



# O design lento na prática colaborativa de design de moda com mulheres artistas Kaingang: tensões a partir da perspectiva decolonial

*Slow Design in collaborative fashion design practice with Kaingang women artists: tensions from the decolonial perspective*

@dewaneios\_

Miruna Raimundi de Gois<sup>1</sup>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8594-8954>

Daniela Novelli<sup>2</sup>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6981-8933>

**[resumo]** O objetivo desta pesquisa é identificar tensões presentes na prática colaborativa de design de moda com mulheres artistas da etnia Kaingang da Associação Kamé Kanhrú baseada nos princípios do design lento a partir da perspectiva decolonial. Para tanto, realizou-se pesquisa bibliográfica com aplicação de entrevista semiestruturada a um grupo focal Kaingang e posterior vivência de oficina com mulheres Kaingang, com uso de registros fotográficos e textuais em diário de campo. Os dados coletados foram analisados de forma descritiva e qualitativa-indutiva. Quanto aos resultados, foi possível na etapa “Evoluir” relativizar tanto os “princípios norteadores” do design lento quanto os “pares estruturantes” dos sujeitos envolvidos, bem como constatar a boa receptividade das referências visuais por parte das artistas indígenas e a interferência de influências externas nas dinâmicas sociais, hábitos e costumes culturais desta comunidade.

**[palavras-chave]** **Design colaborativo. Arte Kaingang. Design lento. Decolonialidade.**

**[abstract]** The aim of this research is to identify tensions present in collaborative practice of fashion design with women artists of the Kaingang ethnic group from the Kamé Kanhrú Association and the principles of slow design by decolonial perspective. To this end, a bibliographical research was carried out with application of a semi-structured interview to a Kaingang focus group and the subsequent workshop experience, with the use of photographic and textual records in a field diary. The data collected was analyzed in a descriptive and qualitative-inductive way. As for the results, it was possible on the “Evolve” stage to relativize both the “guiding principles” of slow design and the “structuring pairs” of the subjects involved, as well as to verify both the good receptivity of the visual references by the indigenous artists and the interference of external influences in the social dynamics, habits and cultural customs of this community.

**[keywords]** **Collaborative design. Kaingang Art. Slow Design. Decoloniality.**

Recebido em: 22-09-2023

Aprovado em: 27-10-2023

<sup>1</sup> Mestra em Design de Vestuário e Moda. Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). [mirunaraimundi@gmail.com](mailto:mirunaraimundi@gmail.com). <http://lattes.cnpq.br/6602870678119984>.

<sup>2</sup> Doutora em Ciências Humanas. Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). [daniela.novelli@udesc.br](mailto:daniela.novelli@udesc.br). <http://lattes.cnpq.br/0025068103482238>.

## Introdução

Os povos originários representados pelas etnias Kaingang, Xokleng e Guarani estão em 228 dos 295 dos municípios do Estado de Santa Catarina, segundo dados do Censo IBGE de 2022<sup>3</sup>. Dentre eles, o município de Chapecó é o segundo com a maior população indígena, sendo 2.535 pessoas autodeclaradas indígenas e, destas, 1.865 são residentes em Terras Indígenas e 670 indicaram não residirem em territórios demarcados. Os Kaingang fazem parte do tronco linguístico Macro-Jê, uma das línguas mais importantes etnicamente e, apesar da violência da colonização, mantiveram sua identidade étnica; a língua Jê ainda é falada nas aldeias e terras indígenas Kaingang, como é o caso da Aldeia Kondá em Chapecó – SC. A cosmovisão desta etnia divide-se em metades clânicas denominadas Kamé e Kairu/Kanhru, consideradas seus ancestrais. Tal distinção ocorre visualmente por traços paralelos que representam os Kamé (o Sol) e os pontos/círculos que representam os Kanhru (a Lua) (Nacke *et al.*, 2007), e este dualismo administra a estrutura em vida e morte nessa comunidade. Desta forma, uma metade complementa a outra em suas tarefas, conhecimentos e responsabilidades, tanto no âmbito cotidiano quanto no espiritual.

Outro aspecto cultural que se mantém evidente na comunidade Kaingang da Aldeia Kondá é a sua arte. A atividade artística e artesanal é fonte de renda de diversas famílias indígenas, e não apenas desta etnia, já que a contemporaneidade não indígena atravessou os modos de vida dos povos originários, impossibilitando que estes sobrevivessem apenas de recursos naturais. Com o objetivo de fortalecer a arte Kaingang na Aldeia Kondá, foi criada em 2019 a Associação Kamé Kanhru com o apoio do Ministério Público Federal, do Ministério Público do Trabalho, da FUNAI, do SEBRAE e da Universidade Comunitária da Região de Chapecó (Unochapecó). Por meio de oficinas ministradas pela artista plástica Silvia Baggio, artistas indígenas puderam alinhar tendências do mercado consumidor à manutenção de sua rica cultura ancestral, potencializando o uso da matéria-prima, dos processos de desenvolvimento, otimizando recursos, estudando seu posicionamento junto aos espaços de comercialização e confeccionando peças artesanais que permitiram o resgate histórico e cultural e que chegariam aos consumidores com características étnicas que poderiam ter sido esquecidas ou não preservadas (Ministério Público Federal, 2021). Como resultado das oficinas, a exposição *Arte Kaingang: Kamé e Kanhru* foi aberta à visitação presencial em setembro de 2020, com realização de uma *live* de abertura no *YouTube* e venda das peças por meio de um catálogo virtual (Corá; Baggio; Rodrigues, 2020), que apresenta nomes e retratos fotográficos de todos os artistas indígenas, bem como das peças criadas. Percebe-se esse movimento de resgate cultural dos povos originários inserido no design social como forma de “agregar valor às produções artesanais de determinado grupo e inseri-lo socialmente, estimulando sua autonomia criativa e socioeconômica, gerando, conseqüentemente, a valorização da sua história e cultura” (Novelli *et al.*, 2023, p. 15).

<sup>3</sup> Disponível em: <https://www.nsctotal.com.br/noticias/populacao-indigena-cresce-em-sc-e-chega-a-21-mil-saindo-da-invisibilidade-social>. Acesso em: 11 ago. 2023.

Os estudos decoloniais figuram como aliados no processo de reparação histórica e na valorização das culturas originárias não ocidentais, voltando-se muito recentemente a objetos do campo da moda. Tal fato pode estar relacionado à própria herança colonial estruturada em importantes marcadores socioculturais étnicos, raciais, sexuais, de gênero e classe, a partir dos quais padrões hegemônicos brancos, europeus e ocidentais invisibilizaram corpos e sujeitos indígenas e negros como agentes reconhecidos na nossa história, cujas ancestralidades e vozes foram apagadas. Nesse sentido, deve-se questionar até mesmo as posições de sujeito envolvidas na interação colaborativa entre saberes ancestrais transmitidos por povos originários e saberes inovadores, sustentáveis, ativistas e criativos legitimados pelo conhecimento científico branco, ocidental e do Norte global. O design lento (*slow design*) surge no século XX com a intenção de impulsionar o lado humano do design, a criatividade, a produção local, o compartilhamento, o ativismo ambiental e social, além do compromisso ético na distribuição de renda e capital financeiro (Berlim, 2021). Seus princípios – Revelar, Expandir, Refletir, Engajar, Participar, Evoluir – auxiliam os designers em projetos e processos criativos alinhados ao design sustentável e ativista, com foco na colaboração entre o profissional e o usuário final.

Diante do exposto, o artigo tem como objetivo compreender a relação entre a prática colaborativa de design de moda protagonizada por artistas indígenas da etnia Kaingang da Associação Kamé Kanhru e os princípios do design lento a partir da perspectiva decolonial. Metodologicamente, a pesquisa bibliográfica permitiu trazer ricas contribuições de autoras brasileiras, como Santos (2020), Vidal *et al.* (2020), Ballestrin (2013), Correa Xakriabá (2018), para compor a perspectiva sobre moda decolonial; de Fletcher e Grose (2011) e Berlin (2021), sobre o design lento e o papel facilitador do designer na criação de produtos de moda; de Jaider Esbell (2014), Kopenawa (2015), Xakriabá (2022), sobre aspectos artísticos, históricos e socioculturais ligados às práticas e aos saberes indígenas. Posteriormente, aplicou-se entrevista semiestruturada a um grupo focal Kaingang e realizou-se uma oficina com mulheres Kaingang, com uso de registros fotográficos e textuais em diário de campo de uma das pesquisadoras. Os dados coletados foram analisados de forma descritiva e qualitativa-indutiva.

Ressalta-se ainda que este estudo é parte de uma pesquisa de dissertação de mestrado em Design de Vestuário e Moda (UDESC), intitulada “Cultura Kaingang e *slow design*: modelo conceitual para desenvolvimento de produtos artesanais de moda”, sendo a realização da pesquisa de campo aprovada pelo Comitê de Ética em Pesquisa/CONEP número 5.945.478.

### **Moda colonial < Moda decolonial**

Segundo Santos (2020), para diversos autores a “moda” é um fenômeno desenvolvido e exclusivo da sociedade moderna ocidental, constituindo-se como conceito a partir da ideia de que os povos colonizados são criativamente incapazes. Tal concepção seria necessária sobretudo para legitimar a própria afirmação contrária, de que as sociedades ocidentais seriam criativas e promotoras de inovação. Entre os séculos XVI e XIX, a lógica social da

moda começa a ser desenhada como frívola e fantasiosa, introduzindo-a como um sistema de aspectos estéticos e sociais limitados às camadas aristocráticas e mais tardiamente burguesas, detentoras então das preferências pelas novidades e reprodutoras dos modelos desejados, na mesma intensidade em que conduziam a depreciação de heranças ancestrais e dignificavam os costumes do presente social (Lipovetsky, 2009).

Portanto, os conceitos amplamente difundidos são frutos do colonialismo, descrito por Quijano (2005, p. 121) como a “colonialidade do saber”, ou seja, o controle do conhecimento geocultural, eurocentrado e dominação colonial/imperial, fazendo com que o colonizador legitimasse seu poder sobre o Outro com alegação científica pautada na negação racial (Quintero; Figueira; Elizalde, 2019). Quijano (2005, p. 118-119) elenca ainda a “colonialidade do poder”, que, por sua vez, apresenta duas características principais: a) a constituição de um complexo sistema de dominação cultural e a exploração social e de trabalho sob controle hegemônico do capital financeiro; b) a “colonialidade do ser” (Maldonado-Torres, 2007, p. 130-131) que interpreta a modernidade como uma conquista e constrói o conceito de raça para menosprezar o Outro.

A partir de uma perspectiva decolonial, Vidal *et al.* (2020) compreendem a moda em três eixos: cultural, estatístico e sociológico. No cultural, a moda se manifesta na maneira de agir, de sentir e em comportamentos sociais; no sentido estatístico, o consumo evidencia-se por meio da massificação de produtos, cores, estilos e outros, pois trata do sistema industrial e capitalista; sociologicamente, o termo “Moda” tem origem do latim *Modus* e pertence a um estilo de vestimenta de uma determinada sociedade, limitado a um período específico. Os vestires indígenas se relacionam com os ciclos da natureza (sazonalidade), as diversidades naturais de seus territórios e cores, formas e materiais disponíveis. Desta forma, pode-se dizer que a moda indígena se perpetua ao longo de gerações e isso significa que as representações estéticas indígenas não têm relação com as tendências de moda nem com as intenções capitalistas, mesmo que o eixo da estatística seja proeminente entre uma determinada comunidade indígena, como afirmam Vidal *et al.* (2020).

Ao idealizar a decolonização de pensamentos e práticas na área do design de moda, Ballestrin (2013, p. 2) propõe o “giro decolonial”, isto é, considerar a Europa como parte da história humana e não como o centro do mundo moderno – nesse sentido, os estudos e reflexões sobre decolonialidade não objetivariam preterir totalmente a modernidade, mas construir uma modernidade alternativa ao modelo imposto aos países subalternos. Assim, a moda passa a ser uma dentre tantas outras formas de se relacionar com o vestuário e, sem o monopólio europeu sobre os modos de se “fazer moda”, outros modos de vestir, como costumes ou indumentárias, também são moda (Santos, 2020).

Um dos possíveis caminhos a serem trilhados na aproximação entre a moda contemporânea e as comunidades indígenas diz respeito aos processos artesanais e artísticos, atravessados, por sua vez, por uma inevitável submissão ao mercado capitalista, cuja lógica colonial ainda mantém essas comunidades atreladas a uma realidade de subsistência. As produções dos povos indígenas, originalmente criadas para atenderem demandas utilitárias, como cestos e balaios, passaram a ser atualmente a principal fonte de renda de muitas

famílias indígenas, como é o caso da comunidade Kaingang da Reserva Indígena Aldeia Kondá – que, apesar de viver intensamente a interação com os modos de vida não indígenas, guarda suas manifestações culturais e artísticas ligadas à cosmovisão clânica ao expressá-la visualmente em produtos.

As metades Kamé e Kairu/Kanhru são ilustradas em tramas, formas e padronagens em suas artes que caracterizam a identidade grupal e linguagem visual no cenário social (Ballivián, 2011). De acordo com Cavalcante e Pagnossim (2007, p. 4), “Os grafismos, morfologias e posições/espacos 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*”. Os grafismos que combinam as expressões das duas metades são denominadas *ianhiá*. As tramas na cestaria formam diversas padronagens apontadas por Cavalcante e Pagnossim (2007) como: *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), ilustrados na Figura 1.

FIGURA 1 – TIPOS DE TRANÇADOS KAINGANG



FONTE: Adaptado pelas autoras (2023) de Cavalcante e Pagnossim (2007, p. 5).

Conforme aponta Correa Xakriabá (2018, p. 214), o movimento de “descolonização do pensamento” requer a criação de uma transformação das estruturas sistêmicas, ou seja, faz-se necessário um conjunto de ações subversivas que operem regularmente. Para este processo não existe uma fórmula, mas a autora indígena sugere que valores sejam retomados e que haja um lançamento na construção do novo, uma vez que “subverter requer colocar nosso corpo e mente em ação, e isso provoca deslocamento” (Correa Xakriabá, 2018, p. 214). Neste aspecto,

Vidal *et al.* (2020) ressaltam que a relação dos indígenas com a moda emerge atualmente pelo viés político, pautado na busca do protagonismo, da autonomia e visibilidade para suas comunidades étnicas. Fomenta-se cada vez mais discussões e aos poucos novas abordagens deslocam, desconstroem e tentam ressignificar conceitos ocidentais sobre “moda”, a partir dos quais os estudos decoloniais mostram-se aliados no percurso de maior compreensão e (re)conhecimento da moda originalmente brasileira, incluindo a valorização do protagonismo do Sul Global em uma perspectiva mais ampla.

Na colaboração proposta pelo design lento, interpõe-se o designer como uma espécie de facilitador, um personagem que conduz processos práticos e criativos com o papel de criar novas possibilidades e oportunidades na comunidade em que atua (Cipolla, 2017; Fletcher; Grose, 2011), atuação esta que deve ser relativizada à luz da perspectiva decolonial – que enxerga na criatividade artística das mulheres Kaingang aspectos que as colocam como protagonistas e transmissoras de técnicas e saberes ancestrais baseadas há muito tempo em um ritmo fundado em outra temporalidade, não nomeada ou hierarquizada e que instiga a compreensão de processos colaborativos em interações interculturais, em especial no design de moda.

### O design lento e o papel “facilitador” do designer

O termo “design lento”, originário da língua inglesa (*slow design*) será utilizado em português neste artigo. Foi proposto por Strauss e Fuad-Luke (2008) no último século para estimular práticas sustentáveis, o bem-estar dos indivíduos e uma sociedade mais justa diante dos impactos causados pelos processos industriais e tecnológicos desde então. Pode-se afirmar que o movimento lento no design de moda busca por soluções práticas e ideológicas que contemplem os aspectos humanos, a criatividade, a produção local, a colaboração, o ativismo socioambiental, além da distribuição justa de capitais financeiros (Berlim, 2021).

Inserido em um projeto que ultrapassa as portas da universidade, em diálogo com uma comunidade indígena da região oeste de Santa Catarina, o design lento se propõe nesta pesquisa enquanto prática intercultural, a partir da qual as contribuições dos povos originários brasileiros proporcionam experiências, conexões profundas, conhecimentos tácitos, refletindo na preservação e difusão das memórias afetivas e tradicionais. A interculturalidade é então capaz de promover o respeito por meio da interação e processos de ensino-aprendizagem entre culturas diversas num país multirracial e pluricultural como o Brasil (Correa Xakriabá, 2018). No entanto, justamente por envolver questões interpessoais marcadas por diferenças culturais, é preciso considerar as relações estabelecidas entre sujeitos envolvidos que estejam ou não em posições socialmente marginalizadas a partir de hierarquizações e nomeações estruturadas na legitimação colonial do conhecimento. Apesar de haver maior abertura para a troca intercultural no campo do design e da moda com a emergência do design lento, a perspectiva decolonial convida à reflexão sobre processos históricos implicados nessas relações, que preestabelecem qual cultura “ensina” e qual “aprende”, bem como quais práticas podem ser conceituadas ou não.

Seguindo a visão de Strauss e Fuad-Luke (2008), o design lento seria um instrumento de ativismo criativo que entregaria qualidade, conjunto de valores e novas práticas em processos colaborativos em design. Os autores fornecem seis princípios enquanto ferramentas orientadoras, abertas ao diálogo e à interação, detalhadas a seguir:

- **Revelar:** o design lento revela experiências/memórias do cotidiano da vida humana, materiais e processos, que podem ser considerados na teoria e prática de design;
- **Expandir:** o design lento expande as expressões e potenciais de artefatos e ambientes, além das funcionalidades, atributos físicos e ciclo de vida desses produtos;
- **Refletir:** as experiências do design lento impulsionam a observação e a reflexão, chamadas conjuntamente de “consumo reflexivo”;
- **Engajar:** no design lento os processos são abertos e colaborativos, quando se compartilha, coopera e tem transparência de informações, incentivando os designers à evolução;
- **Participar:** a participação ativa dos usuários no processo de design é importante no design lento, trocando e adotando ideias uns com os outros, promovendo a responsabilidade social e aprimoramento das comunidades e grupos locais;
- **Evoluir:** durante as experiências desse processo dinâmico, pode surgir o amadurecimento dos artefatos, ambientes e sistemas. Além das necessidades e circunstâncias da contemporaneidade, o design lento é visto como um agente de mudanças de comportamento (Strauss; Fuad-Luke, 2008).

De acordo com Sousa (2017, p. 143), o designer precisa compreender seu lugar neste processo, “[...] que não é o de protagonista nem o de instrumento de interesses de agentes hegemônicos externos, mas de facilitador, de mediador” para então conseguir mapear melhores estratégias e métodos de abordagem. No entanto, o lugar social de um designer poderia ser ressignificado, passando este a atuar mesmo na condição de um aprendiz no processo colaborativo com um artista cuja alteridade não deveria ser reduzida por conta da diferença, pois deslocando-se de posição teria mais chances de descobrir de forma mais rica e aprofundada modos de concepção e produção artística e criativa Kaingang por exemplo. O artista Jaider Esbell (2014) é um exemplo de quem compartilha sua criação a partir de experiências criativas em comunidades indígenas, da organização dos artistas indígenas em um grupo coletivo e autônomo baseado em suas próprias expectativas e saberes. Sua necessidade de desenvolver a verdadeira identidade cultural de Roraima – e, assim, do Brasil – considera as múltiplas características de cada etnia e busca a coletividade, originalidade, diálogo, parcerias, formação crítica, conscientização política, entre outros aspectos, por meio da arte e abre caminho para a sustentabilidade. O coletivo busca conexões com outras comunidades para expandir e dialogar em uma causa única e urgente: a sobrevivência coletiva da humanidade.



## Prática colaborativa de design de moda com mulheres artistas Kaingang na Reserva Indígena Aldeia Kondá: o design lento em perspectiva

Pode-se dizer que na etapa de preparação para o campo foram detalhados os principais aspectos do design lento a serem abordados (o que), os objetivos de cada fase (porque) e os procedimentos técnicos (como) para alcançá-los (Quadro 1).

QUADRO 1 – ABORDAGEM PARTICIPATIVA BASEADA NO DESIGN LENTO

Princípios Design Lento	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 materialidade	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: Elaborado pelas Autoras (2023).

Apresenta-se a seguir cada um dos princípios que corresponderam a cada etapa da pesquisa de campo:

### 1. Revelar: a arte Kaingang e o ativismo indígena na moda

Na fase inicial da pesquisa de campo, aplicou-se uma entrevista semiestruturada<sup>4</sup> com artistas indígenas, a partir dos seguintes critérios: ser indígena Kaingang, associado da Associação Kamé Kanhru, maior de dezoito anos e residir na Reserva Indígena Aldeia

<sup>4</sup> Os nomes próprios do(a)s participantes da pesquisa de campo foram substituídos pelas iniciais de seus nomes, bem como seus rostos foram omitidos em cumprimento às normas éticas aplicadas a pesquisas com seres humanos. No entanto, cabe questionar, à luz da perspectiva decolonial, se o “rigor” ético desta ciência descorporificada que pauta os Comitês de Ética das Universidades e fora delas não se configura como uma segunda camada de violência sobre as interlocutoras da pesquisa. Ou seja, não se abre para uma aproximação ao desejo de ‘representação’ do Outro.

Kondá em Chapecó, Santa Catarina. Participaram desta etapa sete artistas Kaingang, mas cinco efetivamente responderam, sendo em sua maioria mulheres. A entrevista foi conduzida de forma aberta, ou seja, deixando livre para quem se sentisse à vontade responder as questões, como uma conversa na qual um participante complementava o outro. Pretendia-se registrar pensamentos e entendimentos sobre questões presentes em dois blocos de perguntas: Artesanato indígena Kaingang (bloco 1) e Ativismo indígena na moda (bloco 2). Para além de questionamentos de pesquisa, o intuito foi dar voz ao povo Kaingang, pois como aponta Kopenawa (2015, p. 389), “antigamente, os brancos falavam de nós à nossa revelia e nossas verdadeiras palavras permaneciam escondidas na floresta. Ninguém além de nós podia escutá-las”. A entrevista ocorreu em 11 de abril de 2023, na Associação Kamé Kanhru (Figura 2).

FIGURA 2 – ASSOCIAÇÃO KAMÉ KANHRU, NA RESERVA INDÍGENA ALDEIA KONDÁ



FONTE: Reprodução de uma das Autoras (2023).

Sobre o primeiro bloco de perguntas – representação cultural da arte Kaingang, matérias-primas e sua comercialização –, perguntou-se a respeito da importância da Associação na vida de artesãs e artesãos da Aldeia. A artista K comenta 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 diz ainda que o fato de organizar formalmente os artesãos proporcionou mais convites e participação em feiras e eventos pela região. 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 [sic]" (informação verbal). A mesma artista complementa a fala anterior,

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

As matérias-primas utilizadas nos artesanatos da Associação Kamé Kanhru não advêm exclusivamente da natureza. Alguns materiais são encomendados de São Paulo, conforme conta o artesão V: "A semente de açaí, semente de *cabotiá*, aqueles vêm tudo lá de São Paulo... daí...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, 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 (Figura 3).

FIGURA 3 - COLARES DE PESCOÇO PRODUZIDOS PELA ASSOCIAÇÃO KAMÉ KANHRU



FONTE: Reprodução de uma das Autoras (2023).

As cores utilizadas nas criações artísticas surgem de tingimento com tintas a óleo, pois esse tipo de tinta proporciona maior durabilidade na peça do que o tingimento natural. Isso é importante, pois o tingimento natural desbota com facilidade ao sol, e as longas jornadas de vendas pelas cidades, feiras e eventos desfavorecem a durabilidade das peças, segundo os artesãos. Percebe-se, nas narrativas das artistas indígenas interlocutoras neste momento, uma atenção aos materiais, à qualidade e ao acabamento das peças voltados ao comércio, bem como certa dificuldade em encontrar na natureza a matéria-prima necessária para confecção das artes. A busca por matérias-primas em outras regiões demonstra como a degradação ambiental afeta as comunidades indígenas; este e outros desafios têm forçado artesãos a se adaptarem à realidade, buscando soluções sintéticas e artificiais para complementar sua arte, como relata a artesã K:

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. Daí, muitas vezes, durante... dos anos que estamos na Associação, nós também elaboramos projeto para entrada de semente pro pessoal poder produzir. Até daquelas linhas lá como é que chama... [*alguém ajuda a lembrá-la*], sisal, a linha encerada, a gente precisa dessas coisas para poder produzir as peças também porque na natureza não se encontra mais todo 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... [*sic*] (informação verbal).

A relação dos Kaingang com a arte se conecta ao mesmo tempo com questões funcionais e vínculos afetivos, pois o processo de colonização obrigou os povos originários no Brasil a adaptarem seus saberes e fazeres ancestrais aos moldes de vida coloniais eurocentrados, seguindo ainda desta forma. Na Reserva Indígena Aldeia Kondá, muitas famílias garantem seu sustento por meio da comercialização da sua arte, como relata a artista T:

[...] 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 nossa venda ela é bom no dia primeiro em diante, mas depois no final do mês é meio difícil a gente vende [*sic*] (informação verbal).

Conforme aponta Xakriabá (2022), artefatos indígenas são criados para o cotidiano ou rituais sagrados, não exclusivamente estéticos. “Nossa arte não está isolada da natureza, da vida, das lutas, do território, da memória, da tradição; tudo está ligado, pois ela tece uma rede de significados culturais. Além de ela representar nossa cultura, é também nossa ferramenta de luta” (Xakriabá, 2022, p. 57). Existe ainda a concepção de partilha na cultura indígena, sendo

entre mercadorias construídas por eles próprios ou advindas dos não indígenas. Como afirma Kopenawa (2015), as miçangas que os indígenas recebem dos não indígenas são repartidas entre eles, que não ficam com os objetos: “Se os brancos pudessem, como nós, escutar outras palavras que não as da mercadoria, saberiam ser generosos e seriam menos *hostis conosco*” (Kopenawa, 2015, p. 413-414). Historicamente, a relação dos não indígenas com a adoração por mercadorias começou com a extração dos minérios com voracidade, fazendo com que a adoração pela floresta se transformasse em obsessão pelos metais – por isso são chamados de “povo da mercadoria” (Kopenawa, 2015). Ao pensar nos atravessamentos contemporâneos no sentido mercadológico, Xakriabá (2022, p. 60) aponta a questão da comercialização das artes indígenas:

Nossos objetos podem ser adquiridos, mas não é só a venda que nos interessa. O que mais nos interessa são o envolvimento, os encontros, as trocas e as relações comunitárias. Não temos intenções de explorar toda a matéria-prima e ganhar muito dinheiro com isso ignorando as gerações que virão depois da nossa. Nossas maiores prioridades são garantir a permanência dessas práticas, a circulação dos nossos objetos dentro da *dazakru* e o fortalecimento da nossa cultura. Embora seja nossa arte, também, uma possibilidade de geração de renda para *waitê akwê*, temos que ser cuidadosos ao lidar com essa questão para não causar impactos ambientais, sociais, espirituais e psicológicos.

O segundo bloco de perguntas – a perspectiva Kaingang acerca da apropriação cultural, ativismo indígena e a moda – iniciou-se questionando os participantes se estes sabiam o que era apropriação cultural e, após um silêncio, uma das pesquisadoras lê em voz alta a definição de Willian (2019). Para deixar a pergunta mais clara, questiona-se se a pesquisa e as pesquisadoras estariam configurando alguma forma de apropriação cultural por não serem indígenas. A artista K, também presidente da Associação, intermedeia 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, aí 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).

Considerando-se a emergência do ativismo indígena no cenário político e sociocultural do Brasil, questionados se consideravam importante a participação de não indígenas nas causas e assuntos relacionados aos povos originários, a artista K responde:

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).

Nesse sentido, segundo Novelli *et al.* (2023, p. 19), o envolvimento de pessoas não indígenas nas causas indígenas “[...] constitui um ato reparatório do grupo de dominância social e econômica, diante da exploração, marginalização, discriminação, submissão e desqualificação que povos originários sofreram historicamente [...]”. Além disso, como afirma Berlim (2021), o artesanato é um mecanismo ativista quando os resultados financeiros são distribuídos de forma justa entre os artesãos e não restritas àqueles que detêm o poder hierárquico, sendo ele um manifesto do movimento lento na ótica do design e da moda, que permite o engajamento social e ambiental. Questionados sobre o que compreendiam como moda e produto de moda, em uma fala espontânea a artista K responde “O que uma pessoa faz e todo mundo quer usar?” (risos) (Informação verbal); em seguida, a mesma completa:

Nós trabalhamos mais ou menos essa parte com a Silvia [*ministrante das oficinas com os artesãos*], 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. As próprias cestarias também começaram a ter suas modificações, começaram a ganhar tamanhos maiores... bem pequenininho por causa desse tal de modismo (risos) [sic] (Informação verbal).

Ressalta-se que, desde a criação da Associação, muitas peças foram desenvolvidas em colaboração com designers e arquitetos, como relata a artista K:

Porque, os arquitetos pediam né?! Porque daí na época, tudo o que nós 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 nós artesãos produzir né pras feiras né [sic] (informação verbal).

Ainda segundo a artesã K, “[...] através dessa nova tendência, novas maneiras, o artesanato ganhou valor, começou a ser mais valorizado né. E até o próprio preço que era vendido, começou a aumentar né” (informação verbal). Nota-se, logo nesta primeira etapa da prática colaborativa, um ponto de tensão marcado pela necessidade de adaptação da arte indígena à efemeridade do mercado por meio de determinada subalternidade criativa dessa arte aos campos da arquitetura e do design – nos quais predominam justamente profissionais e consumidores não indígenas. Compreende-se que os colonizadores denominaram artistas indígenas e suas criações como “artesãos” e “artesanato”, e os indígenas acabaram se habituando a tais expressões, como aponta Nei Leite Xakriabá (2022). Isso remete diretamente à ideia de que historicamente o Ocidente não dá credibilidade às criações de grupos subalternizados, caracterizando “arte” exclusivamente como objeto estético, sem funcionalidade ou utilidade.

Isso é o que ocorre ao considerar a arquitetura e o *design* – que atendem às funcionalidades do espaço construído e dos objetos utilitários (moda inclusive) como atividades que poderiam produzir obras de arte, tolhidas pelo princípio da exclusividade, mesmo quando suas forças expressivas ultrapassam toda a eficácia funcional e se destacam no universo das obras similares (o caso da moda não vestível/comercial). No caso das produções oriundas das classes populares e de povos indígenas, objetos que escapam a classificação exclusiva de utilitários nem sequer são considerados como design. Para classificá-la o Ocidente inventa a categoria “artesanato” que nos diz apenas que o objeto em questão **não é** nem objeto de design e nem obra de arte, mesmo que possamos, mediante uma experiência estética, afirmar sua potência expressiva (Silva Santos; Brandão; Guimarães, 2019, p. 220).

Cabe pontuar neste momento sobre o uso dos termos “artesanato” e “artesão ou artesã” neste artigo, sobretudo nas interações de campo, quando esta questão de nomenclatura implica diretamente o respeito às falas e posições de sujeito dos interlocutores indígenas – que se autointitulam como “artesãos e artesãs” e chamam suas criações de “artesanato”, embora, conforme pontua Xakriabá (2022), ao terem conhecimento de que estes termos teriam intenções pejorativas, indígenas passaram a se apropriar das expressões “arte” e “artista”. Desta forma, o texto se refere ao sujeito indígena ora como “artesão ou artesã”, ora como “artista”, bem como às suas criações como “artesanato ou arte”, sem a intenção de desqualificar sua relevância criativa e cultural nos âmbitos regional, nacional e/ou internacional. As artistas Kaingang em questão valem-se de suas habilidades e saberes tradicionais para desenvolverem peças que vão além do sentido utilitário, contendo aspectos estéticos com fins decorativos e desejáveis para a casa ou o corpo; há intenção de pertencimento e valorização cultural (Novelli *et al.*, 2023).

É importante considerar que os estudos decoloniais não objetivam rejeitar por completo a modernidade, mas construir alternativas aos modelos eurocentrados (Ballestrin, 2013). Ao serem questionados se acreditavam que a moda poderia ser um palco para o ativismo indígena, a artista K concordou, afirmando que “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). Nesse sentido, a reafirmação do termo “palco” o coloca como *lócus* de visibilidade da arte indígena pelo viés da moda tornando-se uma tática representacional potente tanto do ponto de vista discursivo quanto político.

Como a pesquisa tinha a intenção de gerar a confecção de produto(s) de moda por meio da prática colaborativa de design protagonizada por artistas Kaingang, os cinco artistas presentes, em sua maioria mulheres, foram questionados nesta etapa se era possível confeccionar uma bolsa por meio da técnica de cestaria para agregar ao *mix* de produtos oferecidos pela Associação. Segundo eles, seria possível, pois já confeccionavam alguns modelos, denominados por eles de “sacola”. Relataram que as bolsas vendem bastante durante a alta temporada de verão, principalmente no litoral catarinense. A partir deste relato, propôs-se então realizar a experiência colaborativa entre as pesquisadoras e as artistas indígenas na criação de modelos de bolsas a partir de painel visual desenvolvido por meio de pesquisas *on-line* sobre marcas/lojas/associações artesanais que produziam e comercializavam bolsas com fibras naturais.

## 2. Expandir: novas perspectivas

Este momento foi importante para a expansão do potencial dos artefatos e ambientes. Na prática houve leituras não condensadas anteriormente e/ou não encontradas, que forneceram novos subsídios para confrontar experiências práticas com as teorias desenvolvidas até então. Além disso, foi elaborado o catálogo de bolsas de fibras naturais artesanais<sup>5</sup>, sendo possível organizar as referências visuais selecionadas em um painel visual de tendências de mercado, apresentado a seguir. O critério principal de escolha das peças para o catálogo era de que fossem de marcas e/ou lojas indígenas, ou revendessem artesanatos dessas comunidades artesãs, como por exemplo a “Tucum Brasil” e a “Artesol”. O catálogo apresentou o nome das marcas, etnias (caso fossem artes indígenas) ou comunidades artesãs pertencentes, materiais utilizados em cada artefato, suas medidas e as respectivas imagens das bolsas produzidas manualmente. Foram catalogados cerca de 42 (quarenta e dois) modelos diferentes de bolsas produzidas majoritariamente com fibras naturais e detalhes em madeira.

## 3. Refletir: planejamento em design de moda

Conforme apontam Treptow (2013) e Sanches (2017), em processos criativos no design de moda, pode-se utilizar diversas ferramentas imagéticas capazes de transmitirem o conceito estético, ideias, símbolos e referências. Para esta pesquisa recorreu-se ao painel de tendências, chamado de “painel visual”. Para tanto, foram selecionados 13 (treze) modelos dentre os catalogados, priorizando-se a variedade entre si para ilustrar as possibilidades e ideias a serem intercambiadas com os artistas Kaingang (Figura 4).

FIGURA 4 – PAINEL VISUAL DE BOLSAS ARTESANAIS



FONTE: Elaborado pelas Autoras (2023).

<sup>5</sup> O catálogo completo pode ser encontrado em: <http://bit.ly/411h1y9>.



Esta etapa abrangeu, portanto, o processo organizacional das pesquisadoras, transformando as informações e dados obtidos na etapa anterior em uma ferramenta visual que seria utilizada na etapa seguinte (engajar).

#### 4. Engajar: prática colaborativa com mulheres artistas Kaingang

Esta fase inaugura de forma efetiva a colaboração entre os sujeitos envolvidos na pesquisa: uma das pesquisadoras e três mulheres Kaingang com habilidades artísticas. Realizada na manhã do dia 22 de maio de 2023, a atividade foi guiada por grupo focal, sendo possível apresentar o painel visual (Figura 5) e iniciar então o momento de trocas de saberes e informações em relação àquelas peças, principalmente em termos de universos de inspiração e possíveis modos de execução.

FIGURA 5 – APRESENTAÇÃO DO PAINEL VISUAL AOS ARTISTAS



FONTE: Reprodução das Autoras (2023).

Outros artistas e artesãos indígenas circularam pelo espaço e interagiram apenas enquanto visualizavam o painel na tela do *notebook* da pesquisadora, sem, no entanto, se engajarem na prática colaborativa. Ressalta-se outro ponto de tensão em uma etapa desafiadora para as pesquisadoras, pois embora houvesse a consciência de que se tratava do contexto artístico e criativo de mulheres artistas Kaingang, não se tinha a real dimensão de que este se constituiria em um *lócus* no qual conceitos do design lento seriam gradativamente relativizados enquanto únicos princípios “norteadores”, uma vez que observou-se no processo de colaboração que as artistas indígenas praticavam há muito tempo o manejo das matérias-primas e viviam de fato dimensões temporais desaceleradas no desenvolvimento das peças.

O engajamento colaborativo entre todas as envolvidas ocorreu da seguinte maneira: a) apresentação do painel visual às artistas Kaingang; b) organização entre as artistas sobre quem participaria e qual modelo teria achado mais interessante como inspiração e viável de ser confeccionado; c) confecção das amostras/testes práticos; d) impressão individual dos modelos do painel visual para que pudessem ser distribuídos e produzidos posteriormente; e) realização individual do processo criativo intuitivo.

Pode-se dizer que houve breves momentos de “troca de ideias”, sobre detalhes decorativos e possibilidades funcionais. Embora as artistas Kaingang tenham sido encorajadas a pensarem em outras ideias e possibilidades a partir do painel visual, bem como a inserirem seus próprios grafismos e sementes nas bolsas ou qualquer outro material disponível a gosto, elas apresentaram timidez em confeccionar as peças na presença de estranhos, pelo receio de errarem em algum momento do processo ou mesmo de não corresponderem esteticamente. Além disso, descobriu-se que as artistas estão habituadas ao trabalho artesanal em suas casas, de forma individual, após o fornecimento das referências visuais em papéis impressos nas oficinais anteriores, por isso ocorreu desta forma também nesta etapa colaborativa.

Convém lembrar que a prática colaborativa desta pesquisa não foi exatamente um fator inovador, pois essas mesmas artistas vivenciaram a co-criação com outros profissionais com o objetivo de resgatar a identidade cultural Kaingang nas peças por meio do “aperfeiçoamento” de sua arte. Volta-se aqui para a questão já discutida sobre a tensão presente na relação entre sujeitos e saberes legitimados e não legitimados pela ciência e pelo mercado – que não deveria ser vista sob uma ótica polarizada, uma vez que se constitui como um jogo, uma dança contextual que se aprimora mesmo sendo quase sempre violenta. Por exemplo, nota-se a intenção de tornar menos expressivas divergências estéticas e conceituais entre o tradicional e o contemporâneo nas peças e, ao mesmo tempo, dificilmente se rompe, nas etapas deste engajamento, com a pretensão do design de moda de propagar tendências a serem seguidas ou de incentivar o papel de “facilitador” do designer diante de uma cultura originária extremamente rica.

As bolsas confeccionadas neste dia do campo foram denominadas pelas artistas participantes como “testes”, a fim de praticarem as novas possibilidades para as bolsas “finais”, que seriam desenvolvidas posteriormente. As três artistas trabalharam em suas peças individual e simultaneamente. A artesã L escolheu o modelo *tote*, chamado por ela de “sacola”, utilizando a fibra da taquara já cortada em tiras naturais para fazer a base e as tiras coloridas artificialmente para trançar os detalhes. Segundo Cavalcante e Pagnossim (2007), que categorizam as sintaxes visuais dos trançados Kaingang, a artista L utiliza o *kre pe* (linhas horizontais e verticais perpendiculares entre si), conforme mostra a Figura 6. Na mesma figura, vê-se também o processo de confecção da bolsa teste, a saber: 1- desenvolvimento da base da bolsa; 2- trançado formando a estrutura; 3 e 4 - acabamento; 5a e 5b - registro do interior e exterior da bolsa finalizada, respectivamente. Em relação

às escolhas estéticas da artista L, destaca-se as cores primárias vermelho e amarelo e a secundária verde, o que torna a bolsa chamativa por meio do contraste de cores complementares em tons fortes e vibrantes.

FIGURA 6 – PROCESSO “TESTE” DA BOLSA MODELO *TOTE* EM FIBRA DE TAQUARA DE TRANÇADO *KRE PE*



FONTE: Reprodução de uma das Autoras (2023).

Já a artista D optou por confeccionar o modelo de bolsa cilíndrico nas cores azul, verde-bandeira e vermelho. A Figura 7 mostra o registro: 1- confecção da base inferior com a fibra natural e a fibra tingida artificialmente na cor verde bandeira; 2- bolsa finalizada vista de frente; 2a - vista do interior da bolsa; 2b - vista de cima da base superior; 2c - base inferior finalizada. Nesta bolsa teste, restou ainda a finalização do fecho para a base superior e a alça para a bolsa. Em relação à escolha estética, há cores complementares; o azul e vermelho são cores primárias e o verde a cor secundária, proporcionando também contraste 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 (Cavalcante; Pagnossim, 2007).

FIGURA 7 – PROCESSO TESTE DA BOLSA MODELO CILÍNDRICO DE TRANÇADO *KRE PE* E *KRE NOG NORO*

FONTE: Reprodução de uma das Autoras (2023).

A artista K optou pelo modelo retangular (Figura 8): 1 - preparação da taquara: ela diminui a largura da tira para que a fibra fique mais maleável tanto na produção quanto no resultado final; 2 e 3 - desenvolvimento da base inferior com a fibra natural e a estrutura lateral, respectivamente; 4 - a artista testa a largura e a estética visual do bambu como alça; 5 - introdução da fibra de taquara tingida na cor verde bandeira como detalhe visual; 6 - a artesã inicia o processo de acabamento da peça. Esteticamente, nota-se maior semelhança com as referências de pesquisa, com uso de apenas uma cor no detalhe central. A bolsa foi confeccionada com o tipo de trançado *kre pe* (Cavalcante; Pagnossim, 2007).

FIGURA 8 – PROCESSO TESTE DA BOLSA MODELO RETANGULAR DE TRANÇADO *KRE PE*

FONTE: Reprodução de uma das Autoras (2023).

A artista K comenta sua “falta de experiência”, que resulta em um processo mais lento de confecção do artesanato em comparação ao processo da artesã L, que simultaneamente confeccionava a bolsa *tote* (Figura 6) com maior rapidez e destreza. É interessante observar as diferenças entre as gerações e seus diferentes níveis de experiência técnica no artesanato. A artista K preferiu finalizar sua bolsa em casa. Alguns dias depois, em outra visita *in loco*, esta mesma artesã relatou dificuldade com o acabamento com a taquara na alça de bambu, conforme o registro 4 da Figura 8. Logo, sugeriu-se que o acabamento fosse realizado em sisal ou linha encerada, citados na entrevista semiestruturada como materiais utilizados por eles. A partir dessa sugestão, a artista K optou pelo 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 referida artista enviou para a pesquisadora a imagem da bolsa retangular finalizada (Figura 9).

FIGURA 9 – BOLSA MODELO RETANGULAR FINALIZADA



FONTE: Reprodução encaminhada às Autoras (2023).

Conforme Sousa, Barbosa e Noronha (2022), um projeto de cocriação *a priori* envolve um processo colaborativo, não apenas a solução de um problema. Afirmam ainda que, ao se democratizar as opiniões e os conhecimentos de todos os envolvidos no projeto, efetiva-se a decolonialidade e as atividades participativas com o objetivo de valorização dos saberes e fazeres tradicionais e criação de uma rede de valores. Os mesmos autores apoiam o processo de colaboração no design, pois a área requer novas perspectivas, colaborativas e orientadas pelo respeito entre todos os envolvidos no processo – atravessado por muitas tensões que aparecem quando se propõe desvendar uma “ciência artesanal” comprometida com alternativas ao pensamento ocidental colonial hegemônico por meio do engajamento.

##### 5. *Evoluir: reflexões sobre a prática do Design Lento em moda a partir do diário de campo*

Esta é a última fase abordada no processo colaborativo em design de moda. O objetivo neste momento consiste em refletir sobre a trajetória prática deste estudo e ponderar possíveis melhorias nos processos, artefatos, ambientes, papéis de interação entre os sujeitos envolvidos, sistemas e metodologias. Destaca-se, de imediato, a tensão relacionada

à comunicação, como um dos desafios na pesquisa. A língua materna Kaingang é bastante utilizada pelos indígenas na comunidade Kondá e houve dificuldade de compreensão de algumas frases ou mesmo colocações em português dos entrevistados. Foi muito importante e eficaz a intervenção da Presidente da Associação para a mútua compreensão e interpretação das falas de todos os sujeitos envolvidos na prática. Outro ponto de tensão percebido foi o contexto da fala de uma das mulheres artistas Kaingang, quando considerou a colaboração com designers e arquitetos benéfica para a comercialização dos objetos artísticos produzidos na Aldeia, mesmo que as influências capitalistas no desenvolvimento artístico e cultural vivenciado pelos artistas na comunidade Kaingang resultem em adaptações mercadológicas nas criações elaboradas por essa comunidade sob o viés da cocriação. Nesse sentido, sugere-se que os Kaingang se constituam enquanto sujeitos ativos em uma relação de violência simbólica e de “jogo” comandado pelo sistema capitalista formado em sua grande maioria por não indígena. Conforme o relato da Presidente da Associação, abordou-se na experiência colaborativa anterior o que era mais vendido no mercado da decoração, como cores mais sóbrias (marrom, natural, preto e branco), demonstrando a condição de validação estética da sociedade consumidora em termos de “boas vendas”. Isso também pode explicar o resultado estético da produção artística de uma das artesãs (Figura 9), que por sua vez necessita assegurar a renda familiar advinda exclusivamente de sua arte. Interpretou-se também como importante catalisador de tensões o deslocamento de papel da pesquisadora em campo, que inicialmente pretendia ser uma facilitadora, mas em alguns momentos se viu como aprendiz, identificando em seus registros e anotações que as mulheres Kaingang realizavam um processo artístico lento e criativo que respeitava o tempo da natureza bem antes desta pesquisa. Nesse sentido, a “nova aprendiz” descobriu-se atravessada pela influência de uma epistemologia colonial de design, espelho que refletiu a imagem de uma iniciante nos saberes práticos originários desta cultura, contribuindo para uma maior conscientização na última etapa sobre a desconstrução de “pares estruturantes” entre os sujeitos desta pesquisa acadêmica. As principais limitações da pesquisa foram temporais, logísticas e financeiras. Vale mencionar que esta pesquisa considerou os atravessamentos modernos vivenciados pelos Kaingang da Reserva Indígena Aldeia Kondá, como a fragilidade de acessos tecnológicos e de capacitação mais profunda de produção e comércio, interferências culturais externas e as experiências anteriores de colaboração criativa.

### Considerações finais

O tema decolonial, especialmente na moda, é muito recente, o que reflete em sua escassez literária. Assim como o artesanal, enquanto elemento da moda, também revelou-se raso na literatura. Possivelmente a moda, por ser conceituada como efêmera, mercadológica e ocidental (colonial), não promova visibilidade aos aspectos tradicionais de vestuário e adornos indígenas, impactando esta concepção nas pesquisas científicas e acadêmicas. Nesse sentido, ressalta-se que a construção teórica na literatura sobre design de moda e estudos decoloniais foi fundamental para pautar o desenvolvimento colaborativo desta pesquisa, bem como a necessária reflexão sobre ele, além de fornecer elementos para a reflexão das marcas deixadas pela colonização europeia no Brasil e ainda presentes no cotidiano atual de nossa sociedade.

As análises realizadas demonstraram que a prática colaborativa abordada nesta pesquisa, que partiu do contexto da etnia Kaingang da Reserva Indígena Aldeia Kondá de Chapecó/SC, está permeada de tensões. Destaca-se quatro delas: a) desconhecimento da língua materna Kaingang, que exigiu o paciente e generoso exercício de tradução por parte de uma das artistas para driblar a dificuldade de comunicação, sem o qual essa pesquisa não seria realizada; ao mesmo tempo sinalizou o quanto o ensino de línguas maternas de povos originários é inexistente na educação brasileira; b) relativização dos conceitos do design lento enquanto únicos princípios “norteadores” diante do processo artístico e criativo das mulheres Kaingang, que praticavam há muito tempo o manejo das matérias-primas e viviam de fato dimensões temporais desaceleradas no desenvolvimento das peças; c) necessidade de adaptação da arte indígena às efemeridades dos mercados de design, moda e arquitetura, nos quais predominam profissionais e consumidores não indígenas; ao mesmo tempo, o potente “palco” da moda promove maior visibilidade cultural e artística Kaingang, para além das feiras; d) deslocamento do papel de pesquisadoras facilitadoras para “aprendizes” junto a mulheres indígenas artistas detentoras de conhecimentos ancestrais bastante ricos e pouco conhecidos. São pontos que devem ser interpretados como parte de um jogo complexo e dinâmico, cujos participantes estão atravessados por lógicas, posições e lugares contextuais.

Sugere-se finalmente o posterior aprofundamento nas múltiplas relações entre as práticas indígenas e os princípios do design lento em outras comunidades de povos originários que enfrentem diferentes realidades cotidianas e de cosmovisão, bem como a constante reflexão sobre novas possibilidades dentro do design de moda abertas aos saberes ancestrais, incluindo a necessária reavaliação das posições de sujeito envolvidas na pesquisa.

## Referências

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

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

BERLIM, L. G. Contribuições para a construção do conceito Slow Fashion: um novo olhar sobre a possibilidade da leveza sustentável. **dObras[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.

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: 5 jun. 2022.



CIPOLLA, Carla. Ecovisões sobre Design para inovação social. In: OLIVEIRA, Alfredo Jefferson de; FRANZATO, Carlo; GAUDIO, Chiara Del. (orgs.). **Ecovisões projetuais**: pesquisas em design e sustentabilidade no Brasil. São Paulo: Blucher, 2017. *E-book*.

CORÁ, Janaína; BAGGIO, Silvia; RODRIGUES, Kelita. **Arte Kaingang**: Kamé e Kanhru: catálogo. Chapecó: Associação dos Artesãos Kamé e Kanhru da Reserva Kondá: Humana Sebo Livraria Galeria, 2020. 42 p. Catálogo virtual da exposição Arte Kaingang: Kamé e Kanhru. Disponível em: <http://www.humanasebolivraria.com.br/exposicoes/arte-kaingang-kame-e-kanhru/>. Acesso em: 4 set. 2023.

CORREA XAKRIABÁ, Célia Nunes. **O Barro, o Genipapo e o Giz no fazer epistemológico de Autoria Xakriabá**: reativação da memória por uma educação territorializada. 2018. 218 p. Dissertação (Mestrado) – Centro de Desenvolvimento Sustentável, Mestrado Profissional em Sustentabilidade junto a Povos e Terras Tradicionais (MESPT), Universidade de Brasília (DF).

ESBELL, Jaider. Eu sonho em ter um grande caminhão para colocar todo mundo dentro e passar um mês numa aldeia, um mês na outra, para construir essa cultura coletiva. **Mundo Amazônico**, Colômbia, v. 5, p. 253-259, 2014. Universidade Nacional da Colômbia.

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

GOIS, Miruna Raimundi de. **Cultura Kaingang e Slow Design**: modelo conceitual para desenvolvimento de produtos artesanais de moda. 2023. 154 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Design de Vestuário e Moda, Centro de Artes, Design e Moda, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis.

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.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

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

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto”. In: CASTRO –GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón (orgs.). El giro Decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: **Pontificia Universidad Javeriana–Siglo del Hombre**, 2007, pp.127-67

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://impresanewssul.com.br/projeto-de-aperfeiçoamento-do-artesanato-kaingang-em-chapeco-e-finalista-do-ix-premio-republica/>. Acesso em: 24 maio 2023.

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

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. **Projetica**, [S.l.], v. 14, n. 1, p. 1-24, 2023. DOI: 10.5433/2236-2207.2023.v14.n1.45823.

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.

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

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

SILVA SANTOS, G. L.; BRANDÃO, L.; GUIMARÃES, S. A arte, sua razão excludente e as políticas públicas. **Revista Digital do LAV**, [S.l.], v. 12, n. 2, p. 212-230, 2019. DOI: 10.5902/1983734836348. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/revislav/article/view/36348>. Acesso em: 14 nov. 2023.

SOUSA, Cyntia Santos Malaguti de. Design para inovação social e sustentabilidade: estratégia, escopo de projeto e protagonismo. *In*: OLIVEIRA, Alfredo Jefferson de; FRANZATO, Carlo; GAUDIO, Chiara Del. (Orgs). **Ecovisões projetuais**: pesquisas em design e sustentabilidade no Brasil. São Paulo: Blucher, 2017. *E-book*.

SOUSA, Ferdinan 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*: Raquel Gomes Noronha *et al.* (Orgs). **Comunidades criativas e saberes locais**: design no contexto social e cultural de baixa renda. Curitiba: 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.

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

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

XAKRIABÁ, Nei Leite. **Arte indígena xakriabá**: com um pé na aldeia e outro pé no mundo. 2022. 382 p. Dissertação (Mestrado) – Escola de Belas Artes, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais.

### **Agradecimentos**

À Associação Kamé Kanhru e Aldeia Kondá, por possibilitar o estudo. Ao Programa de Bolsas de Monitoria (PROMOP) da Universidade do Estado de Santa Catarina, pelo apoio nesta pesquisa.

Revisora do texto: Márcia Moura, Bacharel em Letras Português/Inglês (Universidade Anhembi Morumbi - SP). E-mail: [marcia.moura2b@gmail.com](mailto:marcia.moura2b@gmail.com).