

Os sistemas simbólicos dos indígenas Kaingangs, a sua relação com o tradicionalismo gaúcho e a apropriação cultural

The symbolic systems of the indigenous Kaingangs, their relationship with gaúcho traditionalism and cultural appropriation

Francisco Ailton Santos

Mestre em História

Universidade de Caxias do Sul (USC)

franciscoaitlon@outlook.com

Juliane Petry Panozzo Cescon

Pós-doutorado em História

Universidade de Caxias do Sul (USC)

jppanozzo1@ucs.br

Recebido: 05/11/2023

Aprovado: 14/04/2025

Resumo: Este artigo caracteriza-se pelo estudo da cultura dos povos indígenas gaúchos, em especial da etnia Kaingang, perpassando pela sua linguagem visual, iconografia e cosmologia. Este, tem como objetivo analisar alguns dos achados iconográficos da etnia e suas relações com o movimento tradicionalista do Rio Grande do Sul. O presente trabalho pretende também elucidar o quanto essa etnia sofre com o abafamento e apropriação de sua cultura por diversos momentos com o passar dos anos. A pesquisa foi realizada a partir da bibliografia da escritora gaúcha Véra Stedile Zattera, especialmente sobre as vestimentas indígenas e tradicionalistas, as análises iconográficas de Erwin Panofsky, se amparando nas definições de cultura de Clifford Geertz e Roque de Barros Laraia.

Palavras-chave: História; Kaingangs; Apropriação Cultural; Tradicionalismo Gaúcho.

Abstract: This article is characterized by the study of the culture of the indigenous peoples of Rio Grande do Sul, especially the Kaingang ethnic group, including their visual language, iconography and cosmology. This aims to analyze some of the iconographic findings of the ethnic group and their relations with the traditionalist movement of Rio Grande do Sul. The present work also aims to elucidate how much this ethnic group suffers from the suppression and appropriation of their culture at various times with the over the years. The research was carried out based on the bibliography of the Gaucho writer Véra Stedile Zattera, especially on indigenous and traditionalist clothing, the iconographic analyzes of Erwin Panofsky, based on the definitions of culture by Clifford Geertz and Roque de Barros Laraia.

Keywords: History; Kaingangs; Cultural Appropriation; Gaucho Traditionalism.

Sistemas simbólicos Kaingang

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

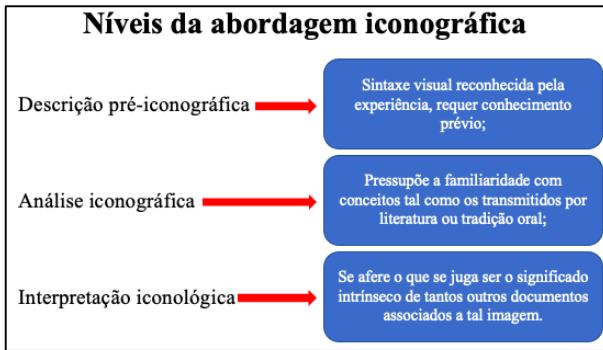
As imagens são parte de uma cultura e, para serem compreendidas, é preciso adentrar nessa cultura (Panofsky, 2007). Desta forma, a imagem pode expressar não somente uma ideia, mas toda uma construção de mundo – assim, as imagens e símbolos devem ser compreendidas como um documento histórico e cultural.

Sandra Jatahy Pesavento (2003) se utiliza das palavras de Panofsky para versar sobre o reconhecimento iconográfico de leitura de imagens para os historiadores, sugere:

Há que registrar o que se vê, o primeiro plano e também o segundo, o fundo de tela, os detalhes, os acessórios, a paisagem e o entorno, os elementos secundários, enfim, que tal como no método indiciário levarão a imagem a falar e revelar significados, identificando mensagens e motivações. [...] Nessa medida, o historiador sai realmente da imagem para recorrer ao seu capital específico de conhecimentos que lhe permitirão, por sua vez, retornar à imagem para chegar a uma forma de interpretação mais elevada (Panofsky, 1991 *apud* Pesavento, 2003).

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

Figura 1 - Níveis de uma abordagem iconológica.



Fonte: O autor, adaptado de Panofsky, 2007.

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

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

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

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

LaLeslie White, antropólogo norte-americano contemporâneo, segundo Roque de Barros Laraia (1986), considera que “a passagem do estado animal para o humano ocorreu quando o cérebro do homem foi capaz de gerar símbolos. Todo comportamento humano se origina no uso de símbolos”. A etnia Kaingang baseia fortemente a sua cultura e sociedade no uso de símbolos, com significados que transcendem o nosso entendimento de “não-índio”. As civilizações se espalharam pelo mundo e perpetuaram seus modos de vida através do uso dos símbolos. Laraia (1986, p. 55) nos diz que toda cultura depende de símbolos e que sem o símbolo não haveria cultura e o homem seria apenas um animal, não um ser humano. O comportamento humano é o comportamento simbólico, sendo que somos os únicos seres capazes de criar símbolos que geram mensagens que podem ser interpretadas e novamente reproduzidas.

Para Clifford Geertz (2008), todos os homens são geneticamente aptos para receber um programa, e este programa é o que chamamos de cultura. Em algumas das definições de Geertz para cultura ele nos diz que é “um conjunto de mecanismos de controle, planos, receitas, regras, instruções para governar o comportamento”. Assim, a cultura nos sugere um caminho a ser seguido em sociedade e dependendo do nosso comportamento frente a esses “mecanismos de controle” podemos ou não sermos aceitos em determinadas situações sociais. Estudar a cultura dos Kaingangs é, portanto, ir muito além dos códigos de símbolos partilhados por eles, é estudar a sua visão de mundo e a partir desse entendimento gerar uma relação de alteridade.

Os símbolos, em contextos sociais e políticos, são instrumentos que projetam ordem e poder. Roger Chartier (1987) nos diz que as representações simbólicas passam pelo campo das concorrências e das competições buscando relações de dominação e poder. Segundo ele, os símbolos tendem a impor autoridade e legitimação de alguns grupos sobre outros. O sociólogo e antropólogo Marcel Mauss (1927) aponta que, mesmo as representações coletivas mais elevadas só passam a existir de fato quando orientam ações, as quais visam à construção de um mundo social. Para isso, recorrem às representações simbólicas, que podem ser consideradas matriz tanto de discursos quanto de práticas.

Além dos conceitos utilizados por Chartier, encontramos ressonância sobre o tema nas palavras de Pesavento (2003), que nos diz que argumenta que as imagens possuem elevado poder de mobilização, funcionando como ícones carregados de significado e capazes de impulsionar ações. Essas imagens fortalecem discursos que podem sustentar movimentos sociais e até provocar revoluções.

Estudar sistemas simbólicos pode ser uma atividade complexa, visto a variedade de interpretações existentes em diferentes culturas. Na simbologia da etnia Kaingang temos uma família simbólica baseada em linhas e círculos que expressam ancestralidade, divisão social, descendência, atributos físicos, entre outras características.

Provavelmente um dos artefatos mais conhecidos produzidos pelos Kaingangs contemporâneos (além dos cestos) seja o filtro dos sonhos (figura 2) ou o *dream catchers*. Acessório decorativo produzido, muitos deles pelas crianças indígenas, para serem comercializado nos grandes centros. O filtro, de forma literal ou oculta, está presente em diversas representações da etnia, assim como em outras nações indígenas.

Figura 2 - Filtro dos sonhos produzido pelos indígenas Kaingans em Farroupilha, Rio Grande do Sul.



Fonte: o autor.

De acordo com a crença dos indígenas norte-americanos (o xamanismo), existem muitos espíritos que influenciam o mundo dos vivos, e estes espíritos durante a noite trazem sonhos. Os ruins ficam presos na teia do filtro e se dissipam pela manhã. O filtro dos sonhos de fato não é originário da cultura indígena brasileira, mas sim uma apropriação do artefato produzido pelos indígenas norte-americanos. Segundo estudo da antropóloga Jeniffer Esperanza, o filtro caracteriza um objeto pan-étnico para atender a demanda de produtos exóticos para o turismo.

O turismo contemporâneo, no entanto, estabelece um vínculo fictício com esses grupos étnicos, gerando uma proliferação de símbolos e práticas estéticas: arte, estilos musicais e práticas

espirituais são replicáveis e tornam-se disponíveis para o consumo. Segundo Esperanza Apud Mariuzzo (2013), parte desses objetos remete a tradições étnicas locais, mas outros são classificados como pan-étnicos, pois resultam de imagens estereotipadas, confeccionadas por artesãos locais a partir de orientações de estrangeiros ou intermediários, sem conexão real com a cultura de origem.

Patrícia Mariuzzo (2013) acrescenta que esse processo produz um conjunto de símbolos, objetos e práticas que são retirados de seu contexto original, reinterpretados e realocados, de modo que sua procedência se torna irrelevante ou até desconhecida para o consumidor.

Muitos, porém, associam o filtro dos sonhos à bruxaria: dizem trazer influências negativas. Mas existem diversas interpretações e sentidos para o filtro. O círculo presente no filtro dos sonhos, seja ele Kaigang ou Ojibwe¹, está nas mais diversas culturas ancestrais e contemporâneas, onde seus sentidos transcendem suas representações. O círculo para as culturas ancestrais representa o infinito, a eternidade, perfeição e a divindade pois não tem princípio, nem meio, nem fim. Dessa forma o círculo remete à proximidade com o divino, motivo pelo qual é usado em muitas religiões: no Hinduísmo, bem como no Budismo, simboliza o nascer, o morrer e o renascer.

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

Segundo Jung (2016) nas artes plásticas da Índia e do Extremo Oriente, o círculo de quatro ou de oito raios é padrão das imagens religiosas que servem de instrumento para meditação. No Lamaísmo² tibetano mandalas ornamentadas representam um importante papel: o cosmos na sua relação com os poderes divinos. Entretanto, muitas dessas imagens de meditação oriental são apenas desenhos geométricos, os iantras³.

¹ Ojibwe, é uma etnia indígena que vive atualmente entre o sul do Canadá e o Norte dos Estados Unidos. Fonte: Ciência e Cultura, Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252013000400020&script=sci_arttext. Acesso em 28 de março de 22.

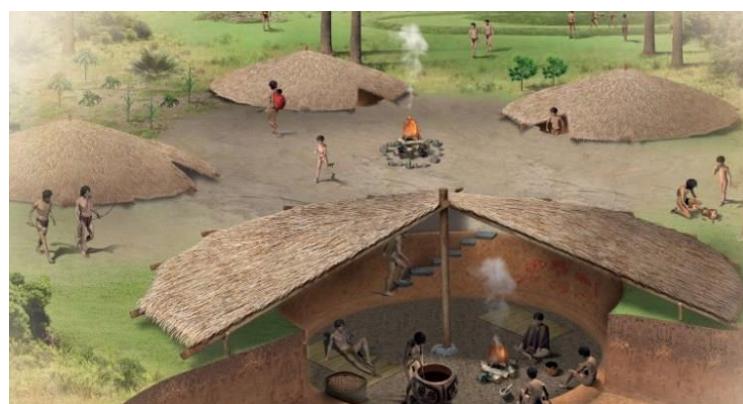
² Lamaísmo: forma de budismo do Tibete e da Mongólia, baseada nos ensinamentos de Buda, caracterizada pela presença de elementos ritualísticos e de práticas xamanísticas, cujos sacerdotes são chamados lamas. Fonte: Michaelis.uol.com.br. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?id=2a4ma>. Acesso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

³ Iantra é formada por dois triângulos que se interpenetram, um apontando para cima outro para baixo. Tradicionalmente, essa forma simboliza a união de Shiva e Shakti, divindades masculina e feminina, e aparece também na escultura em um sem-número de variações. Jung (p.324, 2016).

De acordo com Jung (2016), o círculo pode ser compreendido como um símbolo da psique, conceito inspirado nas teorias de Platão, que o descreveu como uma esfera. Para o autor, essa forma geométrica tem forte ligação com a tradição cristã, por estar presente nas auréolas representadas nas pinturas de Cristo e dos santos. As catedrais cristãs, especialmente na Europa, apresentam mandalas de vidro colorido, conhecidas como rosáceas, que representam o self humano em uma dimensão cósmica.

Na cultura da etnia Kaingang o círculo está presente em diversas representações, sendo uma das mais curiosas, as suas casas subterrâneas, figura 3. A arquitetura vernacular desse grupo era pensada para amenizar o rigoroso inverno do Sul do Brasil e as moradias eram escavadas na terra ou nas rochas. As casas circulares são também encontradas em outras culturas indígenas, como nas norte-americanas.

Figura 3 - Casas circulares subterrâneas Kaingang.



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

Além das moradias, os Kaingangs trazem diversas referências circulares em muitos dos seus instrumentos e artefatos, em referência ao seu gêmeo ancestral Kainrú que tem pintura corporal redonda, conforme conceito ilustrado na figura 4, representando fragilidade e proximidade como o gênero feminino.

Figura 4 - Conceito de pintura corporal Kaingang *Kainrú* (círculos) e *Kamé* (listras).



Fonte: *Kâgran*, Santos, 2022.

Símbolos, signos e ícones têm servido desde muito cedo como forma de comunicação para as mais diferentes culturas. Das pinturas rupestres na caverna paleolítica de Lascaux aos atuais emojis, a utilização de sistemas simbólicos está inserida naturalmente em nosso dia a dia, agilizando e facilitando o nosso entendimento sobre determinadas mensagens. Os símbolos podem assumir um significado específico de acordo com a cultura na qual estão inseridos.

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

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

Segundo o mito indígena, os gêmeos Kaingang estão sempre em relação de oposição, mas também de complementariedade, é como se um precisasse sempre do outro para existir. Esse conceito perpassa a questão sociológica e organiza e explica a existência de todos os seres na natureza e no universo. Em Kamé encontramos elementos que se opõem a Kainrú, suas linhas retas, que evocam

força e dureza para os Kaingangs, equilibram com a leveza de Kainrú. Kamé é o guerreiro feroz, que com seu corpo grosso e pés grandes, simboliza o poder das batalhas.

Organização social Kaingang – Kainrú e Kamé

A organização social dos Kaingangs parte da família, que, em regra geral é monogâmica. A preferência matrimonial entre eles recai sobre os indivíduos da mesma etnia, assim, o homem Kaingang casa com a mulher Kaingang e ainda com preferências aos nascidos nas mesmas aldeias, ou postos, como também são chamadas as comunidades. Os Kaingangs apresentam uma divisão em duas metades exogâmicas associadas aos gêmeos ancestrais, Kainrú (guiados pela Lua) e Kamé (guiados pelo Sol). As metades exogâmicas, se opõem e ao mesmo tempo se completam. Segundo matéria de Isabella Amorim e Caroline Santi Pegoraro (2019) na revista Expressão, a professora de língua Kaingang Silvana Kaingang: “os antigos nos contavam que foi por causa da Lua e do Sol. Teve uma briga e então teve uma divisão. A Lua disse que ia cuidar de noite, o Sol disse que ia cuidar do dia.”

O discurso Kaingang é fortemente marcado pelo dualismo e pela complementaridade entre as metades – sol x lua; fechado x aberto; fino x grosso – e este princípio dialético marca continuamente essa sociedade. Conforme Silva (2002), existe entre os Kaingang uma rejeição à junção de elementos iguais, considerados estéreis, e a valorização da fertilidade proveniente da união de princípios opostos.

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

Os kāgrás da etnia Kaingang

Geertz (2008) entende que os símbolos sagrados sintetizam o ethos de um povo, expressando o tom, o caráter, a qualidade de vida, o estilo e as disposições morais e estéticas de uma comunidade e principalmente, a sua visão de mundo. Os desenhos Kaingang podem ocorrer em uma grande variedade de suportes, desde tecidos aos objetos em palha como as cestarias e em seus corpos. Para o homem branco os grafismos são formas estéticas e gráficas, que ornamentam determinado objeto ou

interface, mas sem um significado específico. Para os indígenas, no caso dos Kaingangs, são parte de uma representação visual ancestral, que sintetiza a sua organização social baseada em duas metades.

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

Tais símbolos religiosos, dramatizados em rituais e relatados em mitos, parecem resumir, de alguma maneira, pelo menos para aqueles que vibram com eles, tudo que se conhece sobre a forma como é o mundo, a qualidade de vida emocional que ele suporta, e a maneira como deve comportar-se quem está nele. [...] O número desses símbolos sintetizadores é limitado em qualquer cultura e, embora em teoria se possa pensar que um povo poderia construir todo um sistema autônomo de valores, independente de qualquer referente metafísico, uma ética sem ontologia, na verdade ainda não encontramos tal povo (Geertz, 2008, p. 92).

A tendência de sintetizar a visão de mundo e o ethos em algum nível é vista por Geertz (2008) como uma prática não necessária, mas pragmaticamente universal. No caso das etnias indígenas, essa é uma prática ancestral e o meio pelo qual sua história pôde ser documentada e repassada às novas gerações. Para esta análise, observaremos a cestaria e a pintura corporal da etnia Kaingang, identificando e significando alguns dos seus símbolos de acordo com a sua cosmologia identitária.

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

Segundo Silva (2001, p. 169), a tipologia morfológica Kaingang para seus cestos (*kre*) resume-se a três formas básicas: *kre téi*, *kre ror* e *kre kópó*, que correspondem às expressões em português cesto comprido (ou longo), cesto redondo (ou baixo) e cesto quadrado. O sistema de representação visual dos Kaingangs atua em três níveis básicos, de acordo com Silva (2001), caracterizados pela bipolarização contrastante (Kainrú e Kamé), opositora e complementar, divididas em um nível morfológico, gráfico e espacial, que se segue:

Um nível morfológico enfatizaria a oposição e a complementariedade entre quaisquer formas longas/compridas/abertas (*téi*) e quaisquer formas

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

As reflexões sobre transmissão da memória de Louis-Jean Calvet trazidas por Candau (2011) resume os questionamentos sobre a transmissão social em quatro perguntas, e serve de análise para a observação desta transmissão: o que conservar? Como conservar? Quem conservar? Como transmitir? Uma quinta e pertinente pergunta é adicionada por Candau: por que transmitir? Seria necessário uma imersão mais apurada e uma análise específica para entender por que a cestaria é tão significativa dentre outras expressões provavelmente esquecidas pela etnia.

A pintura corporal

Segundo Silva (2001, p. 239), a pintura corporal Kaingang não expressa gênero, apenas marca o pertencimento de homens e mulheres a uma das duas metades. A pintura é feita com elementos geométricos com marcas abertas, também chamadas de téi e marcas fechadas, chamadas de ror. Téi e ror são os nomes das marcas (ra) ou grafismos (kong-gār) que identificam, respectivamente, as metades Kainru e Kamé, concebidos como um sistema que organiza o universo Kaingang. As marcas vão além da dimensão social, assumindo dimensões cosmológicas dualísticas, sobre a qualidade dos seres, das coisas, dos objetos e do cosmo. Segundo a crença, a pintura corporal também protege os vivos dos espíritos dos mortos, principalmente durante os rituais. Além disso, no cemitério indígena, os Kamé seriam enterrados na sua porção oeste, e os Kainrú, no seu lado leste, configurando dessa forma todo um conjunto de significados para os ciclos de vida e de morte.

A pintura corporal Kaingang marca a construção identitária da etnia, diferenciando os nascidos para Kainrú e os nascidos para Kamé, estabelecendo posicionamentos e comportamentos. Sobre as construções identitárias. Pesavento (2003) nos diz que as identidades podem dar conta dos múltiplos recortes sociais, sendo étnicas, raciais, religiosas, etárias, de gênero, de posição social, de classe ou de renda, ou ainda profissionais. Para os Kaingangs, assim como para as demais etnias as identidades se constroem em torno de elementos de positividade e de pertencimento. A identidade deve apresentar

um capital simbólico de valorização positiva, deve atrair a adesão, ir ao encontro das necessidades mais intrínsecas do ser humano de adaptar-se e ser reconhecido socialmente (Pesavento, 2003). Esse reconhecimento implica gratificações, na vida social e até na vida material.

Os Kaingangs, a vestimenta indígena e o tradicionalismo gaúcho

Os indígenas do Sul do Brasil são notoriamente diferentes dos indígenas do restante do país em cultura, vestimentas, hábitos, rituais e simbologias. A vestimenta foi um ponto a ser observado neste estudo por trazer diversas referências dessas diferenças, quer pelo clima da região, quer pelos efeitos do processo imigratório. Em um estudo inicial para essa pesquisa procuramos referências da vestimenta indígena em diversas épocas e territórios, mais especialmente no Sul do Brasil, usando, para tal, os textos e ilustrações da escritora Véra Stedile Zattera (1999), no qual, segundo a autora, o chiripá (ver figuras 5 e 6), que em espanhol significa “coisa sem valor”, que se trata de um tecido em algodão enrolado e preso ao corpo, foi a primeira peça de roupa a ser usada pelos indígenas, introduzida pelos imigrantes espanhóis. Começava aí um intercâmbio entre a cultura indígena e não indígena, com uma peça de roupa que mais tarde seria fortemente associada ao traje tradicional da cultura gaúcha.

Figura 5 - Chiripá. “Indígena do Rio Grande do Sul – O chiripa tipo saia”. Vasco Machado, 1988.



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

Figura 6 - Chiripá, vestimenta tradicional gaúcha.



Fonte: Gaúcho, Vestuário Tradicional. Zattera, 1999.

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

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

Ao mesmo que mantinham contato com os jesuítas, os índios começavam a conviver com os ibéricos que traziam sua maneira de vestir da Europa ou do centro do país.

Assim, os indígenas, inicialmente a pé, depois cavaleiros e changadores, procuravam um traje que se adaptasse ao seu novo modo de vida e ao seu gosto. Sua indumentária foi-se modificando através do contato com esses europeus (Zattera, 1999, p. 62).

O clima extremo e os ventos do Sul obrigavam os indígenas a criar diversas formas de se adaptarem, e um desses artefatos de adaptação foi uma espécie de manta chamada de cayapi (ou caipi), que era uma indumentária de couro que lhes servia de vestimenta, mas também de leito nas épocas mais frias. O clima e o constante contato com outras culturas moldaram muitos dos hábitos dos povos indígenas do Sul e consideravelmente a sua vestimenta, não ao ponto de modificá-los totalmente, mas criavam assim possibilidades de adaptação ao frio e às novas formas de trabalho.

Ao citar o movimento tradicionalista, poucas são as citações ao povo indígena Kaingang na literatura tradicionalista gaúcha; em muitas, eles sequer são citados e, quando são, utiliza-se muitas vezes o termo “autoctones” ou similar para uma definição homogeneizada desses povos. Assim, percebe-se então um abafamento proposital às manifestações dessa etnia, sendo que, culturalmente e graficamente, são muitas as referências nas indumentárias tradicionais advindas desses povos. Parte desse fenômeno se explica pelo fato de que a economia sulina pastoril se apropriou dos trabalhadores escravizados – os “cativos campeiros” –, que até praticamente a Abolição da Escravatura (1888 eram principalmente indígenas e negros, os quais tiveram muitos dos seus hábitos incorporados à cultura gaúcha. Assim, os grafismos dos povos indígenas, utilizados até hoje pelo movimento, são vistos como livre propriedade dos não indígenas, podendo ser utilizados sem nenhum tipo de menção ou referência.

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

O tradicionalismo é um sistema político/filosófico, que coloca a tradição como critério e regra, que procura manter uma sociedade em equilíbrio através dos conceitos que lhe deram origem, estabelecendo conjuntos de hábitos e tendências. Balandier (1976) apresenta três tipos de tradicionalismo:

O “tradicionalismo fundamental”, que objetiva a manutenção fiel dos valores; o “pseudotradicionalismo”, que é uma tradição remodelada por ocasião de grandes e profundas mudanças; e o “tradicionalismo formal”, que preserva as formas, mas altera os conteúdos. Para Balandier (1976), “fazer de acordo com a tradição” pode significar tanto preservá-la sem alterações substanciais quanto adaptá-la ou recriá-la.

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

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

Podemos perceber a contribuição da cultura indígena na indumentária tradicional gaúcha, que “bebe” também em outras fontes, mas apropria-se fortemente do grafismo da destes povos, ao ponto de quase não existir outro tipo de desenho nas superfícies desses artefatos. Conforme exposto por Golin, percebemos que a origem indígena, especialmente do grafismo, foi desprezada.

O movimento tradicionalista utiliza vastamente esses desenhos, mas os desconhece quase que completamente, conforme observado em visita realizada em novembro de 2021 a uma loja pilchas na cidade de Caxias do Sul/RS, onde foram observados mais de 30 itens que utilizam os grafismos indígenas.

Figura 7 – painel de fotos de produtos com grafismo Kaingang, lojas de pilchas gaúchas, Caxias do Sul.



Fonte: o autor

Na imagem acima (figura 7) pode-se observar uma variedade de produtos que utilizam os grafismos indígenas, mas há um desconhecimento quase que total da origem desses desenhos pelos consumidores. Em conversa com a proprietária da loja, ela mesma tinha conhecimento apenas de um item de origem indígena, que era a cuia de mate. Sobre os desenhos, pensava ela serem de origem tradicionalista, e não indígena. Questionada se os clientes sabiam da origem dos desenhos, ela disse que eles também não tinham conhecimento. Aqui podemos perceber parte do apagamento sofrido pela etnia Kaingang, e dos indígenas de maneira geral.

Na grande maioria das vezes, os desenhos são reproduzidos tal e qual foram criados. Muitos leigos, por não conhecerem a sua verdadeira origem, podem até pensar que estes desenhos são do tradicionalismo, criados pelo movimento. Não só o tradicionalismo gaúcho faz uso dos grafismos indígenas, são diversas as representações que tomam “emprestado” essas figuras e se inspiram na cultura dos povos indígenas por todo o Brasil.

Quando esse evento, ao qual denominamos anteriormente de “emprestímo”, acontece, podemos configurá-lo como uma forma de “apropriação cultural”. Mas este não é um fato isolado ou exclusivo da cultura indígena, entre tantas outras apropriações, a moda, em movimentos recentes, se apropriou dos turbantes com estampas étnicas, tradicionalmente associados à cultura africana. Assim, nesta ação de apropriação, a beleza estética é reproduzida, mas o objeto em si é esvaziado do seu sentido original.

O caso Havaianas

Ao falar dos povos indígenas, seja no Rio Grande do Sul ou de qualquer outra parte do Brasil, não podemos deixar de lembrar os diversos casos de apropriação cultural que vemos com frequência nos meios de comunicação e redes sociais. Um dos casos mais famosos, é o da fabricante de sandálias Havaianas que em julho de 2014 usou de forma “ilegal” os grafismos do povo Yawalapiti⁴, conforme figura 8.

Figura 8 - Havaianas Tribos.



Fonte: Amazônia.org.br.

De acordo com a agência de publicidade Almap BBDO, que atendia o grupo Alpargatas (empresa proprietária da marca Havaianas) na época, a empresa obteve o “direito de uso e reprodução de grafismos coletivos do povo Yawalapiti, para a produção de 10.000 kits promocionais de sandálias do projeto Havaianas Tribos, a serem distribuídos gratuitamente em campanha e ação específica”. Mas, a pessoa que assinou o contrato com a Alpargatas, embora pertencesse à etnia Yawalapiti, não era o chefe do grupo.

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

⁴ Os Yawalapiti ou Iaualapitis são um grupo indígena que habita o estado do Mato Grosso, mais precisamente o sul do Parque Indígena do Xingu. Disponível em <<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Yawalapiti>>. Acesso em 15 de jun. de 2021.

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

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

Não é o ato de usar turbante que ofendem esses grupos, mas o fato de usar o turbante sem ter consciência de que para muitas comunidades o significado do turbante se mostra para além da estética, possuindo um valor simbólico no âmbito da religiosidade, de crença ou de posição social dentro dessas comunidades. E mais ofensivo ainda é utilizar-se desse símbolo para fins econômicos, como mercadoria ou valor de troca, dentro da lógica capitalista de inovação de produtos, surgimento de modas ou objetos de consumo que alimentam e empoderam o referido sistema. (Pinheiro, 2015, p. 8).

Atualmente os questionamentos sobre apropriação cultural estão relacionados em maior parte ao consumo da cultura, por trazer interfaces mais visíveis de pertencimento. Quando um símbolo de um povo ou etnia, visto como inferior, é tomado pelo outro dito dominante, isso se torna uma relação de privilégio de uma cultura em relação à outra. Essa prática deixa de lado os rituais, a história e tornam invisíveis as lutas de determinado povo.

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

O etnocentrismo e a apropriação cultural

O etnocentrismo é uma visão, um ponto de vista, tido por uma determinada sociedade que assume uma posição de superioridade em detrimento de outras que são vistas como “bárbaras”. Segundo Laraia (1986), o pensamento etnocêntrico é um fenômeno universal, visto até em comunidades remotas, como os Cheyenes:

Os Cheyene, índios das planícies norte-americanas, se autodenominavam "os entes humanos": os Akuáwa, grupo Tupi do Sul do Pará, consideram-se "os homens": os esquimós também se denominam "os homens", da mesma forma que os Navajo se intitulavam "o povo". [...] Tais crenças contêm o germe do racismo, da intolerância, e, frequentemente, são utilizadas para justificar a violência praticada contra os outros. (Laraia, 1986, p. 73).

O fato de que o homem vê o mundo através de sua cultura tem como consequência a propensão em considerar o seu modo de vida o mais correto (Laraia, 1986). O ponto de vista etnocêntrico resulta em apreciações negativas dos padrões culturais de povos diferentes. Práticas de outros sistemas culturais são vistas como absurdas, deprimentes, imorais e exóticas e, portanto, precisam de interferência, para serem modificadas ou “civilizadas”. Mas o que vemos acontecer comumente nesses processos de aculturação, é o que chamamos de apropriação cultural, pela cultura dita dominante. O etnocentrismo tenta impor os seus hábitos e costumes, mas, ao passo que impõe a sua cultura, inevitavelmente também incorpora hábitos da cultura dominada, mesmo que não assumidamente e esse “não assumir” configura-se muitas vezes por apropriação.

Hoje em dia é comum nos depararmos com o termo apropriação cultural. Temos visto na mídia diversas críticas a forma que a cultura branca se apropria de alguns movimentos populares pertencentes à cultura negra, indígena, entre outras. E, quando o assunto é “Brasil”, são muitas as referências para a música, a moda e o design, áreas que com frequência revisitam produções de outras etnias. Movimentos como o funk, o samba, o carnaval e até as nossas favelas são facilmente encontrados em criações de grandes marcas mundo afora. Um exemplo famoso de apropriação que causou muitas críticas foi feito pela marca francesa Givenchy em 2014, quando estampou em algumas peças de sua coleção a palavra “favela”, em referência direta às favelas brasileiras.

Grifes como a francesa Givenchy e as italianas Prada e Dolce Gabbana estão frequentemente envolvidas em episódios de apropriação. Em 2020 a Prada lançou uma sandália de couro trançado (figura 9) similar aos modelos criados no Nordeste do Brasil, o calçado logo virou alvo de acusações de apropriação cultural pelo design e pelo material utilizado. Mas não era só isso, a crítica, assim como

no caso da Givenchy, era também o valor: por volta de R\$ 4,4 mil, bem diferente do valor das sandálias encontradas nas feiras populares no Nordeste do Brasil, que custam por volta de R\$ 15. Internautas brasileiros se posicionaram sobre o assunto e protestaram em postagens da grife nas redes sociais. Um dos comentários feitos ao projeto da marca foi “Isso é produzido no nordeste do Brasil. Não é Prada, é apropriação cultural”.

Figura 9 - Sandália de couro trançado Prada, 2020.



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

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

Roger Chartier (1987) percebe o termo apropriação cultural como uma forma de resistência perante a imposição de uma cultura dominante, principalmente ao que se refere ao consumo cultural. Já de acordo com Bourdieu (1989), a distinção das práticas culturais se define, pelos gostos e preferências que não se constituem de forma isolada, estando diretamente associada à lógica de cada grupo, e se tornando um fator de definição de uma identidade coletiva. Alguns padrões e motivos realmente existem apenas em determinadas culturas, como os produzidos pela etnia Kaingang e utilizados pelo movimento tradicionalista, associados à lógica de grupo mencionada por Bourdieu. Uma das questões centrais desse debate é determinar quem pode utilizar um produto cultural de um grupo sem que isso seja visto como apropriação cultural. Os críticos contrários, segundo descrito por Pinheiro (2015),

acusam aqueles que rejeitam a apropriação. Aqueles que não aceitam a apropriação cultural indevida, promovem um retrocesso e apontam um pensamento conservador, ao entender que uma determinada prática cultural só deve ser exercida pelo grupo que o legitima (Pinheiro, 2015, p. 2).

De fato, o tema é prismático e sobre ele discorrem diversas interpretações. Chartier (1987, p. 28) versa sobre apropriação como formas diferenciadas de interpretação e que para entendermos estes enraizamentos seria necessário termos conhecimento do espaço próprio das práticas culturais. Ainda sob o pensamento de Chartier (1987), a apropriação é entendida como parte de uma história social das interpretações, relacionada às suas determinações fundamentais — sociais, institucionais e culturais — e inscrita nas práticas específicas que as originam, assim entendemos pelo pensamento de Roger Chartier que a interpretação sobre estas práticas de apropriação requer uma construção de sentido mais ampla, logo, relaciona-se à pluralidade de compreensões, de interpretações e, consequentemente, de empregos.

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

Considerações Finais

Vivemos em um país multiétnico com uma rica diversidade cultural, visual e simbólica. Apesar de toda a diversidade, o comportamento etnocêntrico da nossa sociedade é frequente. As etnias no Brasil se chocam e se movimentam em direções muitas vezes antagônicas, fruto de anos de comportamentos eugenistas, amparados por movimentos eurocêntricos que perduram e são incentivados. A cultura dos povos indígenas brasileiros ainda desperta curiosidade e estranheza aos não indígenas, fomentando debates arraigados de estereótipos, o que ainda gera conflitos. Apesar de tudo, a contribuição desses povos para a construção da nossa identidade nacional, bem como a formação da nossa cultura, é inegável. Ao observarmos suas contribuições imagéticas, encontramos

diversas referências nas interfaces gráficas utilizadas pelo movimento tradicionalista gaúcho e o quase total desconhecimento dos não indígenas sobre a origem destes desenhos. A indústria, a moda, o design e a mídia em geral, entre outros setores, têm desde muito tempo se apropriado dessas narrativas visuais, explorando-as sem o menor sentido, sem explicar de quem são e o que representam. Os povos indígenas ainda hoje passam por movimentos de extermínio físico, territorial e principalmente cultural. Muito de seus hábitos foram incorporados pela sociedade; muitos de seus desenhos são largamente reproduzidos, mas há um consentimento por parte da população que produções da cultura indígena podem ser tomadas, modificadas e vendidas. O movimento tradicionalista há anos faz uso dos grafismos indígenas do Rio Grande do Sul, caracterizando não só o abafamento dessa cultura como a apropriação de seus manifestos.

Referências bibliográficas

- AMORIM, Isabella; PEGORARO, Caroline Santi. **Expressão: revista-laboratório do curso de Jornalismo da Universidade de Caxias do Sul**. Caxias do Sul, RS, 2019.
- BALANDIER, Georges. **As Dinâmicas Sociais - Sentido e Poder**. São Paulo: Difel, 1976.
- BECKER, ítalas Irene Basile. O índio Kaingang no rio grande do sul. **Pesquisas Antropologia**, nº 29, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo RS, 1976.
- BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989
- CANDAU, Joel. **Memória e Identidade**. São Paulo: Contexto, 2011.
- CAVALCANTE, Ana Luisa B. Lustosa; ROSSATO, Jaqueline; PEREIRA, Francisco Antônio Fialho; PERASSI, Richard Luis de Souza. **A iconografia em comunidades indígenas**. Projética, Londrina, PR, v. 4, n.2. p. 09-28, jul/dez. 2013.
- CHARTIER, Roger. **A história cultural – entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1987.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das Culturas**. 1^a edição, 13^a reimpressão - Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- GOLIN, Tau. O “Estado-Marca” E A Identidade Gentílica Pilchada. **Academia.edu**, 2008. Disponível em: https://www.academia.edu/29729252/O_estadomarca_e_a_identidade_gent%C3%ADlica_pilchada. Acesso em 16 jul. 2021.
- JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. 3^a especial. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2016.
- LARAIA, Roque de Barros. **Cultura, um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Zafar, 1986.
- MARIUZZO, Patrícia. Artesanato pan-étnico atende demanda por produtos exóticos. Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência. **Cienc. Cult.** vol.65 no.4 São Paulo, 2013.

MAUSS, Marcel. Divisions et proportions de la sociologies. **Annee socwlogique**, nova serie, 2 (1927), texto retomado in Marcel Mauss, Oeuvres, III, Cohesion sociale et divisions de la sodologis, Paris, Minuit, 1969, pp. 178-245, citac.ao p. 210.

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

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

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

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

SANTOS, Francisco Ailton dos. **Kãgran: o ensino da temática indígena nas escolas e os Kaingangs do Rio Grande do Sul**. Caxias do Sul, RS, 2022.

SILVA, Sergio Baptista da. **Dualismo e cosmologia Kaingang: o xamã e o domínio da floresta**. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/YPFRvPpqwtFFpGT9pNqttMm/?lang=pt#>. Acesso em 14 jul. 2021.

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

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

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