


Coletivo Kokir: Aproximações entre Artesanato e Arte Indígena Contemporânea

Erika Kimie Koyama¹

 0000-0001-5036-7474

Como citar:

In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 15, 2021, virtual. **Atas do XV Encontro de História da Arte**. Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 15, 2022.

DOI: 10.20396/eha.15.2021.4670

Resumo

Neste texto considerarei aspectos da arte indígena e suas intersecções com as tecnologias, materiais e economia do sistema ocidental. Uma das questões que proponho passará pelas noções de arte e artesanato, suas diferenciações e outros caminhos que se distanciem do binarismo ritual e utilitário. Tomarei por exemplo as produções do Coletivo Kokir, formado por indígenas Kaingang que se dedicam a produção de cestaria incorporando elementos materiais e modos de produção, distribuição e venda ocidentais.

Palavras-chave: Arte indígena. Artefato. Artesanato. Museu.

¹ Mestranda no Programa de Pós-graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo, sob orientação da dra. Ilana Seltzer Goldstein.

Introdução

Existe um tipo de apropriação bastante comum, especialmente após o modernismo, do mundo da arte ocidental incluir produções materiais de povos originários e inseri-las como objetos artísticos em museus e galerias. Um caso paradigmático foi a apropriação de traços da arte africana por artistas da vanguarda europeia, que ensejaria o movimento denominado primitivismo. E, a partir desse movimento, objetos que, até então eram exibidos em museus de História Natural ou Coleções Etnográficas, passaram a migrar para museus e galerias de arte. Mas não sem suscitar diversos debates. Pois quando se fala em arte indígena o domínio estético nunca vem despreendido de outros que, para o sistema ocidental, devem permanecer apartados do mundo da arte: como a religião, a política e a ciência, por exemplo. Como mencionei, o estético atravessa diversas esferas sociais dos povos indígenas e não se fala em autonomia de arte para tais culturas, tampouco suas produções são classificadas em gêneros, movimentos ou estilos.

A antropóloga Els Lagrou afirma que a distinção de um objeto como sendo uma obra de arte é um problema ocidental e o fato de diversas sociedades não fazerem quaisquer distinções entre essas duas classificações (obra de arte/objeto utilitário) ou, ainda, não fazerem uso de uma palavra específica como “arte”, não significa que não tenham sensibilidade estética ou vontade de beleza para determinadas produções²

Essas reflexões parecem ter alcançado um ápice quando, há três décadas durante a exposição “*Art/Artifact: African Art in Anthropology Collections*” que aconteceu no *The Museum for African Art*, Buffalo, NY em 1988, tendo como curadora Susan Vogel, a antropologia, a estética e a arte cruzaram seus domínios ao refletirem sobre as caracterizações da arte e artefato.

As questões provenientes da exposição de Vogel se estenderam entre a adequação da exibição de tais objetos em museus de arte e, mais intensamente, sobre as categorias arte e artefato. Para os povos originários provavelmente pouco importam tais classificações, pois essas são categorias hierarquizantes ocidentais. A habilidade de tais povos de fascinar ocidentais com suas produções, seja pela expressividade, pelas características formais ou até pela dimensão espiritual que carregam continua a despertar interesse, mesmo quando já não se relacionam aos seus significados originais ou após terem deixado seus contextos originários de produção.

Ainda em torno da mostra “*Art/Artifact*” a antropologia e a história da arte protagonizaram um debate sobre as questões classificatórias dos objetos ali expostos: arte ou artefato; obra de arte/objeto

² LAGROU, Els. *Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação*. Belo Horizonte: C / Arte, 2009.

etnográfico. Dois protagonistas desta discussão foram o filósofo norte-americano da arte Arthur Danto e o antropólogo britânico Alfred Gell. Ele explica o que causou incomodo na exposição:

“O primeiro espaço da exposição (com paredes brancas e refletores) foi intitulado “Galeria de Arte Contemporânea”, e seu foco principal era um objeto impressionante: uma rede de caça Zande (África), firmemente enrolada e pronta para o transporte. Provavelmente, Susan Vogel exibiu-a dessa maneira porque pensou que o público frequentador de galerias de arte em Nova York seria capaz de associar de maneira espontânea aquele “artefato” com um certo conjunto de objetos exibidos em outras galerias ou apresentados em publicações especializadas”³

Danto escreveu um artigo para o catálogo da obra, denominado “*Art/Artifact*”. O pensador defende que, a partir da arte contemporânea, qualquer objeto poderia ser arte, desde que imerso e se relacionando em um sistema específico que traz como fundo uma teoria específica. O autor explica que o ato de Duchamp e a própria arte contemporânea nos tornou responsivos esteticamente e reflexivamente a objetos comuns como obra de arte, mas não é verdade que qualquer objeto possa se tornar arte⁴. Danto utiliza do argumento de objeto de culto, uma operação simbólica que sacraliza determinadas coisas e, claramente, a rede, para ele, pertencia ao mundo dos meros objetos instrumentais e a este se relacionava. Em contrapartida, um dos argumentos de Gell é que os artefatos, além de carregarem um significado, tem uma relação social com seu produtor e sua comunidade. Gell afirma que tanto pessoas como objetos “podem ser iniciadoras de sequencias causais de um determinado tipo, ou seja, de eventos causados por atos da mente, da vontade ou da intenção, e não de uma mera concatenação de eventos físicos”⁵. Portanto, o autor defende a existência de uma relação social entre os objetos e as pessoas, aqueles afetando essas. A agência, então, expressa a habilidade que alguns artefatos possuem de provocar determinados processos de conhecimento e reflexão. E, para o caso específico da rede de caça, a que Danto atribuía característica apenas instrumentais, Gell afirma que, para diversos povos africanos, a caçada era também considerada uma prática ritual. Portanto, a rede também funcionaria como um aparato dotado de significado metafísico, assim como máscaras, por exemplo.

Portanto, mesmo que a dicotomia artefato (artesanato)/arte não tenha relevância para a maioria das populações originárias, creio que uma revisão pós-colonialista é necessária a fim de romper,

³ GELL, Alfred. A rede de Vogel, armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. *Arte e Ensaios* : Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Rio de Janeiro 2001, p. 176.

⁴ DANTO, Arthur. *Artifact and Art*. In. *Art/artifact* : African art in anthropology collections. New York : Center for African Art. 1989. P 20.

⁵ GELL, Alfred. Op.cit.

definitivamente, com os preceitos europeus e norte-americanos de valoração estética. O pensamento milenar representado em objetos como colares, cocares, tecidos não atinge o grau de profundidade quando tomado apenas como artesanato, o que significa que ele se destina a uma mera decoração. Tomando parte do mundo da arte, essas peças passam a ser objeto de maiores reflexões que podem permitir uma compreensão maior das cosmologias de seus povos, suas memórias e suas inquietações.

Cestaria Kaingang.

“Arrancaram minhas folhas, cortaram meus galhos, derrubaram meu tronco,
incineraram tudo, mas esqueceram de arrancar minha raiz, por isso estou aqui”
Provérbio *Kame*

O povo kaingang, atualmente, ocupa áreas do sul do estado de São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. A língua pertence à família jê, do tronco macro-jê e a população total é estimada, segundo o censo IBGE de 2010, em 37.740 indivíduos⁶, ou 45.620 segundo dados da SIASI/SESAI (2014).

Segundo o modelo tradicional de organização esse povo se constitui em duas metades, *kame* e *kairu* que atravessam o sistema social para segmentarem, também, seres, fenômenos e corpos naturais inanimados. Assim que, segundo a cosmologia kaingang, “o Sol é *Kame* e a Lua é *Kairu*, o pinheiro é *Kame* e o cedro é *Kairu*, o lagarto é *Kame* e o macaco é *Kairu*, e assim por diante.”⁷. E essas divisões também se aplicam a formas e maneiras de agir, assim que a persistência é *kame*, inovação é *kairu*; objetos compridos e altos são *kame*, já aqueles baixos e curtos são *kairu*. De acordo com a tradição desse povo, os casamentos devem ser realizados entre indivíduos de metades opostas sendo que os filhos desta união recebem a designação paterna e é o que define sua identidade social.

O pesquisador indígena Zaqueu Cley Claudino conta que o povo Kaingang é sobrevivente de uma grande inundação que fez submergir a terra habitada pelos antepassados. Apenas uns poucos sobreviveram, abrigando-se no topo de uma colina, formando a etnia kaingang⁸. A divisão sol/lua, noite/dia, dada por uma disputa entre os dois corpos celestes que, um dia, foram dois sóis, foi responsável pela divisão da irmandade em cunhadio denominando-se, agora *jamrés* (cunhados).

Mesmo nos dias atuais, as regras de organização social permanecem. Tommasino e Fernandes explicam que “há uma clara permanência de princípios, especialmente no que diz respeito às regras de

⁶ Dados do portal: indigenas.ibge.gov.br/images/pdf/indigenas/folder_indigenas_web.pdf. Acesso em 15/01/2021.

⁷ FERNANDES, Ricardo; TOMMASINO, Kimiye. KAINGANG. Instituto Socioambiental. Povos Indígenas no Brasil. 2001.

⁸ CLAUDINO, Zaqueu Key. As Narrativas Kaingang nas Aldeias. In: **Objetos-sujeitos: a arte kaingang como materialização de relações**. Porto Alegre: FUNAI 2011. P. 31.

descendência, residência, produção econômica e autoridade política”. A referência étnica é ainda transmitida pelo pai e, embora os homens, após o casamento, passem a residir com a família de suas esposas, entretanto, mantem estritas relações econômicas e políticas com seus progenitores fazendo cultivo da roça juntos e herdando cargos e funções sociais.

A organização política/hierárquica também é afetada pelo sistema de metades e as posições de principais lideranças, cacique e vice caciques, devem ser ocupadas por *kamé* e *kairu*, de forma a se complementarem e, ainda, hoje, é seguida por várias comunidades Kaingang.

É sobre a perspectiva de que a arte indígena não representa, mas sim presentifica a natureza, as relações sociais, as identidades de um povo que abordarei a produção de cestaria dos Kaingang. A antropóloga Damiana Bregalda Jaenisch usa o termo “objetos-sujeitos” ao se referir às produções materiais de povos indígenas. Explica que essa é uma tentativa de superar os limites impostos por termos classificatórios ocidentais como artefatos, objetos artísticos, artesanato buscando descaracterizar a noção de inércia e abrangendo as principais ideias de Alfred Gell acerca da agência⁹. E são inúmeros exemplos que podemos pensar sobre esses objetos-sujeitos: colares, armas, instrumentos musicais. Para exemplificar essa ideia, vejamos o mito do surgimento do *sygsygy*, um instrumento de som (chocalho de cabaça) usado em rituais por xamãs Kaingang. O *sygsygy* foi legado a um *kairu* pelo tamanduá-mirim, quem também ensinou a dança aos indígenas. Como explica a antropóloga Ana Elisa de Castro Freitas “nos rituais o *kuja*¹⁰ só pode portar o *sygsygy* após ter passado por banhos de ervas especiais, entre elas a sete-sangrias que pode ser encontrada nas florestas de Porto Alegre”¹¹. Assim que, além de estabelecer uma ligação entre homens e animais, o chocalho também auxilia, em rituais funerários, a condução da alma do morto ao seu destino no mundo pós morte. Mesmo uma peneira, um instrumento de uso doméstico, pode ter outros complexos sentidos para os kaingang. Seu uso comum e mais empregado é o de separar alimentos que serão consumidos pelos indígenas e, portanto, auxiliam na construção de um corpo forte e sadio. Mas são úteis também contra fenômenos naturais tais como tempestades. A kaingang Reci conta que, ao chegar uma tempestade, o costume é colocar uma peneira do lado de fora da casa para acalmar os ventos e chuva, principalmente se houver queda de granizo¹². A peneira, assim, não permitiria que as pedras de gelo maiores atinjam a superfície. O mesmo objeto também é utilizado

⁹ JEANISCH, Damiana Bregalda. **A Arte Kaingang da produção de objetos, corpos e pessoas**: Imagens de relações nos territórios das bacias do lago Guaíba e Rio dos Sinos. Tese de Mestrado. UFRS. Porto Alegre, 2010, p. 42

¹⁰ Ancião e líder espiritual do povo Kaingang.

¹¹ FREITAS, Ana Elisa de Castro. **Mrur Jikre- a cultura do cipó**: territorialidades kaingang na margem leste do lago Guaíba. Porto Alegre-RS. Tese de doutorado. Porto Alegre: 2005. P 102

¹² JEANISCH, Damiana Bregalda. “A Arte Kaingang da produção de objetos, corpos e pessoas: Imagens de relações nos territórios das bacias do lago Guaíba e Rio dos Sinos”. Porto Alegre, 2010, p.63.

para resgatar o espírito de alguém que caiu em um rio e quase se afogou, ou ainda, que acabou por morrer desta maneira, não permitindo que sua alma fique aprisionada no mundo da água.

A taquara, matéria-prima principal usada no fabrico de cestos pelos povos Kaingang, é conhecida por bambu pertencente à família *Gramineae (Bambusoideae)* e é uma planta bastante comum em países tropicais. Se desenvolve rapidamente e seu colmo pode ser cortado após 2 a 4 anos da germinação¹³. Trata-se de um recurso natural abundante e bastante versátil podendo aparecer na construção de casas, na elaboração de armas de caça e pesca e na fabricação de utensílios domésticos.



Figura 1:
Bambu Taquara (*Bambusa Tuldooides*). S.d.
Fonte: www.bambuzhu.com

Outra matéria-prima empregada na produção de cestos e adornos domésticos é o cipó. Após esses materiais serem colhidos em matas próximas das comunidades, se inicia o preparo por cada grupo familiar que realizou a coleta. A taquara, por exemplo, é cortada em quatro partes longitudinais. Em seguida, a casca dela é removida e se cortam compridas lascas que assumem a forma de fitas. O trabalho pode ser realizado tanto por homens quanto por mulheres e exige bom manejo de facas.

¹³ Informação OIKOS Laboratório. Disponível em: <http://www.oikos.ufpr.br/produtos/taquaras%20e%20bambus.pdf>. Acesso em 10/02/2022

A cosmologia dual Kaingang está presente na forma como os cestos se apresentam e sua estrutura permite identificar se pertencem à metade *kame* (para aqueles que são altos e compridos) ou à metade *kairu* (redondos e mais baixos). O pesquisador indígena Kaingang Zaqueu Key Claudino explica que

A forma tipiti (cilíndrica) de trançar pertence à metade Kajru, pois suas formas geométricas são circulares desde a confecção inicial até o acabamento. Este artefato tem sua estrutura confeccionada em diagonais – os ti kuka – representando, em um segundo momento, a metade Kamë. O kre téj (cesto comprido/alto com tampa), em sua confecção inicial, apresenta as características rá ror (marca redonda), a metade Kajru. Sua estrutura, porém, representa o rá téj (marca comprida) e, assim, mesmo carregando as duas metades tribais, pertence à metade Kamë, pois a estrutura prevalece sobre o trançado.¹⁴

Outra interessante divisão é que, simbolicamente, o corpo do cesto é a representação do feminino; já a tampa, o masculino.



Figura 2:

Exemplos de cestos *kre tej*. s.d. Fitas de taquara e anilina.

Fonte: Página da rede social Facebook Xondaro Arte Indígena.

A introdução de novos materiais, industrializados no caso, já é bastante comum para algumas comunidades Kaingang não significando afastamento da tradição, mas sim uma capacidade de adaptação que demonstra a criatividade dos produtores. Assim, fitas sintéticas e anilina vão substituindo

¹⁴ CLAUDINO, Zaqueu Key. As Narrativas Kaingang nas Aldeias. In: *Objetos-sujeitos: a arte kaingang como materialização de relações*. Porto Alegre: FUNAI 2011. P. 35

materiais naturais ao mesmo tempo em que facilitam a própria produção dos cestos, geram novas relações nessa economia produtiva e são resultado do contato interétnico. Embora as cestas sejam tradicionalmente confeccionadas como utensílios domésticos, uma parte destina-se ao mercado consumidor urbano, como itens de decoração e para o uso no dia a dia. Esta alteração pode ser percebida tanto no ambiente urbano quanto na própria comunidade indígena, já que grandes cestos para guarda de grãos, por exemplo, foram perdendo utilidade já que muitas mercadorias são adquiridas em mercados, já empacotadas.

Para este artigo me restringirei ao exemplo dos indígenas que são associados a ASSINDI, Associação Indigenista de Maringá-PR, pois os integrantes do coletivo Kokir, mantém alguma relação com esta instituição.

Das ruas ao museu.

Kokir, fome, na língua Kaingang, é o nome do coletivo formado por Tadeu dos Santos quem pertence à etnia e Sheila Souza. Suas primeiras ações se concentraram nos anos de 2016 e 2017 em que atuaram em parceria com “estudantes indígenas do curso de Artes Visuais da UEM, a Associação Indigenista de Maringá (ASSINDI), escolas públicas e privadas, entre outros segmentos”¹⁵.

A atuação coletiva na arte não é uma novidade. Entretanto, neste caso, destaco que um coletivo de artistas em que indivíduos indígenas participem trazem questões como desterritorialização, ocupação de espaço urbano, gentrificação, invisibilização. Ao tratar, brevemente, do processo de elaboração da cestaria Kaingang, resta evidente que toda cadeia produtiva é coletiva. Até mesmo a etapa final de todo o processo, que é a venda dos cestos em centros urbanos, é feita de modo compartilhado, ao menos para os indígenas da Terra Ivaí. Organizados em grupos, utilizam do ônibus da comunidade ou realizam fretamentos particulares para se deslocarem às cidades do entorno como Maringá, Cascavel, Laranjeira do Sul, Umuarama e outras¹⁶ [Figura 3]

Reconhecendo essa atividade dos Kaingang como um meio de se articularem à economia de mercado e também de incrementar a renda das comunidades, aliada a uma atividade que se fundamenta em práticas tradicionais, o município de Porto Alegre-RS, em 2011, publicou um decreto, 17.581¹⁷ reconhecendo a prática de venda desses objetos como legítimas expressões da cultura indígena

¹⁵ SANTOS, Tadeu. *Arte, Identidade e transformações na Cestaria Kaingang da terra Indígena Ivaí, no contexto de fricção interétnica*. Universidade Estadual de Maringá-PR, 2018. P. 179

¹⁶ Ibid. p. 168.

¹⁷ Decreto do Município de Porto Alegre 17.581 de 22 de dezembro de 2011. Disponível: <https://leismunicipais.com.br>. Acesso em 15/02/2022

determinando, ainda, que os órgãos de fiscalização não tratem tais atividades como mendicância ou exploração de trabalho infantil, visto que muitos indivíduos estão ali acompanhados de seus filhos pequenos (artigo 2º do decreto).

Com a organização do coletivo foi possível atravessar a barreira do artesanato e ingressar no que hoje se denomina arte indígena contemporânea. Tadeu Santos explica que

A ação do Coletivo Kókir, além da produção artística contemporânea, tem o sentido de buscar estratégias de valorização da cestaria Kaingang, que se dá em duas vias: na busca de parcerias para comercialização e nas questões ligadas ao ensino de artes visuais, em ações como a intervenção artística sobre objetos Kaingang.¹⁸

Em 2016, o coletivo realizou a exposição “Sustento/ Voracidade” no Museu Paranaense e na galeria Farol Arte e Ação, ambos em Curitiba-PR. O nome da exposição se relaciona, estritamente, com a denominação do coletivo. A falta de recursos financeiros é um problema para as comunidades indígenas que, habitando em locais delimitados, conseguem extrair poucos recursos naturais para seu sustento. Portanto, a venda desses objetos proporciona rendimentos, a valorização de saberes ancestrais, a divulgação destes entre não indígenas e a transmissão de conhecimentos à geração futura. São vínculos que, desta forma, são atualizados fortalecendo redes de parentesco e práticas ancestrais.

A incorporação de materiais não tradicionais, como as grades de ventiladores, permite uma nova expressão estética. Para as exposições, as grades foram ricamente preenchidas com fitas sintéticas de diversas cores. A exibição de alguns destes objetos seguiu padrões de museus e coleções etnográficas: dentro de displays e preservados por um vidro, nos relembram que muitos objetos das culturas materiais indígenas foram levados por exploradores e, atualmente, são exibidos em museus e galerias em todo mundo.

Os trabalhos maiores foram dispostos nas paredes [Figura 4], assim como se exhibe uma pintura. Também foram criadas esculturas como, por exemplo, um carrinho de supermercado utilizando do mesmo processo para elaboração da cestaria e simbolizando a necessidade de busca de alimentos em supermercados [Figura 5].

¹⁸ SANTOS, op. cit., p. 179



Figura 3:
Venda de cestos em praça de Porto Alegre-RS. s.d. Fonte: *Acervo SAPIDE/SMDH*



Figura 4:
Exposição Sustento/Voracidade. Galeria Farol Arte e Ação. 2016. Foto: Kraw Penas. SESC



Figura 5:
Exposição Sustento/Voracidade. Galeria Farol Arte e Ação. 2016. Foto: Kraw Penas. SESC

O coletivo *Kokir* continua atuando junto às comunidades indígenas da região de Maringá-PR. Durante a pandemia foram realizadas Feiras de Trocas na ASSINDI com o objetivo de garantir o sustento de algumas famílias Kaingang. O anúncio da feira em rede social, solicitava troca justa de cestos por alimentos não perecíveis em um momento delicado, especialmente para as populações indígenas.

Em 2021, outra exposição “*Nhara*, memória de sinais ancestrais” foi realizada pelo coletivo *Kokir* no centro de Ação Cultural de Maringá-PR. A curadoria foi de integrantes do próprio coletivo, assim como as obras expostas. Para esta ocasião, os artistas optaram em realizar os trabalhos com fibras vegetais, mas ainda assim em diálogo com a arte ocidental, observado na maneira de expor os objetos (como pinturas e esculturas).



Figura 6:

Obras da exposição “*Nhara*, memória de sinais ancestrais”. 2021.

Fonte: site maringa.post.com.br

Os exemplos fornecidos pelo coletivo de arte *Kokir* nos permitem compreender que a tradição não é algo estático eis que, a partir de seus mitos de origem, os kaingang fabricam cestaria fazendo uso de materiais ocidentais. São métodos de adaptação que geraram outros sistemas de relações, como o comercial e ingresso desses objetos no sistema das artes. São produções que, definitivamente (como constatado na mostra *Sustento/Voracidade*), geram uma experiência estética, mas cada vez mais se faz necessário conhecer o contexto da obra, seu processo de produção, o artista e sua etnia, para que possamos reconhecer outras perspectivas e saberes.

Referências bibliográficas

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

GELL, Alfred. A rede de Vogel, armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. **Arte e Ensaios: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais**, Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes da UFRJ, ano 8, n. 8, p. 174-191, 2001.

DANTO, Arthur. **Artifact and Art. In. Art/artifact : African art in anthropology collections**. New York : Center for African Art. 1989

FERNANDES, Ricardo; TOMMASINO, Kimiye. KAINGANG. Instituto Socioambiental. Povos Indígenas no Brasil. 2001. Disponível em:
https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Kaingang#Organiza.C3.A7.C3.A3o_social_e_pol.C3.ADtica. Acesso em 20/01/2022

CLAUDINO, Zaqueu Key. As Narrativas Kaingang nas Aldeias. In: FAGUNDES, Luiz Fernando Caldas; FARIAS, João Maurício. (Orgs.). **Objetos-sujeitos: a arte kaingang como materialização de relações**. Porto Alegre: FUNAI/CR Passo Fundo/CTL Porto Alegre /Editora Deriva, 2011.

JEANISCH, Damiana Bregalda. **A Arte Kaingang da produção de objetos, corpos e pessoas: Imagens de relações nos territórios das bacias do lago Guaíba e Rio dos Sinos**. Tese de Mestrado. UFRS. Porto Alegre, 2010.

FREITAS, Ana Elisa de Castro. **Mrur Jikre- a cultura do cipó: territorialidades kaingang na margem leste do lago Guaíba**. Tese de doutorado. UFRS. Porto Alegre: 2005.

SANTOS, Tadeu. **Arte, Identidade e transformações na Cestaria Kaingang da terra Indígena Ivaí, no contexto de fricção interétnica**. Tese de mestrado. Universidade Estadual de Maringá-PR, 2018.