específicos da pesquisa, a justificativa da escolha do tema, sua relevância, metodologias usadas e a estrutura da dissertação.

Segundo Capítulo – Fundamentação Teórica: Aborda os conceitos do design social, minorias étnicas e a produção artesanal no Brasil; em seguida os aspectos histórico-sociais e a produção artesanal dos indígenas Kaingang no Oeste de Santa Catarina, contemplando o ativismo indígena e a moda decolonial contemporânea. Por fim, apresenta o *Slow Design* e o produto de moda.

Terceiro Capítulo – Procedimentos Metodológicos: Descreve os procedimentos metodológicos e fases da pesquisa realizada na elaboração da proposta.

Quarto Capítulo – Apresentação dos resultados da pesquisa de campo: Apresenta, interpreta e análise os resultados da pesquisa de campo, confrontando com a fundamentação teórica.

Quinto Capítulo - Modelo conceitual: de desenvolvimento de produto artesanal indígena de moda baseado no *Slow Design*.

Sexto Capítulo – Considerações Finais: Apresenta as ponderações finais, respondendo aos objetivos da pesquisa e do caminho metodológico que constam na introdução.

Referências – Relaciona as fontes de pesquisa teórica e documental, que foram usadas para a construção da fundamentação teórica.

APÊNDICE A – Roteiro de entrevista semiestruturada realizada com os artesãos indígenas da Associação Kamé Kanhru.

APÊNDICE B – Catálogo de referências de bolsas artesanais em fibra vegetal.

ANEXO A – Declaração de ciência e concordância das instituições envolvidas.

ANEXO B – Autorização de ingresso na Aldeia Kondá pelo Cacique Efésio.

ANEXO C – Aprovação do Comitê de Ética em Pesquisa com Seres Humanos/Comissão Nacional de Ética em Pesquisa.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

O referencial teórico tem como objetivo desenvolver os fundamentos básicos para a construção da dissertação. Inicialmente serão abordados os conhecimentos sobre o design social, minorias étnicas, a produção artesanal no Brasil e o contexto histórico e cultural indígena Kaingang no Oeste de Santa Catarina. Em seguida, será abordado o cenário do ativismo indígena na moda contemporânea sob perspectivas decoloniais. Por fim, é trazido o *Slow Design* e o designer como facilitador como abordagem participativa para desenvolvimento de produtos de moda, a fim de sustentar as análises do quarto capítulo desta dissertação.

A partir das abordagens teóricas, o tópico 2.4 condensará os aspectos da teoria que serão aplicados na prática para o desenvolvimento do produto artesanal de moda como forma de atender ao problema de pesquisa e ao objetivo geral.

2.1 DESIGN SOCIAL, MINORIAS ÉTNICAS, PRODUÇÃO ARTESANAL NO BRASIL E OS INDÍGENAS KAIKGANG

O presente tópico aborda inicialmente o design social na contextualização do “social” como objeto de design, demonstrando sua relação com as minorias étnicas e a identidade cultural intrínseca ao objeto de estudo desta pesquisa, bem como trazendo um panorama sobre o artesanato no Brasil. Por fim, aborda brevemente o histórico dos indígenas Kaingang e sua cultura artesanal no Oeste de Santa Catarina.

2.1.1 Design Social

O ofício do Design foi e permanece em constante evolução, sobretudo com o surgimento de novas demandas contemporâneas. A ideia inicial acerca do Design Social iniciou na década de 1970, com o designer industrial Victor Papanek, que sugeria que o design resolvesse problemas reais da sociedade, do ser humano. Além disso, o Design Social surgiu do encontro de diversos fatores, entre eles a crescente visibilidade do design estratégico, da inovação social e empreendedorismo, do desenvolvimento e uso de tecnologias digitais e móveis e também do aumento do ativismo frente aos desafios de níveis globais, como as alterações climáticas e as desigualdades econômicas e sociais (BERGMANN; MAGALHÃES, 2017).

Para um design humanizado, Bonsiepe (2011, p. 21) expressa a ideia de “humanismo projetual”, que “[...] seria o exercício das capacidades projetuais para interpretar as necessidades de grupos sociais e elaborar propostas viáveis, emancipatórias, em forma de artefatos instrumentais e artefatos semióticos”. Observa-se que o autor aborda esse conceito de design humanista para focar em quem irá se beneficiar de fato com determinado projeto na contramão do design pensado para o mercado capitalista. Nesse sentido, Pazmino (2007) e Fornasier, Martins e Merino (2012) corroboram a visão de que o foco do Design Social está nas minorias, no próprio indivíduo de forma que provoque mudanças sociais e não necessariamente em resolver um problema mercadológico de design.

No início deste século, Margolin e Margolin (2002) versavam sobre um “Modelo Social” na prática do design, utilizando-se das teorias de assistência social para desenvolver produtos capazes de solucionarem problemas de minorias sociais, nesse caso com problemas de saúde, em um projeto colaborativo com outros profissionais da área da saúde, por exemplo. Nesse sentido, o Design Social

[...] consiste em desenvolver produtos que atendam às necessidades reais específicas de cidadãos menos favorecidos, social, cultural e economicamente; assim como, algumas populações como pessoas de baixa-renda ou com necessidades especiais devido à idade, saúde, ou inaptidão (PAZMINO, 2007, p. 3).

Além da perspectiva do Design Social para o desenvolvimento de produtos, para Armstrong *et al.* (2014), o design para a sociedade engloba também um amplo conjunto de ações e serviços, inclusive com políticas públicas e apoio de entidades locais, promovidos e praticados com abordagens de pesquisa participativa para gerar e perceber novas maneiras de realizar mudanças para fins coletivos e sociais.

Contribuindo com as definições anteriores, Fornasier, Martins e Merino (2012, p. 4) conceituam que o

Design social é a materialização de uma ideia por meio de análise, planejamento, execução e avaliação, que resultam num conceito e na difusão de um conhecimento, para influenciar o comportamento voluntário do público-alvo (beneficiários), para promover mudanças sociais.

Dessa forma, observa-se que a partir do século XXI, a natureza do “social” passa a ser cada vez mais objeto do Design, atento neste último à coexistência de produtos, processos, serviços, experiências e questões sociais (ARMSTRONG *et al.*, 2014). Ainda para o autor, a história do Design Social revela que sua formação passou por várias

circunstâncias e abordagens de cunho político, demonstrando impulsos causados por fenômenos econômicos e crises humanitárias, como o período pós Segunda Guerra Mundial, a crise do petróleo na década de 1970 e o ressurgimento do Design Social no contexto da crise financeira global e recessiva de 2008 (ARMSTRONG *et al.*, 2014).

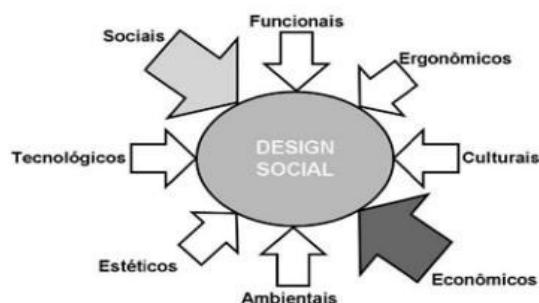
O contexto econômico é um dos eixos dentro do Design Social sendo possível atribuí-lo como um importante fator de mudança social real de uma determinada comunidade ou grupo social. Segundo Fornasier, Martins e Merino (2012, p. 7),

As consequências geradas pelas ações e projetos sociais que o design pode desenvolver se convertem em benefícios econômicos, desde geração de rendas a comunidades carentes até lucros significativos a grandes empresas, e isso não pode ser visto como um aspecto negativo.

Desse modo, é possível elencar cinco possibilidades de atuação do Design Social: (I) “Projetos voltados para a inserção social; (II) projetos que visam a manipulação de pessoas por meio subliminar, (III) projetos que alcancem repercussão social não intencional, (IV) projetos sociais intencionais, (V) voltados ao meio ambiente (ou ecologia) [...]” (FORNASIER; MARTINS; MERINO, 2012, p. 4).

Para Pazmino (2007), além de ser socialmente benéfico e viável economicamente, o Design Social pode ter como objetivo de projeto maximizar o fator social e o fator econômico, exigindo interdisciplinaridade de design, aplicando metodologias de desenvolvimento de produto, para que se possa minimizar as problemáticas sociais, e “[...] aplicação de ferramentas e técnicas de projeto adequadas além de um maior conhecimento de sociologia, psicologia, política pública e antropologia” (PAZMINO, 2007, p. 3). Ou seja, a autora propõe como pilares principais do Design Social fatores sociais e fatores econômicos (Figura 1).

Figura 1 – Fatores do Design Social



Fonte: Pazmino (2007, p. 4).

A autora ainda compara o Design Tradicional (formal) com o Design Social, estando o primeiro focado em valores estéticos e de inovação, enquanto o Design para a sociedade exige do designer “[...] novas qualidades e maiores cuidados [...]” (PAZMINO, 2007, p. 4), como por exemplo produção em pequena escala para mercado local, baixo custo, inclusão social, entre outros, conforme mostra o Quadro 2.

Quadro 2 – Design Social e Design Formal

Design Social	Design Formal
Pequena escala de produção	Grande escala de produção
Mercado: Local	Mercado: Local e Global
Tecnologia adequada	Alta tecnologia
Orientado a população baixa renda, excluídos, idosos, deficientes.	Orientado ao mercado
Maximiza a função prática	Maximiza a função simbólica
Baixo custo	Custo médio e alto
Inclusão social	Satisfazer necessidades emocionais

Fonte: Adaptado pela Autora (2023) de Pazmino (2007, p. 4).

Nota-se, a partir da Figura 2 e do Quadro 2, que Pazmino (2007, p 4-5) constrói uma base por meio desses objetivos, para então estabelecer diretrizes de projeto de design para a sociedade. São elas:

- a) Uso de materiais simples;
- b) Uso de materiais de qualidade compatíveis com as necessidades do produto;
- c) Uso de materiais de fácil obtenção e de baixo custo;
- d) Uso de materiais nativos;
- e) Uso de materiais adequados aos recursos dos processos de fabricação disponíveis;
- f) Uso de mão de obra com condições de absorver o conhecimento;
- g) Uso de processos de fabricação disponíveis e com tecnologia dominada localmente;
- h) Adequação do produto ao contexto sociocultural;
- i) Redesign de produtos que realmente atendem as necessidades locais;
- j) Ser funcional e ter boa usabilidade;
- l) Proporcionar a autoestima do grupo social;
- m) Atender as características biomecânicas do grupo;
- n) Atender ao estilo e simbolismo do grupo social;

- o) Linguagem do produto adequada ao estilo de vida do grupo social;
- p) Uso racional e otimizado de matérias primas e componentes;
- q) Fácil fabricação; montagem; manutenção; desmontagem; reciclagem;
- r) Longo ciclo de vida;
- s) Baixo custo.

A autora completa expressando que as diretrizes de projeto devem ter valores mensuráveis, peso de alta, média ou baixa importância para o desenvolvimento de produtos que satisfaçam necessidades reais e valorize os aspectos sociais, culturais e ambientais do grupo focal (PAZMINO, 2007).

Percebe-se que os autores citados até aqui concordam em relação às conceituações e objetivos do Design Social. A premissa é de que o Design por meio de suas atribuições e interdisciplinaridade com outras áreas do conhecimento possa gerar benefícios para minorias sociais, pensado especialmente para indivíduos de forma humanizada, promovendo inclusão social e desenvolvimento econômico de determinado grupo social.

2.1.2 Minorias étnicas no Brasil

O Pós-Guerra da segunda metade do último século trouxe avanços para instituir a proteção internacional das minorias, quando foi instaurado o “Pacto Internacional dos Direitos Civis e Políticos” pela XXI Sessão da Assembleia-Geral das Nações Unidas ocorrida no dia 16 de dezembro de 1966, entrando em vigor no Brasil apenas em 24 de abril de 1992 (OLIVA; KÜNZLI, 2018). Em 1985, os conceitos do respeitado juiz do Tribunal de Apelações de Quebec, Jules Deschênes, evidenciavam que as características peculiares de cada grupo minoritário em relação ao restante dominante da população os tornavam discriminados e desiguais perante a sociedade, e não necessariamente as minorias seriam apenas quantitativas em relação aos demais, mas estariam à margem do restante da população (OLIVA; KÜNZLI, 2018).

Dentro da literatura antropológica, o termo “grupo étnico” constitui uma comunidade que se auto perpetua biologicamente, compartilha de valores culturais manifestadas em formas culturais e “integra um campo de comunicação e de interação”, segundo Barth (1976, p. 11); neste ambiente, contém “membros que se identificam a si mesmos e são identificados pelos outros e que constituem uma categoria distingível de outras de mesma ordem” (BARTH, 1976, p. 11). Em suma, as “minorias étnicas” são grupos com características distinguíveis em relação às experiências históricas

compartilhadas e a vivências tradicionais e importantes traços culturais, que diferem excepcionalmente dos apresentados pela maioria do restante da população. Além disso, para se identificar determinado grupo como minoritário cabe lançar mão de critérios objetivos e subjetivos (MAIA, 2000).

O Art. 215 da Constituição Federal de 1988, determina que o Estado garanta a todos os direitos culturais e o acesso à cultura nacional, apoiando e incentivando a valorização e a difusão de manifestações culturais. E, no Art. 231 aos indígenas, são reconhecidos sua organização social, costumes, línguas, crenças e tradições, o direito sobre as terras que tradicionalmente ocupam, devendo à União demarcar, proteger e se fazer respeitado todos os seus bens.

Contudo, no Brasil, mesmo com a Constituição assegurando direitos e políticas públicas voltadas para a inclusão de grupos minoritários, as situações extremas tornam as políticas adotadas pelo Governo insuficientes para contemplar circunstâncias de

Discriminação cultural, étnica e racial; marginalização social e econômica; ausência de representação política; vulnerabilidade econômica e jurídica; restrição no reconhecimento formal e informal de línguas ancestrais; falta de apreciação pelas tradições culturais e educacionais; insuficiência de ações afirmativas; carência de boas intenções e o passar do tempo não são mecanismos suficientes para desfazer os conflitos do passado e para eliminar as circunstâncias que fazem das minorias cidadãos excluídos, pelo contrário, enfatizam que é preciso evoluir na construção de políticas efetivas [...] (BERGMANN; MAGALHÃES, 2017, p. 55).

A partir da globalização, iniciou-se maior atenção na preservação das culturas, fazendo com que movimentos sociais sejam articulados visando o cumprimento dos direitos previstos em lei Constitucional, pois o princípio do Estado democrático de direito, é a dignidade da pessoa humana. Ainda, é desafiador “[...] promover uma igualdade material entre os diversos grupos por meio do reconhecimento de suas diferenças, de forma a evitar grupos oprimidos de oportunidades e do respeito a sua identidade (GROFF; PAGEL, 2009, p. 16).

Segundo Hall (2006, p. 63, grifo do autor) é difícil categorizar uma identidade nacional baseado apenas na raça, pois “a raça é uma categoria *discursiva* e não uma categoria biológica”. Para o autor, as noções de identidade estão se desintegrando e se reforçando em resistência à globalização, tornando as identidades híbridas no contexto contemporâneo. Quanto mais o meio social se torna global pelos estilos, imagens e mídia, mais as identidades se tornam desligadas de lugares, tempos, histórias e tradições

de um grupo, fazendo com que as diferenças e distinções culturais se tornem diluídas (HALL, 2006). Contudo, para Oliveira (2006) mesmo com o processo de aculturação e globalização, uma etnia pode manter sua identidade étnica cultural em relação aos demais.

A partir desse contexto abordado, o próximo tópico vai descrever a produção artesanal no Brasil e o panorama histórico e cultural dos indígenas Kaingang no Oeste de Santa Catarina.

2.1.3 Produção artesanal no Brasil

A produção artesanal pode ser uma das formas de manifestação cultural de determinado grupo ou indivíduo. A UNESCO (1997) define como produto artesanal aquele que é inteiramente ou majoritariamente feito à mão, com ou sem auxílio de ferramentas ou meios mecânicos, desde que a contribuição manual seja o componente mais relevante do trabalho final. Os artesanatos são baseados em suas “[...] características distintivas que podem ser utilitárias, estéticas, artísticas, criativas, culturalmente vinculadas, decorativas, funcionais, tradicionais, simbólicas e religiosa e socialmente significativas” (UNESCO, 1997, p. 7). Para o Programa do Artesanato Brasileiro (2010) - (PAB) - vinculado ao Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior, disposto no Art. 4º dos conceitos básicos do artesanato, é definido como qualquer produção que transforme matérias primas no seu estado natural ou manufaturado por meio de técnicas de produção artesanal, que manifeste criatividade, identidade cultural, habilidades e qualidade. Borges (2011) complementa apontando que os produtos artesanais possuem sua essência advinda de características distintas, e podem ser utilitárias, estéticas, artísticas, criativas, de cunho cultural, simbólico e significativas no sentido social. As autoras Fletcher e Grose (2011) expressam que o artesanato é útil e prático, possuindo conexões profundas com os materiais e com as formas com as quais serão moldados; é ainda uma prática lenta, que demanda tempo e habilidades que amadurecem conforme a experiência do artesão, promovendo recompensas emocionais, integrando pessoas a processos e materiais e configurando uma atividade que contempla valores sustentáveis.

A UNESCO (2003) conceitua que as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas aliados aos instrumentos, objetos, artefatos e lugares

(comunidades, grupos ou indivíduos) são reconhecidos como partes integrantes de patrimônio cultural. O patrimônio cultural imaterial é transmitido de geração em geração, é replicado pelas comunidades e grupos, gerando sentimento de identidade e representatividade, promovendo-se assim, o respeito à diversidade cultural e a criatividade. O patrimônio cultural imaterial se manifesta principalmente nos seguintes eixos: “a) tradições e expressões orais, incluindo o idioma como veículo do patrimônio cultural imaterial; b) expressões artísticas; c) práticas sociais, rituais e atos festivos; d) conhecimentos e práticas relacionados à natureza e ao universo; e) técnicas artesanais tradicionais” (UNESCO, 2003, p. 5). Portanto, as práticas artesanais tradicionais são consideradas, além do mais, como patrimônio cultural imaterial da humanidade.

Em relação as tipologias do artesanato, o PAB (2010), classifica-o por gênero e com referência à matéria-prima predominante e à sua funcionalidade: matéria-prima natural de origem animal, vegetal e mineral; matéria-prima de origem processada - artesanal, industrial e com processos mistos e produtos que exigem certificação de uso. Além disso, a classificação do artesanato também indica valores históricos e culturais no espaço e tempo onde é produzido. Assim, classifica-se artesanato indígena como o “resultado do trabalho produzido no seio de comunidades e etnias indígenas, onde se identifica o valor de uso, a relação social e cultural da comunidade. Os produtos, em sua maioria, são resultantes de trabalhos coletivos, incorporados ao cotidiano da vida tribal” (PAB, 2010, p. 13).

Das funcionalidades do artesanato, conforme Art. 17, elementos distintivos que enquadram os produtos são definidos de acordo com seu uso e destino, sendo: adornos e/ou acessórios adereços; decorativo; educativo; lúdico; religioso/místico; utilitário; profano e lembranças/*souvenir*. Caracteriza-se como adornos e/ou acessórios adereços os “objetos que visam complementar a harmonia do conjunto, tanto no vestuário feminino quanto no masculino. Estes normalmente estão inseridos no contexto da moda, compreendendo as joias, bijuterias, cintos, bolsas, fitas, entre outros” (PAB, 2010, p. 14). O artesanato, no contexto do design, pode agregar as atribuições básicas do design em um trabalho colaborativo entre o artesão e o designer, oferecendo vantagens como: “peças adequadas ao uso e ao consumidor; possibilidade de aumento da competitividade das peças no mercado; crescimento do negócio; demanda perene; fechamento de parcerias e negócios; diferenciação no mercado; outros” (SEBRAE, 2014, p. 4).

Em relação ao consumo do artesanato no Brasil, o DATASEBRAE (2013) destaca que grande parte do consumidor é residente local (44%) ou de municípios próximos

(12%). Porém, destaca-se ainda que os turistas brasileiros e estrangeiros representam juntos cerca de 34% do consumo de artesanato no Brasil. Ainda segundo o DATASEBRAE (2013), conforme a cultura local, as narrativas das técnicas e outros elementos históricos dos produtos forem divulgados e difundidos, possivelmente as vendas para turistas e lojas poderiam crescer expressivamente. Além disso, o faturamento nacional do setor de artesanato é cerca de R\$ 28 bilhões por ano e representa ao todo 3% do PIB nacional, empregando 8 milhões de pessoas no país, onde cerca de 87% são mulheres (SEBRAE/MS, 2019). É interessante observar a relação entre os principais produtos vendidos e o perfil socioeconômico do artesão comerciante; segundo o DATASEBRAE (2013), itens decorativos são o principal tipo de produto vendido àqueles que ganham até 6 salários mínimos, ao mesmo tempo que os comerciantes com maior renda costumam comercializar itens de vestuário e acessórios/bijuterias/joias. Ou seja, o produto de moda pode ser benéfico para o incremento no *mix* de produtos de artesãos comerciantes.

Segundo Valerii e Maietta (2018), cresce o interesse dos indivíduos pela identificação territorial de produtos e lugares, preocupados com a origem, com as histórias das comunidades envolvidas e com as questões ambientais e sociais resultantes dos processos e produtos. Nesse sentido, Morace (2018) aborda 16 “núcleos geracionais” que categorizam perfis dos consumidores do futuro, sendo possível observar dois núcleos com perfil longevo, que se relacionam ativamente com novas tecnologias e, ao mesmo tempo, valorizam em suas escolhas cotidianas de consumo aspectos tradicionais e locais.

Um deles é o núcleo denominado *Mind Builders* (entre 50 a 60 anos), que se configura como uma geração burguesa e cosmopolita, abonada economicamente e que privilegia trocas culturais e vivencia oportunidades culturais e tecnológicas, considerando a qualidade e importância dos conteúdos que consome; são pessoas criativas, espontâneas e abertas às mudanças; suas escolhas voltam-se ao potencial intelectual e seus valores se manifestam por meio de códigos estéticos e comunicativos discretos e refinados; os direcionamentos de consumo desse público passam por: posse do produto como meio de aprofundamento cultural, produtos de alto conteúdo intelectual e apreciação de estímulos e estéticas do passado (MORACE, 2018).

Destaca-se ainda o núcleo denominado *Job Players* (entre 65 a 75 anos), formado por pessoas ativas e autônomas, que partilham suas experiências e conhecimentos para melhoramento da vida em sociedade; no cotidiano, as dimensões locais e globais se interseccionam nos vários espaços e manifestações, valorizando o território, a

criatividade e as tradições artesanais; os direcionamentos de consumo desse público contemplam: demonstração de seu valor social às gerações mais novas, escolhas conscientes orientadas à competência e experiências relaxantes no cotidiano (MORACE, 2018).

A cultura artesanal brasileira é uma forma de expressão da cultura local, sendo o artesanato gerador de renda para inúmeras famílias, atendendo a uma perspectiva de consumo voltado ao criativo e responsável (ambiental e socioeconômico) e à valorização artesanal (saber e fazer tradicional). A partir disso, a seguir é abordado o contexto histórico, cultural e artesanal dos indígenas Kaingang do Oeste de Santa Catarina.

2.1.3.1 Aspectos étnico-sociais da cultura indígena Kaingang do Oeste catarinense

A primeira representação da identidade brasileira em forma de cultura artesanal foi constituída pelos artesanatos indígenas. Houve relatos de portugueses que desembarcaram no Brasil e encontraram variedades de pigmentos naturais, cestaria e cerâmica, além da arte plumária na confecção de cocares e demais adereços utilizando plumas de aves e os indígenas contribuíram com as técnicas de trançar fibras e produções de cestarias e esteiras – utilizadas também para confecção de redes, balaios, chapéus e outros; explorando trançados com formas geométricas e outros desenhos característicos de cada etnia (SCOPEL; CARVALHO; OLIVO, 2019).

Ao levar-se em consideração que a etnia Kaingang era e é encontrada também na região de São Paulo, vale-se destacar o Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre em Tupã (SP) da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo – criado em 1966 por Luiz de Souza Leão –, uma homenagem a indígena Vanuíre considerada “pacificadora” por muitos no XX durante a marcha do café, pois auxiliou no aldeamento dos Kaingang da região paulista. O museu reúne peças tradicionais dos Kaingang daquela época, com o objetivo de preservar, valorizar e comunicar patrimônio histórico e etnográfico indígena, em especial a herança dos povos do oeste paulista (MUSEU ÍNDIA VANUÍRE).

Nesta seção aborda-se o histórico e a produção cultural artesanal dos indígenas Kaingang, principalmente na região Oeste de Santa Catarina, possibilitando compreender a cosmovisão e a etnografia desta etnia.

2.1.3.1.1 A ancestralidade Kaingang

Olhando para trás, na pré-história, os primeiros habitantes na região Sul do Brasil, surgiram a cerca de 12.000 anos. Às margens do alto rio Uruguai, são registrados indícios dessa antiga civilização, entre o sétimo e o quinto milênio antes de Cristo. Já no século V antes de Cristo, a população se tornou mais volumosa e se expandiu pelos vales dos rios Caí e dos Sinos. A medida em que iam evoluindo suas habilidades e conhecimentos, tornaram seus abrigos em habitações subterrâneas de formato cilíndrico e podiam ser encontrados em grupos ou isolados, a partir de 450 depois de Cristo. Esses e outros indícios encontrados por arqueólogos e historiadores, indicam que esses habitantes seriam os ancestrais do que conhecemos hoje como os Kaingang (NASCIMENTO, 2001).

Esses grupos migratórios vinham da região de Angra dos Reis e Cananéia, que seriam os Guayanás, descendentes dos Kaingang. Utilizaram a nomenclatura de Guayanás ou Coroados, como também eram conhecidos, entre outros, até que no final do século XIX a denominação Kaingang foi introduzida na literatura pelo escritor e político Telêmaco Borba (1840-1918) (NÖTZOLD, 2003).

2.1.3.1.2 Os Kaingang e a colonização do seu povo

A região Oeste Catarinense era uma área muito disputada nos séculos XVIII e XIX, região que era conhecida como parte da Província de São Paulo. Os primeiros contatos com os colonizadores portugueses na região que era ocupada pelos Kaingang, ocorreu no início do século XIX, até esse período, contatos esporádicos não diretos eram feitos por viajantes e bandeirantes que passavam pela região (NÖTZOLD, 2003).

Ainda segundo a autora, a pecuária, que estava em expansão em outras regiões do Brasil, exigiu maiores campos de criação, iniciando então, a primeira frente de ocupação dos “Campos de Guarapuava” em 1809. O objetivo da Província de São Paulo de conquistar a região, foi estimulado pela presença de D. João VI no Brasil em 1808, onde na Carta Régia de 05 de novembro de 1808, instigou a guerra dos “civilizados” contra os “não civilizados” – vistos como bárbaros e impossíveis de civilizar.

O governo promovia assim, o apagamento da identidade destes povos, modificando seus conceitos de sociedade, religião e política. Uma ocupação imposta aos indígenas visando além do total controle sobre o grupo, a liberação de áreas para a exploração econômica, exploração essa que aconteceu de diversas formas, a princípio com a exploração dos campos para o gado,

posteriormente com a exploração madeireira e dos ervais, e a partir de 1850, com a Lei de Terras, a especulação imobiliária sobre terras sagradas e ancestrais (NÖTZOLD, 2003, p. 71-72).

Segundo Nacke *et al.* (2007), após a ocupação dos Campos de Guarapuava, o vislumbre passou a conquista dos “Campos de Palmas”, onde o Oeste Catarinense estava inserido. A partir da premissa do “vazio demográfico” e da necessidade de salvaguarda do estado brasileiro: a Província de São Paulo manifesta o objetivo de explorar e proteger novos povoadores, através de engajamento de militares/milicianos, preferencialmente com família para promover aumento populacional, fixando-se no local e ficar no mínimo quatro anos. “Os registros da época apontam a ‘falta de tudo’: de viveres, de estradas e de habitantes. Ora, traduza-se a falta de habitantes com o significado de que aos indígenas não cabia o estatuto de humanidade” (NACKE *et al.*, 2007, p. 18).

Os fazendeiros de Guarapuava adentraram nos Campos de Palmas em 1839, quando os campos de Guarapuava já não eram suficientes para basear mais fazendas. Ao entrarem em Palmas, operaram estrategicamente, incentivando confrontos entre a população indígena, os “mansos” contra os arredios e Kaingang contra os Xoklen. Nesse contexto, surge a figura de Vitorino Kondá que detinha grande respeito e influência no seu grupo Kaingang (NACKE *et al.*, 2007). De acordo com Nötzold (2003), Kondá fazia parte de um dos grupos que o governo atraiu para atuar ao seu lado em Guarapuava, quando criança conheceu Francisco da Rocha Loures também criança, filho de Capitão que havia atuado na conquista da região; já adulto, Kondá voltou para a floresta onde conquistou influência em meio ao seu povo. Em 1843, na condição de liderança indígena “mansa”, Kondá foi orientado pelo comando militar da colônia para atacar grupos indígenas na região de Palmas, utilizando como argumento o resgate de crianças brancas que estaria em poder dos indígenas e força-los a aldear-se em Guarapuava. Cumprido seu papel, Vitorino Kondá recebeu pagamento e como reconhecimento por parte do não indígena, foi nomeado comandante dos indígenas que ele conseguisse reduzir, colocando-o no lugar de “bugreiro oficial”. Ainda segundo Nötzold (2003), em torno de 1850 Kondá se instalou em Nonoai – RS e tornou-se defensor dos fazendeiros, comandava cerca de 160 indígenas aos 60 anos de idade com grupos em Nonoai – RS e Palmas. Nessa região, os Kaingang já constituíam dezenas de aldeias, e com a ocupação pastoril ganhando força, os conflitos foram se intensificando entre as partes. Para a Província do Paraná, Kondá era o único que seria capaz de lidar com os conflitos na região, o que lhe concedeu o título de major. Conforme memória Kaingang, Kondá faleceu no final do século XIX

no Toldo Imbú situado à margem esquerda do rio Xapéco, onde residia. É possível observar o protagonismo de Kondá no processo de colonização e aldeamento de seus parentes indígenas, onde exercia o ofício de “amansar” os seus a mando do governo.

Esse processo colonizador se estendeu até o século XX, quando em 1917 a área do ex-Contestado passou a fazer parte dos limites do Estado de Santa Catarina, onde se criou quatro municípios: Mafra, Porto União, Cruzeiro e Chapecó. A empresa Brazil Development se encarregou de delegar a outras empresas colonizadoras os compromissos que tinha em contrato com o governo estadual se comprometendo com a colonização até 1932, onde

O detalhamento de colônia no papel previa a distribuição gratuita dos lotes aos colonos e aos demais povoadores nacionais e estrangeiros (Art. 84, decreto 1.318/1854). Era aberta a possibilidade às empresas que pretendessem povoar as terras devolutas, nas zonas de fronteira, de importarem às suas custas os colonos nacionais e estrangeiros. Além dos utensílios agrícolas, os colonos e engajados receberiam uma área de terra para a edificação de moradia e outra destinada à cultura ou criação [...] (NACKE *et al.*, 2007, p. 23).

Segundo Nacke *et al.* (2007), foram mais de 70 anos em processo de colonização, onde a estrutura de posse funcionava a partir de venda da terra em pequena propriedade aos colonos, descendentes de europeus; aos caboclos (a população nativa) estava fora de questão oferecer-lhes as terras. Para a autora, o ingresso de italianos e alemães é uma “situação típica de contexto colonial”, quando esses grupos com diferentes capitais (social, econômico e cultural) passam a interferir no modo de vida nativo daqueles que já habitavam ali. “Esta situação alterou a vida dos posseiros, agora intrusos, não só expropriando-os dos recursos naturais como também desestruturando a rede de sociabilidade e seus padrões culturais” (NACKE *et al.*, p. 31).

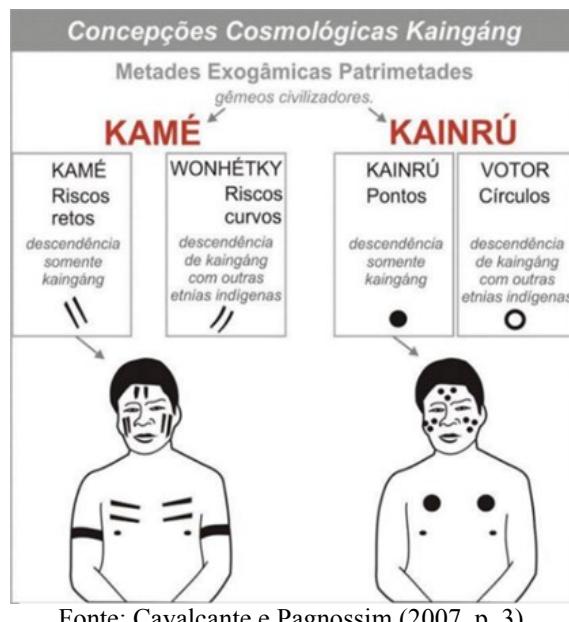
Em contraponto as iniciativas do colonizador de querer “civilizar” o índio, se apropriando de seu território vital, se encontra a figura do “outro”, o Kaingang que tenta se preservar conservando seu espaço, lutando para preservar-se como um grupo étnico (NASCIMENTO, 2001). Neste tópico, fica evidente a luta dos Kaingang frente aos conquistadores e colonizadores desde meados do século XVIII até o século passado, nos mostrando que a resistência Kaingang vigora na contemporaneidade.

2.1.3.1.3 A cosmovisão Kaingang

Os Kaingang fazem parte do tronco linguístico Macro-Jê, uma das línguas mais importantes etnicamente, mostrando que apesar das violências sofridas por eles ao longo da colonização, conseguiram manter sua identidade étnica. Embora muitos indígenas Kaingang não as dominem mais, a língua Jê ainda é falada nas TIs Kaingang (NACKE *et al.*, 2007).

Na cosmovisão Kaingang, a organização social é dividida em metades exogâmicas, denominadas *Kamé* e *Kairu*, que, conforme seu mito de origem, são considerados seus ancestrais; mantendo relações opostas mas que se complementam (NACKE *et al.*, 2007; NASCIMENTO, 2001). Cada metade possui sua própria marca – pintura facial – que diferencia uma metade da outra, sendo que os traços paralelos são *Kamé* e os pontos (círculos) são *Kairu* (NACKE *et al.*, 2007), conforme Figura 3.

Figura 2 - Concepções cosmológicas Kaingang



Fonte: Cavalcante e Pagnossim (2007, p. 3).

É a partir do ritual *Kiki* (celebração aos mortos) que é possível nomear e determinar a qual clã o indivíduo Kaingang pertence ao nascer. As nomeações seguem a regra a qual metade clânica o pai da criança pertence, assim, se o pai for Kamé os descendentes receberão nomes que são da sua metade (patrilinear) e vice versa (NACKE *et al.*, 2007). Essas concepções são formadas pelos Kaingang por acreditarem na espiritualidade, e por isso os nomes são concebidos no ceremonial *Kiki*.

Pelo que se pode apreender das narrativas e das experiências, o ceremonial fúnebre Kaingang e o culto aos mortos - Kiki - têm a finalidade de encaminhar o falecido para a morada definitiva, fazendo com ele um pacto de distanciamento do mundo dos vivos. Para a comunidade dos vivos, a celebração tanto do enterramento como, sobretudo, do Kiki, parte da necessidade de reordenamento da estrutura social do grupo (NASCIMENTO, 2001, p. 237-238).

Assim, a estrutura matrimonial entre os Kaingang também são regidas conforme suas metades: o casamento ideal seria entre membros de metades opostas, onde o gênero passa a compor o núcleo doméstico da esposa. Ainda que fosse possível existirem relações poligâmicas em grupos Kaingang, há relatos de que apenas o cacique tinha o direito de relacionar-se com várias mulheres. Porém, na contemporaneidade, os casamentos entre os Kaingang são monogâmicos, admitindo-se novos casamentos em caso de separação (NACKE *et al.*, 2007).

No aspecto da cosmovisão Kaingang é possível observar que o dualismo rege toda a estrutura em vida e morte nessa comunidade, onde uma metade complementa a outra em suas tarefas, conhecimentos e responsabilidades, tanto no cotidiano quanto no espiritual.

2.1.3.1.4 Elementos gráficos Kaingang

O grafismo é entendido como “[...] sistema de representação visual utilizado como linguagem simbólica da cultura material” (BALLIVIÁN, 2011, p. 29). Os grafismos indígenas são expressões sociais coletivas e sagradas, onde firmam sua ancestralidade e identidade étnica, como afirma Vidal (2000, p. 13) são “[...] manifestações simbólicas e estéticas centrais para a compreensão da vida em sociedade”. Os elementos gráficos podem ser categorizados intencionais ou não, propositais naturais ou artificiais, como explica Cavalcante (2014, p. 101):

Os grafismos propositais naturais são signos gráficos presos à imagem real da coisa significada e os propositais artificiais são signos gráficos que se distanciaram da coisa significada pela simplificação ou pela necessidade de torná-la convencional, podendo alcançar a abstração.

Na etnia Kaingang, pode-se observar o dualismo *Kamé* e *Kanhru*, servindo de caracterização simbólica e social das metades exogâmicas, ou seja, as tramas, formatos e padronagem nos artesanatos vão representar uma identidade grupal, expressão cultural e um tipo de linguagem no contexto social (BALLIVIÁN, 2011).

“Os grafismos, morfologias e posições/espaços considerados compridos, longos, altos, abertos são denominados *téi* e representam a metade *kamé*. Já os redondos, quadrangulares, losangulares, baixos, fechados, são chamados de *ror* e representam a metade *kairu*” (CAVALCANTE; PAGNOSSIM, 2007, p. 4). Também há grafismos que representam a junção dos padrões da metade Kamé e da metade Kanhru, que são denominadas de *ianhiá*. A seguir, observa-se na Figura 4 os grafismos *téi* (Kamé), *ror* (Kanhru) e *ianhiá* (união das marcas Kamé e Kanhru), respectivamente:

Figura 3 - Grafismos clânicos Kaingang



Fonte: Cavalcante e Pagnossim (2007, p. 4).

Segundo Ballivián (2011), cada desenho possui um nome e significado, que geralmente são inspirados da fauna e flora, exceto padrões geométricos que são associados à expressão cósmica. Os grafismos são vistos em vários artefatos produzidos pelos Kaingang, como cestarias, balaios, arco e flecha e outros artesanatos, que é abordado no tópico a seguir.

2.1.3.1.5 O artesanato Kaingang

Para Cavalcante e Pagnossim (2007), o artesanato é essencialmente uma atividade coletiva e tem importância na preservação e valorização de sua cultura material e visual. A produção de artesanato, em especial as cestarias, é parte importante da economia das comunidades Kaingang, havendo maior participação das mulheres do que dos homens no processo de produção artesanal (NASCIMENTO, 2001).

Como abordado no tópico anterior, os grafismos expressos nos artesanatos revelam a cosmovisão da metade clânica a qual pertence aquele artesão Kaingang. Os artesanatos produzidos pelos indígenas Kaingang são variados, desde itens utilitários e decorativos a adornos e acessórios. Contudo, a pesquisa se atentará aos artefatos de cestarias, que são característicos desse grupo e será a base de referência do produto final da pesquisa.

De acordo com Cavalcante e Pagnossim (2007), nas cestarias Kaingang surgem também a forma, a textura, cor e a dimensão que trazem significados. A classificação dos cestos segue a morfologia ou a sua função para os Kaingang, em basicamente três formas: *kre téi* (cesto comprido ou longo), *kre kor* (cesto redondo ou baixo) e *kre kōpó* (cesto quadrado) (SILVA, 2001), conforme é possível observar na Figura 5.

Figura 4 - Morfologia dos cestos



Fonte: Adaptado pela autora (2022) de Catálogo Exposição de Arte Kaingang Kamé - Kanhrú, fotos: Germano Denardi, (2020, p. 8 - 13) e Oliveira e Fernandes (2014, p. 33).

Outra forma de identificação das metades Kamé e Kanhrú, além da morfologia dos cestos, o desenho dos trançados também designam as características cosmológicas, e são denominadas dependendo da sua função utilitária, como fruteiras, cestos, balaios, vasos, bolsas e etc (CAVALCANTE; PAGNOSSIM, 2007). Os desenhos formados pelas tramas são diversificados e Cavalcante e Pagnossim (2007) apontam seus tipos: *kre nog-noro* (linhas diagonais e horizontais em paralelo), *kre pe* (linhas horizontais e verticais

perpendiculares entre si), *tipiti/jagne tyfy* (linhas diagonais que são abertas ou fechadas) - nos grafismos e em diferentes dimensões, como *kre téj* (mais altas), *kre pareri* (mais baixas) e *kre ror* (os redondos), como é possível verificar na Figura 5.

Figura 5 - Tipos de trançados Kaingang



Fonte: Adaptado pela autora (2022) de Cavalcante e Pagnossim (2007, p. 5).

Segundo Ballivián (2011), para as comunidades indígenas, a arte do trançado também tem o propósito de contar histórias e refletir sobre o sentido da vida. Como pode-se perceber, a cosmovisão Kaingang integra todas as áreas de conhecimento, vivência e tradição imbuídas no cotidiano cultural do grupo.

Além das cestarias, outros objetos decorativos podem conter a identidade cultural de um povo. Pelo fortalecimento e valorização dos artesanatos produzidos pela Associação Kamé Kanhru – objeto de estudo desta pesquisa – realizou-se em 2020 a “Exposição Arte Kaingang: Kamé e Kanhru”, na Humana Sebo Livraria Galeria, localizada na cidade de Chapecó, Santa Catarina. Foi aberta para visitação presencial e virtual por meio do *site* da livraria, com acesso ao catálogo virtual. Realizou-se ainda uma *live* de abertura da exposição (HUMANA SEBO LIVRARIA, 2020) e a referida exposição contou com o apoio da Fundação Nacional do Índio (FUNAI), Coordenação Geral de Etnodesenvolvimento (CGETNO), Museu do Índio e da artista Silvia Baggio, que trabalha com a orientação e estímulo à produção em conjunto com os *Kaingang*, atuando como consultora de produto da exposição. O desenvolvimento do catálogo foi realizado por Germano Denardi, que também fotografou as peças nele contidas, e a curadoria da Humana Galeria ficou sob responsabilidade de Daiana Schwartz e Janaína Corá – tendo esta última organizado o catálogo com Silvia Baggio e Kelita Rodrigues, além de produzido todo o texto (CORÁ; BAGGIO; RODRIGUES, 2020). O catálogo e a

exposição contam com peças confeccionadas à mão e destacam-se os principais artesanatos apresentados: colares de parede (Figura X), cestaria e chocalhos. E, como matérias-primas, encontra-se sementes de açaí, porongos, pente de macaco, bambu e outros. As artes da mostra são de caráter decorativo, inclusive os colares (CORÁ; BAGGIO; RODRIGUES, 2020).

Figura 6 – Colar de parede produzido pelo artesão Rosino da Silva, Associação *Kamé* e *Kanhru*. Foto: Germano Denardi para o catálogo da Exposição Arte *Kaingang: Kamé e Kanhru*



Fonte: Corá, Baggio e Rodrigues (2020, p. 25).

No tópico a seguir aborda-se a cultura indígena na moda contemporânea e suas formas de resistência ao colonialismo.

2.2 ATIVISMO INDÍGENA E MODA CONTEMPORÂNEA

O objetivo deste tópico é identificar o ativismo indígena que emerge no Brasil no contexto da moda contemporânea e os atores principais desse movimento.

2.2.1 Moda e Decolonialidade

Segundo Embacher (1999), o homem adotou o uso de roupas com três objetivos principais: por proteção, por pudor e para enfeitar-se. A proteção térmica não estava exclusivamente atrelada a fatores climáticos; o pudor remetia à ideia de cobrir as partes genitais associada à Adão e Eva; já o enfeite seria o motivo principal de o homem vestir-se, pois “[...] alguns dados antropológicos apontam a existência, entre as raças mais primitivas, de povos sem roupas, mas não sem enfeites” (EMBACHER, 1999, p. 28).

Entretanto, quando analisada do ponto de vista histórico a partir da emergência de teorias sociológicas desenvolvidas apenas no contexto contemporâneo, a Moda é considerada um importante fenômeno sociocultural intrínseco ao desenvolvimento da sociedade moderna ocidental, pois passa a ser reconhecida enquanto forma de diferenciação social efêmera e extravagante desde o final da Idade Média, limitada a um tipo de sociedade pautada sobretudo na aparência (SANT’ANNA, 2007).

Georg Simmel (1858-1918), conhecido por seu conceito sobre Moda, enxergava como expressão de superioridade europeia por estar ligada aos estilos advindos de tendências de moda europeias, e as demais expressões de roupas no mundo pautadas pelo tradicional significava a estagnação. Ou seja, os vestires de outras pessoas e comunidades, sociedades ou grupos que não condissem com o formato europeu, não se configurariam como Moda, como bem pontua Niessen (2020). Segundo esta última, “A pele branca era tão inquestionavelmente parte da superioridade cultural europeia quanto as roupas da moda” (NIESSEN, 2020, p. 862, tradução nossa).

Para Gilles Lipovetsky (2009), entre os séculos XVI e XIX a moda frívola e fantasiosa é introduzida como um sistema, delineando aspectos estéticos e sociais restritos às camadas burguesas e aristocráticas que detinham o poder de criação das “tendências”, é um período artesanal e aristocrático da moda. Nesse período, prefere-se o frescor das novidades contemporâneas e reprodução dos modelos em voga ao apreço pelos antepassados e “[...] dois grandes princípios que regem os tempos de moda têm em comum o fato de que implicam a mesma depreciação da herança ancestral, e correlativamente, a mesma dignificação das normas do presente social” (LIPOVETSKY, 2009, p. 31). O sistema da Moda, construído na sociedade moderna ocidental, despreza cada vez mais o antigo, tomando o “novo” como sua nova lógica.

Para Vidal (2020), a Moda pode ser compreendida em três perspectivas: cultural, estatística e sociológica. No eixo cultural, esta manifesta-se na maneira de agir, de sentir e em comportamentos sociais; na visão estatística, não se limita apenas ao vestuário, relacionando-se com a massa populacional por meio da massificação de produtos, cores, estilos e outros - aspecto da moda ligado diretamente com a produção e consumo de massa na era industrial e capitalista; e, no aspecto sociológico, o termo “Moda” tem origem do latim *Modus* e pertence a um estilo de vestimenta de uma determinada sociedade, limitado a um período específico.

Segundo Santos (2020), a moda como um fenômeno que sempre existiu e amplamente difundido, teve início no século XIV, sendo visto por vários autores como um evento desenvolvido e singular da sociedade moderna Ocidental. Dessa forma,

[...] não importa a leitura que se faz sobre a moda, o conceito é construído em torno de uma particularidade Ocidental em oposição a uma incapacidade criativa dos povos colonizados: incapacidade esta necessária para a própria afirmação da criatividade e capacidade de inovação das sociedades ao Norte (SANTOS, 2020, p. 9).

Ainda segundo essa autora, o entendimento que se tem sobre a Moda dentro do seu conceito amplo é fruto do colonialismo, denominado por Quijano (2000) de “colonialidade do saber” (SANTOS, 2020). No final dos anos 1980 emergem pesquisas sobre a colonialidade, revisando algumas questões problemáticas no sentido histórico-social. A partir das histórias de *Abya Yala*², *Tawantinsuyu* e *Anahuaca*, autores como Quijano (2000) e Mignolo (2017) defendem que o termo “colonialidade” é atribuído pela forma agressiva com a qual as invasões europeias aconteceram na formação das Américas e do Caribe e no tráfico maciço dos negros africanos como escravos.

Assim, a nova visão de “colonialidade” do final do último século pode ser considerada como um conceito “descolonial/decolonial” e está intrinsecamente ligada ao capitalismo (QUINTERO; FIGUEIRA; ELIZALDE, 2019) e (MIGNOLO, 2017). A produção intelectual desenvolvida de modernidade criou um controle na produção de conhecimento, demonstrando a estrutura do padrão mundial de poder: “colonial/moderno, capitalista e eurocentrado” (QUIJANO, 2005, p. 126), uma vez que

² Os indígenas concedem o seguinte sentido à palavra: “O nome ‘Abya Yala’ vem do povo Kuna e significa ‘Terra Viva’ ou ‘Terra em florescimento’, sendo sinônimo e contraponto a ‘América’ expressão dada pelos colonizadores em homenagem ao explorador italiano Américo Vespuílio. Portanto, este termo configura-se como parte de um processo de construção político-identitário, em que as práticas discursivas se apresentam também como desestruturação do pensamento eurocêntrico, onde busca-se lembrar a riqueza dos mais de 826 povos de Abya Yala, sendo 305 deles de Pindorama (Brasil)”. Disponível em: <https://www.enei-evento.com.br/abya-yala-criativa-n1>. Acesso em: 28 jul. 2022.

tal visão e a forma de produzir o conhecimento podem ser reconhecidas como eurocentrismo.

As principais questões norteadoras dos temas “Modernidade, Colonialidade e Decolonialidade” envolvem: a) as origens da modernidade na conquista das Américas e do Atlântico pela Europa entre os séculos XV e XVI (e não na Revolução Industrial como é aceito); b) a estruturação do poder pelo colonialismo e suas formas características de acumulação e exploração global; c) a compreensão de que a modernidade é formada por relações assimétricas de poder; d) a subalternização implicada nas práticas e subjetividades dos povos dominados; e) a subjugação da massa populacional mundial a partir do controle das estruturas do trabalho e do controle da intersubjetividade; f) a imposição do eurocentrismo/ocidentalismo como forma de produção de conhecimento e subjetividades na modernidade (QUINTERO; FIGUEIRA; ELIZALDE, 2019).

Na América, a ideia de raça foi uma maneira de outorgar legitimidade às relações de dominação impostas pela conquista. A posterior constituição da Europa como nova identidade depois da América e a expansão do colonialismo europeu ao resto do mundo conduziram à elaboração da perspectiva eurocêntrica do conhecimento e com ela à elaboração teórica da idéia de raça como naturalização dessas relações coloniais de dominação entre europeus e não-europeus. [...] os povos conquistados e dominados foram postos numa situação natural de inferioridade, e consequentemente também seus traços fenotípicos, bem como suas descobertas mentais e culturais (QUIJANO, 2005, p. 118).

Os estudos sobre a decolonialidade estão estruturados em três eixos básicos da colonialidade - poder, ser e saber:

- A “colonialidade do poder” baseia-se em duas vertentes principais: de um lado a constituição de um profundo sistema de dominação cultural controla as subjetividades com o eurocentrismo e a racionalidade moderna a partir da hierarquização da população mundial; de outro, a formação de exploração social e de trabalho sob o controle hegemônico de capital;
- A “colonialidade do ser” compreende a modernidade como uma conquista definitiva, que constrói o viés de “raça” a fim de desqualificar o Outro;
- A “colonialidade do saber” conceitua-se por meio das formas de controle de conhecimento geocultural, em caráter eurocêntrico e o formato de dominação colonial/imperial, pois a colonização faz com que o colonizador legitime sua

dominação com alegação científica perante aos colonizados, fazendo com que eles se neguem enquanto raça (QUINTERO; FIGUEIRA; ELIZALDE, 2019).

É importante salientar que neste último eixo “[...] o grupo social racializado tenta imitar o opressor e com isso desracializar-se. A <<raça inferior>> (*sic*) nega-se como raça diferente. Partilha com a <<raça superior>> as convicções, as doutrinas, e tudo o que lhe diz respeito” (FANON, 2011, p. 279-280, grifo do autor). Percebe-se o quanto o colonialismo pode ser configurado como uma forma de dominação que degrada a cosmovisão da população dominada por motivos etno-raciais. Sendo assim, às populações e aos corpos racializados não é assentida a dignidade dada aos que as dominam (SANTOS, 2018).

Niessen (2020, p. 864-865, tradução nossa) propõe justamente que as culturas categorizadas como não moda, isto é, a moda construída pelo viés colonial e capitalista, sejam identificados como “Zonas de Sacrifício da Moda”, pois

[...] são terras ricas em recursos, geralmente associadas a comunidades minoritárias que são consideradas dispensáveis e exploráveis para ganho econômico. Em vez de paisagens físicas dispensáveis, as zonas de sacrifício da moda são tradições de vestuário, e seus criadores, associados à outra metade da moda, que são destruídos para e pela expansão da moda industrial.

Como forma de amenizar o problema, é necessário respeitar as tradições do Outro. Isso significa aprender como as culturas consideradas não moda e seus costumes foram/são sistematicamente apagados e marginalizados, para que se possa desenvolver estratégias para reparar o que a moda ocidental e industrializada sacrificou em detrimento da modernidade. Ao negar-se o reconhecimento e importância do vestir e adornar-se do Outro, ao mesmo tempo em que nega-se que subjuga-lo o impactou negativamente, perpetua o ensino e as práticas coloniais eurocêntricas da Moda na contemporaneidade. Isso também contribui para o olhar que se tem da Moda como efêmera e supérflua (NIESSEN, 2020).

Ainda para a mesma autora, o termo “artesanato” é subordinado em relação à produção industrial, remetendo-o como algo do passado, pois ao contrário do vestuário/moda, o artesanato faz referência a técnicas, a marginalidade econômica, passatempos e até como atração turística. Provoca-se assim uma cadeia de descartáveis:

[...] a produção local de roupas indígenas dá lugar à mercantilização artesanal para complementar a renda familiar, que por sua vez é abandonada pelo trabalho fabril quando o mercado artesanal entra em declínio e, posteriormente, não pode servir como um substituto para a fábrica trabalhadores que são demitidos quando o consumo de moda ocidental encolhe (NIESSEN, 2020, p. 869, tradução nossa).

É importante salientar que questões norteadoras de pesquisas e reflexões acerca da colonialidade e decolonialidade não têm como objetivo rejeitar totalmente a modernidade, mas observar e construir uma modernidade alternativa ao modelo imposto até então - o Ocidental/eurocêntrico (BALLESTRIN, 2013). Nesse sentido, Bernardino-Costa e Grosfoguel (2016, p. 21) afirmam ser essencial o resarcimento teórico-prático dos sujeitos que foram depostos de sua condição autônoma de falas e habilidades de produção, a partir dessas interpretações e práticas políticas e culturais. Assim, o ideal decolonial implica em “[...] um diálogo entre povos colonizados ou que vivenciam a colonialidade”.

Este tópico apresentou estudos e problemáticas em torno da (de)colonialidade e novas perspectivas a partir delas, considerando ainda algumas concepções históricas da Moda. No próximo subtópico será possível relacionar mais diretamente os pensamentos decoloniais à moda contemporânea.

2.2.1.1 Aproximações entre o pensamento decolonial e a moda contemporânea

Uma alternativa aos poderes coloniais, introduzida por Maldonado-Torres (2005), é o “giro decolonial”, baseado justamente na resistência teórico-prática, política e epistemológica ao viés da modernidade/colonialidade. Para Santos (2020), os conceitos agrupados que advém da modernidade também incluem a moda, sendo urgente compreender que esta última ignora historicamente a população não ocidental, considera que esses indivíduos não estão abertos a mudanças por serem atrasados em relação aos demais na evolução e não se equiparem portanto aos ocidentais.

Na perspectiva de Fanon (2011, p. 280), o opressor, “pelo carácter global e terrível da sua autoridade, chega a impor ao autóctone novas maneiras de ver e, de uma forma singular, um juízo pejorativo acerca das suas formas originais de existir”. Nesse sentido, no encontro de determinada cultura com outras culturas ou demais adversidades encontradas, essa mesma cultura estará exposta a mudanças culturais, sendo plausível

que o vestuário passe por este processo também, motivado por uma lógica de imitação-distinção ou não (SANTOS, 2020).

Como salienta Santos (2020, p. 182), “É muito mais fácil capturar as novidades produzidas nas colônias e se apropriar das mesmas como criação própria e acusar os produtores originais de cópia ou de incapacidade de criação, mudança, moda”. Tal processo funciona como um desqualificador de seus significados e capacidades, de forma que isola e esvazia seus sentidos para depois criar uma narrativa de ressignificação de valores com perspectivas eurocentradas e comercializadas com sentidos e significados tidos como corretos e belos (SANTOS, 2020).

William (2019) corrobora com essa ideia ao indicar que a cultura é pertencimento. A indústria da moda é um exemplo de reprodução da lógica capitalista em que se apropria dos elementos de determinada cultura, produzindo em escala industrial, comercializando e lucrando números extraordinários sem repassar nada aos membros dessa cultura. Desta forma, cabe aqui uma definição do que seria de fato a “apropriação cultural”, salientando que há uma linha tênue entre o que é e o que não é apropriação. Na sociedade de consumo, tudo é visto e transformado em produto, onde traços de uma cultura passam por um processo de redefinição, apagando características que poderão ser rejeitados pelo consumidor para que sejam aceitos no mercado capitalista – ato que reitera justamente as práticas de dominação da sociedade dominante e contribuem para a invisibilidade e marginalização dos grupos minoritários como negros e indígenas (WILLIAM, 2019). Assim, esse autor define a apropriação cultural

[...] como uma ação praticada por grupos dominantes e seus indivíduos. Consiste em se apoderar de elementos de outra cultura minoritária ou inferiorizada e utilizá-los sem as devidas referências e sem permissão, eliminando ou modificando seus significados e desconsiderando a opressão sistemática muitas vezes imposta por esse mesmo grupo dominante (WILLIAM, 2019, p. 38).

Ressalta-se que essa pesquisa não tem a pretensão de contemplar todas as problemáticas envolvidas neste contexto; contudo, busca proporcionar visibilidade, protagonismo e autonomia indígena. Os indígenas Kaingang da Aldeia Kondá de Chapecó – SC, como outras comunidades indígenas, já praticam o comércio dos seus artesanatos desenvolvidos como forma de renda e sustento das famílias locais. Logo, considerando esses fatores, a pesquisadora não busca ganhos pessoais além dos conhecimentos consequentes deste estudo e resultados positivos para o grupo indígena aqui pesquisado.

Pesquisas, estudos, reflexões e ações sobre colonialidade/modernidade e decolonialidade são relativamente novos no meio acadêmico e no cotidiano; contudo, no tópico a seguir, é possível observar a emergência de algumas iniciativas para uma moda decolonial impulsionadas por figuras centrais no campo da moda brasileira, que se utilizam das mídias sociais para pulverizar o movimento ativista dos indígenas na moda como forma de (re)existência e pertencimento.

2.2.2 Moda e Ativismo Indígena

Os indígenas estão emergentes no cenário da moda contemporânea no Brasil, tratando a moda como política no anseio por protagonismo, autonomia e visibilidade para seu povo (VIDAL, 2020). Nesse sentido, torna-se importante conhecer os pilares que sustentam o ativismo indígena observado na moda.

O ativismo indígena no Brasil tem suas vertentes iniciadas ainda na resistência aos colonizadores. No século XX, grupos indígenas começaram a organizar protestos e assembleias contra as instituições governamentais, como a Fundação Nacional dos Povos Indígenas (FUNAI), por exemplo, reivindicando seu território enquanto povos originários e aos poucos, ganhando espaço e sendo ouvidos. Após a tentativa de militares e governos de “emancipar” os indígenas (tirando-os da condição de indígena originário), estes últimos passaram a requerer o direito de participação na sociedade sociopolítica brasileira de acordo com a sua cultura e sua cosmovisão (BRIGHENTI, 2015). Ou seja, os povos originários sempre lutaram pelos territórios, por sua sobrevivência e permanência cultural, desde a chegada dos colonizadores até o tempo presente.

2.2.2.1 Indígenas ativistas emergentes e suas criações

Como observado nos subtópicos anteriores, a moda na contemporaneidade contempla problemáticas advindas dos padrões europeus impostos como belos e importantes. Entretanto, os movimentos ativistas emergentes no cenário da moda incentivam e impulsionam o acesso de indígenas à indústria da moda como designers, modelos, maquiadores, entre outros.

Pode-se dizer que o cenário ativista indígena na moda é protagonizado por alguns nomes, dentre eles o de Dayana Molina - estilista e diretora criativa da marca Nalimo,

que se define como “artvista”, militante social e feminista. Com ascendência dos povos *Fulni-ô* (nordestino) e *Aymara* (andino), Molina possui 14 anos de experiência profissional na moda e há 5 anos fundou sua marca própria.

Insatisfeita com as referências eurocêntricas praticadas num continente originalmente indígena, Dayana Molina questiona a indústria da moda e impulsiona novas perspectivas. A partir disso, criou no ano de 2021 a primeira escola de design decolonial, a “Aldeia Criativa Design do Futuro”, que visa capacitar profissionalmente novos talentos indígenas na moda. A Aldeia Criativa tem parceria da estilista com o “Coletivo Indígenas Moda Br”, com o objetivo de capacitar 100 jovens de diferentes territórios do Brasil e da América Latina, por ano³.

A marca Nalimo posiciona-se como marca autoral e com produção feita 100% por mulheres, tendo como propósito desenvolver criações ambientalmente responsáveis e comprometidas com a sustentabilidade. Suas peças possuem um estilo minimalista, confortável e que embarga códigos ancestrais, como é possível observar na Figura 7.

Figura 7 - Conjunto com a estampa *Abya Yala*, criação exclusiva e autoral da marca Nalimo



Fonte: Loja Nalimo. Disponível em: <https://www.nalimo.com.br/product-page/abya-yala->. Acesso em: 13 jul. 2022.

³ Disponível em: <https://www.nalimo.com.br/>. Acesso em: 25 jul. 2022.

Outra mulher indígena que possui notoriedade no contexto criativo é We'e'ena Tikuna, originária do povo Tikuna do Amazonas, artista plástica, estilista, cantora, nutricionista, feminista e atuante na defesa dos direitos das mulheres indígenas. Segundo González (2021), We'e'ena confeccionava suas próprias roupas e idealizava há 12 anos iniciar sua marca de moda. Porém, apenas em 2018 a criadora assinou sua primeira coleção, intitulada *Eware* (lugar sagrado, na língua Tikuna), com o propósito de lutar contra o preconceito e o racismo das suas origens.

De acordo com We'e'ena (2021), sua marca utiliza apenas tecidos de algodão e misturas de fibras de tururi, sendo os grafismos nativos pintados manualmente, com tingimentos naturais (jenipapo, urucum). A própria criadora é quem desenvolve as modelagens das peças. Na Figura 8, pode-se ver um dos *looks* apresentados no evento *Brasil Eco Fashion Week*, realizado no ano de 2019 em São Paulo, podendo ser adquirido sob encomenda.

Figura 8 - Vestido *Atape* com grafismo da cobra coral



Fonte: Coleções de We'e'ena. Disponível em: <https://weenatikuna.com/collections/brasil-eco-fashion-week/products/o-vestido-atape-e-feita-com-grafismo-de-cobra-coral>. Acesso em: 13 jul. 2022.

Destacam-se ainda, como emergentes criativos no contexto da moda, Wanessa Ribeiro indígena Guarani desenhista e ilustradora, desenvolveu a coleção “Terra Original” em colaboração com a marca gaúcha Monjuá, lançada em 23 de maio de 2022, contém no *mix* de produtos blusa, calça, vestido e jaqueta jeans, todas estampadas com as artes de Wanessa Ribeiro⁴, como pode ser visualizado na Figura 9.

Figura 9 - Jaqueta jeans estampa “Somos Muitas” e vestido estampa “Milho”, respectivamente - Coleção “Terra Original” Monjuá + Dewaneios por Wanessa Ribeiro



Fonte: Loja Monjuá. Disponível em: <https://monjua.com.br/terra-original/#/>. Acesso em: 28 jul. 2022.

O designer indígena João Paulino, que se apresenta em suas mídias sociais como @sioduhi, criou a marca Sioduhi Studio, é atuante na indústria da moda, bacharel em Administração e possui MBA em gerenciamento de projetos, é indígena do povo Piratapuya da comunidade indígena Mariwá do Alto Rio Negro e atua pela indigenização da moda, transformando a histórias e os conceitos indígenas em moda (ABYA YALA CRIATIVA, 2022)⁵.

⁴ Disponível em: <https://www.jornalja.com.br/cultura/a-arte-indigena-de-wanessa-ribeiro-na-moda-da-colecao-terra-original>. Acesso em: 25 jul. 2022.

⁵ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CgejUyJOrib/>. Acesso em: 25 jul. 2022.

Figura 10 - Pamiri 23: Coleção cápsula da resistência e transformação



Fonte: Loja Sioduhi. Disponível em: <https://sioduhi.com/novidades/>. Acesso em: 28 jul. 2022.

Com a necessidade de estimular e valorizar artistas indígenas na área da moda, foi criado o evento de moda “Abya Yala Criativa Nº 1”, uma noite de desfiles de marcas fundadas por criativos indígenas, onde todos os envolvidos são profissionais indígenas da área da moda (modelos, assistentes de produção, maquiadores, DJ’s entre outros), parceria com o Encontro Nacional dos Estudantes Indígenas (ENEI IX), que aconteceu em 28 de julho de 2022. O ENEI é um espaço que reúne estudantes indígenas do ensino superior de graduação e pós-graduação de todo o país, produzindo discussões, socialização de vivências e experiências universitárias, nos territórios e movimentos. O encontro também proporciona a integração entre anciões, ativistas indígenas, pesquisadores indígenas e não-indígenas, indigenistas e aliados. O evento foi sediado na cidade de Campinas - SP, realizado em parceria com a Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e as Secretarias de Cultura, de Educação e Turismo. O tema do desfile foi definida como “A costura do (in)visível”, que simboliza os questionamentos acerca da invisibilidade e marginalização na história da arte e da moda dos povos originários. Para Abya yala criativa (2022, p. 6),

O ‘novo’ que sempre esteve aqui, se tornou ‘in’ (dentro) na visão da indústria do vestuário, mas para nós a cultura originária nunca esteve ‘fora de moda’. Mesmo em tempos diferentes, a identidade é imutável. INdepende (*sic*) do período e lugar pois sempre estivemos aqui.

Percebe-se, pela relevância do ativismo indígena na moda no Brasil, que existe um grande potencial estético, conceitual e político para impulsionar maior integração de profissionais descendentes de povos indígenas no mercado de trabalho, resgatar a originalidade identitária nacional e promover o protagonismo criativo desses atores por

meio da decolonização da moda, assegurando-lhes autonomia econômica e valorização sociocultural.

2.2.3 Produto de Moda: mercadológico e artesanal

Segundo Kotler e Armstrong (2015), um “produto” é algo que pode ser oferecido em um mercado para aquisição, uso ou consumo, e que satisfaça necessidades e desejos; mais do que um bem tangível, um produto pode incluir objetos físicos, serviços, pessoas, ambientes, ideias, ou até uma combinação de todos esses elementos.

Nesse sentido mais amplo, que coloca o produto no campo do simbólico, Sanches (2017) afirma que o “produto de moda” é altamente orientado ao mercado, com obsolescência programada, e que, além da função básica do produto, entrega valores simbólicos dos códigos de uma sociedade em determinado contexto cultural.

Rech (2002, p. 37) descreve um produto de moda como um recurso ou serviço que contemple as características “[...] de criação (design e tendências de moda), qualidade (conceitual e física), vestibilidade, aparência (apresentação) e preço a partir das vontades e anseios do segmento de mercado ao qual o produto se destina”. A autora identifica de que forma os três níveis de produtos apontados por Kotler e Armstrong (2015) podem ser contemplados dentro do que entende como “produto de moda”:

- Produto básico: representa aquele produto que o consumidor está disposto a comprar. Ou seja, além do produto em si, o cliente busca o intangível aos olhos;
- Produto real: a partir do produto básico tem-se cinco particularidades (nível de qualidade, características, design, marca e embalagem). Isto é, o agregado de atributos que entrega um benefício eficiente e de qualidade;
- Produto ampliado: é a combinação do produto básico e do produto real, oferecendo serviços e benefícios além do que o consumidor espera. Como exemplo, os serviços de pós-venda (ajustes no produto adquirido), indicação de lavanderia, entre outros (RECH, 2002).

Já o produto de moda artesanal pode ocorrer de duas formas segundo Gomes e Araújo (2013, p. 3): “o artesanato como complemento e agregador de valor ao produto de moda – inserido na cadeia produtiva da moda, e a peça totalmente artesanal como produto de moda – cadeia produtiva do artesanato”. Neste caso, os artefatos produzidos artesanalmente pelos indígenas compete a uma peça totalmente artesanal a partir dos processos produtivos do artesanato Kaingang. Ainda segundo as autoras, a moda e as

tendências são ferramentas inseridas no artesanato, mas não são determinantes no desenvolvimento identitário e cultural da peça. O que verdadeiramente identifica o objeto artesanal e os símbolos locais, é a expressão cultural do artesanato (GOMES; ARAÚJO, 2013).

O fator “artesanal” em um produto de moda deve ser explicitado ao consumidor para que ele compreenda o processo produtivo e, dessa forma, possa valorizar devidamente o produto adquirido, assegurando o apoio e valorização do usuário/cliente (GOMES; ARAÚJO, 2013). Vale o destaque para a Associação Kamé Kanhru parceira desta dissertação, que já inclui uma *tag* com as informações sobre quem fez determinado artesanato, proporcionando protagonismo aos artesãos indígenas e colocando o usuário “mais próximo” do artesão e da causa indígena. Os modelos produtivos de caráter artesanal, resgata e valoriza participações econômicas, técnicas, saberes e fazeres, articulando profissionais e outras áreas para criar uma produção integrada e participativa (SILVA, 2006; GOMES; ARAÚJO, 2013).

O artesanal é incorporado a moda como um elemento de exclusividade e valor simbólico agregado, com valores emocionais, culturais e coletivos para o projeto de novos produtos e ainda, um olhar humanizado para a indústria e mercado da moda. O artesanato como produto de moda é considerado “[...] a partir de uma cultura híbrida, na qual os níveis que separam uma cultura da outra são rompidos e retirados de seus contextos de origem, sendo recombinação com outros modelos culturais no processo de novas práticas” (VIEIRA, 2020, p. 82).

Diferentemente das tendências mercadológicas e industriais do setor da moda, a moda indígena, segundo Vidal (2020) se relaciona com os ciclos da natureza (sazonalidade), seu vasto ecossistema (territórios), nas suas cores, formas, matérias-primas disponíveis, e outros elementos. Ainda, a relação entre a moda e os mais de 300 povos indígenas brasileiros, se trata da sua perspectiva cultural, uma rede complexa de simbolismos estéticos, culturais e espirituais que não se desvinculam um dos outros.

Percebe-se o quanto a finalidade de projetar produtos é a satisfação do cliente, suprindo suas necessidades e expectativas; portanto, pode-se dizer que “[...] o projeto de produtos inicia e termina no consumidor” (RECH, 2002, p. 38). Ao mesmo tempo, considerando-se a perspectiva decolonial na moda contemporânea anteriormente abordada, observa-se que as definições de produto de moda aqui apresentadas partem de um viés mercadológico e acadêmico colonial e eurocêntrico. Muitos dos conceitos perpetuados pela academia e pelo mercado sobre produtos de moda são ainda pautados

em valores capitalistas comerciais e criados para clientes, isto é, construídos e mantidos pela colonização eurocêntrica, percebida principalmente no âmbito da moda e suas subáreas.

Contudo, é necessário abordar no próximo subtópico uma das várias ferramentas voltadas para o processo projetual no produto de moda: o Painel de Tendências, também chamado de *Trendboard*.

2.2.4 *Trendboard* no desenvolvimento de produto de moda

O produto de moda necessita de processos e planejamento de execução para o seu desenvolvimento, que inclui métodos e ferramentas visando maior assertividade. Um desses processos projetuais no design de moda é a pesquisa de tendências, onde o designer de uma marca identifica formas, cores, materiais e elementos de estilo que estão sendo utilizadas por outras marcas (TREPTOW, 2013).

Dentre outras ferramentas imagéticas, pode-se utilizar o *trendboard* (Painel de Tendências) para sintetizar e ilustrar uma pesquisa de tendências. Este painel compila diversas imagens que compartilham a mesma estética-estilística com o produto de moda que pretende-se projetar. As imagens selecionadas de tais produtos fica a critério da função ou do nicho mercadológico em que está inserido; dessa forma, por meio de observação e combinação do conjunto estético transmitirá o conceito desejado (SANCHES, 2017).

Treptow (2013) define que o *trendboard* é um compilado de informações distribuídas de forma estética agradável e de fácil compreensão visual, auxiliando na identificação de elementos de design necessários para o produto projetual. Sanches (2017) corrobora ao afirmar que ferramentas imagéticas são capazes de construir uma identidade e desenvolver referências, sendo utilizadas para facilitar a capacidade de síntese e expressão, auxiliando na compreensão de aspectos estéticos-simbólicos em processos criativos no design e na moda.

As ferramentas visuais em um processo projetual podem variar de acordo os recursos materiais e com características próprias de cada grupo (SANCHES, 2017). Ressalta-se que um formato de leitura não verbal pode ser empregado em uma síntese imagética, onde informações visuais são reunidas a fim de se interpretar contextos e de expressá-los como painéis visuais/semânticos (SANCHES, 2017). Ou seja, a expressão

imagética em painel criativo requer portanto a prática de conhecer, decodificar, sintetizar e transpassar códigos visuais (Figura 11).

Figura 11 – Ferramentas de síntese visual/gráfica na configuração de produtos de vestuário de moda

PESQUISA	FOCO DAS AÇÕES	FERRAMENTAS	
Universo/ Usuário	DELIMITAR	Contextualizar Especificar Diretrizes	INTERPRETAR DECODIFICAR
Universo/ corporativo- produtivo			
Tendências socioculturais Conteúdo de moda			
Diretrizes de utilidade, adaptação e percepção	GERAR	Conceituar Experimentar possibilidades de conexão	COMPOR CODIFICAR
Conceitos de configuração			
Detalhes de Configuração	AVALIAR CONSOLIDAR	Depurar Avaliar eficácia das interações, detalhar e refinar a forma	TRANSPOR COMUNICAR

Fonte: Sanches (2017, p. 214).

Nota-se que o *trendboard* é uma das ferramentas de interpretação e decodificação, associada à ação de “delimitação”. Nesta pesquisa, prioriza-se a adaptação e a flexibilidade de metodologias e ferramentas para a prática criativa, por considerar o objeto de estudo e seus objetivos. Como afirma Sanches (2017), sob uma perspectiva de ensino/aprendizagem, é preciso considerar as delimitações de cada projeto. Isso se traduz no fato de que a ferramenta de síntese visual para projetos de moda de Sanches (2017) aqui citada será adaptada às necessidades da presente dissertação – onde o *trendboard* foi a técnica criativa escolhida para ser utilizada com os artesãos da Associação Kamé Kanhrú na abordagem participativa do *Slow Design*, abordada a seguir.

2.3 SLOW DESIGN

O termo *Slow* é de língua inglesa, que em tradução literal para o português significa “lento”, e vêm sendo utilizado na contemporaneidade para impulsionar práticas mais sustentáveis e o bem-estar dos indivíduos e da sociedade, impactados pelos processos industriais e tecnológicos do século XX.

O sentido do Design e da Moda lenta é tornar os produtos, processos e serviços mais sustentáveis e duráveis, com matéria-prima orgânica, reaproveitamento e reconstrução de peças não usadas ou descartadas, com foco na ética e desenvolvimento social (KAULING, 2017). Berlim (2021, p. 134) destaca que o movimento *slow* propõe resoluções práticas e ideológicas que abrangem o lado “[...] humano da moda, a criatividade, a produção local, o compartilhamento, o ativismo ambiental e social e a redistribuição ética de capitais financeiros”.

Derivado do *Slow Movement* (Movimento Lento), o *Slow Design* surgiu em 2003 a partir de experiências práticas no *SlowLab*, fundado por Carolyn Strauss (STRAUSS; FUAD-LUKE, 2008); estudos resultaram em seis princípios para auxiliar os designers em projetos e processos criativos alinhados ao design sustentável e ativista (RÜTHSCHILLING; ANICET, 2018).

Vale ressaltar que os princípios do *Slow Design* são focados na colaboração entre os designers e usuários, contudo, não é uma ferramenta “fechada” e inflexível, ou seja, adaptações para determinadas realidades projetuais são possíveis e até recomendadas.

2.3.1 Princípios do Slow Design

Os seis princípios são descritos segundo Strauss e Fuad-Luke (2008, p. 3-7, tradução nossa) como princípios orientadores, abertos ao diálogo, interação e expansão, ou seja, não é uma “verdade absoluta” nem uma ferramenta rígida e intransponível. Os autores sugerem o *Slow Design* como uma ferramenta capaz de avaliar e incentivar as práticas de design orientadas para sustentabilidade social, cultural e ambiental – pautando a teoria dos princípios em exemplos de design, arquitetura, tecnologia, mobiliário, etc., pensados para a colaboração entre os profissionais de determinada área com os usuários finais na busca de soluções de problemas, reflexões e conexões simbólicas de cada caso (STRAUSS; FUAD-LUKE, 2008).

No Brasil, esses princípios do *Slow Design* foram adaptados pelas autoras e pesquisadoras Rüthschilling e Anicet (2018), que desenvolveram uma metodologia voltada ao desenvolvimento de design de superfície têxtil. Ainda assim, pode-se sintetizar os princípios a seguir conforme Strauss e Fuad-Luke (2008) e Rüthschilling e Anicet (2018):

Princípio 1: **REVELAR** – O *Slow Design* revela experiências/memórias do cotidiano da vida humana, materiais e processos, que podem ser considerados na teoria e prática de design. Para os autores, o “revelar” significa ampliar o conjunto de informações sobre a origem de produtos, processos dos materiais e do desenvolvimento de produtos. Também compete a este princípio as novas descobertas durante e após o processo de criação (STRAUSS; FUAD-LUKE, 2008; RÜTHSCHILLING; ANICET, 2018).

Princípio 2: **EXPANDIR** – O *Slow Design* expande as expressões e potenciais de artefatos e ambientes, além das funcionalidades, atributos físicos e ciclo de vida desses produtos. “Expandir” significa alcançar atributos e valores simbólicos, tempo, interação entre os usuários e processos “invisíveis” aos olhos. Além de novas experiências do usuário na interação e nos processos projetuais do objeto criado (STRAUSS; FUAD-LUKE, 2008; RÜTHSCHILLING; ANICET, 2018).

Princípio 3: **REFLETIR** – As experiências do *Slow Design* impulsionam a observação e reflexão, chamado de “consumo reflexivo”. Para “Refletir”, os designers são guiados para além de valores ambientais mas também em relação as experiências perceptivas, sensoriais e emocionais que a materialidade do produto pode proporcionar (STRAUSS; FUAD-LUKE, 2008).

Princípio 4: **ENGAJAR** – No *Slow Design* os processos são abertos e colaborativos, onde se compartilha, coopera e tem transparência de informações incentivando os designers a evoluir. A colaboração é um aspecto fundamental no *Slow Design*, por isso o princípio “Engajar” é o momento prático onde o compartilhamento de um pode ser a resposta do outro nos processos projetuais em design (STRAUSS; FUAD-LUKE, 2008).

Princípio 5: **PARTICIPAR** – A participação ativa dos usuários no processo de design é importante no *Slow Design*, trocando e adotando ideias uns com os outros promovendo a responsabilidade social e aprimoramento das comunidades e grupos locais. O princípio “Participar” pode envolver as ações comunitárias, design social, o design

para o artesanato em comunidades criativas, economia solidaria e demais causas com o objetivo de melhoramento social (RÜTHSCHILLING; ANICET, 2018).

Princípio 6: EVOLUIR – Durante as experiências desse processo dinâmico, pode surgir o amadurecimento dos artefatos, ambientes e sistemas. Além das necessidades e circunstâncias da contemporaneidade, o *Slow Design* é visto como um agente de mudanças de comportamento. “Evoluir” é visto como transformações sucessivas, como um ativismo criativo que abre caminhos para o desenvolvimento de novas e melhores realidades e oportunidades (RÜTHSCHILLING; ANICET, 2018).

Ainda para Rüthschilling e Anicet (2018, p. 83), os princípios do *Slow Design* tem por objetivos:

- a. estimular o ativismo criativo (*craftivism*); b. promover novos valores do design como projeto para conferir qualidades aos produtos (físicos, virtuais e efêmeros); c. apoiar a metodologia de projetação, inserindo novas lógicas de criação e desenvolvimento de projetos, valorizando uma postura de humildade e consciência, mais avaliativa e reflexiva sobre suas ideias, métodos e formas de agir e de relacionar-se com todos os agentes da cadeia produtiva do design; d. incitar novos meios de acesso à inovação, comprometidos com a sustentabilidade, por meio de abordagens quantitativa, qualitativa e intuitiva na geração de possibilidades; e. propor mudança efetiva para o paradigma do desenvolvimento sustentável; f. estimular uma revolução nas relações entre atores: designer-criador, fabricante, produto e usuário; g. conceber plataforma para avaliação dos produtos de design, se atendem às necessidades atuais e futuras da população, da economia e do planeta.

Ainda para Strauss e Fuad-Luke (2008), o *Slow Design* oportuniza instalar outras qualidades na pesquisa, projeto e processo de design; utilizado como uma ferramenta, os designers poderão interrogar, avaliar e refletir sobre as ideias, processos e resultados por meio de avaliação quantitativa, qualitativa e intuitiva. Assim, esta perspectiva deve ser vista como uma “[...] forma única e vital de ativismo criativo para entregar um novo conjunto de valores, qualidades e práticas de design” (STRAUSS; FUAD-LUKE, 2008, p. 10, tradução nossa).

Dentre várias palavras-chave, destaca-se aqui as seguintes: nova consciência; brincando com os materiais; imaginação intuitiva; comunidade (potencial local); aproveitando o conhecimento local; respeito à diversidade ecológica; valor ao conhecimento lento e à mente lenta. Ou seja, os conceitos do *Slow Design* estão ligados a valores empíricos e simbólicos, indo além do aspecto material – pois este contempla e valoriza o imaginário e a criatividade, oferecendo aos designers um formato flexível e plural para a criação, os processos e o próprio desenvolvimento de produtos de design (STRAUSS; FUAD-LUKE, 2008).

Diante disso, considera-se o *Slow Design* o eixo norteador como abordagem de design somado aos conceitos de co-criação e ao papel do designer como facilitador, que passaram a ressignificar o que se entende por produto de moda, pois o produto artesanal também é produto de moda.

A partir da adaptação dos princípios do *Slow Design* às necessidades e particularidades desta pesquisa, foi possível adaptar a ferramenta para o desenvolvimento de produto artesanal indígena de moda, como pode ser visto com mais detalhes no capítulo 4.2 no Quadro 4.

2.3.2 Co-criação em Design

Na década de 1980, o movimento do design participativo surgiu em países escandinavos, dando origem ao que ficou conhecido como “co-criação”. Inicialmente, o design participativo significava envolver os trabalhadores no desenvolvimento de novos sistemas para o local de trabalho, afirmando que as pessoas afetadas por determinada decisão deveriam participar do processo decisório. Já na década de 1990, nos Estados Unidos, Elizabeth Sanders incitou a ideia de “criatividade coletiva”, onde o designer desempenhava o papel de “facilitador”, que estruturava um processo de design no qual os usuários eram convidados a participar, imaginando futuros desejados e gerando ideias de valor (LEE *et al.*, 2018). Então, segundo Sanders e Stappers (2008, tradução nossa), a co-criação é a criatividade compartilhada por duas ou mais pessoas, denominada de “criatividade coletiva”.

Sanders (2000), introduziu o termo “criatividade coletiva” ao se utilizar de *workshops* nominados de “visão estratégica”. Ela explica que foram usados *kits* de ferramentas em grandes grupos de pessoas, para que trabalhassem em conjunto e expressassem ideias e sonhos; tratava-se de ferramentas visuais, que permitiam às pessoas tempo e espaço para ouvirem as ideias e os sonhos umas das outras, tornando a colaboração mais eficaz. Ainda segundo a autora, foi notável a transformação que ocorreu quando um grupo de pessoas alterava de uma troca verbal de ideias para um formato coletivo e expressivo. Além da visão colaborativa, Sanders (2000) concluiu que as ferramentas generativas são úteis para o pensamento colaborativo, mapeamento, sonhos e narrativas.

Lee *et al.* (2018) explicam que geralmente os projetos em co-criação são exploratórios, pois os procedimentos e participantes podem mudar o curso do processo

conforme necessidades ou contingências que surgem. Os autores concluíram que é difícil e às vezes inválido criar uma matriz com fases do método, sugerindo, ao invés disso, escolher algum método para determinada fase, adequar-se às variáveis e aplicar o método que considerar mais relevante (LEE *et al.*, 2018).

Desta forma, baseando-se nos conceitos de co-criação e na perspectiva participativa do design, torna-se válido trazer a figura do designer como facilitador (SANDERS, 2000), assunto abordado a seguir.

2.3.3 O Designer como Facilitador

No contexto profissional contemporâneo, nota-se uma crescente adequação de atividades às novas e mesmo futuras necessidades e complexidades das sociedades pós-industriais. Segundo Fletcher e Grose (2011), as práticas de design consideradas tradicionais continuam a existir, contudo haverá mais ênfase em delinear atividades, ideias, sistemas e comportamentos que definem a indústria como um todo. Os designers passarão da prática em cadeia (industrial) ao trabalho no eixo da mudança, utilizando-se de suas habilidades de forma inovadora e diferenciada – atuando portanto como facilitadores.

Na concepção estruturalista e positivista de design, que perdurou até a chegada do século XXI, o foco estava exclusivamente na solução de problemas, servindo o designer como “tradutor” dos usuários, sem considerar muitas vezes questões socioambientais. Com a emergência de práticas de co-criação, o designer assume o lugar de facilitador diante da percepção de que existem diferentes níveis de criatividade e de que há a necessidade de aprender a oferecer experiências significativa para facilitar a expressão da criatividade em várias pessoas (SANDERS; STAPPERS, 2008, tradução nossa).

[...] ao assumir o papel de facilitador, um designer atua para influenciar cursos de ação dentro do sistema de moda existente e a própria estrutura do sistema. Desse modo, sua ação afeta não só os produtos, processos e práticas, como também a economia, as relações de poder, as preferências de negócios comerciais, as estruturas de produção estabelecidas, e assim diante. Isso une visão e habilidades prática para, com a colaboração de outros, mudar o setor da moda em sua raiz (FLETCHER; GROSE, 2011, p. 167).

Essa nova atuação do designer do século XXI pode apresentar-se de várias formas, desde o desenvolvimento de estratégias dentro de indústrias e negócios até a postura de facilitador prático e criativo nas ruas, trabalhando para a mudança e criando novas

oportunidades. Contudo, tende a ser um papel mais complexo do que aquele historicamente ligado às atividades tradicionais, pois faz-se também imprevisível porque o designer facilitador prioriza o processo em detrimento do resultado, entendendo o sucesso como efeito do coletivo (FLETCHER; GROSE, 2011).

Assim, foi possível compreender a intersecção entre o *Slow Design*, a Co-criação e o papel do Designer como Facilitador, com propósitos práticos em comum. São eles: as novas necessidades contemporâneas, a valorização do processo e não apenas do resultado, o bem-estar coletivo, a colaboração e participação, a criatividade e a sustentabilidade econômica, social e ambiental.

Nesse sentido, acredita-se que os resultados desta pesquisa contribuam de alguma forma para a ressignificação de conceitos e processos cristalizados de Moda e produtos de moda. E, ainda, tal aproximação poderá ser de grande validade para o desenvolvimento do modelo conceitual de abordagem do *Slow Design* adaptado ao perfil e às necessidades identificadas na pesquisa de campo, cujos dados serão justamente confrontados com as teorias abordadas, incluídos os conceitos flexíveis e adaptáveis desta seção.

2.4 ASPECTOS DA TEORIA A SEREM APLICADOS NO MODELO CONCEITUAL DE DESENVOLVIMENTO DE PRODUTO ARTESANAL DE MODA A PARTIR DO *SLOW DESIGN*

As teorias tratadas na dissertação permitem entender primeiramente o design social enquanto uma importante abordagem participativa que toma o “social” como objeto de design, com intuito de solucionar os problemas reais da sociedade, mostrando-se válida para abranger minorias sociais e grupos étnicos marginalizados constituídos por indivíduos que se identificam em grupos com características próprias diferenciadas do restante da população. Ao mesmo tempo, o artesanato no Brasil revela-se como uma prática predominantemente manual e imbuída de técnicas e habilidades específicas, resultando em produtos com significado, criatividade, utilidade e expressões culturais. Nesse sentido, o contexto histórico-cultural da etnia indígena Kaingang do Oeste Catarinense possibilita constatar a luta e resistência dos povos Kaingang no território e a rica cultura artesanal por eles produzida.

Partindo desse cenário, comprehende-se que tanto a perspectiva teórica da decolonialidade quanto as práticas ativistas indígenas emergentes na moda contemporânea podem fomentar urgentes reflexões e questionamentos sobre os

paradigmas eurocentrados de pensamento, bem como a produção e a valorização de padrões estéticos e socioculturais tidos como belos e corretos. Assim, entram em cena os principais criadores indígenas atuantes na Moda hoje, como por exemplo Dayna Molina e We'e'ena Tikuna – que visam assumir a representatividade de suas culturas e origens.

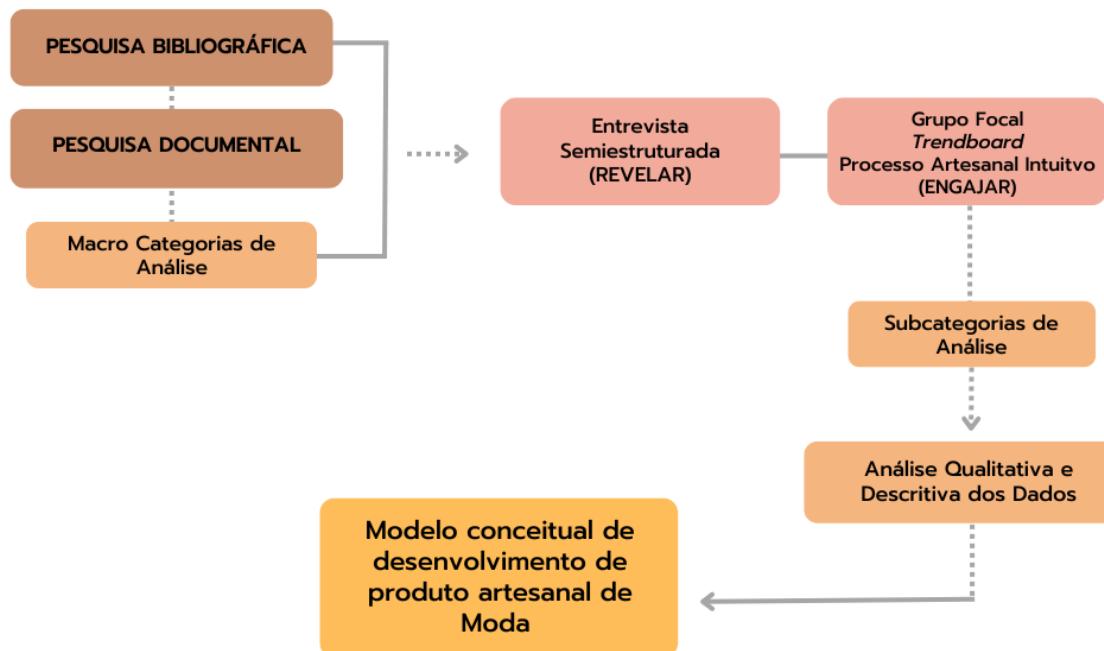
Finalmente, contextualiza-se o *Slow Design* e seus princípios para o desenvolvimento de produtos em design e moda, bem como, a co-criação em design e o designer como facilitador. Além disso, faz-se necessário explorar o produto de moda não como algo obsoleto e efêmero, mas como um produto orientado ao mercado e que concentra múltiplas características – de tendências, qualidade, aparência e preço.

Desta forma, a fim de contribuir com a aplicação da proposta desta dissertação, as teorias sobre os indígenas Kaingang, principalmente os objetos culturais (utilidades, formas, tamanhos, grafismos, etc.) e seus significados darão aporte ao processo criativo, com ativa participação e protagonismo dos indígenas sujeitos da pesquisa, utilizando-se dos fundamentos do *Slow Design* atrelados a ferramentas metodológicas de pesquisa e de design para desenvolver produto artesanal indígena de moda com ênfase no ativismo e protagonismo indígena para aprimoramento do *mix* de produtos da Associação Kamé Kanhru, respondendo assim ao problema de pesquisa e atendendo ao seu objetivo principal. Apresenta-se a seguir procedimentos metodológicos.

3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Este capítulo, apresenta brevemente o caminho metodológico da pesquisa realizada (Figura 12), que tem como objetivo propor um modelo conceitual para desenvolvimento de produto artesanal indígena de moda baseado no *Slow Design* para valorização da cultura Kaingang de Aldeias da Região Oeste de Santa Catarina.

Figura 12 – Procedimentos metodológicos da pesquisa



Fonte: Elaborado pela autora (2023).

Como ilustra a Figura 12, as pesquisas bibliográfica e documental são peças fundamentais para a metodologia desta pesquisa, pois é por meio delas que serão extraídas categorias de análise que deram suporte ao desenvolvimento do roteiro da entrevista semiestruturada a ser realizada na primeira visita *in loco*. A partir dos dados coletados com os artesões indígenas, os mesmos foram analisados por meio de categorias determinadas conforme os objetivos desta pesquisa, de forma interpretativa, descritiva e qualitativa. Assim, foi possível traçar um plano de trabalho para realização da etapa prática com o grupo focal do estudo, no formato de painel visual criativo e processo artesanal intuitivo a partir de abordagem participativa em co-criação entre a pesquisadora e os artesões indígenas da Associação Kamé Kanhru, resultando assim na proposta final desta dissertação.

3.1 CARACTERIZAÇÃO GERAL DA PESQUISA

Do ponto de vista de Gil (2008), as pesquisas podem ser caracterizadas quanto à finalidade (básica ou aplicada), à abordagem do problema (qualitativa ou quantitativa) e aos objetivos (exploratória, descritiva e explicativa). Nesse sentido, classifica-se esta dissertação como sendo aplicada, qualitativa e descritiva, apresentando-se a seguir suas definições.

3.1.1 Quanto à natureza ou finalidade da pesquisa

Em relação à sua finalidade, esta pesquisa se classifica como Aplicada, pois tem como característica fundamental o “interesse na aplicação, utilização e consequências práticas dos conhecimentos. Sua preocupação está menos voltada para o desenvolvimento de teorias de valor universal que para a aplicação imediata numa realidade circunstancial” (GIL, 2008, p. 44). Ou seja, busca solução de problemas específicos a serem resolvidos por meio da aplicação prática de conhecimentos gerados.

Nesse sentido, a pesquisa aqui desenvolvida utiliza a teoria como base, segue para coleta de dados vivenciados na prática pelos sujeitos, para então apresentar o produto final que atenda ao objetivo principal da pesquisa de desenvolver produtos de moda a partir de abordagem participativa do *Slow Design* para valorização da cultura Kaingang de Aldeias da Região Oeste do Estado de Santa Catarina, respondendo assim o problema desta dissertação.

3.1.2 Quanto à abordagem do problema

Para Gil (2017), uma pesquisa quantitativa apresenta seus resultados de forma numérica, e uma pesquisa qualitativa trata de descrições verbais. Deste modo, classifica-se esta pesquisa como Qualitativa, pois busca fomentar discussões sobre temas subjetivos, interpretar fenômenos e atribuir significados, não tendo como objetivo apontar dados números ou dar tratamento analítico a dados estatísticos.

3.1.3 Quanto aos Objetivos

Pode-se dividir os objetivos de uma pesquisa classificando-a de três maneiras: exploratória, descritiva e explicativa (GIL, 2017). Esta pesquisa é descritiva, uma vez que visa descrever características e opiniões de determinada população, grupos e/ou indivíduos e de fenômenos observados, registrados e analisados a partir de relações entre variáveis. As pesquisas descritivas têm justamente como objetivo descrever as características de determinada população ou fenômeno e podem ser elaboradas também com a finalidade de identificar possíveis relações entre variáveis.

3.2 TÉCNICAS DE COLETA DE DADOS

Em relação aos procedimentos técnicos e ferramentas pertinentes para a coleta de dados, destacam-se nesta dissertação:

- **Pesquisa bibliográfica:** realizada a partir de livros, teses, dissertações, artigos e periódicos especializados. A pesquisa bibliográfica é elaborada com base em material já publicado. Tradicionalmente, esta modalidade de pesquisa inclui material impresso, como livros, revistas, jornais, teses, dissertações e anais de eventos científicos. Todavia, em virtude da disseminação de novos formatos de informação, estas pesquisas passaram a incluir outros tipos de fontes, como discos, fitas magnéticas, CDs, bem como o material disponibilizado pela Internet (GIL, 2017);
- **Pesquisa documental:** realizada em materiais que não receberam tratamento analítico, tais como documentos administrativos, de desenvolvimento de produtos, além de fontes provenientes de mídias sociais, como vídeos, matérias jornalistas, entrevistas publicadas, postagens de perfis no *Instagram*, sites, *podcasts*, etc. Nota-se que a pesquisa bibliográfica fundamenta-se em material elaborado por autores com o propósito específico de ser lido por públicos específicos e a pesquisa documental vale-se de toda sorte de documentos, elaborados com finalidades diversas, tais como assentamento, autorização, comunicação, etc. (GIL, 2017);

- **Levantamento:** o levantamento envolve a questionamentos direto do pesquisador com os pesquisados cujos comportamentos, conhecimentos e informações importa a pesquisa (SILVEIRA; ROSA, 2020). Realizou-se entrevista semiestruturada com artesãos da Associação Kamé Kanhru (Apêndice A). Para Severino (2007), a técnica de entrevista semiestruturada busca informações dos pesquisados a partir de um discurso livre, descontraído e podendo estimular o depoente no processo interrogativo. Já as entrevistas semiestruturadas se baseiam em um roteiro de assuntos ou perguntas e o entrevistador tem a liberdade de fazer outras perguntas para precisar conceitos ou obter mais informação sobre os temas desejados (isto é, nem todas as perguntas estão predeterminadas).
- **Grupo focal:** o objetivo desta técnica é identificar as percepções, sentimentos, atitudes e pensamentos do grupo em relação a determinado assunto, produto ou atividade realizada. Nesse caso, o propósito é gerar novas ideias, estimular o pensamento do pesquisador, e também aprender como os participantes interpretam determinada situação, seus conhecimentos e experiências (DIAS, 2000).
- **Diário de campo:** as anotações em diários de campo servem para lembrar de pontos importantes no processo de pesquisa de campo. Contêm impressões iniciais, descrições, interações e experiências. É importante que as notas sejam com as próprias palavras do pesquisador, sentimentos, percepções e condutas, além de comentários ou observações. Esse tipo de anotação em diário de campo é chamada de anotações interpretativas, pois vai registrar as percepções do pesquisador sobre os pesquisados (SAMPLIERI; COLLADO; LUCIO, 2013).

3.3 DELIMITAÇÃO DA PESQUISA

Para que este estudo possa cumprir com o seu objetivo, faz-se necessário a sua delimitação, ou seja, fixar sua extensão, abrangência e profundidade. Essa pesquisa tem como delimitação espacial a Associação Kamé Kanhru, localizada em Chapecó, Santa Catarina, mais especificamente na Aldeia Kondá. Apesar da delimitação espacial, os conhecimentos adquiridos e as práticas desenvolvidas poderão abranger outras

localidades e demais etnias. Em relação a delimitação temporal, esta pesquisa foi iniciada em 2021 e tem previsão de finalização em 2023, sendo válido ressaltar que se retome algumas temporalidades do passado, sobretudo devido à perspectiva decolonial adotada na pesquisa. Finalmente, a população investigada nesta dissertação abrange os artesãos da Associação Kamé Kanhru da Aldeia Kondá de Chapecó – SC.

3.4 TÉCNICA DE ANÁLISE DOS DADOS

Os resultados da pesquisa de campo apresentados no capítulo 4 estão amparados por análise qualitativa e descritiva indutiva, pela perspectiva construtivista e de forma interpretativa, confrontando os dados coletados com categorias de análise da fundamentação teórica da dissertação.

A **análise qualitativa** é guiada e enquadrada por ideias e conceitos preexistentes. Ou seja, grande parte da pesquisa qualitativa está relacionada com a explicação do que as pessoas e as situações têm em comum e a como fazê-lo com base em teorias e conceitos existentes, sendo importante logicamente representar as visões de participantes e entrevistados da forma mais fiel e precisa possível (GIBBS, 2009). Segundo Silveira e Rosa (2020), a análise qualitativa busca captar os significados nos relatos dos sujeitos investigados interligando com seu contexto e delimitada pela teoria abordada pelo pesquisador.

A **análise descritiva** consiste em uma descrição que demonstre a riqueza do que está acontecendo e enfatize a forma como isso envolve as intenções e estratégias das pessoas. Para melhor compreensão dos dados, foram codificados em subcategorias de análise os aspectos pertinentes a serem interpretados. Além disso, nesta dissertação optou-se também por uma abordagem **indutiva** na análise qualitativa, onde inferências, conclusões e tomadas de decisão podem ser feitas a partir destas análises (SILVEIRA; ROSA, 2020).

Conforme aponta Gibbs (2009), a abordagem **construtivista** busca refletir sobre as realidades múltiplas vivenciadas pelos sujeitos investigados a partir de construções sociais o mais fielmente possível, de forma que os conteúdos empíricos dessas fontes dialoguem com cada categoria teórica (selecionando-se os mais pertinentes para a articulação).

3.5 PESQUISA DE CAMPO

A pesquisa de campo se dará por meio de entrevista semiestruturada (Apêndice A) para levantamento de dados, formulada através de categorias de análise com base nas teorias abordadas nesta dissertação. Posteriormente, a pesquisa passará pela fase de planejamento e execução por meio da abordagem participativa do *Slow Design* em forma de atividade colaborativa, facilitadora e em cocriação, ou seja, a visita *in loco* será prática, a fim de desenvolver o produto final desta dissertação.

3.5.1 Amostras da pesquisa e critérios de seleção

Para participar como objeto primário da pesquisa, seguiu-se os critérios: ser indígena Kaingang; ser artesão associado da Associação Kamé Kanhru; ser maior de dezoito anos e; residir na Aldeia Kondá em Chapecó, Santa Catarina. A amostra selecionada participará em dois momentos: na entrevista e com a prática da abordagem participativa e colaborativa dos princípios do *Slow Design* (grupo focal) proposta pela pesquisadora.

3.6 DETALHAMENTO DAS ETAPAS DA PESQUISA

Com o intuito de descrever o processo metodológico, a seguir será detalhado as etapas percorridas pela pesquisa.

3.6.1 Primeira etapa – Fundamentação Teórica

Ao definir o tema, pergunta de pesquisa e objetivos realizou-se a fundamentação teórica, abordando primeiramente o design social com o objetivo de compreende-lo enquanto solucionador de problemas reais da sociedade, mostrando-se ainda como um aliado em questões de minorias sociais e grupos étnicos marginalizados. Ainda, neste tópico abordou-se sobre o artesanato no Brasil, prática predominantemente manual com técnicas específicas resultando em produtos criativos e de expressões culturais. Para isso, utilizou-se como fontes artigos científicos, livros e Portarias governamentais. Dentro deste grande cenário, apresentou-se o contexto histórico étnico-social dos indígenas Kaingang do Oeste Catarinense, onde entre outros fatos, pode-se observar a resistência

dos povos Kaingang na luta pelo seu território e a cultura artesanal que produzem. Os dados foram retirados principalmente de livros, teses e artigos. No tópico sobre decolonidade e práticas ativistas de indígenas no cenário da moda, foi possível perceber as questões sobre os paradigmas eurocentrados de pensamento, produção e valorização do correto e do belo que foi imposto pela sociedade colonizadora na população colonizada. Nesse sentido, apresentou-se os principais criadores indígenas atuantes na moda contemporânea e ativista. Para tanto, foram utilizados dados de livros, artigos científicos e fontes documentais como o *Instagram*, sites de marcas e revistas de moda. Em seguida, a Moda e o produto de moda com viés acadêmico e mercadológico frutos do pensamento colonial e o *Slow Design* como abordagem participativa para desenvolvimento de produto de moda artesanal, que darão suporte para a realização da pesquisa de campo *in loco* (Aldeia Kondá).

3.6.2 Segunda etapa – Contato com a Associação

Em primeiro momento, o contato com a Associação se fez por intermédio de uma pessoa não-indígena de conhecimento da pesquisadora, que realizava consultoria de design aos artesãos associados, a partir disso, foi realizado contato informal via aplicativo de mensagens com a Presidente da Associação Kamé Kanhru. Para firmar a parceria com esta pesquisa, ocorreu de forma presencial a assinatura da Declaração de Ciência e Concordância das Instituições Envolvidas (ANEXO A), autorizando a execução das entrevistas e oficina com os artesãos do grupo.

3.6.3 Terceira etapa – Comitê de Ética e Pesquisa com Seres Humanos e Comissão Nacional de Ética em Pesquisa

A proposta da pesquisa foi submetida ao Comitê de Ética em Pesquisas Envolvendo Seres Humanos – CEPSPH/UDESC e ao Conselho Nacional em Saúde – CONEP para obter o consentimento que permitirá a sua aplicação envolvendo os artesãos indígenas Kaingang. Para análise do CEPSPH/UDESC foi anexado ao sistema da Plataforma Brasil: informações básicas sobre o projeto; o projeto detalhado com todas as informações completas; cronograma da pesquisa; roteiro para entrevista; orçamento da pesquisa; a declaração de ciência e concordância das instituições envolvidas; o termo de consentimento livre e esclarecido – TCLE incluindo a autorização para fotografias,

vídeos e gravações. Após aprovação do projeto inicial, foi incluído uma emenda com as atualizações pós banca de qualificação, emenda essa que foi aprovada em parecer consubstanciado (ANEXO B).

3.6.4 Quarta etapa – Contato com o Cacique

O contato com o Cacique Efésio da Aldeia Kondá foi realizada via aplicativo de mensagens. Dessa forma, foi possível agendar reunião para esclarecimentos sobre a pesquisa e coletado a assinatura da autorização de ingresso a Aldeia (ANEXO C).

3.6.5 Quinta etapa – Aplicação do roteiro de entrevista semiestruturado

A coleta de dados deu-se por meio da pesquisa de campo realizada em Chapecó – Santa Catarina, em abril de 2023. Em agendamento prévio diretamente com a presidente da Associação Kamé Kanhru, Kelita Rodrigues, foi realizado a entrevista semiestruturada com sete (7) dos doze (12) artesãos associados. O Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) foi lido em voz alta pela autora à todos os presentes, deixando claro que não seriam obrigados a participar da pesquisa, nem mesmo responder a todas as perguntas e, teriam suas identidades preservadas por meio de números ou letras, não expondo os nomes. Também por meio do TCLE foi possível a autorização do uso de imagem, áudio e vídeo dos participantes da pesquisa. A aplicação do roteiro de entrevista semiestruturado ocorreu – onde espontaneamente – os artesãos se sentaram em formato de círculo, e responderam às perguntas quem se sentia mais à vontade. Dentre os 7 (sete) artesãos presentes no momento da entrevista, apenas 4 (quatro) efetivamente responderam. O roteiro de entrevista semiestruturada consta no Apêndice A desta dissertação.

3.6.6 Sexta etapa – Organização e análise dos dados da pesquisa de campo

Os resultados da pesquisa de campo foram apresentados e interpretados de forma descritiva e qualitativa, organizados conforme as Macro Categorias (três tópicos da teoria), Categorias (a principais abordagens nos três tópicos) e Subcategorias (aspectos retirados da teoria e prática) de análise desenvolvidas baseados nos conceitos dos autores

da fundamentação teórica da pesquisa, bem como a fase prática da coleta de dados com base nos princípios do *Slow Design*, de acordo com os objetivos estabelecidos (Quadro 3).

Quadro 3 – Categorias de análise baseadas na teoria

Macro Categorias	Categorias	Subcategorias
1. ARTESANATO INDÍGENA KAINGANG	Design social, minorias étnicas, produção artesanal no Brasil e os indígenas Kaingang	<ul style="list-style-type: none"> - Perfil dos artesãos e a importância da Associação -Aspectos sociais, culturais e econômicos Kaingang - Aspectos de representação cultural do artesanato e sua comercialização - Matérias-primas e o processo de desenvolvimento do artesanato
2. ATIVISMO INDÍGENA NA MODA	Moda e decolonialidade	<ul style="list-style-type: none"> - Apropriação cultural -Ativismo indígena e Moda -A Moda na perspectiva indígena
3. DESENVOLVIMENTO DE PRODUTO DE MODA	<i>Slow Design</i>	<ul style="list-style-type: none"> -Princípios do Slow Design -Co-criação em Design -O designer como facilitador

Fonte: Elaborada pela autora (2023).

As categorias de análise são um conjunto de elementos que compõe o que foi investigado, possibilitando a análise de todas as informações coletadas. A construção das categorias foram baseadas na fundamentação teórica juntamente com a entrevista e/ou questionário da pesquisa, e é comum que elas sofram alterações após a ida à campo (SILVEIRA; ROSA, 2020). As interpretações foram pautadas pela perspectiva indutiva e construtivista confrontadas com categorias e autores teóricos.

4 PESQUISA DE CAMPO: APRESENTAÇÃO, INTERPRETAÇÃO E ANÁLISE DOS RESULTADOS

O objetivo deste capítulo foi o de compreender os principais aspectos socioculturais e produtivos envoltos no processo artesanal de co-criação de produtos de moda entre a pesquisadora e os artesãos Kaingang da Associação Kamé Kanhru. Foram utilizados distintos instrumentos de coleta de dados, conforme objetivos específicos metodológicos da pesquisa, sendo aqui apresentados e analisados à luz das categorias teóricas de análise – que correspondem aos princípios da abordagem participativa guiada pelo *Slow Design* (STRAUSS; FUAD-LUKE, 2008).

4.1 HISTÓRIA DA ASSOCIAÇÃO KAMÉ KANHRU DA ALDEIA KONDÁ

Em 2018, o Ministério Público Federal (MPF) em Chapecó – SC e a Universidade Comunitária da Região de Chapecó (Unochapecó) iniciaram um projeto de aperfeiçoamento do artesanato Kaingang na Aldeia Kondá. Juntamente com a Fundação Nacional dos Povos Originários (FUNAI), a Unochapecó iniciou o contato com a Aldeia e expôs os objetivos do projeto (MINISTÉRIO PÚBLICO FEDERAL, 2021).

Os trabalhos efetivos iniciaram em junho de 2019 em parceria com a Incubadora Tecnológica de Cooperativas Populares (ITCP) da Unochapecó, FUNAI, Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (SEBRAE) e MPF. Obtiveram recursos provenientes de condenações em ações judiciais do Ministério Público do Trabalho (MPT) (MINISTÉRIO PÚBLICO FEDERAL, 2021). Na época, o primeiro passo foi o cadastro dos artesãos interessados em constituir uma associação, que foi batizada de “Kamé Kanhru”, quando nasceu uma proposta de oficiais de aperfeiçoamento e de resgate cultural da comunidade Kaingang. Atualmente, a Associação conta com 12 artesãos associados e tem como presidente a Kaingang Kelita Rodrigues.

As ações de aperfeiçoamento foram ministradas pela designer de produto Silvia Regina Baggio, que trabalhou com os artesãos a importância da manutenção cultural e da matéria-prima, os aspectos dos processos de desenvolvimento, otimização de recursos e das tendências do mercado consumidor e o posicionamento junto aos espaços de comercialização. Este processo permitiu o resgate histórico e cultural nas peças artesanais, de forma que pudessem chegar ao consumidor final com características da

etnia, que em algum momento foram esquecidas ou não preservadas (MINISTÉRIO PÚBLICO FEDERAL, 2021).

Ainda, segundo Assessoria de Comunicação do Ministério Público Federal em Santa Catarina (2021), a implementação de uma associação na comunidade indígena Kaingang da Aldeia Kondá teve como um dos objetivos a comercialização do artesanato, pois o projeto prospectou novos mercados, tornando assim o artesanato indígena reconhecido como um produto cultural da Região Oeste de Santa Catarina. Além disso, almejou-se a valorização econômica a partir da utilização dos artefatos por profissionais das áreas do Design e da Arquitetura. Isso possibilitou à Associação Kamé Kanhru o convite para participar da Mostra de Arquitetura e Design de Chapecó – conhecida como Decorare, em 2019.

4.2 ABORDAGEM PARTICIPATIVA E *SLOW DESIGN*: POR UM DESENVOLVIMENTO DE PRODUTO CRIATIVO E ATIVISTA

Para atender às particularidades desta pesquisa aplicada, retirou-se o princípio “Participar”, pois foca na colaboração entre o profissional e o usuário final – não sendo este último o objeto pesquisado nesta dissertação. Além disso, o fato de desconsiderar este princípio não afetou a construção colaborativa entre a designer (autora) e os artesãos (indígenas); considera-se inclusive que foi suprido pelos demais. Segue-se então a adaptação dos princípios do *Slow Design* de Strauss e Fuad-Luke (2008) à abordagem participativa: cinco deles foram considerados como principais e necessários (**o que**) para a pesquisa de campo, fornecendo assim os objetivos (**porque**) de cada princípio e qual seria o procedimento metodológico (**como**) escolhido para tanto, conforme o Quadro 4:

Quadro 4 – Abordagem participativa a partir dos Princípios do *Slow Design* para produto artesanal de moda

Princípios <i>Slow Design</i>	O que?	Porque?	Como?
REVELAR	Ouvir relatos, fotos, vídeos, conversas.	Compreender pessoas, materiais, artefatos, processos e significados.	Entrevista semiestruturada;
EXPANDIR	Estudos de caso/Estado da arte.	Relacionar a prática com a teoria.	Pesquisa bibliográfica.
REFLETIR	Processo organizacional do designer; Percepção da materializado.	Consumidores, clientes, usuários.	Pesquisa de mercado (catálogo de referência) e diário de campo.
ENGAJAR	Cocriar; colaborar; Criatividade coletiva; designer como facilitador.	Desenvolver o processo criativo e o produto final com os indígenas Kaingang.	Grupo focal; Painel visual criativo; Processo artesanal intuitivo.
EVOLUIR	Processo reflexivo do designer; transformações positivas; mudança social e econômica.	Refletir sobre os processos adotados e as possíveis transformações sociais e econômicas.	Diário de Campo.

Fonte: A autora (2023) a partir de Strauss e Fuad-Luke (2008).

Isto é, **revelar** para compreender; compreender para **expandir**; expandir para **refletir**; refletir para **engajar**; engajar para desenvolver o processo e/ou produto de moda, engajar para **evoluir**. Apresenta-se a seguir os resultados e as discussões referentes à cada princípio vivenciado no campo.

4.2.1 Revelar: entrevista semiestruturada

Esta etapa correspondeu ao primeiro princípio da abordagem participativa guiada pelo *Slow Design* (STRAUSS; FUAD-LUKE, 2008) para produto artesanal de moda: **REVELAR**.

Na fase inicial da pesquisa de campo, aplicou-se a entrevista semiestruturada com os artesãos, a fim de captar seus pensamentos e entendimentos sobre questões presentes em dois blocos de perguntas (Macro Categorias): bloco 1 – ARTESANATO INDÍGENA KAIKANG e bloco 2 – ATIVISMO INDÍGENA NA MODA (APÊNDICE A). O princípio Revelar, tem por objetivo apresentar as experiências e memórias do cotidiano, materiais e processos, que podem ser utilizados na teoria e prática do design (STRAUSS; FUAD-LUKE, 2008). A realização da entrevista deu-se por agendamento prévio e

ocorreu na manhã de 11 de abril de 2023, na Associação Kamé Kanhru, localizada na Aldeia Kondá na cidade de Chapecó – Santa Catarina (Figura 13).

Figura 13 – Associação Kamé Kanhru, Aldeia Kondá, Chapecó – SC



Fonte: Reprodução da autora (2023).

Ao chegar no horário combinado, já havia algumas pessoas aguardando a pesquisadora e aos poucos foram acomodando-se sentados nos bancos já dispostos em um grande círculo. A entrevista contou com a presença de 7 (sete) artesãos, mas ressalta-se que apenas 4 (quatro) deles efetivamente responderam. Os artesãos entrevistados são identificados com a letra inicial do seu nome.

Após a leitura do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), iniciou-se as perguntas. A entrevista foi conduzida de forma aberta, ou seja, deixando livre para quem se sentisse à vontade responder às questões, como uma conversa onde um participante complementava o outro. Inicialmente, percebeu-se certa timidez dos artesãos presentes em interagir com a pesquisadora e, em diversos momentos, conversaram entre si na língua materna Kaingang antes de responder em português. Às vezes, quando algum artesão não conseguia se expressar de forma clara em português, Kelita Rodrigues (presidente da Associação) atuava como importante intermediadora no processo de entendimento mútuo.

Destaca-se que, como mencionado na história da Associação, os artesãos tiveram oficinas e encontros com a artista plástica Silvia Baggio em parceria com as entidades citadas anteriormente, e isso significa que os artesãos já tiveram experiências anteriores de interferência externa de designer e arquitetos, que trabalharam em parceria com a Associação enfocando objetos de design de interiores e decoração.

A seguir, descreve-se de forma qualitativa, descritiva e interpretativa os resultados obtidos na Pesquisa de Campo 1, seguindo a ordem das categorias e subcategorias de análise em intersecção com a fundamentação teórica.

4.2.1.1 Perfil dos artesãos e a importância da Associação Kamé Kanhru

Pela particularidade desta pesquisa, não foi necessário traçar um perfil detalhado dos artesãos associados, já que a profissão dos pesquisados é intrínseca ao objeto de estudo. Dados como idade ou formação não seriam relevantes para o objetivo da pesquisa. Contudo, registra-se que dos 7 (sete) artesãos entrevistados, 5 (cinco) eram mulheres e 2 (dois) eram homens. A primeira questão dizia respeito à metade clânica (Kamé ou Kanhru) atribuída na cosmovisão Kaingang. Dos entrevistados, 3 (três) deles eram da metade Kanhru (Lua) e 4 (quatro) deles eram da metade Kamé (Sol).

A pergunta seguinte objetivou identificar a importância que a criação da Associação tinha para o artesão. A artesã K relata que “[...] quanto à importância, foi que, de fundamental importância na parte onde ele trata essa parte *do da* cultura do fortalecimento da...do artesanato né, tanto aqui dentro como fora, que agora os artesanatos e os próprios indígenas são vistos de uma forma diferente, que antes não acontecia (sic)” (informação verbal). A mesma artesã ainda diz que o fato de organizar formalmente os artesãos proporcionou mais convites e participação em feiras e eventos pela região.

4.2.1.2 Aspectos sociais, culturais e econômicos Kaingang

Ainda sobre a questão da importância da Associação para os artesãos, foi apontado que uma das dificuldades enfrentadas por eles é o transporte para viabilizar a participação nas feiras e eventos que são convidados; “[...]e ai, essa é a dificuldade que não *temo* participando das feira em outras cidade, e a gente queria participar né [...] [sic]” (informação verbal). Nesse momento, a pesquisadora comenta sobre a ideia de instalação

de um espaço físico e permanente para a comercialização dos artesanatos como forma de manter a renda das vendas ser mais constante, bem como maior divulgação e valorização do artesanato indígena na cidade de Chapecó-SC. Neste sentido, a artesã K fala que em outro momento já havia sido proposto ceder um espaço na Arena Condá (Estádio da Associação Chapecoense de Futebol), e detalha que

[...] ano retrasado, né tentando fazer uma associação tipo, entrar num processo de associados mesmo ali da... com o estádio ali quando ele tinha um ponto de vendas que seria destinado pra associação. [...] Mas não sei o que que aconteceu que não deu certo aquele ano também (riso). [...] Que daí esse espaço seria fixo daí, seria pra expor o artesanatos aqui da Associação e aí também daí teria tudo uma organização por trás, mas daí não aconteceu, talvez por conta pandemia, também não sei. [...] porque no início da pandemia e as coisas chegaram junto, daí as coisas começaram a ficar mais complicada, né. Não podíamos sair, reuniões, essas coisas assim [sic] (informação verbal).

Como afirmam Armstrong *et al.* (2014), o Design Social engloba diversas ações e serviços, inclusive com políticas públicas e apoio de entidades locais, com foco em gerar e perceber novas maneiras de concretizar mudanças para fins coletivos e sociais. Isso demonstra que a atuação do designer no contexto social é uma contribuição e complementa os saberes e fazeres de comunidades tradicionais, agregando valor aos produtos artesanais ao mesmo tempo que estimula sua autonomia criativa e socioeconômica, o que fortalece a comunidade e a valorização de sua história, cultura e identidade étnica (NOVELLI *et al.*, 2023). Portanto, as abordagens do design pensado na e para a sociedade acontecem de forma participativa a partir do momento em que o social é tido como objeto do design.

Em seguida, a pesquisadora perguntou quais eram as dificuldades que eles enfrentam nos aspectos sociais, culturais e econômicos. O artesão V diz que gostaria que os outros (não indígenas) entendessem e respeitassem os povos indígenas, cumprindo com as leis referentes à eles no Brasil. Ainda, V discorre sobre os preconceitos que vivenciam no cotidiano fora da Aldeia:

Então é muita crítica sobre [...] muitos dizem assim que: ‘Ah, aqui não é seu lugar, você não tem direito aqui, que você não tem espaço aqui não, né. Mas pela lei existe um apoio de que pode apoiar o direito dos povos indígenas, né. Isso que é o que eu sempre digo quando participo da reunião ali no Ministério Público de Florianópolis né, eu sempre acompanho lá, mas a crítica sempre é assim.. é... muito, ainda mais que a gente leva também alguns dos nossos colegas que leve alguma criança né [...]. Muitas vezes, a gente tinha que segurar os nossos filhos no acampamento que muitas vezes os (inaudível) dava um espaço pra nós, né. Mas fazer o quê?! Tem que obedecer a lei deles lá né.

Então isso aí que a gente me preocupa bastante, em todas as parte a gente tá vendo o que tá acontecendo, tanta raiva que é de Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Não sei porque, mas eu acho que nós temos que tentar, tentar não, continuar! Porque né, sobre o nossos direito a gente não pode parar, temos que continuar mostrando que somos indígena que trabalha com artesanato (artesanato), né, é isso aí que a gente...[sic] (informação verbal).

Como bem referenciado no subtópico sobre minorias étnicas no Brasil, mesmo que a Constituição Federal de 1988 assegure legalmente os direitos dessas minorias, na prática as experiências cotidianas dos indígenas no Brasil não correspondem na mesma medida o que diz no papel. O respeito às suas identidades culturais são oprimidos pelo preconceito e discriminação por parte da massa dominante, já que ela mesma instituiu a “raça” como uma categoria de diferenciação social discursiva e não biológica.

Em relação ao preconceito, a artesã K complementa o artesão V, quando diz que

[...] na parte dos órgãos públicos, tanto da prefeitura, quanto do Ministério Público, tem acontecido mais apoio a causa indígena na questão do artesanato, mas o que eles falam é em relação aos moradores da própria cidade que acontece as críticas e o desrespeito, né. Enquanto os órgãos públicos tem mostrado maior apoio nos últimos anos né, porque dai.. hã.. o índio não podia montar a banquinha dele ali na praça, o índio não podia ta circulando ali no centro, e hoje em dia eles são livres ali na cidade, mas o que acontece mesmo é a crítica entre os moradores da própria cidade que acontece muito ali nas famílias aqui da Aldeia. E é isso que eles tão tentando relatar (sic) (informação verbal).

O artesão V relembra um crime que ocorreu no final de 2015 em Imbituba-SC, contra um menino Kaingang da Aldeia Kondá, com 2 anos de idade foi degolado no colo da mãe⁶ enquanto a família vendia como de costume seu artesanato na temporada de verão no litoral catarinense:

[...] Então a gente vê a pessoa que não gosta da pessoa mesmo, como elas tão dizendo, não é os governo que faz isso, os governos querem apoiar o direito dos povos indígenas mas os próprios que moram no município que inventa todas essas coisas aí quando eles pensa eles conseguem de fazer isso aí né. Por isso que aconteceu aquilo lá então a gente a gente tá discutindo a gente tá pensando como é que a gente pode fazer e como cuidar mais com seus filhos né. Mas na verdade tem o direito dos povos indígenas que tinha que andar na liberdade porque o Brasil inteiro é do povos indígenas não é verdade?! [...] [sic] (informação verbal).

⁶ Disponível em: <https://g1.globo.com/sc/santa-catarina/noticia/2015/12/menino-indigena-de-2-anos-e-morto-em-rodoviaria-no-sul-de-sc.html>. Acesso em: 22 maio 2023.

A artesã K completa, afirmando que, como cada município tem suas próprias regras sobre vendas de ambulantes pela cidade, a participação em feiras e eventos torna o trabalho das famílias mais seguro.

[...] Numa feira acho que tem toda uma segurança *pras* família poderem vender seus artesanatos tranquilo né, por isso que eles falam tanto nas participação nas feiras tanto aqui, quanto em outros municípios né. [...]então imagina se tivesse lugar nessa feira né não precisaria nem tá..hã.. saindo ao relento, só na participação das feira a família já teria né suas fonte de renda garantida. Mas só falta esse apoio ai do pessoal de fora mais ai. E dos municípios também né?! [sic] (informação verbal).

Para finalizar o tema deste tópico, a pesquisadora questiona se a comercialização do artesanato é a única fonte de renda dos entrevistados, e então a artesã K e o artesão V respondem que sim. Esta subcategoria de análise demonstrou a congruência entre a fundamentação teórica abordada nesta pesquisa com a realidade relatada pelos artesãos entrevistados. Observou-se que as ações por meio das iniciativas de entidades públicas e privadas na criação da Associação, e a co-criação entre os artesãos e a artista plástica Silvia Baggio (essa relação de co-criação entre eles será abordada mais adiante), resultaram em uma perspectiva que dialoga com o design social, ainda que suas diretrizes não tenham sido seguidas de forma intencional.

4.2.1.3 Aspectos de representação cultural do artesanato e sua comercialização

Ao serem questionados sobre o que pensavam sobre comercializar seus artesanatos enquanto elementos identitários culturais, o artesão V responde de forma confusa na língua portuguesa, então a pesquisadora retoma para confirmar se havia compreendido o que o entrevistado quis dizer: “É...importante então essa mistura entre a tradição do que vocês já fazem aqui com as coisas novas que vocês têm acesso e aprendem, é isso?” (a autora, informação verbal), e o artesão V confirma que sim.

Ainda, o mesmo artesão cita que “os outros” pensam que, pelo fato de terem conseguido construir a Associação, eles estão estabelecidos financeiramente, porém ele diz que essa não é a realidade. A artesã K corrobora, “E daí, o pessoal pensa que por causa que tem dentro da comunidade já, a comunidade já tá ótima, tá muito bem estruturado, porque daí eles não...não pensam na luta, na resistência que tem por trás de cada artesanato [sic]” (informação verbal).

A luta e a resistência as quais a artesã se refere são sobre a escassez da matéria-prima – assunto abordado detalhadamente na subcategoria a seguir. Essa dificuldade com os materiais tem efeitos na percepção da qualidade pelos clientes, como afirma a artesã K, “[...] Hoje em dia o pessoal já sabe o artesanato bem feito, já sabe até o próprio acabamento dos artesanatos o pessoal já conhece, então... além da dificuldade do transporte tem tudo isso ai que envolve também, né [sic]” (informação verbal).

Sobre a representação do artesanato na cosmovisão Kaingang, a artesã A relata memórias da infância: “o balaio... a minha avó, tinha os cestos, colocava nas costas ... a folha do mato, daí a gente já vem... já já vem produzindo aquilo desde criança” (informação verbal). A artesã K complementa a fala anterior,

[...] A verdade é que os mais velhos... a cestaria relembrava a infância deles né...que eles usavam muito com as mães, com os avós. Se for ver, hoje em dia, os mais novos não tem essa lembrança quando veem um artesanato. E ai, mostrando essas peças ali a gente também espera leva isso *pras* crianças, né. Vendo uma mãe produzindo, o pai produzir...[sic] (informação verbal).

A pesquisadora resgata uma memória pessoal e comenta que em sua casa havia um balaio utilizado na lavanderia da casa como cesto de roupas, e que era comum nas casas da época (início dos anos 2000) da região Oeste Catarinense; e a artesã K concorda e diz que a maioria das casas tinham pelo menos um balaio.

Em relação à comercialização do artesanato, a artesã T comenta:

[...] aqui na Aldeia, muitas pessoas vivem só do artesanato. Uns trabalham né, nas firma... só que [...] muitas vezes, quando chove a gente sofre bastante, porque a gente...aqueles que vivem só com o artesão (artesanato), sofre bastante. Daí não tem como a gente sair *pras* nossas vendas né. A gente fica mais em casa. [...] Depois, aqui em Chapecó também a nossas venda ela é bom no dia primeiro em diante, mas depois no final do mês é meio difícil a gente vende [sic] (informação verbal).

Na pergunta sobre o que mais vende dos artesanatos produzidos, a artesã K responde que “[...] não tem uma peça específica, porque na falta de um acaba vendendo outro, né. Se não vende uma flecha, vende um *balainho*, se não vende o balaio vende um colar. Na verdade, tudo sai aos poucos [sic]” (informação verbal). Porém, surge a informação de que os “filtros dos sonhos” de tamanho menor têm bastante saída, pois os clientes utilizam nos carros como enfeite. A pesquisadora também questiona sobre as cestarias, se elas também vendem bem, e eles dizem que sim. Ainda sobre as vendas, a

autora comenta sobre a informação que tinha, de que os colares de pescoço não vendiam muito. A artesã K relata que

[...] na verdade os colares de semente eles tem concorrência com aquelas pedras artificiais... daí acaba sendo mais difícil de vender esses colar. [...] Se vende quando se vai nas Universidade, quando vem o pessoal das faculdade, das escolas e das vezes muito acaba vendendo um pouco. Mas, se tu for levar ali na praça tu não vai conseguir vender porque daí eles preferem aquelas pedrinhas artificial, né [sic] (informação verbal).

Ou seja, os artesãos demonstram interesse na intersecção do contemporâneo com as práticas tradicionais no que tange ao artesanato e ao seu *modus operandi*. Percebe-se que as relações entre o tradicional e as necessidades contemporâneas se tornam intrínsecas no cotidiano artesanal dos artesãos da Associação. Observa-se, nesse aspecto, o que Hall (2006) menciona sobre a globalização cultural tornar as identidades híbridas na contemporaneidade. Preocupam-se com o material, qualidade e acabamentos dos artefatos que produzem para o comércio, bem como as dificuldades em localizar a matéria-prima necessária na natureza. Nesta perspectiva, a subcategoria a seguir aborda os materiais e os processos de confecção do artesanato.

4.2.1.4 Matérias-primas e o processo de desenvolvimento do artesanato

Neste momento da conversa, o objetivo foi compreender sobre as habilidades dos entrevistados no artesanato, bem como os principais materiais utilizados na confecção dos mesmos e o processo de desenvolvimento. Em princípio, a entrevista ocorreria com um grupo menor de artesãos, onde a pesquisadora conseguiria fazer perguntas mais específicas e detalhadas. Contudo, os 7 (sete) artesãos se fizeram presentes naquele momento para a coleta de dados, fazendo com que a entrevista fosse adaptada à este fato.

A primeira questão desta subcategoria foi sobre a habilidade principal do artesão com os artesanatos, seguida por qual era o processo de confecção de uma cestaria e a média de tempo para ficar pronto; a seguir descritas respectivamente. A artesã K foi a única que respondeu sobre a habilidade:

Eu acho que até agora... pelo o que eu me entendi (se percebeu)...eu tenho trabalhado mais nos colar - fala algo em Kaingang e ri – acho que essa seria uma das minhas especialidades, o trabalho com os colares, os grafismos... dai tem uns que é a cestaria, peneiras, arco e flecha...dai tem uns que conseguem fazer todas as coisas, né! Risos. Que junta todas as habilidades né.. (inaudível).. todas as peças [sic] (informação verbal).

Sobre o tempo de confecção de um artesanato, bem como o processo de coleta da matéria-prima e de sua preparação, o artesão J relata que “Demora... Algumas coisas demora. Se hoje eu vou tirar a taquara, deixo no sol, (inaudível).. tem que *rapar* (raspar) e... começar a fazer o trabalho com ele. Então, tem tudo as coisas [...] [sic]” (informação verbal). Em seguida, a artesã K complementa,

Esse processo de preparação do material também (inaudível).. do artesanato tem todo uma preparação, um trabalho por trás, acho que nenhum.. nenhum dos artesãos consegue calcular em média qual o tempo certo pra produzir um balaio (riso). Dai vamos pegar, por exemplo, um feixe (pedaço) de taquara, ele não vai fazer só um balaio com aquele pedaço de taquara, as vezes da pra fazer, um cinco balaio, quatro balaio.. só que esse tempo calculado nunca vai ter ao certo [...]. Ai tem que tirar aqueles mais comprido ai depois tem que ir de novo tira os mais curto pra fazer a vara e ai é tudo um processo por trás do artesanato que acontece né. Dai acho que não tem um tempo certo pra produzir o artesanato. Mas quando tem todo o material pronto aí em poucos dias tá aprontando aí, uns dez, sete balaio deve ta pronto aí né [sic] (informação verbal).

Fletcher e Grose (2011) apontam justamente que o artesanato é um processo lento e sustentável, onde as habilidades e técnicas artesanais são maturadas conforme a experiência e tempo dedicados, integrando pessoas aos processos e materiais. Os indígenas respeitam o tempo da natureza, usando os ciclos da lua para colheita do material da taquara, por exemplo.

Na pergunta sobre o que pensavam sobre comercializar seu artesanato, surgiu uma fala sobre a origem e fonte das matérias-primas para os artesanatos, quando a artesã K aponta

Que, apesar do resgate ali da cultura com artesanato tem todo uma escassez do material para trás também que nem a Taquara, o..as semente né.... tudo tem o seu tempo de da na natureza não é todo o ano que se tem. Dai, muitas vezes, durante.. dos anos que estamos na Associação, nos também elaboramos projeto para entrada de semente pro pessoal poder produzir. Até daquelas linhas lá como é que chama..(alguém ajuda a lembra-la), sisal, a linha encerada, a gente precisa dessas coisas para poder produzir as peças também porque na natureza não se encontra mais toodo o material que se tinha anos atrás né. Ai, outra dificuldade também tem sido essa, de produzir as peças que agora o mercado tem agregado valor pro artesanato, porque não é qualquer peça que o pessoal também vai adquirir. Hoje em dia o pessoal já sabe o artesanato bem feito, já sabe até o próprio acabamento dos artesanatos o pessoal já conhece, então... além da dificuldade do transporte têm tudo isso aí que envolve também, né [sic] (informação verbal).

Ainda sobre o fornecimento de material, o artesão V relata que “A semente de açaí, semente de *cabotiá*, aqueles vem tudo lá de São Paulo,.. dai.. né... pau brasil

também como a gente. Tamos falando. Que aqui já não tem mais né!..Aqui é difícil da gente encontrar, existe mais em São Paulo. Daí a gente faz uma encomenda para ele que chama pelo correio, né... [sic]" (informação verbal). A linha sisal que também é utilizada por eles, é encomendada de São Paulo e chega até eles via correios. Segundo os artesãos, os materiais encontrados na própria Aldeia são as madeiras de taquara e cipó, utilizadas para confecção de arco e flecha e de cestarias. Já as sementes encontradas na região são de *juarana*, *guajapão*, semente de rosário. Em alguns casos costumam utilizar cascas secas de cipó e banana copo para incremento das peças, como ilustrado na Figura 14.

Figura 14 – Colares de pescoço produzidos pela Associação Kamé Kanhru



Fonte: Reprodução da autora (2023).

As cores utilizadas nos artesanatos e grafismos são resultantes de tingimento com tintas artificiais (à óleo), pois segundo eles com essa tinta as cores duram mais tempo na fibra utilizada e não desbotam ao sol com facilidade (como ocorre no caso das cores tingidas de forma natural), o que beneficia os artesãos nas jornadas de vendas pela cidade, feiras e eventos.

Em relação à alguma possível dificuldade em técnica ou manuseio de algum instrumento e/ou material, a artesã K responde:

Tem. Na verdade para toda o material da natureza tem as técnicas. Que nem o cipó, se tu não souber mexer ele é capaz de fazer mal pra pele.. pra saúde, ele pode gerar ferida, essas coisas aí. Eu, por exemplo, que não sei manusear, também não mexo muito naquele lá, porque.. (risos) [...] é só quem entende mesmo ... [...], mas dai é uma chance pra gente aprender junto com quem sabe, né! [sic] (informação verbal).

Em seguida, a pesquisadora retoma o foco na cestaria e pergunta se os artesãos acham possível confeccionar uma bolsa (produto de moda), com base nos seus conhecimentos de trançado das cestarias. Então, a artesã K responde que eles já fazem esse tipo de artesanato: “Tem uma que tem duas alcinha que parece uma sacola mesmo. E tem uma que tem tipo uma bolsa que tem uma alça que faz com cipó (fala em Kaingang).. da taquara [sic]” (informação verbal). Então, a pesquisadora questiona se esse tipo de produto vende bem ou o trabalho é feito sob encomenda. A artesã K, afirma “É. Sob encomenda ou os que fazem pra sair pra vender mesmo, ali nas cidade, mas aquelas ali tem muita saída lá no litoral, *nas praia* [sic]” (informação verbal).

Logo, a pesquisadora pergunta se há alguma imagem ou modelo pronto para que a mesma conheça o/os modelo/s que a Associação produz, então, mais tarde, apresentam um dos modelos, em tamanho menor, ilustrada na Figura 15. Segundo os artesãos, esse não é o único modelo, confeccionam de outros tamanhos e modelos, alguns com “tampa” e outras em formato que remete a de uma “sacola”, com duas alças, uma de cada lado. Para finalizar, a pesquisadora fala que tem imagens de modelos de bolsas para mostrar à eles, que acredita ser possível adaptar.

Figura 15 – Um dos modelos de bolsa produzida pela Associação Kamé Kanhru



Fonte: Reprodução da autora (2023).

Ao serem questionados sobre o que poderia melhorar ou que facilitaria os processos de confecção dos artesanatos, a artesã K relata que desde o início da Associação, eles tem a necessidade de extrair matéria-prima em outras localidades, pois

[...] como aqui na nossa Aldeia a maioria trabalha com os artesanato, fica cada vez mais difícil poder achar as Taquara certo, os cipó certo, né, daí a gente queria ter acesso de ir a outros locais fazer a retirada. Só que dai, as famílias conseguem espaço pra retirar mas ai acaba faltando transporte, pra poder transporta o material até pra cá, né. Essa seria uma das possibilidades, né que a gente tinha visto pra poder aumentar a produção dos artesanato. E tem sido muito difícil que até então nós não conseguimos ir a lugar nenhum retirar material [sic] (informação verbal).

O relato acerca da escassez de matérias-primas na natureza escancara as consequências das práticas e manejos insustentáveis ao longo das décadas pós Revolução Industrial, principalmente pelos não indígenas. Isso faz com que os artesãos tenham que se adaptar com materiais sintéticos e artificiais para complementar os artefatos produzidos com materiais naturais.

4.2.1.5 Ativismo indígena na Moda

Inicia-se o segundo bloco da entrevista. Esta macro categoria engloba questões sobre apropriação cultural, ativismo indígena e decolonialidade na moda.

4.2.1.5.1 Questões sobre apropriação cultural

Como citado pelos artesãos no início da conversa, os órgãos públicos têm dado maior visibilidade e atenção aos indígenas no Brasil, quando já neste primeiro semestre de 2023 do novo mandato do Presidente Luís Inácio Lula da Silva tem feito notadamente mais pelas minorias étnicas, raciais e sociais do que em quatro anos do (des)governo Bolsonaro. Nos primeiros dias de seu mandato, Lula criou o primeiro Ministério dos Povos Originários e modificou o nome da FUNAI de “Fundação Nacional do Índio” para “Fundação Nacional dos Povos Indígenas”, que é vinculado a este Ministério.

Neste sentido, a pesquisadora perguntou aos artesãos se sabiam o que era “apropriação cultural” e, após um silêncio, esta lê em voz alta a definição de apropriação cultural de Willian (2019). Em seguida, na tentativa de deixar a pergunta mais clara, questiona-se se a presente pesquisa e a pesquisadora estariam configurando alguma forma de apropriação cultural. Seguido de mais um breve silêncio, a presidente Kelita intermedia explicando em Kaingang o questionamento. Então, ela mesma responde:

Acho que depende da maneira que a pessoa desenvolve o trabalho dela e claro que existe pessoas que fazem todo esse trabalho, no passado existia muito que se apropriavam do conhecimento dos indígenas para beneficiar a si mesmo. Mas eu acho que dependendo do trabalho da pessoa, acho que pode beneficiar tanto os artesãos tanto como pode prejudicar né, ai eu acho que depende da pessoa e no caráter na verdade. [...] teve gente que até ganhou dinheiro, por conta dessas... dessas. Mas acredito que a pesquisa, se for muito bem trabalhada ela pode muito mais ajudar a cultura do que prejudicar né [...] [sic] (informação verbal).

Questionou-se ainda se houve alguma ocorrência desse tipo na Aldeia, contudo a artesã K acredita que não, “Mas no passado existiu bastante que a gente tem conhecimento de... de relatos que aconteceu, mas aqui praticamente não se ouve falar caso desse tipo” (informação verbal).

4.2.1.5.2 Ativismo indígena e Moda

Conforme a entrevista avança para seu final e, consequentemente, na parte em que se fala de moda, percebeu-se aumento de conversas paralelas e dispersão, principalmente do público masculino presente na conversa, sendo que praticamente apenas uma pessoa respondeu sobre este aspecto. Na sequência, a pergunta é se conheciam algum ativista indígena e quem seria essa pessoa. Após algum tempo pensando em alguém, a artesã K fala da atual Ministra dos Povos Originários, “A Sônia que *representam* e *trabalham* a causa indígena. Até os não indígenas também” (informação verbal). A pesquisadora então comenta sobre a Day Molina, uma ativista indígena na moda, mas não a conheciam.

Na sequência, questionou-se se consideravam importante a participação de não indígenas nas causas e assuntos relacionados aos indígenas no Brasil. Os entrevistados conversaram entre si na língua materna Kaingang e então a artesã K respondeu:

Eu acho que sim né Miruna, se não fosse uma não índia que tivesse a iniciativa vir aqui tentar montar a Associação nós não estaríamos aqui, né?! Porque quem entrou aqui, teve a iniciativa e querer ter essa força de vontade de fazer acontecer a Associação foram né os não indígenas, querendo ou não foram eles. Então, eu acho que é importante que esses ativistas não indígenas também [sic] (informação verbal).

O artesão V e a artesã K complementam que obtiveram o apoio de outras pessoas não indígenas que estavam à frente da FUNAI e da Unochapecó na época da criação da Associação. As iniciativas externas à comunidade da Aldeia Kondá são notadamente valorizadas pelos artesãos entrevistados. Para Berlim (2021), o artesanato é instrumento ativista no momento em que os resultados são distribuídos democraticamente entre as pessoas e não àqueles que possuem o controle do trabalho e lucro.

4.2.1.5.3 A Moda na perspectiva indígena

Por meio desta última subcategoria de análise, o objetivo foi o de compreender o que os artesãos entendiam por “moda”, se eles acreditavam ser importante a inclusão de produto de moda ao *mix* de produtos que a Associação oferecia, bem como o ativismo indígena na Moda.

No questionamento sobre moda, incluindo e o que consideravam como objeto de moda, os artesãos fizeram uma breve pausa e então conversaram entre si em Kaingang; em seguida, a artesã K fala “O que uma pessoa faz e todo mundo quer usar?” (informação verbal), todos no ambiente riem pela resposta espontânea. Logo, a artesã K completa

“Nós trabalhamos mais ou menos essa parte com a S (*intermediadora não indígena que atuou nas oficinas com os artesões*), no início que ela dizia que as vendas tinham que seguir as peças que estão em alta, o que estão usando *nas* decoração... que a gente tinha que seguir a moda, ela costumava dizer” (informação verbal).

Sobre o objeto de moda, a artesã K comenta sobre o “modismo” que a S (intermediadora) trouxe como novidade pra eles,

Bom, pra nós o que entrou como diferente, que eu entendo por causa desse modismo *foi* os colar de parede ne. Que pra nós foi uma grande surpresa porque colar do indígena se usa no pescoço, como pulseira. [...].as próprias cestarias também começaram a ter suas modificações, começaram a ganhar tamanhos maiores... bem pequeninho por causa desse tal de modismo (risos) (informação verbal).

Ainda segundo a artesã K, eles foram adaptando o que já produziam conforme o que a Silvia Baggio articulava nas oficinas,

Porque, os arquitetos pediam né?! Porque dai na época, tudo o que nos produzíamos foi com a criatividade dos próprios arquitetos também, que falam que as cestarias tinham que ser ‘esse tamanho’, ‘aquela *fundura*’ pra poder parar numa parede, talvez até como lustre né. Então, teve todo esse processo de ensinamento por parte deles pra nos artesões produzir né *pras* feiras né (informação verbal).

Ou seja, a artesã relata a atividade de co-criação entre os designers, arquitetos e os artesãos da Associação, e a consequente valorização do artesanato, já que “[...] através dessa nova tendências, novas maneiras o artesanato ganhou valor, começou a ser mais valorizado né. E até o próprio preço que se era vendido, começou a aumentar né. Só que daí, de uns tempo pra cá você pensa que diminuiu porque não se ouve mais como que ta as feiras né [...]” (informação verbal). As feiras são recorrentes nas falas dos artesãos, onde as cestarias tinham bastante saída fazendo com que a renda fosse maior.

Ao mesmo tempo, percebe-se a relação de dependência do sistema capitalista e as intervenções coloniais no desenvolvimento artesanal e cultural que os artesãos vivenciam na comunidade. Como aponta Ballestrin (2013), as perspectivas decoloniais não objetivam rejeitar por completo a modernidade, mas construir alternativas aos modelos eurocentrados.

A artesã K acredita que a moda pode ser utilizada como meio para o ativismo indígena, “tanto é que já tem uma própria indígena que já se envolveu nessa parte do modismo, já consegue mostrar os trabalhos artesanais dela através da moda né, então

acho que, na verdade, tudo pode ser um palco [...]” (informação verbal). A pesquisadora então pergunta se ela sabe o nome dessa indígena, e ela diz “Eu não lembro o nome dela... eu sei que vi ela na internet (risos), que ela produzia pulseira, ela tá confeccionando até roupas, onde as roupas dela tinha tudo... tinha tudo aqueles desenhos do grafismo, esses grafismos aqui...tinha tudo nas roupas dela” (informação verbal). A pesquisadora pergunta se essa pessoa seria a We’e’ena Tikuna, e a artesã acredita ser ela.

Ao final, questionados se eles acreditavam que a inclusão de um produto de moda nos artesanatos que produzem seria benéfica para a Associação, os artesões responderam que sim. Após a entrevista ser encerrada, juntamente com a presidente da Associação e algumas outras artesãs que ficaram no recinto, esta autora mostrou dois exemplos visuais de bolsas feitas de fibras, aparentemente naturais da marca Zara, disponíveis no *e-commerce* à época (Figuras 16 e 17). Preliminarmente, as imagens foram escolhidas ao acaso, durante uma visita desta autora a loja física e *on-line* da Zara, observou os modelos de bolsas feitas com trançados que remetia a esta pesquisa.

Figura 16 – Exemplo visual bolsa cesta de rafia da marca Zara



Fonte: Site da Zara (2023)

Figura 17 – Exemplo visual bolsa *tote bag* listrada da marca Zara



Fonte: Site da Zara (2023).

As artesãs demonstraram gostar das duas opções e, após conversarem em Kaingang, falaram que poderiam ser adaptadas aos moldes artesanais produzidos pelos artesãos. Contudo, ressalta-se que para fins de referências visuais “oficiais” para a próxima ida à campo, seria desenvolvido um *trendboard* (painel de tendências) a partir de pesquisas *on-line* de marcas/lojas/associações artesanais que produzem e comercializam bolsas com fibras naturais; imagens de produtos foram catalogadas e selecionadas para o *trendboard*.

4.2.2 Expandir: novas perspectivas

Esta etapa correspondeu ao segundo princípio da abordagem participativa guiada pelo *Slow Design* (STRAUSS; FUAD-LUKE, 2008) para produto artesanal de moda: **EXPANDIR**. Este princípio tem o objetivo de expandir as expressões e potenciais dos artefatos e ambientes. Além disso, na prática, esta fase primou pela expansão do embasamento teórico para suplementar o momento artesanal intuitivo em co-criação com os artesãos indígenas.

Esse momento iniciou-se após a primeira imersão *in loco* da pesquisa, onde a pesquisadora sentiu a necessidade de complementar a pesquisa bibliográfica e

documental, onde buscou-se novos autores recentes. Além disso, desenvolveu-se um catálogo de bolsas de fibras naturais artesanais de marcas/lojas nacionais, que tornou possível organizar um *trendboard* (painel visual de tendências de mercado) com as principais referências, detalhado no subtópico a seguir.

As práticas cotidianas de diversas áreas, muitas vezes, são assimétricas as pesquisas teóricas. O processo de expandir deu-se a partir de leituras não condensadas anteriormente e/ou não encontradas, sendo possível subsidiar o confronto das experiências práticas com as teorias disponíveis.

Esse processo prosseguiu até o fim das idas à campo, pois considera-se para esta autora uma etapa constante para a evolução das práticas participativas e de co-criação em Design e Moda. A partir dessas novas pesquisas complementares e novas perspectivas, pode-se desenvolver de forma mais clara os processos seguintes em consonância com o objetivo da pesquisa.

4.2.3 Refletir: planejamento em design de moda

Esta etapa correspondeu ao terceiro princípio da abordagem participativa guiada pelo *Slow Design* (STRAUSS; FUAD-LUKE, 2008) para produto artesanal de moda: **REFLETIR**. A terceira Macro Categoria – DESENVOLVIMENTO DE PRODUTO DE MODA aconteceu como um processo organizacional da designer (autora), transformando as informações e dados obtidos em ferramenta que seria utilizada na etapa seguinte (engajar).

Para Treptow (2013), o produto de moda necessita de processos e planejamento para sua melhor execução. Há diversas ferramentas e metodologias para o desenvolvimento criativo de produtos no design de moda. Neste processo criativo de produto artesanal de moda, optou-se pela utilização da ferramenta visual do *trendboard*, com o objetivo de melhor ilustrar as referências encontradas no mercado.

Antes de serem escolhidas as imagens de bolsas que fariam parte do *trendboard* foi montado pela pesquisadora um catálogo de referências de bolsas artesanais em fibra vegetal que está disponível no apêndice B desta dissertação. A pesquisadora optou como critério principal por marcas e/ou lojas que fossem indígenas e/ou revendessem artesanatos dessas comunidades artesãs, como por exemplo a Tucum Brasil e a Artesol. Além disso, foi levando em consideração para a inclusão das imagens no arquivo: o material utilizado e a modelagem/formato da bolsa, justamente a partir das possibilidades

relatadas no campo 1 durante a entrevista semiestruturada. O catálogo desenvolvido apresentou nomes das marcas, etnias (caso fossem artesanatos indígenas locais) ou comunidades artesãs pertencentes, materiais utilizados em cada artefato, suas medidas e as respectivas imagens das bolsas produzidas artesanalmente. Foram catalogados cerca de 42 (quarenta e dois) modelos diferentes de bolsas produzidas majoritariamente com fibras naturais e detalhes em madeira.

No entanto, devido à grande quantidade de modelos, a pesquisadora desenvolveu critérios de seleção: variedade entre si e possibilidades de criação conforme especificidades relatadas na entrevista, passando então para o *trendboard* 13 (treze) deles, para ilustrar as possibilidades e ideias aos artesãos, como mostra a Figura 18.

Figura 18 – *Trendboard* de bolsas artesanais



Fonte: Desenvolvido pela autora (2023).

A partir deste processo organizacional da pesquisadora, a pesquisa seguiu para a etapa prática com os artesãos indígenas, como é possível conhecer a seguir.

4.2.4 Engajar: processo de co-criação artesanal

Esta etapa correspondeu ao quarto princípio da abordagem participativa guiada pelo *Slow Design* (STRAUSS; FUAD-LUKE, 2008) para produto artesanal de moda:

ENGAJAR. A terceira Macro Categoria – DESENVOLVIMENTO DE PRODUTO DE MODA foi abordada de forma prática e participativa, atuando a pesquisadora como uma designer facilitadora junto aos artesãos Kaingang da Associação Kamé Kanhrú. Segundo Strauss e Fuad-Luke (2008), esta fase prioriza os processos abertos e colaborativos, compartilhando e cooperando entre si pela transparência e incentivo aos designers e demais participantes.

Esta etapa ocorreu no dia 22 de maio de 2023, pela manhã, na Associação Kamé Kanhrú na Aldeia Kondá, Chapecó – SC. Havia sido combinado antecipadamente com a presidente da Associação que ela reunisse alguns artesãos com habilidades em cestaria e que estivessem disponíveis para participar naquele dia.

A coleta de dados deste momento foi guiada por grupo focal com o objetivo de reunir um grupo menor de artesãos para a prática colaborativa entre a designer e os artesãos participantes, onde foi possível identificar se as ideias apresentadas seriam possíveis de realizar e se haviam apreciado a mesma. Os detalhes dessa etapa foram detalhados no subtópico a seguir.

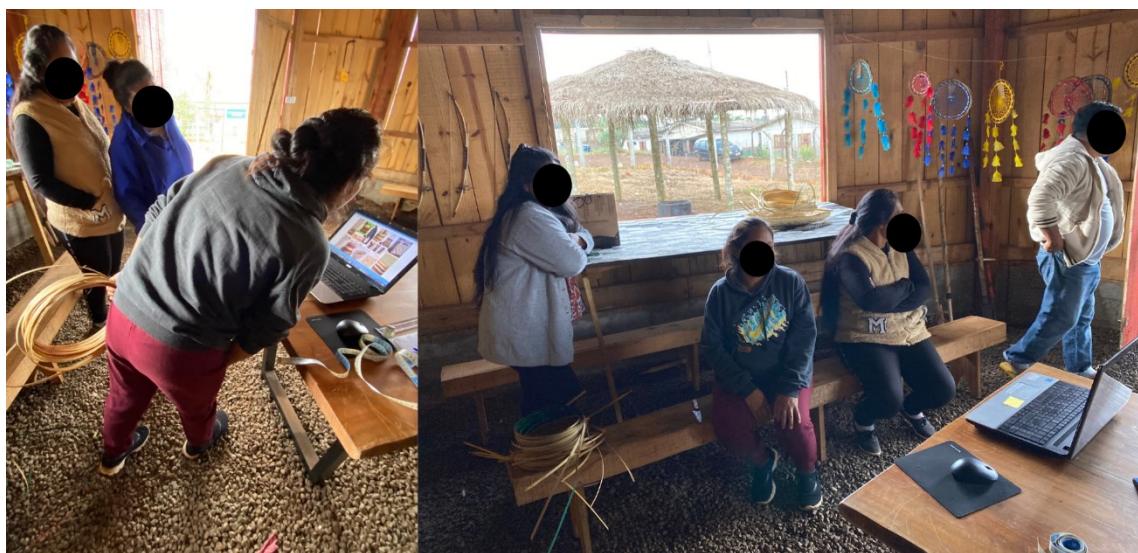
Salienta-se que três artesãs participaram ativamente nesta etapa; alguns outros artesãos circularam pelo ambiente e interagiram apenas enquanto visualizavam o *trendboard* na tela do *notebook* da pesquisadora (Figura 19). Por se tratar de uma categoria de análise onde uma prática complementa a outra, elas foram realizadas simultaneamente e serão descritas e analisadas qualitativamente no mesmo subtópico a seguir.

4.2.4.1 Os princípios do Slow Design na prática, a co-criação e o designer como facilitador

Os conceitos do *Slow Design* vão além dos elementos materiais, estão intimamente ligados a valores empíricos e simbólicos, pois valoriza a criatividade e favorece aos designers a flexibilidade em processos para o desenvolvimento em design (STRAUSS; FUAD-LUKE, 2008).

Destaca-se o intuito de colaborar nas práticas criativas entre o design de moda e os processos artesanais tradicionais dos indígenas Kaingang enquanto grupo focal. Neste mesmo processo/etapa, praticou-se portanto a co-criação, na qual a pesquisadora apontou algumas ideias de bolsas a partir do *trendboard* (paineis de tendências visual) de forma a respeitar a autonomia criativa dos artesãos, como ilustra a Figura 19.

Figura 19 – Apresentação do *trendboard* aos artesãos



Fonte: Reprodução da autora (2023).

De forma geral, este processo de engajamento criativo e colaborativo entre pesquisadora e artesãos deu-se da seguinte maneira:

- a) apresentação do *trendboard* aos artesãos;
- b) organização autônoma entre os artesãos de quem participaria e qual modelo acreditava conseguir produzir;
- c) confecção das amostras/testes práticos;
- d) impressão individual dos modelos do *trendboard* para os artesãos produzirem posteriormente;
- e) processo criativo intuitivo.

Como apontado anteriormente nos tópicos 4.1 e 4.2, os artesãos já haviam vivenciado a co-criação com outra profissional em 2019, que ministrou oficinas resgatando a cultura Kaingang, expressões identitárias nos artesanatos, processos e otimização de materiais, bem como as tendências de mercado da decoração de interiores. Percebeu-se que o fato de terem tido esta experiência anterior fez com que a barreira entre o tradicional e o contemporâneo fosse menor, mas ainda assim mostrou-se desafiadora.

Como afirma Sanches (2017), o produto de moda é orientado ao mercado e entrega valores simbólicos codificados de determinada sociedade e seu contexto cultural. Isto significa que as bolsas aqui propostas, são orientadas ao mercado consumidor capitalista, já que o objetivo também é agregar mais uma opção no *mix* de produtos da

Associação focado na moda. Entretanto, o processo criativo é o mais autônomo possível para proporcionar o protagonismo e ativismo indígena pelo artesanato Kaingang.

Naquele momento do campo, foi informado a esta autora que a profissional que ministrou as oficinas tinha como *modus operandi* fornecer aos artesãos folhas impressas coloridas das referências visuais as quais trabalharia com eles. Foi ainda relatado à pesquisadora que os artesãos tinham as reuniões teóricas com a designer Silvia Baggio e a prática artesanal ocorria posteriormente em suas residências por meio das referências visuais impressas.

A presidente da Associação relatou também que alguns artesãos apresentam timidez em confeccionar o artesanato na presença de estranhos, pelo receio de errarem em algum momento do processo ou mesmo de o produto não ficar satisfatório visualmente. Isto, associado à maneira pela qual os artesãos estavam habituados a trabalhar com a ministrante das oficinas, e ainda somado aos prazos desta dissertação, tornou mais difíceis e limitados os possíveis registros em áudios, fotos e vídeos dos processos artesanais.

Dentro da perspectiva de co-criação e da designer como facilitadora, é importante destacar que em nenhum momento está pesquisadora sugeriu a reprodução idêntica dos modelos apresentados aos artesãos, pelo contrário, foram encorajados a pensarem em outras ideias e possibilidades a partir do *trendboard*, e inserir seus próprios grafismos e sementes como detalhes nas bolsas. Houve “troca de ideias” sobre detalhes decorativos e funcionais possíveis em alguns modelos.

As bolsas confeccionadas neste dia do campo foram denominadas pelas artesãs participantes como “testes”, a fim de praticarem as novas possibilidades para as bolsas “finais” que seriam desenvolvidas posteriormente de forma individual.

Após a escolha de qual modelo confeccionar, a artesã L – que estava na pesquisa de campo 1 da entrevista, mas não participou ativamente, pega a fibra da taquara já cortada em tiras naturais para fazer a base e as tiras coloridas artificialmente para trançar os detalhes. Na Figura 20 é possível ver o processo de confecção do teste da bolsa *tote*, onde o número 1 corresponde ao desenvolvimento da base da bolsa, em seguida no número 2 o trançando começa a formar a estrutura, na fase 3 e 4 o acabamento. Já nas bolsas 5a e 5b, tem-se o registro do interior e exterior da bolsa finalizada, respectivamente. Percebe-se que as cores escolhidas vermelho e amarelo são cores primárias e o verde secundária, tornando a escolha de cores complementares que são fortes e vibrantes. Como apontado teoricamente nesta pesquisa, Cavalcante e Pagnossim

(2007) registram os tipos de trançado Kaingang e, nesse caso, a artesã L utiliza do *kre pe* (linhas horizontais e verticais perpendiculares entre si).

Figura 20 – Processo “teste” da bolsa modelo *tote* em fibra de taquara tipo de trançado *kre pe*

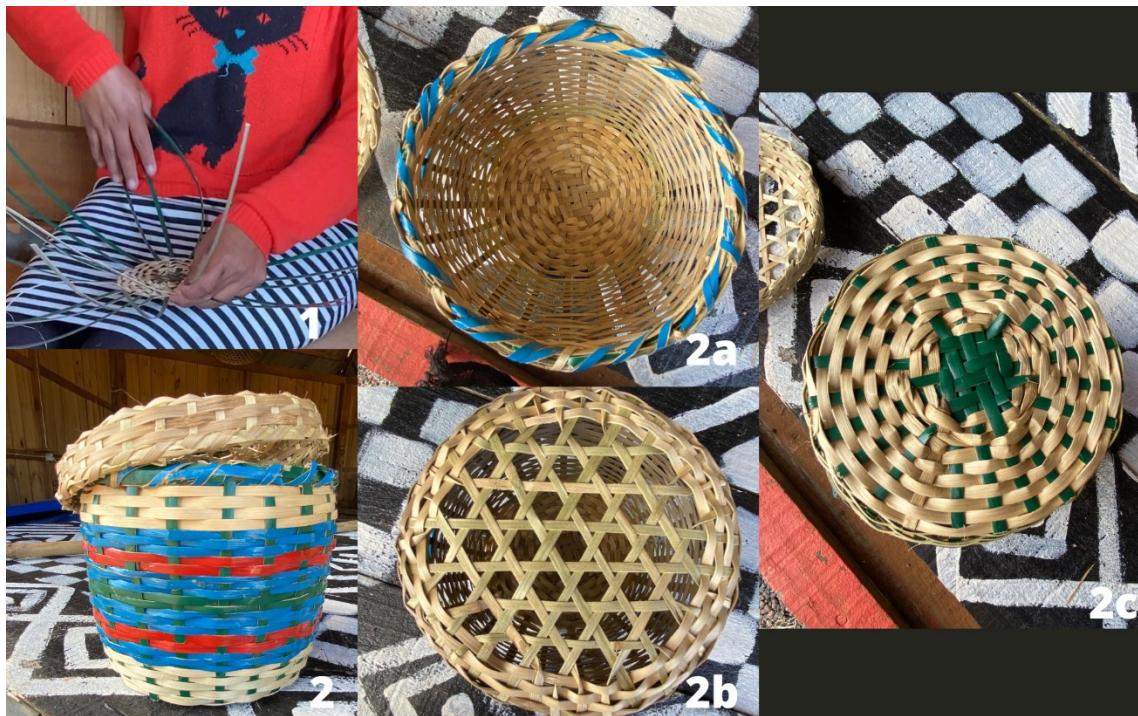


Fonte: Reprodução da autora (2023).

Enquanto a artesã L confeccionava o artesanato, esta autora pergunta com quantos anos ela começou a fazer artesanato, então ela responde que desde os 15 anos. Questiona-se ainda se ainda hoje ensinam as crianças o artesanato e ela afirma que sim.

A segunda artesã a participar foi a D, ela priorizou confeccionar o modelo de bolsa cilíndrico nas cores azul, verde bandeira e vermelho. No registro número 1 a artesã confecciona a base inferior com a fibra natural e a fibra tingida artificialmente na cor verde bandeira. No número 2 é a bolsa finalizada vista de frente; na 2a é a vista do interior da bolsa; a 2b é a vista de cima da base superior, e a 2c é a base inferior finalizada. Nesta bolsa teste, faltou a finalização do fecho para a base superior e a alça para a bolsa. As cores são complementares, a cor azul e vermelho são cores primárias e o verde uma cor secundária, dando um aspecto contrastante entre elas. A artesã utilizou nesse modelo dois tipos de trançado, o *kre pe* na base da bolsa e o *kre nog noro* (linhas diagonais e horizontais em paralelo) na base superior da bolsa, conforme a Figura 21.

Figura 21 – Processo “teste” da bolsa modelo cilíndrico



Fonte: Reprodução da autora (2023).

Finalmente, o terceiro modelo escolhido pela artesã K é a bolsa retangular (Figura 22). No registro 1 ela começa com a preparação da taquara, onde ela deixa a diminui a largura da tira para que a fibra fique mais maleável tanto na produção quanto no resultado final. Durante a preparação do material, a artesã comenta sua “falta de experiência” que resulta num processo mais lento de confecção do artesanato. A artesã compara sua habilidade com a artesã L, que simultaneamente confecciona a bolsa *tote* (Figura 20) com maior rapidez e destreza. É interessante destacar as diferenças entre as gerações e seus diferentes níveis de experiência técnica no artesanato.

Na sequência, desenvolveu-se a base inferior com a fibra em seu tom natural, bem como a estrutura lateral, como mostram os registros 2 e 3 (respectivamente). No registro 4 é possível ver o momento em que a artesã testa a largura e a estética visual do bambu como alça. Depois, no registro 5, segue-se com a introdução da fibra de taquara tingida na cor verde bandeira como detalhe visual. No registro 6, percebe-se que a artesã inicia o processo de acabamento da peça. A artesã confecciona a bolsa com o tipo de trançado *krepe*, como mostra a Figura 22. Contudo, a bolsa só é finalizada em outro momento, pois a artesã tinha compromisso no período da tarde e não poderia finalizar naquele dia.

Figura 22 – Processo “teste” da bolsa modelo retangular



Fonte: Reprodução da autora (2023).

Após outra visita *in loco* desta autora, pôde-se conversar com a artesã K sobre o processo de finalização da bolsa ilustrada na Figura 23. Ela relatou então a dificuldade com o acabamento na taquara na alça de bambu, conforme a referência visual do *trendboard*. Foi então sugerido por esta autora que o acabamento fosse realizado em sisal ou linha encerada, que haviam sido citados na entrevista semiestruturada como materiais utilizados por eles. A artesã K sugeriu então o cipó torcido em círculo como alça da bolsa e que gostaria de inserir algumas sementes como detalhes decorativos na mesma. Alguns dias depois desta conversa, a artesã enviou para a pesquisadora a imagem da bolsa retangular finalizada, como é possível visualizar na Figura 23.

Figura 23 – Bolsa modelo retangular finalizada



Fonte: Reprodução encaminhada a autora (2023).

Conforme apontam Sousa, Barbosa e Noronha (2022), a prática do design na mediação de projetos em que se preconiza o todo do processo de co-criação, e não apenas a solução de problemas. Quando se democratiza as opiniões e o conhecimento de todos os participantes do projeto, se efetiva a decolonialidade e as práticas participativas que buscam a valorização de saberes tradicionais e a criação de redes de valores.

Conforme citado anteriormente, os artesãos costumam confeccionar os artesanatos com referências impressas, então a presidente da Associação ficou responsável por entregar essas impressões após esse dia do campo aos demais artesãos com habilidades em cestaria. Dessa forma, esta pesquisadora recebeu posteriormente registros dessas peças semi finalizadas (com duas faltando as alças), produzidas pelo artesão J, sendo perceptível que o artesão optou pelas cores naturais da fibra, conforme ilustra a Figura 24.

Figura 24 – Bolsas semi finalizadas nos formatos *tote*, *bucket* e outro modelo de *tote*, respectivamente da esquerda para direita



Fonte: Reprodução encaminhada a autora (2023).

Percebeu-se também a pouca variedade de tramas e a ausência dos ricos grafismos Kaingang nas bolsas da figura 24. Nesse sentido, considerando-se o curto período de tempo de interação entre pesquisadora e artesãos na confecção dessas peças, não é possível afirmar que a falta de cores nas tramas das bolsas esteja ligada ao receio de ousar nas cores, mesmo que se tratasse de cores sóbrias e tons terrosos. Mas foi possível constatar a utilização de cores mais vibrantes nas bolsas testes. Contudo, é notável o cuidado com os acabamentos e os detalhes. Conforme Rech (2002), o produto de moda caracteriza-se pelo design e tendências, qualidade e aparência estética, ou seja, os artesãos primam pelos acabamentos e a qualidade estética das peças.

Sousa, Barbosa e Noronha (2022) defendem o processo de colaboração no design. Na contemporaneidade, o ensino e a prática do design necessitam de novas perspectivas, mais colaborativas e orientadas pela empatia, atenção e cuidado entre todos os envolvidos no processo. Além disso, o engajamento de pessoas não indígenas nos movimentos e causas indígenas representa “[...] ato reparatório do grupo de dominância social e econômica, diante da exploração, marginalização, discriminação, submissão e desqualificação que povos originários sofreram historicamente [...]” (NOVELLI *et al.*, 2023, p. 19).

Essas novas práticas são pautadas em autores como Cusicanqui (2010), Tunstall (2013) e Escobar (2020) para quem o trabalho do design deve ser participativo relacional. Nesse sentido, trata-se de experiências coletivas e decoloniais associadas à resistência e ao conhecimento de povos indígenas e negros, que desenvolvem “ciência artesanal” engajada com a vida alternativa ao pensamento predominantemente ocidental colonial.

Tunstall (2013) complementa ao apoiar a abordagem do design antropológico, para direcionar práticas colaborativas engajadas culturalmente, explorando outros moldes projetuais em design para a decolonização dos saberes eurocentrados.

4.2.5 Evoluir: reflexões sobre *Slow Design* a partir do diário de campo

Esta etapa corresponde ao quinto e último princípio da abordagem participativa guiada pelo *Slow Design* (STRAUSS; FUAD-LUKE, 2008) para produto artesanal de moda: **EVOLUIR**. O objetivo neste momento é, a partir das anotações do campo, refletir sobre o processo prático desta pesquisa e desta forma pensar em possíveis melhorias para os artefatos, ambientes e sistemas/metodologias, levando ainda em consideração as circunstâncias contemporâneas e os desafios e adaptações ao longo da pesquisa. Esta etapa também caracteriza-se por buscar e promover transformações sociais e econômicas (STRAUSS; FUAD-LUKE, 2008).

O primeiro de muitos desafios desta autora e da própria pesquisa foi o processo de inclusão e comunicação entre todos os participantes. Na entrevista semiestruturada em abril de 2023, a dificuldade por parte da autora em compreender algumas frases ou mesmo colocações em português dos indígenas entrevistados, foi maior do que se supunha. Neste momento, a intervenção da presidente da Associação foi importante e eficaz para que a interpretação entre ambos fosse mais clara possível. Suas respostas às perguntas desta pesquisadora eram primeiramente na língua materna Kaingang e depois eram respondidas em português, confirmando o que os autores Nacke *et al.*, (2007) relatam que nas TIs Kaingang ainda falam a linguagem Jê.

Além do fator “comunicação”, esta autora não conhecia os demais artesãos da Associação, apenas a presidente da Associação até então. Contudo, aos poucos, os presentes foram ficando mais à vontade para responderem aos questionamentos. A comunicação e uma relação mais próxima e efetiva foram percebidas como parte primordial no processo da pesquisa, tanto para a pesquisadora quanto para os artesãos. Aliás, relação mais próxima e efetiva guiou o próximo desafio: o tempo.

Esta pesquisadora tomou conhecimento anterior sobre como os indígenas Kaingang têm uma perspectiva diferente do tempo em relação aos não indígenas. Porém, apenas na prática pôde-se compreender melhor o que isso significava. Os processos comunicacionais, somados às perspectivas temporais da pesquisadora e dos pesquisados,

resultaram em um processo mais lento – dados os prazos para a conclusão desta dissertação e a tardia inserção no campo devido às autorizações necessárias.

É importante de fato destacar o quanto o fator “tempo” foi um desafio, porém não é uma crítica aos indígenas e a sua forma de administração do tempo; muito mais como um elemento condicionante dos tempos modernos, coloniais e capitalistas que a sociedade não indígena vive. Conforme apontam Paula, Bernardi e Souza (2021, p. 95):

O modo como essa sociedade capitalista vê o tempo se dá de maneira que as pessoas vão sendo coisificadas e são controladas a todo instante. Nesse sentido, consideramos que a concepção de tempo dos indígenas se contrapõe ao que preconiza a sociedade capitalista para a qual todo o tempo deve ser consumido, negociado, utilizado e controlado.

Neste mesmo artigo, as autoras mencionam a definição do tempo em *Chronos* (sociedade não indígena) sendo cronológica, limitada, fragmentada atrelada ao relógio, prazos e calendário e o tempo em *Kairós*, que nesse caso representa os indígenas Kaingang e experimenta o momento vivido, conhecido como o “aqui e agora” com sensibilidade (CHASSOT; CAMARGO, 2015). As autoras, enquanto indígenas, relatam que a busca pelo equilíbrio desse dualismo temporal justifica que “[...] vivemos subordinados ao tempo *Chronos* para, de alguma forma, podermos desfrutar, como nossos antepassados, um tempo *Kairós*” (PAULA; BERNARDI; SOUZA, 2021, p. 96).

Durante as visitas à Aldeia Kondá, algumas falas de atores não indígenas que atuam na Escola Estadual localizada dentro da aldeia chamaram a atenção da pesquisadora, como a de que os Kaingang desta comunidade são bastante dependentes dos não indígenas – por exemplo, em relação aos manuseios tecnológicos, a alguns acessos e às práticas em *sites* e processos burocráticos. De fato, ao longo da entrevista realizada, esta autora percebeu falas reveladoras de certa condição de sujeição dos indígenas aos não indígenas. Não que fosse exatamente algo inesperado, considerando-se a problemática e os objetivos desta dissertação; ainda assim, revelou-se como algo latente na comunidade. Percebeu-se que a condição de sujeição dos indígenas Kaingang é atrelada antes de tudo ao descaso do governo municipal, contra o qual eles têm lutado por transportes para feiras e eventos na região, como revelado durante a entrevista para esta pesquisa.

Com o fomento e apoio do governo municipal para as atividades básicas, a comunidade artesã teria maior presença nas feiras da região e consequentemente maiores vendas, proporcionando maior estabilidade financeira às famílias. Sobre isso, faz-se

importante destacar as ideias de estabelecer um espaço físico em um lugar com maior circulação de pessoas, como o centro da cidade de Chapecó – SC, onde os artesãos Kaingang teriam mais segurança, conforto e vendas, já que o fluxo de pessoas da região, bem como de turistas, é maior naquela região da cidade. A sugestão de um espaço anexo à Arena Condá foi levantada há algum tempo atrás, mas segundo a presidente da Associação as conversas não progrediram na época.

A relação de dependência dos indígenas com os fortes e crescentes movimentos ativistas indígenas nos últimos anos não só na moda, artesanato e cultura, mas também em outros setores, por mais direitos, visibilidade e valorização, leva-nos a acreditar que o agente principal desses movimentos supracitados nesta dissertação e outros são frutos de privilégios de acessos de grandes centros e cidades. Isso porque esses casos aqui citados são de movimentos mais expressivos e contundentes em eventos de moda como a Casa de Criadores com Day Molina e We'e'ena Tikuna no Brasil Eco *Fashion Week*, por exemplo, e que possuem ensino superior e em sua vasta maioria são mais jovens. Aqui, no interior do Estado de Santa Catarina, onde os artesãos não têm sequer o apoio governamental para o transporte para feiras e eventos da região, como poderiam estes serem mais independentes e protagonistas se o Estado não provê o básico para o crescimento e amadurecimento do artesanato indígena local?

Esses aspectos problemáticos revelam ainda que, apesar dos esforços ativistas dos últimos anos, a emergência de estudos e pautas decoloniais em pesquisas e práticas diárias, a comunidade indígena da Aldeia Kondá parece “refém” do mercado capitalista eurocentrado. As ações do Design Social a partir das iniciativas da sociedade não indígena são muito bem-vindas, mas faz-se necessário maior apoio de políticas públicas voltadas à comunidade, para que munida do básico possa tornar-se cada mais independente e escritora de sua própria história. Isso não quer dizer que a sociedade não indígena não tenha uma dívida histórica com os indígenas e todo o genocídio cometido pelos brancos. Porém, proporcionar-lhes condições de independência no mundo globalizado trará maior dignidade e novas oportunidades para a manutenção de sua identidade histórica e cultural.

Durante a prática da fase “Engajar”, os processos criativos tiveram influência da experiência de co-criação anterior dos artesãos com a ministrante das oficinas de resgate cultural, como já mencionado nesta dissertação. O desenvolvimento criativo para esta pesquisa foi totalmente intuitivo, já que dependia das matérias-primas disponíveis naquele momento (mesmo tendo sido agendado previamente) e, além disso, os

procedimentos com os quais estavam acostumados os artesãos com a outra experiência de co-criação afetou os possíveis registros mais profundos e detalhados. Mesmo assim, percebeu-se a receptividade do painel visual (*trendboard*) e das ideias nele contidas. Na experiência de co-criação anterior, segundo a presidente da Associação, eles trabalharam as questões das cores e o que era mais vendido no mercado da decoração, como cores mais sóbrias – marrom, natural, preto e branco. Este também foi um fator que revelou a dependência dos artesãos com o que “o mercado pede”.

Todos os aspectos vivenciados na trajetória teórica e prática *in loco* desta pesquisa, bem como sua análise, ofereceram subsídios importantes para outras pesquisas no campo da Design e da Moda. Ao mesmo tempo, é urgente olhar para o aspecto prático do mecanismo vivido pela aldeia de uma cidade “pequena”: dar ao mercado o que ele pede para vender mais e, assim, assegurar a renda familiar que é exclusiva dos artesanatos, garantindo assim sua subsistência no mundo contemporâneo capitalista. Torna-se um ciclo infinito e difícil de desviar, já que a sua sobrevivência via natureza não tem mais condições e ficam todos condicionados ao sistema econômico capitalista.

Esse processo reflexivo, fez esta autora questionar-se alguns pontos ao considerar uma proposta metodológica de Gestão do Design (e neste momento, peço licença para falar em primeira pessoa), como: a dissertação aborda questões decoloniais e ativistas, propor uma metodologia/modelo/guia, não seria anti decolonial? Estaria eu perpetuando ações coloniais eurocentradas com essa abordagem? Faria sentido este tipo de proposta? A Associação iria beneficiar-se de fato desta entrega final? Estou sem respostas para estas perguntas e sem tempo *Chronos* para encontrá-las.

Contudo, está autora ponderou algumas singularidades deste grupo focal em questão, como a localidade; as interferências externas e as experiências em co-criação, para pautar as decisões do produto final desta dissertação. O aspecto local: a cidade de Chapecó-SC encontra-se distante dos grandes centros do Brasil, não tem uma base sólida organizacional de turismo e feiras consolidadas de artesanato, por exemplo; fazendo com que a Associação não tenha (ainda) um espaço físico para comercializar o artesanato num local com grande circulação de pessoas, nem mesmo feiras artesanais locais para que a Associação divulgue e venda seus produtos.

As interferências externas: diversos indígenas da Aldeia optam por trabalhar em espaços não indígenas, nas empresas frigoríficas da cidade por exemplo, ou seja, os formatos de trabalho dentro da Aldeia já são diversificados e a adaptação a essas realidades de funcionamento não originais aos moldes indígenas, já são factuais a tempos.

Cumprimento de horários, tarefas e burocracias ocidentais são praticados na realidade da Aldeia Kondá.

As experiências em co-criação: este aspecto é o que mais sustenta a decisão da abordagem de entrega desta pesquisa. A colocação da artesã K (citada na fase Revelar), em relação a importância do envolvimento dos não indígenas nas causas e pautas indígenas, foi marcante. Além disso, a Associação foi criada para profissionalizar o trabalho artesão da comunidade, dar-lhes estrutura para participar de mais eventos, feiras e levar seus artesanatos para outros estados e municípios. Inclusive, como já citada nesta pesquisa, a Associação Kame Kanhru participou de uma exposição de seus artesanatos no auge da pandemia de 2020 onde conseguiram expor de forma visual em catálogo e na loja física da Humana Sebo Livraria para venda. A fala da K e demais percepções desta autora, demonstram que os artesãos reconhecem as iniciativas externas pois percebem o aumento nas vendas, no valor agregado ao seus artesanatos e a consequente valorização do trabalho artesanal indígena.

Finalmente, considerando-se os dados coletados em campo (na Aldeia Kondá) por meio de entrevistas, observações participantes e diário de campo desta autora, foi possível traçar uma síntese a partir de todos os desafios descritos ao longo do capítulo 4 desta dissertação, sendo organizado em um diagrama ilustrado a seguir (Figura 26), com a intenção de compilar as dificuldades da Associação nos âmbitos da produção, gestão e comércio dos artesanatos. A identificação dessas dificuldades foi importante para a construção adaptada do *Slow Design* para abordagem participativa com artesãos indígenas.

Figura 26 – Diagrama com as principais dificuldades identificadas e organizadas por aspectos da produção, gestão e comércio



Fonte: Desenvolvido pela autora (2023).

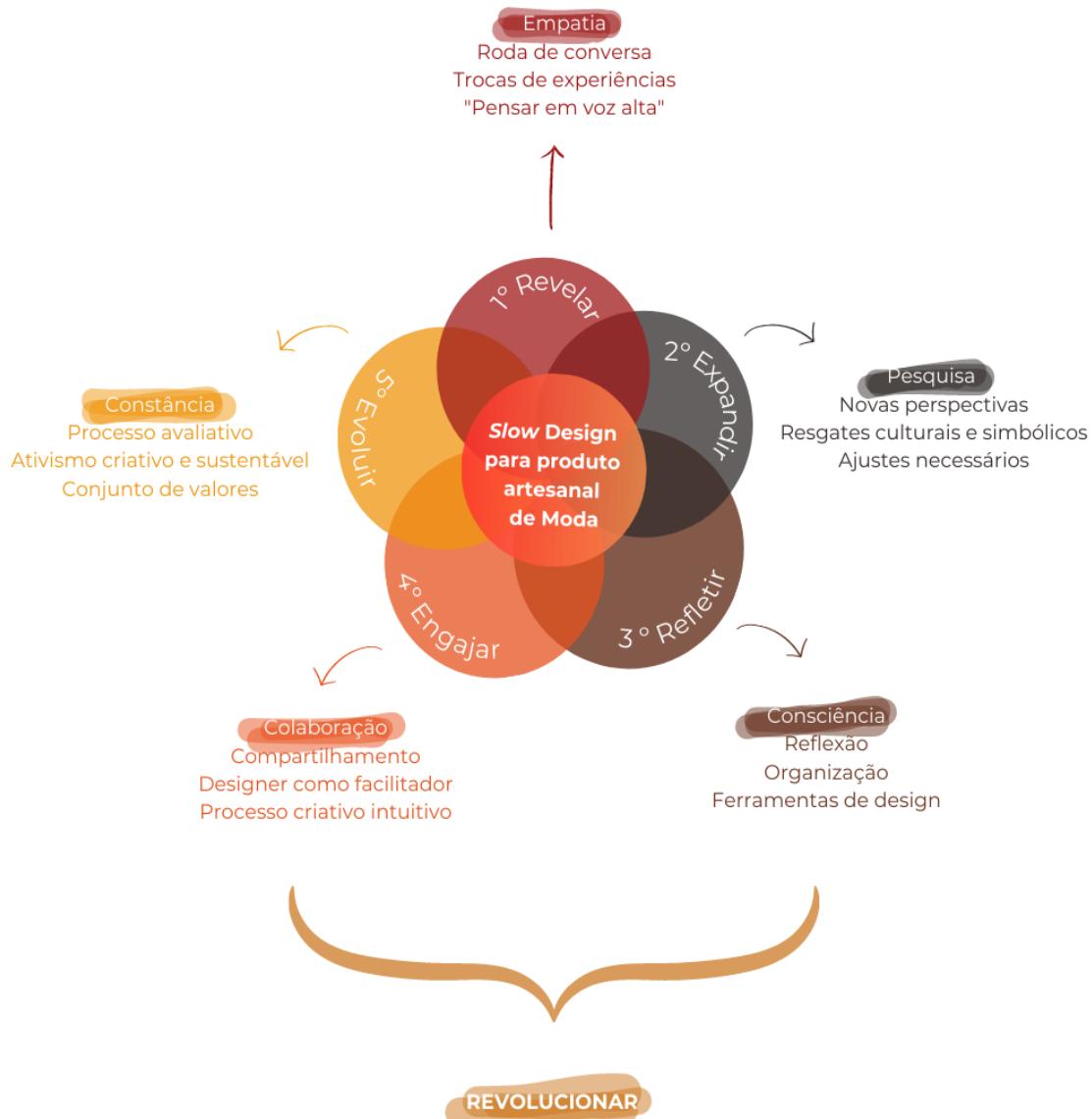
Desta forma, percebe-se as principais dificuldades vivenciadas pela Associação Kamé Kanhru no que tange à produção criativa, gestão e comércio dos seus artesanatos. Tal síntese das dificuldades apresentada anteriormente foi possibilitada pelo *Slow Design*, voltado para outras qualidades na pesquisa, no projeto ou no processo de design, sendo este tipo de Design uma ferramenta válida para que designers possam interrogar, avaliar e refletir sobre toda a cadeia dos processos em design, por meio de uma avaliação quantitativa, qualitativa e intuitiva (STRAUSS; FUAD-LUKE, 2008).

Para além de um processo íntegro, leal e criativo entre os participantes, a prática do *Slow Design* na pesquisa priorizou também a flexibilidade e a maleabilidade no seu próprio desenvolvimento, pois não foi uma “receita pronta”. Trata-se muito mais de caminhos guiados na direção de processos simbólicos e empíricos, abertos para novas perspectivas e interações decoloniais neste caso. Apresenta-se, a seguir, o resultado desta dissertação.

5 MODELO CONCEITUAL PARA DESENVOLVIMENTO DE PRODUTOS ARTESANAIS DE MODA BASEADO NA CULTURA KAINGANG E NO *SLOW DESIGN*

Primeiramente, destaca-se que o modelo conceitual foi elaborado a partir de elementos estruturantes da fundamentação teórica e da pesquisa de campo, tratando-se portanto da intersecção entre o conhecimento científico e tácito do ambiente investigado. Nesse sentido, ressalta-se ainda que a proposta apresentada a seguir considerou a realidade de uma Associação de artesãos indígenas ambientados em um cotidiano contemporâneo por meio do qual busca-se constantemente conservar sua identidade cultural e de cosmovisão frente à sociedade globalizada. Com o intuito de contextualização, um modelo conceitual é uma idealização em uma estrutura descriptiva com o objetivo de elucidar e ilustrar o desenvolvimento de determinada tarefa ou solução de problemas na ciência, o que Bezerra (2011) chama de modelos representacionais. Para chegar neste modelo, a pesquisadora aplicou os cinco (5) princípios do *Slow Design*, intercalando procedimentos teóricos, reflexivos e práticos nesse processo de elaboração: Revelar, Expandir, Refletir, Engajar e Evoluir (Figura 27).

Figura 27 – Proposta de modelo conceitual para desenvolvimento de produtos artesanais de moda baseado na cultura Kaingang e no *Slow Design*



Fonte: Desenvolvido pela autora (2023).

O modelo conceitual expressa a qualificação em cada um dos cinco princípios do *Slow Design*: Empatia (Revelar), Pesquisa (Expandir), Consciência (Refletir), Colaboração (Engajar) e Constância (Evoluir), resultando ainda em Revolucionar. Apresenta-se a seguir um quadro com a síntese dos procedimentos sugeridos em cada ciclo do *Slow Design* presentes na proposta – incluindo ainda como resultado o ato de “Revolucionar” (Quadro 5).

Quadro 5 – Síntese dos processos do *Slow Design* para desenvolvimento de produtos artesanais de moda baseado na cultura Kaingang

Ciclos Slow Design	O que?	Porque?	Como?	Atores?
EMPATIA (Revelar)	Visualizar a partir da perspectiva do Outro	Compreender pessoas, materiais, artefatos, processos e significados	<i>Think aloud</i> , entrevistas (escuta ativa, conversas/trocas), anotações, gravações de áudio e vídeo	Designer e artesãos
PESQUISA (Expandir)	Processo cognitivo	Maior repertório e identificação dos aspectos étnico-culturais	Catálogo das tramas, grafismos, cores e formas originais; materiais primários e secundários; processos de desenvolvimento	Designer e artesãos
CONSCIÊNCIA (Refletir)	Processo organizacional	Preparação dos elementos e materiais necessários para guiar a prática colaborativa	Painéis visuais, <i>design thinking</i> , mapas mentais, <i>storytelling</i> , matriz 5W2H, memorial descritivo, etc.	Designer
COLABORAÇÃO (Engajar)	Prática colaborativa	Habilidades teórico-práticas entre o designer e os artesãos	Processo autônomo e protagonista do artesão em vários encontros	Designer com artesãos
CONSTÂNCIA (Evoluir)	Transformações e reflexões constantes	Transformações sociais e as experiências do processo são tão importantes quanto o desenvolvimento estético-criativo	Avaliação reflexiva quantitativa, qualitativa, intuitiva	Designer
REVOLUCIONAR				
O designer enquanto agente da mudança e capaz de revolucionar pensamentos, pesquisas e práticas no Design e na Moda				

Fonte: Elaborado pela Autora (2023).

O ciclo inicia no princípio **Revelar** onde a palavra-chave é **Empatia**. Nesta fase, ao se trabalhar em co-criação com artesãos indígenas é imprescindível que haja empatia no processo, uma vez que são realidades culturais divergentes ainda que todos habitem o mesmo cenário globalizado. Agora é o momento de todos se conhecerem e interagirem para “quebrar o gelo” entre todos, e isso pode ocorrer por rodas de conversas com trocas de experiências (artesanais, de vida, etc.), “pensar em voz alta” (*think aloud*), entrevistas não estruturadas e demais formatos que forem pertinentes a determinada comunidade indígena e situação. Importante destacar que esse processo de Empatia não ocorrerá instantaneamente, deverão ocorrer encontros recorrentes nesse período do princípio **Revelar**.

Em seguida, o princípio **Expandir** demanda **Pesquisa**, pois é o momento de preparação para a próxima fase. Neste momento o foco estará em expandir o conhecimento do profissional que está atuando em co-criação com artesãos indígenas. É recomendado nesta etapa o resgate “do que e como é feito” nos processos artesanais

nessa comunidade indígena, ou seja, suas tramas, grafismos, formas, cores e materiais sem interferência de referências externas. A partir disso, é possível realizar um catálogo com as referências apontadas por eles com a mediação do designer e, assim, desenvolver com as referências internas (de dentro) e externas (para fora) uma proposta de Design. Com a Pesquisa será possível identificar aspectos identitários estéticos, signos e formas imbuídos desta cultura, fomentando o trabalho de resgate cultural de uma possível situação de perda de saberes e fazeres tradicionais desta comunidade. Além disso, esta fase propicia ao designer maior repertório e instiga novas perspectivas no processo criativo em colaboração.

Posteriormente, é necessário **Refletir** a partir de todos os dados levantados até então, a palavra-chave é **Consciência**. Ou seja, munido de todas a informações coletadas nas fases de Empatia e Pesquisa, será necessário revisar os elementos importantes para guiar a co-criação artesanal em moda e organizar os materiais para a fase seguinte. É comum que o processo artesanal em Design e Moda seja volátil, uma vez que as atividades criativas com artesanato consiste de conhecimentos tácitos e saberes-fazeres intuitivos, ainda mais se tratando de comunidades indígenas. Esse momento pode ser dirigido por ferramentas típicas do Design e da Moda (painéis visuais, *design thinking*, mapas mentais, *storytelling*, matriz 5W2H, memorial descritivo, entre outros), conforme a necessidade e particularidades do determinado projeto colaborativo com criativos indígenas.

O ciclo segue para o princípio de **Engajar** onde a palavra-chave é a **Colaboração**, pois é quando as habilidades teórico-práticas do designer são postas em ação junto aos artesãos indígenas. Para esta fase provavelmente serão necessários mais de dois encontros colaborativos para atingir os objetivos, uma vez que o desenvolvimento artesanal é mais lento que os produtos industriais. Em todas as fases descritas nesse capítulo, faz-se necessário o respeito à cultura e à autonomia da comunidade indígena na qual está trabalhando, pois o propósito deste modelo conceitual é a autonomia criativa dos artesãos e o designer atuante apenas como facilitador nesta jornada.

A fase **Evoluir** tem como palavra-chave a **Constância**. No *Slow Design*, as transformações sociais e as experiências do processo são tão importantes quanto o desenvolvimento criativo. É um momento de avaliação quantitativa, qualitativa, intuitiva enquanto objeto subjetivo de trabalho, onde as nuances e o imperfeito fazem parte do processo. Contempla o ativismo criativo onde o artesão indígena é o protagonista em todo o processo, além do fator sustentável, que é intrínseco aos modos de vida em

comunidades indígenas, pois respeitam os ciclos da natureza, retiram o necessário para uso e consumo, e preservam o meio ambiente. A partir dessas reflexões e ações constantes visando o bem-estar destas comunidades por meio dos conjuntos de valores sociais, culturais e econômicos, poderá resultar em uma cadeia de benefícios a médio e longo prazo para os artesãos. Ou seja, para Evoluir é necessário a Constância nas transformações para além dos artefatos produzidos e possíveis melhoramentos, a mudança deve ser o tempo todo no sistema e ambiente no qual está inserido.

Todos esses elementos do *Slow Design*, atribuídos à esta pesquisa e à realidade geográfica e temporal, proporcionaram à designer pesquisadora atuar como agente da mudança e **Revolucionar** os pensamentos, pesquisas e práticas no Design e na Moda. A palavra significa⁷ voltar; transformar e provocar mudanças profundas ou leves, guiando determinada ação para mudanças significativas e pertinentes ao contexto inserido. Neste caso, Revolucionar é o objetivo intrínseco e concomitante ao ativismo e protagonismo indígena frente ao colonialismo na sociedade capitalista e racista.

Assim, os princípios do *Slow Design* propiciaram, de forma adaptada à realidade desta pesquisa, um guia na prática colaborativa entre a designer e os artesãos indígenas. A aplicação deste modelo conceitual implica considerar as subjetividades em sociedades indígenas e não indígenas/eurocentradas. Cabe ainda salientar que a pesquisa foi baseada na realidade relatada e vivenciada na Aldeia Kondá em Chapecó – SC com os artesãos da Associação Kamé Kanhrú, porém existem mais de 300 etnias indígenas no Brasil e cada uma delas vivem suas próprias realidades dentro do contexto globalizado e contemporâneo.

⁷ Disponível em: <https://www.dicio.com.br/revolucionar/>. Acesso em: 09 jul. 2023.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das percepções do preconceito e racismo local com os indígenas Kaingang na cidade de Chapecó – SC, bem como da consequente desvalorização do artesanato por eles produzido, nasce o interesse de pesquisa desta dissertação. Ao conhecer a Associação Kamé Kanhru, notou-se o florescer do protagonismo indígena na região Oeste Catarinense. O objetivo de propor um modelo conceitual para desenvolvimento de produtos artesanais de moda baseado no *Slow Design* para valorização da cultura Kaingang de Aldeias da Região Oeste de Santa Catarina, foi atingido por meio da intersecção da teoria com a prática.

No processo de construção teórica, esta autora encontrou nos estudos decoloniais uma importante ferramenta de reflexão sobre as heranças deixadas pela colonização, não apenas no Brasil mas principalmente em nossa realidade cotidiana. Os estudos decoloniais puderam “responder” alguns questionamentos pessoais sobre o preconceito e racismo estrutural em específico na região de Chapecó – SC. Os estudos decoloniais são recentes e estão emergindo em diversas áreas do conhecimento, mesmo que – ainda – não tenham respostas claras e concretas para ações e práticas decoloniais de fato, refletir e transformar a partir destas indagações e indignações já são um bom começo. A moda como um fenômeno social e cultural deve ser um mecanismo de transformação dos pensamentos e atitudes coloniais perpetuados pela estética eurocentrada e acima de tudo branca e elitista. Compreender, definitivamente, que o Brasil é pluri étnico e cultural e, além disso, aceitar nossas raízes e necessidades únicas poderá nos levar ao respeito e valorização da nossa – verdadeira – beleza cultural e moda brasileira.

Enfatiza-se também a escassa literatura sobre moda artesanal – sobre tudo – indígena, sobre suas especificidades, limitações e oportunidades. Em relação a isso, é possível que o fato da moda ser conceituada como algo efêmero (tendências), mercadológico e colonial, não se dá visibilidade aos aspectos tradicionais de vestimenta e adornos dos indígenas no que tange estudos científicos e tão pouco explora-se as possibilidades e contribuições contemporâneas voltadas para a moda artesanal indígena – um dos objetivos desta dissertação. Mostrou-se com alguns exemplos de profissionais indígenas na área de moda e seus trabalhos afim de ilustrar a emergência do ativismo e protagonismo no âmbito da moda, destacando-se os nomes de W’e’ena Tikuna e Dayana

Molina (Nalimo) como nomes populares a nível nacional e internacional quando trata-se de moda indígena.

As escolhas metodológicas determinaram como seriam conduzidos os processos de coleta e análise dos dados do campo e o desenvolvimento artesanal. Considerando que esta pesquisa é qualitativa e aplicada, para analisar os dados foi necessário utilizar de uma abordagem textual descritiva e indutiva para interpretar os dados. Com a coleta de dados completa, foi possível identificar algumas das dificuldades relatadas pelos sujeitos da pesquisa e percepções desta autora por meio de diário de campo, viabilizando a construção do modelo conceitual para desenvolvimento de produto artesanal indígena de moda baseado no *Slow Design*. Os princípios do *Slow Design* foram como uma ferramenta guia e adaptada as necessidades e particularidades da investigação, até porque, os autores supracitados não são específicos e claros em suas práticas colaborativas.

Algo que também vale ressaltar, são as divergências entre a teoria e prática na linha de pesquisa de Design de Moda e Sociedade, pois não são ciências exatas e sim subjetivas e dependem do contexto que estão inseridas. Ao realizar a revisão de literatura, por exemplo, as questões em relação a decolonialidade, apropriação cultural e a sociedade contemporânea *versus* a vida tradicional de comunidades indígenas, aludiam a falas “poéticas” e “linhas duras” em relação a estas questões. Contudo, a realidade mostrou a inserção da visão contemporânea no que diz respeito ao design e mercado capitalista; a dependência dos indígenas com os acessos, conhecimentos/informações, materiais e tecnologias dos não indígenas; falta de contato direto com pessoas influentes para dar visibilidade ao seu trabalho ou até mesmo para conseguir o básico e de direito como o transporte e apoio do Governo Municipal, entre outros. A pesquisa demonstrou que esta comunidade Kaingang depende muito de apoio – da comunidade, dos Governos e do mercado para a comercialização do seu artesanato, ficando refém do ciclo infinito do capitalismo racista. O empoderamento destas comunidades devem ser contínuos e constantes, proporcionando-lhes meios para o pleno protagonismo e autonomia a longo prazo.

A construção do modelo conceitual partiu das experiências da etnia Kaingang da Aldeia Kondá, ou seja, esta comunidade é intensamente afetada pela dinâmica não indígena de sociedade e seus hábitos e costumes culturais, como por exemplo, pode-se citar a presença atuante de igrejas evangélicas dentro da Aldeia e o hábito de tomar chimarrão – comum na região Sul do país. Isso significa que a proposta deste modelo baseado no *Slow Design* pode não ser adequado a todos os cenário de comunidades

indígenas, visto que são mais 300 etnias pelo Brasil nos mais variados contextos sociais e culturais. O que funciona em qualquer trabalho de co-criação com essas comunidades, é o respeito às subjetividades, cosmovisão e cultura de determinada etnia.

Esta pesquisa poderá auxiliar outros estudos e práticas de co-criação com artesãos indígenas, e ainda proporcionar visibilidade as criações artesanais e protagonismo aos indígenas – ainda que este estudo tenha sido desenvolvido por uma não indígena – já que a própria pesquisa tenha demonstrado que os esforços dos “brancos” no processo emancipatório e decolonial é necessário como reparação histórica e bem recebido pelos indígenas. A proposta de desenvolver um produto de moda artesanal por meio de uma bolsa e o painel visual (*trendboard*) apresentados, foram bem aceitos e acredita-se que irão aderir a bolsa no seu *mix* de produtos.

No decorrer desta pesquisa, foram surgindo ideias a partir das necessidades relatadas pelos artesãos indígenas. Entretanto, os limites temporais, logísticos e até mesmo econômicos, impediram maiores aprofundamentos neste estudo e também nas ideias subsequentes. Em relação a produtos, estudos em para ampliar a gama de produtos de moda como acessórios, pulseiras, adornos em geral. Outra possibilidade, seria capacitações em gestão a partir do design (financeira, administrativa, de produção, etc.) na Associação e comércio (*e-commerce*, marketing, redes sociais, etc.) para a venda dos artesanatos. Isso proporcionaria a autonomia a médio e longo prazo para os artesãos, contudo seria necessário parcerias governamentais e de instituições privadas para viabilizar os acessos tecnológicos e estruturais necessários para essas capacitações. Ainda, estudos e ações para desenvolver um espaço físico bem localizado no centro da cidade de Chapecó para exposição e comércio dos artesanatos Kaingang, pois além de proporcionar renda mais constante para as famílias artesãs, o espaço físico centralizado aumentaria a visibilidade da cultura e fortaleceria a identidade local. Essas são apenas algumas ideias e possibilidades, dentre tantas outras.

Além disso, o modelo conceitual apresentado carece de mais aplicações para confirmar sua eficácia em outros contextos étnico-culturais. A proposta é vista como uma possibilidade adequada ao contexto colaborativo entre designer e artesão indígena, e não se propôs a ser uma receita pronta e engessada de desenvolvimento de produto artesanal indígena de moda, mas um fluxo interconectado de ações e reflexões que buscam a transformação social pelas lentes do Design e da Moda.

REFERÊNCIAS

ABYA YALA CRIATIVA. IX ENEI. Evento, Unicamp. 2022. Disponível em: <https://www.enei-evento.com.br/abya-yala-criativa-n1>. Acesso em: 20 jul. 2022.

ARMSTRONG, Leah, *et al.* **Social Design Futures**: HEI Research and the AHRC, University of Brighton, 2014. Disponível em: <https://cris.brighton.ac.uk/ws/files/341933/Social-Design-Report.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2021.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, [S.L.], n. 11, p. 89-117, ago. 2013. FapUNIFESP (SciELO).

BALLIVIÁN, José M. P. Palazuelos (org.). **Artesanato Kaingang e Guarani**: territórios indígenas - região sul. São Leopoldo: Oikos, 2011. 260 p.

BARTH, Fredrik (comp.). Definición del grupo étnico. In: BARTH, Fredrik *et al* (comp.). **Los Grupos Étnicos y Sus Fronteras**: la organización social de las diferencias culturales. México: Fondo de Cultura Económica, 1976. p. 7-11. Traducción de: Sergio Lugo Rendón. E-book. Disponível em: [http://www.iunma.edu.ar/doc/MB/lic_historia_mat_bibliografico/Historia%20Latinoamericana%20General/LAMGen%20Biblio/Barth%20-%20Los%20grupos%20%C3%A9tnicos%20y%20sus%20fronteras%20\(completo\).pdf](http://www.iunma.edu.ar/doc/MB/lic_historia_mat_bibliografico/Historia%20Latinoamericana%20General/LAMGen%20Biblio/Barth%20-%20Los%20grupos%20%C3%A9tnicos%20y%20sus%20fronteras%20(completo).pdf). Acesso em: 28 nov. 2021.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSFOGUEL, Ramón. Decolonialidade e perspectiva negra. **Revista Sociedade e Estado**, [S.I.], v. 31, n. 1, p. 15-24, 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/wKkj6xkzPZHcFCf8K4BqCr/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 20 jul. 2022.

BERGMANN, Márcia; MAGALHÃES, Cláudio. Do desenho industrial ao Design Social: políticas públicas para a diversidade cultural como objeto de design. **Estudos em Design**. Rio de Janeiro, v. 25, n. 1, 2017. Disponível em: <https://www.eed.emnuvens.com.br/design/article/view/434>. Acesso em: 25 nov. 2021.

BERLIM, L. G. Contribuições para a construção do conceito *Slow Fashion*: um novo olhar sobre a possibilidade da leveza sustentável. **dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, [S. l.], n. 32, p. 130–151, 2021. DOI: 10.26563/dobras.i32.1370. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/1370>. Acesso em: 5 fev. 2023.

BEZERRA, Valter Alnis. Estruturas conceituais e estratégias de investigação: modelos representacionais e instancial, analogias e correspondência. **Scientiae Studia**, v. 9, n. 3, p. 585–609, 2011.

BONSIEPE, Gui. **Design, cultura e sociedade**. São Paulo: Blucher, 2011. 270 p. Disponível em: https://www.academia.edu/43453908/Design_Cultura_e_Sociedade_Gui_Bonsiepe. Acesso em: 13 dez. 2021.

BORGES, Adélia. **Design + Artesanato**: o caminho brasileiro. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.

BRIGHENTI, C. A. Colonialidade do poder e a violência contra os povos indígenas. **PerCursos**, Florianópolis, v. 16, n. 32, p. 103 - 120, 2016. DOI: 10.5965/1984724616322015103. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/percursos/article/view/1984724616322015103>. Acesso em: 1 ago. 2022.

CAVALCANTE, Ana Luísa Boavista Lustosa. **Design para a sustentabilidade cultural**: recursos estruturantes para sistema habilitante de revitalização de conhecimento local e indígena. 2014. 321 f. Tese (Doutorado) - Curso de Engenharia e Gestão do Conhecimento, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/132600/333174.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 20 jun. 2022.

CAVALCANTE, Ana Luísa Boavista Lustosa; PAGNOSSIM, Carla Maria Canalle. Estudo da sintaxe da linguagem visual na cestaria Kaingáng. In: **Congresso Internacional de Pesquisa em Design – CIPED**, 2007, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: Centro Cultural Justiça Federal, 2007. Disponível em: <https://xdocs.com.br/doc/estudo-da-sintaxe-da-linguagem-cavalcante-ana-luisa-dokmvpd3dqny>. Acesso em: 05 jun. 2022.

CHASSOT, Ático I.; CAMARGO, Camila G. A interculturalidade e as intempéries de chronos e kairós: sobre tempos indígenas e não indígenas na universidade. **Revista Pedagógica**, Chapecó, v. 17, n. 34, p. 59-74, jan./abr. 2015

CONSTITUIÇÃO DA REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL. Da ordem social, Capítulo VIII - Dos Índios. Art. 231. STF, Brasília: 1988. Disponível em: <https://www.stf.jus.br/portal/constitucacao/artigobd.asp?item=%202051>. Acesso em: 20 jul. 2022.

CORÁ, Janaína; BAGGIO, Silvia; RODRIGUES, Kelita. **Arte Kaingang: Kamé e Kanhru**: catálogo. Associação dos Artesãos Kamé e Kanhru da Reserva Kondá e Humana Sebo Livraria Galeria. Chapecó, 2020. 42 p. Catálogo virtual da exposição Arte Kaingang: Kamé e Kanhru, 4 de setembro de 2020 a 31 de outubro de 2020. Disponível em: <http://www.humanasebolivraria.com.br/wordpress/wp-content/uploads/2020/08/Exposi%C3%A7%C3%A3o-Arte-Kaingang-Kam%C3%A9-e-Kanhru-cat%C3%A1logo.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2022.

DATA SEBRAE. Acesse as informações necessárias para evoluir como artesão. Clientes de artesanato. Pesquisa “O Artesão Brasileiro”. Sebrae, 2013. Disponível em: <https://datasebrae.com.br/artesanato/#indice>. Acesso em: 28 set. 2022.

DIAS, C. A. GRUPO FOCAL: técnica de coleta de dados em pesquisas qualitativas. **Informação & Sociedade**: Estudos, [S. l.], v. 10, n. 2, 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/ies/article/view/330>. Acesso em: 17 dez. 2022.

EMBACHER, Airton. **Moda e identidade**: a construção de um estilo próprio. São Paulo: Editora Anhembí Morumbi, 1999.

FANON, Frantz. Racismo e cultura. In: SANCHES, Manuela Ribeiro (org.). **Malhas que os impérios tecem**: textos anticoloniais, contextos pós-coloniais. Lisboa: Edições 70, 2011.

FLETCHER, Kate; GROSE, Lynda. **Moda & sustentabilidade**: design para mudança. São Paulo: Senac São Paulo, 2011.

FORNASIER, Cleuza B. R.; MARTINS, Rosane F. F.; MERINO, Eugenio. **Da responsabilidade social imposta ao design social movido pela razão**. 2012. Disponível em: <http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/1850>. Acesso em: 07 dez. 2021.

GIBBS, Graham. Análise de dados qualitativos. 1^a ed. Porto Alegre: Artmed, 2009.

GIL, Antônio C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GIL, Antônio C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2017.

GIROTTTO, Cledir; MAZIERO, Franciele. **Povos indígenas do Oeste Catarinense**: trajetória e atualidade. Prefeitura de Chapecó, 2021. Material Didático. Disponível em: https://www.chapeco.sc.gov.br/cultura/index.php?r=conteudo_download&idconteudo_arquivo=350#:~:text=A%20Terra%20Ind%C3%ADgena%20Xapec%C3%BD%20conta,pequena%20parcela%20%C3%A0%20etnia%20Guarani. Acesso em: 01 out. 2022.

GOMES, Glória Cele Coura; ARAÚJO, Maria do Socorro de. Artesanato e Moda: inovação e funcionalidade – uma referência cultural no Piauí. In: **9º Colóquio de Moda**. Eixo 3 – Comunicação Oral. Fortaleza - CE, 2013.

GROFF, Paulo Vargas; PAGEL, Rogério. Multiculturalismo: direitos das minorias na era da globalização. **USCS**: Direito, São Caetano do Sul, v. 16, n. X, p. 9-17, jan. 2009. Semestral. Disponível em: <https://silo.tips/download/multiculturalism-minority-rights-in-the-era-of-globalization#>. Acesso em: 22 jul. 2022.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11^a ed. 2006.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Constituição Federal, Seção II, DA CULTURA. Art. 215. IPHAN, 2005. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Constituicao_Federal_art_215.pdf. Acesso em: 22 jul. 2022.

KAULING, Graziela Brunhari. **As redes sociais como dispositivos do imaginário e potencializadoras simbólicas de novas formas de criação de moda**. 2017. Tese (Doutorado em Ciências da Linguagem). Universidade do Sul de Santa Catarina, Tubarão, 2017. Disponível em: <https://www.riuni.unisul.br/handle/12345/4298>. Acesso em: 17 abr. 2021.

KOTLER, Philip; ARMSTRONG, Gary. **Princípios de marketing**. São Paulo: Prentice-Hall, 1999.

KRUCKEN, Lia. **Design e território**: valorização de identidades e produtos locais. São Paulo: Studio Nobel, 2009.

LEE, J.-J., JAATINEN, M., SALMI, A., MATTELMÄKI, T., SMEDS, R., & HOLOPAINEN, M. Design choices framework for co-creation projects. **International Journal of Design**, v. 12 n. 2, 2018.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. Editora Companhia das Letras, 2009.

MAIA, Luciano Mariz. Os direitos das minorias Étnicas. In: SABOIA, Gilberto Vergne. (org.). **Anais de Seminários Regionais Preparatórios para Conferência Mundial contra racismo, discriminação racismo, xenofobia e intolerância correlata**. Brasília: Ministério da Justiça, Secretaria de Estado dos Direitos Humanos, 2001. p. 17-26. *E-book*. Disponível em: http://funag.gov.br/loja/download/100000-Seminarios_Regionales_Preparatorios_para_Conferencia_Mundial_Contra_o_Racismo_Discriominacao_Racial.pdf. Acesso em: 07 dez. 2021.

MALDONADO-TORRES, Nelson. **Sobre la colonialidad del ser**: contribuciones al desarrollo de un concepto. 2005. Disponível em: <http://ramwan.net/restrepo/decolonial/17-maldonado-colonialidad%20del%20ser.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2022.

MANZINI, Ezio; MERONI, Anna. Design em transformação. In: KRUCKEN, Lia. **Design e território**: valorização de identidades e produtos locais. São Paulo: Studio Nobel, 2009.

MARCON, Telmo (org.). **História e cultura Kaingáng no Sul do Brasil**. Passo Fundo: Universidade de Passo Fundo, 1994.

MARCONDES, Nielsen Aparecida Vieira; BRISOLA, Elisa Maria Andrade. Análise por triangulação de métodos: um referencial para pesquisas qualitativas. *Revista Univap*, 20 (35), 201–208, 2014. Disponível em: <https://revista.univap.br/index.php/revistaunivap/article/view/228>. Acesso em: 28 set. 2022.

MARGOLIN, Victor; MARGOLIN, Sylvia. Um “Modelo Social” de Design: questões de prática e pesquisa. **Design em Foco**: Revista Brasileira de Pesquisa em Design, Bahia, v. 1, n. 1, p. 43-48, dez. 2004. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/661/66110105.pdf>. Acesso em: 07 dez. 2021.

MIGNOLO, Walter D. COLONIALIDADE: o lado mais escuro da modernidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, [S.L.], v. 32, n. 94, p. 01, 2017. UNIFESP.

MINISTÉRIO PÚBLICO FEDERAL, Assessoria de Comunicação Social. Projeto de aperfeiçoamento do artesanato Kaingang em Chapecó é finalista do IX Prêmio República: trabalho é resultado de parceria entre o MPF, Unochapecó, Funai e Sebrae. **Imprensa News Sul**, [S. l.], 22 abr. 2021. Disponível em: <https://imprensanewssul.com.br/projeto-de-aperfeiçoamento-do-artesanato-kaingang-em-chapecó-é-finalista-do-ix-prêmio-república>

de-aperfeiçoamento-do-artesanato-kaingang-em-chapecó-e-finalista-do-ix-premio-republica/. Acesso em: 24 maio 2023.

MORAES, Dijon de. O papel atual do design. In: KRUCKEN, Lia. **Design e território: valorização de identidades e produtos locais**. São Paulo: Studio Nobel, 2009.

MORACE, Francesco (org.). **Consumo Autoral: os novos núcleos geracionais**. 1^a ed. São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora, 2018.

MUSEU ÍNDIA VANUÍRE. **Índia Vanuíre: museu histórico e pedagógico**. Institucional. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo. Disponível em: <https://museuindiavaniure.org.br/institucional/o-museu/>. Acesso em: 15 maio 223.

NACKE, Aneliese *et al.* **Os Kaingang no oeste catarinense: tradição e atualidade**. Chapecó: Argos, 2007. 158 p.

NASCIMENTO, Enilda Souza do. **Há vida na história dos outros**. Chapecó: Argos, 2001.

NIESSEN, Sandra. Fashion, its Sacrifice Zone, and Sustainability. **Fashion Theory: the Journal of Dress, Body and Culture**. V. 24, N. 6, 2020. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/1362704X.2020.1800984>. Acesso em: 20 dez. 2022.

NÖTZOLD, Ana Lúcia Vulfe. **Nosso Vizinho Kaingáng**. Florianópolis: Imprensa Universitária, UFSC, 2003.

NOVELLI, Daniela; SILVEIRA, Icléia; ROSA, Lucas da.; GOIS, Miruna Raimundi de. Contribuições do Design Social para a valorização da cultura artesanal indígena Kaingang do Oeste de Santa Catarina. **Projética**, Londrina, v. 14, n. 1, 2023.

OLIVA, Tiago Dias; KÜNZLI, Willi Sebastian. Proteção das minorias no direito internacional. **Revista da Faculdade de Direito**, Universidade de São Paulo, [S. l.], v. 113, p. 703-719, 2018. DOI: 10.11606/issn.2318-8235.v113i0p703-719. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rfdusp/article/view/156677>. Acesso em: 07 dez. 2021.

OLIVEIRA, Juliana Teresinha de; FERNANDES, Marcos Roberto. **O ARTESANATO KAIKGANG NA T.I. XAPECÓ**. 2014. 35 f. TCC (Graduação) - Curso de Licenciatura Intercultural Indígena do Sul da Mata Atlântica, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de História, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **Caminhos da identidade**: ensaios sobre a etnicidade e multiculturalismo. São Paulo: Unesp; Brasília: Paralelo 15, 2006.

PAULA, Rute Barbosa de; BERNARDI, Luci dos Santos; SOUZA, Maria de. Kairós e Chronos: sobre os tempos e a cosmologia Kaingang. **Tellus**, [S. l.], v. 21, n. 45, p. 87-114, 2021. DOI: 10.20435/tellus.v21i45.753. Disponível em: <https://www.tellus.ucdb.br/tellus/article/view/753>. Acesso em: 13 jun. 2023.

PAZMINO, Ana Verônica. Uma reflexão sobre Design Social, Eco Design e Design Sustentável. Simpósio Brasileiro de Design Sustentável, I, Curitiba, **Anais...**, 2007. Disponível em: <http://naolab.nexodesign.com.br/wp-content/uploads/2012/03/PAZMINO2007-DSocial-EcoD-e-DSustentavel.pdf>. Acesso em: 07 dez. 2021.

PROGRAMA DO ARTESANATO BRASILEIRO. In: MINISTÉRIO DO DESENVOLVIMENTO, INDÚSTRIA E COMÉRCIO EXTERIOR SECRETARIA DE COMÉRCIO E SERVIÇOS. **Programa do Artesanato Brasileiro**. Portaria nº 29, de 05 de outubro de 2010. [Resolve tornar pública a base conceitual do artesanato brasileiro, na forma do Anexo, para padronizar e estabelecer os parâmetros de atuação do Programa do Artesanato Brasileiro – PAB em todo o território nacional]. Disponível em: http://www.artesanatodepernambuco.pe.gov.br/paperclip/announcements/files/a7a70e0fa6c9f93b85899412e0e493d763bd02e5/Portaria_n29_-_Base_conceitual_%282%29.pdf?1511801535. Acesso em: 25 jul. 2022.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: Clacso, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005. p. 117-142. Disponível em: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf. Acesso em: 10 jul. 2022.

QUINTERO, Pablo; FIGUEIRA, Patricia; ELIZALDE, Paz Concha. **Uma breve história dos estudos decoloniais**. Masp *Afterall*: 2019.

RECH, Sandra Regina. **Moda**: por um fio de qualidade. Florianópolis: Udesc, 2002.

RUTHSCHILLING, E. A.; ANNICKET, A. *Slow Design* de Superfície e Tecnologias Contemporâneas Aplicados na Moda. **Modapalavra e-periódico**, Florianópolis, v. 11, n. 21, p. 079-096, 2018. DOI: 10.5965/1982615x11212018079. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/modapalavra/article/view/10698>. Acesso em: 5 fev. 2023.

SAMPIERI, Roberto Hernández; COLLADO, Carlos Fernández; LUCIO, María del Pilar Baptista. **Metodología de pesquisa**. 5. ed. Porto Alegre : Penso, 2013.

SANCHES, Maria Celeste de Fátima. **Moda e projeto**: estratégias metodológicas em design. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

SANDERS, Elizabeth B. N. **Generative tools for codesigning**. Collaborative design, scrivener, ball and woodcock, Springer-Verlang: Londres, 2000.

SANDERS, Elizabeth B. N.; STAPPERS, Pieter J. Co-creation and the new landscapes of design. **International Journal of CoCreation in Design and the Arts**, [S.l.], v. 4, 2008. <https://doi.org/10.1080/15710880701875068>.

SANT'ANNA, Mara Rubia. **Teoria de moda**: sociedade, imagem e consumo. Barueri: Estação das Letras Editora, 2007.

SANTOSb, Boaventura de Sousa. **Boaventura**: o colonialismo e o século XXI. Outras palavras, geopolítica e guerra, 2018. Disponível em:

<https://outraspalavras.net/geopoliticaeguerra/boaventura-o-colonialismo-e-o-século-xxi/>. Acesso em: 15 jul. 2022.

SANTOS, Heloisa Helena de Oliveira. Uma análise teórico-política decolonial sobre o conceito de moda e seus usos. **Modapalavra e-Periódico**, [S.L.], v. 13, n. 28, p. 164-190, 31 mar. 2020. Universidade do Estado de Santa Catarina.

SCOPEL, Vanessa Guerini; CARVALHO, Agatha Mueller de; OLIVO, Paula Bem. **Artesanato e cultura brasileira**. Porto Alegre: SAGAH, 2019. *E-book*. Disponível em: <https://app.minhabiblioteca.com.br/reader/books/9788595029422/pageid/0>. Acesso em: 07 dez. 2021.

SEBRAE. Relação Design e Artesanato. Boletim, 2014. Disponível em: [https://bibliotecas.sebrae.com.br/chronus/ARQUIVOS_CHRONUS/bds/bds.nsf/9098ce06cd35759c99dc435a9d5d356c/\\$File/4748.pdf](https://bibliotecas.sebrae.com.br/chronus/ARQUIVOS_CHRONUS/bds/bds.nsf/9098ce06cd35759c99dc435a9d5d356c/$File/4748.pdf). Acesso em: 25 jul. 2022.

SEBRAE/MS. Artesanato. Boletim, 2014. Disponível em: <https://conteudo.sebrae.com.br/Sebrae/Portal%20Sebrae/UFs/MS/Anexos/Edi%C3%A7%C3%A7%C3%A9s%2008.2019/Artesanato.pdf>. Acesso em: 28 set. 2022.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do Trabalho Científico**. São Paulo, Cortez, 23. Ed. 2007.

SILVA, S. B. da. **Etnoarqueologia dos grafismos kaingâng**: um modelo para a compreensão das sociedades Proto-Jê meridionais. 2001. Tese (Doutorado em Antropologia Social) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

SILVA, Heliana Marinho da. **Por uma teorização das organizações de produção artesanal**: habilidades produtivas nos caminhos singulares do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 2006. Tese (Doutorado em Administração) Fundação Getúlio Vargas.

SILVEIRA, Icléia; ROSA, Lucas da. **Procedimentos metodológicos de pesquisa: ciência e conhecimento**. Florianópolis, 2020. *E-book*.

SOUZA, Ferdinand Silva de; BARBOSA, Sâmio Lucas Pachêco; NORONHA, Raquel Gomes. Rumo a outros designs: análise de práticas participativas em processos criativos com artesãos. Capítulo 6, p. 145-162. In: **Comunidades criativas e saberes locais**: design no contexto social e cultural de baixa renda / organização de Raquel Gomes Noronha *et al.* Curitiba, PR: Insight, 2022.

STRAUSS, Carolyn F.; FUAD-LUKE, Alastair. The slow design principles: a new interrogative and reflexive tool for design research and practice. In: **Changing the change: design visions, proposal and tools**. Torino, 2008.

TREPTOW, Doris. **Inventando Moda**: planejamento de coleção. 5. ed. São Paulo, 2013.

UNESCO. **International Symposium on Crafts and the International Market: Trade and Customs Codification**. 1997. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000111488_spa. Acesso em: 17 nov. 2022

UNESCO. **Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial**. Paris: 2003. Tradução: Ministério das Relações Exteriores, Brasília, 2006. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Convencao%20Salvaguarda%20Patri_m%20Cult%20Imaterial%202003.pdf. Acesso em: 28 nov. 2022.

VALERII, Massimiliano; MAIETTA, Francesco. **Prefácio**. In: MORACE, Francesco (org.). Consumo Autoral: os novos núcleos geracionais. 1^a ed. São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora, 2018.

VIEIRA, Suellen Cristina. **Moda, artesanato e imaginário social**: o Slow fashion como potência simbólica na sociedade pós-moderna. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem), Universidade do Sul de Santa Catarina, Tubarão – SC, 2020.

VIDAL, Julia *et al.* **Cosmovisões X Moda**: qual a sua tendência? Contribuições e proposições para uma moda ética e ética. Rio de Janeiro, 2020. *E-book*.

VIDALb, Lux (org.). Iconografia e grafismos indígenas, uma introdução. In: **Grafismo indígena**: escudos de antropologia estética. 2^a ed. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

VAN SOMEREN, M. W.; BARNARD, Y. F.; SANDBERG, J. A. C. **The think aloud method**: a practical guide to modelling cognitive processes. London: Academic Press, 1994. Disponível em:
https://www.researchgate.net/publication/215439100_The_Think_Aloud_Method_-_A_Practical_Guide_to_Modelling_CognitiveProcesses?enrichId=rqreq-0374c9eced0a0211e0847892725f8b0e-XXX&enrichSource=Y292ZXJQYWdlOzIxNTQzOTEwMDtBUzoxMDY3MTUyOTQ5OTQ0MzNAMTQwMjQ1NDMxNzc1Mg%3D%3D&el=1_x_3&_esc=publicationCoverPdf. Acesso em: 17 dez. 2022.

WILLIAM, Rodney. Apropriação cultural. São Paulo: Pólen, 2019.

APÊNDICE A – ROTEIRO DE ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA APLICADO COM INDÍGENAS ARTESÃOS DA ASSOCIAÇÃO

Este roteiro de entrevista semiestruturado, elaborado pela aluna Miruna Raimundi de Gois, do Programa de Pós-Graduação em Design de Vestuário e Moda – PPGModa UDESC, é destinado a sua dissertação de mestrado intitulado “Cultura Kaingang e *Slow Design*: modelo conceitual para desenvolvimento de produtos artesanais de moda” e visa à obtenção de dados para sua pesquisa. O trabalho tem como objetivo propor um modelo conceitual de produtos artesanais de moda baseado nos princípios do *Slow Design* para valorização da cultura Kaingang de Aldeias da Região Oeste de Santa Catarina. A pesquisa busca promover valorização da cultura artesanal indígena Kaingang e a autonomia socioeconômica das famílias artesãs, propondo a criação de artesanatos pelo viés do Design e da Moda. Sua participação é muito importante para esta pesquisa. Obrigada pela colaboração.

BLOCO 1 – ARTESANATO INDÍGENA KAINGANG

- 1- Qual sua metade (Kamé ou Kanhru)?
- 2- Qual a importância da Associação Kame Kanhru para você?
- 3- Quais as dificuldades que você enfrenta, tanto no aspecto social e econômico quanto no aspecto cultural?
- 4- O sustento da família vem da comercialização dos artesanatos? É a única fonte de renda?
- 5- O que você acha sobre comercializar seu artesanato que é sua história/elementos culturais?
- 6- O que os artesanatos representam na cosmovisão Kaingang? Quais os artefatos que são utilizados como utilitários pela comunidade?
- 7- Qual sua especialidade/habilidades na confecção dos artesanatos?
- 8- Como funciona o processo de confecção de um artesanato, em especial a cestaria?
Demora em média quanto tempo para ficar pronto?
- 9- Quais materiais são utilizados para a construção dos artesanatos? Quais são locais e quais são adquiridos de outras localidades?

- 10- Utilizam algum material que não seja natural? Se sim, qual?
- 11- Como é o tingimento das fibras? Quais os critérios de escolha das cores?
- 12- Tem alguma dificuldade em alguma técnica ou manuseio de algum instrumento ou matéria prima na confecção do artesanato? Se sim, qual?
- 13- Você enquanto artesão, acredita ser possível realizar uma bolsa em cestaria? Se não, qual seria a dificuldade?
- 14- O que mais vende hoje dos artesanatos que vocês produzem?
- 15- O que você acha que poderia melhorar ou ter que facilitaria os processos de confecção dos artesanatos?

BLOCO 2 – ATIVISMO INDÍGENA NA MODA

- 16- Você sabe o que é apropriação cultural? Se não, imagina o que seja?
- 17- Apropriação cultural é “[...] uma ação praticada por grupos dominantes e seus indivíduos. Consiste em se apoderar de elementos de outra cultura minoritária ou inferiorizada e utilizá-los sem as devidas referências e sem permissão, eliminando ou modificando seus significados e desconsiderando a opressão sistemática muitas vezes imposta por esse mesmo grupo dominante” (WILLIAM, 2019, p. 38). Considerando que esta pesquisa é de uma pessoa não-indígena cujo objetivo é proporcionar visibilidade, protagonismo e autonomia indígena, você considera apropriação cultural a confecção de um artesanato de moda por vocês (indígenas) como resultado da pesquisa de uma pessoa não indígena?
- 18- Conhece algum indígena ativista? Se sim, quem?
- 19- Considera importante a participação de não indígenas nas causas, pautas e assuntos relacionados aos indígenas no Brasil?
- 20- O que é moda para você? E o que considera como objeto de moda?
- 21- Considera que a moda pode ser palco de ativismo indígena? Por que?
- 22- Você considera que a inclusão de um produto de moda, juntamente com o que vocês já produzem (artigos para decoração, etc), pode abranger maiores clientes e aumentar a renda? Por que?

APÊNDICE B – CATÁLOGO DE REFERÊNCIAS DE BOLSAS ARTESANAIS EM FIBRA VEGETAL

ARTESOL		
<p>TECENDO HISTÓRIA – CAMPO LARGO – PR</p> <p>Para o artesanato a espiga de milho já deve estar seca, mais de um mês depois de colhida. Nesse tempo, os grãos ganham uma tonalidade laranja, enquanto a palha perde o verde e empalidece. É preciso selecionar as palhas maiores e sem falhas e o material pode ser trabalhado na tonalidade natural, mas também tingido com corantes naturais da flora local ou sintéticos.</p>	 	
<p>ARTE INDÍGENA KAMBIWÁ - CENTRO DE ARTE E CULTURA JUVENAL PEREIRA</p> <p>O Aió é um cesto com alças criado e utilizado pelo povo Kambiwá há séculos, feito a partir do trançado da fibra do Caroá. E é com esse dom que as mulheres da cultura Kambiwá transformam a palha do ouricuri e a fibra do caroá em cestarias, boleiras, bolsas, passadeiras e luminárias que vem ganhando espaço em feiras regionais e nacionais. Com um conhecimento vasto a respeito das plantas de seu território, também passaram a tingir as fibras com tinturas naturais, criando contrastes com os pontos de trançado tradicionais.</p>	 	

POVO INDÍGENA GUARANI
MBYA

A colheita da taquara, realizada na lua minguante somente em dois períodos do ano, é geralmente realizada pelos homens. No mesmo dia da colheita é preciso raspar a primeira pele da planta com uma faca bem afiada. Assim, retira-se assim a camada verde intensa revelando o tom amadeirado da taquara. Após a raspagem, a haste é feita em finas tiras que, para manter a qualidade da peça, devem ter tamanhos muito semelhantes. O tom escuro que contrasta revelando os padrões da trama é decorrente do cipó imbé, do qual se utilizam as raízes aéreas para o trançado. Para sua preparação é preciso deixar de dois a três dias de molho, depois raspar a casca assim como se faz com o bambu e por fim cortar as tiras com tesoura. O processo de trançado é iniciado logo após esse preparo, pois só é possível com a maleabilidade das tiras.



ASSINDI - Associação Indigenista
Assindi Maringá - KAIKGANG

Muitas das histórias e mitos de sua cultura dão origem aos grafismos e são preservadas dentro da comunidade e pouco contadas fora do território. Também há identificação com seus territórios e símbolos de animais. A presença das cores em contraste é outra característica marcante do trabalho.

A principal matéria-prima é a taquara, planta similar ao bambu e nativa da América Latina. A planta é coletada pelos homens na mata e o beneficiamento é feito pelas mulheres, em um processo chamado



<p>de "Estalar a Taquara", que dura vários dias. As taquaras são alternadas entre molhos e secagem ao fogo e depois são transformadas em tiras de fibra. Por fim, são tingidas e trançadas para a confecção de balaios, cestos, fruteiras, arandelas, etc.</p>		
<p>TEÇUME DA FLORESTA – CAREIRO/ AM</p> <p>Os paneiros para carregar mandioca, os cestos que possuem usos variados, remos, cofos usados para armazenar farinha, paneiros para carregar mandioca, entre muitos outros utensílios, todos são objetos produzidos artesanalmente há muitas gerações, na comunidade de Santa Isabel do rio Tupana. A matéria-prima principal utilizada é a fibra vegetal extraída dos cipós ambé e titica, além das palhas de babaçu, tucumã e buriti. Seu manejo é realizado pelas artesãs que retiram de forma controlada as fibras da floresta e as tratam para que possam ser trançadas.</p> <p>O modo de fazer o artesanato da região, herdado da etnia Mura, ganhou outros contornos, a partir do encontro com diferentes profissionais, como a designer Luly Viana. Com ela, o grupo desenvolveu outros produtos como a bolsa do modelo Paricá, com peças exclusivas, feita com cipó ambé.</p>	 	

**TUCUM BRASIL****BOLSA ARUMÃ | BANIWA**

Tramadas em fibra de arumã natural e tingidas de Jenipapo, estas bolsas carregam em si os grafismos da cosmologia Baniwa. Desde tempos imemoriais os Baniwa produzem manualmente vários tipos de trançados e cada um deles possui um significado simbólico concernente à identidade cultural dos povos nativos do Rio Negro.

medidas aproximadas: altura sem alça 38 cm x largura 38 cm x altura com alça 74 cm OU altura sem alça 34 cm x largura 24 cm x altura com alça 80 cm



<p>A Bolsa Envelope é feita de palha de tucumã tingida com pigmentos naturais das florestas nativas da bacia do Rio Tapajós, na região de Santarém -PA.</p> <p>Tamanho aproximado (Altura x Comprimento x Largura)17 x 26 x 10 cm Tamanho aproximado com Alça (Altura) 75 cm</p>	
medidas aproximadas: altura c/ alça 74 cm x comprimento 37 cm.	

NALIMO	
<p>BOLSA NATURE ~ <i>Fibra natural de taboa, produção artesanal e alça de madeira.</i></p> <p>Feito de fibra natura de taboa e alça de madeira. Produção artesanal e limitada. Para quem não conhece, a taboa é uma planta aquática, típica de brejos. Sua fibra é durável, resistente e sustentável. Um recurso natural que se renova. Matéria prima muito usada em artesarias ancestrais de diferentes povos indígenas. Alguns exemplos do que se pode fazer com a taboa é bolsas, bonés, cestarias, artigos de decorações.</p>	
<p>BOLSA REDE</p>	

Bolsas desfile N50 Casa de
Criadores 2022





LOJA MANIÓ

<p>Bolsa Quadrada de Fibra Natural de Buriti. Tamanho: Altura 23cm x 13cm Largura x 31cm Comprimento e 50cm de alça.</p> <p>Cor bege e feito com Buriti, essa peça artesanal foi produzida pela talentosa artesã Kanela do povo Kanela.</p>	 
<p>Peça artesanal única de tamanho aproximado altura 12cm x 10cm largura com 17cm comprimento e 25cm na alça, na cor bege feita com Buriti</p>	
<p>Com tamanho equivalente a: Altura 24cm x 13cm Largura x 30cm Comprimento e 66cm de Alça. Feito com Buriti</p>	



Com cor bege e tamanho 24cm
 Altura x 12cm Largura x 33cm
 Comprimento e Alça: 38cm feita com
 buriti



IMATERIAL ART LOJA

A bolsa de palha Indígena é produzida com a fibra natural Taquara, criada pela etnia Guarani M'bya.



**LOJA LÉO ROCHA BRASIL**

BOLSA PALHA ETNIA
XAVANTE

Medidas:

Bolsa: 14 cm x 8cm x 5cm

Alça: 48 cm

Peso: 0,035 kg



BOLSA ETNIA KARAJA

Medidas:

Bolsa: 29 cm x 24cm x 6cm

Alça: 34 cm

Peso: 0,340 kg



<p>AMARO</p> <p>Sem informações</p>	
<p>ARTESANATO DA BAHIA</p> <p>8 X 20 CM</p> <p>Bolsa feita em trançado de palha de bananeira.</p>	
<p>ASSOCIAÇÃO DE ARTESÃOS DE SAUBARA</p> <p>Bolsa de palha com pompom</p> <p>40 x 30 cm</p>	
<p>CANOA – ARTE INDÍGENA</p>	

<p>Cesto em formato de bolsa trançado com fibra de taquara e alças firmes.</p> <p>Material: Fibra de taquara Tamanho aproximado (a x l x c): 42 x 17 x 39 cm</p>	
<p>BOLSA ESTOJO DE FIBRA NATURAL - WAI WAI</p> <p>Material: Fibra natural Tamanho produto: 30 x 15 x 9 cm</p>	 

<p>ETNIA KANELA</p> <p>Material: Fibra de Buriti</p> <p>Tamanho produto: 15 x 24 x 38 cm (15 cm de alça)</p> <p>SOBRE O PRODUTO</p> <p>Bolsa feita de fibra de buriti trançada em ziguezague com detalhe em algodão.</p>	
	
<p>ETNIA KANELA</p> <p>Material: Fibra de Buriti</p> <p>Tamanho produto: 22 x 56 x 9 cm (32 cm de alça)</p>	

<p>ETNIA KANELA</p> <p>Material: Fibra de Buriti Tamanho produto: 10 x 31 x 70 cm (45 cm de alça)</p>	
<p>ETNIAS MUNDI</p>	
<p>Tamanho: 17 cm de altura e 15 cm de diâmetro (pode variar um pouco devido à natureza artesanal do produto)</p> <p>Material: Cipó de ambé e titica</p>	
<p>Feito a mão por mulheres da comunidade Santa Isabel no Amazonas, Brasil</p> <p>Tamanho: 26 cm de altura / 19 cm de largura 10 cm de profundidade (pode variar um pouco devido à natureza artesanal do produto)</p> <p>Material: Cipó de ambé e titica</p>	

	
<p>Feito a mão por mulheres da comunidade Santa Isabel no Amazonas, Brasil</p> <p>Tamanho: 16 cm de altura / 23 cm de largura 7 cm de profundidade (pode variar um pouco devido à natureza artesanal do produto)</p> <p>Material: Cipó de ambé e titica</p>	

Tamanho: 63 cm de altura com alça / 42 cm de largura 8 cm de profundidade (pode variar um pouco devido à natureza artesanal do produto)

Material: Cipó de ambé e titica



ANEXO A – DECLARAÇÃO DE CIÊNCIA E CONCORDÂNCIA DAS INSTITUIÇÕES ENVOLVIDAS



Comitê de Ética em Pesquisas
Envolvendo Seres Humanos - Udesc
GABINETE DO REITOR

DECLARAÇÃO DE CIÊNCIA E CONCORDÂNCIA DAS INSTITUIÇÕES ENVOLVIDAS

Com o objetivo de atender às exigências para a obtenção de parecer do Comitê de Ética em Pesquisa em Seres Humanos, os representantes legais das instituições envolvidas no projeto de pesquisa intitulado "Cultura Artesanal indígena Kaingang e o cross Cultural Design como abordagem no desenvolvimento de produto de moda" declaram estarem cientes com seu desenvolvimento nos termos propostos, lembrando aos pesquisadores que no desenvolvimento do referido projeto de pesquisa, serão cumpridos os termos da resolução 466/2012, 510/2016 e 251/1997 do Conselho Nacional de Saúde.

Chapecó - SC, 03/ 06 / 2022

Diâna Raimundi
Ass: Pesquisador Responsável

Ass: Responsável pela Instituição de origem
Nome: Daiane Dordete Steckert Jacobs, Profa. Dra.
Cargo: Diretora Geral
Instituição: Centro de Artes (Ceart/Udesc)
Número de Telefone: (48) 3664-8300

Kelita Rodrigues
Ass: Responsável de outra instituição
Nome: Kelita Rodrigues
Cargo: Presidente da Associação Kame' Kinheu
Instituição:
Número de Telefone: (49) 993575 4069

DECLARAÇÃO DE CIÊNCIA E CONCORDÂNCIA DAS INSTITUIÇÕES ENVOLVIDAS

Com o objetivo de atender às exigências para a obtenção de parecer do Comitê de Ética em Pesquisa em Seres Humanos, os representantes legais das instituições envolvidas no projeto de pesquisa intitulado "Cultura Artesanal indígena Kaiungo e o cross Cultural Design como abordagem no desenvolvimento de produto de moda" declaram estarem cientes com seu desenvolvimento nos termos propostos, lembrando aos pesquisadores que no desenvolvimento do referido projeto de pesquisa, serão cumpridos os termos da resolução 466/2012, 510/2016 e 251/1997 do Conselho Nacional de Saúde.

Chapecó - SC, 03/ 06 / 2022.

Flávia Raimundi
Ass: Pesquisador Responsável

Ass: Responsável pela Instituição de origem
Nome: Daiane Dordete Steckert Jacobs, Profa. Dra.
Cargo: Diretora Geral
Instituição: Centro de Artes (Ceart/Udesc)
Número de Telefone: (48) 3664-8300

Kelita Rodrigues
Ass: Responsável de outra instituição
Nome: Kelita Rodrigues
Cargo: Presidente da Associação Kame' Kinkru
Instituição:
Número de Telefone: (49) 993375 5069

Avenida Madre Benvenuta, 2007, Itacorubi, CEP 88035-901, Florianópolis, SC, Brasil.
Telefone/Fax: (48) 3664-8084 / (48) 3664-7881 - E-mail: cep.udesc@gmail.com
CONEP- Comissão Nacional de Ética em Pesquisa
SRTV 701, Via W 5 Norte – Lote D - Edifício PO 700, 3º andar – Asa Norte - Brasília-DF - 70719-040
Fone: (61) 3315-5878/ 5879 – E-mail: coneep@saude.gov.br



Assinaturas do documento



Código para verificação: **ZQ3C3X23**

Este documento foi assinado digitalmente pelos seguintes signatários nas datas indicadas:



DAIANE DORDETE STECKERT JACOBS (CPF: 041.XXX.369-XX) em 06/09/2022 às 15:58:38

Emitido por: "SGP-e", emitido em 30/03/2018 - 12:44:17 e válido até 30/03/2118 - 12:44:17.

(Assinatura do sistema)

Para verificar a autenticidade desta cópia, acesse o link <https://portal.sgpe.sea.sc.gov.br/portal-externo/conferencia-documento/VURFU0NfMTlwMjJfMDAwMDE4NjdfMTg2OVB8yMDIyX1pRM0MzWDIz> ou o site <https://portal.sgpe.sea.sc.gov.br/portal-externo> e informe o processo UDESC 00001867/2022 e o código ZQ3C3X23 ou aponte a câmera para o QR Code presente nesta página para realizar a conferência.

ANEXO B – PARECER CONSUBSTANCIADO CONEP - CEPHS/UDESC

COMISSÃO NACIONAL DE
ÉTICA EM PESQUISA



PARECER CONSUBSTANCIADO DA CONEP

DADOS DA EMENDA

Título da Pesquisa: CULTURA KAINGANG E SLOW DESIGN: ABORDAGEM PARTICIPATIVA PARA
DESENVOLVIMENTO DE PRODUTOS DE MODA

Pesquisador: MIRUNA RAIMUNDI DE GOIS

Área Temática: Estudos com populações indígenas;

Versão: 5

CAAE: 63108322.3.0000.0118

Instituição Proponente: Centro de Artes

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 5.945.478

Apresentação do Projeto:

As informações elencadas nos campos "Apresentação do Projeto", "Objetivo da Pesquisa" e "Avaliação dos Riscos e Benefícios" foram retiradas do arquivo Informações Básicas da Pesquisa (PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_2085309_E1.pdf, de 06/02/2023).

INTRODUÇÃO

A cultura indígena Kaingang está inserida em boa parte da Região Oeste Catarinense, muito embora, pouca valorizada pela sociedade não-indígena. Destaca-se que a aproximação com a sociedade não-indígena, em muitos casos, se dá pela comercialização do artesanato produzido pelos Kaingang, configurando como é sua maior fonte de renda no ambiente capitalista. Para tanto, a produção deste artesanato é uma das formas de manter vivo seus saberes e fazeres e sua identidade cultural. Assim, acredita-se que a abordagem participativa do Slow Design adaptada de seus princípios, será capaz de proporcionar formas criativas de resposta ao objetivo principal. CONTEXTOUALIZAÇÃO DO TEMA: O artesanato, em geral, é uma arte manual que faz parte da cultura popular. O artesanato indígena, de estilo utilitário e os utilizados em rituais, tornou-se uma fonte de renda para as famílias Kaingang. Localizados na região de Chapecó – SC, os indígenas Kaingang da Aldeia Kondá, confeccionam os produtos artesanais para comercialização em lojas e marcas que se identificam com a estética dos seus artesanatos. A produção para a comercialização destes produtos artesanais precisa manter a conscientização de suas origens e

Endereço: SRTVN 701, Via W 5 Norte, lote D - Edifício PO 700, 3º andar

Bairro: Asa Norte

CEP: 70.719-040

UF: DF

Município: BRASILIA

Telefone: (61)3315-5877

E-mail: conep@saude.gov.br

COMISSÃO NACIONAL DE ÉTICA EM PESQUISA



Continuação do Parecer: 5.945.478

cultura, aprimorando a qualidade estética e a diversificação do mix de produtos. É neste sentido, que busca-se desenvolver produto de moda a partir do Cross-Cultural Design que valorize as técnicas e valores artesanais indígenas para diversificar o mix de produtos que atualmente a Associação Kamé Kanhrú desenvolve para a comercialização, proporcionando atender maiores nichos de mercado, visando impactos na qualidade de vida, renda e inclusão social dessa comunidade. Sendo assim, a abordagem dos conceitos do design social, os estudos acerca da decolonialidade e suas referências indígenas ativistas no contexto da moda, mostram-se relevantes para a construção da valorização artesanal étnica capaz de incluir as comunidades indígenas socialmente e proporcionar maior autonomia socioeconômica. Desta forma, com a perspectiva de aplicar os conceitos do Cross-Cultural Design, a realidade produtiva artesanal indígena, busca-se a valorização da originalidade e cultura local, onde será incentivado o protagonismo indígena, ainda, todos os envolvidos contribuíram e participaram deste processo. Assim, além de agregar valor às produções artesanais, contribui com o fortalecimento destas comunidades e proporciona ampliar o mix de produtos oferecidos pela Associação. DEFINIÇÃO DO PROBLEMA: Os indígenas Kaingang usufruíaam dos recursos naturais (cultivos agrícolas, caça e pesca) para manter a subsistência do grupo. Porém, a degradação da fauna e flora gerou redução dos recursos dos quais tinham acesso facilmente (NACKE et al., 2007). Dessa forma, estes povos indígenas têm enfrentado vários desafios para manter sua identidade cultural e sua subsistência, já que além da degradação ambiental, o avanço das cidades urbanas e dos não-indígenas em suas terras tem causado adaptações de ordem social e econômica, por exemplo. Segundo dados de 2019 da Prefeitura de Chapecó – SC, o município tem duas Aldeias indígenas: A Aldeia Kondá com cerca de 210 famílias em torno de 1 mil habitantes residentes e a Aldeia Toldo Chimbangue com 180 famílias; sendo 150 de etnia Kaingang e 20 de etnia Guarani. Para seu sustento, a população indígena encontrou na comercialização de seus artesanatos sua principal fonte de renda, pois tornou-se inviável viver apenas da agricultura local. Neste contexto, em 2019 foi criada a Associação Kamé Kanhrú, localizada em Chapecó região Oeste de Santa Catarina, fruto de uma parceria entre o Serviço de Apoio às Micro e Pequenas empresas (SEBRAE), Ministério Público Federal (MPF), Fundação Nacional do Índio (Funai) e Universidade Comunitária da Região de Chapecó (UNOCHAPECÓ), viabilizando oficinas para capacitar os artesãos da comunidade. Ressalta-se que esta Associação já possui identidade visual e material físico de divulgação, incluindo na tag das peças o nome do artesão que produziu determinado artefato. Além disso, a sociedade não indígena urbana (pós) industrial vem desqualificando a cultura indígena, reproduzindo historicamente preconceitos socioculturais e gerando a desvalorização do seu

Endereço: SRTVN 701, Via W 5 Norte, lote D - Edifício PO 700, 3º andar
Bairro: Asa Norte **CEP:** 70.719-040
UF: DF **Município:** BRASILIA
Telefone: (61)3315-5877 **E-mail:** conept@saude.gov.br

COMISSÃO NACIONAL DE ÉTICA EM PESQUISA



Continuação do Parecer: 5.945.478

artesanato. A consequência disso é percebida na perda de saberes e fazeres tradicionais e ancestrais, na baixa procura e aquisição local dos artesanatos Kaingang e na vulnerabilidade socioeconômica dessas comunidades indígenas. Diante do exposto, considerando a importância da criação da Associação Kamé Kanhrú e os desafios para valorização do seu artesanato, chegou-se ao seguinte problema de pesquisa: Como desenvolver produtos de moda que valorizem a cultura Kaingang para promover autonomia socioeconômica de Aldeias da região Oeste de Santa Catarina? É necessário ressaltar, que a presente pesquisa objetiva a visibilidade, protagonismo e autonomia indígena, sendo que, os indígenas Kaingang da aldeia Kondá de Chapecó – SC, como outras comunidades indígenas, já praticam o comércio dos seus artesanatos desenvolvidos como forma de renda e sustento das famílias locais. Logo, considerando esses fatores, a pesquisadora não busca ganhos pessoais além dos conhecimentos consequentes deste estudo e resultados positivos para o grupo indígena aqui pesquisado.

HIPÓTESE

O desenvolvimento de produtos de moda com abordagem do Slow Design valorizará a cultura Kaingang e gerará autonomia socioeconômica de Aldeias da região Oeste de Santa Catarina.

METODOLOGIA

A pesquisa, do ponto de vista de sua natureza, classifica-se como aplicada. Quanto à abordagem do problema, classifica-se como qualitativa, por considerar a interpretação dos fenômenos e a atribuição de significados para atingir ao objetivo geral. Quanto aos objetivos, classifica-se como pesquisa descritiva. Em relação aos procedimentos técnicos: pesquisa bibliográfica, a partir de materiais já publicados (livros, teses, dissertações, artigos científicos e materiais disponibilizados na internet); levantamento, a partir de entrevistas semiestruturadas com responsáveis pela Associação Kamé Kanhrú e com artesãos Kaingang que fazem parte dela, que acontecerão em 1 ou 2 momentos; e grupo focal a ser desenvolvida a partir da interação entre pesquisadora e membros das situações investigadas, com enfoque de investigação social, de forma a guiar o processo de entrevista semiestruturada e o andamento das oficinas, priorizando a menor interferência possível da pesquisadora no processo prático/artesanal, onde acredita-se que serão necessários 1 ou 2 encontros para realização das oficinas. Farão parte desta pesquisa cerca de 12 indígenas adultos entre homens e mulheres. Contudo, é possível que um grupo menor responda a entrevista e/ou participe efetivamente das oficinas. É planejado que os encontros sejam guiados como uma conversa e também como pensamento em voz alta (think aloud protocol), tanto na entrevista

Endereço: SRTVN 701, Via W 5 Norte, lote D - Edifício PO 700, 3º andar
Bairro: Asa Norte **CEP:** 70.719-040
UF: DF **Município:** BRASILIA
Telefone: (61)3315-5877 **E-mail:** conept@saude.gov.br

COMISSÃO NACIONAL DE ÉTICA EM PESQUISA



Continuação do Parecer: 5.945.478

quanto nas oficinas, havendo trocas entre os pesquisados e a pesquisadora; com o intuito de deixá-los confortáveis, seguros e autônomos, proporcionando o protagonismo no processo artesanal intuitivo. Quanto ao local de realização, caracteriza-se como pesquisa de campo na Aldeia Kondá na cidade de Chapecó – SC. Durante a visita in loco, o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) será lido pela pesquisadora de forma clara e alta ao pesquisado em momento oportuno (antes do início da entrevista/oficina), posteriormente, serão entregues ao pesquisado para sua leitura e assinatura, ficando ele(a) com uma via do documento.

Os objetivos específicos correlacionados ao caminho metodológico são:

1. Desenvolver os fundamentos teóricos da pesquisa e extrair os conceitos básicos para a elaboração do roteiro de entrevista semiestruturada;
2. Selecionar os sujeitos da pesquisa vinculados à Associação Kamé Kanhrú;
3. Construir categorias de análise e desenvolver o roteiro de entrevista semiestruturada;
4. Submeter a pesquisa ao Comitê de Ética em Pesquisa com Seres Humanos;
5. Solicitar autorização cacique para ingresso na Aldeia Kondá;
6. Realizar a entrevista e protocolo think aloud com os sujeitos selecionados in loco;
7. Tabular e analisar os dados da pesquisa de campo;
8. Realizar imersão com grupo focal em forma de oficina(s) com os sujeitos selecionados para desenvolvimento de painel criativo e processo artesanal intuitivo a partir dos princípios do Slow Design;
9. Apresentar o produto final da dissertação.

CRITÉRIOS DE INCLUSÃO

O objetivo da pesquisa é a valorização e autonomia socioeconômica das famílias indígenas Kaingang da Associação Kamé Kanhrú da Aldeia Kondá, para isso o critério para participar da pesquisa será ser artesão associado com conhecimentos e habilidades artesanais para responder as entrevistas e participar das atividades propostas. É essencial que os sujeitos da pesquisa sejam adultos indígenas maiores de 18 anos e associados da Associação Kamé Kanhrú, pois por meio do seu estatuto e registro existe um amparo formal aos indígenas, inclusive, são cadastrados e receberam carteira profissional. Além disso, são realizados constantes atividades de aperfeiçoamento e capacitação dos indígenas para produção e comercialização do artesanato, bem como, a gestão da Associação Indígena.

CRITÉRIOS DE EXCLUSÃO

Endereço: SRTVN 701, Via W 5 Norte, lote D - Edifício PO 700, 3º andar	Bairro: Asa Norte	CEP: 70.719-040
UF: DF	Município: BRASILIA	
Telefone: (61)3315-5877		E-mail: conept@saude.gov.br

COMISSÃO NACIONAL DE ÉTICA EM PESQUISA



Continuação do Parecer: 5.945.478

O critério de exclusão se aplicará caso algum sujeito da pesquisa não queira e/ou não se interesse em explorar as possibilidades criativas da pesquisa. Neste sentido, caberá o auxílio das lideranças indígenas na mediação da situação. E, caso o indígena não seja associado da Associação Kamé Kanhrú, não poderá participar como sujeito da pesquisa.

Objetivo da Pesquisa:

OBJETIVO GERAL

Desenvolver produtos de moda a partir de abordagem participativa do Slow Design para valorização da cultura Kaingang de Aldeias da Região Oeste de Santa Catarina.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Contextualizar a cultura artesanal indígena Kaingang do Oeste de Santa Catarina com base nos fundamentos do design social, das minorias étnicas e do artesanato no Brasil;
2. Identificar o ativismo indígena decolonial emergente no cenário contemporâneo da moda;
3. Abordar o Slow Design como abordagem participativa para o desenvolvimento de produtos de moda.

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

RISCOS

Os riscos destes procedimentos serão médios por envolver conversas e utilizar de técnicas e habilidades já praticadas pelos artesãos indígenas. Há o risco de apropriação indébita do patrimônio imaterial dos conhecimentos dessa comunidade por pessoas mal intencionadas. Contudo, a pesquisa e a pesquisadora se comprometem com a obrigação e respeito devido a cultura e aos conhecimentos da etnia indígena Kaingang. Também, é necessário considerarmos a pandemia de covid-19 e seus cuidados sanitários para que não haja infecção pelo vírus em nenhum dos participantes desta pesquisa. Salienta-se também os riscos sanitários em torno da varíola dos macacos em crescimento no país/estado. Para minimizar os riscos, destaca-se que serão seguidos os cuidados determinados pelo Ministério da Saúde, incluindo o uso de álcool em gel e máscara, evitar contato muito próximo, etc. No caso de barreiras linguísticas e socioculturais, por meio do apoio da Presidente da Associação Kamé Kanhrú (Kelita Rodrigues) os riscos serão minimizados. Ressalta-se que as atividades somente serão realizadas com a autorização e presença da Presidente (Kelita Rodrigues), afim de garantir a lisura do processo de coleta de dados e segurança dos sujeitos pesquisados.

Endereço: SRTVN 701, Via W 5 Norte, lote D - Edifício PO 700, 3º andar

Bairro: Asa Norte

CEP: 70.719-040

UF: DF

Município: BRASILIA

Telefone: (61)3315-5877

E-mail: conept@saude.gov.br

COMISSÃO NACIONAL DE
ÉTICA EM PESQUISA



Continuação do Parecer: 5.945.478

BENEFÍCIOS

Quanto aos benefícios, a pesquisa irá gerar um documento escrito com descrição de todo o processo de pesquisa, criação, desenvolvimento e produção de acessórios de moda, com a interlocução de técnicas e habilidades de seu artesanato indígena. Pois, pretende-se gerar a inter-relação entre o artesanato indígena e a moda. Nesse sentido, será possível disseminar e preservar as habilidades e técnicas artesanais, propondo valorização de sua cultura na região; promovendo maior autonomia socioeconômica às famílias; visando a sustentabilidade social e econômica através do artesanato, gerando artesanato indígena de moda. Além disso, ao fim desta pesquisa, como devolutiva aos indígenas participantes do estudo, serão entregues o produto de moda artesanal desenvolvido por eles para comercialização, acervo ou reprodução, como julgarem pertinente.

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

EMENDA 1

Os documentos alterados na presente emenda foram:

1. PROJETO DETALHADO – versão do arquivo *projetodepesquisamirunaversaoemenda.pdf* de 05/02/2023.

Razão principal para alteração:

- Alteração do título da pesquisa na capa.
- Na introdução, alteração de “acredita-se que o Cross-Cultural Design, é uma ferramenta capaz de agregar valor as culturas artesanais e locais, inclusive, atendendo o mercado global” para “acredita-se que a abordagem participativa do Slow Design é capaz de direcionar os propósitos da pesquisa”.
- Nos objetivos: Alteração da abordagem no objetivo geral, alteração da abordagem no objetivo específico 3, e alteração da abordagem nos objetivos específicos 3 e 5 correlacionados ao caminho metodológico.
- Alteração da abordagem no tópico 2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA (p. 7), substituição do tópico 2.3.1 CROSS-CULTURAL DESIGN pelos tópicos 2.2.2 SLOW DESIGN, 2.3.1 Princípios do Slow Design, 2.2.3 Co-criação em Design, 2.2.4 O Designer como Facilitador (p. 13-18);
- Mudanças no tópico 3. METODOLOGIA: Alteração de “e pesquisa-ação a ser desenvolvida” para

Endereço: SRTVN 701, Via W 5 Norte, lote D - Edifício PO 700, 3º andar

Bairro: Asa Norte

CEP: 70.719-040

UF: DF

Município: BRASILIA

Telefone: (61)3315-5877

E-mail: conept@saude.gov.br

**COMISSÃO NACIONAL DE
ÉTICA EM PESQUISA**



Continuação do Parecer: 5.945.478

"e grupo focal", inclusão do protocolo "pensamento em voz alta", do processo "artesanal intuitivo" e da técnica de coleta de dados da "Pesquisa bibliográfica", "Pesquisa documental", "Levantamento", "Think aloud", "Grupo focal" "Painel criativo" e Figura 2 – Ferramentas de síntese visual/gráfica na configuração de produtos de vestuário de moda. Estas alterações foram também realizadas no Quadro 2 - Classificação da Pesquisa, linha "Procedimentos técnicos". Removida a aplicação de questionário online.

- No cronograma, a atividade "Primeira visita in loco para conhecer/selecionar artesãos da Associação Kamé Kanhrú; Realizar entrevista e protocolo think aloud" foi alterada de dezembro de 2022 para fevereiro e março de 2023, assim como as atividades subsequentes.
- Alteração nas referências bibliográficas para abranger a abordagem do Slow Design.

2. REGISTRO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – versão do arquivo TermoTCLepreenchidoemversaoemenda.pdf de 05/02/2023.

Razão principal para alteração: Alteração de frase para substituir "Cross-Cultural Design" por "Slow Design" e os procedimentos que envolve.

3. FOLHA DE ROSTO – versão do arquivo Folhaderostoassinada.pdf de 06/02/2023.

Razão principal para alteração: Atualizada com o novo título do protocolo de pesquisa.

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

Vide campo "Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações".

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

Não foram identificados óbices éticos nesta emenda.

Considerações Finais a critério da CONEP:

Diante do exposto, a Comissão Nacional de Ética em Pesquisa - Conep, de acordo com as atribuições definidas na Resolução CNS nº 510 de 2016, na Resolução CNS nº 466 de 2012 e na Norma Operacional nº 001 de 2013 do CNS, manifesta-se pela aprovação da emenda proposta ao projeto de pesquisa.

Situação: Emenda aprovada.

Endereço: SRTVN 701, Via W 5 Norte, lote D - Edifício PO 700, 3º andar	Bairro: Asa Norte	CEP: 70.719-040
UF: DF	Município: BRASILIA	
Telefone: (61)3315-5877		E-mail: conept@saude.gov.br

COMISSÃO NACIONAL DE
ÉTICA EM PESQUISA



Continuação do Parecer: 5.945.478

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_2085309_E1.pdf	06/02/2023 14:42:56		Aceito
Folha de Rosto	Folhaderostoassinada.pdf	06/02/2023 14:39:51	MIRUNA RAIMUNDI DE GOIS	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	projetodepesquisamirunaversaoemenda.pdf	05/02/2023 18:51:41	MIRUNA RAIMUNDI DE GOIS	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TermoTCLEpreenchidoemversaoemenda.pdf	05/02/2023 18:51:24	MIRUNA RAIMUNDI DE GOIS	Aceito
Outros	roteiroentreviewamirunaversao2.pdf	14/10/2022 15:12:18	MIRUNA RAIMUNDI DE GOIS	Aceito
Declaração de concordância	DeclaracaodecienciaASSINADO.pdf	07/09/2022 18:08:35	MIRUNA RAIMUNDI DE GOIS	Aceito

Situação do Parecer:

Aprovado

BRASILIA, 22 de Março de 2023

Assinado por:
Laís Alves de Souza Bonilha
(Coordenador(a))

Endereço: SRTVN 701, Via W 5 Norte, lote D - Edifício PO 700, 3º andar
Bairro: Asa Norte **CEP:** 70.719-040
UF: DF **Município:** BRASILIA
Telefone: (61)3315-5877 **E-mail:** conept@saude.gov.br

ANEXO C – AUTORIZAÇÃO DE INGRESSO A ALDEIA KONDÁ



DECLARAÇÃO DE INGRESSO A ALDEIA KONDÁ

Com o objetivo de coletar dados para a dissertação de mestrado em Design de Vestuário e Moda – PPGMODA/UDESC, intitulada “CULTURA ARTESANAL INDÍGENA KAINGANG E O CROSS-CULTURAL DESIGN COMO ABORDAGEM NO DESENVOLVIMENTO DE PRODUTOS DE MODA”, eu Epherice Siqueira Cacique da Aldeia Kondá, declaro estar ciente dos termos propostos pela pesquisadora Miruna Raimundi de Gois e autorizo o ingresso da mesma a Aldeia Kondá para realização da pesquisa de campo de sua dissertação.

Chapecó – SC, 19 de dezembro de 2022.

Epherice

CACIQUE ALDEIA KONDÁ, CHAPECÓ – SC.