

QUANDO TRADUZIR SE TORNA UMA TAREFA DIFÍCIL: COPYRIGHT BY KADIWÉU E O DESENHO “ROUBADO”

MARIA RAQUEL DA CRUZ DURAN¹

UFMS, BRASIL

<https://orcid.org/0000-0003-4709-9303>

RESUMO: Neste artigo, me proponho a refletir sobre o encontro entre algumas concepções indígenas e não indígenas sobre os desenhos ejiwajegi/kadiwéu, quando passaram pelo processo de registro de direitos autorais para serem impressos em azulejos decorativos das paredes de um conjunto de prédios em Berlim (Alemanha). Neste evento histórico ocorrido em 1998, saberes e fazeres de culturas distintas se envolveram num difícil processo de tradução: os Ejiwajegi/Kadiwéu, a Fundação Nacional dos Povos Indígenas (FUNAI), a Associação de Habitação do Bairro Amarelo, o Instituto para Investigação Urbanística e Política Estrutural da Alemanha e o escritório Brasil Arquitetura, de São Paulo (SP). Descrevendo e pensando no ocorrido, objetivo refletir acerca de como seres diferentes veem “as mesmas coisas” diferentemente, ao mesmo tempo em que enxergam “coisas diferentes” da mesma forma (VIVEIROS DE CASTRO, 2006), tensionando as equivocidades tradutórias tanto do “objeto” quanto dos “meios de observação do objeto” pelas partes envolvidas, as quais tive contato em meu doutorado, realizado no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo, entre 2013 e 2017. O desfecho dessa história não é muito diferente do que em geral nos confrontamos: a percepção de que quanto mais nos aproximamos dos Outros, mais nos parecem próximos, ainda que permaneçam distantes.

PALAVRAS-CHAVE: Ejiwajegi/Kadiwéu; Desenho; Arte; Copyright.

ABSTRACT: In this article, I propose to reflect on the encounter between some Indigenous and non-Indigenous conceptions of Ejiwajegi/Kadiwéu designs, when they underwent the copyright registration process to be printed on decorative tiles for the walls of a complex of buildings in Berlin, Germany. In this historic event that took place in 1998, knowledge and practices from distinct cultures engaged in a difficult process of translation: the Ejiwajegi/Kadiwéu, the National Foundation for Indigenous Peoples (FUNAI), the Yellow Neighborhood Housing Association, the German Institute for Urban Research and Structural Policy, and the Brasil Arquitetura firm in São Paulo, São Paulo. By describing and thinking about what happened, I aim to reflect on how different beings see “the same things” differently, while at the same time seeing “different things” in the same way (VIVEIROS DE CASTRO, 2006), putting pressure on the translational equivocities of both the “object” and the “means of observing the object,” by the parties involved with whom I had contact during my doctorate, carried out in the Postgraduate Program in Social Anthropology at the University of São Paulo, between 2013 and 2017. The outcome of this story is not very different from what we generally face: the perception that the closer we get to Others, the closer they seem to us, even though they remain distant.

KEY-WORDS: Ejiwajegi/Kadiwéu; Design; Art; Copyright.

¹ Mestra em Ciência, Tecnologia e Sociedade pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR). Doutora em Antropologia Social na Universidade de São Paulo (USP), com pós-doutorado em Antropologia Social, também pela USP. Professora adjunta da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS).

Introdução

Uma das tarefas mais importantes da antropologia é a da tradução. Nessa empreitada, de aproximar culturas distintas para fazê-las compreensíveis aos olhos daquela que habita a perspectiva do outro, buscamos também que "os conceitos estranhos deformem e subvertam a caixa de ferramentas conceituais do tradutor" (Viveiros de Castro, 2004, p. 5)², pensando que assim – sacudindo nossas certezas e transformando-as em ferramentas abertas e moldáveis – poderíamos esclarecer as inúmeras perguntas que surgem desse encontro com a alteridade.

Há um emaranhado de armadilhas na tradução antropológica, que torna essa ciência uma fonte abundante de produção de pensamento. E, observando-a criticamente, pode-se dizer que ela tem produzido mais traduções de um determinado grupo de pessoas, autointitulados ocidentais, sobre outro grupo, denominado aqui, amplamente, como não ocidentais. Nesse jogo, o artigo se insere e se exclui: proponho expor alguns apontamentos dos *ecalaye*³, mas também dos Ejiwajegi/Kadiwéu, sobre o que são os desenhos ejiwajegi/kadiwéu, neste contexto-chave que é o que intitulei "*Copyright by Kadiwéu*". Com esses apontamentos, quero trazer à baila a seguinte discussão: se as relações que se estabelecem entre as apreensões dos conceitos pelos participantes do caso são interpretadas conforme as próprias definições de si e do outro, tornando-se central a busca pelos significados que cada sociedade formula, estariam as traduções, neste encontro, atuando como "armadilhas para a compreensão" (Carneiro da Cunha, 2005)? Por exemplo, seriam os desenhos arte⁴, algo participante da cultura, leia-se uma estrutura interligada e consciente, ou "arte", aquilo que os Ejiwajegi/Kadiwéu entendem do que chamamos de arte (Carneiro da Cunha, 2009)?

Creio que a discussão que apresento se insere na temática dos direitos "roubados", situada neste volume, porque com muita frequência os saberes e práticas que se consolidam como significados primordiais são aqueles do ocidente, sendo os conhecimentos tradicionais colocados em segundo plano ou deixados de lado simplesmente – como demonstrarei no caso que ora exponho.

Copyright by Kadiwéu

Em 1949, com o fim da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), a Alemanha foi repartida entre a República Federal da Alemanha (RFA), sob o controle dos Estados Unidos, Reino Unido e França, e a República Democrática Alemã (RDA), atinente à União Soviética. Berlim também foi

² "A good translation is one that allows the alien concepts to deform and subvert the translator's conceptual toolbox so that the *intentio* of the original language can be expressed within the new one" (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 5). Tradução minha.

³ *Ecalaye* é a forma como os Ejiwajegi/Kadiwéu denominam os não indígenas (brancos, negros ou pardos). Ejiwajegi é o modo como os Kadiwéu se autodenominam. Visto que são mais conhecidos pelo segundo nome, mantenho-o ao lado do primeiro, que trago em respeito a esse grupo indígena.

⁴ Arte, escrita, desenho ou grafismo, enfim, qualquer palavra poderia ser colocada aqui como exemplo dessa problematização pretendida.

dividida em ocidental e oriental, por meio de um muro construído em 1961. Quando a divisão e o muro caíram, em 1989, os alemães deram início a um processo de reunificação do país e da capital em várias frentes de trabalho, sendo uma delas a arquitetura.

A monotonia e a uniformidade dos conjuntos habitacionais, edificadas entre os anos 1960 e 1980 pela RDA, transformavam a paisagem urbana em desinteressante e repetitiva, aos olhos ocidentais (Fanucci & Ferraz, 2005). Característicos da arquitetura soviética, esses atributos desencadeavam, entre outras atitudes, o êxodo dos habitantes do antigo lado oriental para o ocidental de Berlim.

Com o intuito de inverter essa tendência, em 1997, o Instituto para Investigação Urbanística e Política Estrutural (IFS) alemão promoveu um concurso para escolher qual escritório de arquitetura iria renovar o *Hellersdorf* (Bairro Amarelo), escolhido por ser um local de proeminente desenvolvimento urbano⁵. Esse concurso, que tinha como temática a América Latina, foi vencido pelo Escritório Brasil Arquitetura, de São Paulo, de propriedade dos arquitetos Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci. Os vencedores haviam inserido em seu projeto diversos elementos, entre os quais constavam os desenhos ejiwajegi/kadiwéu, que auxiliariam na composição do "espírito da América Latina", atendendo à proposta dos alemães no referido concurso (WoHeGe, 1998).

Para inserir desenhos indígenas em um projeto como este, os arquitetos começaram uma jornada de reconhecimento legal e autoral destes desenhos, porque compreendiam como importante tratá-los não como genéricos, mas como fruto de um grupo e um contexto específicos. Assim, dentre os brasileiros *ecalaye* envolvidos oficialmente na efetivação do *copyright* dos desenhos estão: o escritório Brasil Arquitetura, o advogado Alain Moreau e alguns de seus funcionários, representando a Associação das Comunidades Indígenas da Reserva Kadiwéu (ACIRK), a Fundação Nacional dos Povos Indígenas (FUNAI) e a Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ)⁶. Dentre os atores estrangeiros *ecalaye* oficialmente registrados estão a WoGeHe e o IFS. A percepção desses atores foi coletada por notícias da reforma do bairro em jornais alemães, pela revista da WoGeHe e pelo catálogo de desenhos *Copyright by Kadiwéu* (2002).

⁵ Para termos uma noção do tamanho deste projeto, a *Wohnungsbau-gesellschaft Hellersdorf* (WoGeHe), uma espécie de associação de habitação do bairro, divulgou na época que a população do primeiro conjunto habitacional a ser renovado era de 12 mil pessoas, cuja faixa etária era de 27 a 45 anos, distribuídas em 3.200 apartamentos. *Hellersdorf* recebeu outras propostas de reformas de gênero semelhantes, a partir de concursos de arquitetura; por exemplo o projeto *Cité de la Création* (2006), que pretendeu transformar 64 mil metros quadrados com reproduções de arquiteturas típicas de cidades como Amsterdã, Londres e Paris. Informação disponível em: <

<http://www.dw.com/pt/bairro-de-hellersdorf-ser%C3%A1-nova-atra%C3%A7%C3%A3o-de-berlim/a-2209632>>

. Acesso em: 9 jun. 2025.

⁶ Tive acesso ao depoimento dos responsáveis pelo Brasil Arquitetura e de Alain Moreau. Embora tenha entrado em contato com a FUNAI, na tentativa de obter uma entrevista com o diretor do órgão nos anos de 1997/1998, Júlio Gaiger (Mar/96 a jul/97) – haja visto que Sullivan Silvestre, diretor da FUNAI entre agosto de 1997 e fevereiro de 1999 faleceu em um acidente aéreo – ou ainda, adquirir uma declaração da FUNAI a respeito, não obtive êxito. O insucesso se repetiu com a EBA/UFRJ, em que tentei entrevistar o/a diretor/a da instituição na época, Elizabeth Amália Boshier (1994-1998) e Victorino de Oliveira Neto (1998-2002).

DURAN, Maria Raquel da Cruz. Quando traduzir se torna uma tarefa difícil: *copyright* by Kadiwéu e o desenho "roubado". *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 20, n. 1, p. 117-145, jan./abr. 2026.

As memórias *ecalaye* sobre o ocorrido variam, em geral, entre a valorização e sentimento de contribuição social, por parte dos envolvidos, do registro de propriedade intelectual (*copyright*) e direito autoral de um grupo de desenhos indígenas; e o desconhecimento e/ou não indiferença deles, brasileiros ou estrangeiros, em relação ao que são, quais são e o que dizem as mulheres artistas e os desenhos ejiwajegi/kadiwéu.

Para o reconhecimento da autoria dos desenhos ejiwajegi/kadiwéu usados na decoração dos prédios alemães foi necessária a realização de um concurso entre as mulheres da etnia, em que cada desenho participante tivesse a assinatura de sua autora⁷. Concorreram 91 mulheres, das quais 6 foram premiadas: Joana Almeida, Acácia Almeida, Sofia de Souza, Cláudia Pedroso, Sandra da Silva e Saturnina da Silva. Dessas, entrevistei Joana, Acácia e Sofia, não conseguindo conversar, infelizmente, com Sandra, Saturnina e Cláudia⁸.

As memórias indígenas desse caso não são motivo de exaltação: o acontecimento foi considerado como mais um projeto dentre muitos⁹. Entretanto, algumas lembranças permaneceram, como o mérito de terem andado num “pássaro de rabo vermelho” que atravessou o oceano, de terem conquistado essa vitória em sua “luta” cotidiana com a arte, as estranhezas ao se depararem com a não existência de erva-mate nos supermercados alemães e ao fato da comida do avião vir em porções-miniaturas (Joana Baleia de Almeida, Aldeia Alves de Barros, 15/07/2013). O registro de direito autoral em si – e a importância que isso possa ter – sequer é mencionado pelas mulheres indígenas.

Os novos muros de Berlim: os *ecalaye* e a arte abstrata ejiwajegi/kadiwéu

Na revista alemã que documentou a transformação do bairro, da inscrição no concurso até a finalização da obra, intitulada “Estilo brasileiro impressiona um bairro: documentação do bairro Amarelo”¹⁰, são descritas as três propostas finalistas e o julgamento dessas, feito por um grupo interdisciplinar de especialistas, prestadores de serviços externos e os próprios moradores do conjunto habitacional, representados pela WoGeHe¹¹,

⁷ Explicarei melhor essa questão em subitem posterior.

⁸ No momento da pesquisa (2013-2017) Sandra da Silva e Saturnina da Silva residiam em Campo Grande/MS, e Cláudia Pedroso em Bodoquena/MS. Realizei diversas tentativas de contatá-las, sem sucesso.

⁹ Os Ejiwajegi/Kadiwéu são constantemente procurados, especialmente as mulheres artistas, para coproduzirem mercadorias com os desenhos, peças cerâmicas, vídeos em que fabricam cerâmicas e as pintam; são convidados para exposições em museus e centros de cultura, participações culturais em festas municipais; recebem visitas de representantes de organizações não-governamentais e governamentais que lhes oferecem oficinas de todo tipo (de artesanato, workshops, cursos de capacitação, etc.). Participam também de projetos de pesquisa universitários ou de residências profissionais, como oficinas de incentivo à manutenção de sementes crioulas, cursos de combate ao fogo na mata fechada, de piscicultura, de extração do mel de abelhas locais, de padeiro, entre outros.

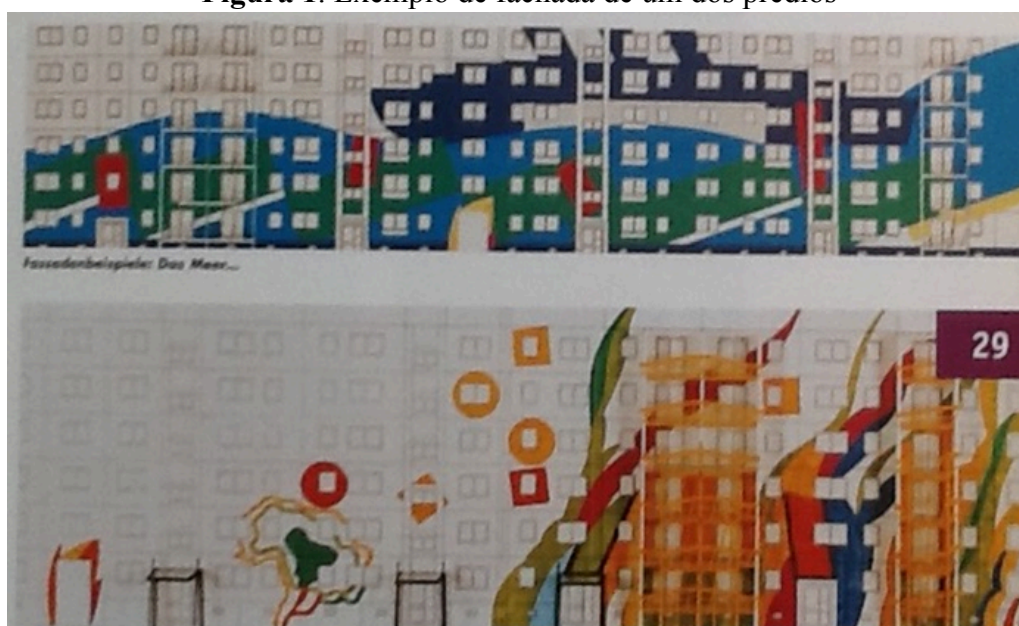
¹⁰ Em alemão *Brasilianisches Flair prägt ein Quartier: Das Gelbe Viertel Dokumentation* (WoGeHe, 1998, tradução minha).

¹¹ O júri foi composto por: “Winfried Brenne (Arquiteto, Berlim), Prof. Oskar Putz, Farbgestalter (colorista/Viena), Dr. Manuel Cuadra (Crítico de arquitetura/Berlim), Luisa Hutton (Arquiteta/Berlim), Urs Kohlbrenner (Arquiteto e urbanista/Berlim), Dr. Jack Gelford (Diretor técnico da WoGeHe e funcionário do DURAN, Maria Raquel da Cruz. Quando traduzir se torna uma tarefa difícil: copyright by Kadiwéu e o desenho “roubado”. *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 20, n. 1, p. 117-145, jan./abr. 2026.

que além de avaliar os participantes também acrescentaram exigências aos projetos¹².

Os finalistas foram apresentados na revista em três pontos: breve currículo (formação acadêmica, projetos premiados, etc.), o estilo do escritório de arquitetura e o conceito do projeto para o *Hellersdorf*. O escritório de arquitetura M.S.G.S.S.S, de Javier Sánches Gómez e Justo Solsona (Buenos Aires, Argentina), com a participação do arquiteto e artista Clorindo Testa, teve como princípio orientador um *design* urbano de espaço aberto, que permitiria tanto a aproximação quanto a identificação dos residentes de cada parte do conjunto habitacional, tornando a apreciação e ligação dos espaços públicos e privados dos prédios o ponto central do projeto (WoGeHe, 1998, p.27-28).

Figura 1. Exemplo de fachada de um dos prédios



Fonte: WoGeHe, 1998, p. 29

Assim sendo, as entradas seriam caracterizadas por portões temáticos: o “portão de água” traria uma imagem de uma cachoeira, o “portão da América” remeteria aos minérios e rochas do continente, o “portão de superfície plana” imitaria um caminho de rio na Amazônia e o “portão da floresta” denotaria imagens de árvores. As fachadas dos prédios seguiriam as imagens das portas, de acordo com a proximidade desses com cada uma delas.

governo no Departamento de desenvolvimento urbano ecológico/Berlim), Hellmut Wielgoss (Funcionário do governo para assuntos referentes ao Parque Wuhletal, Berlim) e Jötig Piesel (Departamento do Senado para o Desenvolvimento Urbano, Proteção e Tecnologia Ambiental/Berlim)” (WoGeHe, 1998, p.17; Tradução minha).

¹² Houveram reformas prévias feitas pela própria associação de habitação, antes da aprovação da realização do concurso, dentre as quais estavam a dos telhados e pistas de acesso (WoGeHe, 1998). No âmbito do concurso, os inquilinos requisitaram no edital a renovação dos telhados, das entradas de casas e escadas, das fachadas, das janelas, varandas e parapeitos, a modernização dos banheiros, cozinhas e conservatórios, além de deixar montadas instalações de arte ao ar livre. Era importante também que houvesse uma integração do local com a rede rodoviária, os bairros transversais e serviços como creches (WoGeHe, 1998, p.14-17).

DURAN, Maria Raquel da Cruz. Quando traduzir se torna uma tarefa difícil: copyright by Kadiwéu e o desenho “roubado”. *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 20, n. 1, p. 117-145, jan./abr. 2026.

Figura 2. As imagens das portas, em sentido horário: portão das águas, portão América, portão floresta e portão de superfície plana



Fonte: WoGeHe, 1998, p. 30

O segundo projeto finalista, de Éolo Maia e Jô Vasconcellos (Belo Horizonte, Brasil), com a colaboração de Thomas Schönauer, teve como princípio orientador a harmonia entre o homem e a natureza, oferecendo uma "integração com os elementos básicos do universo" (WoGeHe, 1998, p. 35)¹³. O *design* mineiro foi considerado de alto valor artístico, seja por sua intensidade de cores nas fachadas, seja pelas propostas imaginativas dos espaços de educação e *playgrounds*.

Figura 3. Em sentido horário, as fachadas dos prédios: água, floresta, luz e terra



Fonte: WoGeHe, 1998, p. 36

¹³ "Der Mensch kann nur in die Natur integriert und im Einklang mit den Naturgesetzen überleben. ... wir stellen daher die Bewohner des Gelben Viertels als Konsequenz dieser Integration an die Seite der Grundelemente des Universums" (WoGeHe, 1998, p. 35; Tradução minha).

A introdução de artes geométricas nos telhados, para demarcar lugares significativos, como as entradas, por exemplo, seguiram o lema norteador. Considerada a mais ousada e, por isso, a mais difícil de ser realizada (e também, aprovada), tanto pelo júri, quanto pelos inquilinos, os temas para as entradas foram: a floresta, o tempo, a luz, o vento, a água e a terra (WoGeHe, 1998).

Figura 4. No lado direito, as imagens que inspiraram as portas: floresta, luz e água (na primeira coluna) e tempo, vento e terra (na segunda coluna)



Fonte: WoGeHe, 1998, p. 39

A WoGeHe tinha em mente o estabelecimento de uma comunicação entre cidade, jardim, natureza e arte que não pendesse nem para o olhar romantizado, nem para o futurista. O escritório “Brasil Arquitetura”, dos arquitetos Francisco de Paiva Fanucci e Marcelo Carvalho Ferraz, soube convencê-los de que podiam realizar esse desejo.

Formandos na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/USP), em 1977 e 1978 respectivamente, Fanucci e Ferraz trabalharam no escritório de Lina Bo Bardi no período de 1977 a 1992. A filosofia arquitetural de Lina Bo Bardi influenciou o modo como ambos pensam seus projetos, passados e futuros, algo perceptível quando tendem ao resgate da alma popular e à compreensão do espírito polivalente das edificações¹⁴. De modo geral, os arquitetos afirmam buscar “uma arquitetura

¹⁴ Fundaram o escritório próprio em 1979, realizando projetos de arquitetura, urbanismo, recuperação, restauro e desenho industrial, tanto para residências quanto para lojas, restaurantes, indústrias, edifícios públicos e privados, áreas de lazer etc. Os arquitetos criaram também a marcenaria Baraúna, para fabricar móveis e objetos DURAN, Maria Raquel da Cruz. Quando traduzir se torna uma tarefa difícil: copyright by Kadiwéu e o desenho “roubado”. Espaço Ameríndio, Porto Alegre, v. 20, n. 1, p. 117-145, jan./abr. 2026.

criada a partir de profunda conexão com as bases culturais de cada lugar e protagonistas”¹⁵.

O desafio era construir um novo universo significativo mesmo que se tivesse de lançar mão de referências e identidades específicas, distantes da cultura e da geografia alemãs, desde que pudessem se comunicar pela força de sua expressão artística e cultural e pelo gesto delicado mas decidido na direção da agregação e da humanização, contra a realidade supermoderna da solidão dos espaços opressivos e sem referências (Fanucci & Ferraz, 2005, p.52).

Aproximando o ambiente arquitetural monótono da sociedade soviética à realidade massificadora da sociedade moderna, por um lado, e introduzindo a identidade brasileira como forma de individualização do bairro, por outro, o projeto dos brasileiros conquistou a WoGeHe e o júri na medida em que criou uma concepção arquitetural que favoreceu o despontar de uma identidade “localizada”, porém, sem cair em um regionalismo. Nas palavras dos próprios moradores, esse projeto “neutraliza a monotonia e dá a cada um dos distritos um modo de construir a sua própria identidade”¹⁶.

As entradas, as cores, o muxarabi (treliça de madeira) e os pátios formam os quatro eixos principais do projeto paulistano (WoGeHe, 1998). Tal divisão repartia os blocos em dimensões reconhecíveis, numa leitura individual dos apartamentos, algo essencial para os moradores dos blocos – pois antes confundiam ou tinham dificuldade em reconhecer as próprias entradas dos prédios, todas iguais.

Nas entradas, a instalação de obras de arte de artistas brasileiros¹⁷, dispostas em praças retangulares de 15 x 40 metros, compuseram a sinalização e personalização. Considerando a diferenciação das portas ponto fulcral da reforma, a WoGeHe enfatizou em sua revista a centralidade das esculturas na escolha desse projeto. Assim sendo, a escultura de Miguel dos Santos demonstraria a “Nossa cara à moda antiga, nossas raízes africanas, a miscigenação, nossos deuses humanos, espelho de nós mesmos” (WoGeHe, 1998, p.20)¹⁸. Na porta norte, a escultura de ferro do artista Amílcar de Castro é definida como representação abstrata das riquezas minerais contidas no solo brasileiro¹⁹. Situada a leste, a escultura de Siron Franco é uma lembrança e homenagem ao povo pré-colombiano, os indígenas, fundadores e primeiros habitantes da América, via seus totens, objetos e

em madeira projetados por eles. Informação disponível em: <<https://brasilarquitectura.com/sobre-o-escritorio>>. Acesso em 22 jun. 2025.

¹⁵ Informação disponível em: <<http://brasilarquitectura.com>>. Acesso em: 22 jun. 2025.

¹⁶ “So wirkt der Entwurf von Brasil Architektur der Eintönigkeit entgegen und gibt dem Quartier und den einzelnen Gebäuden eine eigene Identität” (WoGeHe, 1998, p.19 – Tradução minha).

¹⁷ “Amílcar de Castro (obra em aço, com acento na geometria), Frans Krajcberg (obra de madeira, simbolizando o resgate da natureza), Miguel Santos (obra em cerâmica, expressando a diversidade social) e Siron Franco (obra em concreto armado, homenageando a cultura dos povos indígenas)” (Fanucci & Ferraz, 2005, p.52).

¹⁸ “Unser altertümliches Gesicht, unsere afrikanischenn Wurzeln, die Rassenmischung, unsere menschlichen Götter, Spiegel unserer selbst, dargestellt in den Keramiken von Bildhauer Miguel dos Santos” (WoGeHe, 1998, p.20). Nesse trecho, a revista cita o projeto apresentado pelos brasileiros ao concurso.

¹⁹ “Den Reichtum der im Boden enthaltenen Mineralien stellt der Bildhauer Amilcar de Castro in seinen EISEN-Skulpturen dar” (WoGeHe, 1998, p.20).

DURAN, Maria Raquel da Cruz. Quando traduzir se torna uma tarefa difícil: copyright by Kadiwéu e o desenho “roubado”. *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 20, n. 1, p. 117-145, jan./abr. 2026.

símbolos²⁰. Por fim, a obra de Frans Krajcberg, feita de madeira, simboliza o resgate da natureza e caracteriza a porta oeste. Além dos monumentos, pequenos lagos, riachos e vegetação exuberante compõem a entrada, chamada pela WoGeHe como “rituais de entrada” (*eingangsrituale*).

Figura 5. No sentido horário, as esculturas de Miguel dos Santos (em cerâmica), Siron Franco (não especificado), Frans Krajcberg (em madeira), e Amílcar de Castro (em ferro)



Fonte: WoGeHe, 1998, p.22

O tratamento cromático é alvo do segundo tópico da concepção. A substituição da cor cinza pela branca, juntamente com os barrados, no térreo e no coroamento de cada bloco, pintados nas cores azul-ultramar, rosa ou amarelo de modo desigual e texturizado, dariam aos edifícios a renovação de sua fachada, remetendo-a às pinturas coloniais da América Ibérica²¹. Ademais,

Amarelo, traz à luz, calor e fogo, uma reminiscência de Sevilla e o sol, que não tem dono, e pertence a todos. Rosa, refletindo a cor da terra em suas diversas tonalidades de vermelhos, atenuados, e que significa afeto e harmonia. Azul, um símbolo do céu e do mar – é um beiral/borda infinita (WoGeHe, 1998, p. 23)²²

²⁰ "Der prä-kolumbianische Mensch, der Indianer; Gründer und erster Einwohner von Amerika, lebt durch seine TOTEMS, objekte und Symbole weiter. Hier wieder aufgenommen, erinnert und geehrt durch Siron Franco" (WoGeHe, 1998, p.20).

²¹ Tais cores remetem também às influências de Luiz Barragan e Frida Kahlo, arquiteto e pintora mexicanos que viveram no século XX e inspiraram gerações, inclusive os arquitetos do Brasil Arquitetura (Fanucci & Ferraz, 2005).

²² "Gelb, es bringt Licht, Wärme und Feuer, erinnert an Sevilla und die Sonne, die keinen Besitzer hat und allen gehört. Rosa, das die Erdfarbe in ihren verschiedenartigen, abgeschwächten Rottönen widerspiegelt, und für DURAN, Maria Raquel da Cruz. Quando traduzir se torna uma tarefa difícil: copyright by Kadiwéu e o desenho "roubado". Espaço Ameríndio, Porto Alegre, v. 20, n. 1, p. 117-145, jan./abr. 2026.

O terceiro ponto, que homenageia a tradição moura da península ibérica, tomaria forma nos muxarabis usados para privacidade e controle de luz. Esses, no projeto arquitetural, substituiriam os peitoris dos terraços e seriam incorporados nas entradas dos blocos, nas escadas e nas passagens entre blocos, com o intuito de criar espaços identificados, dando ritmo à área externa dos prédios do *Hellersdorf*, trazendo movimento ao que era visto como estático e monótono. Além do sentido arquitetural, a possibilidade simultânea e dual de preservação ou não da intimidade, deixada a critério da percepção do inquilino, agradou juízes e moradores.

Dispostos tanto nas fachadas quanto nas áreas de passagem, entre os portões de entrada e os prédios em si, como fontes de reconhecimento do bloco, os azulejos – outro componente mouro – completariam a repaginação da caracterização dos edifícios do Bairro Amarelo. Decorados com desenhos ejiwajegi/kadiwéu, de “sofisticadas padronagens gráficas” (Fanucci & Ferraz, 2005, p.52), eles consagrariam a atuação dos povos indígenas na constituição da identidade brasileira. Faço notar aqui que, na revista, não há uma apresentação das artistas indígenas como houve com os brasileiros, nem uma descrição do material e da composição artística. Os desenhos, e não todos, são expostos com a legenda “desenho de um índio Kadiwéu” (vide WoGeHe, 1998, p.25), ao fundo do texto.

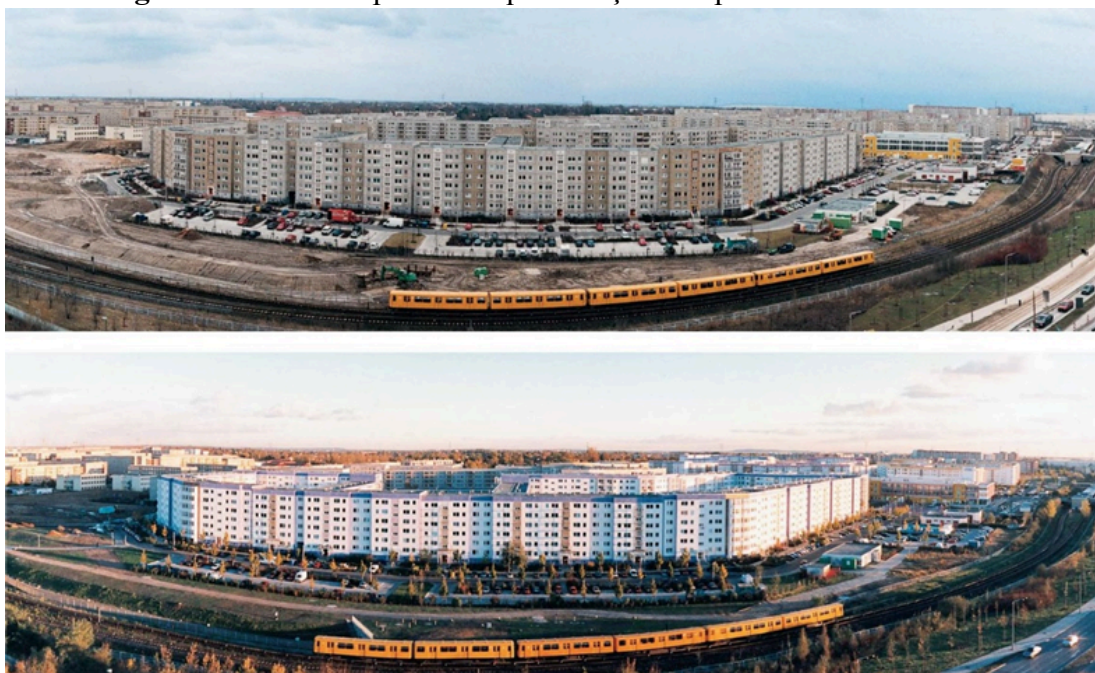
Por fim, os pátios foram tratados como pólos de integração em cada zona do bairro. No sentido oeste foi implantada uma área comercial, enquanto a leste um espaço foi reconfigurado para ser lugar para reuniões, festas, feiras, exposições e espetáculos. No centro do conjunto habitacional construíram um bar e um restaurante, ao sul priorizaram as ligações com a rodovia e a ferrovia e ao norte as com um grande parque, o *Wuhletal*. Com sua renovação, o jardim de infância passou a comportar um espaço que funcionaria como galeria para exposições de arte, artesanato, ecologia, antropologia, etc., contribuindo para as discussões escolares e a não degradação da oferta cultural. No jardim do centro de referência, redes na “floresta de postes de madeira” foram dispostas para convidar ao descanso, à paquera e à leitura, delineados como “sentimentos sul-americanos mágicos” (WoGeHe, 1998, p. 25; tradução minha)²³.

Seus elementos principais são o tratamento dos pátios internos e dos caminhos sinuosos pavimentados com mosaico português; a presença dos muros azulejados; a opção por massas de vegetação irregulares, de densidade variada, lembrando as formas livres das matas nativas americanas, e a presença constante da água em forma de pequenas cachoeiras, riachos e espelhos (Fanucci & Ferraz, 2005, p.52).

Zuneigung und Harmonie steht. Blau, das sowohl ein Symbol für den Himmel als auch das Meer – und damit di Unendlichkeit – ist” (WoGeHe, 1998, p.23 – Tradução minha).

²³ “Hängematten im “Wald der Holzmaste” laden im Garten des Referenzzentrums zum Ausruhen, Flirten und Lese ein und zaubern südamerikanische Stimmung” (WoGeHe, 1998, p. 25).

DURAN, Maria Raquel da Cruz. Quando traduzir se torna uma tarefa difícil: copyright by Kadiwéu e o desenho “roubado”. *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 20, n. 1, p. 117-145, jan./abr. 2026.

Figura 6. Antes e depois da requalificação dos prédios do Hellersdorf

Fonte: Brasil Arquitetura, 2018²⁴

Embora a contribuição de Ferraz e Fanucci tenha sido chamada de “superficial” pelos críticos, a busca em introduzir elementos da riqueza cultural e espacial brasileira “sem violentar aquilo que representou o esforço de muitos para resolver um dos mais graves problemas da humanidade: a falta de moradia” (Fanucci & Ferraz, 2005, p.54) é destacada por eles como elemento fulcral para sua unânime aprovação.

Objetivavam uma intervenção “na pele” dos edifícios, que não viam como superficial, já que a epiderme é parte indissociável do corpo, é “[...] superfície vital de percepção do meio, a primeira a reagir ao contato e a transmitir sensações”. Daí a própria dificuldade de nomeação do projeto pelos arquitetos: “tratava-se de uma renovação, reforma, remodelação, recaracterização ou requalificação dos conjuntos habitacionais do bairro?”²⁵

Após ter apresentado, em linhas gerais, as propostas dos três finalistas do concurso e, mais especificamente, a do escritório de arquitetura vencedor, pude observar pontos semelhantes e discordantes entre eles. A ênfase na caracterização da América Latina como exótica, mística, lugar cuja natureza é abundante, em que há uma explosão de cores e sentimentos, está presente nas três propostas. Nesse ínterim, a inserção dos desenhos ejiwajegi/kadiwéu no projeto – vista como importante tanto pelo Brasil Arquitetura quanto pela WoGeHe e considerada um diferencial do grupo vencedor – teve pouca atenção em sua descrição na revista alemã e em escritos dos arquitetos brasileiros sobre o tema em relação às obras dos demais artistas, não indígenas.

²⁴ Disponível em: <<http://brasilarquitetura.com/projetos/requalificacao-do-bairro-amarelo/>>. Acesso em: 22 jun. 2025.

²⁵ Ambos os trechos foram extraídos do site do escritório. Informação disponível em <<http://brasilarquitetura.com/projetos/requalificacao-do-bairro-amarelo/>>. Acesso em: 22 jun. 2025.

DURAN, Maria Raquel da Cruz. Quando traduzir se torna uma tarefa difícil: copyright by Kadiwéu e o desenho “roubado”. *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 20, n. 1, p. 117-145, jan./abr. 2026.

Além disso, a WoGeHe cita apenas Amílcar de Castro nomeadamente como “artista” (*vom künstler*) e sua produção como “obra de arte”, chamando aos outros pelo nome e suas obras de esculturas. Talvez essa informação não represente nada, no entanto, atentando para o tipo de escultura de cada artista e suas simbologias, poderíamos supor que tal denominação esteja associada à sua obra ter sido a única a não fazer referência direta ao contexto da arte primitiva. Outra questão que vale uma problematização é o fato dos desenhos ejiwajegi/kadiwéu terem sido chamados de “arte abstrata” pelos brasileiros por seus desenhos serem julgados como não representativos por eles – algo que não reflete o modo como os indígenas em questão pensam sua própria produção artística. Isto posto, apesar das diferenças culturais entre alemães e brasileiros, ambas as falas são partícipes de uma filosofia estética ocidental, que associa abstração às belas-artes e mimetização ao artesanato, algo que aponta para diferenciações etnocêntricas/evolucionistas (Price, 2000) da visão do que seja a arte.

Figura 7. Obra de Amílcar de Castro em *Hellersdorf*



Fonte: Brasil Arquitetura, 2018²⁶

Com relação às discrepâncias entre os três finalistas, não fomos capazes de atinar para nenhum outro ponto, além daqueles já elencados nas diferentes propostas arquiteturais propriamente ditas.

Estabelecendo um diálogo entre o famoso muro de Berlim e a requalificação do *Hellersdorf*, a partir do exposto pelas fontes desta pesquisa, posso dizer que a queda do primeiro e a transformação do segundo se conectaram às conjecturas políticas de cada contexto alemão,

²⁶ Disponível em: <<http://brasilarquitetura.com/projetos/requalificacao-do-bairro-amarelo/>>. Acesso em: 22 jun. 2025.

sendo encaradas pelo escritório Brasil Arquitetura, em seu projeto, como trazendo a alegria de volta ao local e aos moradores. Esse ponto é muito próximo à leitura ejiwajegi/kadiwéu feita sobre o ocorrido.

O *godidigo* nos muros: os Ejiwajegi/Kadiwéu e o desenho além-mar

Os Ejiwajegi são um povo indígena que compõe um dos subgrupos Guaicuru. Conhecidos nacional e internacionalmente como Kadiwéu, são considerados tanto exímios guerreiros, sendo destacável a sua participação na Guerra da Tríplice Aliança (1864-1870), quanto excelentes artistas/artesãos, devido aos trabalhos que produzem.

A inclusão dos desenhos ejiwajegi/kadiwéu no projeto do escritório Brasil Arquitetura foi uma decisão de Marcelo Ferraz. Em entrevista realizada em 28/8/2013, Ferraz afirmou que sua amizade com Berta G. Ribeiro (1924-1997) – e seu recente falecimento na época do projeto – desencadeou essa homenagem à pessoa que o fez admirar os Ejiwajegi/Kadiwéu. Contudo, ele não pressupunha a intensidade de discussões e entraves que a colocação de desenhos indígenas no projeto arquitetural desencadearia para sua efetivação.

Dentre os inúmeros entraves burocráticos e legais que os arquitetos encontraram no caminho estava a necessidade de conciliar, por um lado, o reconhecimento da autoria individual dos desenhos, para posterior pagamento aos autores e, por outro, que esse pagamento ocorresse em modo coletivo, como prevê a legislação brasileira sobre o uso de conhecimentos tradicionais²⁷. Parece contraditório conciliar ambas as prerrogativas neste caso, mas explico como isso foi necessário a seguir.

São dois os protagonistas que discutem a gestão legal do conhecimento tradicional no Brasil: o patrimônio cultural, mais voltado para políticas de reconhecimento; e a propriedade intelectual, relacionada a políticas de redistribuição²⁸ (Zanirato & Ribeiro, 2007). Nos dois casos, as próprias definições esbarram nas dificuldades relacionais entre os saberes científico e tradicional. No quadro regulatório brasileiro, os desenhos ejiwajegi/kadiwéu são considerados conhecimento tradicional imaterial e, como tal, seu tratamento é distinto tanto no contexto da propriedade intelectual quanto no do patrimônio cultural. Por exemplo, a propriedade intelectual imaterial diferencia os direitos em individuais e coletivos em

²⁷ Definido como um “[...] conhecimento desenvolvido e acumulado por diversos povos e comunidades, tanto indígenas, como quilombolas, seringueiros, ribeirinhos, pescadores [...]” (Wandscheer, 2004, p. 19), o conhecimento tradicional é um termo gerador de controvérsias no Brasil. É denominado como tradicional em razão da forma como é transmitido e utilizado pelos povos que o produzem – e que lhe injetam significado – e por sua particularidade de ser construído na estreita relação tanto entre homens e natureza, quanto entre gerações (Duran, 2011).

²⁸ O patrimônio cultural, material ou imaterial, envolve a preservação e a exaltação de um povo ou nação como um todo, manutenção da identidade e de cuidados de incorporação à expansão do conceito de cultura – que podem ser representados pela Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura (UNESCO) e pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) (Bo, 2003). Já os direitos de propriedade intelectual envolvem tanto os direitos autorais e de propriedade industrial quanto àqueles referentes à proteção de cultivares e sua melhoria e, portanto, o manejo técnico sustentável da natureza – por exemplo, representados pela atuação da Organização Mundial do Comércio (OMC) e do Instituto Nacional de Propriedade Industrial (INPI) (Duran, 2011).

relação às culturas ocidental e indígena. Nessa separação, entende-se que os direitos coletivos estão relacionados às culturas tradicionais, pois são compreendidos como direitos universais do homem, patrimônio cultural da humanidade, porque – entre outros motivos – confunde-se o indígena com “homem primitivo” e então com “berço da humanidade”. Ou seja, os direitos coletivos são associados aos saberes coletivos, indígenas, tradicionais, e os direitos individuais são anexados aos saberes individuais, ligados à Idade Moderna, que tem como característica a prevalência do Ocidente, da lógica da autoria e da individualização da produção (Duran, 2011). Porém, o modo de transmissão dos conhecimentos tradicionais segue outros meios de produção e divulgação, que não são necessariamente o autoral e muito menos o coletivo, pois contém tanto noções de autoridade quanto de identidade/alteridade. Ou seja, o desconhecimento dos direitos e da noção de propriedade individual pelas comunidades indígenas é ilusório, tendo em vista que tais culturas parecem ter estabelecido objetos de direitos intelectuais muito antes do G-8 – por exemplo, os nomes próprios dos Jê (Carneiro da Cunha, 2005). Já no contexto do patrimônio cultural, sociedades indígenas e não indígenas produzem conhecimento de forma diversa, entretanto, na visão dessa última, ambas estão separadas de modo no mínimo reducionista como utilitárias e não utilitárias. Tal divisão é falha dentro mesmo dos saberes não indígenas, haja vista as contendas entre “patrimônio-recurso” e “patrimônio-referência” de um lado, e propriedade intelectual “livre” e “fechada” de outro (Tamasso, 2005), algo que aponta para a sua ineficiência “interna”, quem dirá na relação com os diversos povos indígenas.

No caso ora observado, os *ecalaye* optaram por registrar os direitos autorais dos desenhos²⁹, chamado de *godidigo* pelos Ejiwajegi/Kadiwéu, que significa “nossa carta, nossa escrita” (Duran, 2017; 2021). Para garantir a propriedade intelectual indígena, era necessária a atribuição da autoria dos desenhos, motivo pelo qual foi realizado um concurso na aldeia Alves de Barros, em 21 de junho de 1997. Após a elaboração de 271 desenhos individuais, por 97 mulheres ejiwajegi/kadiwéu³⁰, seis foram escolhidos para transformarem-se em azulejos: os desenhos de Joana Baleia de Almeida, Acácia de Almeida, Sofia de Souza, Cláudia Pedrozo, Saturnina da Silva e Sandra da Silva³¹.

²⁹ Conforme supracitado, há também a opção de transformar os desenhos indígenas em patrimônio cultural imaterial. Essa foi a escolha realizada noutra situação, com a arte *kusiwa*, dos Wajãpi, transformada em patrimônio imaterial inscrito no Livro de Registro das Formas de Expressão em 2002 pelo IPHAN (cf. IPHAN, 2006).

³⁰ Em que cada pessoa poderia fazer até três desenhos com canetas esferográficas coloridas, em papel tamanho A4 (21,0 × 29,7 cm) (Catálogo *Copyright by Kadiwéu*, 2002).

³¹ Informação disponível em: <<https://site-antigo.socioambiental.org/noticias/nsa/detalhe?id=438>>. Acesso em: 23 jun. 2025.

DURAN, Maria Raquel da Cruz. Quando traduzir se torna uma tarefa difícil: copyright by Kadiwéu e o desenho “roubado”. *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 20, n. 1, p. 117-145, jan./abr. 2026.

Figura 8. Da esquerda para a direita: Sofia de Souza, Joana Baleia de Almeida, Cláudia Pedrozo, Acácia de Almeida, Sandra da Silva e Saturnina da Silva



Fonte: arqbrasil, 2025³²

A Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ), habilitada a outorgar registros de direitos autorais, foi a responsável pelo processo de intitulação dos desenhos ejiwajegi/kadiwéu como “abstratos”, proposta avaliada e acordada pela FUNAI. Para que o benefício advindo dos direitos autorais (*copyright*) abarcasse toda a comunidade indígena e não apenas as autoras dos desenhos vencedores do concurso, foi criada a Associação das Comunidades Indígenas da Reserva Kadiwéu (ACIRK), com a finalidade de receber coletivamente os rendimentos do uso dos seus desenhos por terceiros. Mas como os Ejiwajegi/Kadiwéu observaram essa experiência?

A decisão de cooperação da comunidade indígena nesse projeto não foi imediata, embora essa não lhes tirasse o caráter jurídico de indígenas, do qual decorre o direito sobre suas terras. Mesmo recebendo benefícios sobre os direitos dos desenhos, premiados ou não, transferidos para a ACIRK,

A grande questão que se coloca, hoje, para os Kadiwéu, é como continuar relacionando-se através da sua arte sem ser dela desapropriados e sem que ela se dilua dentro das lógicas mercantis de nossa sociedade globalizada³³.

Embora, por um lado, a fala de Alain Moreau, advogado da ACIRK, reforce aquilo que destacamos acima – quando explicitamos a visão não indígena de que o conhecimento indígena não é partícipe de lógicas

³² Disponível em: <<http://www.arqbrasil.com.br>>. Acesso em: 24 jun. 2025.

³³ Entrevista com Alain Moreau (cf. Moreau, 2002).

DURAN, Maria Raquel da Cruz. Quando traduzir se torna uma tarefa difícil: copyright by Kadiwéu e o desenho “roubado”. *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 20, n. 1, p. 117-145, jan./abr. 2026.

utilitárias, entre elas, as mercantis –, por outro, ela vem ao encontro das preocupações antigas e presentes dos indígenas cavaleiros: como defrontar situações em que os *ecalaye* utilizam seus conhecimentos?

O roubo dos saberes ejiwajegi/kadiwéu é uma temática que os conhecimentos primordiais e cotidianos abarcam com inúmeros exemplos. “Os corridos” são personagens característicos tanto das “histórias de admirar” (Pechincha, 1994), os mitos/conhecimentos ancestrais, como das que aconteceram mesmo, os eventos cotidianos, históricos, que nos falam do desejo não indígena de saber o que os Ejiwajegi/Kadiwéu sabem e da tentativa de roubar esses ensinamentos alheios. Tal atitude desencadearia uma ação de afugentamento desses *ecalaye* pelos Ejiwajegi/Kadiwéu, que os nomeiam “corridos”, porque saem correndo e com medo do povo guerreiro. Assim sendo, elas

Remetem a temas presentes nos mitos, remarcam a fascinação com o tema da guerra, do disfarce, da troca de nomes, do fugitivo, do corrido, enfim do Outro, do personagem que chega na aldeia para roubar-lhes, pregar-lhes peças, mas sobretudo, para diverti-los. Um conjunto de histórias muito apreciadas pelos Kadiwéu versam justamente sobre uma figura, a do *Gü-ê-krig* – às vezes também chamado de “bobo”, e intimamente relacionado às crianças. Trata-se de um estrangeiro que chega na aldeia kadiwéu e acaba sempre sendo expulso das formas mais hilárias (Lecznieski, 2005, p. 57-8).

Quando estive em campo, para realização do meu doutorado, foi-me relatada uma série de histórias assim, entre elas, um relato contado por uma das seis artistas premiadas no concurso. O marido de uma das mulheres que viajaram para Berlim suspeitou que seu filho mais novo fosse fruto de uma relação extraconjugal da artista com o advogado responsável pela mediação das partes envolvidas no acordo. A situação provocou um desconforto geral, que causou uma história de “corrido”. Conforme Lecznieski (2005, p.51-52),

Segundo a versão da ceramista, que ouvi mais tarde na aldeia, o homem queria mesmo bater na pessoa que estava ali representando os organizadores da viagem, e isso somente não aconteceu porque algumas mulheres presentes na reunião “tomaram a frente” e providenciaram sua proteção. O fato é que tiveram, como tantos outros, que sair às pressas da aldeia, completamente apavorados.

O registro autoral de desenhos ejiwajegi/kadiwéu é um exemplo da presentificação das relações e identidades complexas indígenas e não indígenas (Gell, 1998; Lagrou, 2007), que se mostram contraditórias e paradoxais, tanto nas relações entre elas, desenvolvendo equivocidades tradutórias, quanto nos conceitos desenvolvidos e mobilizados no seio de cada uma das comunidades envolvidas. Pois, ao mesmo tempo em que existem grupos ejiwajegi/kadiwéu interessados em promover encontros entre seus conhecimentos e os dos *ecalaye*, também há aqueles que desejam

colocar limites ou impedir a tal troca/roubo destes. Ambas as posições também estão presentes entre os *ecalaye*, no modo de se relacionar com indígenas: há aqueles que valorizam situações como esta do *Copyright by Kadiwéu*, e também aqueles que questionam-nas de inúmeras formas. Os cuidados em torno dos usos dos conhecimentos indígenas pelos não indígenas mobilizou todos os envolvidos no acordo, inclusive os Ejiwajegi/Kadiwéu:

Este projeto *Copyright by Kadiwéu* criou uma imensa mobilidade na comunidade. O escopo era que as mulheres da comunidade desenhasssem sobre um papel branco para que pudessem concorrer no concurso em 1997. Quando aconteceu o evento, eu ainda não havia me tornado universitária, por isso, lembro que participei indiretamente, acompanhando o entusiasmo da minha avó. O projeto previa que as mulheres cujos modelos fossem escolhidos na seleção teriam a possibilidade de ir a Berlim, para assistirem à inauguração do Bairro Amarelo, na Alemanha, como também visitar o Museu³⁴, onde tem muitos objetos Kadiwéu. Recordando a época, aprendi o quanto foi importante o sentido de colocar limites para o uso da nossa arte. Ainda eu era uma menina. Mas participei de todas as reuniões que foram realizadas, com a liderança indígena e a FUNAI, entre outras. Era preciso vencer o processo de formulação contratual (burocrático) junto com os empecilhos criados pela FUNAI. No entanto, foi possível enxergar um acordo. Ficava reconhecido, nos 271 desenhos, o valor artístico, concedido por uma Instituição reconhecida, como a Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. Aquela ideia de haver alto reconhecimento me orgulhou tanto. Este acontecimento, junto a outros, mudou o meu olhar sobre o nosso trabalho artístico (Vergílio, entrevista em 02/08/2010, Iuvaro, 2012, p.82).

Nesse caso, foi constante a oscilação entre a valorização e a desvalorização dos saberes e fazeres indígenas, seja no acesso ou proibição a eles, seja em sua caracterização como arte ou artesanato, no modo como foram divulgados, exibidos, etc. No depoimento acima, noções como a de reconhecimento e orgulho atreladas à participação no acordo, bem como a motivação de “chegar mais longe”, visitando outros países, são seguidas de perto pelo receio em adentrar o mundo da burocracia e das barreiras geradas pela FUNAI, do *copyright*, entre outros.

³⁴ O museu citado é o Museum für Völkerkunde, Staatliche Museum zu Berlin. Informação disponível em: <<https://www.gov.br/funai/pt-br/assuntos/noticias/2015/o-bairro-amarelo-e-o-patrimonio-cultural-indigena>>. Acesso em 25j un. 2025.

DURAN, Maria Raquel da Cruz. Quando traduzir se torna uma tarefa difícil: copyright by Kadiwéu e o desenho “roubado”. *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 20, n. 1, p. 117-145, jan./abr. 2026.

Figura 9. Sofia de Souza e seu filho, ao lado do desenho de Acácia de Almeida, em 1998



Fonte: Catálogo *Copyright by Kadiwéu*, 2002, p.7

A principal contribuição do registro de direitos autorais dos desenhos ejiwajegi/kadiwéu, para as mulheres que os fizeram, foi o fato de terem recebido o reconhecimento *ecalaye* nacional e internacional sobre sua arte, bem como o potencial de alcance desses saberes, que chegaram em locais muito distantes de sua terra de origem. Mesmo tendo sido apenas seis desenhos/pessoas a representar o grupo, as mulheres artistas ejiwajegi/kadiwéu compreenderam tal façanha como fruto de uma vitória coletiva – que pode ser de todo o povo Ejiwajegi/Kadiwéu ou de um grupo familiar extenso (Duran, 2017) –, conforme seu entendimento do *godidigo*. Lecznieski observou esta concepção em relação à cerâmica, descrita abaixo:

Certa vez, frente a minha sugestão de que assinasse seu nome no magnífico vaso que me dera de presente, uma ceramista explicou que “aquele vaso tinha trabalho de muita gente” e não somente dela, a ceramista que o produziu. Se assinasse seu nome no vaso estaria “desconsiderando”, segundo disse, “o trabalho de muitas gerações”: “É claro que fui eu quem fiz este vaso, mas a sabedoria que me levou a fazê-lo vem de longe, da minha avó, da avó da minha avó e assim vai [...] Sem estas referências eu não saberia nem por onde começar” (Lecznieski, 2005, p.9, grifos da autora).

Destarte, o fato da autoria de um objeto ser individual não faz com que este seja assim considerado, embora a ceramista que faça um vaso mais

elaborado seja mais reconhecida. Onde colocamos autoridade, os Ejiwajegi/Kadiwéu põem alteridade e isto faz com que os objetos, pinturas e desenhos componham a forma como habitam o mundo e se relacionam com outros seres (Lecznieski, 2005). Faz parte dessa equivocidade que avalio aqui o fato de que as seis mulheres premiadas, que tiveram seus desenhos registrados como abstratos e em seus nomes, não necessariamente concordariam com essa ideia de assinar seus desenhos como seus. Penso que o que ajudou no processo de aceitação dessa questão tenha sido o reconhecimento/alcançe de seus desenhos, a oportunidade de viajar para a Europa e o pagamento coletivo deles.

Porém, em todos os momentos houve a desconfiança geral em relação ao roubo. Frequentemente, eles me questionaram sobre o quanto foi recebido, apontando para o sumiço ou a insuficiência do pagamento referente à sua participação indígena. Quando eu dizia estar estudando este caso, os Ejiwajegi/Kadiwéu me perguntavam diversas informações: com quem ficou o dinheiro, quanto foi o valor total, como foi gasto e por quem, quanto custavam as passagens e hotéis no trajeto de viagem, entre outras questões.

A ACIRK recebeu os recursos provindos de seis desenhos usados no prédio, algo em torno de 40 mil reais (13 mil dólares), segundo Alain Moreau (São Paulo, 28/08/2013)³⁵. Destes, uma parte foi destinada à Associação e outra às viagens, hospedagens e trâmites legais das seis mulheres premiadas. A verba doada a ACIRK foi usada para comprar um imóvel na cidade de Bodoquena/MS, onde a liderança passaria a sediar suas reuniões na cidade, além de cobrir outras eventuais despesas.

Fomos informados também que Moreau encomendou cerâmicas às mulheres ejiwajegi/kadiwéu para uma exposição que aconteceria no *Museum fur Volkerkunde*, de Berlim, pagando em média 200 reais por cada produto, sem se importar com o tamanho deste. Não sabemos se esta verba proveio do ressarcimento do *copyright* ou do bolso dos responsáveis pela mediação do evento. Foram esses os recursos repassados dos quais tive notícia, por meio de entrevistas. Algumas artistas ressaltaram que as encomendas de cerâmicas e seu pagamento tabelado foi benéfica, outras entenderam-nas como atitude mínima de recompensa por parte dos *ecalaye*; afinal, somente seis pessoas foram premiadas com a viagem para a Alemanha, ao passo que eles levaram 271 desenhos, de outras 85 mulheres. O descontentamento foi expresso por Júlia Lange: “Fizeram os desenhos, daí levaram. Não pagaram nada não, pagaram R\$ 200,00 reais por qualquer cerâmica, ajudou, cada desenho pegou R\$ 200,00 reais. Mas foi só isso” (Bodoquena, 17/09/2015).

Há também uma insatisfação com a própria liderança, acusada de ter ficado com boa parte do dinheiro, usado sem transparência e com a desculpa de que era para a ACIRK, sem repassá-lo à comunidade como um todo. Pelo que compreendi, em geral a liderança abocanha boa parte dos benefícios de qualquer empreendimento realizado entre os Ejiwajegi/Kadiwéu e os *ecalaye*, não somente nesta ocasião. Sofia de Souza, uma das artistas premiadas,

³⁵ O orçamento total da obra foi de 57 milhões de reais, conforme matéria sem autor, intitulada “Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci projetaram a reforma de um bairro na futura capital alemã: Brasileiros ganham concurso em Berlim”. In: Folha de S. Paulo, Ilustrada (seção Arquitetura), publicada em 17 de abril de 1997. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq170406.htm>>. Acessado em 25 jun. 2025.

DURAN, Maria Raquel da Cruz. Quando traduzir se torna uma tarefa difícil: copyright by Kadiwéu e o desenho “roubado”. *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 20, n. 1, p. 117-145, jan./abr. 2026.

disse-me que “se soubesse que ganharia apenas a viagem, não teria participado do projeto” (Sofia de Souza, Aldeia Alves de Barros, 25/07/2013). Noutro depoimento, de Pedroza de Barros Moraes, a ida a Berlim não significou grande mudança: “Eu não acho que nosso serviço é mais valorizado agora do que era antes (Aldeia Alves de Barros, 25/09/15). Essa senhora, das mais respeitadas artistas da aldeia, é seguida por Maria Joana Bernaldino Pires, que comentou: “Eu acho que não melhorou nada, está tudo igual, não mudou nada, na verdade, até ficou pior (Maria Joana Bernaldino Pires, Aldeia Alves de Barros, 23/09/2015).

Arte é boa para pensar: as equivocidades tradutórias do *Copyright* by Kadiwéu

Diante do posicionamento dos Ejiwajegi/Kadiwéu no registro de direitos autorais, intrigou-me uma contraposição entre instâncias individuais e de grupo, que revela um processo dialético em curso de construção de tradução intracultural àquela intercultural; que rodeia em todo momento uma equivocidade aqui fundamental, a relativa à ideia de autoria (individual, para nós, coletiva – familiar, antes do que étnica –, para os indígenas). Como destaquei acima: como pode a mesma artista que não quer assinar seu nome na cerâmica querer registrar seu direito autoral sobre um desenho? Com essa pergunta em mente, reparei melhor em um dos registros de direito autoral.

Figura 10. Registro de desenho abstrato em nome de Joana Baleia de Almeida (EBA/UFRJ, 1998)



Fonte: Instituto Socioambiental – ISA, 2026³⁶

³⁶ Disponível em: <<http://site-antigo.socioambiental.org/nsa/detalhe?id=438>>. Acesso em: 25 jun. 2025.

DURAN, Maria Raquel da Cruz. Quando traduzir se torna uma tarefa difícil: copyright by Kadiwéu e o desenho “roubado”. *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 20, n. 1, p. 117-145, jan./abr. 2026.

Acima está o registro de direitos autorais de Joana Baleia de Almeida, abaixo, apresento o desenho realizado por Joana. Observem: o azulejo que ela segura na foto abaixo é o mesmo da fotografia feita em 1997, exposta na figura 11 deste artigo, e não coincide com o desenho registrado em seu nome.

Figura 11. Joana Baleia de Almeida segurando seu desenho azulejado, ao lado de seu neto Rodrigo



Fonte: Acervo pessoal, set. 2014

O que isso nos diz? Sobre os *ecalaye*, várias possibilidades se apresentam: a) que se importaram mais com o recebimento dos benefícios pelos indígenas do que com o reconhecimento da autoria, b) que valorizaram mais a criação de um banco de desenhos ejiwajegi/kadiwéu, para divulgar esta arte de modo legal a futuros interessados, c) que, tal qual observei na revista da WoGeHe, o erro na autoria demonstra o completo desinteresse, para dizer o mínimo, dos *ecalaye* envolvidos (alemães e brasileiros), em explicar quem eram essas mulheres, quais eram seus desenhos, demonstrando não o reconhecimento e valorização, mas reafirmando posicionamentos evolucionistas, racistas etc. Na minha leitura, tal atitude evidencia a prática histórica não indígena em seu modo de tratar os conhecimentos indígenas, sendo um misto de todas essas possibilidades.

Essa seria uma dupla e simultânea equivocidade, entre os próprios *ecalaye*, em dialogar com os pontos de vista intraculturais paradoxais, e entre o “nós” e o “eles”, enganados pela ideia de alteridade que “nós” erigimos. Creio que cabe aqui a comparação do discurso dos acordantes não indígenas à definição de um *pedigree*, mais que de mulheres indígenas

artistas, autoras. O *pedigree* diz respeito a uma linhagem autenticada; e na história da arte ocidental ele proporciona ao comprador em potencial uma garantia do valor da compra.

Neste sentido, o *pedigree* não difere da escritura de um edifício histórico ou do ex-libris amarelado num volume raro; o *pedigree* especifica, de modo retrospectivo, na companhia de quem estaremos ao assumirmos sua propriedade (Price, 2000, p. 146).

Relacionando o *pedigree* ao anonimato da autoria, acontece uma reversão de valores: “se descobrimos quem criou um objeto, ele deixa de ser um objeto de arte primitiva” (Price, 2000, p.147).

O discurso de alguns colecionadores com quem conversei fez-me lembrar a referência de Claude Lévi-Strauss aos aventureiros brasileiros que se casaram com índias cadiueu e depois, “vibrando”, descreveram-lhe “os corpos das adolescentes nuas, completamente cobertos de entrelaçados e arabescos de uma sutileza perversa” (1958/1974, p.280). No equivalente da coleção de arte, o mistério do objeto (o exotismo cultural explicitamente acentuado pelo seu “anonimato”) e a noção de poder do colecionador (através da posse física e da “imposição de gostos” dentro de um contexto de mercado) combinam-se, para alguns, criando emoções violentas (Price, 2000, p.152).

Ao meu ver, o *Copyright by Kadiwéu* está inserido nestas reflexões, pois ao mesmo tempo em que “valoriza” a autoria das artistas ejiwajegi/kadiwéu – já que a documenta como arte abstrata junto a EBA/UFRJ –, desautoriza essas últimas, colocando-as como autoras dos desenhos errados, tratando seus desenhos como “dos índios Kadiwéu”; e nesse movimento, embarcam na noção de *pedigree* como equivalente a uma assinatura.

A objetificação da arte primitiva, tanto ao eclipsar seu autor, pondo em destaque somente a capacidade de descoberta e distinção do crítico de arte, quanto ao reconhecê-lo, pondo em evidência o edifício da estética ocidental, portanto, a mística do *connoisseur* que o sustenta (Price, 2000), não interage efetivamente com a arte do outro, mas sim com aquilo que o Ocidente pensa ser a arte alheia e o Outro.

No catálogo de desenhos registrados, intitulado *Copyright by Kadiwéu* (2002), aparecem dois desenhos trocados: o de Joana Baleia de Almeida pelo de Saturnina da Silva, e vice-versa. Percebi nesses dois desenhos semelhanças de cores (amarelo, vermelho, branco, preto e azul) e de formas (escadas, redemoinhos, triângulos); talvez por isso tenha ocorrido a confusão, embora não possa afirmar com evidências factuais³⁷.

³⁷ Segundo a legislação brasileira, os autores dos registros devem autorizar a visualização destes por terceiros, por meio de um pedido individual de autorização para fotocopiá-los. Cada pedido custa em torno de quatrocentos reais. Como o foco da minha tese mudou, do estudo do *Copyright by Kadiwéu* para a compreensão do que é o *godidigo* e de suas redes de socialidade, decidi não requerer tais autorizações, investindo o dinheiro DURAN, Maria Raquel da Cruz. Quando traduzir se torna uma tarefa difícil: copyright by Kadiwéu e o desenho “roubado”. *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 20, n. 1, p. 117-145, jan./abr. 2026.

Ao estudar o *godidigo* no doutorado observei que, embora sejam os mesmos padrões usados por todos, o modo como esses estão dispostos obedece a um estilo familiar e a noções estéticas transmitidas por cada núcleo, de geração para geração. Ou seja, mesmo que a autoria individual não seja considerada como fundamental pelos Ejiwajegi/Kadiwéu, o fato de trocar donos e desenhos nos registros poderia ter gerado embates de parentesco e autoridade entre os subgrupos. Não obstante, as artistas ejiwajegi/kadiwéu demonstraram total desinteresse sobre os registros de direitos autorais, não tomando sequer consciência dessa troca. Joana Baleia de Almeida, para quem mostramos o problema, nos disse não se importar com isso, porque seu povo sabia que era ela a pessoa que tinha feito aquele desenho; isto porque entre os especialistas Ejiwajegi/Kadiwéu – em geral, as mulheres – sabe-se identificar os desenhos de cada núcleo.

Como fiz notar anteriormente, o reconhecimento externo foi um dos principais pontos ressaltados pelas indígenas, como destacado por Joana também, quando disse que o importante era que “os nossos desenhos foram longe, além-mar, do outro lado do mundo, levando com eles os Kadiwéu” (Joana Baleia de Almeida, Alves de Barros, 25/09/2014). Contudo, noto também que o reconhecimento interno foi um componente fundamental, afinal, as seis mulheres responsáveis pela façanha do *Copyright* foram alvo de muitas atenções dentro do contexto da aldeia. Isto posto, posso aferir que: a) as relações internas de reconhecimento da família cujo desenho provém são o que mais vale, sendo o reconhecimento externo um elemento de fortalecimento desse aspecto; b) frente ao parecer *ecalaye*, os desenhos podem ser confundidos individualmente, porém não poderiam nesse caso ser taxados de desenho terena, por exemplo. Eles receberam uma identificação, um *pedigree*.

Ademais, a condição dos desenhos enquanto “objetos” capturados, transportados, despojados de seus vínculos sociais, redefinidos em novos cenários e concepções, de modo a corresponder às necessidades econômicas, culturais, políticas e ideológicas de pessoas de sociedades distantes, é outro fator no qual podemos nos debruçar. Os Ejiwajegi/Kadiwéu parecem não ter cuidados especiais com o transporte dos desenhos para lugares diferentes dos habituais. Ou esses desenhos somente têm agência nos contextos em que são compreendidos, como uma escrita ou carta que só é lida/entendida se passível de codificação, ou funcionam como mensageiros ejiwajegi/kadiwéu pelo mundo, espalhando a potência do sistema índio no mundo *ecalaye*. Contudo, em ambos os casos, não há uma preocupação com o modo de transportar, o local de permanência, os cuidados com a proteção ou a neutralização dos poderes e as capacitações que os desenhos possibilitam.

Mesmo assim, entendo que os objetos não são independentes e preexistentes, algo “que se trata de adornar em seguida. Eles não adquirem sua existência definitiva senão pela integração do ornato e da função utilitária” (Lévi-Strauss, 1985, p. 297). Assim como a cerâmica, os muros do Bairro Amarelo também adquiriram nova existência, transformaram-se de

da bolsa CAPES, na época, em viagens a campo. Deste modo, não tive acesso ao registro do desenho de Saturnina da Silva, só ao de Joana Baleia, presente no catálogo *Copyright by Kadiwéu* (2002).

DURAN, Maria Raquel da Cruz. Quando traduzir se torna uma tarefa difícil: copyright by Kadiwéu e o desenho “roubado”. *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 20, n. 1, p. 117-145, jan./abr. 2026.

melancólicos para alegres, atendendo ao pedido de transformação do bairro – reivindicação dos próprios moradores “que queriam a *alegria* da América Latina como nova identidade para a moradia” (Paula, 2015, grifo meu).

Figura 12. Alguns dos 271 desenhos registrados na EBA/UFRJ em 1998



Fonte: Copyright by Kadiwéu, 2002, p.12

No que diz respeito à definição do *godidigo* como “desenho abstrato”, compreendo ser tanto o olhar do conhecedor de arte quanto o do artista indígena dotados de discriminação que refletem suas próprias educações. Nesse acordo, ambos mudaram, porém, numa relação assimétrica, pois

A Arte Primitiva tem o seu status elevado ao ser mostrada no contexto da Arte Moderna; o procedimento contrário (ou seja, uma mostra que apresentasse Arte Moderna num museu antropológico) não teria o mesmo efeito. A Arte Moderna reclama os títulos de autenticidade e o status de obra-prima, e boa parte da admiração popular pela Arte Primitiva baseia-se em associações a características que atraíram nosso interesse pela primeira vez através da obra de artistas ocidentais do Século XX (Price, 2000, p. 138-139).

Os museus do mundo, repletos de objetos de arte roubados por “salvadores” de seu aniquilamento físico, justificam que devem ser vistos

como um local de documentação e preservação da Arte Primitiva, uma contribuição ao conhecimento humano. O sentimento de valorização da arte indígena ejiwajegi/kadiwéu está atrelado a tal pensamento, pois os *ecalaye* sequer se mostraram interessados em construir um pacto em que todas as partes compreendessem todas as etapas do processo – isto não significa apenas informá-los, como foi feito, mas discutir com eles os meios e os fins da realização daquele.

Além dessas equivocidades tradutórias, há outro exemplo destacável no caso: o da disposição dos azulejos nos prédios. Acácia de Almeida avultou, em entrevista, que os azulejos não estavam prontos quando foram visitar os prédios alemães, porque não haviam sido fixados ainda. Contudo, vimos nas fotografias de *Hellersdorf* que a obra já tinha sido finalizada.

Explico essa interpretação de Acácia – mas também de outras mulheres da comunidade – pela sua experiência de vida. Ela continuou, dizendo: “Por exemplo, no hotel Wetiga, em Bonito/MS, os azulejos são colocados nos banheiros, na cozinha, no chão” (Aldeia Alves de Barros, 15/10/2014). Ao ver a utilização dos azulejos como ornamentação/decoração, e não para fins higiênicos, conforme sua compreensão e conhecimento do mundo *ecalaye*, ocorreu o desapontamento declarado por ela e outras mulheres do grupo.

Também captei desapontamento em relação ao processo de escolha dos desenhos premiados, taxado de injusto por parte das mulheres ouvidas. Os jurados do concurso de desenhos teriam sido influenciados pela política indígena local, quando elegeram dois desenhos de integrantes da família dos líderes, que na opinião dessas mulheres não mereciam estar entre os vencedores. Consequentemente, foram tratados como “desenhos da liderança”, e não “desenhos vencedores”, pela comunidade indígena. Logo, segundo algumas interlocutoras nossas, Saturnina da Silva e Sandra da Silva, parentes de Ambrósio da Silva, presidente da ACIRK e líder histórico kadiwéu, venceram o concurso sem mérito. Algumas dúvidas surgiram nessa seara. Qual era o objetivo do concurso: a escolha justa dos desenhos mais belos ou o controle da autoria dos desenhos escolhidos? Haveria necessidade de realizar um concurso se já sabiam quais desenhos elegeriam?

Por fim, penso que a maior equivocidade tradutória do caso, entre “objeto” e “os modos de refletir sobre”, tenha sido entre o que é o *godidigo* para os Ejiwajegi/Kadiwéu e o que é o “desenho kadiwéu” para os *ecalaye*, que esmiucei noutro lugar (Duran, 2017). Em linhas gerais, para Maria Joana Bernaldino Pires (Aldeia Alves de Barros, 23/09/2015), o *godidigo* não tem nada de abstrato, pois ele expressa sua alegria, que é real. Afirmar que o *godidigo* é um desenho abstrato é negar sua condição de existência e potência em alegrar pessoas, é negar as múltiplas narrativas que carrega consigo, como carta, como escrita que é, portanto, algo considerado absurdo para suas criadoras. Em poucas palavras, o fato de definirem a propriedade de um desenho como um saber intelectual, separando as ideias das ações, de definirem-no como abstrato, a partir de uma leitura não indígena do grafismo em questão, de sequer buscar aprender com essas pessoas as potencialidades que o desenho carrega, entre outros fatores, incomodou e incomoda muito as artistas indígenas.

Considerações finais

Tanto os Ejiwajegi/Kadiwéu como os *ecalaye* exaltam a participação indígena neste acordo como uma oportunidade de promoção de boas relações entre culturas distintas, o que apresentei neste artigo como algo recheado de equivocidades tradutórias. Quando os arquitetos pensaram a transformação dos prédios como algo “na pele” deles, poderiam ter se acercado do modo ameríndio de pensar, em que ao pintar a pele são desencadeadas metamorfoses traduzidas/resumidas pelos Ejiwajegi/Kadiwéu como “alegrar-se”. Isto é, os prédios foram vistos pelos indígenas como corpos que precisavam alegrar-se, logo, que necessitavam de transformação, de abertura para agências positivas e fechamento para as negativas; e de pertencimento a uma nova rede de socialidades e sociabilidades, entre outras possibilidades (Duran, 2017; 2021), e que, por isso, receberiam em sua pele tudo aquilo que o conhecimento ejiwajegi/kadiwéu poderia ofertar para atingir tal objetivo. Todavia, quando os *ecalaye* ressaltaram a incorporação da alegria pelos conjuntos habitacionais, não se referiam ao arcabouço indígena acima descrito, mas às cores, às formas, aos moradores contentes com a requalificação de suas casas (WoGeHe, 1998)³⁸.

No caso aqui apresentado observei a manifestação do pensamento ocidental sobre a arte indígena como “arte primitiva”, ainda que denominada “abstrata” neste exemplo. A não inclusão das interpretações do grupo sobre os seus desenhos e sua disposição em prédios estrangeiros, além de outras questões referentes ao próprio esclarecimento, construção conjunta, respeito aos saberes dos outros, etc., reproduziu um comportamento semelhante àquele de pintores modernistas como Picasso, em relação ao Museu do Trocadéro (França). Sei que essas não foram, de partida, pensadas para prejudicá-los ou desrespeitá-los, em momento algum. Mas, para propiciar-lhes uma nova experiência, acreditando fazer o bem – algo que realmente foi feito, em parte – os *ecalaye* acabaram reproduzindo mais do mesmo comportamento de sempre...

Entendo como profícuas as situações relacionais, mesmo que com meandros obscuros, pois as pensamos como necessárias para que a visão de incomensurabilidade de mundos não se torne potente, impactando sobre a comunicabilidade e a tolerância; e também para que o relativismo não “iguale” tanto os modos diversos de observação do mesmo objeto, quanto os diferentes objetos que são vistos como semelhantes por seres diversos (Almeida, 2021). Embora meu objetivo fosse explorar as equivocidades tradutórias do *Copyright by Kadiwéu*, mais que de julgar seus participantes, é preciso refletir e discutir do que se tratou.

³⁸ Note-se que os acordantes não indígenas tinham condições de informar-se a respeito, seja pela proximidade com os Ejiwajegi/Kadiwéu, seja pela influência de Berta Ribeiro. Além dela, diversos autores se debruçaram sobre o grafismo ameríndio, dentre os quais Boas (2014), Lévi-Strauss (1985, 1987, 1981 e 1996) e Vidal (1992) são alguns dos precursores desta abordagem, e em pesquisas mais recentes, mencionamos: Gow (1988, 1999), Guss (1989), Lagrou (1991, 2007 e 2009), Taylor (2012), Fausto e Severi (2015), etc.

DURAN, Maria Raquel da Cruz. Quando traduzir se torna uma tarefa difícil: copyright by Kadiwéu e o desenho “roubado”. *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 20, n. 1, p. 117-145, jan./abr. 2026.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Mauro. **Caipora e outros conflitos ontológicos**. São Paulo: Ubu Editora, 2021.
- BO, João Batista Lanari. **Proteção do patrimônio na UNESCO: ações e significados**. Brasília: UNESCO, 2003.
- BOAS, Franz. **Arte Primitiva**. Tradução de Fábio Ribeiro. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Organização do texto por Antônio Luiz de Toledo Pinto. 39. ed. São Paulo: Saraiva, 2006.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. Introdução. In.: _____ (org.). Patrimônio imaterial e biodiversidade. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 32, 2005, p. 15-27.
- _____. **Cultura com aspas**. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.
- DURAN, Maria Raquel da Cruz. **As redes do conhecimento tradicional: análise do caso Cupulate**. Orientadora: Camila Carneiro Dias Rigolin. Co-orientador: Thales Haddad N. de Andrade. 2011. 125 f. Dissertação de mestrado – Programa de Pós-Graduação em Ciência, Tecnologia e Sociedade (PPGCTS), da Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2011.
- _____. **Padrões que conectam: o *godidigo* e as redes de socialidade kadiwéu**. Orientadora: Marta Rosa Amoroso. 2017. 380 f. Tese de doutorado – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS), da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-07022018-121640/pt-br.php>>. Acesso em 30/09/2018.
- _____. **O que nos ensinam os desenhos ejiwajegi/kadiwéu?** Campo Grande: Editora UFMS, 2021.
- FANUCCI, Francisco; FERRAZ, Marcelo. **Brasil Arquitetura Studio**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- FAUSTO, Carlos; SEVERI, Carlo (org.). **Palavras em imagens: escritas, corpos e memórias**. Marseille: OpenEdition Press, 2015.
- GELL, Alfred. **Art and Agency**. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- GOW, Peter. Visual compulsion: design and image in Western Amazonian cultures. **Revindi**, v. 2, p. 19-32, 1988.
- _____. A geometria do corpo. In.: A. Novaes (org.). **A Outra Margem do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, , 1999. p. 299-317.
- GUSS, David M. **To weave and sing: art, symbol, and narrative in the south american rain forest**. Berkeley: University California Press, 1989.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). **Dossiê Wajãpi**: Expressão gráfica e oralidade entre os Wajãpi do Amapá. Rio de Janeiro: IPHAN, 2006. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_wajapi.pdf. Acesso em 25/06/2025.

IUVARO, Fabíola. A criatividade artística Kadiwéu: entrevista com Benilda Vergílio. **Espaço Ameríndio**, Porto Alegre, v. 6, n. 1, p. 69-96, jan./jun. 2012.

LAGROU, Els. **Uma etnografia da cultura Kaxinawa**: entre a cobra e o Inca. Orientadora: Esther Jean Langdon. 1991. 227 f. Dissertação de mestrado – Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1991.

_____. **A fluidez da forma**: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre). Rio de Janeiro: TopBooks, 2007.

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

LECZNIESKI, Lisiane Koller. **Estranhos laços**: predação e cuidado entre os Kadiwéu. Orientador: Oscar Calavia Saez. 2005. Tese – Coordenadoria do curso de Antropologia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **A via das máscaras**. Lisboa: Editorial Presença, 1981.

_____. O desdobramento da representação nas artes da Ásia e da América. In.: _____. **Antropologia Estrutural** – Vol. 1. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1985, p.279-305.

_____. **A Oleira Ciumenta**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. **Tristes trópicos**. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MOREAU, Alain. Entrevista: Desenhos Kadiwéu em exposição na Alemanha têm direitos autorais garantidos. **Instituto Socioambiental – ISA**, 2002. Disponível em: <http://site-antigo.socioambiental.org/nsa/detalhe?id=438>. Acesso em: 25/06/2025.

PAULA, Eleonora de. O Bairro Amarelo e o patrimônio cultural indígena. **Fundação Nacional dos Povos Indígenas – FUNAI**, 2015. Disponível em: <https://www.gov.br/funai/pt-br/assuntos/noticias/2015/o-bairro-amarelo-e-o-patrimonio-cultural-indigena>. Acesso em 25/06/2025.

PECHINCHA, Mônica Thereza Soares. **Histórias de admirar**: mito, rito e história Kadiwéu. Orientador: Júlio Cezar Melatti. 1994. 202 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília, 1994.

PRICE, Sally. **Arte primitiva em centros civilizados**. Tradução de Inês Alfano. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

TAMASO, Izabela. A expansão do patrimônio: novos olhares sobre velhos objetos, outros desafios. **Sociedade e Cultura**, Goiânia, v. 8, n. 2, p. 13-36, jul./dez. 2005.

TAYLOR, Anne-Christine. O corpo da alma e seus estados: uma perspectiva amazônica sobre a natureza de ser-se humano. **Revista Cadernos de Campo**, São Paulo, n.21, p.213-228, 2012.

VIDAL, Lux. (org.) **Grafismo indígena**: estudos de antropologia estética. São Paulo: Studio Nobel/Editora da Universidade de São Paulo – FAPESP, 1992.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation. **Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America**, vol. 2, n. 1, p. 3-20, 2004. Disponível em: <<http://digitalcommons.trinity.edu/tipiti/vol2/iss1/1>>.

_____. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. **Cadernos de Campo**, São Paulo, Brasil, v. 15, n. 14-15, p. 319–338, 2006.

WANDSCHEER, Clarissa Bueno. **Patentes e conhecimento tradicional**: uma abordagem socioambiental da proteção jurídica do conhecimento tradicional. Curitiba: Juruá, 2004.

WoGeHe. **Brasilianisches Flair prägt ein Quartier**: Das Gelbe Viertel Dokumentation. Berlin, 1998.

ZANIRATO, Silvia Helena; RIBEIRO, Wagner Costa. Conhecimento tradicional e propriedade intelectual nas organizações multilaterais. **Ambiente & Sociedade**, v. 10, n. 1, p. 39–55, jan. 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-753X2007000100004&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 25/06/2025.

Recebido em: 30/08/2025* Aprovado em: 20/04/2026* Publicado em: 30/04/2026
