

Etnodesign: resgate e valorização da cultura material dos povos indígenas

Paula Cristina Pereira Silva

Introdução

A cultura de um povo pode ser compreendida como um conjunto complexo de crenças, valores, aspectos linguísticos, artísticos, além da produção de artefatos materiais e de padrões de comportamentos sociais que são transmitidos pelas gerações, o que caracteriza e estrutura uma identidade. No Brasil, indígenas, africanos e europeus, com suas singularidades, compuseram a diversidade que representa a cultura brasileira. No entanto, as relações de dominação política e ideológica que marcaram o processo histórico e social dos diversos povos que habitavam no país foram reproduzidas também na constituição do patrimônio cultural.

[...] quando acreditamos que o Brasil foi feito de negros, brancos e índios, estamos aceitando sem muita crítica a ideia de que esses contingentes humanos se encontraram de modo espontâneo numa espécie de carnaval social e biológico. Mas nada disso é verdade. O fato contundente de nossa história é que somos um país feito por portugueses brancos e aristocráticos, uma sociedade hierarquizada e que foi formada dentro de um quadro rígido de valores discriminatórios (DaMatta, 1984, p. 46).

Ao longo do período de colonização, houve um grande esforço por parte dos europeus de imprimir seus padrões culturais como hegemônicos no Brasil, tentando, assim, aniquilar quaisquer traços culturais de outras etnias. A insistência da materialização de uma hegemonia cultural europeia e aristocrata foi o que fez perdurar até os dias atuais uma visão

estereotipada, pejorativa e preconceituosa em relação às outras culturas existentes no Brasil, fomentando posturas discriminatórias e pressupostos de subjugação. Aos povos indígenas foram destinadas tanto a imagem do selvagem sem alma, muito bem representada nas ilustrações assustadoras de Theodore de Bry (1528-1598) sobre o ritual antropofágico tupinambá, quanto a imagem do bom selvagem, na pretensão filosófica embasada na teoria de Rousseau (1755).

Esse cenário começou a mudar para as comunidades indígenas, segundo Markus (2006), a partir de 1970, quando começaram a aflorar, por toda América Latina, os movimentos indígenas a favor da preservação de suas identidades e seus direitos. No Brasil, as articulações, reuniões e assembleias indígenas começam mais sistematicamente a partir de 1974. Com isso, diversas organizações foram criadas e existem até hoje, como a União das Nações Indígenas (UNI). A Constituição de 1988 foi um grande marco, pois reflete os esforços empreendidos pelo movimento indígena e pelas organizações não governamentais que lutavam pela causa indígena, inaugurando um período rico de elaborações e de aprovações de leis e normas infraconstitucionais que buscam garantir a essas comunidades o direito à educação escolar básica bilíngue e diferenciada, determinando, ainda, o reconhecimento das características de cada etnia para a elaboração dos conteúdos curriculares e dos materiais didáticos.

Segundo Vidal e Silva (1995), o estudo das bases materiais constitui-se como uma estratégia interessante para se conhecer outras culturas, principalmente para desvendar questões relativas à vida cotidiana, ritual e artística. Por meio de investigações sobre cultura material, pode-se conhecer de fato a grande diversidade que existe entre os povos indígenas que vivem atualmente no Brasil. Povos esses que, geralmente, a partir de um repertório comum e relativamente pouco diversificado de matérias-primas, são capazes de produzir grande variedade de artefatos com técnicas, formas, motivos e concepções estéticas extremamente diferentes. Os estudos acerca da cultura material e das artes nas sociedades indígenas informam sobre o modo de vida nestas sociedades e também demonstram as singularidades que as distinguem da sociedade ocidental.

Diante disso, e do fato de o design poder colaborar na preservação e na valorização da diversidade cultural, o presente trabalho tem como objetivo apresentar o etnodesign como uma derivação das etnociências, capaz de contribuir com o resgate e com a valorização de elementos culturais, de natureza material ou imaterial, dos povos indígenas e, assim, com a redução das fronteiras interétnicas do Brasil. Dessa forma, o etnodesign apresenta-se como uma ferramenta teórico-metodológica que busca estudar os componentes que configuram as manifestações e os sistemas de conhecimento de um determinado povo ou região. Com a aplicação dessa ferramenta, o designer tem condições de aumentar o seu conhecimento sobre processos e tecnologias dos artefatos indígenas, fomentando uma discussão mais aprofundada sobre a cultura material dos nativos que influenciaram a formação da cultura brasileira.

Para isso, inicialmente, há uma abordagem sobre o termo cultura material, visando compreender o contexto em que surgiu, suas definições e suas dimensões estruturadoras. Nessa seção, utilizou-se como referencial teórico o material do historiador Marcelo Rede, *História a partir das coisas: tendências recentes nos estudos de cultura material* (1996), da arqueóloga Tania Lima, *Cultura material: a dimensão concreta das relações sociais* (2011) e do designer Marcus Dohmann, *A experiência material: a cultura do objeto* (2012). Em seguida, há uma seção que foca, brevemente, na história de luta e de resistência dos povos indígenas, para que, assim, fosse possível compreender o porquê de suas produções materiais terem sido relegadas a um segundo plano dentro da história e das pesquisas do Brasil, principalmente dentro do design. Para tal, utilizou-se o trabalho da liderança indígena, além de professor e doutor em Filosofia, Gersem Luciano, da etnia baniwa, *O índio brasileiro: o que você precisa saber sobre os povos indígenas no Brasil de hoje* (2006).

Isto posto, foi possível desenvolver uma terceira seção que tratasse especificamente sobre a cultura material indígena, a fim de se destacar a diferença da produção e da significação dos artefatos para esses povos frente à sociedade ocidental. Nesse momento, tornou-se necessário um embasamento teórico bem específico dentro das pesquisas de antropologia, ciência precursora nos estudos sobre os povos originários do Brasil.

Assim, investigou-se “O sistema de objetos nas sociedades indígenas: Arte e Cultura Material” (1995), de Lux Vidal e Aracy da Silva, *A fluidez da forma: arte, alteridade* (2007), de Els Lagrou, *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração na arte indígena* (2014), de Carlos Severi e Els Lagrou, e *Art and agency: an anthropological theory* (1998), de Alfred Gell.

Como finalização deste capítulo, há uma abordagem sobre a ferramenta etnodesign, destacando sua potência para o resgate e para a valorização da cultura material dos povos indígenas. Para a fundamentação teórica dessa seção, utilizou-se principalmente o trabalho de dois pesquisadores designers, *Etnodesign: um estudo do grafismo das cestarias dos M'by guarani de Paraty-Mirim* (2005), de José Nogueira, e *Design para a sustentabilidade cultural: recursos estruturantes para sistema habitante de revitalização de conhecimento local e indígena* (2014), de Ana Luísa Cavalcante. Para suporte da discussão acerca das definições de design, presente também nessa seção, recorreu-se aos trabalhos de Rafael Cardoso, *As origens históricas do designer: algumas considerações iniciais* (1996) e *Uma introdução à história do design* (2000), e de Vilém Flusser, *The shape of things: a philosophy of design* (1999).

Cultura material

Desde o seu nascimento, o ser humano interage com diversas materialidades, objetos e estruturas físicas que compõem todo seu entorno, como espaços públicos, residenciais, de lazer e de trabalho. E, apesar de a cultura material ter uma relação direta com a história humana, o seu conceito surgiu somente na segunda metade do século XIX com os estudos da Pré-História. Segundo Funari e Carvalho (2009, p. 4), o geólogo francês Jacques Boucher de Perthes, nas obras *Antiquités celtiques et antédiluviennes* (1847) e *De l'homme antédiluvien et de ses œuvres* (1860), foi um dos primeiros a empregar esse termo para analisar os objetos produzidos durante o período da Pré-História. Após as pesquisas desse geólogo, o termo cultura material difundiu-se aos poucos, sendo institucionalizado em 1919. Nesse ano, foi criada a Akademiia Istorii Material'noi Kul'tury

(Academia da História da Cultura Material) na Rússia. Com expressões eruditas de origem estrangeira e referencial greco-romano, segundo Romano e Gil (2004, p. 11-16), o objetivo da academia era investigar o passado de uma nação reconfigurada.

Esse termo, com mais de um século e meio de existência, que passou a ser o guia central dos estudos arqueológicos, recebeu diferentes definições, podendo ser abordado por diferentes vieses por áreas como antropologia, história, arquitetura, artes plásticas e, até mesmo, pelo design. Sob o ponto de vista da arqueologia vinculada à vertente histórico-cultural, cultura material pode ser compreendida como os vestígios daquilo que as pessoas criam, ou seja, os artefatos. Tais vestígios são tomados como provas concretas da existência de uma sociedade e podem esclarecer o funcionamento de uma determinada cultura. Entretanto, Funari e Carvalho (2009, p. 6) afirmam que correntes teóricas pós-modernas definem cultura material como tudo aquilo que é produzido ou modificado pelo ser humano e que, constantemente, é interpretado pelas pessoas. Diante do fato de que esse tema se encontra na interseção de diferentes campos do conhecimento, a presente seção não tem a pretensão de aprofundar nas diversas definições de cultura material, mas sim de compreender sua relação com suas dimensões estruturadoras: espacial, temporal e social (Bucaille; Pesez, 1989, p. 35).

Para compreender as dimensões que fundamentam a produção da cultura material, inicialmente, é importante discorrer sobre o termo cultura. Segundo o *Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa*, entende-se como cultura:

[...] o complexo dos padrões de comportamento, das crenças, das instituições e de outros valores espirituais e materiais transmitidos coletivamente e característicos de uma sociedade ou civilização (Ferreira, 1986, p. 508).

Embora esse termo seja amplamente explorado por diversas ciências, atualmente, segundo Bodley (1994), tem-se trabalhado muito com a definição sob a ótica da antropologia, que seria um conjunto de padrões

de comportamentos (sociológicos) e de pensamentos (ideológicos) aprendidos socialmente, compartilhados por dada sociedade, que são transmitidos de uma geração para outra.

Tais definições permitiram a diferenciação entre os níveis materiais e imateriais da cultura. Segundo Rede (1996), durante um bom tempo os padrões sociológicos e ideológicos da sociedade foram associados apenas à esfera do imaterial, do pensamento, da palavra, fosse ela oral ou escrita. E isso gerou a ideia de que o nível material de uma cultura não se associava à esfera do imaterial, como as relações sociais, mas sim, apenas, ao artefato, ao concreto. Diante disso, é importante destacar que a cultura material é material pela sua “fisicidade”, não estando presa somente aos níveis materiais da vida social. Segundo Dohmann (2012, p. 33), os artefatos refletem as vivências e os simbolismos, aspectos imateriais de uma sociedade. A cultura material não se situa fora do fenômeno social, mas emoldura-o, sustenta-o, fazendo parte dele, como uma de suas extensões. E exatamente por não se limitar apenas aos aspectos materiais que os artefatos possuem um papel que excede o quadro físico de uma cultura.

Bastaria dizer que não existem sentidos, valores ou mensagens culturais que sejam completamente internalizados na consciência (individual ou coletiva), que sejam criados em uma matriz que dispense a materialidade ou que sejam vetorizados apenas por circuitos operacionais imateriais. A cultura material é, por excelência, matriz e mediadora de relações (Rede, 1996, p. 274).

A dimensão espacial da cultura material é exatamente o seu caráter transdisciplinar, sua capacidade de interação com diversas áreas culturais, algo extremamente importante e necessário para sua estruturação e compreensão. Sobre os limites dessas áreas culturais, Bucaille e Pesetz (1989, p. 38) afirmam que “constatou-se então que, com frequência, elas não têm verdadeiramente limites precisos, mas que se sobrepõem todas mais ou menos”. Segundo esses autores, ainda, como um fenômeno cultural só pode existir assegurado em uma função efetiva no seu

contexto, a dimensão temporal é conectada à dimensão espacial, sendo assim, são interdependentes e dialeticamente ligadas.

Dessa forma, percebe-se que os estudos sobre cultura material e, portanto, sobre os artefatos que a representam, não podem ser desenvolvidos sem perpassar por diversas áreas culturais e por suas relações cronológicas, ou seja, por um campo sincrético. Segundo Lima (2011), a cultura material, entendida equivocadamente até a década de 1980 como um reflexo passivo do comportamento humano, hoje é compreendida pelo seu caráter ativo e transformador, podendo ser usada para promover mudanças sociais, marcar diferenças sociais, reforçar dominações sociais, demarcar fronteiras sociais e reafirmar resistências. Isso marca a dimensão social da cultura material.

Isto posto, entende-se que cultura material é o suporte material, físico, concreto da produção e da reprodução da vida social de uma cultura. Nesse sentido, os artefatos são considerados sob duplo aspecto: como produtos e como vetores das relações sociais. São tanto um resultado de certas formas específicas e historicamente determináveis de organização humana em sociedade quanto agentes que possibilitam que se produzam e se efetivem as relações sociais. Assim, fica claro que os estudos acerca da cultura material constituem um caminho privilegiado para acessar as dimensões mais escondidas de uma sociedade, seus aspectos encobertos nas relações sociais, o modo como as narrativas míticas influenciam a visão de mundo de um grupo, como operam as transformações culturais, enfim, como uma dada sociedade se concebe e se expressa por meio de símbolos. A manutenção da cultura material é a reafirmação da própria identidade daqueles que a produziram, de uma sociedade.

Povos indígenas, povos originários do Brasil

Os povos indígenas do Brasil são conhecidos por serem os habitantes originários das terras que hoje são conhecidas como continente sul-americano. São comunidades que já moravam há milhares de anos

nessas terras, muito antes de qualquer invasão europeia. Segundo o filósofo Gersem Luciano, da etnia baniwa, no livro *O índio brasileiro: o que você precisa saber sobre os povos indígenas no Brasil de hoje*, uma definição técnica da Organização das Nações Unidas (ONU), de 1986, diz que as comunidades, os povos e as nações indígenas são aqueles que:

[...] contando com uma continuidade histórica das sociedades anteriores à invasão e à colonização que foi desenvolvida em seus territórios, consideram a si mesmos distintos de outros setores da sociedade, e estão decididos a conservar, a desenvolver e a transmitir às gerações futuras seus territórios ancestrais e sua identidade étnica, como base de sua existência continuada como povos, em conformidade com seus próprios padrões culturais, as instituições sociais e os sistemas jurídicos (ONU, 1986 *apud* Luciano, 2006, p. 27).

A denominação “índio”, ou “indígena”, supostamente, surgiu de um erro náutico. O italiano Cristóvão Colombo, em nome da Coroa Espanhola, empreendeu uma viagem em 1492 rumo às Índias, na época uma região da Ásia. Devido às fortes tempestades, a frota de navios se perdeu do percurso original, ficando à deriva por muitos dias até alcançar uma região continental que Colombo imaginou ser as Índias, mas na verdade era o atual continente americano. E, assim, os habitantes já residentes nessas terras foram chamados de índios ou indígenas.

Já se passaram mais de 500 anos desde a primeira invasão europeia no Brasil e a denominação “índios” permanece até hoje. Para muitos não indígenas, essa intitulação é pejorativa, resultado de todo o processo histórico de discriminação e de preconceito contra esses povos nativos (Luciano, 2006). Infelizmente, durante muitos anos, nutriram-se dois imaginários sobre os povos indígenas: o primeiro sendo a ideia de que eram povos sem civilização, sem cultura, incapazes, selvagens, preguiçosos, traiçoeiros, e o segundo a noção do índio como o ser romântico, o protetor das florestas, símbolo da pureza, quase um ser como o das lendas e das obras literárias do romantismo brasileiro.

Esse cenário mudou com os movimentos indigenistas organizados a partir da década de 1970, que chegaram à conclusão de que era importante manter, aceitar e promover a denominação genérica de índio ou indígena como uma identidade que une, articula, visibiliza e fortalece todos os povos originários do atual território brasileiro e, principalmente, que demarca a fronteira étnica e identitária entre eles enquanto habitantes nativos e originários dessas terras (Luciano, 2006). A partir desse posicionamento, o sentido pejorativo de índio ou indígena foi sendo mudado para outro, o de identidade multiétnica capaz de unir, na luta por direitos e interesses comuns, povos historicamente distintos e rivais. “É nesse sentido que hoje todos os índios se tratam como parentes” (Luciano, 2006, p. 31).

É importante pontuar que o termo “parente” não elimina a diversidade existente entre os povos indígenas nem sugere que todos os índios são iguais ou semelhantes, significa apenas que tais grupos compartilham da mesma história de colonização opressiva e de alguns interesses comuns, como os direitos coletivos e a luta pela autonomia sociocultural de seus povos diante da sociedade global. Cada etnia indígena se constitui como uma sociedade única, possuindo uma cosmologia própria, que baseia e fundamenta toda a vida social, cultural, econômica e espiritual do grupo. Essa diversidade cultural dos indígenas, principal marca dessas sociedades, demonstra a multiplicidade de povos e das suas relações com o ambiente e com o meio espiritual, de variações de tipos de produção material e dos tipos de organizações sociais, políticas e econômicas.

Embora cada etnia indígena possua um modo específico de se estruturar, segundo Luciano (2006, p. 43), em geral, sua organização social é a família extensa, entendida como uma unidade do social articulada em torno do patriarca ou matriarca por meio de relações de parentesco ou afinidade política e econômica. Essas famílias geralmente reúnem todos os parentes do patriarca e da matriarca, assim como os dos filhos, dos genros, das noras, dos cunhados e outras famílias afins que se filiam à grande família por interesses específicos. Outra característica comum entre esses povos é o fato de que a estrutura de suas culturas em nada se refere ao grau de interação com a sociedade nacional não indígena, mas com a maneira de

ver e de se relacionar com a natureza. Nesse sentido, cada povo tem uma cultura distinta da outra, porque se situam na natureza e se relacionam com ela de maneira própria.

Segundo Luciano (2006), o processo de reafirmação das identidades étnicas, articulado inicialmente pela aceitação das denominações genéricas “índios” e “indígenas”, resultou na recuperação da autoestima dos povos originários, perdida ao longo da história de opressão e escravidão colonial. Os indígenas de hoje se orgulham de serem nativos, de serem originários, de serem portadores de uma civilização própria e de pertencerem a uma ancestralidade particular; estão reivindicando, assim, o reconhecimento de suas etnicidades e de seus territórios originais. Atualmente, os povos indígenas estão vivenciando um fenômeno conhecido como etnogênese, que é o resgate de culturas, tradições, línguas, bem como a reivindicação e a recuperação de terras ancestrais. As etnias que, por pressão política, econômica, religiosa, social ou por terem sido retiradas de suas terras, foram forçadas a se esconder e a negar suas identidades para sobreviver estão assumindo e recriando as suas tradições indígenas. Nesse sentido, os povos originários hoje, sobreviventes e resistentes à dominação política e ideológica da colonização europeia, estão em franca recuperação da autoestima identitária e, como desafio, buscam consolidar um espaço digno na história e na vida multicultural do país.

O linguista Aryon Rodrigues (1986), especializado nos povos nativos do Brasil, afirma que em 1500 havia no Brasil em torno de 5 milhões de índios e 1.175 línguas indígenas. Segundo estudo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), baseado no Censo de 2010 e divulgado em 2016, há cerca de 900 mil índios no Brasil, que se dividem entre 305 etnias e 274 línguas (Fellet, 2016).¹ Embora esses valores não representem nem metade da riqueza cultural que já existiu no país, segundo Fellet (2016), o Brasil ainda é um dos países com maior diversidade sociocultural do planeta. Diante disso, conclui-se que não existe uma única identidade cultural brasileira, mas diversas identidades, que, inclusive, coexistem e

1 Dados atualizados do Censo (IBGE, 2022) indicam uma população de 1.694.836 indígenas vivendo no Brasil.

resistem antes mesmo da chegada dos europeus ao Brasil. A compreensão dessa diversidade identitária é importante para a superação da visão conservadora de identidade nacional monolítica e para a valorização da alteridade do país.

O pesquisador José Francisco Nogueira (2005) afirma que é fato o reconhecimento da importante contribuição dos povos indígenas para a formação da sociedade brasileira, sobretudo na cultura material (cestos, balaies, redes de dormir). Contrariamente ao que se costuma ler em alguns livros, pensados e escritos a partir da ótica dos não indígenas, de acordo com Luciano (2006, p. 48), os nativos do continente americano haviam desenvolvido grandes e avançadas civilizações, muito semelhantes às indo-europeias e, em muitos aspectos, até mais sofisticadas. Assim, a transferência de conhecimento para os que chegavam foi um fenômeno natural e de grande valia para o surgimento de uma cultura material multiétnica e dinâmica. O trecho abaixo, retirado do artigo “Cultura e brasilidade”, de Myriam da Costa Hoss Rabaçal, atesta algumas influências indígenas, especificamente na cultura material do Brasil.

Entre os objetos classificados como utensílios domésticos e culinários, destacam-se peneiras de fibras vegetais, colheres feitas de conchas ou de pau, cuias de cabaça e de coco, cesto de palha, cipó, taquara e casco de tatu, pilões e abanos, moringas e potes de barro, com superfícies lisas ou trabalhadas. Na caça, registra-se o emprego de armadilhas, tais como o laço ou juçana para passarinhos, a arapuca para aves, o mundéu para animais, o uso de instrumentos como o bodoque, para atirar bolas de barro endurecido ou pedras, a funda, as laçadas de couro ou corda, para arremessar pedras, e as bolas boleadeiras, os laços com pedras para derrubar animais. No setor de ornamentação e de vestuário, temos as tangas, os braceletes, colares de penas e dentes de animais, que são notadas na indumentária dos participantes (Rabaçal, 2005 *apud* Nogueira, 2005, p. 29).

Por mais que alguns elementos das culturas indígenas estejam diariamente presentes na sociedade não indígena, ainda está sendo construída

uma discussão sobre a cultura material das etnias que não estavam no centro do processo da colonização, mas sim nas margens, principalmente do ponto de vista do design. Segundo Nogueira (2005), muitos objetos produzidos pelas etnias indígenas ainda são classificados como elementos exóticos, desprezando-se a riqueza simbólica e técnica que eles carregam. O resultado desse tipo de visão preconceituosa é o mais profundo desconhecimento de uma rica e diversificada extensão da cultura material do Brasil.

A cultura material dos povos indígenas

As manifestações visuais das etnias indígenas do Brasil foram relegadas a um segundo plano durante anos. Tais produções, simbólicas ou estéticas, receberam um novo impulso a partir da década de 1960, sendo consideradas extremamente relevantes para o entendimento da vida em sociedade. Pelo viés da antropologia, de acordo com Vidal e Silva (1995), a compreensão de um artefato deve levar em consideração tanto as condições de sua fabricação e uso quanto os seus significados simbólicos e as instâncias sociais a que se refere. Dessa forma, para um conhecimento pleno de um artefato, é necessário considerar o seu contexto mais amplo e sua característica de componente de um sistema de relações sociais, para que seja possível analisar as muitas dimensões e significações que, nas sociedades indígenas, materializam-se.

Essa análise sistêmica é uma abordagem particularmente difícil de se realizar sob a visão ocidental de mundo, que geralmente cria dicotomias que disseminam a ideia de campos distintos entre certas atividades e conceitos (artesanato/arte, belo/feio), os quais, nos povos nativos, estão plenamente integrados. Assim, nas culturas indígenas não há um recorte, dentro da experiência coletiva, do que pode ser qualificado como cultura material ou arte, tanto que “a maior parte das culturas não ocidentais não têm uma palavra para designar o que nós chamamos ‘arte’, porque para eles não se trata de uma especialidade separada do resto da vida” (Vidal; Silva, 1995, p. 374). Enquanto, geralmente, na sociedade ocidental,

arte é dissociada da vida social – uma “boa arte” não tem nenhuma outra função além de ser arte, de suscitar reflexões e sensações ou de provocar uma experiência estética –, nas manifestações indígenas, trata-se da arte da vivência. Na gênese dos artefatos indígenas está a própria cosmologia do povo; na escolha dos materiais, no modo como são trabalhados ou na forma que adquirem estão embutidos os símbolos de sua mitologia.

Os indígenas e outros povos não ocidentais não fazem artefatos apenas para serem contemplados, tudo o que fabricam, além de ser bonito, tem que ser bom. Segundo Vidal e Silva (1995, p. 374), em muitas línguas indígenas, como a dos xavantes, etnia do Mato Grosso, uma mesma palavra é utilizada para designar beleza e a utilidade do artefato. As autoras ainda pontuam que entre os kaxinawa, etnia do Acre, bom, saudável e bonito são sinônimos na sua língua. O que é bonito é bom, porque foi feito segundo suas regras culturais. Uma pintura corporal é bonita quando reflete a identidade específica da sociedade a que pertence e se está obedecendo às regras sociais do coletivo, ou seja, o desenho certo usado pela pessoa certa. Uma pessoa doente não usará os mesmos desenhos que uma pessoa saudável, já que se encontra em estado caracterizado pelos indígenas por ausência de beleza, momento que exige certo isolamento. Assim, a pessoa enferma deve se retirar da vida pública até restabelecer suas forças para poder participar de novo, de forma “bonita”, das tarefas do dia a dia. A mesma lógica se mantém para a criação de um artefato como o cesto. Este só será bonito quando for bom, ou seja, útil. Com isso, o cesto precisa ser feito dentro dos moldes culturais da sociedade, tanto em termos técnicos quanto estéticos, e seguir os estilos usados pelos antepassados para esse tipo de objeto. Isso demonstra que a tradição também é referência importante na avaliação da beleza de um artefato.

Percebe-se que, para os indígenas, não há distinção entre artefato e arte, pois a função prática utilitária é tão relevante quanto a função estética e simbólica para, respectivamente, contemplação e significação. É por meio da dimensão estética que corpos e objetos agem no mundo ameríndio. Essa noção de agenciamento (*agency*) é abordada no âmbito estético pelo antropólogo Alfred Gell como “crítica ao modelo representacionista

nas ciências humanas” (Lagrou, 2009, p. 32). Gell (1998) supera a ideia contemplativa da arte clássica ocidental, pois não se aplica ao universo da arte indígena, no qual as dicotomias arte/artefato, belo/feio, função/contemplação, corpo/objeto/espírito fracassam diante de um domínio estético mais amplo, que permeia os corpos, os artefatos, os rituais e as comidas, delineando seu plano decorativo como uma esfera que é ao mesmo tempo performativa e viva, que age eficazmente na realidade social em que opera.

Os estudos de Neto (2006) sobre a cerâmica da etnia wauja exemplificam essa noção de agenciamento e a esfera sistêmica social (cosmovisão) a qual pertence o artefato indígena. Segundo um mito desse povo, todos os tipos de artefatos cerâmicos pertencentes a sua sociedade foram trazidos sobre o dorso de uma grande cobra, conforme a ilustração (Figura 1). Entre esses artefatos vieram as panelas e todas elas cantavam o nome da cobra numa escala que ia dos tons agudos aos graves, as pequenas cantavam em tons agudos e as grandes em tons graves. “A chegada mítica das panelas dá-se como uma dramatização musical da sua natureza físico-formal, a escala tonal correspondendo à escala dimensional” (Neto, 2006, p. 360). Esse mito é a referência para a produção das panelas dessa etnia, uma panela bem feita ressoará no tom adequado ao seu tamanho, som este entoado em sua chegada mítica sobre o dorso da cobra. E é por meio de leves batidas no fundo externo que o ceramista avalia se o som da panela concorda com sua forma.

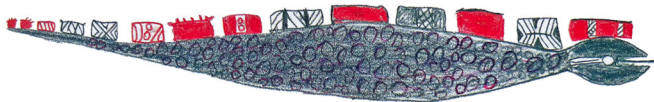


Figura 1 – Desenho da cobra Kamalu Hai com as panelas cantantes nas costas

Fonte: Coleção Aristóteles Barcelos Neto (Lagrou, 2009).

Tem-se, como outro exemplo, o banco da etnia kaxinawa, que ultrapassa a função utilitária e decorativa, ocupando o lugar de uma manifestação

material intrinsecamente conectada com a construção do corpo. Segundo a antropóloga Els Lagrou (2007), existe um mito entre certos povos indígenas de que as primeiras figuras humanas foram esculpidas num tronco oco de uma árvore. Esse imaginário da árvore como protótipo para o corpo humano é recuperado pela etnia kaxinawa de múltiplas maneiras. Primeiramente, durante o rito de passagem, das raízes tubulares da árvore samaúma, um banco com a imagem da criança é esculpido pelos pais, ou seja, duas pernas com um buraco no meio, conforme pode ser observado na Figura 2. A vida é aderida aos bancos a partir de um canto ritual e um banho de rio, no qual os homens os tingem de vermelho e os levam para casa para que as mães das respectivas crianças os pintem com o *xunu kene*, o grafismo que representa a samaúma. Os desenhos visam transmitir à criança o conhecimento da samaúma, conhecida pela vida longa, por ser detentora do conhecimento da vida e da morte, pelas raízes profundas e coração forte. No momento do ritual para dar vida ao banco, o canto se dirige ao artefato como se fosse uma pessoa. Só assim o banco terá de fato potencial de passar suas qualidades para a criança durante seus momentos de descanso ao longo do rito de passagem. Importante destacar que a criança receberá na sua pele, depois do ritual, a mesma decoração do banco.



Figura 2 – Banco kaxinawa, pintado com *xunu kene*, desenho da samaúma

Fonte: Coleção Harald Schultz (Lagrou, 2009, p. 46).

Assim como para os kaxinawa, em várias outras etnias é comum a fabricação dos artefatos estar relacionada com a fabricação de corpos e de pessoas. Inclusive, para vários povos, assim como as pessoas, os artefatos têm seu tempo certo de vida, que depende da sociedade em que estão inseridos e da função que desempenham. Existem artefatos que não sobrevivem ao seu uso durante o ritual e outros que são usados até o dono morrer para depois serem destruídos ou enterrados com ele. Segundo Lagrou (2007, p. 102), a vida dos artefatos na Amazônia tende a seguir um ritmo diferente do que ocorre na Melanésia, por exemplo, em que os colares e braceletes kula sobrevivem por muito tempo à morte biológica dos seus donos, tornando-se extensões de sua pessoa que mantêm suas lembranças vivas. As pinturas são gravadas na superfície platinada e polida do artefato que, quanto mais velho, mais valioso se torna. Já em grande parte da Amazônia, a lógica é outra, o destino dos artefatos segue o seu dono. Quando o corpo se desintegra e a alma tem que partir, tudo o que lembra o dono, e que pode provocar seu apego a esse mundo, precisa se dissolver ou ser destruído. É importante destacar que isso não é uma regra a todos os artefatos, nem a todos os povos indígenas. As flautas, por exemplo, funcionam na mesma lógica que as estátuas africanas, que, por meio da sua sobrevivência, garantem a continuidade do laço com o seu antigo dono. Entretanto, segundo Lagrou (2007, p. 103), “a imagem da flauta não pode nunca abandonar os descendentes dos donos e precisa ser continuamente alimentada como se fosse uma criança, se não se vingará, causando morte na família de seu dono”.

Isto posto, fica claro que a cultura material para o universo indígena ocupa o espaço de expressão cosmológica, revelando o código simbólico compartilhado por todos os membros da comunidade. Esses artefatos alcançam um elevado grau de rigor técnico, formal e de beleza, muitas vezes maior que o necessário para que cumpram suas funções, de modo que evidenciam um importante atributo estético ou uma veemente vontade de beleza que estão além do mero valor utilitário.

Um arco cerimonial emplumado dos Borôro – mas não um arco comum –, uma enorme peneira Desâna, trançada de forma a ressaltar desenhos decorativos – mas não qualquer peneira –,

seriam criações artísticas porque se destacam como objetos de beleza extraordinária. O importante, porém, é que, lá, qualquer arco comum de caça ou qualquer peneira reles de colher mandioca são muito mais belos e perfeitos do que seria necessário para cumprir suas funções de uso (Ribeiro, 1962, p. 30).

Nesse sentido, a cultura material reflete a ecologia, a economia, a ideologia e, em função disso, o estilo de vida dos povos indígenas. O estudo das expressões materiais da cultura dessas comunidades favorece o delineamento do perfil de suas sociedades, além de elementos importantes para o conhecimento de uma história ainda não revelada, já que se sabe que a cultura material constitui testemunho complementar de informações sobre migrações, contatos interétnicos, desenvolvimento das técnicas, dentre outros. Tal estudo pode contribuir ainda com o estabelecimento de novos estilos artesanais e novos modelos de confecção de artefatos.

Etnodesign: uma costura entre design e cultura

Durante muitos anos, grande parte das pesquisas desenvolvidas na área de design era restrita aos estudos que tinham o design industrial como tema principal. A atuação do design limitou-se a atividades relacionadas a produtos desenvolvidos em larga escala, com características alinhadas ao consumismo capitalista, ficando, desse modo, a cargo da antropologia os estudos sobre a cultura material e imaterial dos povos indígenas e de outras comunidades tradicionais (quilombolas, ribeirinhas etc.). Diante disso, faz-se necessária uma abordagem sobre os conceitos de design, bem como uma investigação sobre a história da chegada dessa ciência ao Brasil, para, assim, compreender o porquê de o design brasileiro ter inibido as referências locais em sua constituição e em suas pesquisas.

A definição do que é design sempre foi motivada por discussões fervorosas. Alguns o entendem como o planejamento formal e construtivo para qualquer tipo de criação em série. Com isso, buscam as origens dessa

atividade na Roma Antiga (com suas louças e suas armas padronizadas), na volumosa fabricação de azulejos praticamente idênticos na Europa medieval ou, até mesmo, no surgimento da prensa tipográfica (Cardoso, 1996, p. 59). Pelo viés da etimologia, o termo vem de *designare*, do latim, que significa: desenhar, idear, delinear, designar, marcar, notar, assinar, eleger, destinar, nomear, empreender, resolver, determinar. O filósofo Flusser (1999) destaca que, independentemente das questões etimológicas e históricas, o mais importante é a questão semântica, conforme sua citação a seguir.

Em inglês, a palavra design é substantivo e também verbo (ambos dizem muito a respeito da natureza da língua inglesa). Como substantivo, significa – entre outras coisas – propósito, plano, intenção, objetivo, esquema, enredo, motivo, estrutura básica, todos esses (e outros significados) estão ligados a esperteza e ilusão. Como verbo (*to design*: projetar), significa inventar alguma coisa, simular, desenhar, dar forma, ter desenhos em alguma coisa. A palavra deriva do latim *signum*, significando sinal, e elas dividem a mesma raiz antiga. Assim, etimologicamente, design significa “*de-sign*” (de-sinal) (Flusser, 1999, p. 27, tradução nossa).²

Outra definição para a palavra design está na língua inglesa, que se refere tanto à ideia de plano/intenção quanto à configuração e à estrutura. Percebe-se que, do ponto de vista etimológico, o termo já contém, nas suas origens, uma ambiguidade, uma tensão dinâmica, entre um aspecto abstrato de conceber, projetar, atribuir e o aspecto concreto de registrar, configurar e formar (Cardoso, 2000, p. 16). A maioria das definições atuais concorda que o design opera a junção desses dois níveis, atribuindo forma material a conceitos intelectuais.

2 “In English, the word design is both a noun and a verb (both of which say a lot about the nature of the English language). As a noun, it means – among other things – purpose, plan, intention, objective, scheme, plot, motive, basic structure, all of which (and other meanings) are linked to cleverness and illusion. As a verb (*to design*), it means to invent something, to simulate, to draw, to give form, to have designs on something. The word derives from the Latin *signum*, meaning sign, and they share the same ancient root. Thus, etymologically, design means ‘de-sign’.”

Mesmo havendo uma extensa abordagem histórica, etimológica e até semântica sobre o design, está em processo de construção a discussão sobre a cultura material das mais diversas etnias que formam a nação brasileira. Segundo Nogueira (2005), grande parte dos designers e dos teóricos do design no Brasil tem seu olhar voltado para as criações dos países industrializados, um gosto pelo que é de fora, havendo uma negligência sobre a cultura material do país. Pouco se discute sobre as práticas culturais, métodos de fazer, construir e criar dos povos originários ou minoritários. Prova disso, segundo Cavalcante (2014), é que mesmo a Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (Unesco) reconhecendo o conhecimento local como parte do patrimônio cultural da humanidade, as formas de expressão indígenas registradas no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) são insuficientes em relação à quantidade de etnias no Brasil. Como Patrimônio Cultural do Brasil, o Iphan registrou, segundo a lista de 2016 dos bens catalogados por estado disponíveis no site, 38 bens. Desses, somente seis se referem a culturas indígenas.

O processo de afastamento do design brasileiro para com suas origens culturais e étnicas muito se deve ao processo de implementação das escolas de design no país. Um exemplo disso é o caso da pioneira Escola Superior de Desenho Industrial (Esdí), no Rio de Janeiro, com modelo inspirado na escola alemã Ulm. Essa base de ensino eurocentrista foi a grande responsável para que houvesse um afastamento, por parte de algumas das escolas de design, daquilo que pertence culturalmente ao Brasil, elementos importantes para a construção do imaginário do ser brasileiro. Outras áreas do conhecimento, como a educação, a história ou a antropologia, por exemplo, já adotaram métodos de investigação que incluem o saber veiculado no interior das culturas indígenas, partes integrantes da abrangente cultura brasileira. No design, essa interação cultural existe, mas ainda é pequena. Segundo Nogueira (2005), na maioria dos cursos de design não há referência às manifestações plásticas indígenas. Privilegia-se, nas escolas brasileiras, o ensino da história da arte pela vertente de todos os “ismos” eminentemente europeus, tais como o cubismo, o impressionismo, o modernismo etc. Tendo consciência da contribuição dos povos originários na formação da cultura material e

imaterial brasileira, é importante que escolas, professores e pesquisadores em design desenvolvam um maior interesse pelas culturas indígenas que compõem o Brasil.

Diante desse quadro de relações entre as questões do design e as questões étnicas, surge o etnodesign, um nicho de pesquisa recente no Brasil, tanto que, segundo Nogueira (2005), ao se fazer uma busca com as variantes da palavra (etnodesign, ethno-design, etno-design) em sites na internet em língua portuguesa, encontra-se pouco mais de 50 ocorrências. Contudo, uma busca por “design” vai revelar mais de 3 bilhões de menções ao termo. Uma das primeiras definições encontradas na academia para etnodesign foi a dissertação do designer José Francisco Nogueira sobre as cestarias guarani, que o define como o ramo de estudo do design que se propõe a resgatar os processos e tecnologias próprias a grupos étnicos brasileiros que contribuíram para a formação dos produtos que fizeram e ainda fazem parte do cotidiano do Brasil (Nogueira, 2005). Tem-se como objetivo o rompimento com o preconceito instalado sobre tais produtos – muitas vezes entendidos somente como artigos “exóticos” e utilizados como ornamentação – para ressaltar o seu verdadeiro universo simbólico, tecnológico e cultural. Assim, o autor conclui que o etnodesign é “como um ramo de estudo do design, capaz de reduzir as fronteiras interétnicas no meio cultural e social em que o design está inserido” (Nogueira, 2005, p. 130). A proposta inicial de Nogueira (2005) foi revisada e reestruturada no doutorado da designer Ana Luísa Cavalcante sobre o design para a sustentabilidade do conhecimento local da etnia kaingang, que pontuou o etnodesign como um campo de pesquisa que visa possibilitar a revitalização e a valorização de elementos e características culturais, de natureza material e imaterial, formadores de uma região ou de um povo. Valendo-se de estudos em etnodesign, “a identidade cultural brasileira poderá ser definida por meio de trabalhos de reconhecimento, identificação e preservação da cultura material autóctone” (Cavalcante, 2014, p. 87).

O etnodesign, ao estimular novas pesquisas em design, focadas na cultura material ou imaterial, possibilitará uma compreensão melhor da cosmologia do mundo ameríndio, universo em que a arte e a vida se confundem,

em que qualquer objeto do cotidiano apresenta em seu design associação de diferentes conteúdos utilitários, artísticos e simbólicos. E, conforme pode ser observado na seção anterior, para os povos originários, a função prática e utilitária é tão relevante quanto a função estética e simbólica para contemplação e significação. Cavalcante (2014) ressalta que tais funções também são inerentes ao processo de design. Não há distinção entre o uso e a contemplação dos artefatos e, para Lagrou (2009, p. 13), “apenas quando o design vier a suplantar as ‘artes puras’ ou ‘belas artes’ teremos nas metrópoles um quadro similar ao das sociedades indígenas”. Reforça-se, com o pensamento da antropóloga, a ideia de que os artefatos que tais sociedades produzem têm muita relação com o design pela preocupação concomitante com funções estéticas e simbólicas na confecção de um objeto utilitário.

Para o design, pesquisas de etnodesign poderão se desprender de uma visão internacionalizada, sobretudo a eurocêntrica e a americanizada, que estão focadas somente nos países industrializados e no que eles produzem. Por esse viés, o design se aproxima da antropologia simbólica e estética, em um consistente trabalho de reconhecimento e de identificação da cultura material e imaterial, contribuindo para definir a identidade brasileira. Para tanto, o processo de investigação etnográfica³ tem que começar a fazer parte do universo acadêmico do design no Brasil, tornando-se uma ferramenta capaz de contribuir com a consolidação da identidade nacional e com a construção da identidade do design brasileiro. Em uma perspectiva transdisciplinar, o olhar do designer pode revelar descobertas no tocante ao resgate de conhecimento, de interpretações do universo simbólico das etnias indígenas, no reencontro e na valorização do “fazer com as mãos”.

3 Segundo Cavalcante (2014, p. 144), a etnografia envolve experimentação, uma procura de múltiplas fontes de informações, dados e evidências para se alcançar diferentes perspectivas por meio da observação participativa e por registros em diário de campo. Na maioria das vezes, é equacionada com uma imersão mais profunda do pesquisador dentro da cultura, do grupo ou da comunidade estudada.

Considerações finais

Apesar da riqueza de produção material indígena de hoje, gerada pelas 274 etnias que ainda existem e resistem no Brasil, os estudos sobre os artefatos desses povos ainda são relegados a um segundo plano dentro do campo do design. Tal situação ainda é um reflexo da visão preconceituosa da colonização, que, embasada na noção de superioridade, impediu a comunicação e a compreensão sobre a maneira de ser e de produzir desses povos, fato que contribuiu para o imaginário de que tais produções não existiam antes do contato com o homem branco.

Inclusive, em algumas publicações sobre a história da arte no Brasil, mais especificamente em materiais didáticos, há um congelamento cronológico da arte indígena, localizando-a, na linha do tempo, num período posterior à arte rupestre neolítica e anterior ao aparecimento do barroco e de demais influências europeias no país, como se tais produções tivessem se encerrado naquele período. A falta de atualização sobre a cultura material dos povos indígenas contribui para uma diferenciação do que seria arte brasileira pré e pós-contato, o que reforça, de certa maneira, a conotação preconceituosa de que o modelo europeu seria mais desenvolvido.

A gente não consegue reconhecer o que a gente não conhece [...]. Precisamos conhecer e valorizar essas iniciativas. Elas são a única forma de a gente se alimentar para poder preservar essa diversidade tão incrível que caracteriza as culturas latino-americanas, especialmente, a cultura brasileira (Borges, 2011 *apud* Cavalcante, 2014, p. 87-88).

Diante disso, e do fato de que os artefatos constituem a cultura material de um dado povo, no caso específico das comunidades indígenas, elas carregam envolta às suas materialidades a cosmologia daquela cultura, entende-se o estudo desses elementos como a reafirmação da própria identidade daqueles que a produziram e sua preservação mostra-se até mesmo como um importante instrumento político. Isto posto, acredita-se que o designer, atuando como agente social, por meio de pesquisas em

etnodesign, pode contribuir com a revitalização e a valorização de saberes e tecnologias dos povos originários, corroborando o enriquecimento do patrimônio material nacional.

Referências

BODLEY, John. **Cultural anthropology**: tribes, states, and the global system. Mountain View: Mayfield Pub. Co., 1994.

BUCAILLE, Richard; PESEZ, Jean-Marie. Cultura material. *In*: Imprensa Nacional; Casa da Moeda. **Enciclopédia Einaudi 16**. Homo-domesticação. Cultura material. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1989.

CARDOSO, Rafael. As origens históricas do designer: algumas considerações iniciais. **Estudos em Design** – Design Articles, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, 1996.

CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Edgard Blücher, 2000.

CAVALCANTE, Ana Luísa. **Design para a sustentabilidade cultural**: recursos estruturantes para sistema habilitante de revitalização de conhecimento local e indígena. 2014. 321p. Tese (Doutorado em Engenharia e Gestão do Conhecimento) – Centro Tecnológico, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

DAMATTA, Roberto. **O que faz o Brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1984.

DOHMANN, Marcus. A experiência material: a cultura do objeto. *In*: DOHAMANN, Marcus (org.). **A experiência material**: a cultura do objeto. Rio de Janeiro: Rio Books, 2012. p. 31-46.

FELLET, João. ‘Dia do Índio’: estudo revela 305 etnias e 274 línguas entre povos indígenas no Brasil. **BBC News Brasil**, Washington, 3 jul. 2016. Disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/brasil-36682290>. Acesso em: 15 nov. 2016.

FERREIRA, Aurélio. **Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa**. São Paulo: GAMMA, 1986.

FLUSSER, Vilém. **The shape of things: a philosophy of design**. London: Reaktion Books, 1999.

FUNARI, Pedro Paulo; CARVALHO, Aline Vieira. Cultura material e patrimônio científico. In: GRANATO, Marcus; RANGEL, Márcio (org.). **Cultura material e patrimônio da ciência e tecnologia**. Rio de Janeiro: MAST, 2009. p. 3-12.

GELL, Albert. **Art and agency: an anthropological theory**. Oxford: Clarendon Press, 1998.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). Censo Demográfico. IBGE, [s. l.], 2010. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/educacao/9662-censo-demografico-2010.html>. Acesso em: 28 nov. 2025.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Censo Demográfico 2022**. Disponível em: <https://censo2022.ibge.gov.br/panorama/?localidade=BR>. Acesso em: 16 jan. 2026.

LAGROU, Els. **A fluidez da forma: arte, alteridade**. Rio de Janeiro: TopBooks, 2007.

LAGROU, Els. **Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação**. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2009.

LIMA, Tania. Cultura material: a dimensão concreta das relações sociais. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi Ciências Humanas**, Belém, v. 6, n. 1, 2011, p. 11-23.

LUCIANO, Gersem. **O índio brasileiro: o que você precisa saber sobre os povos indígenas no Brasil de hoje**. Brasília: Ministério da Educação; Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade; Laced/Museu Nacional, 2006. Disponível em: <https://acervo.socioambiental.org/sites/default/files/documents/I4L00025.pdf>. Acesso em: 28 set. 2016.

MARKUS, Cledes. **Identidade étnica e educação escolar indígena**. 2006. 157p. Dissertação (Mestrado em Educação) – Centro de Ciências da Educação, Universidade Regional de Blumenau, Blumenau, 2006.

NETO, Aristóteles Barcelos. A cerâmica wauja: etnoclassificação, matérias-primas e processos técnicos. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, n. 15-16, p. 357-370, 2006. Disponível em: <https://revistas.usp.br/revmae/article/view/89727/92543>. Acesso em: 15 nov. 2016.

NOGUEIRA, José Francisco. **Etnodesign: um estudo do grafismo das cestarias dos M'by guarani de Paraty-Mirim (RJ)**. 2005. 130p. Dissertação (Mestrado em Artes e Design) – Departamento de Artes e Design, Pontifícia Univesidade Católica, Rio de Janeiro, 2005.

REDE, Marcelo. História a partir das coisas: tendências recentes nos estudos de cultura material. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 4, n. 1, 1996, p. 265-282.

RIBEIRO, Darcy. **A política indigenista brasileira**. Rio de Janeiro: Ministério da Agricultura, 1962.

RODRIGUES, Aryon Dall'Igna. **Línguas brasileiras: para o conhecimento das línguas indígenas**. São Paulo: Loyola, 1986.

ROMANO, Ruggiero; GIL, Fernando. **Enciclopédia Einaudi 10**. Dialética. v. 10. Porto: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2004.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Discourse on inequality**. Holland: Marc-Michel, 1755.

SEVERI, Carlos; LAGROU, Els. **Quimeras em diálogo: grafismo e figuração na arte Indígena**. v. 1. 1. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

VIDAL, Lux; SILVA, Aracy. O sistema de objetos nas sociedades indígenas: arte e cultura material. In: SILVA, Aracy; GRUPIONI, Luís Donisete (org.). **A temática indígena na escola: novos subsídios para professores de 1º e 2º graus**. Brasília: MEC; Mari/Unesco, 1995.