



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**  
Centro de Educação e Humanidades  
Instituto de Artes

Franklin da Silva Alonso

**Memórias ancestrais, traços contemporâneos e aspectos comunais  
na arte cerâmica Mbyá-Guarani**

Rio de Janeiro  
2014

Franklin da Silva Alonso

**Memórias ancestrais, traços contemporâneos e aspectos comunais na arte  
cerâmica Mbyá-Guarani**



Dissertação apresentada, como requisito para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração em Arte, Cognição e Cultura.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dra. Isabela do Nascimento Frade

Rio de Janeiro

2014

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

A454 Alonso, Franklin da Silva.  
Memórias ancestrais, traços contemporâneos e aspectos  
comunais na arte cerâmica Mbyá-Guarani / Franklin da Silva  
Alonso. – 2014.  
198 f.: il.

Orientadora: Isabela Nascimento Frade.  
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio  
de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Índios – Cerâmica – Teses. 2. Arte indígena – Teses. 3.  
Índios Mbia – Usos e costumes – Teses. 4. Arte na educação –  
Teses. 5. Simbologia na arte – Teses. 6. Arte – Estudo e ensino  
– Brasil – Teses. I. Frade, Isabela Nascimento. II. Universidade  
do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 738(=98):37

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Franklin da Silva Alonso

**Memórias ancestrais, traços contemporâneos e aspectos comunais na arte  
cerâmica Mbyá-Guarani**

Dissertação apresentada, como requisito para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração em Arte, Cognição e Cultura.

Aprovada em 31 de março de 2014.

Banca Examinadora:

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Isabela Nascimento Frade (Orientadora)  
Instituto de Artes – UERJ

---

Prof. Dr. José Ribamar Bessa Freire  
Faculdade de Educação – UERJ

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Regina Maria do Rego Monteiro de Abreu  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2014

## AGRADECIMENTOS

Antes de tudo, gostaria de estreitar um abraço apertado de gratidão ao extraordinário grupo de crianças Mbyá-Guarani que iluminou minha vida nesses dois últimos anos de pesquisa nas *Tekoas Mboy y-ty* e *Kaaguy Hovy Porã*. Dispostos a aprender e (principalmente) a me ensinar, sorridentes e prestativos esses meninos jamais deram motivo para que todo esse processo de análise parecesse algo cansativo. Ao contrário, com eles, cada atividade de oficina com o barro era um prazer, uma diversão, uma chance de alcançarmos juntos novos conhecimentos com satisfação, com deleite e euforia.

Não há como nominar aqui todos as crianças que comigo estiveram nesse período, afinal, nas idas e vindas do grupo Mbyá entre suas aldeias, levadas de participantes partiam enquanto outros novos se apresentavam ao trabalho. Entretanto, lembro daqueles que sempre se mantiveram ao meu lado, presentes em cada descoberta, em cada momento de experiências repartidas. Um beijo ao Fabrício, à Letícia, Júlia, Cícero, Cristiano, Adilson, Edilson e Adriano. Este escrito é dedicado a todos os pequeninos Mbyá-Guarani que comigo dividiram desses momentos de conhecimento, amizade e de alegria.

O meu muito obrigado vai também para a liderança da *tekoa*: à D. Lídia, Darci e a Miguel, respectivamente a pajé e os caciques nos anos de 2010 a 2013. Sem a sua devida acolhida, quando me receberam como convidado tão bem-quisto, certamente as atividades realizadas e esse escrito não se concretizariam. Toda a atenção dispensada a mim sempre foi acompanhada do melhor tratamento que já tive em uma situação de pesquisa, dedicando-me um cuidado especial, dividindo experiências e informações sobre sua cultura.

Quero destinar uma salva de palmas para minha afilhada Carina Melazzi que generosamente revisou esse texto, lendo, relendo e sugerindo valiosas modificações, operando não só no sentido da sua estrutura sintática/gramatical, mas apontando – muitas vezes – o melhor trajeto para uma eficaz maleabilidade na minha linguagem um tanto “rebuscada”, favorecendo a maior inteligibilidade desse documento aos leitores. Um beijo do “dindo”.

Também estou muito grato aos mestres membros de minha Banca de Qualificação e de Defesa, pois não se postaram em momento algum de minha pesquisa em um papel “distanciado”. Familiares em nossos interesses comuns de investigação, ao meu lado estavam solícitos a qualquer demanda que, porventura, eu tivesse. Envio minhas reverências aos professores Isabela Frade, José Bessa Freire, Ricardo Lima e Regina Abreu pelas inestimáveis contribuições para o melhor desenvolvimento do mesmo.

Em tempo, lembro o apoio das instituições museológicas que me permitiram acesso a seus acervos materiais e livrescos, pesquisando e complementando de modo mais substancial minhas análises a respeito da cultura cerâmica Tupi-Guarani e Guarani. Ao Museu Nacional, em especial à professora Tânia Andrade Lima e equipe; ao Museu do Índio, na figura do professor Carlos Augusto e profissionais dos departamentos de acervo e conservação e biblioteca e, ainda, ao Instituto de Arqueologia Brasileira, a seu diretor professor Ondemar Dias e a seus estagiários, o meu muito obrigado.

Celebro ainda, além do próprio Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (em sua linha de estudos em Arte, Cultura e Cognição), a Universidade Federal do Rio de Janeiro, por intermédio do curso de Mestrado de Memória Social (MMSD/Uni-Rio) e a seu professor José Bessa, que no ministério de sua disciplina naquela instituição me auxiliou sobremaneira na reflexão deste exame.

Grato estou ao professor Ricardo Lima que na oportunidade de minha Qualificação acadêmica muito contribuiu com seus apontamentos para uma mais apropriada ponderação sobre certos temas da pesquisa. E agradecido também estou à professora Regina Abreu que, convidada a compor minha Banca de Defesa na derradeira hora, disponibilizou de seu valioso tempo para dela participar, discutindo e completando o meu amadurecimento intelectual.

O último e não menos caloroso agradecimento vai para a minha orientadora, Isabela do Nascimento Frade, que trilhou essa curta, porém assaz frutífera caminhada junto a mim. Diante de tantos imprevistos antepostos nesse caminho, o que tenho a lhe dizer é que estou em débito com sua grande atenção, acompanhamento, conselhos e paciência para comigo. Só tenho a lhes agradecer do fundo do coração.

Em entusiasmados aplausos, curvo-me a todos vocês.

## RESUMO

ALONSO, Franklin da Silva. *Memórias ancestrais, traços contemporâneos e aspectos comunais na arte cerâmica Mbyá-Guarani*. 2014. 198 f. Dissertação (Mestrado em Arte, Cognição e Cultura) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

A análise acadêmica ora apresentada reflete a pesquisa vivencial que, como investigador do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (em sua linha de estudos em Arte, Cultura e Cognição), aferi em aldeias Mbyá-Guarani nas cidades de Niterói e Maricá desde o ano de 2012 a respeito de sua arte em barro. Com aportes etnohistóricos da sua cerâmica ancestral, esta ação foi assim realizada por levantamento de dados tanto pré-históricos quanto históricos focados sobre si. Porém, reconhecendo a escassez de seu fabrico entre aqueles Mbyá e, paradoxalmente, que ainda existam em seu meio mostras de que os artefatos de barro permanecem memorialmente sendo importantes para esse povo, tal exame não se restringiu a conhecer apenas a morfologia desses objetos, mas procurou vislumbrar um tanto de sua simbologia e recuperar essa ocorrência prática por meio de atividades artístico-pedagógicas junto às crianças dali. Portanto, através da pesquisa-ação e do método educativo de Célestin Freinet se buscou apontar oportunidades de revitalização dentro da sociedade Mbyá dessa memória do exercício de construção oleiro e de seu devido valor às suas crianças.

Palavras-chave: Cerâmica. Mbyá-Guarani. Arte educação.

## ABSTRACT

ALONSO, Franklin da Silva. *Ancestral memories, contemporary traits and communal aspects in Mbyá-Guarani ceramic art*. 2014. 198 f. Dissertação (Mestrado em Arte, Cognição e Cultura) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

The academic analysis presented here reflects the experiential research that, as investigator of the Graduate Program in Arts of the State University of Rio de Janeiro (in the line of studies in Art, Culture and Cognition), was surveyed in Mbyá-Guarani villages in cities of Niterói and Maricá since the year of 2012 about its art in clay. Considering contributions from their ethnohistorical ancestral ceramic, this action has been performed by collecting data both pre-history and historical periods focused on themselves. However, recognizing the scarcity of their manufactured among those Mbyá and, paradoxically, the fact that there still has been craft samples in their society that remain being important to these people, such an examination was not restricted only to knowing the morphology of these objects, but sought to discern somewhat of its symbolism and retrieve this practical occurrence through artistic and educational activities together with the children there. Therefore, through action research and educational method of Célestin Freinet it was sought to achieve revitalization opportunities of this exercise memory of potter's construction and recognize children's importance within Mbyá society.

Keywords: Ceramics. Mbyá-Guarani. Art education.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 -	Encontro intercultural realizado na oficina de cestaria na <i>Tekoa Mboy y-ty</i> .....	24
Figura 2 -	Imagens panorâmicas da <i>Tekoa Mboy y-ty</i> .....	37
Figura 3 -	Imagens de <i>petynguas</i> .....	43
Figura 4 -	Imagem de peças de metal e plástico ao lado de um <i>adjaká</i> Guarani.....	45
Figura 5 -	<i>Karo</i> e <i>petyngua</i> cerâmicos.....	73
Figura 6 -	Peças de arte Mbyá-Guarani dedicados à venda.....	75
Figura 7 -	Detalhe decorativo de peça cerâmica.....	82
Figura 8 -	<i>Caguâba cambuchí</i> cerâmico formando um composto funerário Guarani .....	85
Figura 9 -	Vasilhas cerâmicas Tupiguarani.....	89
Figura 10 -	<i>Ipara kora</i> .....	105
Figura 11 -	<i>Ipara korente</i> .....	105
Figura 12 -	O grafismo do ziguezague .....	105
Figura 13 -	Urna funerária Tupi-Guarani (idade estimada em 2.000 BP)....	111
Figura 14 -	Bandeja cerâmica encontrada em enterramento acompanhando urna féretra de barro (idade estimada em 2.000 BP) .....	111
Figura 15 -	Tigela.....	112
Figura 16 -	Vasilha cerâmica. Aplicação decorativa plástica <i>lisa</i> . Com pintura na área externa.....	112
Figura 17 -	Isaque Karaí .....	121
Figura 18 -	O início das atividades de oficina na <i>Tekoa Mboy y-ty</i> .....	124
Figura 19 -	Processo de acordelamento do barro.....	127

Figura 20 - Obras cerâmicas “interculturais” feitas nas oficinas.....	130
Figura 21 - Uma criança apresenta o seu trabalho em barro.....	131
Figura 22 - Mais um <i>karo</i> e um <i>petyngua</i> apresentados.....	136
Figura 23 - Uma <i>mbo'y</i> , uma <i>kurumbé</i> e um <i>karo</i> .....	137
Figura 24 - Presença de uma adolescente na oficina e uma criança agrega alça (asa) ao seu trabalho cerâmico .....	140
Figura 25 - Métodos decorativos: escovado e do corrugado .....	142
Figura 26 - Conhecimento e experimentação das crianças com o urucum	144
Figura 27 - Conhecimento e aplicação de grafismos tradicionais nas peças cerâmicas.....	146
Figura 28 - Crianças Mbyá desenhando com lápis de cor e papel.....	149
Figura 29 - <i>Pindo etei</i> e Miguel trabalhando com ela.....	164
Figura 30 - “Vagem” com que se faz colares, casa feita com <i>pindo etei</i> e barro e mulher Mbyá raspa a casca de um galho de aroeira para usá-la em infusão medicinal.....	176
Figura 31 - Pórticos de madeira Pórticos de madeira na entrada da na <i>Tekoa Kaaguy Hovy Porã</i> em Maricá.....	179
Figura 32 - Na <i>Tekoa Mboy y-ty</i> e na <i>Tekoa Kaaguy Hovy Porã</i> as crianças constroem e apresentam suas obras cerâmicas fauna mítica.....	192

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

a.C	Antes de Cristo. Mensuração cronológica feita (pelo calendário gregoriano) a partir do nascimento de Cristo.
BP	<i>Before Present</i> (antes do presente). Medição de datação realizada através testes com aplicação de radiocarbono (aferição mais conhecida como técnica por Carbono 14).
DECULT	Departamento Cultural (UERJ)
FUNAI	Fundação Nacional do Índio
IAB	Instituto de Arqueologia Brasileira
IART	Instituto de Artes (UERJ)
MN	Museu Nacional
UERJ	Universidade do Estado do Rio de Janeiro

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>12</b>
<b>1</b>	<b>A EXPOSIÇÃO DE UM PROJETO MULTIDISCIPLINAR SOBRE A ARTE CERÂMICA MBYÁ-GUARANI.....</b>	<b>34</b>
1.1	A arte como fruto individual e coletivo das práticas culturais de um povo.....	34
1.2	Sobre os índios Mbyá-Guarani e a <i>Tekoa Mboy y-ty</i> em Camboinhas.....	36
1.3	O contexto sociocultural Mbyá: condições nas quais se deram a pesquisa.....	41
1.4	A declaração da cosmogonia Mbyá pela arte de suas <i>palavras/imagens</i> .....	45
1.5	Aproximação, conhecimento e troca intercultural nas oficinas cerâmicas .....	55
<b>2</b>	<b>CONSIDERAÇÕES GERAIS SOBRE A DIMENSÃO IMATERIAL REUNIDA NA CRIAÇÃO PLÁSTICA MBYÁ-GUARANI: O PODER DE OMOIXIKÃ E ALGUMAS PROPOSIÇÕES A RESPEITO DAS CONJECTURAS INDÍGENAS DE NHANDEREKO E TAMBÉM DE PORÃ.....</b>	<b>65</b>
2.1	Algumas considerações sobre restrições e o público atendido as oficinas.....	65
2.2	A pulsão Mbyá: pensamentos e sentimentos refletidos nos seus objetos.....	74
2.3	O objeto Guarani é um meio comunicativo/simbólico entre os seres? .....	80
2.4	Na obra ancestral, dados artísticos já intercediam força às vidas Guarani!.....	85
2.5	Índio, natureza, palavra e artefato: atores construtores do presente/futuro.....	90
2.6	Insuflada de <i>palavras/imagens</i> , a arte Mbyá mantém o seu <i>nhandereko</i> .....	100
2.7	O mito Mbyá-Guarani e o barro: instâncias apoiadoras da sua	

	<b>educação.....</b>	<b>110</b>
<b>3</b>	<b>CONSIDERAÇÕES SOBRE DESENVOLVIMENTO DE OFICINAS CERÂMICAS <i>TEKOA MBOY Y-TY</i>.....</b>	<b>114</b>
<b>3.1</b>	<b>Como se deu a introdução das oficinas cerâmicas na <i>Tekoa Mboy y-ty</i> .....</b>	<b>114</b>
<b>3.2</b>	<b>Um registro de campo na <i>Tekoa Mboy y-ty</i>.....</b>	<b>122</b>
<b>3.3</b>	<b>Pela memória e arte cerâmica, passado e futuro se unem ao hoje <i>Mbyá</i> .....</b>	<b>135</b>
<b>3.4</b>	<b>Os cernes mítico e artístico <i>da e na tekoa</i>: luta ante às perseguições sofridas.....</b>	<b>148</b>
<b>3.5</b>	<b><i>A Tekoa Kaaguy Hovy Porã</i>: a promessa de um bom viver.....</b>	<b>159</b>
	<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>184</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>195</b>

## INTRODUÇÃO

### **Etnocentrismo: um turvo olhar incita ao esquecimento de nosso “outro”**

Se pensarmos o nosso “outro” como uma categoria que englobe tudo aquilo que normalmente não faz parte do nosso cotidiano, corremos o risco de, em nosso íntimo, experimentarmos o surgimento de sensações aparentemente contraditórias. De um lado, dele queremos nos aproximar pela curiosidade que o seu “exotismo” evoca. Mas, contrariamente, é esse reconhecimento da diversidade que, às vezes, nos faz também querê-lo longe de nós.

E mesmo que inconscientemente, em geral é na relação que estabelecemos com esse dito “outro” que acabamos criando limites físicos e ideacionais contra ele, reforçando as noções de estranhamento e dessemelhança sociocultural existentes entre os indivíduos. Daí ser corriqueiro vermos surgir nessa ligação superficial com as alteridades uma *aceitação parcial* de sua identidade, contanto que não interrompam o fluxo dos costumes (quase) homogêneos dos grupos sociais majoritários – uma atitude, sem dúvidas, ego e etnocêntrica que nos garante uma zona de conforto. Por consequência, nessa postura egoísta e sectária, cada vez parece ficar mais distante o sonho de uma constituição universalista de um futuro melhor para toda a humanidade, no qual as pessoas se auxiliam reciprocamente para conseguir elaborar um projeto de felicidade em prol do bem comum.

Em contrapartida, sabendo existir em qualquer sociedade certa “asepsia cultural” em seu meio, não se nega que nossa tendência natural seja a de conviver mantendo as mais diversas formas de contato, expressões e contribuições mútuas.

E de todo um processo de trocas daí egressas, favorece-se então a divulgação das riquezas que as civilizações detêm, procedimento que impede aos cidadãos que fiquem restritos a receberem apenas conhecimentos delimitados a feições “regionalistas”.

Haja vista que se pode até considerar que a frequência entre as sociedades acontece em determinado momento de suas histórias e a partir do qual – em variados graus de ocorrência – se inicia uma interdependência.

Destarte, esse contato não é e jamais poderá ser entendido por nós como algo monolítico, pois como inicialmente aventado, um encontro interétnico tem um estado de permanente dinâmica, já que, como em qualquer elo estabelecido entre porções humanas, a possibilidade de câmbios lhe é algo latente. No mais das vezes, no caso das frequentações exercidas entre sociedades índia e não-índias “... afirma-se que o sistema interétnico corresponderia a uma zona de interseção, na qual a sociedade indígena e a sociedade nacional se articulam intimamente...” (DAL POZ, 2003, p. 181).

Deve-se admitir que uma visão mais clara sobre as possibilidades de aproximação intercultural não pode ser tão inocente ao ponto de crer que os devidos interesses pessoais e coletivos não se coloquem presentes nessa reunião. Afinal, as intrigas dos sujeitos participantes de certa corporação contra os seus tantos “diferentes” sempre tomaram corpo, sendo diversas vezes as responsáveis por alimentarem uma gama de perseguições e dos domínios registrados ao longo de muitas de nossas épocas.

E isso não incidiu para que cada um deles (os aglomerados socioculturais) resguardasse – com a cautela necessária – a sua própria feição comunitária, adotando em algumas oportunidades a tática de desmerecer e violentar física e simbolicamente os seus “outros”? Não é o desprestígio alheio que até hoje se desenha como a forma mais usual para manter predominantes os entendimentos e estilo de vida dos “mais fortes”?

Uma amostra dessa análise sugerida pode ser antevista pelo caso histórico da ocupação ocorrida nas áreas americanas, quando desde a chegada dos povos europeus os nativos daqui foram “retaliados” e conduzidos a uma sistemática tentativa de enfraquecimento cultural pela imposição de hábitos e modos de perceber o mundo que lhes eram, até então, totalmente desconhecidos <sup>1</sup>. E o que disso resultou?

---

<sup>1</sup> Apenas a título de esclarecimento, Darcy Ribeiro nos alerta que a ambiguidade no modo de se perceber a alteridade desde o início dos contatos entre índios e colonizadores era patente. “Foi a gente aqui encontrada que provocou maior curiosidade. Os índios, vistos em princípio com a boa gente bela, que recebeu dadivosa aos primeiros navegantes, passaram logo a ser vistos como canibais, comedores de carne humana, totalmente detestáveis. Com o convívio, tanto os índios começaram a distinguir nos europeus nações e caráteres diferentes, como estes passaram a diferenciá-los em grupos de aliados e inimigos, falando línguas diferentes e tendo costumes discrepantes.” (D. RIBEIRO, 1995, p. 57).

Além do mais, sobre as diversas óticas existentes entre o homem nativo e o cosmopolita junto ao ambiente natural à sua volta, Maria Inês Ladeira nos explica que: “A despeito das diferentes formas,

Como ato contínuo, *grosso modo*, tipificou-se para o homem citadino um imaginário quase petrificado a respeito do *ameríndio selvagem* – este algumas vezes concebido como *puro* –, mas que em contrapartida necessitava ser “tocado pela civilidade salvadora ibérica”. Concepção até pouco tempo atrás ainda erroneamente vigente, quando:

[...] Na segunda metade do século XIX, essa época de triunfo do evolucionismo, prosperou a ideia de que certas sociedades teriam ficado na estaca zero da evolução, e que eram, portanto, algo como fósseis vivos que testemunhavam o passado das sociedades ocidentais. Foi quando as sociedades sem Estado se tornaram, na teoria ocidental, sociedades “primitivas” [...] (CARNEIRO DA CUNHA, 2012, p. 11).

O “homem ocidentalizado”, ao vivenciar o contraste da sua tradição cultural frente à daqueles povos, passa doravante a atacá-los em seu sítio natural de vivência e compreensão do universo. Digo isso porque, desde o momento da suposta “descoberta” do Novo Mundo a figura ameríndia pareceu a esses conquistadores ser tão transgressora que se fazia inadmissível em ser aceita pelos “requintados padrões de vida do homem moderno” europeu.

Mas se formos pensar por aí, quem sabe não era no índio que o ocidental projetava os seus tantos anseios socialmente reprimidos, tendo de combatê-los, expurgá-los para não ter assim a chance de “cair em tentação” e de viver aquela vida (aparentemente) onírica, despreocupada, indolente... “primitiva”?! E a sua estratégia de defesa não seria então a de doravante adotar o massacre do que lhe sugeria ser “estranho” para poder (supostamente) “autopurificar-se” desses seus desejos?

Sob este prisma, a forte impressão que se tem é a de que essa “ameaçadora desigualdade” algumas vezes é ressaltada e, em outras, é ainda colocada de um jeito subentendido durante as aproximações desse homem urbano com o seu “outro”. Contudo, o primeiro procura instituir sua vontade em “domar” a alteridade, de

---

ideologias e juízos de valor, as representações da sociedade ocidental cristã sobre as sociedades indígenas são indissociadas do ambiente natural desta. Por seu lado, as relações das sociedades indígenas com seu ambiente natural são parte intrínseca de uma representação de mundo que integra o uso da ‘natureza’, o modo de vida e a teoria que embasa a vida social. A partir desse conjunto dinâmico que reúne formulações herdadas e projetadas, no qual mito e práxis se referendam mutuamente, essas sociedades constroem continuamente o mundo e suas representações.” (LADEIRA, 2008, p. 23).

Ora, no seu jeito tão compartimentalizado de ver e participar da vida, o olhar ocidental ignorou essas premissas de integralização e respeito que o índio tem na sua relação estabelecida junto ao cosmos e que, por sua vez, é sustentadora de seu modo de ser, impondo gradativamente a eles, os seus costumes citadinos.

cerceá-la, de impedi-la de ser como a nós se apresenta, permanentemente tentando fazê-la seguir rumo a um generalizado processo de pseudo “esquecimento”.

E mais: como se fosse uma compensação pelos ultrajes que agencia, a todo custo procura igualmente nos fazer crer que, altruísta, promove aos demais povos o ingresso a distintos aparelhos de sua cultura, sendo esta, por fim, uma ação julgada como “natural e benéfica” a todos. E nesse contexto há de se questionar até onde tal acesso aos seus produtos seria um aspecto negativo ou não para as outras coletividades socioculturais “distantes” das comunidades “ocidentalizadas”. Vide o modelo expresso pelo senso comum (e sucedido como uma dos desdobramentos históricos desde o “descobrimento” de nosso país) de que, entre os índios brasileiros, “... a conquista europeia produziu certa uniformização cultural...” (RAMOS, 1988, p. 9).

\*\*\*

E é bom estarmos atentos que quando qualquer relação é formada a partir do subjugo de uma das partes envolvidas, as suas bases interpessoais jamais se tornarão aceitáveis. E por quê?

Porque muitas das alcunhadas sociedades “adiantadas” consideram parâmetros *comparativos* a partir de seus fenômenos para tentar “entender e se aproximar” de culturas “arcaicas”, criando sobre elas uma relação vertical de claras políticas de poder.

Dizer que as culturas indígenas são todas iguais é assim justificar o seu tratamento dentro de parâmetros que só atendam as necessidades do dominador, de feição ocidentalizada. Agrupam-se diferentes visões de mundo em uma só “pasta” ideológica, a do *índio genérico*, onde este conjunto fica a mercê dos desmandos socioculturais e econômicos vigentes.

Na ótica eurocêntrica, ainda hoje se ignora as possíveis ocorrências de situações existenciais similares entre ambas e nas quais possam se manifestar pontos afins tanto em seus problemas quanto nas suas soluções antevistas. Há pela negação dessa possível similaridade, a também possível promoção de um afastamento subjetivo do dito homem “civilizado” do seu “outro” (“selvagem”), acarretando até sua posição desinteressada ou preconceituosa diante de toda e qualquer divergência <sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Rita Lewkowicz e Luiz Gustavo Souza Pradella ainda nos indicam a tal respeito que “Os povos originários deste continente que chamamos de Américas na atualidade assim como no passado, são

Mesmo que não depreendamos claramente, aí uma relação dicotômica se aquilata em graus de compreensão de uma *inferioridade* e uma *superioridade* – trazendo consigo todo o cabedal memorial socioeconômico, tecnológico, político e mítico das sociedades apreciadas –, desenhando por fim uma visão unilateral em nossa história.

Esse controverso posicionamento é regamente sopesado por uma medida hipotética entre os desenvolvimentos históricos e técnicos de um povo e, obviamente, acaba de um modo ou outro por transitar rumo à reflexão aqui já resvalada de *cultura*.

A primeira sugestão dispõe então a cultura como forma utópica de existência, um mero molde pelo qual aspectos de seus partícipes haveriam obrigatoriamente de a ela se adaptarem para garantirem uma plena e harmônica sobrevivência *no* e *do* grupo.

A segunda opinião é a que bem procura nos esclarecer ao se balizar em sê-la (a cultura) uma sempre possibilidade de criação informativa trocada e conjugada às necessidades de um tempo e espaço determinado por seus usuários, enquanto, aí, a sua identidade pôr-se-ia na condição de “... percepção de uma continuidade, de um processo, de um fluxo, em suma, uma memória...” (CARNEIRO DA CUNHA, 1995, p. 129).

Admitindo-se que o perfil cultural humano não seja uno, lembro ser preciso apreciar a história não como simples plano de casos precedentes e ulteriores ao presente, mas como uma tessitura trançada por diferentes causas e agentes que, impregnada de eventos simultâneos provindos das mais imprevistas origens, apresenta em consonância seus elementos sempre imersos em situações interativas de sujeições físicas e psíquicas frente à natureza biótica. E a história sociocultural não pode delinear o real, gerando interdependências onde os múltiplos atores coexistam e influenciam com seus atos na vida das entidades que os circunscrevem (humanas e até não-humanas), conforme o seu entendimento *suis generis*?

Mas afora o arrogante prisma de “superioridade” usualmente alimentado em meio ao *ethos* cosmopolita contra o “outro”, se bem ponderado, logo questionamos

---

alvos de um sem número de preconceitos. Estes preconceitos são oriundos de entendimentos e formas de ser ocidentais e afetam diretamente as vidas destas coletividades de inúmeras maneiras, já que consciente ou inconscientemente estão refletidos nas políticas públicas estatais, além de estarem presentes também nos meios de comunicação, e entre a ampla maioria da população.” (LEWKOWICZ e PRADELLA, 2010, p. 77).

quem seríamos para instaurar qualquer tipo de opressão contra o indígena. No aspecto de seus sistemas simbólicos, não sendo diretamente integrantes do seu universo, é claro que nós nem sequer temos o ângulo de visão necessário para avaliar a potência representativa que o índio e todo o aparato de sua cultura detêm.

Essa consideração leva em conta que as manifestações *com sentidos* socioculturais são derivadas de relações designadas pelas pessoas durante o desenrolar organizacional e de ajustamento interno de seu grupo. São elas que traçam as normas de conduta e de construção a partir dos moldes que mais adequadamente se encaixam em sua realidade. Até por que aí observemos que “A cultura consiste, pois, em transmitir valores adquiridos pela experiência de determinado grupo humano. Difere, portanto, de um grupo a outro...” (PELEGRINI e FUNARI, 2008, p.18).

Desta feita, “... a *cultura*, que existe paralelamente ao sujeito e ao objeto, ao estímulo e à resposta, é que faz a mediação entre eles pela construção da objetividade como significância...” (SAHLINS, 2007, p. 168). Afinal, pelas posições tomadas por uma população cotidianamente e pelos seus devidos patrimônios socioculturais adquiridos no espaço/tempo de seu desenvolvimento em certo *locus* onde se funda a sua melhor afinidade com o ambiente circundante em geral, através de um *modus operandi* apreendido de como os seus homens devem com ele saber lidar.

Percebe-se que para quem “está de fora” de certo contexto sociocultural, por mais que queira se aproximar do pensamento alheio provavelmente terá o seu olhar enevoado na relação com as suas tantas alteridades existentes. E que o seu possível prisma posto sobre o mundo do “outro”, por conseguinte, jamais corresponderá plenamente às verdades daqueles indivíduos.

\*\*\*

Inicialmente refletindo suponho que o pesquisador imerso em uma análise de cunho social extensiva a porções que não a sua, para com elas atuar de modo gratificante a ambos, carece estar demasiado atento aos apontamentos sobre as concepções que envolvem as suas realidades.

Tomemos por mostra a visão ameríndia conceptiva de mundo onde seus homens tentam satisfazer as suas tantas necessidades cotidianas creditando sentimentos que não distinguem sua história vivencial daquela que é exposta por seus mitos: o que aconteceu, acontece e acontecerá é alcançado como um

resultado total da combinação tanto de fatos verídicos quanto de aspectos reputados (por nós) como “ficcionais”. Até por que

Via de regra, o senso comum, como efeito de um sistema pré-construído, costuma remeter o sentido de um mito ao reino nebuloso do fantasiamento e da imaginação. Este modo singular de interpretar os mitos deriva de concebê-los como um tipo de narrativa descomprometida com a realidade factual. Usualmente, costuma-se reduzir o mito a um produto de ficção (história imaginada) ou a uma metáfora delirante de mentes que ainda ignoram o pensamento lógico-racional (BORGES, 1995, p. 1-2).

Quem observa uma cultura “estranha” e seus padrões patrimoniais (tangíveis e intangíveis) muitas vezes ressalta que suas “verdades” parecem ambíguas, menosprezando a crença do “outro” em conjugar os dois dados. Ao que parece – por exemplo –, o índio tem uma habilidade – que em geral reiteradamente insistimos em desconhecer ou em depreciar – de ver (sem o socorro dos olhos físicos) através do tempo e do espaço aspectos da “realidade” que nós reconhecemos apenas como “física”.

Para o nativo há saberes integralizados em todas as coisas do mundo e que não são mensurados apenas pelos cinco sentidos do indivíduo. Para serem alcançados esse *sentir* e *conhecer* que estão encarnados em tudo, eles devem ser efetivamente *vivenciados* pelas pessoas. Bem, enquanto séculos atrás os europeus concebiam filosofias de supervalorização de propriedades monetárias, criando desejos a serem satisfeitos a custo de se fazer qualquer coisa em seu nome, os ameríndios postulavam a incorporação de uma cosmogonia, se associavam a um apurado estudo da origem e da evolução do universo e de si mesmos observando e vivendo *na* e *com* a natureza e formulando enfim, contações míticas que explicassem os fenômenos que com ela compartilhavam. Ou seja, uma *filosofia* sim, mas de outra ordem perceptiva, diferenciada, mas em nada menos válida do que a nossa.

Creio que para se ter um prisma mais harmonioso com o discernimento de nosso dessemelhante deveríamos estar vigilantes de que para esses homens o patrimônio de sua realidade é decorrente de um atento “... processo intersubjetivo de criação de sentido através do uso cuidadoso de imagens nos mitos, no ritual e no cotidiano...” (LAGROU, 2007, p. 27). Aliás, a respeito do patrimônio cultural de um povo que abarque tais vertentes (factual e ficcional), as recentes discussões antropológicas já admitem que no perscrutar das nossas atuais sociedades, “... a ênfase tem sido posta no seu caráter ‘construído’ ou ‘inventado’. Cada nação, grupo,

família, enfim cada instituição construiria no presente o seu patrimônio, com o propósito de articular e expressar sua identidade e sua memória...” (GONÇALVES, 2005, p. 20).

Portanto, não será necessário que nós tenhamos a (mínima que seja) capacidade de reconhecer que a circulação exercida entre valores como esses aparentemente “antagônicos” se confirmem como uma contingente forma de apreciarmos a “realidade” como hoje a formatamos para o nosso e para outros conjuntos humanos?

Essa ideia é claramente posta diante de nós considerando-se que a recordação e o perpasso de informações culturais sejam aspectos socialmente erigidos pelo fundamento dos conselhos de antanho (e associativamente instituídos na nossa contemporaneidade), sendo os devidos responsáveis pela construção e manutenção do coletivo tanto quanto os de seus bens. Fica evidente que as memórias dos sujeitos que compõe uma comunidade são, *a priori*, os frutos desse elo que se cria entre as lembranças e as práticas inerentes desses sujeitos junto àquelas que herdamos da sua sociedade. Memórias construídas, memórias desenhadas conforme as necessidades e características que ligam os indivíduos à multidão perante a qual se encontram.

No “fim das contas” o conhecimento de um povo se mostra, habitualmente, instaurado pelas reminiscências tanto pessoais quanto grupais (transcorridas intergeracionalmente) e que vem a formular a sua tradição ideacional – e, destarte – comportamental, educacional, etc., lhes trazendo uma certa feição étnica cultural a ser apresentada nos mais variados momentos de encontros, também, frente aos seus “outros”.

\*\*\*

Disso decorre, no âmbito de uma análise acadêmica, que quem está envolvido em uma investigação de campo deve tentar entender a complexidade intrínseca à identidade desses mesmos “outros” e nunca desconsiderar o contexto e conteúdos simbólicos existentes nas suas “verdades”.

Na sua apreciação deve-se ter o extremo cuidado dedicado a toda e qualquer manifestação: dos atos rotineiros aos de expressão mais emblemática que, porventura, ocorram. De resto, melhor as evidências dos episódios socioculturais se demonstrariam/revelariam ao pesquisador que sobre elas se debruçasse, permitindo distinguir com mais clareza os saberes que constroem as tramas daquela realidade

que observa. “... Compreender a cultura de um povo expõe a sua normalidade sem reduzir sua particularidade...”. Conduta que a título de aviso “... os torna acessíveis: coloca-os no quadro de suas próprias banalidades dissolvendo sua opacidade” (GEERTZ, 1989, p. 24), afirma Clifford Geertz. Nessa perspectiva de ação na promoção do conhecimento *do* e *junto* ao nosso “diferente”, se dá margem a um desejo de se inquirir como, eticamente, aquele que contata a sua alteridade (tanto quanto suas manifestações) procederá para alcançar os seus objetivos de averiguação.

Dentre tantas hipóteses de atuação, creio até esse momento que a mais efetiva para o alcance das metas da pesquisa seja aquela que se pauta pelo respeito e compromisso com o seu objeto de exame. Atentando às verdades do “outro” é que, via de regra, se reconhece no processo da formação dos seus bens identitários e mnemônicos que tais fatores sempre advêm dos seus mais íntimos interesses.

Essa reserva na importância de se perceber o “outro” como um indivíduo capacitado a elaborar suas ideias e operações culturais segundo as conveniências mais ajustadas para si e para os seus é uma das bases que defendo nesse projeto. Uma proposta que aqui descrevo na condição de aluno no curso *strictu sensu* de Mestrado em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), na linha de estudos em Arte, Cognição e Cultura em seu Instituto de Artes (IART).

Lembro em tempo que esta verificação acadêmica e os seus devidos levantamentos de campo são atividades que estiveram sob a permanente orientação da artista e pesquisadora Professora-Doutora Isabela Nascimento Frade e que, portanto, todas as ações por mim conduzidas e aqui expostas foram sugeridas, incentivadas e acompanhadas *por* e *com* ela.

Foi assim estando em um durável contato com pessoas que não participam diretamente do entendimento sociocultural que detenho que ao longo desse trabalho deparei que só a partir de uma associação intercultural *responsável* de ambos os lados (meu e deles) é que se poderia “esquematizar” um certo território favorecedor à *compreensão parcial* dessa minha alteridade (e vice-versa).

Além disso, especulei que, longe de determinismos culturais, se travadas com empenho e consideração, as solicitações de importância feitas tanto por uma quanto por outra realidade haveriam de possibilitar o acesso a esse juízo, criando um

possível *locus* de diálogo onde houvesse a junção de nossos respectivos conhecimentos.

E transpondo a aparência material das mostras culturais de certa população agora se aceita que existam por trás de cada uma das suas expressões, concepções de cunho memorial e formativo que determinarão uma especificidade para aqueles que as produzem/utilizam (e partilham) com os seus demais dessas experiências. Desta feita, os atributos materiais e imateriais conduzidos por uma coletividade na sua avidéz de satisfação figuram, dentro de alguns parâmetros próprios, em um *desenho cultural*. Não à toa, as construções ideacionais e/ou materializadas pelas pulsões que as mobiliza se conformam como um resultado das relações de sua paulatina disseminação simbólica, ou, em bom português, a partir de seu processo interno de ensino/aprendizado.

Concernente a esse mesmo tema, Geertz atila que

[...] certos tipos de padrões e certas espécies de relações entre os padrões reaparecem de uma sociedade para outra pela razão muito simples de que as exigências orientacionais que a eles servem são genericamente humanas. Os problemas, sendo existenciais, são universais; suas soluções, sendo humanas, são diversas [...] (GEERTZ, 1989, p. 151).

O investigador relembra ser, de forma geral, a luta mediante as desventuras básicas humanas (contrapondo-se à busca de seu término) as responsáveis pelo aparecimento de padrões comportamentais assaz aproximados. E igualmente, imerso nesse contexto ele também aventa que o desenvolvimento ideacional e técnico pode até ser discrepante entre uma comunidade e outra graças a sua dependência do tipo de perpasso ali efetuado e associado às suas prioridades imanes decorridas das adaptações e normas feitas no meio ambiente em que se encontram. Entrentao, nem por isso excluir-se-iam os ensejos de trocas culturais ocorridos entre os coletivos.

Logo, na condição de pesquisador “mergulhado” em uma sociedade que não a minha de origem, acabo – de uma forma ou de outra – por admitir que não sou neutro em minhas decisões. Tão bem quanto sei estar integrando também situações de câmbios e atitudes entre os atores envolvidos através do conjunto total de ações ali realizadas, quando posso influir e/ou ser influenciado durante a consagração desses movimentos.

Esse cuidado é essencial para que se obtenham saldos equilibrados por todo o processo discorrido durante as análises de campo, já que, comumente, a partir de

uma postura generalizada diante das concepções distintivas das sociedades ocidentalizadas sobre o universo indígena, ainda se nutre um permanente e perigoso estado de “... fracionamento étnico... que vai de par, paradoxalmente, com uma homogeneização cultural: a perda de diversidade cultural e da acentuação das microdiferenças que definem a identidade étnica...” (CARNEIRO DA CUNHA, 2012, p. 13).

\*\*\*

Podemos estimar que independente da feição cultural que o sujeito apresente, a arte – resultado vinculado ao espaço/tempo –, apesar de toda e qualquer diferença existente objetiva e/ou subjetivamente na sua feitura, é um dos modos de expressão exteriorizada da natureza humana pulsional/racional/relacional. Ela é um alimento e conforto para a alma que referenda intenções vindas das nossas mentalidades tanto pessoais quanto comunais. Sentimento que, conseqüentemente no seu cerne, tem princípios comuns a todos os homens.

Mesmo que essa similaridade basal se manifeste, cada aliança social tem o seu jeito de sentir, decodificar e apreciar as manifestações (artísticas), atributos (estéticos) e variantes comunicacionais (linguagens) a elas vinculadas. Invocando as ideias de Geertz, Isabela Frade expõe que a arte deve ser pensada como elemento atrelado a sociedade, participando sensível e intelectual, material e ideacionalmente.

[...] Esse entendimento, no caso das artes, só se dará através de uma intra-estética – na apreensão das categorias estéticas eletivas de uma determinada sociedade. [...] Elaborando traços fundamentais de uma semiótica das artes que operasse em dinâmicas multiculturais, Geertz segue afirmando ser necessário o desenvolvimento de uma espécie de história natural dos indicadores artísticos. Termina por defender uma etnografia dos objetos de arte, uma vez que esses indicadores devem ser observados em seus habitat naturais. A conexão entre a arte e a vida social não se dá em um plano instrumental, mas em um plano ideacional, argumenta. Estudar arte é explorar uma sensibilidade. Essa sensibilidade possui uma natureza essencialmente coletiva. O sentimento estético é comumente compartilhado, suas bases de formação estão profundamente arraigadas na vida social (FRADE, 2004, p. 18-19).

Como um ato reflexivo não só pessoal, mas antes mesmo comunitário, a arte há de influir na vida dos sujeitos de forma a lhes conceder contentamento segundo os preceitos comunicacionais que já foram estabelecidos pela afiliação da qual participam. Como assim?

No sistema de apreciação, ponderação e expressão artística se mostram as maneiras de diálogo entre aquela sociedade e a pessoa que se vê nela inserido. Possivelmente é aí que percebe a empreitada antes já trilhada por sua comunidade,

desenhando sobre tal matriz suas aspirações futuras para ser feliz. Uma felicidade conquistada, portanto, não sozinho, mas junto com seus semelhantes.

Desse entendimento se derivou a minha proposta de promover uma reunião educativa dedicada à mostra artística na qual a conversação democrática entre diversas apreciações sobre os seus modos de interpretar certas linguagens culturais pudesse tomar corpo. Por intermédio de atividades que unissem teoria à prática, mesmo que feitas entre porções culturalmente desiguais, talvez se fornecesse a quem desejasse se aproximar de seu “outro” um maior esclarecimento sobre seus patrimônios – materiais e imateriais – e os seus modos vivenciais decorrentes.

Porém, essas ações não desconsiderariam que as peças ali construídas no processo de trabalho interétnico, em seu primeiro momento, teriam um caráter morfológico claramente influenciado por dados de duas culturas diferentes, ficando, talvez, aparentemente

[...] desprovidas de significação [...] sendo [...] meras combinatórias formais de oposição e correlação. Como tais, são apenas as matérias-primas da produção cultural, mantendo-se latentemente disponíveis e incompletamente realizadas até que um conteúdo significativo seja atribuído aos elementos do conjunto cultural [...] (SAHLINS, 2007, p. 173).

Mas se a *significância* expressa nos objetos é uma das chaves para criar e manter a relação entre as pessoas de um grupo – ou entre grupos –, a arte (que pode apropriar-se de variadas expressões para dar significado a algo) não se situaria como um *processo pedagógico* atuante em qualquer civilização, ensinando e trazendo ao sujeito que dela experienciasse a possibilidade de apreender intelectual e emocionalmente o seu mundo cultural e, até, o mundo cultural do seu “outro”?

Daí surgir o ensejo principal desse projeto de pesquisa balizado no trabalho de contato artístico (carregado de itens memoriais e, portanto, patrimoniais) entre culturas sugestivamente afastadas: a nossa e a do índio.

Figura 1- Encontro intercultural realizado na oficina de cestaria na *Tekoa Mboy y-ty*



Troca de experiências culturais entre o cacique Mbyá-Guarani Miguel Verá e professores/cursistas na oficina de cestaria ministrada por ele na *Tekoa Mboy y-ty* em novembro de 2012. Fotos do autor.

Se bem ponderado, logo se comprova que coletividades ditas por nós como “primitivas” são tão complexas em suas formas de lidar com a vida e suas circunstâncias quanto as autodenominadas por “civilizadas”, desenvolvendo em seu arco histórico-social um cabedal de comportamentos comunais de ordem sacral, política e econômica que confirmam ainda hoje uma eficiência presentificada frente ao mundo por *modus operandi* endógenos. Essas determinadas apresentações atitudinais de certa população são plenamente ratificadas pela cultura material que a abrange, onde se elaboram objetos que tradicionalmente agem em favor de seus criadores/fruidores e, desta feita, garantindo-lhes um bem-estar.

E, via de regra, esses artefatos habituais ao grupo não são também contenedores de potências acreditadas pelos sujeitos que deles se instrumentalizam, como receptoras de uma “aura” de honra e valor ligada as essas suas certezas?

Tendo dessas concepções basais em mente, o primeiro capítulo dessa dissertação de Mestrado se deteve a preparar o leitor a tentar comigo compreender um tanto a respeito de um desses grupos humanos por muitos percebidos – de maneira estereotipada – como “selvagens”.

Mas... e como fazê-lo? A resposta se dá através da expressão artística cerâmica promovida por um programa educacional que une a metodologia da pesquisa-ação ao método pedagógico idealizado por Célestin Freinet na(s) aldeia(s) Mbyá-Guarani – *Tekoa Mboy y-ty* (Niterói) e *Tekoa Kaaguy Hovy Porã* (Maricá).

\*\*\*

Com tal foco originou-se esse ensaio que, no contexto de uma investigação acadêmica, instigou minha real disposição no período de dois anos (de 2012 a 2014) em observar e efetivamente atuar com os índios dessa etnia.

Portanto, a peroração do exame ora apresentado apostou em garantir uma preparação aos que agora me acompanharão nessa jornada analítica em busca de um melhor entendimento do perfil identitário desses homens. Isso decorrente graças ao seu *ethos* cultural, alçando aqui em ter por guia a nossa atenção voltada às peças de barro de linhagem Guarani.

E, mesmo que aparentemente hoje as obras de barro não tenham tanto vigor compositivo como já tiveram anteriormente dentro dos espaços de algumas de suas aldeias, parecem ser as subjetivas ideias da própria genealogia Guarani que educacionalmente resguardam a possibilidade na continuidade de seus costumes (seu *modo de viver*, seu *nhandereko*). Sempre auxiliando o grupo, contações mitológicas e apresentações plásticas se agregam para compor e garantir uma vivência boa e harmoniosa com as mais “dísparas” instâncias existenciais – homens, animais, vegetais, minerais, sendo avalizados e amparados por suas deidades. Desde o fabrico e uso no passado congressional dos objetos argilosos (Proto-Guarani) até a sua atualidade em esporádicas ocorrências – principalmente, pelo exercício das atividades oficinairas que incidiram na(s) aldeia(s) –, traços expostos na morfologia dessas obras de barro parecem ter sido mantidos e protegidos pelos pujantes significados que subjazem a sua materialidade – apesar das frequentes cooptações que sofrem da sociedade dita “cosmopolita”.

Daí me ater nesse princípio de meus registros apenas na exibição ainda superficial das premissas pragmáticas/empíricas do fazer oficinairo cerâmico com os Mbyá e que foram importantes para o revigorecimento desse procedimento artístico se dar futuramente em seu meio, compondo um repertório produtivo por mim estimulado junto aos pequenos Mbyá.

Tudo isso posto sem esquecer que esse tomo resvala no quesito da defesa identitária (e, portanto, *política*) desses indígenas, quando os mesmos estão abertos a mostrar com orgulho a sua cultura material a participantes de culturas que não a sua.

Aí se elenca dois exemplos emblemáticos de contatos recentes entre os Mbyá e não-índios que eu tive a chance em acompanhar: um atentando diretamente sobre a materialidade de sua arte por intermédio também de uma oficina realizada por seu cacique (Miguel) e, o outro, na exposição de seus preceitos míticos e elaborativos atrelados às suas peças para uma classe de estudantes de graduação no Instituto de Arte da UERJ.

Serão então estas duas mostras da possível linha unificadora de entendimentos interculturais refundando parâmetros de vivência e respeito entre sociedades.

Já o capítulo 2 se propõe a discutir mais aprofundadamente a questão da escolha metodológica usada em meu trabalho de campo, primeiro, na comunidade Mbyá-Guarani em Camboinhas (*Tekoa Mboy y-ty*) e, posteriormente, na aldeia fundada em São José de Imbassai (*Tekoa Kaaguy Hovy Porã*).

Partindo do reconhecimento da atual carência produtiva e conseqüente – quase – desuso dos objetos cerâmicos por aquele conjunto Guarani, ressalto as considerações de atuação participativa/educacional da pesquisa-ação em Michael Thiollent (1996) associadas à pedagogia de Célestin Freinet (1997, 2001) por intermédio de oficinas de trabalho ali realizadas.

Essa primeira abordagem busca estabelecer uma relação horizontal de acordos e trocas entre pesquisador e pesquisados, tentando encontrar soluções para prováveis problemas sociais detectados – argumento desenvolvido por Thiollent.

No meu caso de estudos, a demanda apareceu por esse hiato da (aparente) “não presença” dos itens cerâmicos nas *tekoas* investigadas. Porém, como logo visto em seguida, nas oficinas pôde-se incentivar (por diálogos informais intercalados de apresentações fotográficas de obras de seu antanho cultural) a aproximação dos Mbyá de Camboinhas/Maricá aos artefatos argilosos.

E pela segunda perspectiva (o método de Freinet) propus que através de atividades lúdicas e afetivas os interessados no encontro de saídas – para a

recuperação da arte oleira e também para um maior entendimento da sua memória ancestral – melhor se envolvessem nessas ações de caráter oficineiro.

Daí caracterizar-se a atuação da pesquisa-ação de Thiollent tangenciando a proposta pedagógica de Freinet, pois ambas oportunizam chances para a construção de espaços de perquirição com o intercâmbio de experiências, estabelecendo trilhas para uma atitude significativa, cooperativa e em favor de todos os participantes no alcance à informes inovadores.

Em seguida, rapidamente se discute que, apesar das práticas de constante aproximação (e até rejeição) sociais fomentadas na relação do Mbyá com a cultura *juruá* (não-índia), a identidade nativa busca se afirmar usando as suas expressões como forma estratégica de posicionamento *político*, declaração de autoridade feita frente ao seu “outro”. Seus símbolos étnicos permanentemente os lembrariam de quem são, mesmo que na sua arte a estética usada exponha não só dados visuais intergeracionais, mas quando até (mantendo determinados padrões visuais) o criador nativo apropriaria-se de certos elementos da cultura material metropolitana em suas obras. E o que pretenderia com isso?

Supõe-se que queira então ganhar a visibilidade necessária marcando a sua presença, recebendo o reconhecimento e o respeito sem contar ainda, claro, com o próprio desejo de inserir seus trabalhos artísticos no mundo comercial *juruá*, garantindo-lhe algum respaldo financeiro e aos seus parceiros indígenas.

Contudo, nessa segunda parte da missiva igualmente se constatará que para o índio as realizações de seus trabalhos de arte vão muito além de uma momentânea apresentação, compreendendo que toda a realidade do mundo se faz através de um componente concreto acompanhado de um vigor imaterial – haja vista o exemplo de seu cachimbo cerâmico (o *petýngua*).

A arte Mbyá capta esses elementos globais físicos e impalpáveis que participam conjuntamente de todas as instâncias de sua vida, sejam elas consideradas (por nós) utilitárias, contemplativas e/ou rituais. E como o Mbyá proporciona a ambiência propícia para isso?

O escrito continuará a nos esclarecer que para que esse atributo gregário se manifeste, o índio invoca a *palavra/imagem* (*omoixikã*) que está presente em toda formulação verbal – graças, obviamente, à intenção de quem a motiva. Cria em sua coletividade idealizações por um sistema cosmogônico repleto de *imagens mentais*,

promovendo ensinamentos através de seus mitos para conseguir contentamentos (*vy'á*).

A arte Guarani, integral, aí transita pelo seu *locus* social, não fazendo a vazia distinção entre o que possa parecer ser “objeto artístico”, “objeto utilitário” e/ou “objeto cerimonial”: tudo, para o Mbyá, faz então parte de um mesmo universo.

Logo, se lembra que a questão de uma mentalidade indígena integradora se presentifica ao perceber que, para ele, beleza e utilidade não são itens dispersos, porém, associados entre si mediando os seus campos espiritual/social (uma ideia a qual nomina por *porã* – termo Guarani correlato a belo/bom/útil/sábio/verdadeiro). É nesse momento que na pesquisa a sondagem arqueológica e antropológica da etnologia pan-americana começa a sua atuação mais decisiva, utilizando-se de autores como Fernando La Salvia e José Proenza Brochado, André Prous, Berta G. Ribeiro, Egon Schaden, Maria Inês Ladeira, Gislene Monticelli, Bartolomeu Meliá e Fernanda Bordin Tocchetto, para citar alguns dos estudiosos dessas áreas.

Dentro de uma constelação maior de investigadores que aqui serão saudados, estes nos auxiliarão a entender um pouco mais das premissas palpáveis/impalpáveis do antanho sociocultural Guarani e de como a ligação entre essas duas vertentes dos itens patrimoniais de seu povo se dá no seu pensamento diante da vida, tantas vezes mostrado na tangibilidade dos artefatos de barro.

Voltando a comentar quando a questão do método aplicado nas oficinas cerâmicas na(s) *tekoa(s)*, esse exame valoriza a arte oleira não só como técnica de construção, mas como uma *práxis* reflexiva para quem dela participa. Como?

Usando o saber mítico prévio sobre o barro (*nhaiu*), o trabalho ora apresentado considera que tanto pelos procedimentos da pesquisa-ação quanto pelos do método Freinet, os índios podem estruturar materialmente as suas próprias conclusões de forma sensível e intelectual, criando e buscando resoluções para qualquer necessidade que se lhe apresentem.

É ainda nesse capítulo que se lembra que a arte Guarani expõe também aspectos derivados da apropriação de especializações técnicas voltadas ao seu fazer estético municiando-se de insumos que dialoguem com outros públicos culturais ao qual, principalmente pelo comércio, agora se destine. Daí há assimilações de modos construtivos e de matérias-primas considerados até então como “não tradicionais” na apresentação de seus artefatos.

Destarte, se sopesa que o comércio de seus artigos atua sobre alguns aspectos morfológicos dos itens culturais Mbyá quando o artista índio assume a responsabilidade em manejar dados diferentes dos seus habituais para obter proximidade à estética *juruá*, melhor lhe favorecendo no processo de venda de seus objetos. Por um lado, porém, o Mbyá continua demonstrando o seu íntimo por meio de marcas respeitadas às determinantes mitológicas de sua tradição, e por outro, a sua pulsão em satisfazer as solicitações apresentacionais *juruás* o conduz a responder aos ditames plásticos daquela sua cultura exógena.

Já o tomo 3 consagra mais notadamente o dia a dia da prática pedagógica aplicada no projeto de oficinas cerâmicas no contexto sociocultural da(s) aldeia(s). Aqui teremos uma ideia geral dos incentivos educativos desenvolvidos primeiro na *Tekoa Mboy y-ty* e depois na *Tekoa Kaaguy Hovy Porã* visando, por meio das oficinas de trabalho ali exercidas, fomentar o conhecimento e a manutenção mnemônica em suas crianças de toda a potência e importância do material argiloso em sua cultura para, nesse processo, nutri-los do desejo à possível retomada dessa expressão artística.

Por essas minhas anotações busca-se explorar a relevância de revitalizá-la ao reconhecer que, mesmo sendo essa ação quase exclusivamente memorial junto a aquele grupo de Mbyá, continua simbolicamente comunicando a sua *relevância cultural* quando feita, pois maneja a lembrança mítica como referência que abaliza suas criações.

Com o uso do método de pesquisa-ação (instrumentalizado de amparos suplementares advindos da Etnologia, História, Arqueologia e Antropologia) e apoiado pela proposta educativa de Freinet essas oficinas cerâmicas procuraram prestigiar e estimular emocional/cognitivamente nos Mbyá sentimentos pessoais e comunitários expressos por sua arte.

E, pela *práxis* com o barro, naquelas atividades se demonstraram o quanto em nossos encontros eles tiveram oportunidades de conhecer/recordar sobre as determinantes socioculturais do seu passado e que conduziram aquela lide até os seus dias atuais, fazendo-o enfim pensar no *porquê* de seu processo de construção. Uma construção deste modo não só material e sim ideacional.

E então se procurei incitar nos índios participantes das oficinas cerâmicas uma ação prática, contudo, pensante sobre o que estavam fazendo – portanto, efetivamente distinguida como uma ação pela Arte.

Com base em conhecimentos diversificados, as realizações das crianças Mbyá assim não foram só resultados de simples reproduções de imagens de artefatos ancestrais pré-definidas e apresentadas por mim a elas. Essas obras indígenas em barro seriam parte de um caminho metodologicamente firmado no sentido de desenvolver, gradativamente, sua melhor percepção das possibilidades existentes no seu mundo e no de outros juízos culturais, podendo conduzi-las a chances de assimilarem novos dados e as habilitando a agregarem tais elementos aos que já conheciam. E diante do mundo multifário em que vivemos tais providências didáticas não os favoreceria na condição de construtores de sua própria realidade?

O capítulo 3, desta feita, descreve as atividades realizadas na minha temporada de visitas e atuações artístico-pedagógicas na aldeia *Mboy y-ty* em 2012 (Niterói), sendo apenas *parte* de uma composição investigativa maior que foi constituída com o complemento – em contínua construção – das ações feitas em 2013 na *Tekoa Kaaguy Hovy Porã* (Maricá).

Nesse mesmo capítulo me referirei a comportamentos tomados por alguns *juruaás* que ainda quiseram sobrepujar, julgar e calar as alteridades indígenas que diante de si se figuravam. Isso ocorrido não somente pelos posicionamentos da hegemônica sociedade envolvente em tentar pôr e preservar o seu próprio perfil sociocultural dominando a todos os espaços possíveis a seu alcance; além dessa premissa de controle político e psicossocial, houve o assaz (e contundente) veio monetário especulativo implicando em saldos de perseguição, ameaças, e ações abusivas contra esse “outro” nativo.

No caso dos índios Mbyá-Guarani estabelecidos ainda em Camboinhas, afora certos *juruaás* procurarem tornar inoperante a força de sua cultura, contra essa gente ainda traiçoeiros golpes de violência física e simbólica ocorreram dentro dos limites de sua aldeia objetivando a posse de terceiros daquelas terras.

Graças a seus interesses de ordem imobiliária, os “homens ocidentais” lhes causaram transtornos visando o desnorreamento e, daí, uma decorrente vulnerabilidade como táticas que flanqueassem oportunidades indébitas de

apropriação do lugar. Ultimatos, intimidação e até dois atos incendiários compuseram esse arsenal de desrespeitos (até hoje, apenas um desses incêndios foi constatadamente provado como atentado por aqueles que os acossavam).

Os convido então a agora iniciarmos juntos essa *jeguatá*, a apropriada caminhada Mbyá-Guarani pelo mundo em busca de um permanente esclarecimento com fim de alcançar uma iluminação que nos conduza a uma eterna satisfação, a uma doce e desejada felicidade (*vy'á*).

# 1 A EXPOSIÇÃO DE UM PROJETO MULTIDISCIPLINAR SOBRE A ARTE CERÂMICA MBYÁ-GUARANI

## 1.1 A arte como fruto individual e coletivo das práticas culturais de um povo

Confirmando o descrito, inicio inquirindo como uma associação entre desejo pessoal e as necessidades comunitárias encontrariam seu denominador comum, sendo dialogadas e disseminadas na mentalidade de um coletivo.

Já foi rapidamente dito que para explicar as coisas da vida, o casamento entre lógica e emoção muitas vezes se perfaz na comunidade (mais detidamente, a índia) como verdades compostas por aspectos tanto reais quanto ficcionais. Criam-se mitologias que a cercam, dando amparo objetivo e subjetivo a seus costumes <sup>3</sup>. Aí os mitos de uma agremiação compartilham do mesmo predicado atribuído à arte: o de, na sua vivacidade onírica divulgar os elementos de uma realidade específica. Lucia H. Van Velthen diz que:

[...] os artefatos indígenas, ao compartilharem um mesmo modelo de experiência coletiva, devem ter uma apreciação que não se restrinja às formas concretas e aos aspectos técnicos, mas que se articule com os demais âmbitos culturais. Com esse enfoque, podem revelar as dimensões míticas e metafísicas do universo indígena, assim como transmitir preocupações comunitárias e identitárias da sociedade produtora, pois os objetos, enquanto suporte de informação, proporcionam conhecimentos acerca da imagem que seus produtores fazem de si mesmos (VAN VELTHEN, 2007, p. 1200).

<sup>3</sup> Marcel Mauss adverte que, quanto aos aspectos objetivos/subjetivos do mito, ele "... tem a forma de um conto ou de um relato épico, e seus personagens são heroicos ou divinos. Compara-se o caso presente ao caso descrito como se este fosse um protótipo, e o raciocínio adquire a seguinte forma: Se alguém (deus, santo ou herói) pôde fazer tal ou tal coisa (geralmente mais difícil) em tal circunstância, assim também, ou com mais forte razão, pode-se fazer o mesmo no caso presente, que é análogo...". E há de se considerar que ainda existem os "... ritos de origem..." que "... descrevem a gêneses, enumeram as qualidades e os nomes do ser, das coisas ou do demônio visados pelo rito; é uma espécie de denúncia que desvela o objeto do encantamento; o mágico move-lhe um processo mágico, estabelece sua identidade, acossa-o, força-o, torna-o passivo e lhe dá ordens." (MAUSS, 2003, p. 93).

É importante também lembrar que o mito é ressaltado pelo prisma antropológico como um componente dentro de um sistema significativo de religiosidade, acepção esta que, por sua vez, deve ser entendida como: "... um termo amplo que procura ultrapassar as definições mais estritas de religião, crença, magia, culto, ritual ou outros, que estarão abrangidos pelo sentimento difuso associado às práticas religiosas...". Decorre daí que "... A imaterialidade dos sentimentos religiosos associa-os de forma muito direta, ao patrimônio imaterial ou intangível..." (PELEGRINI e FUNARI, 2008, p. 84).

Então podemos correlacioná-los (arte e mito), pois ambos revelam sobre os sintomas que se manifestam em certo ambiente, dando uma melhor compreensão de como os fatos endógenos – e identitários – transcorreram ao longo do tempo. Ademais, as linguagens artística e mítica convergem pela implicação sensível/cognitiva promovida quando nos deparamos com o inusitado – fenômeno incitador à perplexidade e a posterior sondagem de sua elucidação – possibilitando exercitarmos perspectivas mais amplas sobre as disposições instrumentalizadas para organizar e saciar nossas curiosidades.

Não se imagina assim que, por modos variáveis (como o mito e/ou o objeto artístico), constatado um modelo que nos satisfaça ao alcance das demandas que mantenham determinado estilo de vida (ou mesmo que a modifique), este padrão não será expresso por nós aos nossos companheiros sociais? E a arte não pode bem servir a tal propósito?

Ponderando sobre essas considerações é que este escrito se caracteriza como relato de uma pesquisa que pleiteia observar certos aspectos materiais da realidade do “outro”, uma alteridade em certos pontos identificada como parecida conosco, digna de requerer e assegurar suas valências em ter respeito e distinção *no seu modo de ser*, princípios que não raro, lhes são negados por nossa sociedade hegemônica (polarização tão presente nas relações entre os agentes socioculturais díspares – indígenas/não-índio – e que, por isso mesmo, cabe ser aventada nessa investigação).

Enfim, busca-se extrair com as devidas lembranças de um “outro” – que em breve será aqui apresentado – as melhores possibilidades de trabalho de pesquisa, observando as prováveis dualidades pessoais/grupais existentes nessa estreitada relação de interesses entre a memória/história de um povo. Portanto, este exame dispõe *parte* de uma cultura indígena que nos parece ser alheia, mas onde se mostra em uma permanente *ação política* perquirindo melhorias na qualidade de vida ao seu sujeito, defendendo o patrimônio que lhe é próprio e, conseqüentemente, do seu apontamento individual/coletivo.

Para tanto abordarei o quanto os seus objetos artísticos, como operadores de luta, têm um alto grau de significância em seu meio e nas atuais condições de (con)vivência intercultural conosco e com as demais coletividades com quem hoje têm contato.

## 1.2 Sobre os índios Mbyá-Guarani e sobre a *Tekoa Mboy y-ty* em Camboinhas, em Niterói

Mas quem seria esse “outro” do qual tanto me refiro?

Estes atores sociais são os índios Mbyá-Guarani, inicialmente assentados na *Tekoa Mboy y-ty*<sup>4</sup> na praia de Camboinhas, região de Piratininga, cidade de Niterói.

Logo ressalvo essa relação que estabeleço quanto ao deslocamento realizado por esse grupo nativo do mencionado local, quando, um ano após o começo de meu trabalho ali, os índios se realocaram rumo ao km 19 da RJ-106, entre as cidades de Inoã e Maricá – mais especificamente – na localidade de São José de Imbassaí (para a fundação da sua futura *Tekoa Kaaguy Hovy Porã*).

Esclareço também que parte dessa pesquisa foi realizada primeiramente em Camboinhas, tendo o seu prosseguimento posterior desenvolvido em São José de Imbassaí. Ambas as áreas, porém, nos demonstram claramente por seus predicados geológicos a tendência Mbyá-Guarani existente em manter-se – o quanto possível lhes for –, o mais próximos ao mar, quando aí se depreende que “... Atualmente os Mbyá predominam numericamente em toda a faixa litorânea, desde o Rio Grande do Sul até o Espírito Santo.” (ANTUNHA BARBOSA e BENITES, 2009, p. 8).

Os antropólogos Pablo Antunha Barbosa e Tonico Benites ainda consideram que

[...] o grupo que atualmente vive na aldeia de Camboinhas é composto pela família de Lídia Nunes e Pedro Oliveira: uma família extensa composta por filhas e filhos com seus respectivos cônjuges e filhos. Além destes,

---

<sup>4</sup> “Os lugares onde os Guarani formam seus assentamentos familiares são identificados como *tekoa*. Se o *teko* abrange os significados de ‘ser, estar, sistema de lei, cultura, norma, tradição, comportamento, costumes’, e *-a* = (lugar), *tekoa* é, pois, o lugar onde existem as condições de se exercer o modo de ser/estar Guarani...” (LADEIRA, 2008, p. 161).

Também a Comissão de lideranças e professores Guarani Kaiowá e o Conselho Indigenista Missionário (Cimi) nos esclarece que “A palavra *Tekoha* é a forma que o povo Guarani se refere a sua terra tradicional. Porém, mais do que um simples espaço ocupado por um grupo ou de onde se retira sua subsistência, é nesta terra em que se produz toda a cultura Guarani.” (CIMI, 2009, p. 8).

No nosso caso de estudo, observa-se que a região de Piratininga abriga uma praia oceânica (a de Camboinhas), a qual, no seu extremo tem um pequeno aldeamento indígena se interpondo entre o mar e a lagoa de Itaipu. No sambaqui Duna Pequena, hoje, aproximadamente 50 índios Mbyá-Guarani buscam viver conforme suas tradições, respeitando o cemitério de 8.000 anos ao seu lado (Duna Grande) e onde descansam os seus ancestrais. Esse assentamento é conhecido por *Tekoa Mboy y-ty*, ou “Aldeia da Semente”, já que após sofrer um incêndio criminoso em 2008, simbólica e materialmente adquiriu nova vida, ali renascendo.

associaram-se alguns outros indivíduos ao grupo. A população da aldeia de Camboinhas conta com população que varia de 50 a 60 pessoas [...] É difícil quantificar com exatidão a população da aldeia devido à frequente mobilidade e relações estabelecidas por esse grupo com outras aldeias do Rio de Janeiro e de outros Estados brasileiros que contam com presença Mbya-Guarani. Durante a semana que realizamos a pesquisa a aldeia contava com 57 pessoas (idem, 2009, p. 15).

E quanto à categoria de objetos de arte que busco aqui contemplar?

Ora, os artefatos de sua tradição que pretendo agora expor são aqueles referentes ao trato com a argila, haja vista que, “A argila é matéria-prima básica na confecção da cerâmica...” (B. RIBEIRO, 2000, p. 135), o mote artístico principal desse projeto.

Figura 2 – Imagens panorâmicas da *Tekoa Mboy y-ty*

(a)



(b)



(a) À esquerda, mapa aéreo da região de Camboinhas onde se localizava a *Tekoa Mboy y-ty*. Fonte: Google Maps. (b) À direita, foto da *Tekoa Mboy y-ty* tirada a partir do sítio arqueológico de Duna Grande – Camboinhas, Niterói. Foto do autor (maio, 2013).

E por meio de oficinas de cerâmica feitas junto às crianças Mbyá é que esse trabalho se desenvolveu desde maio de 2012, quando atuei diretamente naquele espaço (em Camboinhas). Isso comentado, pois considero que o material terroso é uma matéria que agrada no manuseio, com propriedades plásticas que acarretam uma valorização sensível/cognitiva àquele que com ela sempre trata. Como por mim já aqui suscitado, o toque nessa matéria-prima (confirmado como uma oportunidade de subjetivação) pode se estender ao “toque” entre as pessoas, pois o seu exercício em processo de aproximação, cria chances à uma dinâmica de câmbios, de

afinidades, de *relacionamentos* e, enfim, de ampliações mútuas de conhecimentos entre os envolvidos.

Agora, comentando quem são os Mbyá-Guarani, esclareço que esses sujeitos compõem uma multidão étnica do tronco linguístico Tupi-Guarani com genealogia advinda de antigas congregações amazônicas de fala Tupi.

Os Guarani... formam parte da bem conhecida família tupi-guarani, entre os quais estavam também os famosos Tupinambá e Tamoio do litoral carioca e paulista [...] onde, [...] Os Tenetehara, os Kayabí, os Tapirapé e os Oyampí, entre outros, falam ainda línguas dessa família (MELIÁ, 1984, p. 7).

Inclusive, há o acordo em que muitos estudiosos passaram a ver essas famílias como as devidas formadoras de uma *cultura* que, por fim, inspiraria inovações naquela região (amazônica), indo das suas mais variáveis expressões de arte até as estruturas socioeconômicas e políticas espalhadas como modelo a algumas daquelas populações de seu entorno.

Permito-me utilizar parte de uma entrevista concedida por Bartolomeu Meliá à Revista Humanitas Unisinos On-line (2010), ensejo este no qual esse renomado pesquisador da cultura Guarani em nosso continente dá a sua declaração nos esclarecendo a respeito do desdobramento linguístico Guarani.

A história não escrita da língua guarani começa há cerca de 3.000 anos. Mas há 5.000 anos, na selva das línguas americanas, já se levantava um tronco do qual brotariam, com o tempo, muitos ramos. Desse tronco, que chamaremos de tupi, surgem oito famílias de línguas, sendo uma delas o tupi-guarani [...] E, citando ainda Aryon D. Rodrigues, Meliá complementa que [...] “Digno de notar-se é o fato de que quase todas as línguas do tronco tupi até agora reconhecidas se encontram na região do Guaporé, isto é, do Alto Madeira. Esse fato sugere que, talvez, o centro de difusão do Proto-Tupi deva se localizar na área do Guaporé” [...] Assim, [...] Com maior ou menor número de falantes, as línguas da grande família tupi-guarani, que são faladas até hoje, são umas 28, sem contar os dialetos e as variedades que existem no seio de algumas delas, como a guarani [...] (MELIÁ, 2010).

Aproximando-se dessa assertiva proclamada por Meliá e ainda demasiadamente concernente à disposição linguística procedente desse mesmo grupo índio – tanto quanto da atual localização de sua fala nos nossos territórios pan-americanos –, é de igual maneira que a Comissão de lideranças e professores Guarani Kaiowá e o Conselho Indigenista Missionário (Cimi) devidamente asseguram que

A língua do povo Guarani é uma das línguas indígenas mais faladas em todo continente. Só no Paraguai, segundo os dados do censo nacional de 2002, 60% da população, cerca de 3 milhões de pessoas, têm o Guarani

como sua língua principal. A língua Guaraní pertence ao tronco linguístico Tupi-Guarani, onde se ramificam outras 21 línguas (CIMI, 2009, p. 16).

E daí essa descendência linguística Tupi fez com que historicamente se desenvolvesse a cultura Tupiguarani<sup>5</sup>.

Esta, por sua vez, em alusão à materialidade da arte em barro (como bem cita a pesquisadora Fernanda Bordin Tocchetto a partir de seus aprofundamentos etnoarqueológicos realizados pelo Brasil afora) é o motivo para que tais artefatos claramente nos apresentem “... uma origem comum para a indústria cerâmica Guaraní e Tupi (especificamente a Tupinambá), denominada Tradição Polícroma Amazônica...”, isso sempre considerando ter-se aí uma ocorrência temporal de “... aproximadamente, 1.500 a.C...” (TOCCHETTO, 1996, p. 37).

Tendo uma apreciação etnohistórica do passado Guaraní em relação a sua vinda ao nosso território, Meliá ainda nos certifica que a sua chegada se teria dado (naquele solo que seria agora o atual Estado do Rio Grande do Sul)

[...] No século V [...] quando esses homens provindos da região amazônica [...] já estavam estabelecidos em alguns lugares perto do rio Jacuí. Bons agricultores, cultivavam mandioca, milho, batata-doce, feijões, abóbora, fumo e algodão. Aproveitavam a erva-mate. Moravam em grandes casas comunais com teto de palha que caía até o chão. Dormiam em redes. As mulheres eram espertas na arte cerâmica. Fabricavam grandes urnas, nas quais às vezes enterravam os seus mortos, mas também panelas, tigelas e pratos. Criavam caprichosas decorações, pinçando o barro ainda mole com a ponta dos dedos ou marcando nele as unhas. Outras vezes as pintavam tudo em vermelho ou vermelho sobre branco [...] (MELIÁ, 1984, p. 5).

E também por uma observação feita através do depoimento de Egon Schaden (1974) sabemos que, desde meados da década de quarenta do século XX a migração do grupo Mbyá do Paraguai para o nosso país tem se intensificado.

---

<sup>5</sup> Na Arqueologia há uma terminologia condizente à Tradição Tupiguarani (sem o uso do hífen), pois é necessário poder diferenciá-la do próprio tronco linguístico homônimo (Tupi-Guarani). A tal respeito, André Prous assegura que “... existe um conjunto de tribos no Brasil, Uruguai, Argentina, Paraguai, Bolívia e Peru, cujas línguas são aparentadas, formando o que se chama o ‘tronco’ linguístico Tupi, dividido em ‘famílias’, uma das quais dita ‘Tupi-Guarani’ (com hífen) reúne os grupos Guaranis da Bacia do Prata (vales dos rios Uruguai e Paraná) e os grupos Tupis do litoral carioca ou maranhense (Tupiniquins, Tupinambás), além de outros localizados na bacia amazônica...”. Adiante, o mesmo autor nos apresenta alguns sítios arqueológicos com vestígios cerâmicos do século XVI, afirmando que “... a sua cerâmica se parece com a dos Tupis descrita pelos cronistas, sendo assim atribuídos a indígenas proto-Tupis ou proto-Guaranis. Os pesquisadores do PRONAPA passaram a chamar esta tradição de ‘Tupiguarani’ (sem hífen), para distinguir os achados arqueológicos dos grupos conhecidos etnograficamente.” (PROUS, 1992, p. 371).

No Brasil de hoje, os Mbyá <sup>6</sup>. Se encontram presentes nas regiões Sul, Sudeste e Centro-Oeste de nosso território, bem como igualmente em outras áreas pan-americanas.

Mas por que essa organização nativa tem migrado tão fortemente por essas terras?

Uma primeira explicação para o fato se mostra no depoimento há pouco tempo colhido por Rosa Jandira Gauditano em uma das aldeias Guarani localizada em São Paulo, quando o cacique Verá Popygua Timóteo da Silva Guarani alega que uma das motivações dos índios para que haja tamanho fluxo humano em direção à região é a de que os cidadãos vêm tomando suas terras e dividindo-as em Estados Nacionais.

Extenuando-as e expulsando-os de seus tradicionais redutos de habitação, esses homens “urbanos” ignoraram a sua condição territorial onde “... Nosso território era muito grande, ia desde a Argentina e o Paraguai até o Brasil. Nós chamamos de *Yvy rupa*, que significa uma terra só, sem divisão geográfica...”. Ainda segundo o cacique, aí teria sido “... Quando os *juruá* (não-índios) chegaram e invadiram o nosso espaço, dividiram em três pedaços: Paraguai, Argentina e Brasil...” (GAUDITANO, 2006, p. 38).

Porém, além desses territórios nacionais citados pelo cacique à pesquisadora, se pode somar como paradas de moradia Mbyá (mas, antes, como paragem para a sua – quase – ininterrupta peregrinação e ordem mítica) o Equador, a Bolívia e o Uruguai.

---

<sup>6</sup> “Mbuá (‘gente’) é a autodenominação mais usada pelos Guarani conhecidos na bibliografia como Kainguá, Kaiuá, etc...” (SCHADEN, 1974, p. 3). É bom lembrar que, já no que condiz a sua presença no nosso Estado, “O estabelecimento de áreas mbya no estado do Rio de Janeiro faz parte de um movimento de deslocamento de populações desse subgrupo guarani a partir dos estados do sul do Brasil e regiões de ocupação mbya na Argentina e Paraguai. Esse movimento em direção a diversos pontos da Serra do Mar no sudeste dá origem, na virada dos anos de 1980 a 1990, a três aldeias mbya no sul fluminense, em continuidade aos processos de demarcação e homologação de terras guaranis no estado de São Paulo na década de 1980 (Cedi/Peti, 1990).” (PISSOLATO, 2007, p. 44).

Reafirmando a constituição das subfamílias Guarani, além da Mbyá, Kaiowá e Nhandevá – também aí se enumera os Chiriguanos e Guarani Ocidentais do Chaco. Essa afirmativa é determinada pela Comissão de lideranças e professores Guarani Kaiowá e o Conselho Indigenista Missionário (Cimi), observando outras nomenclaturas aos subgrupos já citados: “Entre o Povo Guarani existem vários grupos que falam a mesma língua, tem cultura muito semelhante, mas que se auto-denominam de formas diferentes de acordo com a região e o ramo familiar. Entre as denominações estão Pãi-Tavyterã ou Kaiowá, Mbyá, Aché ou Guayakí, Chiriguanos, Avá Katu, Avá Guarani ou Nhandeva ou Chiripá e Guarani Ocidentais do Chaco.” (CIMI, 2009, p. 7).

A segunda motivação para essa constante marcha (acima insinuada) será aqui em breve esclarecida também, pois carrega consigo um grande fulcro de uma visão global que necessita de maior aprofundamento para que dele tenhamos certo entendimento.

### 1.3 O contexto sociocultural Mbyá: condições nas quais se deram a pesquisa

Tendo posto essa identificação étnica do objeto de minhas perquirições e sendo essa uma análise de cunho acadêmico, logo há de questionar qual a meta específica do projeto, bem como ela teria sido planejada para ocorrer.

Primeiro, no meu caso de pesquisa procuro conhecer e observar o desenvolvimento histórico-social do elemento artístico cerâmico (dentro do que me é possível fazer de acordo com o intercâmbio que mantenho com os Mbyá-Guarani), considerando que sua apresentação se dá atualmente no seio nativo por poucos itens de uso exclusivo em suas situações de evocação ritualística. O exame direto da sua arte em barro, por consequência, se configura em uma incidência assaz restrita aos olhos daqueles que não fazem parte de sua afiliação étnica. Existe a problemática de que há tanto tempo a produção dos demais artefatos edificadas a partir da matéria argilosa (*nhaiu*) comumente não se dá na aldeia *Mboy y-ty* que, mesmo a despeito das memórias Mbyá manterem vivas as suas *significações subjetivas* por meios mitológicos, pela ausência de sua prática, os homens daquela comunidade nos dão sempre a impressão de terem “esquecido” como esses tais objetos eram/são feitos.

Daí se sugerir que uma *ação política* a ser promovida pelo trabalho oficineiro junto a eles seja extremamente precisa, pois é evidente a constatação de que no atual ambiente sociocultural Mbyá a arte em barro não vem tendo mais a mesma presença que outrora tivera. E por quê?

Em decorrência de forças distintas, mas principalmente pela apresentação que lhes foi feita nos contatos com o “homem ocidental” – dentre o tempo – de novas tecnologias e peças elaboradas em metal e plástico, grande parte dos elementos cerâmicos que no pretérito eram expositores da sua identidade (tanto

quanto outros subsídios de sua cultura material) foram sendo pouco a pouco substituídos e, hoje, raramente são fabricados/utilizados por eles <sup>7</sup>.

E esse evento tem se dado a um ponto que a recordação coletiva sobre como construí-los parece, gradual e reiteradamente, nesse decorrer de tempo, em seu meio vir a se esvanecer. Como assim?

Ora, agora os “mais velhos” da aldeia – senhores do saber e os principais responsáveis pela disseminação interna do conhecimento Guarani –, repito, aparentam não mais se lembrar do como edificar as obras dessa ordem, com exceção do seu cachimbo cerimonial, o *petýngua ñae’u* (termo explicitado por Roberta Porto Marques em suas perscrutações antropológicas aferidas em suas pesquisas de campo), único artefato resistente a essa “invasão opressora”.

Talvez valha então aqui dizer que tal objeto, de forma assaz genérica – ou seja, fumos tradicionalmente construídos tanto a partir de madeiras quanto de barro,

[...] são utilizados pelos Mbyá-Guarani hoje para a inalação da fumaça de fumo e ervas tanto em circunstâncias cotidianas quanto rituais. A denominação êmica dada pelos Mbyá para este artefato é *petyngua* (*pety* significando “fumo”, enquanto *-guá*, tem um sentido de lugar, de continente, ou seja, *petyngua* é o lugar do fumo) [...] Portanto, [...] Seu uso está relacionado a divindades, a fauna e flora primevas [...] (MARQUES, 2009, p. 4).

---

<sup>7</sup> “Nos setores da cultura material, os mais permeáveis à infiltração de elementos estranhos, à aceitação de objetos de origem industrial se processa paralela à perda de técnicas tradicionais. À medida que se importam vasilhas de ferro desaparece a cerâmica, a compra de panos fabricados acaba com as técnicas de fiação e tecelagem, os fósforos levam ao abandono do aparelho ignígeo tradicional...” (SCHADEN, 1974, p. 29).

Figura 3 – Imagens de *petýnguas*



(a)



(b)

(a) Um *petýngua* de barro feito na oficina cerâmica e (b) outro, de madeira, usado no cotidiano Mbyá-Guarani. Camboinhas, Niterói, 2012. Fotos do autor.

Afora isso, eu verifico no meu dia a dia na aldeia que as peças industriais de cozinha provindas da ordem metálica ou de plástico usadas na contemporaneidade por esses indígenas – mesmo que morfologicamente diferentes daquelas que durante eras e eras se perpetuaram em seu meio sociocultural –, criaram para mim um quadro de espanto quanto constatei que recebem ainda agora as nomenclaturas dedicadas aos antigos objetos oleiros de sua tradição.

Em meu entendimento (envolto por um processo permanentemente dialógico e somativo em sua construção), o fato dos Mbyá de Camboinhas manterem ativo o uso de pelo menos *um* determinado artefato cerâmico e de transporem termos ancestrais historicamente “exclusivos” dessa matéria-prima para componentes feitos de outros insumos, corrobora o princípio de que, apesar da ausência substantiva da *práxis* exercida com ela, perdura em muito a manutenção das ideias de uma forte e inabalável filosofia espiritual sustentadora das suas premissas socioculturais e que ali abaliza a permanência de sua memória.

De resto, mesmo com os mais constantes e estreitados contatos que as comunidades indígenas têm tido ao longo desses últimos cinco séculos com a nossa sociedade hegemônica, elas imaginam manter sempre elementos inerentes das suas culturas como emblemas nevrálgicos de suas identidades. Afinal, como ressalta Darcy Ribeiro, “... O índio é irredutível em sua identificação étnica... Mais perseguição só os afunda mais convictamente dentro de si mesmos...” e, desta

forma, "... permanecem pouco alterados...". Inclusive, "... os Guarani, com mais de quatro séculos de contato e dominação." (D. RIBEIRO, 1995, p. 145-146).

Então, naquilo que tangencia ao discernimento Mbyá de autoafirmação étnica – não obstante ocorrerem até as possíveis mudanças físicas nos seus objetos de uso diário em sistemas "rituais", "prosaicos" ou mesmo "contemplativos" –, para eles sempre o importante é manter a vívida indicação da verdadeira (e tão relevante) significância que subconscientemente carregam para o seu grupo, não permitindo, a despeito da matéria-prima de seus feitos, que elas se percam por completo.

A partir desse conhecimento é que também na contemporaneidade esses índios continuam criando uma *imagem* de ordem cosmogônica reelaborada e que ultrapassa a simples materialidade do artefato sobre o qual concentram o seu foco. É uma *imagem* de cunho *sensível* engendrada na sua realidade cotidiana pelos persistentes sentimentos míticos que concisamente nas intercessões feitas por suas crenças ancestrais, tanto o impregnam. E esse procedimento construtivo das idealizações indígenas e que se presentifica por intermédio de um habitual experimentalismo nas configurações, traços e cores que o índio elabora/usa, já nos faz pensar em argumentar haver aí a explícita possibilidade da memória passada Mbyá se mostrar mais forte no seu próprio movimento histórico, ressignificando os objetos de que se instrumentaliza no dia a dia. Isso porque se considera que, ao contrário de se desprezar a força da sua intuição criativa, esse artista nativo trabalha organizando um discurso a partir dos fragmentos daquela mesma lembrança que, socioculturalmente, lhe foi oblada por seus pares. Ele pode, portanto, operar a partir dela (da recordação apreendida) para contar a seu modo (e, às vezes, até de forma mais fluida), as aventuras de sua própria tradição.

Destarte é que se pode sugerir o *porquê* de aparelhos de metal e plástico "ganharem" em determinadas circunstâncias o mesmo valor cultural que os itens de outrora feitos em barro. É porque eles são *subjetivamente* transmutados e conduzidos à outra esfera de entendimento pelo Mbyá, onde a materialidade da peça em si não é mais a total incitadora de suas práticas e costumes, mas sim o que está "por trás" dela, ou seja, as premissas "ficcionalis" que dão sentido para a vida dos índios e que realmente os sustentam dentro de seu contexto societal. E, assim, qual é a sua anuída importância?

É aquela do saber específico que delas emana e não recai, tão-somente, no campo do estético (este, apreendido como uma “simples” apresentação visual).

Figura 4 – Imagem de peças de metal e plástico ao lado de um *adjaká* Guarani



Cozinha Mbyá-Guarani mostrando a boa convivência entre peças fabricadas em metal (panelas, bacias, espumadeira, etc. – recebendo uma nomenclatura genérica de *cambuchís e caguâbas*) junto à cestaria tradicional de sua cultura. Camboinhas, Niterói. Foto do autor, maio de 2011.

Abertos a essa compreensão, mais uma questão se avulta para nós: como essas concepções se tornam realmente presentes na vivência Mbyá?

#### 1.4 A declaração da cosmogonia Mbyá pela arte de suas *palavras/imagens*

Buscando esclarecer essa inquietação, tomemos por ilustração desse processo nossos ancestrais que, quando saíram do período de pré-verbalização e gradualmente impetraram a palavra como signo aplicado (e alicerçado) na comunicação, se viram na encruzilhada conotativa/denotativa que o suporte linguístico poderia socialmente fornecer-lhes e, ao mesmo tempo, confundi-los.

Contudo, agora sabemos que conforme a via e a forma em que se apresentem, sinal e significante são elementos que se dão ao crédito de se modificarem para expandir ou, ao contrário, para delimitar a sua expressão.

Deste modo, em que muito se pese a análise deposta sobre uma sociedade que ainda seja majoritariamente ágrafa, não se pode desconsiderar que a

[...] sociedade Guarani, assim como outras sociedades ágrafas, tem na palavra oral a sua força e forma criativa de expressão e de transmissão, o que, por seu lado, exige um pensamento organizado e traduzível em expressões e conceitos definidos, palavras que fluem com seu próprio significado (LADEIRA, 2008, p. 28).

Não é à toa que qualquer civilização responde às engrenagens sociais que lhe dominam por meio de múltiplos interesses incididos pelo discurso estabelecido, criando naquele *ethos* vivencial idealizações que orientem os seus membros à solução de seus imperativos. Os objetos que vigoram no mundo sociocultural de uma aliança humana podem efetivamente participar dessa construção e solução às necessidades averiguadas ali pelo que as palavras “desenham” a seu favor (ou não) no imaginário de uma população.

Ora, mas para todos os efeitos no que condiz designadamente a pura visualidade do artefato, ele, por si só, não é capacitado a ser considerado como contenedor de uma linguagem que irrestritamente traga consigo a habilitação necessária a mobilizar-nos. Alfred Gell até advoga de que seja uma materialidade encarnada no mundo sim, mas sem significado específico. O sentido que a habita é atribuído tão-somente pela comunidade que dela se mune; é ela que a infla de *significância* por meio da *linguagem*. Linguagem esta como aquela hospedada pelo meio artístico, por exemplo.

[...] A linguagem é uma instituição singular (com base biológica). Usando a linguagem, nós podemos falar sobre objetos e atribuir “significados” a eles no sentido de “encontrar algo a dizer sobre eles”, mas os objetos de arte visual não fazem parte da linguagem por esse motivo, e tampouco constituem uma linguagem alternativa. Os objetos de arte visual são objetos a respeito dos quais podemos falar, e o fazemos com muita frequência — mas eles próprios ou não falam, ou então os seus proferimentos em linguagem natural se dão em um código grafêmico. Falamos sobre objetos usando signos, mas os objetos de arte, salvo alguns casos muito especiais, não são eles próprios signos dotados de “significados”; e se têm alguns significados, então fazem parte da língua (isto é, são símbolos gráficos), não formando uma língua “visual” separada [...] (GELL, 2009, p. 251).

O autor articula sua justificativa expondo o pensamento de Howard Morphy, cristalinamente assegurando então o entusiasmo que o objeto de arte pode ter

[...] uma definição dualista [...], porquanto [...] são aqueles que “têm propriedades semânticas e/ou estéticas, usadas para fins de apresentação ou representação”, isto é, os objetos de arte ou são signos-veículos que transmitem “significados”, ou são objetos feitos com o fim de provocar uma resposta estética endossada pela cultura, ou então as duas coisas ao mesmo tempo [...] (idem, p. 250).

Uma manifestação linguística pode seguir, desse modo inquestionável, a ordem de outras “concretudes” e acompanhar irrestritamente os devidos atos rotineiros de uma sociedade – e, subseqüentemente, aí há a evidência de uma materialidade “virtual” possivelmente presentificada pela expressão artística. Ou, até mesmo, que se expõe por evocações que, no decorrer do seu sistema de conversação, provoquem (surpreendentemente!) trilhas que nem sempre correspondem às aspirações inicialmente previstas por seus propositores.

Esse é o momento quando surge a poesia, a fabulação, mas isso ocorrido claro, graças à flutuação semântica que a composição da *palavra/imagem ideacional* relativiza na sua relação colocada frente às sociedades que delas se dispõem em utilizá-la.

Na realidade nativa o objeto é um item que reivindica pela pronúncia um espaço admitido entre materialidade e (simultaneamente instigada pela palavra dotada por uma *intenção*) a impossibilidade de seu observante podê-lo encarar como um elemento “trivial”. Uma premissa considerada a partir do contexto de sua cosmovisão, quando se pondera que dele se esteja próximo não apenas ao ponto de poder efetivamente tocá-lo, mas de participar das *figuras imagéticas* (mitológicas) que ele suscita. É nessa pronúncia que se projetam todas as representações e práticas *no* e *do* cotidiano indígena.

Mas não é “ao acaso” que o artefato se apresenta como síntese do discernimento que socialmente se afirma pelo verbo para além de uma simples metáfora: na relação estabelecida com o índio, a peça criada mostra o instigante jogo entre aparatos visíveis e invisíveis nos quais sua coletividade realmente crê.

A *palavra/imagem* não é só de quem a emite. Independente da mídia que por ela seja intermediada, quando relativizada pelo sujeito, é de todos os envolvidos em sua trama comunicativa. Até porque a oralidade e sua (não necessariamente) posterior escrita, tanto quanto a *imagem mental* que suscita em certa sociedade com seus atributos simbólicos, estão capacitadas a favorecê-la por sua ambiguidade, abrindo espaço ao sonho e ao contentamento pessoal. Ela é um *documento memorial e vivencial* em que o homem constrói uma consciência de criar certos significados dos quais, nesse processo de uso e beneficiamento, diariamente se apropria.

Esse homem, quando cômico de si e do que o cerca, admite que sua subjetividade é derivada de seu sistema de interpretação do mundo. E mais: que ela (essa explicação das coisas da vida) está continuamente sendo moldada em sua natureza, tendo por discursos motivadores tanto fatores internos quanto externos. Poético, “ficcional”, assim possivelmente o elemento mitológico que a *palavra/imagem* anuncia pode ser colocado de forma conscienciosa na realidade de quem dele experimenta. E porque não haveria ela de também se mostrar por intermédio da arte? Essa *palavra/imagem* é, portanto, um forte (senão o) aspecto incitador existente na experiência Mbyá. Uma propriedade que Luis C. Borges, tão feliz e apropriadamente alcunha por *mitopoema*.

[...] É, pois a palavra relatada do/no mitopoema que constrói no/do imaginário social, mediante efeitos discursivos de sentido, representações de identidade que permitem ao indivíduo-sujeito afirmar: eu sou!, tu és!, o mundo é! São essas representações, seja do mundo circundante, seja do humano, que (con)formam o efeito de identidade e de homogeneidade que, a partir do caos de uma exterioridade, fazem surgir o cosmos idealizado da interioridade (BORGES, 1995, p. 6).

Uma verbalização que inclusive, além de favorecer a identidade de quem participa desse processo Mbyá-Guarani do ouvir/falar/identificar/fazer, pode (por meio dela) consolidar a autoridade de certos sujeitos dentro de sua ambiência social. No caso Mbyá, os “mais velhos” serão esses elementos habilitados por meio das palavras prenes de poder, palavras que lhes concedem as possibilidades de orientar aos demais indivíduos do seu grupo.

Em uma sociedade onde a palavra escrita ainda não vinga de forma majoritária, os idosos são um tipo de “arquivo vivo” capacitado a aconselhá-los, a guiá-los com suas experiências existenciais. Mesmo que informalmente, são parâmetros de autoridade no que se referenda a conhecimentos há muito aferidos, motivo pelo qual a sua fala é sempre digna de respeito e atenção.

Quando o que está em questão é a autoridade, uma capacidade que se destaca é a da *fala*. [...] E a oratória dos anciãos pode aí se dar de duas formas, a saber: [...] uma fala controlada ou forte de quem dá comandos, e uma fala tranquila, até certo ponto comedida, isto é, que não determina, mas aconselha. [...] Disso decorre, [...] O *saber falar* e, reciprocamente, o ouvir com atenção vinculam-se ao desenvolvimento de um conhecimento de como uma opção sua, opção que lhe garante, sobretudo o direito de “cobrar” destes órgãos os seus interesses [...] (PISSOLATO, 2007, p. 85-86).

Será que as mudanças no seio Mbyá-Guarani podem acontecer pelo apelo pedagógico agenciado na junção de linguagens (como a vernacular/plástica) entre as gerações?

Creio que sim, pois a vivência dos anciãos coligada com a força e ânsia de aprender dos jovens parece mostrar-nos o quanto estão determinados a trilhar o mesmo destino, trocando informações, experiências, valores e memórias entre si, sendo possivelmente daí donde surgem e surgirão os movimentos de suas permanência/transformação sociais.

Essa preconização tem o seu arcabouço de *construção imagética* feita para além da própria tangibilidade dos objetos (e bem ressaltada pela linguagem) e que ainda nos é endossada por Sandra P. A. Pelegrini e Pedro Paulo Funari. Antropologicamente, eles afixam haver nas atitudes dogmáticas tomadas desde nossa ancestralidade um indício dessa presença incitadora de juízos e comportamentos – inclusive, o artístico –a partir de uma pronúncia significativa, mostrando que

[...] O *homo sapiens* não poderia ser definido apenas como aquele que faz artefatos... pois não apenas outros símios os fazem, como porque muitos animais se utilizam de objetos e os transformam, assim, em instrumentos. O uso da linguagem foi outro critério importante. Não sabemos, contudo, quando o ser humano desenvolveu a fala... O que temos de concreto são as imagens nas cavernas. Elas são uma linguagem que outros animais não desenvolveram [...]. Desta feita, [...] essas imagens não apenas retratam o mundo, mas tentam intervir nele. Uma imagem de um animal sendo caçado ou de um grupo de pessoas que dança não parece apenas descrever eventos (a caçada e a festa), mas a intervir para que o animal seja caçado e que a dança produza algum efeito (como poderia ser uma chuva). Se assim for, a humanidade estaria na crença (PELEGRINI e FUNARI, 2008, p. 83-84).

Vide a instância verbal que circula ainda hoje dentre as contações míticas dos Mbyá-Guarani e que parece criar vínculos reais para a sua comunidade, estabelecendo normas culturais de como se postarem frente à existência e de como perquirir os meios mais adequados de conseguir apreendê-la, dela participando satisfatoriamente.

Não fica assim manifesto que é o juízo de “incorporeidade” vigente entre os Guarani que os tornam capacitados a afirmar categoricamente o predomínio de um mundo distinto do material – um mundo que não se resume ao que vemos, aquele dos espíritos?

Segundo eles, ali não há imperfeições e, por interferência de suas palavras sagradas, se apropriam e ensinam às novas gerações o que reputam serem os sinais provindos desse plano divino – constantemente reforçando suas ideias para os seus demais parceiros.

Pelas narrativas que esses índios utilizam, são essas forças invisíveis que os orientam na apropriação das ferramentas necessárias para enfim obterem as glórias esperadas e então concedidas por seus deuses. Por intervenção da *palavra/imagem* proclamada o povo Guarani é instruído ao corpo de conhecimentos que constroem patrimonialmente a sua cultura.

Ora, esses mesmos princípios ancestrais (aplicados hoje) são aqueles assaz responsáveis pela busca Mbyá em ter sucesso no bem-viver e plenamente contentar-se.

O cuidado com a palavra, seus segredos, a valorização da oratória dentro da cultura Guarani se dá pelo fato deste povo crer que a língua falada por eles lhes foi entregue por Deus. Sendo assim, a palavra é uma expressão sagrada (CIMI, 2009, p. 16).

Logo, o verbo movido de *fôlego sagrado* é a tradução do que os Mbyá creem, possibilitando o criar/manifestar de coisas visíveis/invisíveis nas suas próprias vidas.

Nessa série de exposições, também somos convidados por Rita Lewkowicz e Luiz Gustavo Souza Pradella a tentar entender então o que esses indígenas Mbyá-Guarani atribuem por ser o verbo posto dentro de um âmbito de caráter cerimonial aplicado mesmo em seus atos cotidianos, por mais “simples” que nos pareçam.

No compartilhar do seu chimarrão, por exemplo, os índios manifestam oportunidades de diálogos onde se motivam as trocas dessas *palavras/imagens* cheias de significância.

[...] Na atualidade, o chimarrão (*ká'a*) tomado pelos mbyá-guarani em roda está cercado de cerimônia, um estímulo ao diálogo e ao entendimento, à troca de palavras que, quando inspiradas, são sagradas [...] (LEWKOWICZ e PRADELLA, 2010, p. 79).

E nos ensejos de tratamento global dos rituais ainda mais essa acepção se dá em presença, quando o ato de congregar com o seu “outro” é sobremaneira evidente. Um “outro” humano, da natureza, um “outro” animal e/ou objetual.

Cristina Campos aí acentua o relato mítico Guarani colhido com seu informante indígena Tônico Benites a respeito da constituição dos dessemelhantes núcleos familiares existentes no mundo, repassando a notícia de que

[...] Esses núcleos familiares – humanos, vegetais e animais – convivem no mesmo espaço/tempo – o *Ara Ypy* – circundados pelos espíritos e divindades. Esses seres da sobrenatureza, localizados no espaço entre os núcleos, energizam essa rede. Como agentes operadores do universo cosmológico guarani, materializados na fumaça aspergida pelo *petýngua*... provocam relações de interação, resultando em diferentes elaborações criativas (CAMPOS, 2012, p. 66).

Desta forma, o humano, em suas palavras e objetos ambientados em um contexto propiciatório, evidencia que

[...] A agência envolvida no *petýngua* vai além da pessoa que o está fumando. Por si só o cachimbo possui capacidades agentivas e o fato de produzir a fumaça que inspira discursos sábios demonstra apenas uma das potencialidades envolvidas nessa agência (MARQUES, 2009, p. 32).

Pela *força imagética* exercida na conversação entre os seres (que pode ser promovida por atos como o de compartilhar o fumo de um *petýngua* e de sua fumaça sagrada – *tataxima*), a meta do Guarani é a *de*, sendo lembrado e orientando pela presença e pelos mandamentos contidos nas palavras de *Nhanderu ete* (deus Pai criador), adquirir sempre algum saber sobre a fé para iniciar e/ou manter sua itinerância rumo a uma existência digna, abundante, feliz e harmônica com seus “outros” (*vy’á*)<sup>8</sup>.

Esse bem-viver, não é o que todo ser humano, em seu íntimo, realmente almeja alcançar?

Em cada ato (aparentemente) banal, o Mbyá tenta estar atento nessa sua comunhão com os seus devidos demiurgos, professando através da oralidade tudo aquilo que crê e dando, por implicação, uma extrema relevância a tudo o que produz.

---

<sup>8</sup> Tal explicação me foi concedida pelo cacique da *Tekoa Mboy y-ty* Miguel Rogério Verá Mirim Caceres, aquiescendo aquilo que Marques também traz de informação, de que no próprio ato de fumar o *petýngua* “...as potencialidades da fumaça indicam traços cosmológicos do mundo Mbyá. A importância das palavras – e, por conseguinte, dos discursos sábios – é fundamental na constituição da pessoa Mbyá. O *tatachina* possui propriedades estimulantes, ou seja, o princípio vital que ele constitui é propulsor das características – nesse caso, o uso da palavra – para se tornar um Mbyá...” (MARQUES, 2009, p. 32).

O Mbyá peregrina então sempre em espírito de oração, solidariedade e reflexão, visando chegar a um lugar sagrado. Cheia de convicções míticas, a *palavra/imagem* tornar-se para ele aí um corpo atuante que perpassa integralmente todas as suas camadas sociais, sejam elas consideradas (por nós) fenômenos manifestos por cerimônias ou por ações imediatistas, comezinhas (e, conseqüentemente, na estreitada visão maniqueísta, factuais ou ficcionais).

Possivelmente os leitores se recordam que algumas páginas atrás fiquei de melhor explicitar a segunda via de motivação Guarani para uma firme empreitada de itinerários feitos pelo território pan-americano e que caracteriza tanto a sua etnia. Pois bem, ela se segue agora.

A sabedoria Mbyá-Guarani se exprime não só tendo como origem de formação e manutenção de sua identidade aquela fonte advinda “naturalmente” do além-mundo (observando seus hábitos, atitudes, crenças e provérbios, ou seja, o seu *modo de ser* Guarani).

No cabedal dos conhecimentos Guarani é que se percebe que (literalmente) no exercício de um caminhar, de uma constante andança – geralmente dada entre suas aldeias e, até, eventualmente, em contato com as de outras etnias indígenas – o faz acumular experiências durante sua biografia traçada nessa terra, favorecendo-o em pautar sua forma de agir corretamente diante das múltiplas situações sentidas em diversos locais e com diferentes pessoas.

Destarte, o ato de vagar está no cerne da vivência Mbyá como uma ação tradicional, marca emblemática de sua fé em alçar a sua celebração final. Mas qual seria ela? Respondo: um *locus* idílico. Esse proceder pode ajudá-lo então a ter acesso a “Terra sem Males”. Contudo... o que ela é?

O Mbyá antevê, mesmo com eventuais percalços durante a sua vida, um lugar a ser alcançado ainda nessa Terra para o seu regozijo e de seus familiares. É nesse esforço e sacrifício que se compõe a odisseia que o conduzirá a tal local onde acontecerá a ocasião mais intensa de sua existência junto à *Nhanderu*. Claro, isso de acordo com as atitudes que esse homem tomou durante essa sua trilha, sendo mais do que uma metáfora evocada como uma *palavra/imagem* repleta de “energia” dedicada à sua vida: tal axioma se faz como *prática efetivada* pelo Mbyá no mundo.

Muitos comentam sua própria trajetória como um “não parar”, que teve início a uma certa altura da vida, marcada seja pela perda de determinado parente (em geral mãe ou pai), ou pela reunião ao grupo de parentesco do cônjuge, que passou a acompanhar. Há quem diga, ao contrário, que, quando solteiro ou solteira, “não parava”, só vindo fazê-lo com o casamento (atual) e a criação de filhos [...] (PISSOLATO, 2007, p. 127).

Nesse sentido dirigido de um caminhar formador crido pelos Guarani, Ribeiro diz:

Os Guarani... Liderados por seus pajés, eles estão migrando há mais de um século rumo ao mar, a procura da “Terra sem males”. Migram andando de dia e dançando e cantando a noite, na esperança de que seus corpos se tornem tão leves que eles levitem, para entrarem vivos na morada do Deus-Pai (D. RIBEIRO, 2010, p. 39-40).

Também é retomando a fala do cacique Verá Popygua Timóteo da Silva Guarani, que ele nos corrobora esse princípio cosmogônico que abaliza essa andança Mbyá expondo um mapeamento do percurso migratório realizado pelos Guarani ancestrais em busca da tão propalada e desejada “Terra sem Males”. Ele diz que “... Os Guarani antigos saíam procurando um lugar bom e uma terra boa para morar com a orientação do pajé...”. A partir de então “... O itinerário Guarani desde o Paraguai e a Argentina, passava pelo Sul e Sudeste do Brasil, sempre no planalto, até chegar ao Espírito Santo. Até no Centro-Oeste o povo Guarani chegava...” (GAUDITANO, 2006, p. 38). Daí eles estarem em nosso país, semoventes, sempre em um processo de mobilidade, de peregrinação.

Considerando toda essa esfera de cosmovisão na qual esse indígena está imerso, a arte Mbyá, um patrimônio “por natureza” impregnado de propriedade *imagética*, torna presente no mundo uma “energia” que vai desde a fabricação dos seus utensílios até a sua *práxis* de consumo nos eventos rotineiros ou naqueles que se acercam de algum tipo de “especialidade”.

Na peça artística Guarani há uma noção de totalidade. Uma integralidade onde assume o papel da identidade indígena quando a *palavra/imagem* nela se incorpora.

Focando naquele determinado momento, reflito que o homem Mbyá tem clarividências por intermédio de sua fé que o artefato se torna dotado de predicados instigados pela palavra épica desvelada – a seus olhos – como sagrada.

Esse é um processo coletivo de subjetivação compartilhado pelos nativos que, respeitando determinados parâmetros de agentes atuantes, locais e situações específicas vividas, atribuem à potência divina a transformação do objeto (na sua “essência simbólica”), fazendo-o contenedor de particularidades patrimoniais especiais à sua cultura. A construção do sentido do objeto depende do

[...] conhecimento de como produzir efeitos desejáveis no mundo [...] e que, assim, [...] é percebido enquanto um conhecimento incorporado. A aquisição e demonstração de conhecimentos, para ser eficaz e significante, necessitam de um cenário apropriado. Palavras e ações fora de contexto são vazias e sem direção (LAGROU, 2007, p. 309).

A arte Guarani tem aí um caráter de primeira grandeza, transitando entre os campos das recordações dos fatos mais significativos (particulares e sociais) e, por consequência, também do que lhes sejam considerados e/ou descritos – a partir dessa lembrança – como bens culturalmente tangíveis tanto quanto, ainda, postos na ordem dos bens intangíveis.

Assim, pela sua produção significativa,

O artesanato conta um pouco dessa história, já que traduz em seus desenhos e em suas formas artísticas desse mundo místico que em geral existe na mentalidade do indígena, em suas memórias ancestrais e em sua oralidade, mas que é também o motor que faz essas sociedades continuarem hoje vivas e atuantes [...] (BARÃO, 2007, p. 3).

Não obstante, dentro de um texto de percepção entre o material e o imaterial, é que o aviso de José Reginaldo Santos Gonçalves se coloca como deveras pertinente, nos aconselhando de que aí está “... a ambiguidade presente na categoria patrimônio... situada entre o passado e o presente, entre cosmos e a sociedade, entre a cultura e os indivíduos, entre a história e a memória...”. E por tal alegação depreendemos enfim que “... algumas modalidades de patrimônio podem servir como formas de comunicação criativa entre essas dimensões, comunicação realizada existencialmente no corpo e na alma dos seus proprietários.” (GONÇALVES, 2005, p. 21).

Por contraponto, como nos recorda Lewkowicz e Pradella, em linhas gerais, é pela ótica sectária do homem “civilizado” que justamente essa pensada assimetria entre corpo e energia dotada de ambiguidade sensível faria o artefato oscilar entre aquilo que se entenda por cultura material e/ou imaterial. Quantas não são as vezes que “abrimos mão” de entender o valor dessa reunião e na ânsia em categorizarmos

as manifestações da vida (até por meio de algumas de nossas instituições “acadêmicas!”), geralmente acabamos por reforçar, nos objetos, o desencontro entre objetividade e subjetividade?

Desestimando, degradando a qualidade índia de bem alinhar esses dois campos (palpável/impalpável), promovemos em nossos ambientes de suposta “guarda” das memórias socioculturais, um

[...] processo de construção... situadas entre a memória e a história (tais como o patrimônio, as coleções, os museus, os monumentos, os arquivos), [...] onde [...] opera-se um trabalho cuidadoso de eliminação das ambiguidades. Substituem-se categorias sensíveis, ambíguas e precárias (por exemplo, cheiro, paladar, tato, audição) por categorias abstratas e com fronteiras nitidamente delimitadas com a função de representar memórias e identidades. Essa eliminação da ambiguidade e da precariedade dos patrimônios culturais pode colocar em risco o seu poder de ressonância [...] (LEWKOWICZ e PRADELLA, 2010, p. 90).

Porém, pelo que já vimos, para o Mbyá essa premissa de ignorar os padrões cognitivos sensíveis e intelectivos presentes nos artefatos não é válida, pois para ele o corpo concreto está saturado de significação (e emerge de um complexo articulado entre a sua percepção e o seu raciocínio) circulando por todo o seu universo cultural sem restrições, encarnado de forma inteirada na sua realidade.

[...] Se quisermos entender as expressões artísticas, precisamos entender, não somente as regras estéticas que cada peça de arte tem de alguma maneira obedecer para ser minimamente “legível”, mas antes de mais nada os sentimentos que suscitam... emoções devem ser entendidas, não como impulsos cegos que escapam ao controle da razão, mas como original e essencialmente cognitivas e racionais [...] (LAGROU, 2007, p. 121).

Dentro do universo de entendimentos Mbyá-Guarani, o objeto de arte sintetiza toda a amplitude das verdades índias, porquanto para o seu homem, razão e emoção, objetividade e subjetividade, morfologia e potência vital nele se congregam perfeitamente.

### **1.5 Aproximação, conhecimento e troca intercultural nas oficinas cerâmicas**

Observando o porquê de na *Tekoa Mboy y-ty* aqueles índios se encontrarem, de como eles lidam com essa área e de bem como ali desenvolvem as suas *práxis*

cotidianamente, é que acreditei poder obter então dados mais abalizados de quem foram e de como esses Guarani, hoje, se viam.

Convivendo nesse contexto ambiental físico/mítico cri poder experimentar mais aproximadamente os fatos de sua rotina, registrando e (com auxílio de meus informantes nativos) diretamente tentando entendê-los e às suas conclusões culturais – mesmo que parcialmente.

Mas, no que diz respeito ao processo de ensino/aprendizado executado na lide oficineira oleira na aldeia, o que pude depreender no seu início foi que mesmo estando naquele *locus* conhecido as crianças que iam participar dos encontros se envolviam nessa “atmosfera” tão diversificada daquela a que estavam acostumadas que, ao começar nosso convívio, sempre me davam a impressão de não estarem em nada “naturais”, nada à vontade mesmo em seu *habitat* cotidiano.

Digo isso porque aquelas crianças aparentavam querer estar ali, curiosas pelo trato com o material argiloso, porém a situação de encontrar-se diante de um desconhecido para “aprender” práticas que são originalmente de sua cultura, decerto lhes trazia certo desconforto e retraimento, parecendo até ser uma “agressão”. Um fato, como disse, que foi principalmente observado no início das nossas atividades. O que deveria fazer então?

Daí demandou que eu criasse mecanismos que operassem (um tanto) com a razão acadêmica e (bem mais) com a sensibilidade para que as fizessem “voltar” a se sentir acolhidas e benquistas no meio familiar da *tekoa*. Ou seja, durante as nossas reuniões busquei estreitar laços, sentar junto e conversar, mesmo que não necessariamente sobre o que estavam fazendo na oficina, abordando outros assuntos de seu interesse como o de seu dia a dia, sobre as aulas com a professora Tereza (e que logo aqui será ao leitor apresentada) ou até sobre os jogos de futebol que passaram na tevê durante a semana.

Para a minha maior inclusão no grupo, também arrisquei a com elas aprender algumas palavras em guarani, principalmente as referendadas aos animais que eventualmente criavam em barro em meio ao trabalho, o que demasiadas vezes, pela minha pronúncia “torta e esquisita”, nos fazia “cair na gargalhada”.

Tentei com a garotada índia aí decifrar uma linguagem não de racionalização *do* e *para* o trabalho a ser aplicado, mas a de um desenvolvimento de empatia, de

carisma e, por que não dizer, até de uma amizade delineada entre pessoas que, pura e simplesmente, de uma forma gradual se gostaram/gostam. Como intui Marina Massimi e seus colaboradores, há na sua aproximação “... uma relação de confiança entre os agentes em causa pela transparência dos relacionamentos.” (MASSIMI et. ali., 1997, p. 23). Assim, instituí naquele momento, algumas situações onde os pequenos Mbyá-Guarani comigo pudessem se reconhecer, se sentindo cada vez mais achegados a mim.

Essas pequenas e “triviais” ações de intimidade, sendo aos poucos bem realizadas com afeto e dedicação, enfim pareceu-me tê-las deixado confiantes o suficiente para agirem nas oficinas com segurança e, por resultado, com *felicidade*.

Entretanto, longe de desenhar alguma pretensão minha de “inocência” nessas realizações, digo que tenho plena consciência de que assim procedendo melhor eu também me favoreci em algum grau em ter o seu fornecimento dos dados mais fidedignos daquela sua realidade sociocultural. Por outro lado, me comprometia gradualmente no envolvimento maior pela defesa da memória Guarani.

Como já aventado, é no ambiente familiar da aldeia e de seus princípios de vida onde ocorrem suas manifestações sociais, as que deduzo, mesmo com minha presença “estrangeira”, ali transcorreram com maior “naturalidade”. E os pequenos Mbyá, agora seguros e confiantes a partir de uma atuação respeitosa que com eles articulei no decorrer daquelas reuniões, puderam (admito) me beneficiar mais adequadamente em certas circunstâncias informativas às minhas inquietações da pesquisa.

É bom esclarecer ainda que nessas atuações como orientador do fazer artístico cerâmico junto aos Mbyá, o meu papel foi o de procurar mobilizá-los para a construção de novos conhecimentos – e/ou ampliação daqueles que, porventura, já tinham em relação aos temas que ali estavam sempre sendo por mim abordados.

Minha intenção, sendo de caráter artístico, era então a de levar até elas um certo saber histórico, técnico e étnico sobre a sua materialidade ancestral argilosa por meio de uma metodologia específica de atividades, nutrindo perspectivas cognitivas (emocionais e intelectivas) a partir das ações oficinairas ali executadas. Um espaço que, no futuro, banhado por consciência e autonomia, pôde vir a estimular esses meninos a atuarem politicamente a favor de sua etnicidade,

disseminando pela arte cerâmica os dados identitários de sua cultura. Por essa mesma abordagem reflexiva o método Freinet se ajusta, pois está "... Centrado na ideia do trabalho..." quando "... valoriza o homem, o coletivo... considerando ser necessário levar o educando a construir a própria realidade histórico-social." (ELIAS, 1997, p. 14).

Muito mais do que uma atuação instrucional visei, desta feita, estabelecer nesse processo de ensino/aprendizado da arte cerâmica uma ambiência das oficinas como *locus* democrático, solidário, com intuição criativa e propenso a expressão individual/coletiva dessas crianças.

Como supus, nas oficinas incididas na aldeia os jovens procurariam melhor conhecer a argila pela pesquisa dessa matéria-prima. Essa ação de investigar tal assunto os faria, paulatinamente, mais autoconfiantes e participativos, arquitetando proposições sobre a sua atual realidade e, igualmente, os conduzindo a praticar e inventar objetos com o barro, tanto quanto ainda, em auxiliar nas construções materiais dos seus demais companheiros. Quiçá, suas buscas acabariam gerando finalmente uma independência que garantiria um significado expressivo a tudo aquilo que na *tekoa* se aprendia e que, conseqüentemente, levava a uma certa produção.

Decorre que, mesmo que durante esse aprendizado pessoal surgissem juízos mostrados por elementos argilosos divergentes daquela multidão em geral, notemos que as necessidades criativas de cada um dos participantes tinham de ser (por mim e pelos outros integrantes das atividades) eticamente observadas, reconhecidas e respeitadas, fato este que nos abriu território para um diálogo permanentemente contínuo.

Foi esse o instante do trabalho em que se esperou tomar corpo as possíveis trocas de experiências realizadas entre os educandos, justificando suas devidas motivações e empenhos que contribuiriam para a confecção de determinado aspecto morfológico em suas peças. Pela ação oficineira na *Tekoa Mboy y-ty* foi plausível pensar que se cunhava ali um ambiente de entendimento onde se possibilitava dar "voz" aos envolvidos para uma *real conversação*. E a comunicação visual e a *práxis* com a matéria-prima do barro foram aí os estatutos que fizeram com que esses pequeninos interagissem, se integrassem, se (re)conhecessem como autores Mbyá. E qual o saldo?

No compartilhamento dessas impressões, os participantes tiveram contato com outras concepções, outras formas de pensar e de se expressar, ampliando sua perspectiva tanto no âmbito da arte quanto do seu sentimento de mundo. Trocando com o “outro”, puderam experimentar novas formas, novas ideias, possibilidades de articulação criativa. E nessa perspectiva, se avigora

[...] que o tradicionalismo ou conservadorismo indígena é mais uma ideia fixa do senso comum e de muitos antropólogos do que dos nativos. As pessoas não vivem da maneira que o fazem hoje porque sempre o fizeram, mas vivem deste modo por causa dos eventos históricos e seus efeitos, aliados a escolhas feitas pelos povos indígenas na luta pelo “projeto de continuidade social diferenciado” no qual estão engajados (Albert, 2000: 240-242) [...] (LAGROU, 2007, p. 95).

É com base nessa pontuação que também pondero sobre outro aspecto: que essa dinamicidade em seus conhecimentos esteja – ou não – vinculada não só aos seus dogmas de tratamento, mas globalmente coligada ao espaço circundante (social e natural) com o qual os Mbyá-Guarani convivem e onde a manifestação artística é parte vital do seu cotidiano, sofrendo dele as devidas mudanças quando preciso.

Acrescento que a materialidade cerâmica é geralmente desprestigiada pelo homem metropolitano que (municiado de táticas comparativas) a afiança como esteticamente “pobre” e sem significação substancial.

Um pensamento certamente perigoso, pois quando massivamente projetado pelas mais diferenciadas mídias (tevé, jornal, rádio, internet, etc.), muitas vezes veiculando informações que se chocam com o que profere a tradição índia, pode influir negativamente na consciência desses meninos ainda em formação, podendo distorcer a auto representação de si mesmos.

Aliás, Darcy Ribeiro (1995) alude que desde algumas décadas atrás toda essa promoção feita pela comunidade “civilizada” (como instrumento de repressão contra o *modo de ser* nativo) teria por fim – como o fora feito no nosso antanho colonial – a tentativa na garantia de permanência de sua dominação sobre esse ser “excêntrico”. *Grosso modo*, o índio e tudo aquilo que dele derivasse, ignorados pela “massa nacional”, estaria reduzido a uma suposta posição de “inferioridade” diante dela. E sua existência, nesse contexto, haveria de ser entendida e rememorada pelas demais etnias como mero exotismo digno de apreciação somente em datas festivas (como tantas vezes ocorre e isso quando lembrado!).

Há de se aceitar que tal conjectura até acabaria por “respingar” nas sociedades indígenas. As novas gerações, pressionadas pela marcante perseguição contra suas formas peculiares de vida, correriam o risco em vir a desmerecer-se e, suscetíveis a abdicar de parte de suas raízes socioculturais, descaracterizar-se, “abrindo mão” de seus construtos ideacionais/materiais.

Atônitos ante uma realidade cultural envolvente que não a sua e esta sendo prenhe de glorificação ao materialismo e aos seus excessos, desejando alcançar os mesmos direitos que a comunidade não-índia tem, esses moços nativos talvez percebem que os seus sonhos de aproximação e união não se realizariam como tão esperado pois, para tanto, na nossa mesquinha visão cosmopolita, o requisito de acesso ao dinheiro se faz imprescindível. Sem muitas vezes conseguir um ingresso ao mundo técnico-econômico-mercantil por eles ansiado, se presume que chocados não mais saberiam a que mundo pertenceriam e onde se “encaixariam”, levados em desolação a uma desvinculação de suas raízes culturais e de um sucedâneo isolamento.

Embora em minha convivência com os Mbyá da *Tekoa Mboy y-ty* não ter mostrado desses indícios de “erosão” na fé mitológica daquele povo ou em um total desencanto com o *juruaá*, os relatos desses autores nos levam a crer que para alguns Guarani o desmembramento e/ou remodelagem de suas crenças tradicionais se tornam um padrão aos seus descendentes (os Kaiowá do Mato Grosso, grupo em que se verificou tal fenômeno).

Há temporadas o que se vê nos mitos contados entre as gerações Guarani é a plena e constante inserção da cultura “cosmopolita” nas suas histórias, ressignificando suas feições como modo explicativo para as dinamicidades que acabam se refletindo em seu meio. O que há sim, pela iniciativa índia, é uma orientação comparativa por essas próprias narrativas de cunho cosmogônico que ressaltam pontos entre as imagens e valores de ambos os *ethos* sociais, comungando para que coexistam o mais harmonicamente possível dentro daquela sua realidade nativa.

Compartilhando dessa ideia, igualmente Darcy Ribeiro até nos expõe que

Em lugar de tratar os mitos como documentos do passado, como reminiscências de outras eras e da mentalidade primitiva, no meu estudo tratei os mitos como documentos vivos, mostrando que o mito como documentos vivos, mostrando que o mito necessariamente muda. Ele só pode permanecer vivo quando muda para ter a capacidade de explicar as novas experiências do grupo. Se a experiência é totalmente diferente, o

mito tem que se alterar para continuar significativo. Por exemplo, como não falar do mundo dos brancos? Como não falar que os brancos têm instrumentos de ferro e têm espingardas? Por que a divindade tratou tão mal o seu povo preferido? Tudo isso tem que se refletir na mitologia (D. RIBEIRO, 2010, p. 67-68).

Ele alega que hoje, após um traumatizante contato com os *jurua's*, dentro do processo de peripasse das suas tradicionais contações (*mitopoemas*, como diz Borges), os indígenas – como agentes históricos cientes da precisão de comentarem as variações do presente ocorridas em um tempo multicultural célere e as quais estão tão expostos – desconstroem os mitos tal como sempre o foram e os rearranjam conforme necessário. A propósito, seguindo esse mesmo norte do dinâmico sentimento de pertença, Borges admite que

Na narrativa de um mitopeoma é possível reconhecer as marcas da intervenção de uma voz historicizante, através da qual, a narrativa original (a um suporte de fatos imemoriais) vão-se incorporando fatos reconhecidamente históricos (contato com outros grupos ou com “brancos”, deslocamentos territoriais, etc.) que relatam algumas das modificações da vida tribal (BORGES, 1995, p. 9).

Contudo, mesmo com essa estratégia de “adequação” aos fatos contemporâneos, quando essas contações não suprem mais o imperativo de bem-viver dos jovens Guarani – pelo que comentam os cronistas perscrutados, não os deixando mais esperançosos pelos habituais conceitos que os levassem a um contentamento –, tais índios renunciariam em perpetuar-se nessa terra (para encontrarem como prêmio final a sua “Terra sem Males”, seu paraíso idílico). Esse é o nadir de seu cansaço em aqui permanecer sofrendo, deixando-se então guiar no “roldão” do desespero impetrado pelas condições adversas, pelos obstáculos e desafios infligidos contra si pelo “opressor”, abraçando o suicídio como aparente resposta a seus tormentos. Por esse prisma, não à toa que Alcida Rita Ramos admite que, desde tempos remotos

[...] a dizimação maciça da população Tupinambá e de outros como os Tupi-Guarani por doenças, escravidão, ação missionária coerciva e outros cataclismas levaram a busca da terra sem males a se tornar a busca da terra sem brancos [...] (RAMOS, 1988, p. 88).

Pelo que pronuncia Ribeiro, perder a fé nas mitologias de seu povo faz com que parte da afiliação Guarani se enfraqueça em todos os aspectos de sua cultura (inclusive, material), pois que esta é alicerçada nas histórias inter-geracionalmente contadas e apreendidas como apresentações gerais de bom (e desejável) comportamento social – condutor à sua felicidade. Mais um motivo para não deixarmos com que os pequenos estejam afastados do conhecimento da produção

cerâmica ancestral na aldeia *Mboy y-ty*, haja vista que ela é constituída a partir de suas visões integrais que sempre deram sentidos às suas vidas.

Talvez, aí seja bom atentarmos o quão perigoso se torna abrir qualquer precedente que possa ameaçá-las de se perderem. Não podemos compactuar com um posicionamento deturpado de homogeneização cultural promovido pelo “ocidental” dando esteio a essa “lesão” ideacional/material.

Quando me refiro à cultura material oleira do Mbyá-Guarani, também lembro que a comum animosidade iconoclasta do “homem civilizado” sobre essas obras argilosas nativas, via de regra, vislumbra unicamente a sua aparência (a ela atribuindo funções como as de ser apenas um artefato para guarda de alimentos e/ou depósito de corpos nos processos de inumação). Ignora, entretanto, todo o texto cosmogônico que está “por trás” do corpo do objeto: aquele de um outro caminho que sustenta a percepção de mundo e de como com ele esse homem deve agir para bem se relacionar.

Para o índio não se trata, portanto, de ser ou não uma peça *esteticamente agradável* e sim de considerar a história subtendida na “leitura” morfológica que faz o Mbyá sobre esse corpo. Isso porque a sensibilidade indígena tem um patamar de entendimento onde a sua cultura intui e dá respaldo ao artefato como marca da sua etnicidade, como marca que os projeta para o futuro como povo.

Destarte é que a visão eurocêntrica, faltante de “civilidade” em tentar entender os espaços ideacionais do “outro”, *grosso modo* desconsidera que a obra de barro índia é um patrimônio de importância substancial para aqueles. Até porque “... A definição de patrimônio passou a ser pautada pelos referenciais culturais dos povos, pela percepção dos bens culturais nas dimensões testemunhais do cotidiano e das realizações intangíveis.” (PELEGRINI e FUNARI, 2006, p. 32).

No artefato cerâmico, há uma continuidade de práticas, de usos, de comportamentos endógenos no seu tempo sociocultural a serem relatados; uma transmissão intergeracional de uma história comum de valores então pelo grupo consagrados. O patrimônio advindo da memória social é assim constituído dos

[...] bens que circulam pelas comunidades indígenas [...] que [...] têm, em sua grande maioria, um valor de uso, que pode ser estritamente utilitário, como uma panela, ou religioso, como um chocalho de xamã, ou decorativo, como um colar de miçangas ou um cocar de penas [...] (RAMOS, 1988, p. 39).

A conclusão que nessa ocasião aí se chega é a de que o uso reforça a importância do item material para o Mbyá-Guarani; não importa qual seja a sua finalidade, ele tem de estar sempre em circulação entre os seus companheiros. Essa dinâmica de trânsito e utilização é que assegura que, recomendada, haja a sua ajustada convivência (e conveniência) enquanto for a eles *simbolicamente* imprescindível.

Estendendo mais nossa apreciação no campo da antropologia da arte, “Na decoração do corpo são utilizadas as mesmas técnicas que as usadas para decorar os artefatos.” (LAGROU, 2009, p. 41).

O que nos faz refletir que

[...] pensar sobre arte entre os ameríndios equivale a pensar a noção de pessoa e de corpo. Porque objetos, pinturas e corpos são assuntos ligados no universo indígena, no qual a pintura é feita para aderir a corpos e objetos são feitos para completar a ação dos corpos (LAGROU, 2007, p. 50).

Uma assertiva que esclarece ser nas relações entre os itens culturais e seus construtores/fruidores onde se postam os significados detidos tanto na praticidade rotineira quanto apreciativa e ritual de um coletivo determinado; é onde a estima atribuída às peças pode acontecer pelo seu efetivo emprego. E esse atilamento é o mesmo que procurei anuir pelas oficinas cerâmicas na *Tekoa Mboy y-ty*, a partir das peças ancestrais Guarani lembradas e ali realizadas com o respaldo conseguido na literatura etnohistórica e no registro fotográfico de coleções etnográficas aferido em museus e centros de estudos – como ainda com a minha (progressiva) estada observante naquela aldeia. E qual a iniciativa que no cômputo artístico aí se pôde arregimentar?

Se bem ajuizarmos que a atenção e a fruição sobre um objeto são fomentos basais à consciência humana sobre a arte, podemos igualmente pensar se a *práxis* cerâmica promovida nos encontros oficinairos exercitados com certo valor de uso, induziria as crianças Mbyá a *conscientemente* ponderar sobre o que ali estivessem aprendendo e, desta feita, também fazendo.

Dito isso porque, se os dados da sua laboração formal (como os tipos de constituição plástica, adereços, impressões superficiais e suas pinturas) não forem só restritos a uma vista de reprodução de ancestrais peças culturais, mas dentro de um âmbito mais amplo de utilização no seu cotidiano, as mudanças morfológicas que porventura acontecessem durante esse sistema de aprendizagem não seriam

espelhos de seus novos anseios, construindo parte ressignificada de sua identidade contemporânea?

## 2 CONSIDERAÇÕES GERAIS SOBRE A DIMENSÃO IMATERIAL REUNIDA NA CRIAÇÃO PLÁSTICA MBYÁ-GUARANI: O PODER DE UM *OMOIXIKÁ* E ALGUMAS PROPOSIÇÕES A RESPEITO DAS CONJECTURAS INDÍGENAS DE *NHANDEREKO* E TAMBÉM DE *PORÃ*.

### 2.1 Algumas considerações sobre restrições e o público atendido as oficinas

Como durante toda a nossa história nacional sempre houve uma interação social sistemática – muitas vezes não tão sadia – entre indígenas e a comunidade não-índia, dentro das dificuldades plásticas encontradas até então na aldeia *Mboy y-ty*, logo cogitei retomar o dossiê das obras de barro Mbyá-Guarani.

Vale dizer que, de um modo geral, se pode hipoteticamente levantar a questão de que desde o século XVI tal ação artística veio sendo pouco a pouco desmobilizada pelo colonizador europeu e seus descendentes, nutrindo no senso comum cosmopolita uma ideia de “pobreza” estética agregada às realizações concretas dessa feição indígena. Mas se assim o for considerado se abre espaço a problemática criada ao se traçar certa “equiparação” entre os entendimentos socioculturais diferenciados do que esta catalogação nominal, a “*estética dos objetos*”, abarcaria para cada uma delas.

Um autor que bem ajuíza sobre este posicionamento especulado é Alfred Gell, indicando-nos de que quando tal pronunciamento se dá à mentalidade ocidental buscando desenhar um quadrante que comporte as normas pré-estabelecidas sobre a idealização de “beleza”, desconsiderando qualquer outra possível variante de pensamento que não nos seja “habitual”.

Todavia, para o índio, será que essas nossas regras de percepção do que seria “admirável” sustentariam a perspectiva de graça e perfeição nos seus artefatos? Será que os códigos visuais que legitimamos como esteticamente “agradáveis” e/ou “aceitáveis” aos nossos sentidos serão compatíveis àqueles que esses homens reconhecem como “corretos” em sua (con)vivência cultural?

Ora, é incabível que ainda hoje se sopese que a “estética” seja uma preconização tomada com termos universalizantes. Não nos parece mais óbvio que

cada sociedade, a bem da verdade, ajuste gradualmente à sua realidade frente aos imperativos que lhes surgem em seus *locus* de vivência com o passar do tempo, o que considere como belo e útil, o que lhe seja adequado segundo os seus padrões mais ponderados de vida? Gell até acena sua avaliação antropológica sobre tal concepção afirmando que: “... não estou de modo algum convencido de que toda ‘cultura’ tem um componente de seu sistema ideacional comparável à nossa ‘estética’...” (GELL, 2009, p. 246), porquanto aí nos incita a reconhecer o valor interpretativo que os processos particulares de desenvolvimento social das comunidades pode inferir sobre as percepções dentro de seus devidos contextos.

Mas, infelizmente, pelo que se aborda na escrita de nossa mitologia histórica etnocêntrica, o índio nunca teria sido um real protagonista e sim um indivíduo culturalmente “frágil” que pouco contribuiu para a estruturação de nossa sociedade, “naturalmente” tendendo a ser silenciado tanto quanto as suas materialidades – vistas como peças “exóticas” e sem sentidos válidos de nota – e hábitos culturais. Foi para enfraquecê-los socioculturalmente que, via de regra, o que há de vigente em nosso meio é a contínua tentativa da sociedade ocidentalizada em perquirir incutir um estereótipo de “inaptidão” sensível/intelectiva à realidade nativa, sempre a subestimando.

Voltando-se à censura de uma deturpada generalização da postura “moderna” ante os “selvagens” ameríndios (com tal “estética defasada e tão enxuta” de seu patrimônio material), Carneiro da Cunha retruca dizendo que

[...] Essa visão, além de seu fundamento moral, tinha outro, teórico: é que a história movida pela metrópole, pelo capital, só queria nexos em seu epicentro. A periferia do capital era também o lixo da história. O resultado paradoxal dessa postura “politicamente correta” foi somar à eliminação física e étnica dos índios sua eliminação como sujeitos históricos (CARNEIRO DA CUNHA, 2012, p. 22).

Em prol da superestimação das características “modernas” das sociedades “ocidentalizadas” a consciência “imperialista” procura pôr em estado de detrimento *continuum* a cultura do “outro”, esta, supostamente “bárbara”. E qual o desdobramento?

Por fim, demasiadas vezes referindo-nos aos indígenas, criando algumas reservas a seu respeito que vão do teor simplista de “inocência e pureza” harmoniosamente relacionados com o ambiente (e espelhados em suas obras) às violentas ondas de crítica e aversão, desdenhando de qualquer atributo que deles possam derivar. Até da sua arte.

Decerto que as elaborações concretas dos povos índios, como em qualquer outra agremiação humana, têm seus aplicativos voltados para finalidades primárias como as de alimentação (agricultura, caça e pesca) e utilidades domésticas afins, como as de moradia, transporte, lazer, etc. Contudo, elas também apresentam elementos de ordem subjetiva que encarnam conjuntos valorativos ultrapassando as feições utilitaristas – como, por exemplo, o emprego de certos artefatos em rituais endógenos.

Para o Mbyá, são essas estimas que criam dimensões de significados presentificados no mundo por intermédio de sua tecnologia aplicada, do seu *fazer* efetivado. Um fazer carregado de saberes associados entre si e que dão algum tipo de esclarecimento para o seu homem sobre as coisas que o cercam. São conhecimentos regiamente formadores de seu *patrimônio imaterial* e que, por sua vez, não podem (e nem devem) se perder.

Porém, devido aos sucessivos e – tantas vezes – brutais contatos que os Guarani têm sofrido há tempos inquirimos se há a necessidade de relembrá-los de parte da sua própria tradição material argilosa tida por muitos como “esquecida”. Seja pelo motivo de intercâmbios étnicos mal direcionados, influências diversas decorrentes da substituição e apego índio aos objetos industrializados (aparentemente) mais práticos que os seus costumeiros, seja pela introdução de novas tecnologias para a criação de suas peças ou mesmo pelo comércio que se avulta mais e mais em seu seio societal como jeito econômico de sobrevivência, a defesa dos habituais dados oleiros nativos pode ser um projeto de lembrança e, quando necessário, de resgate.

E ressalto que subtendida a cada uma das manifestações Mbyá, ainda habitam saberes sustentadores de sua realidade de vida.

Se a apreensão dos bens imateriais como expressões máximas da “alma dos povos” conjuga memórias e sentidos de pertencimento de indivíduos e grupos, evidentemente fortalecem os seus vínculos identitários. Entretanto, as contínuas intimidações às tradições culturais e a violência imposta ao meio ambiente, tão prosaicas na contemporaneidade, tem sinalizado a necessidade dos cidadãos de exerceram seus direitos e se mobilizarem em favor da proteção das tradições populares e dos múltiplos e plurais bens culturais de toda a humanidade. [...] Desta feita, [...] Vestígios arqueológicos, obras de arte, monumentos e expressões da oralidade popular tem sido alvo de vândalos e do descaso de conglomerados capitalistas que tendem a homogeneizar as paisagens culturais e a massificar os costumes no mundo todo [...] (PELEGRINI e FUNARI, 2008, p. 9).

Sendo a arte cerâmica um *capital cultural* de um povo a ser preservado nas suas referências não só práticas – mas memoriais e de articulação com instâncias como a cerimonial –, sua rememoração (dentre tantas outras formas de revelação) não pode reforçar e expor pessoal e comunalmente as marcas subjetivas da sua identidade étnica às demais multidões com as quais convive?

[...] não há patrimônio que não seja ao mesmo tempo condição e efeito de determinadas modalidades de autoconsciência individual e coletiva... entre patrimônio e as formas de autoconsciência individual ou coletiva existe uma relação orgânica e interna e não apenas uma relação externa e emblemática. Em outras palavras, não há subjetividade sem alguma forma de patrimônio (GONÇALVES, 2005, p. 28).

Não se tem aqui a pretensão de entrar no mérito de uma avaliação de juízo estético dos objetos segundo o padrão teórico de nossas sociedades “civilizadas”. Parto do pressuposto que a importância do artefato existe para o Mbyá-Guarani e que é primordial para o seu entendimento de mundo, favorecendo-o na articulação que projeta consigo mesmo, com o seu coletivo, com os seus demiurgos, com a natureza.

E é mais especificamente reconhecendo a arte como um patrimônio da afiliação Mbyá que no nosso caso de perscrutação refiro-me à mostra artística da sua ancestral tradição sem deixar, no entanto, de prestigiar quando preciso outras de suas amostras plásticas. Além do mais, é relevante buscar o revigoramento do dado cerâmico porque, como sugerido, sempre se mostrou no ambiente da vida indígena em elemento de considerável perpasso ideacional, criando ontem e hoje *figuras mentais* que os guiam/guiam no sentido de manter um determinado *ethos* Guarani, os conduzindo para obter sua almejada felicidade (*vy'á*).

Conhecedor da questão da atual carência produtiva e conseqüente desuso de tais objetos Mbyá-Guarani é que assim me dispus a adotar um método de atuação em campo mais apropriado na análise dessas expressões cerâmicas.

Na área das Ciências Sociais, essa modalidade participativa, com meta específica a ser conseguida conjuntamente entre pessoas que estão em um ambiente propício à interação, é nominada por *pesquisa-ação*. Nela, o observante não se posiciona *além* do seu objeto de investigação, mas ali está *com ele* construindo saberes, criando situações inovadoras na comunhão de condições apresentadas para que lhes sejam reciprocamente boas. Por tratar-se de uma conduta onde sua diretriz promove iniciativas que requerem do pesquisador o apontamento de problemas evidenciados, logo instiga o desejo em se tentar

descobrir o porquê de tais ocorrências se demonstrarem. Decorre, como ato contínuo, o fomento à sondagem de sua possível resolução, configurando a metodologia da pesquisa-ação como uma ação de envolvimento *político*.

O examinador que desse procedimento se equipa deve planejar criticamente seu trabalho objetivando entender e resolver as dificuldades do grupo que se apresentam durante o processo, mobilizando os integrantes para a formulação de estratégias de ação coletiva. Dessa maneira, abre-se um espaço à expressão individual de cada associado no procedimento produzido, procurando, a seu modo, disposições de decisão democrática que ajudem na solução de certa demanda. Em minha pesquisa, pela parceria criada entre os atores sociais envolvidos, se ponderou que em qualquer momento crítico do estudo, juntos em diálogo, eu e os Mbyá obteríamos os subsídios necessários à ultrapassagem dos problemas que porventura fossem detectados.

Como defende Michael Thiollent ao explanar sobre esse método, um dos

[...] principais objetivos dessas propostas consiste em dar aos pesquisadores e grupos de participantes meios de se tornarem capazes de responder com maior eficiência aos problemas da situação em que vivem, em particular sob forma de diretrizes de ação transformadora [...] (THIOLLENT, 1996, p. 7).

Engajado dentro de uma situação particular de convivência humana, o acompanhamento desse sistema de conhecimento e saneamento de alguma necessidade identificada não se deu, tão-somente, sozinho. Com fins sociais e educativos é que acolhi a ideia de que a pesquisa-ação bem realizada no seio comunitário Mbyá também amparasse a visão (mesmo que parcial) do quadro daquela realidade vivida e que, através de atividades artísticas abarcadas por relações lúdicas e afetivas, as pessoas interessadas no alcance de saídas a serem encontradas para as suas precisões comuns, juntas, melhor “se envolveriam e se descobririam”.

Logo, reconheço que minha orientação pela pesquisa-ação foi vital instigando as atividades oficinairas por um permanente estado solidário entre todos aqueles que atuaram no projeto, buscando favorecê-los na recorrente reunião dos melhores acessos e aplicações das soluções comunitariamente antevistas. Foi, portanto, pela aplicação da pesquisa-ação (onde as escolhas se fizeram nos acordos estabelecidos entre os seus membros) que me senti mais apto a exercer minhas intervenções na vida social Mbyá, pois estando imerso em seu ambiente –

compartilhando um pouco de seu cotidiano – especulei experimentalmente qual seria a melhor técnica para o desenvolvimento do trabalho que pretendia ali promover.

Também adotando em minha pesquisa-ação na *Tekoa Mboy y-ty* a linha pedagógica de Célestin Freinet é que visei ter (ao fim dessa apreciação empírica) diante da população daquela aldeia um acervo memorial/imagético representativo das atuais obras cerâmicas Mbyá-Guarani ali realizadas por intermédio das oficinas de trabalho comunitário.

Pretendi me prover dessa metodologia em tais oportunidades de atuação ao vislumbrar haver uma grande paridade entre as suas ações de *observar* e *experimentar* o mundo à da realidade didática tradicional do Mbyá. Isso proposto já que uma das premissas de Freinet considera que “Os métodos naturais de aprendizagem asseguram a liberação da energia criadora e o respeito ao patrimônio cultural dos alunos e professores...” (BIASE, 2001, p. 98). Um procedimento libertário que valoriza a expressão da identidade de cada participante que aprende *com* a prática e *na* prática. Até por que, similarmente na realidade educativa indígena o ensino e o aprendizado estão dispostos em graus de nota sem dicotomias entre simetria/assimetria culturais, havendo aí um claro respeito aos seus costumes e aos dos outros também. Pensando desse modo, Marisa Del Cioppo Elias nos sugere que uma das características desse procedimento educativo é “... A livre expressão, como manifestação de vida e possibilidade de intervenção sobre o real...”. E que, quanto à criança participante, o seu processo “... pode ajudá-la a ultrapassar o egoísmo, liberdade meramente abstrata e individual, proporcionando-lhe a experiência de estar no mundo, uma liberdade construída coletivamente e pelo respeito mútuo.” (ELIAS, 1997, p. 61).

A tarefa oficinista conduzida pela metodologia Freinet na aldeia foi um meio por onde a ação pedagógica supôs a pesquisa e a troca permanentes de conhecimento que pudesse ainda beneficiar a constituição de um ambiente de afetividade entre os seus envolvidos. Tratou-se de uma articulação que se deu pelo objetivo estratégico defensor dessa edificação de espaços de busca (o qual Freinet chama de *tateamento*), com o intercâmbio de experiências entre os alunos e pelos quais se estabeleceu uma jornada onde o trabalho fosse significativo, cooperativo e em favor de todos para a apreensão de novas informações.

Se atenta então que no paradigma educativo de Freinet (tanto quanto no dos Guarani) o ensino, a pesquisa, a teoria e a prática estão intimamente relacionados. Por isso nesse escrito é ressaltado que os processos de ensino/aprendizagem preconizados por Freinet foram constituídos em conjunto nas oficinas cerâmicas, preceito muito análogo ao diariamente motivado pela concepção educacional Mbyá-Guarani em suas aldeias. Ambos partem do princípio basal de que os seres compartilham de uma mesma natureza formadora e que deve ser continuamente desenvolvida. E sendo a pedagogia de Freinet uma corrente que incita o aluno a um amadurecimento responsável na conquista do seu saber pelas fontes que mais lhe interessam, admite-se que “... os conhecimentos, as explicações, as lições só têm valor, se ligadas às suas experiências pessoais...” (idem, p. 46). Acorda-se daí que o seu planejamento de ação aconteça segundo os recursos a ele disponíveis, ativando a sua devida criatividade e independência e que, por consequência, pode promover uma maior autonomia no processo do seu *fazer*, como assim o fora acontecido nas atividades oficinairas na *tekoa*.

Abro aqui um parênteses, pois há de se perguntar qual o público hoje atendido nessas oficinas cerâmicas da *Tekoa Mboy y-ty*. Esclareço que a proposição inicial do programa era a de trabalhar com o público total da aldeia, porém, no decorrer das conversações com a liderança local me foram esclarecidos certos princípios de experiências míticas que nela restringiriam essa participação geral daqueles homens.

Um dos mais marcantes é o que computa a limitação no trato direto e constante com o barro de jovens casais sem filhos como também das mulheres dali, podendo ter, quando não observadas essas advertências, sérios efeitos às suas vidas e a de sua prole.

O adágio Mbyá nos indica que trabalhar a terra apenas para obter lucro é instigar o mau agouro para si e para seus parentes; é desrespeito e causa de desgosto à mãe-terra que, contrariada, pode agir negativamente àquele que a movimentar sem intenção de reverência. E ainda mais: se esses sujeitos forem solteiros ou recém-casados e sem filhos, terão de prestar contas futuramente de suas ações quando estes nascerem – uma exigência que pode culminar, inclusive, na morte das mães e na de seus rebentos.

O que se reforça aqui, pelas “verdades” cosmogônicas que esses Mbyá reconhecem, é haver uma *quase* total impossibilidade de se encontrar jovens na

*tekoa* na condição de participantes ativos nas atividades cerâmicas. Digo *quase*, porque, como veremos adiante, em momentos raros – mas existentes –, alguns sujeitos do grupo se dispõem a lidar com o barro, mesmo que de forma esporádica.

Outra questão é a do gênero sexual, já que as mulheres Mbyá têm extremo retraimento ao lidar com um homem estranho à sua cultura. São reticentes ao ponto de sequer o mirarem nos olhos e dirigirem a palavra a ele. No meu caso não foi diferente, mesmo com minhas recorrentes visitas ali.

Minha “clientela de trabalho” então se afunilou para o atendimento daqueles para com que os gravames de ordem mítica no manuseio com a terra não são tão incisivos: as crianças. Contudo, trabalhar com elas demandou atenção e cuidado redobrados, até por que a sua pajé (D. Lídia) as tem como responsabilidade direta sua na proteção e orientação espiritual de cada uma.

Entendendo esses pareceres socioculturais busquei dentro do que me foi possível realizar por meio de oficinas de trabalho cerâmico na aldeia construir um ambiente afetivo de conhecimento, produção e ponderação sobre os objetos que foram apresentados as crianças, sempre travando uma relação de vivência significativa entre os integrantes Mbyá, que estenderam essa oportunidade de compartilhamento de saberes a um nível de aproximação pessoal cada vez mais crescente. Ao agir/trabalhar nas oficinas com os pequenos Mbyá, a cada novo encontro essa “abertura” e imediação com a minha pessoa estava, paulatinamente, sendo adquirida, pois ultrapassada a primeira barreira de cautela na sua frequência comigo, logo se anunciaram dispostas a aprender e a se expressar através da arte do barro, mostrando-se continuamente alegres, amáveis e solícitas às propostas que eu expunha.

Desta feita, a sugestão ali didaticamente cogitada se avultava a partir do discernimento de que:

- 1) se favorecesse o contato e a observação sobre a tridimensionalidade dos seus artefatos ancestrais argilosos e sobre os seus atributos de relevo e pictóricos;
- 2) conhecendo os objetos na sua estrutura morfológica básica, se seguisse um estímulo à sua posterior construção;
- 3) se comparasse o acervo das peças indígenas feitas hoje àquelas de seu passado, buscando instigar nos pequenos, por atividades interativas e atraentes, à reflexão no que tange sobre a atual importância em manter tais obras para a sua cultura. Além disso, não se ignorou igualmente as prováveis modificações

morfológicas que conforme os desejos Mbyá fossem por elas incididas nesses mesmos artefatos.

Figura 5 – *Karo* e *petyngua* cerâmicos



(a)

(b)

Mostra de dois emblemáticos dados plásticos Mbyá-Guarani: (a) o *karo* e (b) o *petyngua* cerâmicos. Camboinhas, 2012. Fotos do autor.

No acompanhamento dessas percepções, a aprendizagem e a expressividade plásticas decorrentes proporcionaram às crianças Mbyá chances de demonstrar o seu protagonismo social, identificado interesses sobre os aparatos materiais ancestrais vistos e, a partir deles, elaborando as suas realizações. Suas potencialidades sensíveis/intelectivas nessa ocasião foram explicitadas tanto quanto também as suas facilidades/dificuldades motoras (e, propriamente construtivas) nos devidos processos de constituição dos objetos <sup>9</sup>. Acredito que por meio dessa autoconsciência adquirida daquilo que podiam ou não fazer com a argila, conjugando elementos do seu cotidiano aos tradicionais que estavam aprendendo nas oficinas, elas, aos poucos, reivindicaram sua maior autonomia para criar e exercer a imaginação com mais eficiência, alçando soluções inovadoras às suas vontades. Parafraseando a citação popular, por “sua conta e risco”, todas essas crianças ainda permaneceram nas oficinas plasticamente explorando, chegando, quiçá, a se arriscarem por outros tantos jeitos possíveis de experimentações artísticas.

<sup>9</sup> Marisa Del Cioppo Elias indicaria as palavras de Célestin Freinet a nos alertar que erro/acerto são dados imprescindíveis na estruturação do conhecimento; eles favorecem o saber significativo, pois demonstram os percursos que, de um lado, são mais eficientes para o alcance da meta pretendida e, de outro, um trajeto nem tão eficaz assim. Portanto, “... os erros são apenas acidentes de percurso, uma pedra na qual se tropeça, um muro que se pode evitar, uma árvore caída que se desloca ou que se contorna; no entanto, a caminhada continua, estimulada até pelas dificuldades que superamos ou ultrapassamos.” (ELIAS, 1997, p. 58).

## 2.2 A pulsão Mbyá: pensamentos e sentimentos refletidos nos seus objetos

No transcurso desse projeto multidisciplinar – e com o entendimento sobre a relação existente entre cerâmica e as demais manifestações socioculturais Mbyá-Guarani – se atentou para a prerrogativa de que, em decorrência do dinamismo pelo qual passa a sua sociedade (engendrado ou não pelas inevitáveis frequentações congregadas com os seus “outros”), partes construtivas da sua tradição oleira podem não ter “desaparecido” por completo.

Ora, se a vida é movida por circunstâncias despendidas por valores que também podem variar, por que não aventar que certos prismas importantes para a costumeira significação da cerâmica Mbyá talvez estivessem sendo simbolicamente transpostos por esses indivíduos para outros tipos de apresentação, sob outras situações e momentos que não os habituais de seu antanho cultural? Por que não imaginar que seu simbolismo pudesse se exprimir por outros meios?

Por exemplo, símbolos gráficos da etnicidade Mbyá agora surgem em peças até recentemente “atípicas” à sua tradição material, como colares, saias e pulseiras feitas em miçangas de *plástico* coloridas (o que não desabona o seu fazer tradicional com sementes), mas que na atualidade – entre outros objetos mais – sustentam a economia criativa da aldeia pelo seu artesanato.

Não obstante, se assim o é, mais uma vez se questiona se não seria este um indício de que há uma promoção Mbyá marcante na percepção de novas possibilidades construtivas – independente da motivação que as conduz –, baseadas *em e por* ideias vanguardistas, desembocando no uso de outros aparatos para a sua expressividade.

Convivendo com os Mbyá deparei que os emblemas visuais de sua filosofia espiritual (e que eram antes manifestados na materialidade do barro) hoje tendem a ter maior incidência no método de confecção e decoração de sua cestaria, na arte em madeira, nos colares, pulseiras e brincos, saias, esteiras e em outras formas de seus procedimentos artísticos.

Tudo isso, contudo, não quer dizer que outrora esses símbolos étnicos fossem exibidos *exclusivamente* pela arte cerâmica, mas que com a sua notória

escassez, alguns traços culturais inevitavelmente se perderam, nuances que desde sua ancestral ascendência gráfica tupiguarani advogavam na complexidade da extensão cosmogônica de seu pensamento e que não mais se mostram tão facilmente visíveis na contemporaneidade. Agora, esse íntimo vigor remanescente torna-se mais evidente por outros corpos.

Figura 6- Peças de arte Mbyá-Guarani dedicadas à venda



Venda de artesanato Mbyá-Guarani: (a) brincos de penas e de contas plásticas e (b) início da confecção de um saiote de miçangas coloridas realizado pelas mulheres do grupo. Cambóinhas, março de 2013. Fotos do autor.

Mesmo quando objetos e técnicas não correspondam àqueles corriqueiramente regulares de sua cultura esses signos *continuam se presentificando* no seu coletivo. Isso nos propõe que os novos artigos pelos quais hoje se expõem a sua etnicidade estejam, aos poucos, se incorporando à sua feição artística contemporânea – mostrando, entretanto, certo resíduo que não pode ser traduzido *significativamente* em outro meio que não o oleiro. Isso é acatado a partir da crença de que as mudanças metodológicas e morfológicas adotadas no *fazer* do artefato não são suficientes para esvanecer as mitologias e os devidos fundamentos culturais confiados pelos Mbyá-Guarani. Tanto que, como argumentado, apesar de soar como submersa a sua lembrança quanto à artesanaria cerâmica, os demais itens por eles criados através de outras mídias atestam ter em comum certas visualidades que sustentam subjetivamente o seu fervoroso *ethos*. Considerando que, como acervo incorpóreo de seu patrimônio, para este *ethos* não importa o meio usado (conquanto que garanta uma inteligibilidade comunicativa para a comunidade Mbyá, pois a arte, repito, fazendo parte dessa identidade, primordialmente responde a respeito de *pessoas* e não a respeito de *suportes materiais*), o dado que aí é relevante é que ele

ampara os mecanismos de ciências culturais a serem sempre pelos Mbyá apreendidas e transmitidas <sup>10</sup>.

Desta feita, afora a alteração da aparência do objeto, o que nesse processo realmente implica em importância identitária para o Mbyá é o “jogo” que se estabelece entre transformação/permanência do seu *sentido* para uma *aplicação prática* em sua vida, algo que, por sua vez, depende tão-somente da *intenção* do seu homem em promovê-la. Na realidade de fricção interétnica atualmente vivida, conscienciosamente devemos observar que “... todo grupo humano está em constante mudança... As pessoas possuem múltiplas auto-representações, elas se comportam de diferentes maneiras em diversos contextos, em constante mutação...” (PELEGRINI; FUNARI, 2008, p. 24).

Diante do mundo que vivemos, é aportando a sua atenção ao prisma indígena de autopreservação físico/simbólica que Isabela Nascimento Frade e Marluce Reis até salientam que os Mbyá têm seguido dois tipos de posicionamento ante o processo de tentativa de erosão cultural contra si. Um desses modos é expositivo em clara resistência feita, marcado por procurar frente a interferência do seu “outro” “... Reduzir a cultura, buscar suas formas essenciais, tornando-as contrastantes nesse diálogo cultural opressivo...”. Já a segunda disposição, ao contrário, aposta que para resguardar todas as suas verdadeiras virtudes dos “cidadinos”, deve reservar as mostras de sua cultura exclusivamente para o uso íntimo do grupo e, assim, aos nossos olhos ocidentalizados “... inversamente, tornando-as invisíveis...”. Destarte, aos *jurúas* <sup>11</sup>, os Mbyá da *Tekoa Mboy y-ty*

---

<sup>10</sup> “O sistema cosmológico de uma sociedade indígena é uma combinação de vários tipos de conhecimento, entre os quais poderíamos distinguir o conhecimento empírico e o conhecimento metafórico. O primeiro é derivado da observação e experimentação, baseado essencialmente na percepção dos sentidos, como por exemplo, a constatação da anatomia, dos hábitos alimentares e reprodutivos dos animais. O segundo advém da junção do conhecimento empírico com crenças e experiências que não se restringem a percepção imediata e física das coisas, mas se reportam a uma outra dimensão que poderíamos chamar de ‘metafísica’, como o lugar de seres imateriais como espíritos, almas, etc., na ordem das coisas. Ambos esses tipos de conhecimento são construídos culturalmente, e é errôneo supor que qualquer tipo de conhecimento, mesmo o dito científico, esteja dado na natureza...” (RAMOS, 1988, p. 39).

<sup>11</sup> “Os Guarani-mbya referem-se aos brancos como *jurúa*. Não se sabe ao certo desde quando empregam esse termo, porém, hoje ele tem uso corrente e parece destituído de seu sentido original. *Juruá* quer dizer, literalmente, ‘boca com cabelo’, uma referência a barba e ao bigode dos europeus portugueses e espanhóis conquistadores. De todo modo, o nome *jurúa* foi criado a partir do contato com os brancos colonizadores e passou, com o tempo, a ser uma referência utilizada genericamente a todos os não-índios.” (LADEIRA, 2008, p. 73).

expõem dados visuais que aparentam nos ser próximos, “... assumindo as formas dominantes...” que tanto preponderam em nosso meio (FRADE e REIS, 2010, p. 43).

No primeiro caso, verifica-se que o Guarani escolhe imprimir em suas representações um sinal étnico, selecionando qual propriedade estética reproduzida dentre suas gerações lhe dará maior amparo por seu suposto “exotismo”, ganhando a visibilidade desejada diante da sociedade metropolitana. Uma bandeira que pode se rever em reconhecimento *das e nas* suas demandas de direito às terras, de respeito a sua identidade e igualdade social, de aceitação de sua cultura por parte dos “brancos”.

Na outra situação, o Mbyá depreende – e o demonstra por meio de suas obras – que apesar das aparências materiais transformadas pela aproximação intercultural, jamais deixará de ser *quem* é. Inteligente, ao invés de afastar-se completamente do não-índio, “fagocita” da cultura material cosmopolita certos elementos, tomando por “empréstimo” alguns de seus dados plásticos. O homem Mbyá, não raro, sonda ter aí acesso a esses subsídios, solicitando para si a mesma valência de usufruir das “benesses” que acaso perceba neles existirem – formais e ideacionais –, inclusive, sendo esta até uma “porta” facilitadora à “entrada” de seus artefatos no comércio da nossa sociedade envolvente. E esse dado recorrente da precisão em se integrar na economia do não-índio é relevante e não pode ser desprezado por que hoje boa parte dos recursos financeiros angariados na aldeia de Camboinhas é advindo do seu trabalho de artesanato (edificando um quadro de fricção interétnica bem condizente a proposta de Oliveira). Nessa perspectiva, a arte Guarani expõe aspectos derivados da apropriação de especializações técnicas voltadas ao fazer estético municiando-se de aparatos que dialoguem com outros públicos culturais ao qual, principalmente pelo fator econômico, então se destine.

Afora essa adequação, por um lado, a arte nativa (“exótica”, “selvagem”, “ingênua”) ainda se arregimenta por uma ideia errônea do *jurua* de que sua elaboração se localiza em uma escala inferior no “mostuário” da criatividade humana. Ela seria um material onde “... o artesanato nasce do fazer, e... a arte, do pensar...” (FRADE, 2006, p. 42).

Mas... para se *fazer*, não se tem que *pensar*? Ou a obra é resultante de uma inspiração divina, recoberta por uma aura de realização ultra-humana, ofertada ao artista em um momento especial de sua vida? Ou seria ainda ela espontânea, advinda do resultado acéfalo onde o gesto autômato simplesmente “se ocupa”, sem

sentido e sem direção? Se respondermos positivamente a essas questões (?!), decerto se justificaria essa dicotomia entre arte e artesanato...<sup>12</sup>

Entretanto, é muito forte a apreciação daquele outro prisma possível nessas assimilações de métodos e insumos construtivos considerados até então como “não tradicionais” de apresentação nos artefatos Mbyá-Guarani. Ou seja, o caráter comercial. Haja vista que, quando o criador assume para si a responsabilidade em manejar dados diferentes dos seus costumeiros para obter maior proximidade ao aspecto formal dos objetos ou gostos *juruá*, possivelmente ele esteja buscando uma familiaridade visual melhor ajustada a desse “civilizado” para se favorecer no processo de venda de seus artefatos. Nada impede que eles se tornem signos representativos de identidade – mesmo que estes se configurem de modo estereotipado por quem os vê.

Cientes disso, finalmente podemos aventar que

Os contextos de uso e circulação das peças mudam de formas significativas quando objetos e artefatos entram no circuito comercial interétnico: tornam-se emblemas de identidade étnica, peças de museus ou “obras de arte”. Neste caso seu modo de agir sobre o mundo muda radicalmente e surge a questão da aplicabilidade de nossos valores com relação à importância da criatividade e da individualidade na produção artística, enquanto uma grande variedade de concepções nativas existe a este respeito [...] (LAGROU, 2009, p. 66).

Daí pode nos surgir a seguinte dúvida:

[...] Será que o impacto estético e a capacidade de inovação sempre andam de mãos dadas, ou pode o nosso fascínio por artes que se desenvolveram fora da tradição erudita se explicar exatamente pela coerência do estilo como consequência da resistência à inovação excessivamente modificadora? [...] (LAGROU, 2009, p. 66).

Sejamos sensatos e nos coloquemos na condição de pessoas que percebam que, apesar da possibilidade dos itens materiais indígenas engendrarem no mundo “urbano” por intermédio do comércio, em linhas gerais, dele ganhando propriedades que não lhes sejam “naturais” (mas advindas da concepção de nossas sociedades), nada afiança que a ocorrência de sua reprodução seja considerada como capaz de fazer com que percam essa mesma sua “espontaneidade”. O Mbyá continua a atribuir aos seus objetos uma importância peculiar pela sua “essência” mantenedora,

<sup>12</sup> Nos é indicado que: “O pensamento em arte também nasce dessa operosidade, um fazer que se estetiza, que age e pensa na forma. E é por isso que a dicotomia arte e artesanato também é falsa: ela está a serviço da desvalorização do corpo, nega uma inteligência artística primordial, corporificada, organizada e organizante. Mesmo que puramente conceitual, um fato artístico acontece no mundo das coisas; as coisas virtuais são também constituídas a partir das relações concretas.” (FRADE, 2006, p. 45).

pois como ainda alerta Els Lagrou “... No universo artefactual ameríndio... a cópia é muitas vezes considerada como sendo da mesma natureza que o modelo, e tende a ser produzida através das mesmas técnicas que do original.” (ibidem, p. 39). De um modo ou outro, o Mbyá permanece demonstrando o que sente em seu íntimo por meio das peças ainda assaz respeitadas aos seus padrões e às determinantes mitológicas de sua tradição. A sua pulsão em comunicar-se e aprazer às solicitações estéticas *jurua* envoltas na relação de comércio o conduz a responder aos ditames plásticos da cultura hegemônica sem, porém, degradar a qualidade simbólica de seus feitos. Mesmo no processo de exposição e venda desses itens culturais, o cuidado Mbyá em expor os seus apontamentos de cosmovisão é, contudo, ainda demasiado marcante. Haja vista o relato de Campos que, pesquisando os objetos de arte da *Tekoa Mboy y-ty* confirma que

Os cestos, junto a outros objetos artísticos, encontram-se dispostos em uma ampla bancada para serem comercializados aos turistas que visitam a aldeia. Os objetos são dispostos por aproximações de categoria e autoria, que por sua vez são agrupados de acordo com os núcleos familiares. Conferem um modo de exposição segundo critérios estéticos autóctones. Essa disposição e agrupamento se aproximam do modo como os Guarani concebem a organização social e cosmológica do grupo no espaço/tempo (*Ara Ypy*), uma organização que prima por seus núcleos familiares, sejam eles da ordem da natureza ou da sobrenatureza (CAMPOS, 2012, p. 80).

Se sancionada a iniciativa de trabalho artístico devotada à sua venda, mesmo assim não fica claro que o *pensar* indígena é sobremaneira astucioso? Ele não planejou, anteviu e realizou conforme aquilo que melhor se adequasse a meta que estabeleceu? Onde se encaixa aí o “encalacrado” conceito citadino de artesanato diferenciado tanto da idealização que se tem de arte?

O que realmente devemos nos deter nesse sistema construtivo Mbyá é, independentemente da variação estética, a conservação dos elos simbólicos e comunicativos existentes entre ele e a sua sociedade, norteados por sua noção de espiritualidade. O imprescindível não é manter o objeto morfologicamente imutável, mas garantir a permanência do que está “por trás” dele: seu caráter de produto de dogmas baseados no *ethos* de vida comunal.

Há de se ponderar aí que as suas práticas rotineiras que abordam tanto o profano quanto o sagrado em um patamar de integralidade (e das quais o processo artístico faz igualmente parte) fortalecem em muito as tradições culturais Mbyá. E elas são iniciativas de um processo também educativo, mesmo que na aparência dos artefatos construídos e usados, em algum grau, às vezes não correspondam

totalmente aos padrões tão ansiados (por nós) para a representação (ou se melhor ponderado, *significação*) de sua cultura. Afinal, não esqueçamos que essa tradição pode ser flexível e adaptável de maneira diversa e profunda, ostentando vitalidades e transformando todo o cabedal de saberes já adquirido em novas oportunidades de desenvolvimento estético em cada novo contato mantido com as suas alteridades. Com o intuito de tentar atingir – mesmo que *parcialmente* – os mecanismos socioculturais influentes no sistema da manufatura cerâmica Mbyá é que esse ensaio foi planejado, focando o *fazer* nas oficinas oleiras.

É importante perceber que o uso recorrente do apontamento de “parcialidade” adotado no decorrer desse escrito procede em muito ao se procurar entender os nossos “outros”. E isso até por que

Situá-los, é um negócio enervante que só é bem sucedido parcialmente, eis no que consiste a pesquisa etnográfica como experiência pessoal... Não estamos procurando, pelo menos eu não estou, tornar-nos nativos... ou copiá-los... O que procuramos, no sentido mais amplo do termo, que compreender é muito mais do que simplesmente falar, é conversar com eles, o que é muito mais difícil [...] (GEERTZ, 1989, p. 24).

Mas, reconhecidas as nossas limitações para plenamente compreendê-lo, como meditar sobre toda essa gama de sentidos contidos na cultura material Mbyá-Guarani? E como ela o alcança?

### 2.3 O objeto Guarani é um meio comunicativo/simbólico entre os seres?

Como já dito, a convicção em conseguir “transformar” uma realidade em outra, parte da fé que o Guarani tem de existir uma mesma vitalidade comum a todos, mesmo que esteja expressa no mundo pelos mais diferentes corpos. Em situações apropriadas essa energia se manifesta conforme o desejo de quem a conclama pela força das *palavras*, criando um espaço de relacionamento em que as pessoas, a natureza, os artefatos e as divindades possam se encontrar.

Decorre que, no processo do fabrico dos objetos os Mbyá “... ganham expressões das manifestações de autonomia, construídas não só no plano econômico, mas também pelo desenvolvimento de aptidões associadas à maturidade: o domínio da fala e da vontade.” (PISSOLATO, 2007, p. 86). Esta (para nós) é uma região altamente subjetiva dos termos e intenções adequadamente

enunciadas, em que cada um desses itens exerce certo emprego, resultando no seu compartilhamento e na agência de certos “poderes” dentro de um contexto “mágico”. E as dimensões sociais, espirituais, econômicas, políticas e ecológicas se integram aí na visão de mundo desse indígena, participando de suas práticas cotidianas.

O homem Mbyá aí não faz mais distinção entre a produção de um objeto “utilitário” e outro “artístico”. Segundo o valor atribuído à sua necessária presença em uma relação desejada é que pelas palavras, pelas peças e pelos demais seres terrenos e divinos se criam *imagens* que poderão auxiliá-lo (e até representá-lo) e que, fornecendo-lhe benefícios objetivos/subjetivos, darão significado à sua vida. Nesse sistema integrador de um estado “relacional total” apreendido pelas *imagens mentais* que a experiência mítica Mbyá lhes proporciona, as palavras e os ensinamentos favorecem que as obras artísticas transitem entre os mais díspares campos da existência do seu sujeito. Reafirmo que, por consequência, essa circulação é traçada por vários espaços sociais, amparando a cultura Guarani em não desenhar um “rasgo” entre o que lhe seja considerado “objeto artístico”, “objeto utilitário” e/ou “objeto cerimonial”: tudo faz parte de um mesmo universo. Isso, óbvio, de acordo com o instante em que o artefato for invocado com este ou aquele desígnio pelo seu usuário. Instrumentalizando-se da *palavra/imagem*, o sujeito Guarani, consciente de estar conjurando um determinado vigor a ser reportado através de um componente material, irá advogar nele uma função que espera obter como saída a uma situação específica.

Infelizmente, numa ótica de funcionalidade, sob o nosso restrito prisma etno e eurocêntrico é exigida à arte do Mbyá, por exemplo, em ter parâmetros próximos aos que reconhecemos, como se ela tivesse “uma razão de ser” condizente com a identidade do “civilizado”. O objeto de arte indígena, sem praticidade imediata, como infelizmente por muito tempo foi tratado nas sociedades ocidentalizadas, deveria então estar *à parte* da realidade do homem, “coisificando-se”. Não é o que normalmente fazemos com algumas expressões artísticas de nossa própria cultura?

Ledo engano! Se assim especulássemos, desconsideraríamos que para o dito “selvagem” existem padrões díspares dos nossos e aos quais ele já respondeu de pronto no ato da sua criação estética. Ignoramos que, opostamente a nós, ele humaniza e põe “em pé de igualdade” – dependendo de sua intenção – artefatos e seres humanos, cada qual tendo seu atributo e importância próprios. E, infelizmente, há algo nessa sua criação que, perene, normalmente nos escapa, haja vista que não

somos (por mais que queiramos) culturalmente habilitados a apreender por completo esse nosso “outro”, sua ótica e suas emoções diante da vida.

Figura 7- Detalhe decorativo de peça cerâmica



Detalhe decorativo de peça cerâmica. O que será que esses códigos visuais demonstram? Pode-se aventar a probabilidade gráfica presente nesse vasilhame de uma apresentação estilizada de vísceras humanas consumidas em atos rituais, dando ganho de poderes a quem delas se alimentasse – evocação de uma “mágica contígua”, como lembraria Mauss (2003). Afinal, se especula que estes recipientes participavam desses processos. Característica da Tradição cerâmica Tupiguarani. Reserva técnica: acervo do Instituto de Arqueologia Brasileira (registro fotográfico do autor de janeiro 2011).

De tal modo, desde a sua mais remota ancestralidade (Tupi-Guarani), o homem Mbyá responde a moldes morfológicos e pictóricos que lhes são significativos em suas realizações materiais. E, dependendo de sua vontade, humaniza e se equipara aos artefatos por ele construídos/utilizados.

Inclusa a tal proposição, Lagrou bem nos aconselha sobre as desiguais perspectivas da idealização do termo “obra de arte” promovida tanto pelo homem cosmopolita quanto pelo indígena e onde

[...] o lugar que os objetos poderiam ocupar na escala valorativa instaurada pelo mercado das artes e pelos museus não necessariamente pertence ao universo das intenções e valores nativos que podem visar a objetivos muito diferentes dos ligados a conquista de visibilidade ou afirmação de identidade e “autenticidade”. Assim, a fonte de inspiração criadora ou a legitimidade de motivos e formas estilísticas costuma, no pensamento ameríndio, ser visto como originalmente exterior ao mundo humano ou étnico, remetendo a conquistas sobre o mundo desconhecido, de vizinhos inimigos e seres naturais e sobrenaturais hostis e ameaçadores [...] (LAGROU, 2009, p. 75).

A arte índia se ajusta no compartilhamento de seus signos para alcançar uma equânime comunicação entre os seus parceiros, sejam eles humanos, ultra-humanos ou mesmo objetos.

O sujeito Mbyá esboça um sistema ideacional em que sua expressão artística pode viver em todas as suas *realidades*. Ele a lança intencionalmente para zonas de trânsito nas atividades, inclusive, do seu cotidiano. Desta maneira, o nativo por certo

coopera com as suas produções no conjunto do mundo, nele se afirmando como *participante ativo* junto com as outras coisas que compõem esse mesmo universo.

Parece que, enredada nas condições mnemônicas e totalizantes de sua organização grupal, a associação entre arte e vida indígena (mundana/espiritual) é absoluta, desconsiderando segmentações como normalmente fazemos. Logo, não existe propriamente a concepção de “obra de arte” na mentalidade Mbyá-Guarani. Há sim a noção de dispositivos que contribuem no alcance da satisfação e regozijo por intermédio de afinidades, de elos criados em situações determinadas em que os artefatos, tais como os seres humanos e divinos, estão em condições favorecedoras à sua exultação com o cosmos. Aí a materialidade da arte índia pode ser sorvida pelo território da sua imaterialidade. Confirmando essa assertiva Frade se propõe a analisar o aspecto da desmaterialização dos objetos tornados vivos e emblemáticos a uma sociedade, destacando que “Estamos imersos em um ambiente onde o signo tem muito mais valor que o real, onde a relação com a realidade das coisas se desfaz em estímulos luminosos cambiantes. A desmaterialização é um processo em aceleração... Tudo flui.” (FRADE, 2004, p. 21).

E analogamente a tal alegação, a arte, longe de ser categorizada pelo Mbyá como utilitária ou contemplativa, é pensada por ele como parte da vida comunal e da sua identidade, e em contrapartida, a sua vida também é vista como item de sua arte.

Na verdade, a arte e a vida, a nível tribal, se confundem. Qualquer objeto, por mais trivial que seja, como um ralador de mandioca, apresentará no seu *desing* e confecção a associação de um conteúdo utilitário a uma mensagem artística. Os exemplos são inúmeros. Basta citar os cestos de carregar mandioca ou outros produtos da roça que, tanto no referente à forma quanto a ornamentação, alcançam frequentemente a dimensão de objetos de arte (B. RIBEIRO, 1989, p. 31).

A arte, como diz Frade (2004), *flui* pela *significação* que detém na conjuntura sociocultural de um grupo, considerando que tanto o aspecto tecnológico quanto o simbólico estarão de acordo com os seus costumes, com a sua inter-relação estabelecida frente à natureza, com sua língua e sua história. E, nesse contexto, a estima das peças se dá a partir do seu elemento essencialmente *simbólico* e não material. Para os Mbyá, seres e objetos não são tão-somente representativos de uma função, mas, muito além disso, estão miticamente imbricados na existência daquela comunidade como meios para o pleno alcance de um conhecimento, de um reconhecimento e, enfim, de um contentamento (de um *vy'á/porã*, de uma felicidade,

de um entusiasmo). São, por extensão, imbricações de ordem mitológica percebidas por uma agregação entre instâncias existenciais e que, se mostrada ao mundo na forma de artefatos, até mesmo podem ser distinguidas como extensões do corpo físico de seus possuidores/utilizadores.

A arte impregna todas as esferas da vida do indígena brasileiro... os objetos de uso cotidiano e, principalmente, os de cunho ritual estão embebidos de uma vontade de beleza e de expressão simbólica... o índio emprega mais esforço e mais tempo na produção de seus artefatos que o necessário aos fins utilitários, a que se destinam... a arte indígena reflete um desejo de fruição estética e de comunicação de uma linguagem visual (idem, p. 13).

Destarte, como a título de ilustração, Berta G. Ribeiro nos confirma sobre os adereços nativos que "... A ornamentação, no adágio indígena, é em essência, integrante do objeto a que se aplica, seja ele o corpo humano ou um artefato. Do contrário, um ou outro estarão incompletos e despersonalizados culturalmente." (ibidem, p. 16).

E endossa-se que

[...] Mais importante que a maneira como o conhecimento é estocado em objetos externos é o modo como as pessoas o incorporam, tanto o conhecimento social quanto a arte de viver bem e sem doenças... a arte é, como memória e conhecimento, incorporada e objetos não são senão extensões do corpo, ou melhor, são novos quase-corpos resultando do encontro de diferentes agências responsáveis por sua produção [...] (LAGROU, 2009, p. 92).

No mais das vezes, diante de tudo isso que já fora aqui apreciado, não nos parece que a arte do índio Mbyá trabalha envolta por uma rede de crenças que tece atenções tanto à sua cultura material quanto à natureza incorpórea na qual ela está imersa? Se bem ponderado, como na arte de qualquer outra congregação humana, nela não há algo mais, algo indizível, porém potente o suficiente para motivar-nos?

E será que não se sugere aí que o dado simbólico seja imprescindível para que a expressão artística do nativo se mostre e se faça valer em suas vidas?

Sim... O que aparenta é que, dentro do contexto onde não há secção clara entre as funções determinadas dos artefatos, os "Objetos ritualísticos existem na dimensão do sagrado. Deles emana a 'aura' divina. Essa é a origem da arte..." (FRADE, 2004, p. 20). Esses artefatos, dotados de uma peculiaridade étnica, se manifestam, transitam e se incorporam na realidade dos índios sem a necessidade de uma categorização do que seja tido (por nós) como usual, cerimonial e/ou apreciativo. Em determinado momento incidido pelo *desejo* de quem o cria/utiliza, se tornam especiais, pois aí estão envoltos por tal "aura".

Figura 8 – *Caguâba* e *cambuchí* cerâmicos formando um composto funerário Guarani



Obra cerâmica Tupiguarani composta por duas peças do cotidiano indígena: a *caguâba* (prato de barro) que lhe serve aqui como tampa e a urna (*cambuchí*) onde se fazia o cauim, bebida fermentada ameríndia. Quando juntas, deixam de ter o seu devido valor utilitário, ganhando um *status* significativo dentro dos processos de inumação dos corpos índios. Característica da Tradição cerâmica Tupiguarani. Acervo permanente do Museu Nacional (registro fotográfico do autor de janeiro 2011). Obra sem datação determinada.

#### 2.4 Na obra ancestral, dados artísticos já intercediam força às vidas Guarani!

O homem comunga, para bem-viver, com a natureza que cotidianamente o envolve, dela retirando os possíveis modos de desenvolver as melhores e as mais modernas tecnologias que beneficiem a sua existência. Por certo tem sido dentre as eras, quando as técnicas são aspiradas a partir dos materiais palpáveis que, no percurso pela vida, são por nós encontrados.

Já os nossos dogmas são egressos das projeções que estabelecemos frente ao que ainda não compreendemos por completo, tendo sempre, um fundamento de reflexão sobre essa mesma natureza observada. E não raro, uma e outra via se encontram. Na expressão cerâmica Mbyá essas vertentes se coadunam e harmonizam, tanto a objetiva quanto a subjetiva.

Retornando à anuência das possíveis mudanças ocorridas na tecnologia da arte cerâmica Guarani que Fernando La Salvia e José Proenza Brochado nos instigam a pensar por meio de suas perquirições arqueológicas um pouco mais sobre esse elo criado entre índios, os objetos de barro e o processo de dinamismo sociocultural que outrora se manifestava na sua sociedade.

Reconhecendo a ânsia em prover-se de elementos técnicos facilitadores à vida nativa, eles nos dizem que

Sendo a cerâmica um elemento tecnológico determinante de um comportamento, nossa proposição é ver o homem que desenvolve uma tecnologia como satisfação de suas necessidades e inserido dentro de um contexto ecológico... determinando comportamentos distintos, dentro de uma mesma tradição cultural (LA SALVIA e BROCHADO, 1989, p. 5).

Já aceitando que se deve procurar conhecer a realidade de alguém para que se busque de alguma forma entender e também até favorecê-lo, diante do quadro onde a cerâmica já foi vista pelos ascendentes Mbyá-Guarani como um operativo de boa-venturança aos seus imperativos, como efetivamente se deve agir em uma ação de informação/formação intercultural focada na recuperação dessa expressão?

De momento, a única conclusão a que posso chegar é a de que, se perscruto o prisma artístico no contexto sociocultural de um povo, tenho que melhor conhecê-lo para *com ele* significativamente vir a atuar.

E é amparado pelos estudos realizados pela Arqueologia e pela Etnohistória Guarani que o trabalho das oficinas cerâmicas veio a vislumbrar o cerne artístico das peças dessa etnia, considerando que sua esfera social está conexas à dinâmica de seu estilo próprio de vida há muito tempo tencionado por seus homens.

Analisando a descrição morfológica das suas obras por meio de bibliografias consultadas e por fotografias aferidas em museus e instituições dessa ordem, procurei conhecer mais os possíveis significados míticos por elas expressos e que as assegurassem enquanto realização, almejando apurar *parte* da ontologia que costumeiramente as cercam.

Como assevera a proposta de Tocchetto na apreciação arqueológica de vasilhames dessa afiliação, tal observação "... nos leva a considerar que a arte gráfica Guarani visível nos recipientes cerâmicos, envolvia um sistema de signos que comunicavam conteúdos e que eram comuns a todos os membros do grupo..." (TOCCHETTO, 1996, p. 35). Ela ressalta que, atrelado ao objeto de barro, um princípio de acordo comunal se traçaria extrapolando aos intuitos de sua pura *representação*, alcançando-se o *status* de uma *significação* real (uma *presença*) para o indígena. Concorda-se que itens "decorativos" – como o grafismo daquelas peças analisadas – não mais se portariam como prosaicos artefatos frente a determinadas circunstâncias da vida Guarani, porquanto eles ganhariam fôlego baseado em seus credos mitológicos. O objeto artístico, dentro do universo

indígena, é muito mais do que simplesmente “estético” e demonstra que “... O hábito de fazer peças para a exposição e contemplação, sem usá-las ou alimentá-las, não existe em nenhum grupo indígena...” (LAGROU, 2009, p. 65). Ele não parece ter início e fim em si mesmo, mas, simbolicamente, excede sua materialidade para além da aparência. Aí a sua construção não se configuraria em um projeto com timbre emocional, uma cosmogonia a declarar a natureza de fé Guarani?

Mas como a área de investigação arqueológica não me é “naturalmente” familiar, para entender adequadamente sobre a ancestralidade cerâmica Guarani me provi de informes de trabalho usando dados provenientes das análises de La Salvia e Brochado. Até porque eles têm como foco de pesquisa, além da multidão Guarani, também a sua genealogia sociocultural – os Tupiguarani. Inclusive, esses autores admitem que os Tupiguarani (Proto-Guarani) apresentavam peças de barro habitualmente condicionadas às precisões do seu dia a dia, acolhendo-se a ideia de que já se determinava na época o que seria útil ou não a ela, tanto quanto os “padrões estéticos” a serem aceitos em seu meio.

Acaso lembram-se ainda do alerta dado por Gell sobre a nossa idealização estética ante os feitos de arte indígenas? La Salvia e Brochado com ele bem concordariam ao preconizarem que “A produção de cerâmica está numa dependência da necessidade... É preciso ver que o ‘belo’ no Guarani, sua essência artística está naquilo que fabrica para seu próprio consumo.” (LA SALVIA e BROCHADO, 1989, p. 9).

Por conseguinte, o conceito de *beleza* para esse homem estaria acoplado ao imediato uso do artefato (*porã*) – já que esse procedimento lhe traria gratificação (*vy’á*) –, independentemente da função que lhe fosse atribuída no momento de sua implementação, fosse ela comezinha ou cerimonial.

Outro arqueólogo e estudioso dessa questão é André Prous, que conclama que quando os Proto-Guarani peregrinavam pelas terras meridionais americanas a pintura de sua obra cerâmica era tão benquista que tinha ornamentação até também na sua área interna. Prous claramente aí já agrega o fator artístico à sua detida análise etnohistórica, muito analogamente também à indicação feita por Marshall David Sahlins e que nos propõe a observação cromática acurada dos objetos, recordando-nos que as

[...] Cores, na prática, são códigos semióticos. Em todos os lugares, como termos e como propriedades concretas, as cores são usadas como signos em vastos esquemas de relações sociais: estruturas de significados pelas

quais pessoas e grupos, objetos e ocasiões são diferenciados e combinados em ordens culturais [...] (SAHLINS, 2007, p. 155).

Apropriadamente apoia ainda aos cientistas a afirmação bem colocada de Tânia Andrade Lima de que “A pintura tem sido frequentemente considerada um tipo mais avançado de decoração de cerâmica do que o tratamento plástico...” (ANDRADE LIMA, 1986, p. 236). E considerando que a manifestação “colorística” pode ser uma linguagem comunicacional compartilhada por certo grupo, ainda mais esse apuramento pictórico se daria nos itens, refletindo parte de suas idealizações e etnicamente a fortalecendo.

É aqui tomada por mim como argumentação de tal fato a atividade ritual Tupiguarani do enterramento de cadáveres em grandes urnas de barro (os chamados *cambuchís*)<sup>13</sup>, onde claramente se destaca que esse ato aparenta ter sido de extrema relevância a tais homens no desejo de estabelecer uma afinidade maior entre si e o seu ambiente ultra-humano – isso, não desconsiderando o seu possível anelo também com a própria natureza.

Pelos resquícios arqueológicos se pode ter a devida clarividência nos artefatos que seguiam os antigos sepultamentos de que um pote de uso diário de repente não era mais puramente isso. Colorido, em processos cerimoniais ele poderia então tomar corpo participante, transfigurando-se naquele momento específico em um acessório extremamente imprescindível ao bom desenvolvimento da ação simbólica proposta.

Pode-se averiguar que o conjunto humano Mbyá, desde longínqua era, se vinculava às peças cerâmicas e as quais denotava atributos específicos em um singular instante de utilização. Segundo seus convencimentos, esses objetos, como extensões e suportes “mágicos”, lhes concediam o entusiasmo mediador ao alcance

<sup>13</sup> Tocchetto diz serem os “... *cambuchís*, grandes recipientes cerâmicos usados para armazenar e servir bebidas alcoólicas nas festas e depois utilizá-los como urnas funerárias. Estes *cambuchís* ocupavam um lugar socialmente determinado e, provavelmente, eram imbuídos de um significado simbólico.” (TOCCHETTO, 1996, p. 39). Prous ainda complementa dizendo que “Todas as formas tradicionais de decoração podem ser encontradas nas urnas e suas respectivas tampas, principalmente decoração pintada, corrugada ou lisa, sendo que a tampa e a urna podem apresentar tratamento diferente...” (PROUS, 1992, p. 85). Assim, “A pintura era reservada a dois tipos de vasilha: as grandes talhas (*cambuchí*, em guarani, destinadas a armazenar o cauim e a conter os mortos da tribo) e as pequenas vasilhas destinadas a beber o cauim que apresentam um fundo hemisférico e um alto pescoço vertical (*caguába*, em guarani). Em ambos os casos, a parte superior do bojo (o ombro) e o pescoço receberam a decoração, enquanto a base da vasilha – menos visível – foi deixada lisa (ou coberta por uma camada de vermelho, no caso de algumas grandes urnas).” (PROUS, 2007, p. 99).

mais harmonioso com seus seguimentos tanto espiritual quanto social. Esta é um fato corriqueiro em seu meio até os dias de hoje. O corpo – individual e comunitário – tanto quanto a energia e o artefato se afinariam em um só sistema. “... se nos colocarmos no ponto de vista nativo, a vida social não seria possível sem esses objetos materiais e sem as técnicas corporais que eles supõem...” (GONÇALVES, 2005, p. 23).

Figura 9 - Vasilhas cerâmicas Tupiguarani



Vasilhas cerâmicas com aplicação decorativa plástica *lisa*. Tem pintura na área externa: faixas em vermelho sobre engobe branco. Desenhos com padrões curvilíneos. Característica da Tradição cerâmica Tupiguarani. Não há apontamentos de origem na aquisição das peças pelo Museu Nacional e das suas devidas datações. Reserva técnica: acervo do setor de Arqueologia do Museu Nacional (registro fotográfico do autor de janeiro de 2013).

Como ressaltado por La Salvia e Brochado, alguns desses alcances, sendo externos ao controle coletivo pelo ambiente que o abaliza, pode ofertar novas possibilidades para a sua produção material.

Todavia, quando ainda detectado uma permanência morfológica nos seus objetos, poderíamos aventar que talvez esta se dê nos contextos específicos de significação mnemônicos (como no processo ensino/aprendizado fomentado pelas mitologias contadas) e onde essa memória – não necessariamente (para nós) seja ficcional e/ou vivenciada pelo índio – ultrapassa os seus fatos históricos.

Deste modo, afora os variados motivos que fizeram a arte em barro não ter mais uma presença *intensa* entre os Mbyá-Guarani, continuamos a reconhecê-la como seu tradicional elemento cultural envolvido nos relacionamentos integralizados e agenciados junto ao seu universo humano tanto quanto com o ultra-humano, seja essa ação decorrida de realidades irreais ou mesmo factuais.

## 2.5 Índio, natureza, palavra e artefato: atores construtores do presente/futuro

Há indícios de que, respeitando na contemporaneidade as suas determinantes sociais, os Mbyá-Guarani transferem a nomenclatura antes devotada aos utensílios cerâmicos para aparelhos mais modernos advindos do universo urbano, um processo de fortalecimento da *palavra/imagem* ocorrido em praticamente todos os seus itens dessa ordem, hoje tão substituídos por elementos metálicos ou plásticos.

Os objetos Guarani ganham uma chancela de qualidade que zela pelo patrimônio de toda a afiliação, onde a conjugação de tais índices de memória propõe preservar essa mesma *palavra/imagem* nele embutida. Gislene Monticelli afirma a tal respeito até que

Não é coincidência que tenhamos observado que nos relatos dos Mbyá-Guarani atuais (entrevistados há dez anos), eles ainda identificam as vasilhas com os mesmos termos em Guarani indicados por Montoya em seu dicionário (1876), cujos vocábulos foram reunidos no século XVII. Os termos são usados tanto pra vasilhas de cerâmica antigas, que observaram no acervo do museu, como também mesmo para aquelas vasilhas que apresentam outra matéria-prima, como plástico, ferro e alumínio, mas que seguem sendo usadas de acordo com sua forma e função (MONTICELLI, 2007, p. 109).

Guardando esse sentido previdente quanto ao material cerâmico, primeiro recorde que para o bom desenvolvimento desse trabalho de pesquisa detido na apreciação da alteridade sob a ótica da produção oleira se faz necessário assinalar o quão cada sociedade se expressa alimentando (tanto quanto como cada um de nós individualmente) sentimentos às coisas a sua volta por inúmeras maneiras.

Esses entendimentos, acervos de cunho histórico, permanentemente destacam certos padrões didáticos para garantir e refletir aquilo que é considerado como o elemento sociocultural intrínseco – mesmo que aceitemos haverem inquestionáveis momentos de contatos e de permutas interculturais. Neste contexto de singularidade, a arte Mbyá – que transita por variadas esferas sociais – tem um papel chave na exultação da sensibilidade e da cognição em todos que dela compartilham. Admissão que me facilitou perceber não ser válido estabelecer áreas limítrofes entre o que seja um dado visual de uso empírico e aquele que se mostre carregado de princípios mitológico nos objetos Mbyá-Guarani (inclusive, nos itens cerâmicos).

Pelo item cultural construído os Mbyá-Guarani se reconhecem, pois aí há uma ressonância no processo do homem em fazê-los tanto quanto no de, posteriormente, se ver espelhado nessa mesma construção (individual e comunalmente), depreendendo a materialização de seus desejos e de sua identidade naquilo que foi realizado <sup>14</sup>.

Na visão cosmogônica Mbyá tudo está fortemente ligado, criando uma trama onde os seres (animados e inanimados) se sustentam, fortalecendo episódios as suas existências por benefícios e até, por que não dizer, por eventuais “malefícios” provocados a partir de suas condutas. E de quais territórios essas ações motivadas pelo verbo consagrado, para o Mbyá, advêm?

Ora, elas provêm de suas deidades e/ou espíritos, representações de fenômenos que vão muito além da nossa insensível arrogante “inteligência”, decorrendo daí esses “ímpetos” orais/atitudinais que os Mbyá tomam. Aliás, os pajés <sup>15</sup>, cômicos dessa *realidade mítica*, têm a plena ideia da dualidade que pode ser proporcionada por esses deuses, então capacitados tanto a dar/gratificar quanto a

---

<sup>14</sup> Gonçalves com muita acuidade traduz o pensamento de Stephen Greenblatt para nos indicar por suas palavras que “Por ressonância eu quero me referir ao poder de um objeto exposto atingir o universo mais amplo, para além de suas fronteiras formais, o poder de evocar no expectador as forças culturais complexas e dinâmicas das quais ele emergiu e das quais ele é, para o expectador, o representante” (GONÇALVES, 2005, p. 20).

<sup>15</sup> O pajé é aquele que guarda devidamente as tradições do grupo indígena; é um mediador entre o sobrenatural e o cotidiano, sendo algumas vezes também a autoridade política local. Junto aos Mbyá-Guarani eles são melhor identificados como “... dirigentes espirituais (*oporaive*, *yuyraija*...) ou “*Mbaekuaa’ vae’...*” que “... é aquele que possui a sabedoria e diz pela iluminação (*omoixikã*)...” (LADEIRA, 2008, p. 33-34). O *omoixikã* é a palavra que vem diretamente de *Nhanderu* (o deus criador) e por isso é dotada de energia vital. Ademais, “Além de realizar curas, os xamãs são também responsáveis pelo bem-estar geral da comunidade, protegendo-a contra espíritos malignos, conduzindo recitativos ou cerimônias propiciatórias para boas colheitas, boas caçadas, invocando espíritos benignos para assistir na resolução de certos problemas, como esterilidade e outros distúrbios que podem ser atribuídos aos efeitos de feitiçaria...” (RAMOS, 1988, p. 83). Essas ações, entretanto, são agenciadas por ele quando “... Para entrar em transe, e dessa maneira se conectar com o sagrado, o xamã utiliza o cachimbo de forma ritual, em curas, cantos e danças. Os cachimbos podem ser confeccionados em madeira, cerâmica e taquara e a escolha da matéria-prima indica questões simbólicas relativas aos conteúdos sociocosmológicos *Mbyá*...” (MARQUES, 2009, p. 4).

Seguindo esse pensamento, cabe aqui também citar a colaboração de Bartolomeu Meliá que, a respeito dos pajés sublinha que “... Entre os Guarani existem homens profundamente religiosos, verdadeiros “profetas”, dirigentes das danças rituais, cantores de cantos muito inspirados, de uma grande beleza poética. Os cantos e danças, que às vezes duram noite inteira e até vários dias, são para os Guarani um caminho para reencontrar o Pai Primeiro e entrar mediante a reza naquela terra mística onde não há males, nem doenças, nem morte.” (MELIÁ, 1984, p. 9-10). Assim, o pajé interpreta sonhos, protege o grupo dos espíritos malignos e comporta os saberes ancestrais. Porém, qualquer índio Guarani que seja cumpridor de seus devidos deveres e busca manter-se reto perante as leis de *Nhanderu*, mesmo não sendo um pajé, pode receber em sonhos o *omoixikã*, conquanto sua obrigação seja a de repassá-lo aos seus consócios.

retirar, revidar e/ou castigar aos que não os respeitam em suas resoluções. Desta feita,

Essas cosmologias operam como um verdadeiro mapa simbólico do Universo, estabelecendo o lugar, a importância, os padrões de atuação e influência de cada um de seus muitos componentes. É um código para o qual se apela quando se quer entender ou explicar tanto o corriqueiro como eventos inusitados, calamidades, infortúnios ou golpes de sorte. A visão do mundo supre o indivíduo como uma constante âncora que o mantém seguro a uma determinada realidade social em face às vicissitudes sobre as quais ele não tem controle: a morte, a doença, o insucesso. Removida essa visão de mundo, advém a desestruturação individual ou coletiva [...] (RAMOS, 1988, p. 86-87).

É por essa percepção de que as peças artísticas participam de um sistema de “integralidade lendária” que, por um prisma pedagógico respeitoso aos seus conceitos enfim conjecturei a primazia de desenhar um método específico a ser aplicado nas oficinas cerâmicas na *Tekoa Mboy y-ty*. E o que eu esperava da aplicação desse método?

Esperava que fosse um método que valorasse a atividade artística não só como habilidade técnica de construção, mas como relevante *práxis* reflexiva e identitária do *modo de ser* Guarani para quem dela bem se instrumentalizasse – em nosso caso, as crianças daquela aldeia.

Se os pequenos Mbyá já tinham algum tipo de amparo provindo de certo conhecimento realizado pelos seus tradicionais contos a respeito da arte cerâmica, pressupus que as oficinas de trabalho neles estimulassem mais ainda uma atuação deposta por uma maior curiosidade efetiva com esse insumo, focando a sua interação com os demais companheiros a partir de trocas de experiências sobre o que sabiam e traçando nesse processo um sistema de recebimento, conhecimento, reconhecimento e retorno dessas informações à todos <sup>16</sup>. E, nessas circunstâncias, não seria usando apropriadamente o saber mítico prévio sobre o barro aferido no seu cotidiano – e a partir do qual eles poderiam estruturar materialmente as suas conclusões – que esses pequenos buscariam e por fim instituiriam certas resoluções para qualquer demanda também que se lhes apresentassem no decorrer desse seu caminho procedimental de conhecimentos?

---

<sup>16</sup> Elias bem nos recorda de que “O trabalho, por envolver integralmente o ser, dá abertura para a realização psicológica. Por isso, o trabalho pedagógico deve ser dinâmico, partir do conhecimento que a criança já domina, respeitar o seu íntimo, para que ela atinja a plena realização do seu potencial...” (ELIAS, 1997, p. 39).

Aliando dados sensíveis e intelectivos se procurou proporcionar a essas crianças a chance de, progressivamente, aprimorarem a sua capacidade de pensar – pelo barro e junto aos seus partícipes – sobre os fatos que identificavam e aos que ali observavam ocorrerem à sua volta, levantando hipóteses, erigindo inter-relações entre elas e igualmente conferindo suas suposições ante as novas questões que lhes fossem colocadas. Pelos encontros nas oficinas e pelas instigantes atividades com o barro que ali foram praticadas, a criança teria a oportunidade de construir sua vida pelas notas que acuradamente aferisse por intermédio das investigações promovidas naquelas ações oficinairas, quando “... O aluno pesquisa e monta concretamente suas experiências porque quer descobrir; é o criador e elaborador do próprio conhecimento que depois é trocado com seus colegas.” (ELIAS, 1997, p. 47).

Por esse pilar do saber comunitariamente edificado através do trabalho, se percebe que o método Freinet é um *continuum* de aprendizagem pessoal (tanto quanto também o é o aprendizado índio), porém, transferível a outrem pelas trocas estabelecidas entre aqueles que com ele (método) pedagogicamente se envolvem.

Como dito, foi com o alicerce de alusões bibliográficas referendadas arqueológica, antropológica, histórica e artisticamente que aspirei tecer uma relação entre cada achado feito nas oficinas de trabalho sobre a ancestralidade cerâmica índia às mais variadas ciências que os meus informantes (adultos e crianças) me proporcionaram pelas regulares e intensas narrativas rotineiras de suas vidas. Estes são aspectos distintos sim, mas englobados dentro do processo de pesquisa-ação, na qual essa articulação igualmente se deu pela elaboração de seus peculiares objetos na oportuna situação da prática oficinaira, correlacionando-se os seus informes no prognóstico final do trabalho. Observações estas para as quais, inclusive como pesquisador, eu devia estar “aberto” à sua escuta e experimentação, me tornando flexível na aceitação de tudo aquilo que, naquela circunstância sociocultural da vida indígena, me fosse apresentado. Nessa situação, aprendi que era preciso formular estratégias de atuação que me conduzissem a uma avaliação eficiente dos “resultados”, sempre tentando compreender a situação ali presenciada.

Estreitando afinidades com os Mbyá no cotidiano da *tekoa* foi que imaginei ter uma base de empatia e confiança maiores conquistadas junto a eles para que a ação empírica da pesquisa-ação me ajudasse nas análises e na ordenação de problemas com que, porventura, em meio a esse procedimento, me deparasse. E

esse não é um afazer que solicitava a minha dedicação tanto quanto a minha sutileza com uma afinada sensibilidade índia de percepção voltada à sua arte?

Pelo que já expus em meus levantamentos iniciais, no contexto de vida e de tratamento global Mbyá-Guarani, as suas costumeiras convicções indicam que simbolicamente os elementos plásticos/visuais se comportam como contenedores e condutores de uma força vital que fornece ânimo a seus usuários.

Um patrimônio que é, em última instância, balizado na fé daquele povo, afirmando que “Do ponto de vista da cultura, a religiosidade pode ser considerada um conjunto de atividades que se articulam com as crenças e os rituais...” (PELEGRINI e FUNARI, 2008, p. 85). Só que todo esse sistema que enreda a mentalidade e ação do Mbyá é sempre dependente de algo.

E esse “algo”, na verdade, são:

- 1) a intenção de quem a articula;
- 2) o lugar
- 3) e as condições propiciadas para esse acontecimento, quando a palavra sagrada que o nativo evoca vivifica os artefatos concedendo-lhes determinados poderes.

Um exemplo: reza a lenda que *Nhanderu ete* concedeu ao povo Guarani a faculdade de usar a palavra que é hoje ensinada pelos mitos indígenas intergeracionalmente de pai para filho. Ela (a palavra) é então aprendida e vista por eles como uma saída eficaz aos problemas individuais e do grupo, tendo o seu pronunciante o direito de imediatamente usá-la nesse mundo como uma forma de nele *agir*. Afinal, é uma *palavra/imagem* que se forma pelo ouvir nas mentalidades dos Mbyá, trazendo a energia lançada da esfera celestial para a Terra, podendo guiar os seus detentores a uma incursão rumo à paz, saúde, prosperidade, enfim, rumo à sua felicidade.

Aí, o verbo dito produz a “atmosfera” propícia e desejada pelo Mbyá que, deste modo, avalia os ensinamentos por ele veiculados como demasiadamente valorosos para a estruturação de sua etnicidade. Pela *palavra/imagem* os homens aprendem as lições que lhes são contadas sobre a fé, colocando esse aprendizado em uma prática constante dentro de sua cultura. Identificando-se com elas, eles sabem quem são. É por intermédio da *educação mitológica* incitada nas suas narrativas que o Mbyá compreende como enfrentar as situações que se lhe apresentem, usando todos os seus princípios subjetivos memoriais de como bem

proceder para desfrutar das possíveis graças prometidas por meio desses mesmos dogmas.

Tendo por alicerce a sua cosmovisão – na qual se acredita na ligação estabelecida entre o meio e os seres que nela habitam e operam – a postura Mbyá-Guarani de interação diante da vida se faz crucial, reputando haver um equilíbrio natural no universo. Para eles, a *palavra/imagem* inspirada projeta o “futuro” e o futuro é escrito pelo Guarani só quando a diz com intenção de remeter sua força no sentido da matéria que a acolherá, criando um espaço de participação ativa na sua realidade. Índios, natureza, palavra e artefato são atores construtores do presente/futuro: o que um artigo é hoje dentro de certa situação sociocultural indígena já é resultado do que eles, simbolicamente, determinaram ontem. E esse mesmo objeto pode vir a ser outra coisa amanhã, ter outra significação dependendo do desígnio da palavra que poderá ser dirigida a ele pelo Mbyá. “... os sistemas – social, religioso-cósmico e estético – de um grupo tribal podem ser integrados no quadro de uma teoria simbólica única...” (B. RIBEIRO, 1989, p. 73).

O pronunciamento aí se mostra como uma *forma/força* utilizada que possibilita a exploração, o sentimento e a sua expressão no mundo por uma conduta que, para esse coletivo, os favorece a alcançar algum tipo de júbilo para si (*vy’á*, que segundo o cacique Miguel Verá me confiou, é um termo Guarani para “vida boa, feliz”). Como afirmam Frade e Reis (2010), esse procedimento faz parte do que é o seu *nhandereko* (ou *teko*), isto é, a *forma de ser* do Guarani, aceitando, coexistindo, ocupando o seu lugar e não se deixando “apagar” enquanto participante de sua cultura.

E a despeito dos constantes contatos interétnicos, sua memória do que é ser Guarani se mantém. Vale dizer que no conceito de identidade grupal, o investimento realizado ao longo do tempo para estabelecer uma integração coerente que abone sua continuidade é tão forte que

[...] quando a memória e a identidade estão suficientemente instituídas, suficientemente amarradas, os questionamentos vindos de grupos externos à organização, os problemas colocados pelos outros, não chegam a provocar a necessidade de se proceder rearrumações, nem no nível da identidade coletiva, nem no nível da identidade individual (POLLAK, 1989, p. 207).

Tanto o é que os objetos Mbyá-Guarani – independente da sua origem material – fazendo parte de seu *nhandereko*, incorporam o que lhes são mais caros: os significados atribuídos pelos mitos por meio da *palavra/imagem*, tornando-se

unidade na qual a arte/vida é garantia de acordo entre lugar, homens, animais e uma “dimensão superior” de existência (donde provêm os seus demiurgos) <sup>17</sup>.

Daí se concluir que o empenho ideacional Mbyá se faz importante para a sua cultura pela sua convicção de fé e pela sua fala (*nhe'é*, nomenclatura que significa tanto propriamente *fala*, quanto ainda, *alma*), enfim se confirmando para aqueles homens como uma energia que acimenta a matéria ao seu espírito.

Entre os Mbya, o termo usado como referencia ao principio imaterial que se instala no corpo de uma mulher que irá conceber uma criança é *nhe'é*, que designa também, a linguagem humana, a fala. Alma enviada pelos deuses para encarnar-se na Terra, *nhe'é*, ou o nome a que se liga é o que anima a pessoa enquanto ela permanece como vivente, voltando em seguida a sua morte, a condição divina que a origina (PISSOLATO, 2007, p. 254).

Haja vista o verbo divino (*omoixikã*), ânimo santificado e cedido em forma de nome é dado aos bebês Guarani após (aproximadamente) um ano de nascidos. Essa designação recebida por eles aponta como, doravante, se portarão dentro da sua comunidade. A *palavra/alma* (que é a própria *nhe'é*) batizada pelo pajé movido por *Nhanderu* nessa tarefa cerimonial (durante o *nheemongarai* – a festa do milho) incita os recém-nascidos a ter um estatuto no sistema social em que estão em vias de se integrar. Por isso mesmo é que Barão alega que “O nascimento das crianças está relacionado ao crescimento do milho, por isso muitos Mbyá sempre dizem que enquanto houver milho haverá Guarani e que as crianças são o seu futuro e é para elas que eles lutam para preservar sua cultura...” (BARÃO, 2007, p. 6).

Nesse seu rito de passagem, o pajé ministra o cachimbo cerâmico *petýngua* e usa o seu *tataxima* (a fumaça consagrada) baforado nesse momento de contemplação sobre as crianças para que eles e os seus deuses se comuniquem <sup>18</sup>.

<sup>17</sup> “Quase todos os guaranis que eu conheço se referem à sua própria cultura, àquela que os identifica como povo, como um ‘ñande reko’, que significa ‘nosso modo de ser, nosso costume, nosso sistema e condição, nossa lei e hábito’. É claro que cada um desses diferentes povos coloca traços específicos em seu modo de ser: sua língua tem características próprias que a outra, de outro povo guarani, não tem... Diga-se o mesmo de sua cestaria, de sua cerâmica, de seus rituais religiosos, do lugar de culto, de seus instrumentos musicais etc. Mesmo assim, é possível falar de um índio guarani genérico e uma cultura guarani. Ele é migrante, mas ao mesmo tempo é agricultor, vive em comunidades ou aldeias, sua organização social fundamental é a família extensa, governa-se mediante assembleias – “aty” – pequenas ou grandes, reconhece líderes religiosos e/ou políticos, tem uma religião baseada na palavra inspirada Pelos de Cima [Los de Arriba], palavra que se faz sacramento também mediante o canto e a dança, e se rege por eventuais profecias, entre as quais a chamada busca da terra-sem-mal teve preponderância.” (MELIÁ, 2010).

<sup>18</sup> Analisando os escritos da pesquisa de Katya Vietta, Marques nos afirma que: “... o cachimbo é importante no desenrolar do ritual, pois segundo os *Mbyá*, a fumaça produzida ao fumá-lo facilita o entendimento com as divindades – já que abre caminho para a reza – e é também considerada um elemento que possibilita a proteção não apenas do indivíduo que a produz, mas de toda a sociedade (Vietta, 1992: 104).” (MARQUES, 2009, p. 29). Assim como Els Lagrou bem nos recorda, entre outros

Inspirado pelo sonho premonitório onde se refletem as aspirações/emoções de um passado tanto quanto as de um possível futuro, o seu cachimbo cerâmico, nesta circunstância, se mostra como um item a ser categorizado como um participante ativo *do e no* ritual.

E é singrando pela ativa voz de Lagrou, então dedicada à área de estudos da antropologia da arte indígena, que aí nós bem podemos perceber que

[...] os adereços e instrumentos ajudam na transformação da pessoa e se cristalizam como modelos reduzidos de determinadas características e de futuros desempenhos (*performances*) do corpo. O acesso ao imaginário condensado nos objetos significativos... se dá a partir da redução e exegese dos cantos rituais do rito de passagem (LAGROU, 2007, p. 50).

Nessas condições de seu uso, considera-se que “... Todo *petýngua* pode vir a ser a via material para acionar a fluidez do princípio vital...” (MARQUES, 2009, p. 32) abrangendo-se um pacto relacional totalizante (homem, objeto, deuses, natureza) e onde, por desdobramento,

O xamã tem a capacidade de cruzar as barreiras corporais e de *ver* os seres não humanos *como estes se veem* – podendo assim manter um diálogo com eles. A partir disso, pensamos o uso do *petýngua* pelos xamãs Mbyá. Em relação ao uso ritual, geralmente o xamã (*karaí* ou *kunhã karaí*) ganha o *petýngua* a ser utilizado nessa circunstância [...] (MARQUES, 2009, p. 37).

Esses índios creem que os pequenos Mbyá, recebendo as baforadas “comunicativas” dos pajés, são por toda a vida guiados pelos nomes designados pelas deidades que então os acolhem (Karaí, Tupã, Verá, etc., cada qual com seu significado representativo de *disposições socioculturais* as quais os pequenos estarão propensos a desempenhar na vida comunitária a partir dali)<sup>19</sup>. Como uma marca ultra-humana, essa expressão da *nhe'é*, será a base de seu *nhandereko*, trazendo enfim “... uma qualidade específica consigo...” que “... só se pode conhecê-la na prática como *um modo de ser*” (PISSOALTO, 2007, p. 307). E para tanto, o cachimbo cerâmico usado pelo pajé configura-se na “ponte de ligação” existente entre as potências do sagrado (aqui claramente expressas pelo *tataxima* vindo desse pito de barro e que “conecta” homens aos deuses).

---

grupos indígenas (tais como os Tukano), “... o xamã senta para fumar seu charuto... para ele se comunicar com os seres não humanos que habitam os patamares acima da terra. A fumaça do cigarro ajuda seus pensamentos a subirem e alcançarem os deuses...” (LAGROU, 2009, p. 92).

<sup>19</sup> Marcel Mauss afirma que, em uma clara apreciação transcendental do mundo realizada por constituintes comunais não-ocidentais, “O parentesco é uma das formas que se atribuem mais comumente à relação do mágico com os espíritos. Supõe-se que ele tem por pai, por mãe, por antepassado um espírito.” (MAUSS, 2003, p. 74).

Posso aventar que a nomeação de um sujeito Mbyá seja suporte de uma memória endógena, porquanto solidifica aspectos tradicionais de compleição sociocultural dos indivíduos já mesmo no momento de seu “batismo” quando criança. Essa cerimônia é ato sagrado para os Mbyá-Guarani, o que lhes dá, portanto, existência, o que lhes fornece *identidade*. Identidade entendida como um jeito de se autoperceber e de também deixar-se perceber pelos seus “outros”. Logo essa nomenclatura, que é o *seu modo de ser (nhandereko/teko)*, os faz crer que será aquilo que os manterá vivos enquanto firmemente a possuírem, já que “... sem esse nome que alegra a pessoa sucumbe...” (idem, p. 308). Por isso as crianças precisam ser consagradas no período do *nheemongarai*, pois um nome que seja indissociado da unção de *Nhanderu ete* lhe será nulo para o seu benefício, apenas mais uma palavra vazia e sem significação. E, não indicando a sua feição étnica, pode-lhe até criar situações adversas.

Segundo relato pessoal feito a mim em dezembro de 2012 pelo meu principal informante naquele local, o cacique Miguel Verá, os Mbyá-Guarani realmente acreditam que a *nhe'é* é um *omoixikã*, ou, em bom português, de que ela pode estar disposta no mundo na condição de palavra sagrada. Miguel alega que o *omoixikã* deve ser repassado obrigatoriamente aos demais seres humanos pelo pajé – que pode ser chamado também de *oporaive*, *yuyraija* ou *mbaekuaa* (denominações Guarani que mais se aproximam da nossa ideia de “profeta”, conforme avisa Ladeira) – para que, adequadamente, esses sujeitos *existam e saibam como existir* no mundo<sup>20</sup>.

[...] Para os Guarani o sonho é algo revelador, incita as suas ações, e indica algumas decisões a serem tomadas. Pode ser que as agências envolvidas no *petyngua* (a madeira, a erva contida nele, o nome de quem o confeccionou) influenciem no sonho que se terá, por isso é importante mantê-las por perto em momentos como esse (MARQUES, 2009, p. 40-41).

Desta feita, já há muito tempo se reconhece com certa nitidez reflexiva que “Entre os Guarani, os padrões encontrados na cerâmica, seja rotineira ou de uso ritual (mesmo que implique em uso posterior, secundário), remetem diretamente às normas prescritas que condicionam esta sociedade.” (MONTICELLI, 2007, p. 110). Sob essa ótica, os objetos indígenas

<sup>20</sup> Em conformidade com sua apreciação da vida e de como se postar nela, Ladeira afirma que: “Estar no mundo não é uma causalidade para os Guarani. É uma determinação originada em *Nhanderu retã* de onde, ao serem enviadas à terra, as almas trazem um modo de ser/estar no mundo, atualizado pelas palavras ...” (LADEIRA, 2008, p. 131).

[...] podem ser pensados, em sua forma e materialidade, como a própria substância dessa vida pensamento, de um sistema simbólico... eles existem na medida em que social e cultural... os objetos fazem parte de um sistema de são usados por meio de determinadas “técnicas corporais” em situações sociais e existenciais (e não apenas em termos conceituais e abstratos). Eles não são apenas “bons para pensar”, mas igualmente fundamentais para viver a vida cotidiana [...] (GONÇALVES, 2005, p. 24).

Os signos gráficos têm sua função singularizada para o Guarani, quando

As representações gráficas indígenas são produzidas por artesãos locais e compartilhadas por toda a comunidade, pois são imagens que todos conhecem. As experiências cotidianas, maneira de estar no mundo e de pensar sobre este, os valores tradicionais, transformam-se em linguagem visual através dos signos gráficos produzidos e reproduzidos pela coletividade [...] E, desta feita, se crê que [...] A arte, como “expressão visual sintética de cada ‘visão do mundo’ ” (VIDAL; SILVA, p. 287), só pode ser estudada a partir da constatação das relações que se estabelecem com os domínios socioculturais, dentro do contexto geográfico e histórico no qual ocupa um espaço significativo. Cada sistema gráfico deve ser apreendido na sociedade que pertence e relacionado aos demais aspectos da cultura, buscando os seus significados, seus conteúdos simbólicos (TOCCHETTO, 1996, p. 34).

Chancela-se pelos achados arqueológicos a dedução de que tradicionalmente para o Guarani o ato de trabalhar com o material argiloso foi (e é), além de um aprendizado e reafirmação respeitosa a sua cosmogonia, certamente também um modo a mais de manter o *nhandereko/teko* de seus fabricantes e usuários. Esse povo traz ancestralmente consigo a projeção de certos desejos manifestos através das construções ideacionais/materiais que fortaleceram a sua vontade em bem-viver, com descrições culturais expressas nas mais diversas linguagens artísticas para obterem uma melhor fortuna em seus destinos. Os Mbyá explicam didática e simbolicamente por suas obras *como* devem proceder na vida para ter então um galardão garantido. Geertz profere que o “... ‘nativo’ faz a interpretação em primeira mão: é a sua cultura. Trata-se, destarte, de ficções no sentido de que é ‘algo construído’, ‘algo modelado’...” (GEERTZ, 1989, p. 25-26).

Creio que os artefatos artísticos aderidos nessa perscrutação pela manifestação envolvida no corpo cerâmico Mbyá podem se aproximar muito dessa concepção de “ficção” aludida pelo autor, haja vista que pela sua matéria se favorece que uma idealização, como operador de fé, se torne em uma realidade palpável, um “... ‘algo construído’, ‘algo modelado’...” *pelo e para* o seu grupo.

## 2.6 Insuflada de *palavras/imagens*, a arte Mbyá-Guarani mantém o seu *nhandereko/teko*

A filosofia mítica Mbyá acena ainda para a direção de um significado profundo não só na utilização, mas sobre o processo de fabrico dos seus objetos – inclusive o oleiro –, onde este é na verdade (ao receber o poder de um *omoixikã*), não mais considerado uma peça corriqueira, e sim um contenedor da sua energia evocada.

A peça se coloca então como *ator performático* que age e que transforma a vida daqueles que nele acreditam. E assim como a própria biografia das pessoas, o seu processo de “criação” está à mercê de uma imprevisibilidade que se posiciona sempre adiante: a qualquer momento, dependente dos fatos do cotidiano do Mbyá que surjam, o aflijam e se tornem necessários em ser solucionados, não apenas a “essência” do artefato pode permanecer ou mesmo variar, mas a sua morfologia também pode acompanhar essa mudança. Arte e vida, portanto, são dinâmicas.

Contudo, para que um ou outro aconteça (as possíveis transformações ideacionais e igualmente materiais aferidas nos seus objetos), quando o Guarani antevê a construção de uma peça já mirando obter algum fim específico, decerto há todo um método na artesanaria do artefato a ser respeitado e executado por ele para o seu devido alcance. O procedimento “correto” em sua constituição é imprescindível para que seja preservado o efeito que o item lhe causará no futuro. Como alega Marcel Mauss: “... A preparação dos materiais e a confecção dos produtos são o objeto principal e central de cerimônias completas, com ritos de entrada e de saída...” (MAUSS, 2003, p. 90).

Robustecendo essa assertiva é que trago à tona a ilustração agora a pouco por mim admitida e, superficialmente indicada naquela oportunidade, referindo-se quanto ao ritual do *nheemongarai*. Este é o domínio em que o pajé usa o seu cachimbo cerâmico *petyngua* para benzer os pequenos, nominando-os conforme seu convencimento de estarem se comunicando com seus deuses. Leva-se em consideração que a construção do *petyngua* de barro (item material) – que esteja voltado para a possível instrumentalização cerimonial por seu criador – deva seguir toda uma formulação de técnica e de apuro plásticos/simbólicos que favoreçam visualmente o entendimento da afiliação Mbyá das narrativas míticas que naquele

ato estão sendo evocadas (por intermédio da configuração de uma imagem mental) que advenha dessa contação aparente <sup>21</sup>.

Já o *tataxima* (item imaterial) para cumprir toda a sua tarefa de ligação entre o mundo profano com o sagrado depende do *omoixikã* contida no *petyngua* que tenha sido, morfologicamente, muito bem elaborado em sua construção <sup>22</sup>.

[...] A fumaça, a formadora do mundo, é aquela que constrói os corpos *Mbyá*. O cachimbo (re)produz a névoa primeva que *Nhanderú* produziu para fazer todas as coisas, para criar o mundo. Isso quer dizer que, ao fumar se está (re)fazendo a ação criadora de *Nhanderú*. Esse é um dos encontros e contatos que uma pessoa *Mbyá* estabelece com um outro domínio do *cosmos*, o das divindades. Lembrando que para os *Mbyá-Guarani* o *cosmos* é indivisível, a pessoa está de certa forma sempre em contato com outros domínios e que o fumar o *petyngua* permite essa mobilidade, abre possibilidades para essa aproximação de qualquer *Mbyá* com as demais agências, socialidades e subjetividades constituidoras desse *cosmos* (MARQUES, 2009, p. 34).

O que há de se ponderar é que o cachimbo cerâmico, quando fabricado, já foi pensado com essa determinação de especificidade de uso futuro, pois é uma peça de função *especial* naquele meio e momento cultural em que agirá. Contextualizado, o corpo de barro tornar-se sagrado àqueles que conduzem sua potência, impregnado de presença significativa em uma situação específica.

<sup>21</sup> Com efeito, Mauss nos informa a tal respeito por sua oportuna declaração de que “... No local de atividades mágicas utilizam-se materiais e instrumentos, mas nunca quaisquer materiais e instrumentos. Sua preparação e escolha são o objeto de ritos e estão particularmente submetidas, elas próprias, a condições de tempo e lugar... Normalmente, as coisas mágicas são, se não consagradas no sentido religioso, ao menos encantadas, isto é, revestidas de uma espécie de consagração mágica.” (MAUSS, 2003, p. 83-84).

A arte, aqui apreciada no caso específico da cultura Guarani, é aí assinalada como uma expressão que se congrega a declaração e à determinação da realização do ideário mitológico, afinal, consideremos que “No mundo mítico, tudo é linguagem: há a linguagem dos deuses (a fala originária, fundadora: a palavra que cria); a linguagem do mundo (pois o mundo fala ao homem) e a linguagem do poeta mítico que, ao narrar, entra em sintonia com a linguagem sagrada, as belas palavras como as denominam os Guarani. O poeta do mito é sobretudo o senhor das palavras, o que as sabe escutar e as sabe enunciar.” (BORGES, 1995, p. 5-6).

Portanto, sabendo chamar, ouvir e utilizar devidamente o poder do verbo santificado, o pajé imerge no universo subjetivo no qual os objetos sagrados foram por ele dispostos, focalizando ali toda essa sua energia de evocação, estando então envolto por uma “aura sagrada” para que as suas palavras venham a favorecer o dia a dia indígena.

<sup>22</sup> Apesar de no coletivo Guarani o seu homem poder construir um cachimbo cerâmico, só o pajé *Mbyá-Guarani* pode fumar o *petyngua* de barro. Os demais membros da congregação *Mbyá* podem apenas construir *petyngua* de madeira para saciar esse desejo de pitar. Até porque, segundo o informante *Mbyá* argentino de Roberta Porto Marques na aldeia de Estiva (*tekoa Nhuundi*): “... Mário Karaí disse-me que já havia fumado em um *petyngua* “bem grande de barro”. Me garantiu que eles são usados ainda hoje pelos Guarani daqui [Brasil] e que ‘fumarem um de madeira não é a mesma coisa que o outro’, ou seja, o cachimbo confeccionado em barro causaria ‘efeitos diferentes’ dos que aqueles produzidos pelos *petyngua* de madeira” (MARQUES, 2009, p. 39).

É nesse *afazer* direcionado onde a fé atua em seu favor, levando o Mbyá a obedecer às suas expressões estéticas tradicionais para concretizar a matéria que, por sua vez, estará vinculada à satisfação dos seus anseios e aos dogmas contenedores de seu patrimônio memorial. Enfim, há um cristalino imperativo de recriar as verdades incitadas pelas crenças e de experimentá-la. Os Mbyá guiam-se em suas vontades pelo cerimonial segundo o vigor de algo que está “acima” deles e que seu entendimento tenta alcançar. Isso os conduz a absorver um poder pela imagem que fazem dele (vigor, energia) por meio dos objetos – nesse caso, o cachimbo “ritualizado”.

Esse ânimo vivente na obra seguirá até o consumo final nos seus atos cotidianos (comumente atribuídos por nós como profanos e/ou sagrados), fazendo com que, estando insuflado de *omoixikã*, o dado cultural preparado pelo Mbyá obedeça subjetiva/objetivamente a forma “certa” de seu fabrico e utilização para ter as implicações por ele esperadas. Será que essa subjetividade advinda do seu uso simbólico já não problematiza o valor de seu aproveitamento, demonstrando o quão de importância há na preservação das características apresentacionais desses gestuais?

Como já afirmado, por meio da arte, as mitologias contadas são os motivos da tendência entre pensamento pessoal e coletivo em se aproximarem para manterem certa linha estética nos artefatos realizados dentre as eras Mbyá. É ela que, icônica, se delineia como um modo visual-pedagógico de definir às novas gerações aquilo que aqueles índios entendem e pretendem garantir, conservar *para* e *do* seu mundo.

A título de exemplificação: recentemente, o cacique Miguel – que, naquele momento, além de chefe político da *Tekoa Mboy y-ty* é um exímio artista em múltiplas linguagens criativas – me confidenciou sobre o valor de certos modos de produzir os artefatos Mbyá. Valor que não está facilmente à mostra aos nossos “olhos ocidentais”, mas que, entretanto, ficam subtendidos para o seu povo nas linhas, nas cores e nas formas de suas mais diversas obras.

Os grafismos que aparecem nas peças desse coletivo, seja na escultura em madeira, na pintura corporal, na arte plumária, na composição de miçangas, cestaria ou na arte feita no barro têm sua pauta mitológica expressa quando mostram traços com faixas losangulares recorrentes e que, pela alegação de Miguel, são os principais emblemas do orgulho étnico Guarani. Avisa-se então aos mais incautos: as linhas expostas nos objetos índios já têm a sua própria acepção para quem as

produziu; não há como impor sobre elas os despropositados valores maniqueístas do senso comum (*grosso modo*, obtidos entre alcunhas do “bonito” versus “feio”, do “elaborado” versus “tosco”).

Emblemáticas, essas faixas referidas por Miguel têm o seu significado de convocação *imagética/simbólica* da cobra jararaca, uma marca de poder que ultrapassa o nível por nós imaginado de capacidades de força e domínio, o que faz os demais seres lhes terem, obviamente, o devido respeito. O Guarani tende, pelo desenho que a signifique, trazer para si toda a força vital do animal e, simbolicamente, essa metáfora de autoidentificação reforça

[...] processos de subjetivação, do tornar-se sujeito, através do processo de tornar-se parcialmente outro, sendo que a subjetividade do eu é significativamente aumentada pelo contato íntimo e a eventual incorporação do outro (seja este um inimigo, espírito, animal ou planta) (LAGROU, 2007, p. 62).

Essas apresentações gráficas de cobras são, mormente, nominadas pelos Mbyá-Guarani por *Ipara kora*. “Vagueando” o seu espectro pela vastidão do mundo que tal energia aguarda ser invocada por um *omoixikã*, sendo recolhida e fixada sob um corpo. Essa é a mesma aparência dos objetos metamorfoseados pela força cosmogônica crida pelos Mbyá e que acentua seus poderes quando bem direcionada.

Desta feita, a *forma/força* do *Ipara kora* permanece encorajando-os e assombrando os seus inimigos. Aí fica óbvio como se estrutura uma analogia entre a autoridade mítica que (supostamente) emana do animal com a pretensão do próprio grupo em obtê-la e de potencialmente usá-la no mundo frente aos seus contemporâneos por intermédio dos objetos que eles sempre produzem/utilizam <sup>23</sup>.

<sup>23</sup> A imagem de cobras é recorrente na cosmogonia índia. Lagrou até nos lembra que “No universo ameríndio se ressalta a onipresença da figura da anaconda ou jiboia primordial ou sobrenatural como dono/a original de todos os motivos decorativos usados na pintura corporal, na pintura de painéis, no trançado dos cestos e na tecelagem de tecidos...”. E fazendo referência ainda à mitologia e o grafismo de outros grupos indígenas amazônicos ou (como os Guarani) de gênese amazônico, ela complementa: “... Os diferentes mitos de origem no desenho relatam de modo diferente as estratégias de obtenção desta riqueza usadas pelos primeiros humanos. O fato de existir, em todas estas culturas, uma associação entre desenho e a sucuri, mostra que se trata de algo mais do que uma simbologia idiossincrática de uma cultura particular, trata-se de um dado transcultural amazônico, um símbolo-chave da região.” (LAGROU, 2009, p.77).

Também lembrando as palavras dessa autora, Frade corrobora que “A pele da cobra jararaca, como ocorre na cultura Kaxinawá, inspira toda a série de imagens que vai ‘impregnar de espírito’ de objetos e pessoas. A tecelagem, a pintura corporal, a pintura na cerâmica, e em qualquer objeto significativo, partem de uma mesma matriz gráfica. O corpo da cobra é a fonte mítica de uma série fechada de símbolos que se aplica, como um decalque, a tudo que se quer fazer descartar em significação. O

Porém, essa figura não fica aí restrita tão-somente a esse “parco” entendimento.

Ela teria até uma outra interpretação conforme o momento propício desse seu uso, referindo-se então aos constantes movimentos migratórios que constantemente esses índios promovem, metaforicamente expandindo-se (vide os vértices dissidentes observados no desenho do losango), mas também se reorganizando e se encontrando na própria estrutura pictórica (daí os seus pontos de interseção).

Isso considerado sem citar ainda o ideograma da cruz – que pode ou não acompanhar esse tipo de imagem –, elemento crucial no arcabouço lendário Mbyá, que acentua a proteção concedida por *Nhanderu* às suas aldeias.

Segundo Monticelli (2007), o traço da cruz exprime as quatro toras sagradas que sustentam a Terra. O encontro das duas linhas que a formam seria a síntese visual de representação da *tekoa*, um *locus* proporcionador de um bem-viver, de felicidade aos Mbyá-Guarani (*vy'á*).

Outras configurações igualmente carregam consigo desse dado fabuloso em sua exposição: a figura de uma "corrente" mostra a união (familiar ou comunal) entre esses índios.

A sua constituição é a de um traço acompanhado por outros dois menores ao derredor – o maior seria o líder da família/coletivo e os menores, os seus devidos pares, sucessivamente postos e compondo uma faixa: uma aliança de todas as linhagens/coletivos.

Esse desenho é pelos Mbyá chamado de *Ipara korente*.

E apreendendo que o grafismo em forma de um ziguezague contínuo é elaborado principalmente pelos seus pajés, Miguel me contou sobre sua significância, que procura lembrar que "*a vida não é em linha reta, mas sim cheia de 'curvas'*".

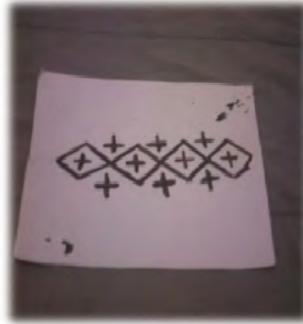
O signo gráfico Guarani reclama aí a nossa atenção de que a vida tem seus diversos reveses, tem os seus entraves, mas que ela permanece enquanto, conscientemente, a inscrevermos na existência.

Vide fotos de desenhos pintados em papel pelo cacique em dezembro de 2012 ilustrando sua fala.

---

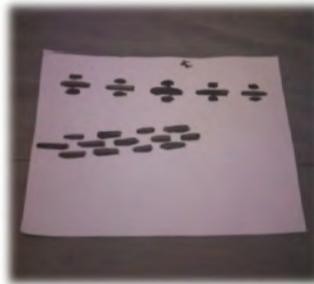
desenho, arte de significar, dá sentido e situa cada objeto, identificando indivíduos e grupos." (FRADE, 2004, p. 22).

Figura 10 – *Ipara kora*



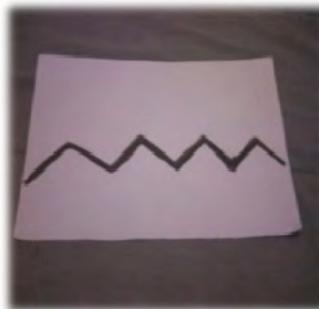
Desenhos com faixas losangulares são emblemas do orgulho do *modo de ser* Guarani. Seu simbolismo evoca a força da cobra jararaca, marca do poder e deferência que emana do animal frente aos demais entes.

Figura 11 – *Ipara korente*



A imagem de "correntes" mostra a união familiar e/ou comunitária entre os índios, formando um cinturão gráfico. O padrão desenhado na parte de baixo do papel é o estilo "tradicional" do grupo significar esse elo, mas o cacique Miguel alega ter reelaborado essa grafia criando a faixa logo acima percebida: um traço maior cercado por pontos menores. A interpretação permanece a mesma, modificando-se tão somente a sua apresentação estética.

Figura 12 – O grafismo do ziguezague



A figura de ziguezague é realizada pelos pajés, significando que "a vida não é em linha reta, mas sim cheia de 'curvas'".

Dentro de seu sistema de vida cosmogônico, os Mbyá passam ao largo de um conceito maniqueísta ao perceberem que utilidade e beleza não são considerações distintas, mas instâncias integralizadas como instrumento de busca pela sua felicidade. Essa ideia se aproxima, como diz Miguel, do que nominam por *porã*, conceito que engloba simultaneamente atributos como os de belo/bom/útil/sábio/verdadeiro.

Destarte, no mundo ameríndio,

[...] tudo é julgado esteticamente, não somente produções materiais, mas também ações: o modo de falar, sentar, comer, os gestos, o comportamento social, o cheiro e a textura corporal, a saúde... nada é produzido ou apreciado pelo único motivo de ser 'belo'... Beleza não existe enquanto campo separado de apreciação, está associada a outros domínios de percepção, cognição e avaliação (LAGROU, 2007, p. 87).

E os Mbyá ajuízam que seus sentidos inferirem no alcance dessa meta:

Podemos, talvez, afirmar que o senso estético dos Guarani (assim como de outros grupos humanos) envolve todos os sentidos, não projetando em um campo visual delimitado, e proporciona sensações de prazer e de bem-estar relacionadas a sua cosmicidade e fundadas em uma ética em que a concepção de sanidade, real ou virtual é a referência. O conceito de sadio, segundo os parâmetros Guarani, é o que qualifica o ambiente e confere o prazer estético, como se observa nos relatos, nas lembranças de lugares com odores, nas texturas e na sociabilidade, ou nas projeções sobre *yvy marãey* [...] (LADEIRA, 2008, p. 134-135)<sup>24</sup>.

É então entendendo que os corpos não pertencem a um só modo rigoroso de apresentação (onde cada coisa se fixa em um lugar) que os itens Guarani logo não têm uma obrigação exclusiva a servir; o seu significado é depositado por esse homem na criação e replicação dos signos – que lhes fazem sentido e lhes são caros – nas mais diversificadas situações, dando-lhes a liberdade para “ser” conforme as necessidades do seu momento vivido.

Quando o nativo na aldeia Mboy y-ty em Camboinhas age por tal método, acredita na sua eficiência e no seu júbilo realizado. Por mais difícil e desanimadora que pareça ser a situação vivida pelo Mbyá, ele usa a sua certeza desenvolvida pela mitologia endógena, reconhecendo-se naquelas histórias contadas e declarando de antemão a convicção que atesta antecipadamente seu sucesso. As peças de arte que fabrica aí podem vir a auxiliá-lo visualmente em suas declarações de fé, lutando contra as vicissitudes do dia a dia e confiando que já está sendo feito o que definiu por intermédio das *palavras/imagens (omoixikãs)* contidas em suas formas e traços.

Sugere-se que o artista Guarani pode fixar os limites do bem que possuirá pela materialização da energia (oral/plasticamente) e pode até falar e “comandar” as

<sup>24</sup> A título de uma explicação mais cuidada, *Yvy marãey* é o lugar que esses índios consideram como o seu objetivo de vida a ser alcançado, a sua tão propalada Terra sem Males, parada de amor e felicidade eternos.

Referindo-se ao dicionário “Tesoro de la lengua guaraní” escrito pelo jesuíta Antonio Ruiz de Montoya em 1639, Meliá diz que “... é verdade que as palavras “*yvy marane'ỹ*” – terra sem-mal – assim como “*ka'a marane'ỹ*” – selva ou monte sem-mal – constam já no “Tesoro”, de 1639, mas com um sentido mais ecológico e realista. Trata-se de um solo intacto, de um monte ou selva não trabalhado, de onde ainda não se tirou madeira... O caminho à terra-sem-mal não desviaria do paraíso, mas, pelo contrário, faria começar aqui e agora essa utopia, em um caminhar esforçado e livre, sem alienação e sem opressão...” (MELIÁ, 2010).

forças da natureza. Inclusive, através dessas confiantes declarações ele crê que está apto a governar o destino dos artefatos ao seu “bel-prazer”. Esse artefato é aí reconhecidamente carregado de *porã* e ao seu criador (e/ou fruidor) igualmente é concedida o livre-arbítrio para apreender e experimentar dentro das mesmas circunstâncias daquilo que entende por beleza, sabedoria, utilidade e por verdade. Só com liberdade há a criatividade e a criatividade é necessária para a saúde do grupo.

Entende-se, portanto, que “Os objetos utilitários nas sociedades indígenas são dotados de uma perquirição de perfeição estética, de acordo com estilos artísticos que as identifiquem, e podem ser entendidos como expressões de sua visão de mundo.” (MULLER, 2009, p. 20). É por essa *forma/força* de autoridade incorporada pelo *omoixikã* e pela mostra plástica da peça que se põe tal faculdade em ação. Se o Mbyá indicar que o artefato será de uso cerimonial ou utilitário, o apelo apresentacional do signo gráfico ou do jeito que subjetivamente o marcam acompanhará essa determinação. Há aí um componente material que, lhe sendo útil, é repleto de *porã* e pode transitar entre variados mundos, momentos e empregos.

Não havendo para os índios fronteiras entre uma categoria de coisas tidas como artísticas e outras, vistas como vulgares, eles ficam livres para criar o belo. Lá uma pessoa, ao pintar seu corpo, ao modelar um vaso, ou ao trançar um cesto, põe no seu trabalho o máximo de vontade de perfeição e um sentido de desejo de beleza só comparável com o de nossos artistas quando criam. Um índio que ganha de outro um utensílio ou adorno ganha, com ele, a expressão do ser de quem o fez. O presente estará ali, recordando sempre que aquele bom amigo existe e é capaz de fazer coisas tão lindas (D. RIBEIRO, 2010, p. 32-33).

Narrados em histórias orais e/ou por expressões materiais, seus assuntos divinos que se espelham nos corpos do mundo humano são, para eles, simples e descomplicados, a tal ponto que até as crianças podem apreendê-los e segui-los, sendo capazes a receber as suas bênçãos.

E esse perpasso de seu repertório sociocultural é importante por:

1) obviamente, ser imprescindível para a manutenção identitária desse povo que haja a transmissão contínua de todo o seu conhecimento às suas gerações vindouras;

2) paradoxalmente, como a qualquer um de nós, igualmente existe no Mbyá uma ânsia em examinar e entender as coisas que o cercam para encontrar júbilo na vida seja pelos exercícios vivencial/memorial comunicados por seus antepassados ou mesmo pela apreensão empírica adquirida no seu cotidiano. Isso, claro, sempre

segundo o desejo particular de cada um em instruir-se <sup>25</sup> e adquirir os preceitos necessários para buscar conservar e aprimorar o seu *nhandereko/teko*.

3) e necessidade de articular-se com a sociedade não-índia.

É admitindo que os elementos subjetivamente valorizados pelos Mbyá deem sentido às histórias que os “mais velhos” lhes contam, que essas narrativas os educam e orientam, elaborando juízos culturalmente basais para manter o seu estilo de vida. A ambição estética Mbyá está aliada, portanto, a preocupação em contar a história (para nós) subtendida de sua peça. As obras que os responsáveis pelo ensino do grupo, em determinada condição, indicam como sendo “mágicas” se relacionam organicamente na estrutura emblemática das contações, ganhando fôlego nos conjuntos performáticos com os quais se envolvem – nas danças, no ato da pintura corporal, na ação de entoar uma canção, na reza, enfim, na *práxis* de invocação de uma energia vital.

No contexto da arte indígena... os signos pictóricos e plásticos tem um sentido muito abrangente... a comunicação de um conhecimento explícito ou velado, que se deseja tenha influência sobre quem o recebe. Ou seja, um vínculo de comunicação social [...] (B. RIBEIRO, 1989, p. 120).

Logo, as narrativas consagradas da comunidade Mbyá podem ser apresentadas como obras de arte descritas pela fala e/ou pela plasticidade dos seus artefatos elaborados. Além de estéticas, surgem aí como operativos pedagógicos, transmitindo de geração a geração ao longo dos séculos todo o seu conhecimento instalado no seio comunitário por meio das *palavras/imagens (omoixikãs)*. Por esses instrumentos educacionais é que se desdobram os trajetos exemplares de origem, amadurecimento e recompensa de seus personagens míticos, ultrapassando obstáculos, enfrentando vicissitudes para encontrarem (ao final de suas sagas) as gratificações pelo seu caminhar. Pelo poder de criar *palavras/imagens*, se pode especular assim que essas mitologias são contações “áudio/visuais” que fomentam a imaginação e formulam princípios que norteiam a sua vida, uma empatia, um desejo Mbyá em, respeitando o seu *nhandereko/teko*, se tornar uma pessoa melhor e feliz.

---

<sup>25</sup> Nos é explicitado que “... os Guarani têm a consciência que aprender é um ato espontâneo e de que não se pode obrigar ninguém a receber os ensinamentos divinos. A disposição e empenho já são características de cada portador de uma alma. Há aqueles que se consideram fracos, que nunca alcançarão a sabedoria (nem receberão cantos nem palavras) e que, no dia a dia, afastam-se dos ensinamentos...” (LADEIRA, 2008, p. 33).

A imaginação, a partir de uma observação detalhada permite, portanto ao Mbyá encontrar soluções inusitadas aos seus problemas, dando apaziguamento à alma, “explicando o inexplicável”, pois o faz mais próximo da realidade que formula. Simbolicamente pela expressão de um mito mostrado, aquele que “o ouve, o toca ou o vê” experimenta certezas que lhes parecem ser incontestáveis para manter os valores cridos como fundamentais à obtenção de uma vida boa (*vy’á*), afirmando por consequência, sua identidade.

Em suma, a profundidade de arte Mbyá se reconhece por meios multimodais, antevendo que, entre eles, sempre há algo em comum.

Além disso, suas muitas contações tornam-se estimulações fundamentais que, bem visualizadas pela atuação artística sob a forma de suas obras, são pedagogicamente apreendidas e atualizadas dentro da sua cultura, reforçando para uns e ganhando significado para outros indivíduos daquele mundo social. A *palavra/imagem* – como uma construção mental expressa pelas narrativas Mbyá de modo verbal e/ou imagético – é aí claramente um meio educacional de formação e conservação do patrimônio cultural desses indígenas.

Meliá até ratifica essa *educação pela palavra* realizada no seio da sociedade Mbyá-Guarani por intermédio de sua experiência vivencial, quando diz que

[...] Pelo que observei, o menino e a menina são socializados desde muito pequenos não só pelos pais e pelas mães, mas eles são postos em condições para que possam estar abertos às palavras que receberão por meio dos relatos que escutam no pátio da aldeia ou em sua casa, mas sobretudo por meio dos cantos rituais. Toda essa atividade é feita em um ambiente de tranquilidade e paz, sem gritos, nem golpes. Chama a atenção como os pais de crianças de dois, três ou quatro anos as fazem raciocinar com paciência quando fizeram algo incorreto. O ambiente é de grande liberdade [...] (MELIÁ, 2010).

Pela cultura Mbyá estar envolta por determinados rituais cotidianos, confirma-se que o poder da *palavra/imagem* circulante nessas ações faz com que os seus indivíduos e artefatos sejam “socialmente educados”. Eles se identificam (pessoas) e se edificam (objetos) como patrimônios étnicos no mesmo patamar de coerência e transformação aplicada às esferas da vida e da arte, atuando como elementos que acenam para a constituição daquele povo. Precisam, portanto, assim em serem preservados a todo custo.

[...] podemos afirmar que entre os ameríndios os artefatos são como corpos e corpos são como artefatos [...], até porque [...] Um dos aspectos principais da concepção ameríndia sobre a corporeidade, concebe o corpo como fabricado pelos pais e pela comunidade e não como uma entidade biológica que cresce automaticamente [...] (LAGROU, 2009, p. 39).

O objeto é, em última instância, uma testemunha memorial e também patrimonial do grupo que o idealizou.

## **2.7 O mito Mbyá-Guarani e o barro: instâncias apoiadoras da e para a sua educação**

Esta troca entre *palavra/imagem/presença/interpretação* explicitamente faz parte de um sistema de aprendizado contínuo para todo Mbyá e na qual sua composição é realizada pelas experiências alheias a ele relatadas por intermédio dos seus variados mitos tanto quanto pelas suas próprias experiências vividas.

A arte cerâmica Mbyá-Guarani – estando sempre prenhe de *palavras/imagens* – ocupa um papel de bandeira étnica onde, metaforicamente, esses homens marcam suas conclusões sobre a existência ligando-se emocionalmente a elas pelos atributos simbólicos que percebem na morfologia dos seus objetos. Tendo o respaldo mitológico, a arte indígena se presta a agir efetivamente na educação comunitária tanto na realidade do dia a dia quanto na condução de dados do plano físico para o seu mundo psíquico e espiritual.

O que está em causa, como Elizabeth Pissolato nos alerta, é que cada geração Mbyá se apropria de saberes oportunos fornecidos pelos anciãos da aldeia tanto quanto por aprendizados diários construídos durante sua existência, havendo

[...] uma expectativa quanto ao aprendizado, ao longo da vida, de modos de “bom comportamento” [...] onde [...] Esta compensação de amadurecimento da pessoa a partir do que ela “sabe” ou “aprende” durante a sua trajetória, ainda que só possa ganhar expressão por seus comportamentos concretos, não equivale imediatamente à determinada condição objetiva de vida. De modo que, se homens e mulheres mais velhos foram capazes de chegar até esta fase da vida, aprendendo com suas experiências particulares e com o que lhes foi possível “conhecer” – e isso lhe faz merecedores do respeito dos mais jovens –, tal condição de experiência-maturidade, ainda que lhes favoreça, não garante afinal como resultado uma situação atual de vida que seja sentida, pelo indivíduo em questão, como satisfatória. Pois a negociação entre as ações e as condições que se percebem como favoráveis ou não a própria satisfação continua para as pessoas enquanto estas permanecem vivas (PISSOLATO, 2007, p. 152).

Entendendo que para alçar a felicidade o Guarani considera ser preciso estar em uma ininterrupta procura de sua constituição individual/coletiva – municiando-se de conhecimentos aferidos a todo tempo por múltiplas fontes – é que a sua

educação se propõe como irrestrita, acomodando elementos da ordem humana, da ordem da natureza e das divindades.

As imagens de peças cerâmicas (expostas pelas fotos 13 e 14) são claramente elementos utilitários da cozinha ameríndia: a primeira é um *cambuchí*, urna ancestral e o segundo uma *caguâba* – termo, de acordo com meus informantes da *tekoa*, genérico para prato, tigela, bandeja, etc. de barro. Contudo, pela sua utilização agora destinada no aparelhamento de inumação, ambos tornaram-se nesse exemplo, dados peculiares de acompanhamento do cadáver. De cócoras, no *cambuchí* se depunha o corpo e a *caguâba* ali lhe servia por tampa. Ao que parece aí os objetos transmutavam-se em componentes não mais práticos do cotidiano, mas de cunho sagrado aos intérpretes concentrados no sistema de ação simbólica traçado na relação entre o homem e a ultra-natureza.



Figura 13- Urna funerária Tupi-Guarani (idade estimada em 2.000 BP). Artefato cerâmico encontrado na cidade de Belford Roxo, Rio de Janeiro. Em objetos como este se depositava um cadáver índio em posição fetal. Dependendo da posição hierárquica do morto eram enterrados junto a ele os seus pertences pessoais. Característica morfológica da Tradição cerâmica Tupiguarani – especificamente Tupinambá. Reserva técnica: acervo do Instituto de Arqueologia Brasileira.



Figura 14- Bandeja cerâmica encontrada em enterramento acompanhando urna fétreira de barro como a da foto anterior (idade estimada em 2.000 BP). Como receptáculo contenedor de alimentos, é um indicativo de transubstancialização simbólica do objeto utilitário em elemento litúrgico-funerário. Característica morfológica da Tradição cerâmica Tupiguarani – especificamente Tupinambá. Reserva técnica: acervo do Instituto de Arqueologia Brasileira. Fotos do autor (ambos os registros fotográficos são de janeiro de 2011).



Figura 15- Tigela cerâmica. Estilo de aplicação decorativa plástica *lisa*. Pintura interna: grafismo radial traçado em vermelho. Seria este grafismo uma significação de alguma força ultra-humana - *Djasy* (Sol)? Característica morfológica da Tradição cerâmica Tupiguarani. Sem apontamentos de origem na aquisição da peça pelo Museu e de sua devida datação. Acervo da reserva técnica do setor de Arqueologia do Museu Nacional.



Figura 16- Vasilha cerâmica. Estilo de aplicação decorativa plástica *lisa*. Com pintura na área externa: faixas em vermelho sobre engobe branco. Desenho com padrão curvilíneo. Característica da Tradição cerâmica Tupiguarani. Também sem apontamentos de origem na aquisição da peça pelo Museu e de sua devida datação. Acervo da reserva técnica do setor de Arqueologia do Museu Nacional. Fotos do autor (ambos os registros fotográficos são de janeiro de 2013).

Se bem observado, se verifica que as atitudes tomadas por esses protagonistas Proto-Guarani fazem uma clara alusão àquele mesmo sistema sublinhado por Marcel Mauss, quando declara que “... Nesses ritos mágicos, as matérias tratadas veem-se realmente transformadas e divinizadas...” (MAUSS, 2003, p. 89).

Se as mostras materiais Mbyá-Guarani guardam em si toda uma lembrança rica de saberes, se argumenta ser apropriado que sua declaração oleira (enquanto dado patrimonial) possa ser revelada e defendida para respeitosamente ser conhecida por todos, concretizando sua retomada no seio societal indígena. Mas notemos que afora algumas oportunidades na promoção oficinera com o barro nas aldeias de Parati, os jovens Mbyá, em sua maioria, jamais tiveram a oportunidade de contato real e conseqüente experimentação com tal material.

Ora, como inegável capital de valor étnico, não seria a expressão cerâmica mais um elemento substantivo para a afirmação e preservação identitária desse nativo que hoje se vê envolto ante uma variedade de sabedorias, habilidades e tecnologias do mundo *jurua* contemporâneo?

Decerto é pelos métodos da pesquisa-ação e também pelo de Freinet usados nas atividades de oficina cerâmica onde creio que o compartilhamento de ciências entre os parceiros de trabalho favoreça a maior possibilidade de revelar *parte* de toda essa lógica interna Mbyá, da mediação cosmogônica que equilibra todo o seu modo ímpar de “ver e lidar com a vida” (o seu *nhandereko/teko*).

### 3 CONSIDERAÇÕES SOBRE O DESENVOLVIMENTO DAS OFICINAS CERÂMICAS NA *TEKOA MBOY Y-TY*.

#### 3.1 Como se deu a introdução das oficinas cerâmicas na *Tekoa Mboy y-ty*

Pedagogicamente, foi visando à retomada da expressão cerâmica dentre os Mbyá-Guarani que procurei explorar nesse projeto a importância de revitalizá-la. E, como um campo produtor de signos étnico-identitários, creio que sua promoção pôde por fim motivá-los emocional/cognitivamente tanto no que diz respeito aos seus sentimentos pessoais quanto comunitários. Mesmo que hoje esse trabalho artístico seja ali quase exclusivamente memorial, simbolicamente continua comunicando a *práxis* cultural Mbyá, usando sua lembrança como amparo mítico que abaliza suas posturas cotidianas.

Sendo assim, com os apoios bibliográficos arqueológico, etnohistórico, antropológico, artístico e educacional empiricamente atuei na *Tekoa Mboy y-ty* com os esses indígenas, observando sua ciência e suas reminiscências ideológicas e concretas manifestadas sobre os corpos de barro.

Para alcançar tal intento, pautei minhas ações dirigidas a partir das sugestões e do acompanhamento constante de minha orientadora de Mestrado na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Professora-Doutora Isabela Nascimento Frade, quando juntos tivemos da pertinência de que nenhum outro procedimento seria melhor do que aquele que requeresse atividades efetivas (e afetivas) de oficinas de trabalho cerâmico naquele contexto social. Principalmente porque já sabemos de uma outra experiência artístico-pedagógica anterior bem sucedida – a de Biase – ocorrida juntos aos Mbyá no Estado de São Paulo. Afinal, se estava debruçando em minhas notas sobre os itens argilosos Mbyá, que melhor caminho poderia trilhar nessa investigação senão um que, pela arte cerâmica, valorizasse as premissas reflexivas e imaginativas dos envolvidos? Não seria pelo processo da *prática artística* que se lhes daria a devida atenção nessa senda educacional de conhecimento, reconhecimento e revitalização daquela expressão em todas as suas possíveis nuances de mostras intra e interculturais?

Conduzindo-me, portanto, na implementação dessa *práxis* é que recordo ser a *Tekoa Mboy y-ty* localizada, até maio de 2013, na praia de Camboinhas, Piratininga, cidade de Niterói (RJ) e que nela vivia uma população de aproximadamente 50 pessoas entre adultos, crianças e idosos. Posterior a essa data é que o aldeamento foi remanejado para a região de São José de Imbassaí em Maricá.

E foi no ano de 2011, que atravessando pela primeira vez em uma canoa o Canal de Itaipu (ainda em Niterói) para acessar o seu território observei a semi-coroa verde da Serra Grande e do Morro da Viração se agigantando sobre o mar. A bela manhã de sol, com as montanhas adornando Piratininga e as claras águas em que navegava, aumentavam o meu assombro pela beleza integral do lugar. Só então comecei a intuir como alguns de nós se inscrevem no mundo entendendo melhor que outros o quanto viver é algo maior que simplesmente se manter existindo. Acho que este é o caso dos Mbyá-Guarani, etnia indígena que bem congrega a convivência entre os seres mundanos e celestiais, harmonizando a vida com respeito e percebendo a real profundidade que calha ao sentimento de estar presente no cosmos. A sua identidade se faz resultante do entendimento e da conjugação relacional entre essas instâncias sagradas e profanas, admitindo um possível grau de equiparação entre seres animados e inanimados. Traçando na vida um roteiro que explora o ontem, o hoje e o amanhã, esses homens alcançam tanto emocional quanto intelectualmente dimensões e espaços que nós, “civilizados”, mormente não conseguimos depreender ou dar a devida importância.

Com uma visão fundamentada na realidade intercultural, vim a admitir que a cooptação “ocidental” sobre a identidade índia trouxe, demasiadas vezes, certa propensão a desmobilização de suas práticas e costumes, criando situações de desgaste e desuso pelos mais variados motivos. Ciente disso, o programa de pesquisas sobre os artefatos de barro Mbyá-Guarani buscou conservar aquilo que lhe fosse inerente e trazer “à tona” passagens onde seus termos de essencialidade trilhassem sempre a partir de seu passado tradicional. E uma dessas manifestações centralizadoras da vitalidade da memória ancestral Mbyá foi a realizada pelo material cerâmico, instrumento de arrecadação e distribuição ideacional de mensagens sustentadoras da etnicidade de seu povo.

Porém, se “perdida” essa sua *práxis* – como recorrentemente nos tenta fazer acreditar a cultura *juruaá* –, pergunta-se: como capacitá-los na “regeneração” desses objetos em seu meio? E qual deve ser o sentido justo a esse empreendimento?

Como resultado de meu contato anterior de aproximação com eles – já em 2011 –, para iniciar as atividades que se propuseram à revitalização desses itens culturais, voltei no ano posterior a procurar a representação política da *Tekoa Mboy y-ty*, ou seja, por D. Lídia (a pajé e sua orientadora espiritual) e por seu filho Darci (na época, o cacique da aldeia). Com eles averigui se existiria ou não o interesse daquele conjunto para se criarem ações dirigidas à retomada do suporte argiloso, um retorno que obtive logo depois, porquanto segundo eles tal assunto deveria ser primeiro decidido pelo coletivo Mbyá e não apenas prevalecer o desejo de ambos. Em seguida admitiriam a mim a validade e importância do plano, ressaltando a oportunidade de revigorar um dos símbolos plásticos historicamente tão substantivo de sua cultura.

Só a partir dessa sondagem inicial feita por mim e de seu aval comunitário recebido é que pude solicitar já com o seu consentimento um espaço físico para ali executar a minha concepção de trabalho. Entretanto, depressa me foi esclarecido pelos dois que eu deveria avaliar outro fator de suma importância na sua realidade para então perquirir com eles um retorno ao fabrico do item cerâmico.

Bem, além de não ser mais ali registrado o seu trato costumeiro com a argila, havia uma exigência crescente do forte mercado local pelo seu artesanato indígena que economicamente hoje os sustêm (recursos complementados com a venda de itens alimentícios como salgadinhos, água de coco, refrigerantes, cerveja e pelo aluguel de parte da *tekoa* de Camboinhas como estacionamento aos banhistas praianos). Afinal, os indígenas, então cercados pela comunidade moradora/praieira e já introduzidos em seus diversos processos de representação cultural e econômica, mesmo não imergindo totalmente neles, atualmente se veem participando de um sistema que destoa um tanto de sua habitual forma de lidar com os excedentes produtivos (a produção exclusivamente dedicada a sua subsistência) e que, para a sua plena realização, implica em ocorrer em um certo ritmo sazonal.

Visando a venda imediata de seus artefatos (já que o crescente contato com o não-índio lhe fez conhecedor de novas técnicas e utensílios aos quais quer e tem direito a também acessar e, para isso, necessita ter ganhos monetários) a atenção dos Mbyá estava, naquelas condições, voltada principalmente à produção de objetos

étnicos que fossem “fáceis” e “rápidos” de construir. O resultado era o de que o ciclo de consumo que lhes era impetrado pelo *juruá* na aldeia requeria deles uma elaboração de artefatos em escala considerável e, por desdobramento, de um tempo suficientemente grande destinado à artesanania dessas peças para que tal suprimento se desse. Os Mbyá adultos, comprometidos com a obtenção de recursos financeiros que mantivessem a *tekoa*, não poderiam, destarte, se ater demoradamente na constituição de itens que necessitassem de um período mais longo para a sua realização, como o caso da obra cerâmica.

Ramos, a respeito das relações econômicas percebidas e agenciadas pelos indígenas e que vem cada vez mais se estabelecendo nesses contatos de fricção interétnica (como Oliveira bem preconiza), ressalta que

Em situações de contato é comum desenvolverem-se dois tipos de relações econômicas: um acionado para fora, outro para dentro, ou seja, nas trocas interétnicas prevalece o sistema mercantil monetário ocidental [...] (RAMOS, 1988, p. 40).

Deste modo, para prover o seu atual comércio com o homem ocidentalizado, obras dedicadas a cestaria, a adereços plumários, miçangas feitas com sementes e contas de vidro coloridas, voltadas a estatuetas animais e arcos e flechas feitas em madeira lhes pareciam menos onerosas, mais céleres e práticas em serem desenvolvidas. Já a arte cerâmica demandaria questões de tempo prolongado para o seu fabrico sendo, por esse extensivo período exigido no seu processo elaborativo – e no seu necessário esmero tridimensional/pictórico que assim bem apresentasse suas insígnias étnicas –, “comercialmente contraproducente” àqueles índios no seu objetivo restrito à obtenção imediata de algum dinheiro.

Outro aspecto: os Mbyá nos relatam que trabalhar o solo usando em demasia os seus recursos e visando exclusivamente receber por seu meio um retorno pecuniário pode dirigi-los a provocar um estado de descontentamento na mãe-terra. Conduzida dessa forma, sua ação promovida seria como a de traí-la, sendo “vendida” pelo filho Guarani que faz parte do *corpus* sociocultural dessa progenitora e ao qual todos os demais seres se integram. E esse mesmo pensamento suspensivo de uso exacerbado do solo se dará, obviamente, com o material cerâmico.

Certa feita, em uma de minhas visitas em 2011 à *Tekoa Mboy y-ty*, Miguel Verá expôs a mim e a Marluce Reis que seu povo seria proibido de trabalhar – dentro de certos parâmetros – com o barro. Pelo material terroso estar associado à

mãe-terra que é a dona de tudo que existe (ela é a senhora concessora aos homens dos ganhos vegetais/animais e da sua própria procriação) há um espírito que protege o solo e pune aquele que o viola.

Em respeito a essa entidade, disse-me o cacique que o Mbyá não pode movimentá-lo (o barro) enquanto for um jovem sem filhos. Um fato que foi complicador para as nossas oficinas, haja vista que os casais Guarani são formados ainda em tenra idade, principalmente no que tange as moças da aldeia, praticamente meninas quando em estado núbil (com uma média etária entre treze e quinze anos).

Eles acreditam que os solteiros ou recém-casados que tratem com a terra, mas que ainda não têm formada a sua descendência, certamente quando a tiverem serão interpelados e cobrados por suas atuações por ela responsável de proteção. Essa reserva pode ser, entretanto flexibilizada quando, para contatar a terra, já tendo um ou dois filhos, esses cônjuges juvenis poderão manuseá-la, mas ainda por pouco tempo e em dias variados (não devem jamais ser consecutivos). Se contrariarem essas normas expostas haverá cobranças retribuídas à mulher Mbyá na forma de “devolução da vida” à mãe-terra. Isto porque, de acordo com Miguel, sendo uma condição que envolve a veneração para com o ultra-humano, desrespeitada, expõe o casal ao risco de perder um de seus rebentos, já que o solo mexido cobrará pela desobediência e o levará consigo (ou mesmo sua genitora) como compensação – morte.

Ademais, como insinuei anteriormente, na condição de um pesquisador do gênero masculino, ainda existiu outro tipo de percalço para a execução das minhas atividades oficinais em cerâmica na *tekoa*: uma tensão entre mim e as mulheres Mbyá, pois a sua atitude cotidiana é a de se expor o menos possível às vistas dos homens *juruaás*, evitando inclusive, olhar-nos diretamente ou mesmo falar conosco.

Pergunta-se, o quanto diante dessas três condições tão limitativas (a mim e a eles também), lidaria com a pretendida continuidade daquele trabalho?

No começo das oficinas, agora conhecendo essa realidade criada na relação pecuniária com o *juruaá*, na vinculação cosmogônica de respeito a mãe-terra e a postura atitudinal das mulheres frente aos homens que não egressos de sua realidade sociocultural, entendi por que os Mbyá pouco se mostravam dispostos a aderir à ideia de visitar *na prática* essa tecnologia. Estando pronto para dar andamento ao projeto, me encontrava em meio a um dilema onde apesar de ter

pessoas interessadas em reavivar a arte em barro pelo que ela ancestralmente *significa* para a sua cultura, em contrapartida relutavam em abraçá-la, não dispendo de tempo hábil para o seu exercício, além de respeitar as contingências culturais restritivas para o manuseio com o próprio material.

Pela investigação do método da pesquisa-ação é que fui socorrido. Fui por ele levado a perceber que adaptações careciam ser realizadas, com metas revistas e ajustadas conforme as circunstâncias com a quais me deparava no trabalho.

Nessas condições em que se encontrava o meu desempenho, fiquei à disposição dos Mbyá a quem quisesse agir comigo, me mantendo no único lugar arranjado para receber os que estivessem possibilitados a participar das atividades oficinairas: a escola indígena da *tekoa*. Um ambiente providencial para aquele ato, afinal, o intento do projeto (não sendo apenas saudosista na recuperação dos objetos cerâmicos dos Mbyá, mas caracterizado como ação de formação educacional sensibilizada pela arte) condizia com aquele espaço. Como Biase afirma sobre o incentivo à educação indígena frente às adversidades com que ela se deparou em sua lide de oficinas Mbyá em São Paulo (por meio do método Freinet):

Para a escola dar conta desses desafios, deve ser concebida como espaço de formação, e não apenas de transmissão de conhecimentos. Esse é um dos princípios que norteiam a educação escolar indígena e um dos princípios colocados por Célestin Freinet (BIASE, 2001, p. 97).

Nessa perspectiva de estar a sua disposição em um local reconhecidamente de ensino/aprendizado, quase imediatamente os que para a escola se dirigiram foram as crianças, fazendo com que a pesquisa ganhasse uma identidade de atendimento focada para uma porção humana mais circunscrita em sua faixa etária, o que não foi inicialmente previsto por mim.

Nossos encontros passaram a discorrer regiamente aos sábados pela manhã desde maio de 2012, se estendendo até o segundo semestre de 2013 (aí já considerando o traslado ocorrido da *tekoa* de Camboinhas para o município de Maricá no final de maio desse mesmo ano), totalizando um quadro de – aproximadamente – sessenta e duas aulas ministradas, cada qual com um tempo estimado em uma hora e meia de duração.

Nas “preliminares” dessas atividades oficinairas tive o auxílio da professora bilíngue Guarani Tereza Para Rete Veríssimo para estabelecer a adequada comunicação com as crianças, uma vez que alguns falavam tão-somente a língua nativa e a qual, ainda hoje, precariamente domino.

É cabível aqui explicar que o público ali atendido sempre foi muito flutuante, pois como já visto, os Guarani têm uma característica de fundamento mítico na sua não permanência em apenas um local de habitação, mas sim em manter constante mobilidade territorial, semoventes e criando uma rede espacial de vivência, um multi-territorialismo <sup>26</sup>. E essa atitude Mbyá visa o alcance de sua terra onírica de riqueza e paz: a “Terra sem Males”.

Devido aos deslocamentos permanentes das famílias dessa etnia indígena, começou-se o trabalho de oficinas na segunda quinzena de maio de 2012 com o público de doze pequenos Mbyá (de quatro a traze anos de idade). Destes, logo apenas oito crianças permaneceram na frequência das nossas “aulas” e, posteriormente, se estabeleceu um número oscilante nessa frequência que ia desta margem até cinco crianças aproximadamente. Ressalto que nesse íterim houve casos de retorno de famílias não só a outras aldeias do Rio de Janeiro (que ficam em Paraty e Angra do Reis), mas também às *tekoas* do sul do país. Tudo isso considerado, pois afinal convenhamos que a *tekoa* é um *locus* de projeção da identidade constituída desse índio, daquele que percebe conflitos e ali busca encontrar respaldos que lhe garantam negociar saídas a essas demandas materiais e imateriais, até em outro local.

Mesmo se no último século os Guarani perderam muitas áreas devido a grande pressão colonial, eles vêm conseguindo manter uma rede de diversas aldeias espalhadas em seu “território tradicional”, conservando assim uma dinâmica social autônoma e mantendo sua forma específica de relacionar-se com o espaço (ANTUNHA BARBOSA e BENITES, 2009, p. 7).

Inclusive, a professora Tereza foi uma dessas pessoas que voltaram àquela região com seus três filhos, trazendo-me por sua ausência nessa ocasião certas

---

<sup>26</sup> Reforçando tudo aquilo que já vimos aqui nesse escrito sobre a cosmogonia Mbyá-Guarani, Lewkowicz e Pradella argumentam que “... O entendimento mbyá-guarani de um território passa pelas relações constituintes das pessoas, estabelecidas em diferentes espaços. As leituras das paisagens se dão conforme a presença ou a ausência dos seus parentes humanos e das divindades com as quais buscam religiosamente restabelecer relações, mas também na ausência e presença dos outros (o que em antropologia chamamos de alteridades) que povoam o cosmos: são eles os animais, os vegetais, os não índios, outros grupos indígenas, os mortos e uma variedade de outras entidades...” (LEWKOWICZ e PRADELLA, 2010, p. 83). Envolvida por essa certeza, os aprofundados estudos de Ladeira aí também nos confirmariam que “A dinâmica de mobilidade entre aldeias ocorre em função de casamentos, mortes, visitas de parentes, atritos políticos, etc. Entretanto, apesar da proximidade possibilitar o estreitamento das relações entre as aldeias, os Guarani possuem regras, costumes e tradições dos quais participam todo o conjunto de sua sociedade. Nesse sentido, a despeito desses complexos regionais, os Guarani se pensam enquanto sociedade que se organiza social, política e economicamente dentro de uma configuração espacial que envolve todas as partes do seu mundo, onde é preciso movimentar-se para conservá-lo.” (LADEIRA, 2008, p. 105).

dificuldades comunicativas com os integrantes de nossas reuniões de trabalho <sup>27</sup>. Os participantes das atividades com um pouco mais de idade e com um melhor domínio da Língua Portuguesa foram nesse período o meu apoio fundamental na conversação com os meninos menores. E essa questão só foi plenamente resolvida com a chegada de outro professor Mbyá no final de julho, Isaque da Silva Souza Karáí.

Figura 17 – Professor Isaque Karáí



O professor Isaque da Silva Souza Karáí trabalha com as crianças Mbyá nas oficinas cerâmicas. Camboinhas, Niterói. Registro do autor, julho de 2012.

O que eu posso afirmar até esse momento de realização oficinaira na aldeia é que, sendo uma iniciativa inovadora para os jovens, a experiência em conhecer um material tão alheio ao seu cotidiano foi um surpreendente e gratificante processo motivacional para mim que observava o seu aprendizado. Acredito que pela tão grande disponibilidade desses pequenos mostrada em lidar com o barro e de sondar soluções para as dificuldades construtivas que seguiam a esse processo, foi o canal pelo qual se expressaram as suas reflexões sobre o que estavam ali fazendo.

Tais posturas muito me trouxeram contentamento, pois os resultados alcançados nas oficinas cerâmicas pela apresentação de fotos dos antigos trabalhos de seu povo, pelas conversas informais e pelos atos educacionais ali promovidos, nos indicam que a ação de estímulo ao adágio imaginativo nas crianças esteve, a todo momento, sendo bastante ativada.

<sup>27</sup> Sobre o assunto da mobilidade Mbyá, Lewkowicz e Pradella ainda alegam que “Muitas famílias mbyá se deslocam periodicamente diante de acontecimentos comuns da existência imperfeita (*yvy teko axy*). A doença, a morte e a fome são motivos suficientes para deslocamentos, mas também o conflito entre parentes, os problemas com os vizinhos e as separações matrimoniais encontram solução no caminhar. Nesse sentido a circulação das pessoas entre essas terras indígenas e acampamentos é significativa: famílias partem e famílias chegam – dessa forma estes espaços estão quase que constantemente ocupados.” (LEKOWICZ; PRADELLA, 2010, p. 86).

Assim, com as informações arqueológicas, etnohistóricas e estéticas sobre essas suas obras oleiras ancestrais que levei até eles em nossos encontros, lhes foi dada a chance em desenvolver peças correspondentes com aquelas de sua tradição e outras mais que, segundo os seus desejos, mostrassem características de novos dados morfológicos.

### 3.2 Um registro de campo na *Tekoa Mboy y-ty*

No princípio de maio de 2012 estive em reunião com a professora Tereza, as crianças e mais alguns adolescentes e adultos na escola indígena da *Tekoa Mboy y-ty*. A partir de uma breve dinâmica de apresentação aproveitei a presença de D. Lídia (pajé) e de Darci (à época, cacique daquele grupo Mbyá-Guarani) para explicar a todos os membros da aldeia a intenção de memorização e reinserção de objetos cerâmicos na *tekoa* através de oficinas. Eles aprovaram a ideia, corroborando o consentimento já antes acenado para o seu imediato começo.

Na oportunidade, perguntei a eles sobre o assunto "arte", sobre o que entendiam pelo termo, se por acaso já haviam ouvido dela falar. Todos ficaram muito reticentes em se expressar, até que o cacique Darci deu enfim sua opinião dizendo que ela é "*todo tipo de saber que é traduzido em formas de objetos*".

Esta intervenção foi incitadora para ali discutirmos um pouco, pois ele logo reconheceu a importância de manter a lembrança comunal Mbyá expressa pelas mais variadas mídias (como a artística) para que sua cultura não venha (parcialmente) a se desmantelar frente às relações interétnicas diariamente com eles sucedidas.

Darci crê que pela linguagem das artes seria acolhida a memória dos fatos e ações subjetivas relativas ao seu saber e ao seu tratamento existencial global de uma forma mais criativa. Isso, porém, conforme os recursos materiais que atualmente esses índios dispõem para elaborar as suas obras.

Essa é uma observação deveras relevante, pois no nosso caso de perscrutação, a *Tekoa Mboy y-ty* estava assentada sobre um areal, terreno que não favorecia a apropriação natural de barro para o desenvolvimento das oficinas cerâmicas ali previstas. Lembremos aí que "A argila é geralmente recolhida às

margens ou nos leitos dos rios ou córregos...” (B. RIBEIRO, 2000, p. 135) e, apesar de terem às suas costas a Lagoa de Piratininga, esta, de acordo com a alegação dos moradores, é poluída, o que não ajudava em nada o recolhimento desse insumo. Desta feita, o que eu pude fazer foi me comprometer com eles em fornecer a matéria-prima para que as ações didáticas com o barro ali pudessem ocorrer.

Digo também de passagem, que não esqueçamos que no condizente a questão artística não há definição indígena que combine exatamente com a proposição “civilizada” de “arte”.

[...] não existe “mundo da arte” em muitas das sociedades estudadas atualmente por antropólogos, e, no entanto, essas sociedades produzem obras algumas das quais são reconhecidas como “arte” pelo nosso “mundo da arte” [...] (GELL, 2009, p. 250).

A nomenclatura é, portanto, uma imputação dada por nós e que, demasiadas vezes, é igualmente atribuída às suas peças. O que há de mais próximo a tal argumento na cultura indígena é o termo *porã*, sentimento conjugador de atributos tais quais a presteza, beleza e a satisfação que o elemento evocado suscitaria aos sentidos humanos e que deve ser sempre preservada pelo Mbyá – como salientou naquele episódio o cacique Darci.

Já no meu segundo encontro com os Mbyá não tive a participação esperada dos adolescentes e adultos. Não surgiu nenhum deles para a consumação das ações de trabalho pretendidas. Só depois de algum tempo é que soube que aqueles que eu considero como adolescentes, na cultura Mbyá já são vistos como adultos a partir de catorze anos de idade.

Recentemente, Miguel até me contou que há décadas não se fazem mais os tradicionais rituais de passagem que marcavam tão fortemente essa mudança de “status” da *persona social* Mbyá (de infante para adulto). Ele diz que antes, os meninos Mbyá-Guarani que completavam tal limite de anos ganhavam um emblemático adereço de madeira que transpunha o seu lábio inferior. Enquanto isso, as meninas ficavam recolhidas em suas casas, em média de vinte a trinta dias ininterruptos, recebendo dos “mais velhos” cuidados de ordem cerimonial.

Essas práticas que na contemporaneidade não são mais seguidas (pelo menos, ao que se sabe, nas aldeias do Rio de Janeiro) e eram as insígnias determinantes que indicavam a maturidade enfim alcançada por tais sujeitos em formação. Hoje, esse “novo” sujeito da aldeia (agora como “homem desenvolvido”) tem por foco principal cumprir com as responsabilidades sociais diárias das quais,

nas suas atuais circunstâncias econômicas de busca e manutenção pela sobrevivência, não lhes permitem terem tempo hábil para realização de mais uma nova empreitada laboral. Com esse primeiro obstáculo por fim mirado, o que ocorreu a partir de então?

Mesmo explícita essa situação, contudo não permaneci sozinho por muito tempo aguardando pelos possíveis interessados em experimentar as atividades. Para as oficinas vieram doze crianças, dentre elas aquelas que se tornariam as mais presentes em nossos encontros: Márcio, Cristiano, Adriano, Letícia e Júlia (netas de D. Lídia), Fabrício, Cícero, Edilson e Adilson (sobrinhos dela). Poucos sim, mas, Elias, quando se refere aos grupos de trabalho tão valorizadas na metodologia de Freinet afirma que, para este estudioso “... Facina-o a ideia do trabalho em pequenos grupos...”, afinal, “... Nela vê reforçado seu pensamento a respeito do trabalho coletivo...” (ELIAS, 1997, p. 24). E, daí depreendendo que “... a confecção de vasilhames entre os índios do Brasil obedece, em linhas gerais, a uma mesma sequência operacional...” (ANDRADE LIMA, 1986, p. 265), convidei-os então a participar das atividades, utilizando-me do barro que havia levado antes e deixado aos cuidados da professora Tereza. Como esse material ainda estava em estado de pedra, junto com as crianças o usei para:

- 1) esfarinhá-lo em pó
- 2) e agregar a ele um pouco de água, de modo a ter na próxima aula uma pasta que pudesse ser mais maleável para enfim ser pelas crianças trabalhada.

Figura 18 – O início das atividades de oficina na Tekoa Mboy y-ty



(a)



(b)

(a) As crianças Mbyá esfarinham o torrão de barro seco antes de molhá-lo para torná-lo mais plástico para a moldagem. E (b) a professora Tereza Para Rete Veríssimo observa a atividade. Registro fotográfico do autor. Camboinhas, Niterói, maio de 2012.

Na atuação acima descrita, as crianças receberam um pedaço de barro conforme o tamanho de cada uma: criança pequena, um torrão pequeno; criança maior, um torrão maior. Seguidamente, sentadas em roda sobre jornais forrando o

chão de terra da escola indígena, solicitei a elas que desmanchassem todas aquelas pedras que estavam em sua posse para darmos começo às nossas oficinas cerâmicas. E, no início de todos os trabalhos achei ser necessário ter sempre com os participantes uma conversa e explicação da proposta do dia, pretendendo que eles soubessem o contexto do *por que* estavam desenvolvendo determinada ação. Isso lhes daria, penso eu, um maior amparo à evocação consciente de sua imaginação e de sua sensibilidade durante o processo construtivo.

Enquanto trituravam os blocos de argila seca e endurecida (impactando-os contra o solo farrado por jornal), fui explicando aos poucos que aquela porção de terra que ganharam de mim era formada por outras “pequenas pedrinhas” que juntas constituíam a argila (*nhaiu*).

Depois de esfareladas essas pedras, cada um dos participantes pôs o seu pó resultante em cumbucas plásticas que distribuí a todos os presentes. Porém, antes da minha próxima ação, perguntei ao grupo o que achavam que poderíamos fazer com esse resíduo sobrando para que enfim conseguíssemos um material mais mole, mais plástico, mais dúctil com o qual nós pudéssemos então trabalhar. Como no início de toda atividade, ficaram tímidos e tive de responder que para conseguir isso o colocaríamos na água. Para uma continuação empírica da proposta e que os estimulasse a experienciar aquilo que de mim ouviam, saímos da escola indígena e fomos para a bica externa onde cada um botou em seu pote com pó um pouco de água.



Em seguida, pedi à professora Tereza para observar com eles em suas aulas durante a semana a transformação gradual dessa argila seca em barro.



As conclusões as quais alcancei até aquele momento de experimentação nos trabalhos realizados com as crianças era a de que, para que os participantes pudessem dirigir bem a sua artesanaria com a argila, seria imperativo primeiro obedecer à natureza daquele mesmo insumo, sendo preciso melhor conhecê-lo, pois a característica física do barro sempre nos convida a tocá-lo, sendo um material predominantemente agregador no manuseio direto com ele próprio e, subjetivamente, também com todos aqueles com os quais dividimos dessa magnífica experiência.

Recebendo-o em forma de pedra para triturá-lo e o juntando à água para torná-lo mais maleável, além de favorecer os jovens à percepção na transformação da matéria-prima, não os teria instigado também a uma situação onde pudessem manipulá-lo, sentindo a sua textura, o seu peso, a plasticidade, a sua *organicidade*?

Nesse ponto do trabalho oficineiro, o intento era o de estimular a sensibilização dos pequenos Mbyá na observação da mudança de estado físico do insumo argiloso, dando-lhes a chance de analisar a sua variação, quando juntos avaliamos em nossa conversa informal tal fato ao final de nossa reunião. Como percebido e dito por um dos meninos: “*a terra fica mole quando é molhada, que nem em dia de chuva*”. Reconhecia-se por esse episódio que todo princípio de edificação de uma obra em barro parte de quando ela “... É pulverizada, quando seca, ou trabalhada à mão, quando úmida”. E, desta feita, segundo Berta Ribeiro “... A qualidade da cerâmica depende da obtenção de um grão fino, homogêneo.” (B. RIBEIRO, 2000, p. 135).

A autora profere que o seguinte passo no fabrico do item cerâmico consistiria no processo em que “A modelagem do barro se faz universalmente entre os índios brasileiros pela superposição de roletes de argila à mão livre...” (B. RIBEIRO, 1989, p. 70).

Para se ter uma inteligível compreensão daquilo que eu ministrava, não utilizei, entretanto, esses termos “técnicos” com as crianças Mbyá-Guarani no começo do nosso processo de prática oficinaira.

O que fiz?

Detive-me, tão-somente a lhes dizer que os antigos Guarani construíam seus potes, suas panelas, seus pratos, suas cumbucas, etc. a partir de “cobrinhas” de barro. Usei com eles expressões que detinham elementos animais durante o procedimento de construção já que, sendo na sua maioria crianças pequenas e acostumadas em conviver com esses tipos de seres mais que eu, possivelmente pela linguagem utilizada, lhes criaria uma maior empatia comigo e captação naquilo que lhes estava sendo proposto.

Eu focava naquela oportunidade que elas se capacitassem a decodificar a potencial linguagem de sua sensibilidade audiovisual (a *palavra/imagem*,) ao se aproximarem mais de mim, refinando o seu sentir, refinando a aspiração de seus desejos e apurando, enfim, a sua inspiração criativa ao se utilizarem da matéria-prima argilosa. Por extensão, colateralmente daí decorre que, “Os primeiros gestos da fabricação de peças consistem normalmente na confecção de roletes, comprimindo-se o barro entres as mãos... em movimentos de vai e vem...” (ANDRADE LIMA, 1986, p. 175). Em pouco tempo, cada um desses meninos Mbyá teria um punhado de “cobrinhas” de barro em suas mãos para começar o seu trabalho artístico.

Figura 19 – Processo de acordelamento do barro



Ao lado, crianças Mbyá construindo roletes de argila (Júlia e Edilson). Este é o método tradicional Mbyá-Guarani do acordelamento em barro. Registro fotográfico do autor. Camboinhas, Niterói, maio de 2012.

Sugeri começarmos a fazer um pote (*karo*), mostrando-lhes como elaborá-lo através da minha ação prática. Cada qual, com suas “cobrinhas”, passou a imitar meus gestos, orientado a construir a base da sua cumbuca. Deste modo, os convidei a pegar um desses roletes de argila e enrolá-lo como se fosse um “caracol”. E o

tendo como fundo da peça, pedi que assentassem outra “cobrinha” nas suas bordas par, levantarem as paredes do *karo*.

A partir desse fundo, vão sendo gradativamente colocados os roletes, comprimidos em sucessivas justaposições até formar as paredes no tamanho desejado. Essa compressão é feita com as pontas dos dedos, tanto de dentro para fora quanto no sentido inverso. Durante esse trabalho, ambas as mãos, mantidas permanentemente úmidas, são utilizadas [...] (ANDRADE LIMA, 1986, p. 175-176).

De forma genérica, como muito bem nos anui Berta Ribeiro sobre o consagrado processo indígena de constituição morfológica de sua cerâmica, acompanha-nos assim dizendo que nesse proceder “... Segue-se a superposição de roletes de argila em forma de anéis em espiral.” (B. RIBEIRO, 2000, p. 135).



Com essas explicações básicas edificamos juntos alguns potes com certa facilidade, tendo a participação de todos, dos pequeninos aos maiores. Um evento que assim se delineou como um território claramente geracional de convivência criativa, pois nesse coletivo se favorecia o possível acontecimento de domínio e interação nos diálogos feitos com nossos “outros” (conversações aí instituídas entre eles e comigo também).

Por isso creio que este tenha sido um trabalho dotado de uma afortunada felicidade, desta vez os vendo menos contraídos, conversando e rindo ao se integrarem mais.

Trabalho promovido em um ambiente de segurança e amizade, mexendo com o barro e ativando plasticamente as experiências trocadas entre todos naqueles momentos. Tanto o é que, durante o método de construção dos *karos*, os jovens maiores (Cícero, Edilson e Adilson) começaram a fazer por conta própria figuras com o *nhaiu*: bonecos, um caminhão, moto e panelas.

E os pequenos (principalmente Fabrício, Letícia, Júlia, Cristiano, Márcio e Adriano) também aí os acompanharam. Deu-se aí a esses jovens a primeira oportunidade de usar sua imaginação moldando obras com a argila, mas sem qualquer tipo de restrição criativa, o que favoreceu (a meu ver) a possibilidade de

comporem imagens de grande teor e peso simbólico para si, trazendo aspectos reconhecíveis de suas vidas cotidianas.

Ressalta-se que, ao final do processo construtivo, lhes sugeri que nós fizéssemos um tratamento superficial *simples* em suas peças (técnica do *alisamento*), ou seja, causar um aplainamento sobre a argila, lide muito bem acolhida na oportunidade pelos Mbyá <sup>28</sup>.

Figura 20 – Obras cerâmicas “interculturais” feitas nas oficinas

---

<sup>28</sup> “O alisamento dos roletes é feito durante o processo de justaposição, interna e externamente, tanto em sentido vertical quanto no horizontal. Com este processo são obliterados todos os vestígios dos roletes e a pressão empregada faz com que as paredes se tornem mais finas.” (ANDRADE LIMA, 1986, p. 176).



Sequencialmente, as fotos mostram o contorno de um caminhão feito com roletes de argila (Márcio), uma panela (*yapepó*) com tampa e asa (Letícia) – a asa é um implemento plástico intrusivo do contato pós-colonização –, uma moto, um *karo* e um boneco (Cícero) – observados no centro da terceira imagem. Registro fotográfico do autor. Camboinhas, Niterói, maio de 2012.

Dessa maneira, durante a construção dos potes, denotando a ativação e mobilização de sua criatividade, os índios se detiveram a construir outros itens que não àqueles previamente orientados por mim.

Os indícios de sua percepção, de sua criticidade, de autoavaliação do seu trabalho não parecem assim aí já surgirem?

Com a participação dos pequenos na oficina cerâmica é que pude então perceber que suas atividades deveriam ir muito *além* da minha simples tentativa de lhes trazer apenas noções construtivo-pictóricas sobre os artefatos argilosos de seus antepassados.

Qual deveria ser a sua fulcral qualidade então?

As oficinas deveriam sim proporcionar condições metodológicas desencadeadoras e também auxiliares para o seu desenvolvimento sensível e cognitivo, fomentando-lhes o desejo em tentar, cada vez mais, aperfeiçoar as suas ciências adquiridas no cotidiano, relacionando-as com esse material e com o conteúdo visual das peças de sua ascendência.

Isso considerado até porque, nas tarefas oficinairas, um dos dados substanciais a dali se extrair parece ter sido o efeito da descrição mitológica que as crianças ouvem constantemente dos “mais velhos” na *tekoa*, o *como* (na sua expressão sobre o objeto de barro tanto quanto sobre outros materiais) o mito nelas organiza certas *imagens internas* e as quais a elas os pequenos também lhes atribuem certos *sentidos* endógenos.

Mas, considerando a sua atual realidade de contato conosco (os *jurúás*), se torna crucial também notar *como* os pequenos Guarani lidaram desta feita com tudo aquilo que, massivamente, receberam/recebem de informações da sociedade não-índia.

Esses jovens colocaram-se em meio ao dilema de compreender as estruturas narrativas e os simbolismos do que lhes foram perpassados pelas duas culturas, a de seus ancestrais e aquela sua “outra” com a qual tinham acesso e envolvimento diários: a cultura “branca”.

Uma boa ilustração disso foi a implementação plástica do elemento “asa” em algumas das panelas e copos realizados nas oficinas pelas crianças nesse primeiro momento (mais notadamente as meninas Letícia e Júlia, porém Cristiano também a elaborou).

Figura 21 – Uma criança apresenta o seu trabalho em barro



Adriano apresenta mais um pote acordelado de barro (*karo*), com tratamento superficial simples e implemento de uma asa. Camboinhas, Niterói, 2012. Foto do autor.

Pelas mostras materiais conseguidas nesse início das atividades oficinairas, comecei a especular sobre a conjugação das soluções daqueles meninos para melhor estreitar e compartilhar saberes com seus parceiros de trabalho, ação acrescida do seu conhecimento aproximado à sociedade *jurua* envolvente. Isso sem esquecer que, como participante da sociedade “citadina”, de algum modo eu contribuí naquelas atividades para a transmissão de concepções que me eram familiares, quisesse eu fazê-lo ou não. A prática oficinaira demandava, portanto, que o meu cuidado fosse redobrado quando atuasse com eles.

Assim procedendo, as crianças me fizeram imaginar que o processo começado pelo barro naqueles encontros as pudessem conduzir enfim ao compartilhamento de questões-chave de ponderação e percepção em seu uso demonstrando formas não apenas tradicionais, mas *com* e *por* inovações morfológicas, ou seja: agenciar uma memória plástica ancestral aliada às suas compreensões objetuais do presente. Pondo tal situação, acreditei que se esses meninos fossem auxiliados no seu desenvolvimento e aprendizado sobre a antiga cultura cerâmica Guarani, poderiam ampliar mais essa perspectiva, ajustando e

melhor dominando tanto as ideias e materiais de uma sociedade quanto às da outra, dando-lhes significâncias efetivas em suas vidas.

Cri que por um instrumento pedagógico sensível/intelectivo aplicado nas oficinas e que os auxiliasse na imaginação e criatividade pela comparação, pelo reconhecimento, pela seleção qualitativa e pelo seu emprego feito através da construção dos objetos cerâmicos, os integrantes de nossas reuniões fossem gradualmente articulando de modo intercultural os saberes ali adquiridos. Esta ação, além de compactuar com os passos de uma pesquisa-ação, igualmente se ajustou com a pedagogia de investigação e cooperação de Célestin Freinet por recomendar que

Por intermédio da educação pelo trabalho... o aluno desenvolve projetos práticos voltados à sua realidade e necessidades, aliando a transmissão de conhecimentos em sala de aula às atividades práticas e produtivas (BIASE, 2001, p. 98).

Pelos fatos da vida reconhecíveis pelos pequenos em nossas conversas e na sua produção ancestral cerâmica, o seu contato com a realidade atual se desenvolveu como um amparo natural e familiar à sua educação, oportunizando a ampliação experiencial do seu aprendizado o quando mais especularam sobre esses dados. Quando uma pessoa experimenta pensar mais aprofundadamente sobre algo que acredita já conhecer, se propiciam as melhores chances para a pesquisa e para os espaços de diálogos que revelem pontos de aproximação com outras *personas*, especialmente pela parceria existente na troca dessas informações.

E pôde-se, nessas circunstâncias do trabalho na *Tekoa Mboy y-ty*, além de expandir seus saberes pessoais, confirmar e fortalecer seu relacionamento com os colegas e com as suas diferentes verdades sociais, abrindo novas possibilidades para um *pensar e fazer significativos* nas construções de seus produtos culturais, exprimindo (no nosso caso, plasticamente) desse conhecimento, dessa reflexão, desses câmbios afetivamente aferidos. Deste modo,

Para Freinet, a inteligência é a faculdade de recordar experiências tentadas, comparar os resultados, apropriar-se de experiências dos outros para satisfazer a própria necessidade de perfeição e progresso. A *permeabilidade a experiência* é a capacidade de compreender quando a tentativa passa do ato mecânico à inteligência. Ser permeável à experiência é ser flexível, dar abertura à experiência do ser humano, que assim progredirá muito depressa na construção da sua personalidade (ELIAS, 1997, p. 59).

Então presumi que a aplicação oficinaira possibilitou o exercício de maior interação e, paralelamente, de maior autonomia desses jovens incorporados num

contexto sociocultural determinado entre o costume de seu povo e o contato com outros tantos mais, procurando apreender a totalidade do mundo a partir da sua curiosidade.

E ao tratar diretamente na lide com o barro, o desejo desses pequenos Mbyá em conhecer e organizar os variados elementos de saberes de uma e outra cultura os incitou a analisar as melhores formas de alcance das noções que mais lhes interessassem e de, enfim, materialmente demonstrá-las por intermédio de suas obras. Um fato que bem acena o quão pertinente pôde ser a pedagogia de Freinet como um procedimento educacional democrático para o sentido da aprendizagem dessas crianças. Pelo discernimento repartido (onde se estabelece uma relação menos calcada na hierarquia e sim, bem mais na parceria), ela se fez como uma didática inserida reflexivamente nas distintas realidades de vida urbana/indígena (e, obviamente, sobre as suas desiguais *práxis* sociais). Então... o que há aí de se pensar?

Que se acarreta pelo trabalho a cooperatividade de todos os seus atores envolvidos para a resolução de possíveis problemas detectados nesse encontro intercultural. E daí florescer a possível produção de objetos que representem essa solução.

Portanto, para mim, tais resultados parecem ter sido advindos tanto de uma visão ativa das crianças Mbyá (que perpassa por contextos pautados nas ideologias firmadas por sua educação mitológica) quanto também daqueles dados fornecidos cotidianamente pelas suas trocas e absorção de tantas experiências com os *jurua's* e seu universo sociocultural – haja vista a boa convivência dos *karos* de um lado com as motos e caminhões de barro de outro (vide fotos das obras de Márcio e Cícero).

Em suma, a ação pedagógica desse trabalho de oficina cerâmica foi mobilizada por uma pesquisa-ação e pelo método de Freinet, tendo uma feição não somente de modelo artístico/técnico/educacional, mas ainda preconizada na constituição do saber como um “fato social total” – haja vista a premissa de Mauss. Como assim?

Nas atividades geradas na *tekoa* de Camboinhas o participante foi estimulado a procurar e constituir um repertório de elementos memoriais de sua cultura que mais lhe velassem dentro do contexto expressivo ali experimentado – mais especificamente, pela linguagem da arte cerâmica – levando em conta toda a ambiência de integralidade que lhe é tradicionalmente familiar e, até, a associando a

outros novos dados que, porventura, então acessasse. Pelos atributos da arte (promotores da sensibilidade acompadrada ao fator intelectual de seus agentes) esta articulação das informações que a garotada Mbyá ali obtivesse foi desejável para consolidar o processo de seu contínuo aprendizado técnico-artístico-social intrínseco e daqueles informes igualmente advindos da sociedade metropolitana.

De resto, me fez supor ser possível, pela prática artística e pelo relacionamento emocional que com seus companheiros a criança criava ao longo desse processo, paulatinamente torná-la em um sujeito questionador, melhor *sabendo pensar* dentro da sua realidade, mas tendo igualmente a capacidade de olhar para além e reconhecer no mundo sociocultural do seu “outro” qualidades que lhe favorecessem e resolvessem seus eventuais imperativos. Para todos os efeitos, nos induz a “... pensar as manifestações estéticas indígenas como um sistema de comunicação...” (B. RIBEIRO, 1989, p. 24) entre eles e eles e nós.

Esta situação de prática consciente autentica a metodologia da pesquisa-ação. E para a qual Thiollent solicita nossa atenção de que

[...] trata-se de ações de caráter prático dentro de uma atividade coletiva... Num contexto organizacional, a ação considerada visa frequentemente resolver problemas de ordem aparentemente mais técnica, por exemplo, introduzir uma nova tecnologia ou desbloquear a circulação da informação dentro da organização. De fato, por trás de problemas desta natureza há sempre uma série de condicionantes sociais a serem evidenciados pela investigação (THIOLLENT, 1996, p. 15).

Destarte, eu reafirmo que uma das finalidades da oficina de trabalho com o barro foi a de se confirmar em mais do que uma simples abordagem técnica de construção dos objetos. Além de uma forma de incitação às crianças Mbyá no retorno à materialidade de sua arte cerâmica, igualmente atentou às competências críticas e estéticas de suas subjetividades memoriais e relacionais.

Haja vista a arte favorecer as pessoas em ter contato com sentimentos e habilidades que, às vezes, nem mesmo elas próprias “se davam conta” de possuírem. Ou seja, o que espelho é que as oficinas ocorridas junto aos Mbyá nesse período foram uma boa chance para contribuir na formação de pessoas mais reflexivas, que se autopercebiam e também ao seu “outro”, tornando-se participativas e aptas a interferir (se necessário) tanto em sua comunidade quanto até na do *juruá*.

Como Thiollent esclarece, o método de pesquisa-ação prima, portanto, pela ótica de um movimento em direção à resolução de certas expectativas.

[...] trata-se de uma forma de experimentação na qual os indivíduos ou grupos mudam alguns aspectos da situação pelas ações que decidiram

aplicar. Da observação e da avaliação dessas ações, e também pela evidencição dos obstáculos encontrados no caminho, há um ganho de informação a ser captado e restituído como elemento de conhecimento (idem, p. 21-22).

Por fim, as atividades de trabalho cerâmico desenharam o intuito de, pelo conhecimento sociocultural de seu antanho aliado junto aos dados que têm do presente, fomentar uma *atuação consciente e política* por parte do indígena arraigadas em suas bases perceptivas e por ele racionalizadas visando, enfim, o seu futuro.

### 3.3 Pela memória e pela arte cerâmica, passado e futuro se unem ao hoje Mbyá

Ainda em 2012, segui com a minha análise dos encontros cerâmicos na aldeia (mas agora operando mais decisivamente com uma acolhida bibliográfica arqueológica e também etnohistórica de ação). Foi quando me encaminhei para a apresentação às crianças de fotografias de seus objetos ancestrais de barro a partir da obra “Cerâmica Guarani” dos autores Fernando La Salvia e José Proenza Brochado.

Juntos, confirmamos que os trabalhos do povo Guarani de antigamente se pareciam com aqueles que os alunos haviam produzido nas oficinas (mesmos sem ter tal consciência). Curiosamente, os pequenos potes (*karos*) e os cachimbos (*petýnguas*) mostrados no livro de La Salvia e Brochado em muito coincidiram na sua forma com alguns exemplares que ali já haviam sido elaborados por eles, embora os jovens não tivessem experimento visual prévio algum da morfologia de tais peças. Seriam eles “previsores” e/ou “autodidatas”?

Acho que, pelo que por mim se averiguava até então no ambiente da aldeia, já poderia garantir-lhes que não. O que ocorreu, portanto?

Acredito que em meio a todo o processo de aprendizagem (não só advindo das oficinas que eram ali promovidas com a observação e o fomento ao saber sobre as antigas realizações cerâmicas de seus antecessores) eles distinguiam as formas, principalmente no caso dos *petýnguas*, graças à sua educação vivencial de vista e de prática executada diariamente no meio índio (e não apenas em momentos ritualísticos).

Essa resolução não nos favorece a proposição de que esses Mbyá já conhecessem de antemão e até inconscientemente a aparência dos objetos sugeridos – isso, claro, entendendo que eles os vissem, em uma ou outra oportunidade, sendo produzidos pelos demais residentes da aldeia?

Acredito que foi assim que esses pequeninos Mbyá-Guarani tiveram em nossas oficinas de cerâmica a oportunidade e daí o ensejo de manifestar tal conhecimento “precedente”, aplicando-o na forma de criativas obras.

Por essa circunstância se pôde pensar que mesmo de modo aparentemente e “irrefletido”, essa educação comunitária dos Mbyá-Guarani que se evidencia no seu seio comunal de como proceder para melhor se obter – e então defender o seu *nhandereko* – claramente se expressou por intermédio do “... cachimbo usado pelos *karaí* e *kunhã karaí* em momentos fora da *opy* [...], abrindo espaço para uma especulação maior de que tal artefato sempre [...] faz parte da existência e perpetuação da pessoa e das práticas que devem ter para se tornar ‘mais pessoa’ (Mbyá)” (MARQUES, 2009, p. 37).

Figura 22 – Mais um *karo* e um *petyngua* apresentados



(a) Do lado esquerdo, Edilson Karaí constrói seu *karo*. (b) Do lado direito, Adriano apresenta o seu *petyngua*. Registro fotográfico do autor. Camboinhas, julho de 2012.



(a)

(b)

Relembremos, todavia, que estas produções partiram da única orientação que lhes dei até aquele momento e que foi a do processo de construção via acordelamento.

Daí em diante, por conta de sua imaginação, os meninos desenvolveram as demais configurações. Nessa oportunidade, surgiu a imagem de barro dos animais “cobra” (*mbo’y*) e da “tartaruga” (*karumbé*).

Como nós já sabemos após a apresentação nesse texto de certos dados concernentes a significação de alguns dos grafismos Guarani, a primeira é símbolo da etnia Mbyá-Guarani, acreditada como dotada de plenos poderes derivados das esferas celestiais. Enquanto isso, a segunda está relacionada à sua ideia de

paciência e sabedoria ancestral – e, desta feita, muitas vezes é associada pelos próprios nativos às suas figuras sociais dos “mais velhos” da aldeia.

E já que o homem vive em sociedades onde a expressão primeira de comunicação é a da imagem e das suas devidas formas de reprodução, depois dessa constatação de similaridade existente entre aquelas obras cerâmicas ancestrais e as que os pequeninos Mbyá produziam na contemporaneidade, lhes mostrei com o auxílio de fotos do livro de Fernando La Salvia e José Proenza Brochado a decoração *ungulada* (com impressões da unha) feita pelos Guarani de outrora, propondo que então fizéssemos objetos com tal incremento.

Contudo, se faz necessário observar que nem todas as crianças seguiram esse primeiro norte construtivo em direção a tal edificação material e ao aporte decorativo com a textura indicada. Porém, mesmo constatada essa certa atitude de “resistência” da parte de alguns deles, tivemos um bom número de resultados de apropriação dessa sugestão por outros participantes (notadamente, os maiores), enfim criando desses objetos.

Figura 23 – Uma *mbo'y*, uma *karumbé* e um *karo*



(a) A imagem de barro da “cobra” (*mbo'y*) e (b) da “tartaruga” (*karumbé*), além de (c) um *karo* com decoração *ungulada* (com impressões da unha).

Observa-se ainda que aí se mostrava um detalhe mais deslumbrante e generoso: esses índios já incluíram em seus *karos* cerâmicos elementos formais “intrusivos”, com egressões supostas das permanentes cooptações interétnicas – principalmente – com os utensílios de cozinha dos não-índios, percebendo-se neles alças (já antes executadas pelas crianças nas peças) e (agora) bicos. Berta Ribeiro evidencia que “A contribuição do artista...” nas situações de reuniões propostas a partir de uma interetnicidade é “... executar com maestria padrões e temas tradicionais, enriquecendo-os com combinações diversas ou o empréstimo de padrões desenvolvidos por tribos vizinhas...” (B. RIBEIRO, 1989, p. 30).

E nessa simbiose plástica não se revelariam as sôfregas dotações Mbyá em se adequar à diversidade dos elementos existente no mundo, permitindo-lhe sair de um círculo de dependência sociocultural estritamente endógeno? Aliás, haveria alguma “pureza” cultural nesse mundo, um *locus* onde não existisse nenhum tipo de reflexibilidade nos tratos realizados entre as sociedades, garantindo-se então a “castidade” nas suas feições de formação grupal?

Não, não creio... E até pergunto se esses garotos “naturalmente” já não carregam hoje consigo um duplo aspecto societal, de um lado o perfil de índio “aldeado” e de outro, o de índio incluso em meio a sociedade *juruá*? E essa assimilação de variados saberes também não faz parte da arquitetura contemporânea do seu *nhandereko/teko*, como os Mbyá sempre preconizam por seu constante caminhar e agregação de novas experiências pela vida?

Se vivemos em uma sociedade globalizada, a comunicação entre as pessoas não se torna em uma estrutura imprescindivelmente enredada, fomentando inter e intra conexões das mais diferentes ordens?

Creio que há agora na criação artística em argila desses meninos Mbyá uma vigência de ampla liberdade em que já podem fazer escolhas construtivas expressando sua capacidade de se ajustar a informações do que está ao seu redor, integrando características de grupos étnicos mesmo dissemelhantes do seu, mas com os quais convive. Se assim o é, então por que não adotar asas e bicos nas suas obras, se elas podem lhe trazer algum sentimento de *porã* e, logo, de um *vy'á*?

Pode-se salientar da mesma forma que as crianças, nesse sistema de afazeres criativos nas oficinas, mostraram um forte anseio de solidariedade e de préstimos quando produziram os seus objetos. Até porque as mudanças, as transformações e (porque não) as constatadas permanências socioculturais apreendidas podem ser solidamente advindas dessas relações vivenciais profundas. Cooperativos, os pequeninos estavam sempre dispostos a auxiliar uns aos outros, pensando e mutuamente ensinando entre si conhecimentos que fortalecessem os laços de amizade e de câmbios de seus mais variados interesses.



Na imagem acima, as crianças Mbyá compartilham um pote com urucum, semente da qual se extrai um sumo vermelho que aqui os pequeninos índios utilizam para pintar as suas peças cerâmicas. Nessa oportunidade, trocaram impressões entre si sobre as melhores figuras e de como as apresentar em seus trabalhos. Essa atividade logo será melhor descrita no decorrer deste mesmo ensaio. Foto do autor, Camboinhas, 2013.

Embora a frequência dos meninos permanecesse baixa por todo o tempo daquele trabalho executado, a notícia positiva foi que em julho de 2012 tivemos a presença de nossa primeira adolescente em uma de nossas reuniões – mesmo que apenas por esse dia. De qualquer forma, tal acontecimento abriu um precedente para que eu imaginasse o quanto estava sendo observado o trabalho pelos demais índios da *tekoa*, inclusive, neles incitando – e daí a presença da jovem – um desejo de também participarem daquelas nossas atividades.

Na ocasião, ela acompanhou e executou o processo de preparo de seu próprio torrão de barro e depois construiu conosco um *petyngua*, um pilão e uma panela então acompanhada por uma colher.

Gostaria de ressaltar, entretanto, que o episódio de chegada de novos participantes nas oficinas jamais prejudicou o seu andamento, valendo dizer que, foi em decorrência da permanente mobilidade territorial Guarani que se acarretou uma assiduidade flutuante dos envolvidos nessas atividades, fazendo-me adotar didaticamente uma tática em expor de forma reiterada os conteúdos dos encontros para todas as crianças presentes. Deste jeito, sempre voltava a rever com elas aquilo que na reunião anterior já havíamos conhecido e experimentado, reforçando o seu aprendizado e possibilitando aos novos partícipes em acessar esse mesmo saber tão significativo e ali compartilhado.

Figura 24 – Presença de uma adolescente na oficina e uma criança agrega asa (alça) ao seu trabalho cerâmico



(a)



(b)

(a) Uma adolescente (Suzana) apresenta seu trabalho com o material argiloso: um prato (*caguâba*) com uma colher. (b) Júlia mostra seu pote (*karo*) com implemento de uma asa (alça). Registro fotográfico do autor. Camboinhas, Niterói, julho de 2012.

Portanto, a percepção visual de determinados modelos plásticos é preponderante no sistema de ensino/aprendizado não apenas das crianças Mbyá, mas a todos os indivíduos de uma afiliação social. O contorno formal dos objetos estimula os nossos sentidos, desenhando enfim o modo de entendermos as nossas realidades. Lagrou, pela vertente analítica da antropologia da arte reafirma tal mote nos dizendo que as “... percepções em termos de ambiente envolvente são a de um mundo de formas, formas significantes, que tem grande importância nos processos sociais que formam nossos mundos vividos...” (LAGROU 2007, p. 22). Minha ação pedagógica acertou-se aí por uma estratégia em que reviu o saber aferido pelos participantes e ainda lhes deu a oportunidade de preparar-se para o recebimento de novos dados contíguos àqueles já aprendidos até então <sup>29</sup>.

Não seria esse um processo onde se delineia uma ação de núcleos de saber integrados uns aos outros, defendendo um aprendizado que tem funcionalidade efetiva e prostrado não apenas diante do que se aprendeu, mas atento ao que realmente se pode fazer *com* e *a partir* dele? Afinal, não adianta ser apenas um detentor da memória, acumulando-a e sim, *saber agir* com o seu teor. E, destarte, não se reconhece assim que boa parte das noções humanas seja construída conforme alguma ciência nossa anterior (por mínima que seja) ao momento de sua própria apreensão sensível/intelectiva?

<sup>29</sup> “O processo de aquisição da criança ocorre através da repetição das experiências bem sucedidas, que tendem a reproduzir-se até o automatismo para só depois dar lugar a novas aquisições. No entanto, só se tornam hábitos ou técnicas de vida, eficientes e construtivas, se resultantes de uma experiência afetiva. Portanto, enquanto as regras que conduzem ao êxito não estiverem fixadas não é possível orientá-las pela educação.” (ELIAS, 1997, p. 58).

Para robustecer o aprendizado morfológico da cerâmica ancestral Guarani àquelas crianças, por tais especulações prossegui o trabalho oficinairo usando novamente o livro “Cerâmica Guarani” de La Salvia e Brochado.

Como a nossa última “aula” se deteve no arranjo *ungulado*<sup>30</sup>, agora esse estímulo se orientou na direção do aprendizado das técnicas do *corrugado (belisco)*<sup>31</sup> e do *escovado/estriado (raspagem)*. Vendo-as nas fotografias dessa obra acadêmica, os índios iniciaram a reconstrução dos objetos, enfim finalizando-os com esses métodos decorativos.

Para melhor auxiliá-los, levei escovas como instrumentos alternativos para facilitar a aplicação da técnica do *escovado*. Mas qual não foi minha grata surpresa quando, muito naturalmente, parte das crianças se apropriaram de gravetos espalhados pelo chão do pátio da aldeia para realizar a tarefa proposta!

Algo que, empiricamente, elas acabaram por informar a consagrada *práxis* no processo de fabricação ancestral, mas para a qual eu mesmo não havia me recordado e, obviamente, nem sequer havia pensado em realizar...<sup>32</sup>

Todavia, apesar das atividades acontecerem dentro de um ambiente acolhedor e dinâmico de trabalho, ainda permaneceu pequena a incidência de alunos nas oficinas cerâmicas. Mas uma outra novidade foi a chegada do novo professor indígena bilíngue, Isaque da Silva Sousa Karaí, também Mbyá-Guarani e vindo da *Tekoa Itaxim Paraty-Mirim*, onde atuava nessa mesma função pedagógica.

---

<sup>30</sup> Lembrando, no concernente ao nosso (hoje) território nacional que desde a tradição cerâmica Tupiguarani a aplicação do tratamento superficial é importante para a caracterização étnica/estética do objeto realizado, Prous aponta a recorrência desses acabamentos dizendo que “Qualquer que seja a região focalizada, o ungulado, apesar de sempre presente nas fases meridionais, dificilmente chega a uma porcentagem de 10-15%...” (PROUS, 1992, p. 391).

<sup>31</sup> Quanto ao corrugado, o mesmo autor continua assinalando que, “O corrugado e suas variações (corrugado simples, corrugado complicado, corrugado-ungulado) é sempre a decoração plástica dominante, a não ser em poucas fases do litoral central...” (PROUS, 1992, p. 391).

<sup>32</sup> Monticelli diz que os Guarani do passado, quanto a esta técnica do escovado (estriado), apresentavam obras com aplicação de “ ‘estrias impressas’ ou ‘incisas na superfície quando ainda plástica’, sempre paralelas entre si e com as distâncias iguais para um determinado número de estrias próximas, motivo pelo qual concluiu-se que teriam sido executadas por um instrumento semelhante a um pente.” (MONTICELLI, 2007, p. 109). Ainda segundo Prous essa técnica do escovado veio “... substituindo progressivamente o [tratamento] ‘simples’ tradicional...” (PROUS, 1992, p. 390). Por fim, Berta G. Ribeiro também alega que na contemporaneidade, “O tratamento interno e externo da superfície de uma peça de cerâmica se faz com a ajuda de implementos simples: conchas, pedaços de cuias, facas ou colheres de metal. Com essa técnica elementar, mas que exige grande habilidade manual, alisam-se as paredes, preparando-as para o polimento. Estes se processa com seixos rolados, cocos... furtos, sementes, conchas, etc...” (B. RIBEIRO, 2000, p. 135).

Sua presença na aldeia, porém, foi bastante rápida, em torno de apenas um mês, retornando logo depois para Paraty.

Mais uma vez eu estava sem o respaldo de um acompanhamento de tradução linguística para melhor ajudar o meu trabalho...

Figura 25 – Métodos decorativos: escovado e corrugado



(a)

(b)

Configurações decorativas: método do *escovado* (*raspagem*) e do *corrugado* (*belisco*). Registro fotográfico do autor. Camboinhas, Niterói, setembro de 2012.

Entretanto, a cada aula que se dava a linguagem da afetividade entre nós se fazia marcante, abrindo caminhos para um diálogo inscrito além das palavras. E já com indícios básicos sobre a morfologia cerâmica de seus ancestrais (métodos de construção e decoração) procurei atingir com os Mbyá o próximo estágio de meu planejamento de trabalho: o de proporcionar a eles o contato maior com as técnicas de suas pinturas. Porém, antes seria indispensável queimar as peças já elaboradas pelos índios. E como na aldeia ainda não se apresentavam as condições necessárias de infraestrutura para fazer uma cocção eficiente daquelas suas obras, para receber tal acabamento gráfico, antecipadamente já previ tal percalço. O que fiz?

Em conformidade, recolhi previamente os seus trabalhos, levando-os até o Atelier de Cerâmica da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e posteriormente cozendo-os em forno elétrico. Elas deixavam de ser obras em barro para finalmente se transformarem em obras cerâmicas, prontas à pintura. Procedendo nessa linha de ação, “... após a queima...”, diz Andrade Lima, “... a pintura é a forma de decoração de ampla ocorrência, apresentando uma grande variedade entre diversos grupos...” (ANDARADE LIMA, 1986, p. 177).

Com isso em mente, em novembro/dezembro de 2012 convidei o cacique Miguel para apresentar aos jovens os elementos gráficos costumeiramente aplicados nos objetos Guarani. O então cacique Miguel, pelo prisma de “virtuosismo”

disposto pelas habilidades construtivas que alguém supostamente detenha, talvez fosse o indivíduo que na aldeia *Mboy y-ty* se aproximasse ao nosso olhar ocidental em ser o “mais ilustre artista” na contemporaneidade daquele lugar. Todavia, devemos ater nossa atenção que todo Guarani exerce o seu direito de construir objetos para si e para a sua comunidade, insuflando-o de *porã* e, desta feita, atribuindo-lhe a particularidade não só utilitária, mas também de beleza.

Nada melhor então do que um indígena Mbyá para indicar aos seus demais companheiros étnicos os modos de apropriadamente sentir e agir sobre certa materialidade (configurada como parte de um *ethos* sociocultural). Ele compreende o quanto, no caso da cosmogonia Mbyá-Guarani que defende, a associação de forma e pintura dos corpos-objetos está assim agregada, principalmente, não a uma representação visual do item em si, mas a reiteração das ideias que se expandem para além dos limites dessa obra: a visão de mundo que lhe é subjacente.

Lagrou até nos acena que este relacionamento entre homem ameríndio e suas realizações concretas é um “... grande investimento simbólico, cognitivo e emocional deste *ethos*...”, posto na condição de uma “... experiência visual que aponta para o papel importante desempenhado pela visão na sua percepção, classificação e apreensão do mundo...” (LAGROU, 2007, p. 112).

Miguel, desta feita, iniciou sua exposição aos meninos Mbyá mostrando as sementes de urucum (ou *urucu*) que, untadas com óleo ou resina, se perfizeram em uma tintura natural de tonalidade vermelha, tradicionalmente usada por seu povo para fins pictóricos não só nos corpos objetuais, mas também nos seus próprios corpos humanos.

O interessante a se ressaltar nesse momento é que o urucum era conhecido por aquelas crianças menores como fruto do urucuzeiro existente na *tekoa*, mas seu atributo como fonte extratora de tinta só era dominado pelos maiores – isso, claro, bem ponderado se considerarmos apenas aquele grupo de crianças ali presentes.

Foi-me uma descoberta surpreendente que essas crianças menores até então não houvessem tido o conhecimento e conseqüente contato direto com essa costumeira *práxis* “colorística” de seu povo.

Convivendo ali, me garantia uma certeza inequívoca de que a cada dia que passava em (con)vivência junto aos Mbyá eu me certificava que aprendia um dado novo *com e sobre* eles. Certamente muito mais do que só pelos livros que lia...

Com a ajuda de pincéis feitos por Miguel de fibras de junta de palmeira, ele os instruiu a recolher a tinta da semente e em como pô-la adequadamente nas suas peças, criando a primeira cobertura pictórica das mesmas – a de um fundo vermelho.

Figura 26 – Conhecimento e experimentação das crianças Mbyá com o urucum



Processo de conhecimento e experimentação do urucum como tinta de base aplicada às peças cerâmicas das crianças. Registro fotográfico do autor. Camboinhas, Niterói, novembro/dezembro de 2012.

Acho que os saberes sobre os grafismos Guarani usados na cerâmica, sendo orientados por alguém mais experiente e que bem dominava as noções essenciais na sua existência comunitária, foram naquela circunstância de trabalho profusamente transmitidos pelo cacique Miguel aos seus “aprendizes”. Isso facilitou do melhor modo possível a apreensão desses meninos a respeito de parte substancial da sua cultura e do seu patrimônio material/imaterial.

Alega-se inclusive que, pedagogicamente, essa mostra de certos padrões visuais lhes favoreceu a assimilação de considerações endógenas, porquanto apesar de “... os mesmos motivos geométricos amoldarem-se a superfícies e materiais substancialmente diferenciados, exigindo adaptações de ordem técnica...”, efetivamente ali, nas atividades realizadas, percebemos que “... Esses padrões podem revestir-se de conteúdos simbólicos...” (B. RIBEIRO, 2000, p. 137).

Agora coloridos com urucum, os artefatos que produziram estavam prontos a tornarem-se “mais inteligentes”, pois em breve mostrariam aos pequenos Mbyá (pela concisão proporcionada na ampliação visual exercida pelos grafismos) as histórias míticas que estão por detrás de cada uma de suas pinturas.

Assim, dias depois, Miguel deu continuidade ao seu ensinamento dedicado ao cromatismo de base nas obras, considerando o uso tradicional do urucum. Posteriormente, a utilização de outra cor se fez no primeiro plano dos objetos. Lembremos antes, entretanto, que geralmente,

No que tange as tintas... partindo das representações que possuímos das cores aplicadas e que são utilizadas nos motivos, isolamos: o negro, o preto, o vermelho, o ocre, o branco e algumas nuances destas cores que acreditamos seriam através do esmaecimento ou de junções, permitindo aí cores diferentes, mas pouco utilizadas [...] (LA SALVIA e BROCHADO, 1989, p. 97).

Já acerca de sua paleta de cores, sabemos que sua diversidade de aplicação se deve à presença de vários compostos físicos e simbólicos aferidos, onde determinadas imagens significam elementos ideacionais assaz substanciais para a manutenção da cultura Mbyá-Guarani. A harmonia gráfica apresentada nos seus objetos por sua acurada pintura expressa *o como* o índio depreende e nos mostra o universo natural de homens, do bioma e das deidades em que crê.

E estes preceitos são por eles devidamente apresentados ao mundo por intermédio de seus variados itens culturais, principalmente a partir da pintura feita com o “... Negro: extraído do jenipapo... para utensílios diversos e desenhos corporais, como para a cerâmica, plumária, petróglifos e tecidos...” (idem, p. 97). Previsto como uma linguagem, dentro de seu contexto cosmogônico de relacionamento com as múltiplas instâncias existenciais, consideremos então que os “... termos básicos da cor equivalem à abstração de aspectos perceptíveis de acordo com o critério arbitrário de significância...”, até por que “... A cor na cultura é de fato exatamente esse processo de relacionar, e não de reconhecer...” (SAHLINS, 2007, p. 164).

O cacique Miguel, conduzindo-se por essa diretriz de trabalho gráfico/cromático habitual de sua cultura, logo se dedicou a educar os meninos nos desenhos e cores Mbyá, *relacionando-os* aos seus mitos e os ajudando, portanto, a refinar a sua percepção da sutil variação não só do tom utilizado (fundo vermelho X um primeiro plano em preto), mas segundo os seus significados inerentes.

Como se tem dito, nos traçados feitos por essa garotada em nossas reuniões de trabalho oficinairo com o barro, se evidenciava que “... A instabilidade da percepção da figura e do fundo não se aplica somente a seu estilo gráfico, mas a seu dualismo essencialmente dinâmico...”, haja vista que “... Neste mundo, o corpo,

a identidade e o problema da alteridade não são questões categoriais ou classificatórias, mas questões relacionais.” (LAGROU, 2007, p. 29).

Para todos os efeitos, o uso das cores no afazer criativo desses pequenos Mbyá não teria ocorrido de modo orgânico, em um contexto que evocava o corpo não só no seu resultado, mas também no processo de sua própria criação?

Contudo, um pequeno entrave se esboçou nesse momento. Atentamo-nos que Miguel não poderia usar o jenipapo para obtenção da tinta preta, já que dele não dispunha naquele instante ali na *tekoa*<sup>33</sup>.

A solução foi instrumentalizar-se de tintas industrializadas dessa cor, as quais eu me disponibilizei em levar em nosso próximo encontro para a oficina.

Figura 27 – Conhecimento e aplicação de grafismo tradicional nas peças cerâmicas



Aplicação em primeiro plano de desenhos nas obras de barro. Processo de conhecimento e experimentação prática dos grafismos tradicionais da cultura Guarani feita pelas crianças Mbyá. Registro fotográfico do autor. Adilson, Adriano e Cícero, respectivamente. Camboinhas, Niterói, novembro/dezembro de 2012.

Que fique registrado que os motivos gráficos instruídos pelo cacique nesses dias de trabalho são os mesmos aqui apresentados na página 139, explicados por ele em suas subjetividades cosmogônicas às crianças. Parece-me que essa reunião entre o cacique e as crianças nelas fortificou a ideia da relação ensino/aprendizagem carregada de experimentação, de pesquisa sobre os movimentos estéticos que não haviam ainda sido explorados (as pinturas), nutrindo um grande entusiasmo em todos os participantes das atividades.

Por essa resposta positiva dos pequeninos, acredito que o cacique deu o destaque merecido à elas, tornando sua intervenção metodológica de ensino/aprendizado sobremaneira especial para os envolvidos. Ademais, durante o

<sup>33</sup> Quanto à devida aplicação das cores nas peças dos indígenas brasileiros, observamos a explicação de Tânia Andrade Lima de que “... As tintas utilizadas... variam de acordo com as disponibilidades locais, podendo ser de origem orgânica (pigmentos vegetais como o urucu, jenipapo, látex de árvores, líquidos obtidos da maceração de certos vegetais, etc.) ou inorgânica (pigmentos minerais como a hematita, o caulim, etc.). As tonalidades empregadas são basicamente o vermelho, preto, branco e amarelo. Como pincéis, são usados primordialmente os dedos e pequenos estiletos...” (ANDRADE LIMA, 1986, p. 177).

conhecimento que foi sendo adquirido do processo “colorístico”, as crianças foram levadas por Miguel a associar a pintura dos objetos com um dos saberes prévios que já detinham de seu cotidiano: o da identificação da planta que deu origem à tinta usada e existente dentro da aldeia (o urucuzeiro), valorizando-o ainda mais como um patrimônio seu.

Enfim, pelas palavras e ações do cacique Miguel, creio que se reforçou diante dos pequenos Mbyá o valor patrimonial de sua obra cerâmica, ficando claro o *como* e o *porquê* de terem sido aplicadas “essa ou aquela” norma construtiva agregada ao sistema simbólico das peças do passado, haja vista que há uma história (factual/ficcional) “por trás” de todas as suas materialidades realizadas.

Portanto, reforça-se que as configurações construídas pelos índios não são representacionais, mas sim *significativas* da sua realidade de vida cultural, arquitetando relações.

Decerto esse procedimento oficineiro os favoreceu, ajudando na mostra visual de ideias e de recursos com os quais seus ancestrais se relacionavam harmoniosamente com os seus iguais, com a natureza e com os seres ultra-humanos, criando nos pequenos um novo modelo aprendido de percepção, interpretação e de comportamento sociocultural.

Aí se pode perceber a carga de um diálogo índio compartilhado não só com aqueles abrangidos pelo jargão de “outros” humanos, mas do mesmo jeito, com “outros” animais, “outros” plantas, “outros” deuses... Afinal, já sabemos que na realidade Mbyá não há monólogos existenciais: a sua fala factual é para com o todo universal. Não podemos pensar então que essa condição conduziu tais crianças em ser capazes de encontrar (ou pelo menos, buscar) o exato ponto de comunicação entre os dois polos, o de sua cultura e a do *jurua*?

Como um adendo, aí considero que quando esses atributos se consolidam pela arte cerâmica na contemporaneidade Mbyá, também provocam um efeito multiplicador a se espalhar por toda aquela porção humana como um saber atualizado e pertinente ao seu reconhecimento identitário. Decerto, “... atuam como multiplicadoras de conscientização, na medida em que o exercício dos aprendizes suscita o interesse de outros membros da comunidade...” (PELEGRINI e FUNARI, 2006, p. 56). Para o Mbyá-Guarani o artefato pode se desenhar em sua vida como um roteiro simbólico que explora o ontem, o hoje e o amanhã de sua cultura.

### 3.4 Os cernes mítico e artístico *da e na tekoa*: armas de luta às perseguições sofridas

Ora, mas como a maioria das crianças assistidas na aldeia *Mboy y-ty* era pequena (com média de idade entre três/quatro aos sete/oito anos), natural seria que apresentassem algum grau de dificuldades motoras ao executar os seus exercícios de pintura dos grafismos índios mostrados a elas por Miguel.

Dentro dessa circunstância considere-se que essa meninada já estava em uma fase de seu desenvolvimento corporal em que a plenitude de sua capacidade de participar dessas atividades de desenho era muito evidente. Não obstante, durante o seu trabalho de apresentação imagética dos signos endógenos, mostraram não ter ainda as habilidades de controle dos traços necessárias para a *reprodução fiel* dos motivos gráficos Mbyá-Guarani. Quando constataram esse fato, de certa forma me ficou claro que lhes recaiu “sobre os ombros” um sentimento de “frustração” por não atingirem as figuras “idênticas” as do cacique, estas, contenedoras de tão grande carga simbólica para si e seu povo.

Mas não que elas se tenham tornado totalmente abatidas. Contudo percebi uma “pontinha” de tristeza em, diante dos modelos visuais de Miguel, não conseguirem realizar aquelas figuras como intentavam ao começarem o trabalho.

Não se pode negar, porém, que os julgados “defeitos” e supostas “distorções” manifestas naquelas pinturas poderiam ser elementos assaz preciosos no estímulo do potencial realizador (imaginativo e construtivo) daquelas pessoas. Calculo que, desde que se dedicassem a sopesá-los mais acuradamente, as crianças mirariam existirem possibilidades nas suas tentativas, revelando surpreendentes e impensados prismas para as suas ações criativas. Pelos “erros gráficos” experienciados com sua máxima atenção e dedicação, provavelmente descobririam as informações que (aparentemente) se esgotaram no seu fazer e, sobre elas melhor mentalizando, ainda ponderariam achar novas e aquilatadas formatações que os auxiliariam na direção de resolvê-las.

Focando essa questão foi que, logo no princípio de 2013, procurei dedicar um tempo para com elas ampliar sua desenvoltura manual criativa, visando por fim, tê-las futuramente com uma “refinada” destreza de traçado sobre suas próximas peças.

Em comum acordo com os envolvidos, essa proposta lançada por mim aos pequenos foi interessante para que se sentissem mais inseridos no processo de construção dos objetos, para que não esmorecessem diante das dificuldades iniciais e para que quisessem perquirir superá-las em suas formas.

Com a operacionalização de lápis de cor e de folhas de papel ofício foi que procuramos então reproduzir os grafismos que havíamos aprendido com o cacique Miguel Verá, sempre conversando a respeito de seus valorosos significados.

Lembramos todos juntos aquilo que elas queriam nos dizer, as aplicações nos artefatos que conheciam e o quanto neles (cotidianamente) as crianças identificavam a presença dessas linhas. Por consequência, nesses rebusques infantis bem se evidenciou a mostra da sua importância para esses Mbyá.

Portanto, eu acredito ter reforçado nesse episódio (e com tal ação) a memória afetiva e visual desses pequeninos Mbyá-Guarani concernente a alguns dos signos gráficos (e assim tão emblemáticos) de seu arco sociocultural.

Figura 28 – Crianças Mbyá desenhando com lápis de cor e papel



Seguindo o modelo gráfico advindo das aulas ministradas pelo cacique Miguel em dezembro de 2012, as crianças Mbyá deram continuidade ao seu trabalho de pintura, mas agora com lápis de cor e papel em fevereiro/março de 2013. Fotos do autor.

Tomando outro norte temático nessa minha apreciação, gostaria de anotar que, desde os meados do ano anterior (2012) havia um boato interno na *tekoa* de que nos últimos tempos deletérias pressões eram recebidas pelos Mbyá da “sociedade capitalista” à sua volta, se avigorando contra eles em feitos perversos de grande monta. O jeito em que essa notícia circulou até chegar aos meus ouvidos era o de que aquele chão onde se encontravam na praia de Camboinhas seria comercialmente deveras valorizado, um pivô a atizar sobre si a cobiça de certos *juruaís* em uma especulação imobiliária desenfreada e contumaz. E que, não apenas se campeavam ali esses eventos e precipitações por coações de formas distanciadas; nocivamente, estranhas medidas restritivas contra os Guarani começaram a ser concretizar *fisicamente*, atingindo sua comunidade.

Facilmente há de aí se indagar o que fundamentaria essa minha clara sentença de desconfiança de que tais passagens tenham sido efetivamente egressas de “mãos metropolitanas”. Sei o quão seria, por esse estabelecer de um “ato acusatório”, uma porta a se abrir para um precedente perigoso, afirmando que “este ou aquele” coletivo socioeconômico estivesse “por trás das cortinas” tentando provocar algum tipo de mal a tais indígenas sem as devidas provas dos atos apontados. Todavia, como se verá a seguir, os hediondos episódios pelos quais passaram os Mbyá-Guarani em Camboinhas por si só já testemunhavam o quão esses homens eram alvos de bárbaras violências e discriminação naquele lugar, incorrendo em uma constante repressão ao seu esmerado modo de estar e de se entender *dentro do e com o mundo*.

Em tempos tão convulsionados, como a face mórbida de uma relação que não era a de uma saudável fricção interétnica, desconfia-se que foram os empenhos ilegítimos de certos *juruaás* (dominados pela lógica insensata, regidamente deturpada de mercado) que fizeram com que certas centelhas de agressões na região começassem a ser concebidas. A mesma lógica que aberrantemente reputa que “... Na medida em que poderosos interesses patrimonialistas são contrariados, o índio passa a ser visto como um intruso em sua própria terra, um estorvo à ‘marcha da civilização’, um ‘resíduo arqueológico’ inteiramente inútil...” (B. RIBEIRO, 1997, p. 14).

Mesmo tendo o privilégio de estarem inseridos em um ambiente natural bucólico, paradisíaco pelo clima leve, descontraído e alegre tão típico de praia, contra os nativos dali passou a vigorar a lei do mais forte – com a interposição dos mais variados métodos de violência por meios flagrantes de violação dos seus direitos – já que a princípio, não encontravam eco em favor do seu pleno e legítimo desenvolvimento sociocultural nem mesmo nas instâncias estatais que deveriam resguardá-los.

Por uma campanha nitidamente racista, pautada de um lado na posição de uns em garantir (por sua omissão) uma reiterada desigualdade étnica e, de outro, a de ter-se a – quase – “palpável certeza” da impunidade mediante atitudes de ódio e aversão tomadas, decerto naquele momento a discriminação dirigida aos Mbyá abriu diversas oportunidades para que esse abandono reservasse umas tantas angústias mais àquele povo. Presume-se que, envolvidas em valores questionáveis – centrados na usura e pelo chamariz de obtenção de lucros desmedidos focado

naquelas terras –, algumas pessoas passaram a buscar intimidar os Mbyá das mais distintas formas, desejando a sua “desintrusão” do local em que instalaram a *Tekoa Mboy y-ty*.

Mas será que esse era um movimento unânime da comunidade circundante em relação à aldeia? Admito que não. Em uma condição paradoxal, enquanto boa parte dos moradores da região não interferia na vida cotidiana/ritual desses indígenas (grassando, comumente, até certa indiferença quanto a sua convivência com eles), em desacordo com essa densa maioria existia especificamente uma firma de incorporação predial que *com* e *sobre* eles intervinha, alardeando aos “quatro ventos” ser a proprietária “legal” daquele espaço no qual os Guarani estavam habitando.

Decorrente da conjugação de seus comprometimentos financeiros, os índios dele recebiam o esforço em lhes enviar impactantes “avisos” conspirados no intuito de anuviar seus ânimos e de, por fim, conseguir retirá-los dali a qualquer custo. E como o faziam?

Permanentemente essa corporação os contactava para acozá-los por execráveis modos como, conforme os indígenas passaram a me relatar, causar a seu soldo a “visita” ostensiva de homens armados no aldeamento. O que procuravam era difundir nos Mbyá a profunda sensação de medo e mal-estar coletivo que pudesse torná-los menos vitais, inativos, mais maleáveis e submissos à sua influência, esperando neles alimentar a perda de sua força ao não pensar por seus termos socioculturais *suis generis* e, aos poucos, a de irem assimilando propostas exógenas de autodesmerecimento.

Pelo que me diziam os Mbyá enquanto ainda moradores de Niterói, anos a fio, foi tentado colocá-los em situações-limite para alcançar por todo e qualquer viés que acreditasse ser necessário o “incentivo certo” para a remoção daquela afiliação índia dali. Até porque, não à toa, na turva perspectiva de muitos *juruaás*, os “... índios são errantes, que não se apegam ao território, que não tem noção de propriedade, não distinguindo o ‘teu’ do ‘meu’...”, como alerta Carneiro da Cunha (2012, p. 73).

Aparentemente reféns das pressões ditadas por um sistema onde prevaleciam as distorções de caráter de certos indivíduos sequiosos por suas terras em desmedidas pretensões de detenção imobiliária (ignorando todos os dados arqueológicos de sua ascendência que aquele próprio terreno proporciona), diante dos Mbyá-Guarani se presentificou outra constatação da brutalidade e vilipêndio –

que, infelizmente, não eram em nada esporádicos – exercido por parte da sociedade “moderna” a esses “primitivos”.

Ao que então menciono? Esclareço.

Será que não foi tentando disseminar o terror como forma de autoridade (crendo não haver o apego do nativo sobre esse seu território) que os não-índios possam ter promovido um atentado em 2008, quando aquela população Guarani sofreu “na pele” as sombrias consequências da sua aguerrida insistência em defender as suas fronteiras? E qual foi ela? – me perguntam.

Demandando o sítio, a despeito da já insolente frequência de “seguranças” portando armas por ali, as obras de bestialidade da gente automeada “civilizada” chegaram ao ponto de inferir aos Guarani o enfrentamento de um ato incendiário (pelas autoridades policiais constatadamente tido como criminoso). Um agravo assim cometido factual e simbolicamente, pretendendo (claramente) ter algumas sequelas materiais e psicológicas contra eles.

À época, as investigações desse sórdido delito realizadas pelos órgãos públicos (que deveriam legalmente mediar os conflitos e apropriadamente proteger as vítimas desse ocorrido) não surtiram o efeito tão esperado pelos indígenas. E não encontrando respaldo na adequada instauração do inquérito de apuração do caso, os Mbyá, mesmo sofrendo abusos na preservação de sua integridade (física e emocional), se “resignaram” – o quanto puderam – a continuar cuidando do seu direito de detença àquele local. Contudo, agora sustendo um signo de constante e mais acurado alerta quanto às represálias alheias a eles recebidas.

Tudo somado, se esperaria nesse cenário apresentado que os nativos embotassem ao menos em seu ânimo de resistência diante da crueldade *jurua*.

Mas tal qual! Subvertendo as expectativas de seu “natural” abatimento e reprimendas direcionadas contra si, pareceram a mim quase que “ausentes” aos agudos trâmites daqueles ataques em curso. E mais: paradoxalmente, aparentavam até estarem realimentados em suas forças por essa perseguição e pelo jugo que esses desmandos ardorosamente se lhes impunham.

Apesar das dificuldades sofridas, se percebia no espírito desses indígenas o quão se sobressaía uma firme obstinação em manter o seu patrimônio imaterial refletido – a princípio – naquele *habitat*. Até porque tal posicionamento era (e é) um adágio consagrado a partir de que, graças ao sambaqui de Duna Grande – com restos mortais nativos e antigas peças coletadas por especialistas – parte da aldeia

de Camboinhas concebia *de modo palpável* o manifesto ideário de ter sido ali a morada dos seus estimados ancestrais. Na região oceânica de Niterói a mãe-natureza reservara a preservação de um patrimônio de sua cultura egressa, reconhecido como existente – em períodos tanto históricos quanto pré-históricos.

Em prol da ambição *juruá* por um pedaço de chão – erroneamente o compreendendo apenas como mais um dado de arrecadação financeira e de mais-valia –, nossa sociedade ignorou por séculos todo o arcabouço de vivências, de conhecimento previstos por esses homens que tinham por tanto tempo desenhado em suas biografias naqueles ambientes, criando com eles laços de desenvolvimento por uma acentuada percepção de equilíbrio com as energias existentes – humanas e ultra-humanas. As aldeias, epicentros patrimoniais dessas sabedorias, aí as retinham, porém, bem as disseminando quando necessário aos seus residentes por meio das palavras, dos costumes e dos objetos que entre os índios circulavam.

Nestes pequenos espaços de terra que lhes restaram, eles vivenciam sua cultura, suas crenças, língua e tradições, em íntima relação com o sagrado, com o que lhes dá esperanças de viver, como fonte de vida futura, apesar de toda uma existência de sofrimento e perdas. Resistem, apesar de todas as influências e imposições da sociedade dominante, de aparatos de Estado, das leis e de uma cultura excludente (LIEBGOTT, 2010, p. 9).

Considera-se que para os Mbyá o ideal de território é algo que está muito além da concretude de seu solo: ele é convite a lhes incutir a lembrança social de uma ventura idílica, presença concreta que demonstra em seus atributos faunísticos e florísticos o apontamento do compartilhar de suas potências com a sobrenatureza na qual o seu *corpus* individual e coletivo está mergulhado.

[...] cada sítio de aldeia está historicamente vinculado a seus habitantes, de modo que o passar do tempo não apaga o conhecimento dos movimentos do grupo, desde que se mantenha viva a memória dos ancestrais. Estes estão, portanto, ligados ao território, sendo que o foco dessa relação é o local de habitação, isto é, a aldeia [...] (RAMOS, 1988, p. 20).

Daí a importância a qual atentam em buscar mantê-la como fonte de saberes e de memórias sempre edificantes ao seu povo. É nesse núcleo referencial (aldeia) que os Guarani se reúnem dispostos a viver partilhando bens materiais, instrumentos e víveres tanto quanto valores fundamentais da constituição da pessoa Mbyá tais como a amizade, cooperação e a solidariedade entre os seus, alicerçados em pretéritos sentimentos que *Nhanderu* e os demais deuses lhes proporcionam, advindos dos ensinamentos míticos por interferência dos espectros de antepassados

com os quais conviviam/convivem. Fato que harmonicamente os guiam à repleta *vy'á* (felicidade, entusiasmo) neste mundo e também *ao* e *no* próximo.

Pissolato, recolhendo notas sobre o tema, menciona através de seu informante Mbyá, Izaque, dessa relação entre homem, mitos e território:

Ao falar-me de *Yvyju Mirý* que também chama de *Para Guaxu Rovai* (que ele próprio traduz como “Terra Eterna Divina” ou “[terra] do outro lado do ‘mar’ grande”), Izaque comentou: “quem vai para *Yvyju Mirý* passa para a Terra sem males com corpo, vive lá, não volta com corpo, diferente de quem vai para Nhanderu (isto é, quem morre); este vai e volta com outro corpo” (PISSOLATO, 2007, p. 406).

Esse torrão de terra é, portanto, para o Mbyá um lugar onde seu *modus vivendi* pode prosperar, onde um comedimento salutar entre “o físico, o moral e o espiritual” se dá, experienciando *ao* e *com* o grupo uma imergência na sua consciência pessoal e comunal para um bem-viver que transpassa o agora e já antevê o futuro com promessas de contentamento – inclusive, pelos dogmas endógenos que sustentam sobre as propriedades influentes que a terra pode ter no seu processo de trânsito às esferas do sagrado tanto em vida quanto no pós-morte. O território é de grande peso subjetivo para o Mbyá, favorecedor de bem-estar para si e para o outro, isso quando pensado que tal alcance é sucedâneo de um estágio proveniente desses demiurgos, moradores e protetores da natureza e também aferido nesse mesmo viver coletivo por intermédio de seus *mitopoemas*, inegavelmente insuspeitos à eles e que, por sua vez, podem ser atravessados pelas práticas artísticas desse povo.

Sendo a *tekoa* um campo entendido (e estendido) como um cerne de aprendizado e de recordação, a dinâmica psicossocial comunal a ela atribuída acaba por ser um dos tópicos mais sensíveis do panorama da acepção de cosmovisão Mbyá, abrangendo enfim que “... não são os lugares que lhes pertencem, mas eles que pertencem aos lugares” (LADEIRA, 2008, p. 114).

Como uma insígnia de resistência e permanência de seu terreiro sagrado ante a ostensiva ação predatória dos não-índios, esses indígenas terminantemente negaram-se a dele desistir. Por desdobramento, negaram-se igualmente a relegar ao esquecimento todos os seus convencimentos, costumes e as suas realizações em arte, pois pela estima das narrativas por ele operadas (tão prenes de significados míticos intrínsecos) foi que os Mbyá, até hoje, se apoiaram para afastarem-se do alcance de todas as dificuldades promulgadas no decorrer de sua história por esta terra.

Nesses termos, a arte se caracteriza como um *dispositivo político indígena* – refletido nessa mesma resistência territorial – e conservado pelas suas escolhas feitas a partir da coligação que mantém desde muito tempo com o cabedal de seus subsídios históricos, técnicos e (principalmente) afetivos. Uma relação que repousa, portanto, no compromisso de produção e perpetuação do seu conhecimento. E não só isso: ela assenta-se na premissa de uma construção e de uma preservação da sua memória inerente, haja vista que a cada período em que se manifeste, a arte vem mostrar *o como* a vida comunal se dá naquele determinado instante, além de, concomitantemente ser, no presente, um poderoso ampliador da visão de seu antanho.

Foco mais detido de nosso estudo, a cerâmica é participante dentro da cosmogonia Guarani – desde a sua mais longínqua manifestação – por uma tipologia de artefatos que, segundo a intenção de seu criador/usuário, é capacitada a fazer a ligação simbólica entre homem, natureza e seres ultra-humanos reforçando dessa reminiscência a qual são tão afeitos.

E sendo a argila para a crença Guarani uma propriedade representativa do corpo/alma, ela demonstra também o quanto se há de imaginar possuir um espelhamento (enredado na concretude emblemática do barro que se faz, se desfaz e se refaz) onde a avidez humana enfrenta as vicissitudes da vida, ansiando vencê-las ao desencadear estruturas ideológicas de representação mítica ensinada, recordada e pelos Mbyá praticada.

Acaso não se torna esse seu “sonho cósmico” – exposto pelo item artístico – um ineliminável fator identitário quando (já outrora) o objeto reforçasse as utopias de sublimação Mbyá da simples convivência cotidiana à patamares de alcance do que lhes seria mais desejável e oportuno, tanto para a sua sobrevivência (mundana/espiritual) enquanto sujeitos individualizados quanto como integrados no seu coletivo? Afinal, aí se considere que, “... a arte indígena não pode ser vista apenas como arte, ela concentra em si a ordenação do modo de vida e da visão de mundo que essas populações criaram para si e que representam o que chamamos cultura e identidade.” (BARÃO, 2007, p. 13).

Ainda ilustro a estima territorial refletida nas obras terrosas Mbyá por uma revisão bibliográfica dos trabalhos arqueológicos de Prous na região do Rio Grande do Sul. Para isso, retroajo no tempo, aceitando a teoria etnohistórica assaz em voga de que os Tupiguarani (que sofreriam uma cisão no seu processo migratório donde

parte viria a futuramente formar a assembleia Guarani) <sup>34</sup> são oriundos da zona amazônica – alçando depois o extremo do cone-sul – e posteriormente voltando-se no sentido contrário (sul-norte) para dominar outras áreas desse continente (BROCHADO, 1989).

Prous indica terem ocorrido – há aproximadamente 4.000 BP – transformações consideráveis no *ethos* das populações que ali viviam (povos não Tupiguarani), pontudas na apropriação de seus insumos para a concretização de certos utensílios e, obviamente, havendo uma decorrente alteração nas técnicas de construção e de percepção ressignificativa dos mesmos. Até aquele momento, a preponderância local era a de uma cultura pré-ceramista que logo veio a ser modificada pela inicial – e daí progressiva – incidência de peças de barro que, de acordo com Prous, foi um acontecimento derivado de seus contatos com as parcelas Tupiguarani egressas do nosso meridiano continental.

De pontas de flecha líticas e ósseas, a apresentação do seu material de defesa (inclusive, aí elencando as armas de arremesso, as típicas boleadeiras sulistas) passa a ser diferenciado das suas predecessoras por uma constante reiterada: os itens criados são feitos – agora – a partir do material cerâmico. E as prospecções realizadas naquele território mostram as mais consistentes – e graduais – transformações vividas pelos homens dali na “... (fase Rio Pardinho, já na nossa era)...” quando “... há traços de aculturação com as tradições regionais Humaitá (sem cerâmica) e Tupiguarani (ceramistas).” (PROUS, 1992, p. 145; 155).

Nesse âmbito, Meliá até corrobora dessa assertiva de Prous de uma vinda e de um assentamento desse homem Proto-Guarani àquele lugar ao indicar que

Os primeiros habitantes do Rio Grande do Sul datam de 11.000 ou 12.000 anos atrás. Mas é a partir de 5.000 anos antes de Cristo que a presença desses povos indígenas se fez sentir com mais força [...] (MELIÁ, 1984, p. 4).

Não obstante... O que podemos proferir condizente à significação que, provavelmente, à época esses objetos cerâmicos poderiam neles suscitar?

---

<sup>34</sup> Darcy Ribeiro reafirma a teoria de Brochado quando assegura que “Apesar da unidade linguística e cultural que permite classificá-los numa só macroetnia, posta globalmente aos outros povos designados pelos portugueses como tapuias (ou inimigos), os índios do tronco tupi não puderam jamais unificar-se numa organização política que lhes permitisse atuar conjugadamente. Sua própria condição evolutiva de povos de nível tribal fazia com que cada unidade étnica, ao crescer, se dividisse em novas entidades autônomas que, afastando-se uma das outras, se tornavam reciprocamente mais diferenciadas e hostis.” (D. RIBEIRO, 1995, p. 32-33).

Pontuar acertadamente essa proposição é impossível. Mas essa dissertação já foi abarcada por diversas vezes pela hipótese de que, sob a ótica Guarani, tais artefatos arrecadavam para si uma feição comprometida ao cômputo de um elo afetivo aproximado com as demais dimensões de sua vivência.

Em conformidade, é pelo meio formal e pictórico que as peças que produziam ofereciam-lhes "... a sua concepção de existência, do cosmos, a maneira de estar no mundo de relacionar-se com ele e com os homens..." e, desta feita, deixavam claro o seu intento de neles serem "... utilizados os mitos como recurso, instrumento de decodificação do significado dos desenhos geométricos presentes na cerâmica Guarani." (TOCCHETTO, 1996, p. 36-37). Formal e graficamente (e aí se entende bem a preocupação das crianças em expressar da melhor maneira os traços em suas obras nas atividades de pintura) existem – para eles – interpretações Mbyá dos sinais que indicam diferentes (e integrados) fenômenos da natureza e, também, da sobrenatureza que indicam, influem, avigoram e transformam, há muito, a sua vida.

Pela constatação de Tocchetto, esse seria então um sentimento presente na filiação Guarani apenas em seus dias já idos?

Não. Como repetidamente confirmado, ainda hoje se percebe que "... a arte mbyá-guarani é concebida não como uma representação de ideias, mas como um *corpo* que se apresenta sob variados aspectos segundo suas relações – um acontecimento, um *corpo/forma*, um *corpo/memória*." (CAMPOS, 2012, p. 62). De fato, desde a sua chegada e constância ancestral no sul do continente – e com a sua vindoura extensão territorial dos Tupiguarani na direção setentrional – os (futuros) Guarani sempre mantiveram a sua identidade exaltando dessa memória sociocultural por intervenção de suas concretizações palpáveis e igualmente impalpáveis por seus objetos, por suas palavras – *omoixicãs* – e por suas práticas exercidas (explicitando esses *corpos/memória* e *corpos/forma*).

Essa construção intangível/tangível que abrange, no nosso caso de estudo, o componente Mbyá-Guarani de barro em todas as áreas de sua vida (prática, estética e/ou cerimonial), mesmo hoje na contemporaneidade, faz com que a obra surja diante deles como um texto dotado de fluxo poético contenedor de importância ímpar à sua cultura, detendo em si elementos subjetivos fundantes e os fazendo aspirar em seu emprego o simbolismo patrimonial mítico adjacente ao artefato (sua *forma/força*). O *porã* se localiza nesse espaço que nós, "civilizados", poderíamos até

detectarmos como sendo ambíguo: de um lado, subjetivo como ânimo agenciado – no caso – pelo *nhaiu* e, por outro, objetivo pela lide constitutiva de seus itens.

Porém, para os nativos sua potência é harmônica e vai além da categorização das coisas, fazendo com que “mergulhem” em um estado emocional conforme as enunciações contidas nas narrativas desse processo criativo do pensar e fazer, conjurando os desdobramentos primordiais para a sua constituição mnemônica (e identitária).

Vide os resultados obtidos nas oficinas de cerâmica promovidas na *Tekoa Mboy y-ty*, quando as crianças elaboraram potes, “urnas” e pratos (ou seja, *karos*, simulações de *cambuchís* – assim tipificadas por mim graças às suas menores dimensões do que as peças originais – e *caguâbas*) não apenas nos moldes de sua própria formação “clássica”, mas apostando nas novas contribuições que conheciam pela sua cooptação diária com o mundo “cosmopolita”.

Sim, por tal implemento material (barro) o trabalho artístico ali realizado se inspirava no costumeiro, contudo, sempre admitindo que essas ações poderiam extrapolar o contexto de suas técnicas características do seu passado cultural naqueles artefatos, seguindo uma longa empreitada que impressiona por sua dupla ambição: a estética e a temática (isto é, do exercício de um efetivo *porã*, integrando o elemento plástico antigo ao atual com contentamento). Tanto o é que enveredando na investigação de ferramentas de ignição ao seu maior e melhor desenvolvimento sensível e cognitivo, naquelas reuniões na aldeia se pôde acompanhar o paulatino “refinamento” dos participantes para adquirir e utilizar das suas ciências cotidianas em suas peças, relacionando-as com o conteúdo visual/simbólico dos itens de outrora. Assim, objetiva-se trazer “... o modo de fazer e viver guarani como matéria de reflexão...” (BIASE, 2001, p. 101).

Não nos parece assim também ser esse o *porã* que vem em socorro a ajudá-los a criar a “coisa certa” e que, versátil, igualmente os auxilia a idealizar o próximo passo ao bem agregar “utilidade” e “beleza” a fim de aprazer, agora, o desejo do Mbyá?

Como agentes capazes de ter experiências emocionais, sonhos e pensamentos livres, esse processo plástico aparentemente “disruptivo” frente ao consagrado construto narrativo/visual Guarani (visto pelo senso comum, como arte indígena, regamente “obrigado” a ser “coisa calcificada”, “imutável”) parecia mudar igualmente o modo de aprender daqueles meninos, porquanto abertos a

experimentação segundo os subsídios angariados no seu dia a dia, traziam à tona o suporte de soluções adequadas para si, mas sem jamais infringir as determinantes básicas de sua sociedade.

Analisando a formalidade dos objetos cerâmicos, puderam ressignificar os artigos conhecidos e produzidos nas oficinas na *tekoa*, renovando-os (ao aplicarem, por exemplo, asas e bico nos *karos*) e fazendo bem conviver as suas cultuadas peças “clássicas” com as admiradas novidades de atributos da “modernidade”.

Decerto, o item de barro, imbuído de subjetividades que são ampliadas pelas conjecturas míticas que pairam sobre o aldeamento desde antanho, denota aí indícios de ativação *política* desses jovens, desdobrando – mesmo que ainda não tenham consciência disso –, um olhar que, terminantemente, nega ser a cultura índia “algo estagnado” no tempo.

A arte então move o Mbyá a resguardar uma memória local, lembrança social de formulações imagéticas, afirmações, competências e comportamentos (que, dentre as eras, são dinâmicos sim!), legitimando suas tradicionais confianças.

### 3.5 A *Tekoa Kaaguy Hovy Porã*: a promessa de um bom viver

Diante da perseguição que sofriam, os Mbyá de Camboinhas resolveram sair daquele local e se instalarem em um terreno cedido pela Prefeitura de Maricá. Apesar de, à primeira vista, aparentar que o abandono das terras de Camboinhas lhes significasse uma flagrante derrota (ou, por uma segunda ótica, ser representante de um possível retumbante sucesso), o que a eles prevalece em importância é que o seu “fantasiamento sobre o oculto” aí cria argumentos culturais persuasivos o suficiente para sustentar um robusto vínculo de afinidades mantidas também com o meio circundante, esteja esse *locus* onde estiver, então garantido pela graça e pela proteção de *Nhanderu*. Ou seja, o que se pode concluir é que a sua preocupação se concentra realmente em conseguir sustentar o seu devido *modo de viver* e não propriamente a ideia de *onde viver*.

É claro que esse *onde* tem a sua importância na constituição da pessoa Mbyá, pois impregnadas pela confiança Guarani nesses desígnios divinos, as *tekoas* são *locus* em que se quer ter uma aprazível convivência e compreensão com o

“outro”. Ela é o núcleo mnemônico (e, óbvio, patrimonial) alicerçado na Terra por constantes câmbios e transformações providos no processo de conhecer, produzir, dar, receber e de retribuir as múltiplas experiências aferidas. Elas vão além da fisicalidade do solo: são modelos de convivência, aprendizado e de contentamento entre os seres. E as conjecturas de uma integração entre territórios que sejam dotados de características geofísicas espelhando princípios míticos favorecedores a esse relacionamento saudável entre os seres, não os restringem a uma só área; elas avalizam a possibilidade do constante campeamento por novos sítios de habitação e coexistência <sup>35</sup>.

Desta forma, acima da segregação espacial e da violência urbana cometidas contra eles, “... os Guarani procuram viver e formar aldeias...”, onde sua inabalável força moral e seu corajoso senso de responsabilidade para com suas alteridades lhes dão a imperiosa destreza para, independentemente de onde estes se localizem, buscar eleger “... lugares com os quais se reconheçam, onde podem reproduzir os elementos e as condições que lhes permitam pertencer...” (LADEIRA, 2008, p. 114).

Com o histórico de superação de tragédias mostrado no seu extenso arco societal, esses homens têm a noção do eloquente poder exercido – tangível e intangivelmente – nas suas práticas, por palavras e nos artefatos para a preservação e – quando preciso – regeneração de sua cultura (também) por intermédio da terra com a qual, junto a esses espíritos e deidades, compartilham. Para os Mbyá-Guarani essa premissa é incontestável, não se tratando em nada de algo hipotético. Ela é uma solução muito plausível a partir de seu ponto de vista integral em curso, quando em sua prosaica vida o pensamento “abstrato” comunga com a sua efetiva ação na área do concreto.

Não à toa, naquela circunstância de deslocamento vivida à época, longe estavam de entregar-se à amargura ou ao desespero. Amparados por seus dogmas mitológicos preditivamente acreditados, venciam gradualmente as dificuldades pelas quais passavam projetando a calma e a segurança necessárias para almejar um

---

<sup>35</sup> “Os elementos que compõe o meio natural das aldeias – águas, solos, montanhas, vales e algumas espécies vegetais – são privilegiados pelo Guarani... Além de suas características intrínsecas, o local de inserção e a disposição de determinados elementos em relação ao conjunto são os indicadores mais precisos da conveniência do lugar para a formação ou permanência de uma aldeia: uma fonte de água banhada pelo sol nascente, a palmeira jerivá (*pindo etei*) no alto de um monte, os próprios montes de onde se vê o mar, os recortes da terra pelos rios” (LADEIRA, 2008, p. 109).

bem-viver – mesmo que agora, um bem-viver a ser desenvolvido em outra localidade que não Camboinhas.

Deixar a *Tekoa Mboy y-ty* e mover-se rumo à Maricá não foi um “dramático problema” para os Mbyá. Principalmente porque, como apreendido, eles encarnam uma política existencial de saberes adquiridos sistematicamente desde o seu nascimento, disposta no apontamento de que sua questão básica é a de ser vivente em plenitude de satisfação (o *vy’á*) – conquanto se lembrem e sigam corretamente todos “códigos de conduta” fundamentais de sua cultura. E de que, igualmente por essa fé, as aflições pelas quais singram de tempos em tempos são decerto circunstanciais, momentâneas, tendendo a cessar conforme a manutenção no seu “bom caminho”, vide que

[...] O conhecimento aqui decorrente de uma atitude – de concentração – corresponde ao que os Mbya comentam como “pensar” (*-pêxa*) em Nhanderu ou lembrar (*-maendu’a*) dos deuses. Aqueles capazes de não se afastar, “não esquecer” – como dizem frequentemente – o vínculo com a divindade, que se inaugura no próprio envio da alma-nome portada por cada pessoa, continuariam a adquirir repetidamente saberes-poderes para a vida, como os que captam saberes ou cantos nos sonhos ou durante o ritual da reza, os que adquirem conhecimentos sobre remédios, os que são capazes de perceber o “bom caminho” (*tape porã*) que Nhanderu lhes mostraria, por exemplo, na tomada de decisão sobre o abandono de um lugar e a escolha de outro, para se visitar ou morar (PISSOLATO, 2007, p.358).

Não se pode negar que esses padrões, além de acordados em ideários cosmogônicos ainda se ajuízam ante um empreendimento panorâmico vertido sobre os imperativos de sobrevivência imediata do grupo.

Na realidade Mbyá, um dado está diretamente correlacionado ao outro, havendo

[...] um predomínio extraordinário da religião em todas as esferas da cultura, inclusive a economia, a ponto de as atividades econômicas aparecem, não raro, como simples pretexto para a realização de cerimônias de contato com o sobrenatural e controle dos poderes pessoais que se julgam ter influência no destino dos homens. Quer seja um puxirão, a colheita dos produtos da roça, a partir do invulgar – tudo, enfim, pode ser motivo para rezas e danças rituais (SCHADEN, 1974, p. 38).

Esta ocorrência de mobilização intersítios responde, destarte, a precisões dessas duas ordens, sendo vigentes na data mais remota da sua formação estrutural comunitária.

Seguindo sua intuição cosmogônica legada de que a idealização, o signo e os corpos sensíveis e racionais de seus homens são elementos que formatam as materialidades e imaterialidades culturais de que se abastecem cotidianamente, os Guarani de Camboinhas mostraram dessa consciência.

Movidos por uma intimidade com o sagrado, poderiam ser afortunados no seio de outras terras tanto quanto o foram em Niterói. Fator que, com tranquilidade, chancelou a sua iniciativa de traslado a Maricá.

[...] A mobilidade, chamada pelos guarani de *jeguatá* (caminhar) é, portanto, elemento constituinte da forma tradicional de ligar com os seus e também com os outros, marcando através de aproximações e distanciamentos a sua ocupação e relação com os espaços [...] (LEWKOWICZ; PRADELLA, 2010, p. 83).

Assim eles partiram dali, dirigindo-se a *Tekoa Kaaguy Hovy Porã* (*Aldeia da Bela Floresta Verde*) em São José de Imbassaí. E foi na segunda quinzena de julho de 2013. Eu não conhecia o lugar, porém, mesmo no decorrer do itinerário feito até aquela localidade onde estavam já pude depreender a grande diferença “ambiental” entre a região de Camboinhas e aquela em que me encontrava no momento.

A despeito de Camboinhas ter formidáveis faixas montanhosas de Mata Atlântica que circundam toda a sua praia (Serra Grande e Morro da Viração), em tais encostas despontam a presença de edificações *juruás* que as “maculam”. Tanto no percurso de ônibus feito para conhecer São José de Imbassaí quanto na própria arena do aldeamento, verifiquei que isso não acontecia. Era “mata virgem”, pelo menos naquilo que, à primeira vista, se poderia perceber.

Caminhando da BR-106 (Rodovia Amaral Peixoto) à *tekoa* pelo único acesso que conheço – um percurso de aproximadamente três quilômetros realizados por uma estrada de chão de barro batido –, ia compreendendo que adentrava em um local repleto de espécies arbóreas e arbustivas exuberantes. Vivacidade que foi notada ainda mais nos limites do povoado em formação quando, impressionado pelo encanto do lugar, lá me deparei com uma topografia de formosos contornos de maciços rochosos recobertos por essa diversidade vegetal que compõe as suas paisagens – a de um relevo florístico silvestre de mangue/restinga. Ademais, ali obtiveram uma segunda vitória.

Em razão de perseguirem a manutenção de uma boa qualidade de vida, a possibilidade de estarem “isolados” dos não-índios lhes agradava, pois este era um desejo já reclamado por eles. Apesar de amáveis e solícitos a todos os passantes que visitavam a *Tekoa Mboy y-ty*, era assaz comum se ouvir queixas derivadas de certo incômodo sentido pelos Mbyá quando (principalmente) as pessoas cruzavam o território sagrado da aldeia sem respeito algum a ela e a seus habitantes, simplesmente para sair de uma ponta da praia de Camboinhas em direção à outra,

em Piratininga. Era como se a *tekoa*, para os transeuntes “brancos”, fosse um espaço totalmente público no qual ninguém (humanos e não-humanos) morasse, ou melhor dizendo, *vivesse*. Já a *Tekoa Kaaguy Hovy Porã*, bem afastada de centros urbanos e mesmo da praia (dista desta em uns quatro quilômetros), fica mais resguardada de *jurúás* que possam vir a, de alguma forma, desrespeitar os seus homens e mesmo a sua cultura.

Aliás, quanto a isso, Lewkowicz e Pradella previdentemente nos recordam que

[...] No passado, em incontável número de vezes preferiram partir e se ocultarem dos brancos a encarar uma situação de conflitos. Até que sua estratégia de distanciamento tornou-se inviável diante da presença de uma população milhares de vezes maiores que a sua. Nesse contexto, a existência tranquila, próxima de plantas e animais importantes na constituição e na manutenção da humanidade (para os Guarani a condição humana não é algo dado e inato, mas depende de constante cuidados e manutenção) tornou-se cada vez mais difícil, assim como a possibilidade de plantar, de gerar vida (*mbojera*) e viver em alegria (*vy'á*) tornou-se cada vez mais limitada [...] (LEWKOWICZ; PRADELLA, 2010, p. 86).

Não quero dizer com isso que, na contemporaneidade, eles estão procurando se preservar apartados, longe do convívio conosco. Até porque continuam dependentes financeiramente da presença do “não-índio” no sistema mercadológico que apoia sua subsistência tanto nas vendas de seu artesanato quanto na de produtos comestíveis – como o era feito em Camboinhas<sup>36</sup>.

Além disso, existe a brilhante perspectiva futura prevista por Darcy em se criar um centro de cultura indígena no terreiro da *tekoa*, empreendedora incluindo um “restaurante” que servirá aos comensais apenas alimentos de consagrada origem Guarani e que (pretendidamente) serão servidos em pratos de cerâmica produzidos na própria aldeia.

Retomando o aspecto cosmológico refletido sobre as terras de sua vivência, outro ponto (positivo) e comum aos dois terreiros é a marca vegetal neles verificado com bastante constância da “*Pindo etei...* traduzido pelos Mbyá como ‘palmeiras verdadeiras e eternas’ que indicam, conforme as suas disposições, os locais propícios para a formação de aldeias...” (LADEIRA, 2008, p. 118).

---

<sup>36</sup> Como alega Cristina Campos, o artesanato se constitui em “... um modo de subsistir pela via da arte – uma economia que se dá na produção de artefatos para o consumo externo – requer a ressignificação de sua cultura material, um entendimento que permita incorporar esse novo significado do *nhanderekó* mbyá-guarani...” (CAMPOS, 2012, p. 79).

A partir dessa planta, bem como do bambu (igualmente conhecido por *taquara/porongo*) é que se faz boa parte da sua obra rotineiramente utilizada, cambiada e enfim comercializada na aldeia e as quais, por extensão, também compõem miticamente todo o corolário de suas mais íntimas convicções – até mesmo – a de constituição primeva da *persona* Guarani.

[...] Da planta porongo, também símbolo de *Jachuka*, fabrica-se o *mbaracá* dos homens. Da mesma fonte nasce o bambu, do qual se produz o bastão de ritmo das mulheres. Dessas duas plantas surgiram a humanidade, homem e mulher (CHAMORRO ARGÜELLO, 2008) (CAMPOS, 2012, p.77).

Figura 29 - *Pindo etei* e Miguel trabalhando com ela



(a)



(b)

(a) Na primeira foto, pequenas toras de *pindo etei* já cortadas no pátio da *tekoa* para utilização prática – como combustível em fogueiras – ou para uso artístico – (b) vide Miguel criando uma figura animal a partir desse insumo na segunda foto. Registro imagético do autor. São José de Imbassai, Maricá, agosto de 2013.

Nesse quesito, se oportuniza responder ao temor exposto por mim há algumas páginas atrás de que, se não mais houver *tekoas* nas quais o Mbyá-Guarani desenvolva o seu *modo de ser* (com acesso aos insumos preciosos que poder expressar, materialmente, as suas crenças), de que forma se sustentaria com o tempo o seu patrimônio sociocultural? Como perpassaria adiante a sua ciência adquirida e a aprimoraria, adequando o seu *nhandereko/teko* segundo as conveniências e imperativos do seu mundo presente?

Essa preocupação se finda ao percebemos que onde quer que hoje vão (e ainda irão), *sempre* se instalará a *tekoa*. A *tekoa* que não é tão-somente terra; a *tekoa* que é manifestação de um ideário, de memória, de uma aprendizagem e de suas *práxis* socioculturais. *Tekoa* que é *espaço político*.

Os Guarani carregam consigo então desse discernimento, fazendo de cada nova paragem um *locus* que ecoa das suas paixões acreditadas, do louvor à lembrança geracional, do mergulho no imaginário grupal a efetivação de atitudes, fomentando-se pensar sobre sua identidade através da sua cultura. E o processo de sua mobilidade garante e corrobora isso, pois engajados em territórios de convívio criativo, suas realizações são mais que simples apêndices dessa cultura: se

caracterizam como promessas de acesso a outra realidade, aos nossos olhos impalpável, mas – para eles – transmissora de autênticos valores. Quando o Mbyá se “dispersa pelo mundo”, antevê por tais atividades maiores chances de abranger inéditos saberes que lhes possam ser *porã*, facilitando o alcance de maior *vy’á* para si e para os seus. Isso admitido pela conscientização atingida rumo a uma percepção e reflexão condizente às inúmeras inferências simbólicas possíveis de se estabelecerem dentro de uma área, indícios delineados na correspondência que esses Guarani têm com as determinantes da sua tradição. A mais evidente delas é a troca de energias ocorridas entre os seres, ideia deveras aproximada do conceito de *mana* expresso por Mauss. Associar-se com a devida deferência a “outros” nos seus ambientes de vivência é um processo educacional Mbyá.

Direcionados pelos pajés aos locais mais ajustados em que deverão morar para alçar o bem-viver anunciado por seus guias espirituais, os Mbyá criam laços simbólicos de compartilhamento com os *parentes* – entendidos não só como humanos, mas em uma condição “multiétnica”, como parceiros existentes na natureza e no mundo ultra-terreno. Aí então os índios traçam o seu *tape porã*, isto é, o seu “bom caminho”, mantendo corretamente o seu *nhandereko/teko* para lhes ser permitido ampliar a rede de reciprocidades em cada recanto no qual chegam. Isso feito, pois só assim acreditam que eles terão as boas respostas de todos os seres que ali já vivem.

Mas... como, no seio de seus acampamentos, eles provam dessa consideração para com os seus “outros”?

Afora a reverência que fazem por intermédio de seus costumes de reza, de cantos, de posturas tomadas enquanto integrantes da coletividade Guarani, nas novas moradas os nativos se envolvem com o meio ambiente de forma integral para, sequencialmente, com ele melhor se aproximar e alimentar frutíferos diálogos.

Se lembrarmos de que a *Jasuka* seja uma entidade da qual se principia o universo e que a *energia de vida* por ela demonstrada se dá em tudo que nos circunda, claramente, a natureza também dela é assaz municada, porquanto “... Ela é origem de todas as coisas, inclusive do Ser Criador, *Nhanderu Ete* que surge, nasce, descobre-se a partir da substância mãe...” (FRADE; REIS, 2010, p. 47). Daí o conjunto biótico ser encarado pelo índio como um *ser vivente*, dele merecendo seu pleno respeito e devoção. Os Guarani se apropriam com bastante veneração dos recursos naturais nos lugares selecionados para serem seus *habitats*, haja vista que

“... o interesse dos Guarani na conservação das matas é um interesse vital, pois este é ainda o único espaço para, enquanto sociedade, viverem seu modo de vida segundo sua cosmologia...” (LADEIRA, 2008, p. 51).

Se tal proposta se expõe como verdadeira penso que, acaso os Mbyá realmente tenham incinerado a *Tekoa Mboy y-ty*, essa questão não seria mesmo a confirmação da premissa desse homem entender-se como conexo com uma série de alteridades e que, com elas se relacionando de modo benfazejo, regidamente mostraram a sua cota de reciprocidade por tudo aquilo que gozaram por tanto tempo ali, expressando sua gratidão a espíritos como a *Jasuka*. Não seria, portanto, “destruir” e sim, “devolver” aos elementos do cosmos aquilo que lhes fora oferecido em Camboinhas para dar-se então continuidade ao seu mais primoroso bem-viver. Por extensão, quando relato que tanto em Camboinhas como em São José de Imbassá se verifica existir a extração vegetal no meio ambiente – seja de *pindo etei* ou de *taquara/porongo* – entendamos que esse consumo é mediado pela necessidade sem exageros de uso, apenas imediata e sempre comedida pelos índios. Nas duas aldeias tive a firme constatação de seus empregos no procedimento prático – *grosso modo* sendo destinados como combustível nas fogueiras onde preparam os alimentos, onde se aquecem e pelas quais iluminam o pátio e as suas casas (e, evidentemente, também na construção das mesmas)<sup>37</sup>. De igual forma, os percebi presentes (os insumos vegetais) pela elaboração artística nativa, que é um claro modo de se suprir desse imperativo de continuação do conhecimento geracional coletivo, preservando-o como patrimônio do grupo.

Partindo desse pressuposto é que elejo como ilustração as feitura de Miguel que elabora diferentes animais a partir desses materiais (*pindo etei* ou *taquara/porongo*), perquirindo posteriormente comercializá-los. Cada peça que produz é carregada de sua imanente simbologia e potenciais “poderes” e são, de acordo com o que creditam os índios como sendo a sua “realidade”, aptas até a inferir (conforme forem usadas) na identidade Mbyá – para o bem ou para o mal. E se as obras podem influir no transcorrer da sua biografia, não se ignora que as matérias que as constituem, dotadas de *forma/força* advinda da *Jasuka* tanto quanto o objeto pronto, precisam ser observadas com atenção pelo artista.

---

<sup>37</sup> “Habitações tradicionais: pequenas construções em duas águas, feitas com troncos ou bambus, fincados no chão e atravessados horizontalmente, amarrados com cipós. Estrutura preenchida com barro amassado com as mãos e coberta com travessas de bambu ou finos barotes de madeira, revestido com folhas de palmeira” (CAMPOS, 2012, p. 50 – nota de rodapé).

Os Mbyá fazem essa acurada análise procurando sempre visar o bem-estar global de sua comunidade: os seus direitos solicitados perante as alteridades e os deveres que também a elas se devem prestar, atentando no momento de lidar com a natureza que, a nós (humanos), se apresenta.

Seu procedimento artístico respeita as premissas de coexistência entre os “outros” quando, dotado de personalidade por um forte temperamento de “ligação energética”, desponta a paixão indígena pelas ancestrais concepções imagéticas do seu senso comum (principalmente mostrada tendo como “pano de fundo” as suas narrativas mitológicas). O Mbyá, em sua vida prática, guia-se por esses saberes, neles tem confiança, por eles distingue os artefatos entre si e os vários estados possivelmente tomados por esses mesmos artefatos dependentemente de suas intenções. Há assim momentos propícios a serem notados pelos nativos para a retirada de certos componentes naturais de seu *habitat*, sem ofender aos deuses e aos espíritos protetores.

O artesanato pode sempre ser feito, desde que se tenha material preparado, porque em *jaxy ray* (na lua nova) não se pode nunca cortar taquara. As casas também podem ser construídas em qualquer tempo, *ara yma* e *ara pyau*, respeitando-se as fases da lua que não sejam apropriadas para o corte de plantas e madeiras (LADEIRA, 2008, p. 173).

Perceba-se ser essa proposta reflexiva sobre as afinidades próximas dos objetos artísticos – podendo incitar os relacionamentos humanos para com outras instâncias, sejam elas divinas ou parte da natureza biótica – não se atendo, entretanto, apenas a etnia Guarani. Esta é um ideal compartilhado com quase todas as comunidades índias. Antropologicamente sendo examinado esse ponto de vista Lagrou bem acorda, estudando especificamente a cultura material Kaxinawa no norte do Brasil, que a “... Arte é, como memória e conhecimento, incorporada...” (LAGROU, 2007, p. 94). De pronto se alcança então que, desenvolvendo e fornecendo soluções frente os novos obstáculos com os quais se deparam, é sob o viés da expressão material da etnia Guarani, tão presente no seu cotidiano na *tekoa*, que a arte encarna e reposiciona diversas questões socioculturais da contemporaneidade em torno do seu discernimento corroborado na fabricação criativa de seus itens. Itens que, por sua vez, manifestam como é o verdadeiro âmago Mbyá e que mostram como se formata a sua fonte de saberes – estes, fiéis condutores à dignidade e às estimadas considerações feitas para com o seu passado étnico.

Como deixa subtendido Lagrou, os artefatos, em seus papéis de proporcionadores de maior incremento e afecção nesses vínculos estabelecidos, recebem uma supervalorização e, esta, é determinada por intermédio dos *mitopoemas*, em um sistema cíclico de ensino/aprendizado. Este, por sua vez, é ocorrido na circunscrição da aldeia, conservando a indispensável lembrança pretérita Mbyá, armazenando o cabedal subjetivo por trás de cada materialidade e enfatizando a premência da (re)construção constante das bases que sustentam os “mistérios” apreciados da sua cultura.

A esse respeito, dentro da conjuntura societal Mbyá-Guarani, a arte é imanentemente sentida como mais uma forma de exposição coligada ao seu patrimônio norteador de entender a vida conforme a gama de suas constatações cosmogônicas. Por sua reiterada intercessão, esclarece-se que

[...] a eficácia da arte inclui mais do que a forma, mobilizando uma capacidade semiótica ou comunicativa específica, assim como também uma capacidade de agência, pois, tanto quanto *expressam*, tintas, pinturas e objetos *agem* sobre a realidade de maneiras muito específicas, que precisam ser analisadas em contexto [...] (MULLER, 2009, p. 8-9).

Ora, convenhamos que é também na manipulação dos recursos que esses homens ainda postulam as possíveis mudanças tecnológicas que ocorram provindas do processo de seu uso, aquilatando enfim as formas e texturas surgidas de suas demandas rotineiras. Apesar de haver uma profunda ligação Mbyá com a natureza a partir dos ideais sagrados que acatam, as premissas tecnológicas e os referenciais estéticos postos em suas obras não ficam “à revelia” de seu sistema de produção. São “detalhes” que incorporam todo o entendimento assaz alerta ao volume simbólico que as peças (daí derivadas) vão desempenhar na (tradicional) articulação agenciadora do grupo – dos atos “triviais” aos “cerimoniais” – cogitado de acontecer entre pessoas, entre as coisas, espíritos, entre a natureza e com os deuses (isto é, desenhando o seu *nhandereko/teko*).

Mesmo aliados às suas habituais pautas de percepção sociocultural (como o extremo cuidado que têm na retirada e manejo dos insumos naturais), os artistas Guarani operam – não só a partir do presente, mas sim há tempos – descortinado espaços à ressignificação dos seus objetos segundo a realidade multiétnica e

cultural que é (e foi) por eles vivida, concedendo a seus itens uma vida que possa ali ser ajustada e, por resultado colateral, tornando-as mais dinâmicas <sup>38</sup>.

A constante busca de alternativas para manterem um padrão cultural Guarani em condições tão adversas leva-os, muitas vezes, a encontrarem soluções criativas e originais, com o uso de elementos que deslocando de sua condição de “exterior”, vão-se incorporando como formas de vida [...] (LADEIRA, 2008, p. 184).

Porém, de modo algum se rejeita que continuem sendo tais objetos – como sempre o foram – postos em um patamar de participantes, mas hoje, mais ainda que ontem, são também vistos como ferramentas transformadoras do atual universo Guarani mediante as suas sucessivas frequentações ao mundo metropolitano e vice-versa.

Assim, contextualizada pela visão incitada a partir da antropologia da arte, se pode intuir, como bem aventa Gell, que “... a antropologia da arte... tem que partir da ideia de que, sob os aspectos teóricos relevantes, os objetos de arte equivalem a pessoas, ou, mais precisamente, a agentes sociais...” (GELL, 2009, p. 253).

Portanto, seguindo um padrão “clássico” nas construções tangíveis e intangíveis, mesmo que eventualmente se despontem variantes formais na elaboração material, os Mbyá professam pelas suas obras o repositório de diversas ideias tradicionais sim, contudo conjugadas a outras originais e que lhes suscitem agora certo carisma tanto quanto algum tipo de necessidade prática a ser solucionada.

Todavia, como pesquisador, nem tudo o que me pareça dado em relatos pelos sentidos de cosmovisão desses indígenas Mbyá-Guarani deve ser por mim admitido como factual, apesar de, nem tudo também dever ser ali posto em dúvidas. Por isso mesmo acredito que é por intermédio de uma “descrição densa” (terminologia usada por Geertz) que paradoxalmente tenho que perceber que a antropologia etnográfica me fornece um instrumental de trabalho onde se assevera ser “... a teoria um modelo sob cuja orientação são organizadas as relações físicas – é um modelo *para* a ‘realidade’...” (GEERTZ, 1989, p. 108).

Porém, este padrão aventado é um molde que não está totalmente capacitado a abarcar a “realidade” subjetiva do “outro”. No campo da vida simbólica de alhures,

---

<sup>38</sup> Afinal, devemos lembrar que “... traços culturais poderão variar no tempo e no espaço, como de fato variam, sem que isso afete a identidade do grupo. Essa perspectiva está, assim, em consonância com a que percebe a cultura como algo essencialmente dinâmico e perpetuamente reelaborado. A cultura, portanto, em vez de ser o pressuposto de um grupo étnico, é de certa maneira produto deste” (CARNEIRO DA CUNHA, 2012, p. 108).

não estando verdadeiramente imersos em seu fulcro cultural, o que podemos mesmo alcançar é um quinhão *parcial* de seus entendimentos.

Mesmo que eu não entenda por completo os seus sistemas socioculturais, reconheço a sua eficiência para a vida Mbyá. Observo que as *práxis* em arte desenvolvidas nos assentamentos Guarani lhes trazem no presente (porém, com tanto respeito ao seu passado) um intenso prazer estético e funcional (*porã*), assentado na crença do compartilhamento no fluxo de vigores existentes em todos os corpos em razão de suas qualidades primárias e que agem de um modo peculiar sobre cada participante, produzindo suas ideias societais.

Pelo que expus até esse momento, aparenta ficar implícito que a dedicação Guarani junto à extração de seus materiais fica restrita a questões de trato com o ambiente de sua flora, pois reiteradamente citei informes concernentes ao *pindo etei* ou a *taquara/porongo*. Será verdade?

Figura 30 – “Vagem” com que se faz colares, casa feita com *pindo etei* e barro e mulher Mbyá raspa a casca de um galho de aroeira para usá-la em infusão medicinal



Na flora, existe um grande valor “prático” para os Mbyá-Guarani, tanto o é que a usam para os mais diversificados fins. (a) Acima, mostra-se a “vagem” donde se extrai a semente que D. Lídia indicou para mim como necessária na confecção de colares. (b) Depois, mostra-se uma casa construída com *pindo etei* e barro. (c) Finalmente, mulher Mbyá raspa a casca de um galho de aroeira para usá-la em infusão medicinal. Ao seu lado, porém, se evidencia outra vertente dessa mesma importância do material de origem vegetal: um *petyngua* de madeira a acompanha (esta peça, além de ser usada para o fumo, também é ferramenta de aproximação íntima Mbyá com os seus pares sociais e também com os seus deuses).

Logo digo que isso não condiz com os fatos das obragens Mbyá, já que esse princípio “preservacionista” expresso por atitudes e sobre suas obras artísticas, não se dá só com os insumos de ordem vegetal. Exemplos nesse escrito indicando tal caminho não faltam, já que o é identificado na proximidade mítica Guarani com os animais, água e com a terra, elementos com os quais repartem e se comunicam *no*

e *com* o cosmos e que são fortemente evidenciados no seio do seu arquétipo terrestre de mundo ideal: a *tekoa*.

Mantidas as precisas relações de oferta e retribuição entre os seres, em todo lugar em que se fundar uma aldeia e em todos os fenômenos que envolvem a sua sagração, sempre o dogma Mbyá objetivado possuirá qualidades intensivas que avalizarão a garantia de que o povo Guarani irá manter (por suas medidas culturais basais) esse sítio de promessas e de vivência deleitosa. Para tanto, há a certeza de que também se conservará todo o seu entorno biótico, sem agredir àquele bendito solo em que vivem.

[...] se o conceito de território implica limites físicos (permanentes ou temporários), o espaço, como categoria, pressupõe outros limites definidos por princípios éticos e por valores que condizem com a visão de mundo dos homens e de suas sociedades [...] (LADEIRA, 2008, p. 97).

Esta reflexão Mbyá consiste em penetrar na perspectiva de se ver de algum modo os “corpos naturais” por uma lente de suas supostas “fantasias” enunciadas nos sentidos legendários sobre os quais existe ressonância em seu povo, chancelando o grau de valores de seu território diferentemente de como nós, geralmente, o fazemos – infelizmente uma visão estrita ao âmbito pecuniário. Para o Guarani, a *tekoa* é campo aberto a relações de estreitamento e sabedoria, ampliando a seus participantes, possibilidades de alegria e prazer.

Essa sua “abstração” é que decide sobre a existência da “essência” que une conteúdos e continentes, operando as forças expressas inerentemente nos seres em certos instantes e lugares; é algo que os liga profundamente por meio do amparo emocional, o que não impede que possa aplicar-se às coisas do intelecto, cujo conhecimento lhes dá tanto gozo, constituindo uma felicidade que só eles conseguem compreender.

Para que enfim haja dessa tão esperada aquisição, daí participam as declarações de poder advindas das suas *palavras/imagens* pelas mãos dos *mitopoemas* Guarani (vide Borges, p. 54, 74, 211 e 247), equilibrando os dois polos de rotas cognoscíveis (o sentimento e a razão) na biografia do nativo.

Assim, a aldeia transforma-se para o Guarani em um zênite de integração cooperativa com os “outros” para o enalce de sua satisfatória formação identitária.

Figura 31 – Pórticos de madeira na entrada da na *Tekoa Kaaguy Hovy Porã* em Maricá



Pórticos de madeira (tripés ladeando a estrada) na *Tekoa Kaaguy Hovy Porã* (*Aldeia da Bela Floresta Verde*) em São José de Imbassai. Foto do autor.

Pela autoridade da fé que a atesta, se verificam então nos atos diários do Guarani uma mitologia, uma memória e uma arte extremamente vivas, todas introjetadas na *tekoa*. E é ainda repleta por ponderações indicativas de suas certezas, que estas não são ditadas por uma evidência solitária. Coletivamente elas se manifestam à mente de um modo inegavelmente crido como necessário em cada caminhada do grupo feita pelo mundo terrestre (*jeguatá*), abrindo-lhes perspectivas de alcance do mundo celestial.

Quer suas crenças existam a nossos olhos mormente incrédulos, quer não, o Mbyá tem a *tekoa* como centro patrimonial cultural e ambiental deflagrador de potências ultra-humanas, protegendo com amor os animais, rios, vegetação, montanhas e terreno existentes. Mantendo-se o seu *nhandereko*, se mantem a salvaguarda das *tekoas*, seus preceitos basilares e, conseqüentemente, as matérias-primas que dão o preciso suporte às construções artísticas Guarani.

Conhecendo agora um tanto do lugar para o qual se deslocavam os Mbyá-Guarani, se pode dizer que a cobertura vegetal da *Tekoa Kaaguy Hovy Porã* (ainda em formação) em São José de Imbassai demonstra diversos aspectos de um ecossistema endógeno bem guardado: o seu cinturão biótico, a título de aviso, se distingue por uma cadeia de montes coroados de um vivaz verdor. Como já dito, por uma flora equilibrada entre mangue e restinga, o clima dali se caracteriza como bastante ameno, pois a despeito da extensão territorial ser em boa parte a de descampados, esse matagal e o corredor de montes conexos entre si favorecem uma temperatura majoritariamente moderada e agradável.

Também, se bem recapitularmos um pouco da vida Mbyá em Camboinhas, lembraremos que havia atrás da *Tekoa Mboy y-ty* a Lagoa de Piratininga, alegada pelos índios como um lugar poluído em decorrência do despejo inadequado de dejetos sanitários (e de outros demais resíduos) pelos moradores dali. Já a *Tekoa Kaaguy Hovy Porã* não tem às suas costas propriamente um lago ou lagoa (apesar de próximo, se encontrar a Lagoa de Maricá), mas um salubre rio que recebe o mesmo nome da localidade e que deságua a quatro quilômetros adiante, na praia de Itapuaçu.

Deste modo, qual foi a motivação para que aqui eu inserisse esse adendo?

Ora, se tanto sopesamos o quanto é *mister* a relação entre homem-natureza para o Mbyá, a relevância mítica da água para o povo Guarani fica evidente quando Ladeira entrevista um de seus índios na aldeia de Vale do Ribeira, situada no norte do Paraná.

Por suas palavras no depoimento dado, ele nos explana à pesquisadora que,

Sem água (yy), aqui no mundo ninguém vive. Então, o nosso pai que fez esse mundo já fez com água... Quem vive da água dos rios sadios ainda tem muita saúde. Quem bebe água saudável é sadio... Para nós, Nhanderu deixou uma nascente de água boa para beber no seio da terá e é saudável. É essa a água que Nhanderu deixou para nós [...] (LADEIRA, 2008, p. 145).

O rio (São José) que “corta” a aldeia em Maricá, ao contrário do fluxo aquífero de sua moradia anterior, tem sido um manancial deveras utilizado pelos Mbyá, nele pescando e se banhando, pois pelo que me dizem, é limpo. Sem a pesca predatória ostensiva dos *juruás*, os nativos retiram dali peixes de tamanho considerável – como a tilápia, a tainha, a corvina, grandes quantidades de paratis e outros para o consumo de sua gente (e, quiçá, no futuro próximo, será uma providente fonte de abastecimento para o seu já planejado “restaurante étnico”).

E mais um fator que ajuda no desenvolvimento biótico da região é o do seu índice pluviométrico de chuvas regulares que aliado aos já mencionados dados geofísicos, permite a boa convivência de variadas tipologias animais naquele local, dentre as quais a de simpáticos micos, tatus, gambás, alguns répteis, de uma infinidade de pássaros e outros tantos da fauna local. Isso, claro, sem contar ainda com os domésticos que os Mbyá trouxeram consigo do acampamento precedente: as suas galinhas, as codornas e os seus cães.

Se recordarmos o ideal de perspectivismo índio suscitado por Viveiros de Castro através das explicações de Campos, perceberemos que tal investigador

defende a ótica nativa de que os seres (incluindo aí o rol zoológico) são – ou foram em algum momento de suas vivências conforme certas contingências endógenas cridas – humanos que conservaram, após sua “passagem” para um segundo plano de existência, as suas almas nestes “outros” corpos <sup>39</sup>. No caso Guarani, possuem uma dupla alma, existindo como gente e como animal.

Para ilustrar tal assertiva, lembro de uma história que por eles me foi contada e que narrava a ocorrência do falecimento de um índio no interior de um mal, para eles desconhecido. Porém, essa morte era cogitada pelos representantes “não-índios” da Funai que os visitavam constantemente como uma doença considerada contagiosa. Resultado: enquanto os índios queriam delinear todos os procedimentos tradicionais de preparo ao sepultamento (demandando algum tempo de exposição do corpo durante certas rezas e expressões endógenas a promoção do acesso da alma do sujeito a outro plano), os homens da Funai insistiram no seu imediato enterramento, circunstância que, mesmo ferindo aos costumes dos nativos, acabou por ser concretizada.

Noites depois, relatos de uma onça que rondava a *tekoa* começaram a se avolumar, sendo atribuída sua aparição como a materialização da “alma bicho” do indivíduo falecido que, insatisfeita, teria retornado para afligir os seus. E como solucionaram o problema?

Longe dos olhos dos *juruás* eles isumaram o corpo, realizaram os métodos “corretos” necessários à facilitação de sua “passagem” conforme suas crenças e, logo, as aparições ali desapareceram.

Assim, é sob essa sua “segunda pele” que apresentam (vegetal, animal, mineral ou espectral) que está resguardada a sua “essência” humana, corroborando que todos fazemos parte de uma mesma família e que estamos, na vida, em constante e estreito relacionamento.

---

<sup>39</sup> Aqui se deve ainda ter o respaldo da lembrança de que “Ao nascer, uma criança recebe a alma vinda de *Nhanderu*, que vai consagrar-se quando do ritual de nomeação... A outra alma seria uma alma ligada ao mundo animal, selvagem, e esta designaria o lado mais instintivo da pessoa, e conforme o animal relacionado a esta alma, seria a personalidade dessa pessoa... e esta alma deveria ser dominada durante o crescimento, espiritual e físico da pessoa. Sendo que se a pessoa não leva uma vida conforme os ensinamentos Guarani, desviando-se do **bom modo de ser**, esta pessoa corre o risco de ao morrer liberar a alma animal que vai ficar na terra atormentando os vivos de sua comunidade, já que esta alma fica onde o corpo foi enterrado, ela vai morar no cemitério e sai durante a noite para assustar os vivos.” (BARÃO, 2007, p. 10).

Se os humanos veem-se como humanos e são vistos como não-humanos – como animais ou espíritos – pelos não-humanos, então, “os animais devem necessariamente se ver como humanos... Dizer que animais e espíritos são gente é dizer que são pessoas”, é atribuir aos não-humanos capacidades de intencionalidade consciente e de agência. Tais capacidades são reificadas na alma ou espírito. “É sujeito quem tem alma e tem alma quem é capaz de um ponto de vista”... (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 372-373-377) [...] colocação esta que assim oportuniza a chance de Cristina Campos enfim continuar a sua defesa em prol de que [...] O perspectivismo, concebido por Viveiros de Castro (2002), é um conceito que qualifica um aspecto muito característico de várias, senão todas, as cosmologias indígenas (CAMPOS, 2012, p. 66).

Respeitar os animais é para o Guarani uma forma de respeitar os seus próprios antepassados, os deuses e a si próprio, haja vista que posterior a sua morte carnal – como ilustrado pela contação descrita acima –, o Mbyá eventualmente pode também se encontrar na condição de estar travestido de bicho.

Considerando isso, se revela de saída a confiança de que, no meio indígena, essa frequente deferência ao bestiário que lhes é conhecido igualmente explica a repetida aparição nas obras de arte Mbyá.

É claro que aí cada grupo índio tem a sua forma específica de se manifestar, contudo, existe também sempre um ideário por trás muito aproximado entre eles e que concerne a esse respeito derivado do campo cosmogônico.

Há pouco exemplifiquei o processo de trabalho em madeira de Miguel usando o mote compositivo desse bestiário. Mas, convenhamos, ele não é incremento recente de utilização Mbyá, ou mesmo, de outras etnias indígenas. Desde muito tal procedimento se vem repercutindo na coletividade nativa, vide o depoimento de La Salvia e de Brochado ao perscrutarem a cerâmica Guarani produzida nas missões jesuíticas séculos atrás, afirmando que “... o modo produtivo é de real importância na produção de figuras de animais...” e que o seu suporte se deve “... a nosso ver, vinculados a uma função mágico-religiosa” (LA SALVIA; BROCHADO, 1989, p. 152).

Na atualidade, as premissas cosmogônicas dos Guarani envolvendo a figuração de bichos não estão afastadas de suas realidades artísticas; elas continuam ali presentes. Por ilustração, rememoremos que nas oficinas cerâmicas promovidas na aldeia foi recorrente surgirem desses personagens, quando cobras (*mbo'y*) e tartarugas (*karumbé*) de barro, pelas crianças foram construídas.

O simbolismo da cobra usado pelo Mbyá (geralmente apresentado pela jararaca) é a insígnia étnica que denota uma autoridade sobre suas alteridades. Já a tartaruga, os recorda de anciãos e potestades do passado, bem como das suas

íntimas memórias, conhecimento e todos os concludentes ensinamentos que estes podem prestar às gerações Guarani mais jovens.

Ainda no referente ao labor executado com o recurso argiloso (*nhaiu*) – e focando na edificação de *petyngua ñae’u* com essa ordem de insumo –. Barão é quem nos assegura que esses bichos demasiadas vezes, graficamente,

[...] são modelados em argila, que é coletada em barreiros [...] e, que assim, [...] estes são decorados com motivos referentes à natureza, geralmente ao mundo animal, representando o jaguar ou cobras na sua maioria. Estes desenhos feitos nos cachimbos são gráficos, seguindo o padrão estético que os Guarani e a maioria dos grupos indígenas usam para exteriorizar suas imagens mentais dos elementos naturais.” (BARÃO, 2007, p.8).

Se revisarmos os levantamentos expostos, constataremos que as crianças nas oficinas cerâmicas em Camboinhas, além de formalmente apresentarem *mbo’ys* e *karumbés* de barro, também expressaram dessa referência à natureza pelos desenhos feitos nas suas peças e advindos das aprendizagens (encarnadas em suas consciências) através das místicas culturais Guarani evocadas por Miguel na oportunidade de sua “aula”.

Nesses ensejos de realização material, os pequenos índios puderam pela arte mostrar o quanto de empatia com os seus “outros” ali se afirmava como preceito intangível e corroborado nas inabaláveis crenças de seu povo. Essas mesmas determinantes que alegam que o espaço, os seres vivos ou inanimados e ainda os fenômenos devem sempre se correlacionar, favorecendo a integralidade individual e coletiva do agrupamento Mbyá com o universo. Aliás, não só defendendo a constituição de uma afinidade com esse “outro”, todavia, também daí acarretando uma articulação no sentido de conduzir à construção da pessoa Mbyá ao *aprender* com a sua alteridade.

Nessa apreciação mítica lembrada nas oficinas aos jovens, neles pareceu formar-se um saber que proclama a veneração Guarani ao meio ambiente, mostrando as atitudes que envolvem a transmissão dessas ideias de convivência harmoniosa e de cooperação que tanto a sua comunidade pretende sempre manter com todas as esferas e âmbitos do existir.

## CONCLUSÃO

Com a notória percepção de que, *grosso modo*, parte das relações interculturais travadas entre índios e não-índios resvalam em uma aparente sobreposição da cultura “urbana” hegemônica sobre a(s) sua(s) “outra(s)” – por vezes criando a inclinação em tentar desconstruir seus hábitos axiomáticos e posturais – foi que o intento buscado nesse trabalho se centrou no fomento à produção e reconhecimento da relevância étnica-identitária Mbyá mostrada por uma revisitação de suas obras cerâmicas tradicionais.

Portanto, combatendo atitudes de subjugo de uma sociedade contra uma segunda que lhe aparente ser dela tão díspare e que podem até levar à desestabilização na permanência de certas realizações materiais de um agregado humano, esse programa de ação se projetou como alternativa política/estética de revitalização e aplicação contemporânea dessa vertente artística nas citadas aldeias.

Ressalto que pelo estudo bibliográfico e pelo resultado da convivência com os Mbyá, reuni com o tempo ali observado um cabedal de ensinamentos míticos expressos tanto por suas palavras sagradas (*omoixikãs*) quanto por seus próprios artefatos, tendendo cada vez mais a perquirir na recuperação de seu repertório material cerâmico. Mas a despeito da verificação inicial desta pesquisa na direção de uma quase inexistência da atual feitura material a ser constantemente exercitada a partir do insumo argiloso dentre aqueles Guarani, a memória de seus simbolismos (divulgada de maneira multifária) parece ainda hoje vir tecendo comentários que proporcionam imaginar permanecê-la invocada frente às corriqueiras conclusões que sustentam as atitudes diárias dessa gente.

E nesse contexto, há de se preceber que os atos e os objetos Mbyá-Guarani despontam como portadores de poderes, suscitando ensinamentos universais no seu imaginário coletivo sobre o quão tais realizações são importantes marcos para a manutenção representativa da identidade de seu povo dentre as eras. Isso considerado graças à essencialidade extraída nas suas narrativas mitológicas, diretrizes de entendimento formativo ante o mundo, sempre estabelecendo conexões com tudo o que está a sua volta, haja vista que “As crenças religiosas dos

povos indígenas afirmam uma unidade indissolúvel entre o natural e o social, com influências mútuas e consequências recíprocas...” (RAMOS, 1988, p. 79).

Por intermédio da arte (que expressa e sugestiona por meio dos sentidos dos homens Mbyá a afirmação das suas idealizações culturais) a *palavra/imagem* também se fortifica na demonstração de certas características subjetivas que são fomentadas no seu imaginário pelas contações dos mitos. A tácita energia de imaterialidade vital que acreditam existir na concretude dos artefatos que estão ao alcance de suas mãos, prenes de inspiração cosmogônica, lhes recordam pela vida afora o que é devidamente ser um Guarani.

Considera-se, portanto, que no âmbito vivencial nativo, essas histórias lendárias e os itens materiais que as *signifiquem*, pedagogicamente oblam aos seus jovens em formação identitária o aparelhamento de *imagens mentais* apreendidas junto aos anciãos da(s) *tekoa(s)* explicando e dando sentido às suas vidas, principalmente se comparadas à vida “moderna” do *jurua*<sup>40</sup>.

\*\*\*

E mesmo que inicialmente eu cogitasse (pela “distância” de uma familiaridade imanente às proposições socioculturais daqueles homens) que não pudesse me associar – nem remotamente – à profusão de suas certezas, estava em minha plena ciência de que se oportunizava por essa via de pensamento e articulação artístico-cultural a ser executada em seu meio, a chance de notar o trato fundamental com a argila (e, daí, toda a reverberação que dela derivasse) em uma estrutura comunal por muitos sopesada por “primitiva”.

Destarte, no que seja propriamente concernente à convivência e a lide oficineira na(s) aldeia(s) Guarani, o que aqui tomo por *conclusão parcial* é que o empreendimento de uma pesquisa-ação trouxe àquelas crianças Mbyá-Guarani o conhecimento material e prático das suas obras ancestrais de barro sim, mas aí então acrescido dos saberes que já detinham cotidianamente no ambiente vivido na(s) *tekoa(s)*. Informes, não esqueçamos, que se valem também daquelas

---

<sup>40</sup> Assim, há de se ponderar que “Eles vão tecendo laços de parentesco e entre-ajuda, convivem, partilham, sonham, protegem uns aos outros, mantém em segredo seus mais sagrados conhecimentos e crenças, como fonte de vida futura, ritualizando acontecimentos cotidianos. Conhecem um Deus que lhes quer sempre Guarani, um Deus que, através deles, pretende mostrar ao mundo que é possível pensar sociedades alternativas a esta que domina e oprime, a sociedade dos jurua (dos brancos). Com suas formas de viver e de pensar, os Guarani colocam em questão esta nossa sociedade, intolerante ao diferente, fundada no desejo de concentração de bens materiais, a nossa cultura pensada para fortalecer o individualismo nas relações entre pessoas, nas relações econômicas, políticas religiosas e educacionais (LIEBGOTT, 2010, p. 9).

agregações tangíveis e intangíveis que absorviam/absorvem a todo momento da cultura *juruaá*, aparentando ter sido a convergência destas diversificadas fontes que lhes favoreceram no desejo em constituir para si mostras físicas significantes do que é ser hoje, em sua concepção, um Guarani.

E como aludido nesse ensaio, não é por existir uma educação tradicional que tal processo despenderia os Mbyá em seus justos ensejos em conhecer, aceitar e em conduzir-se rumo à iniciativa de algum ineditismo em suas obras realizadas. Seus objetos permitem variações nas suas formas, texturas e cores, basta percebermos terem uma estrutura simbólica “por trás” de si chancelando as propriedades palpáveis de reconhecimento étnico Mbyá-Guarani. Desta feita, por intermédio da sua arte está disposta toda uma filosofia convertida por símbolos de universalidade que o *juruaá*, mormente, pelo desconhecimento e, doravante estranhamento cultural, desconhece.

Ainda que a nós pareça que a lembrança da obragem cerâmica se esvaneceu com o tempo junto aquele grupo Guarani de Camboinhas (insinuadas pelas possíveis mudanças morfológicas percebidas nos artigos produzidos nas oficinas e impressas por novas implementações) essas investidas não tem a força necessária para dissipar a memória (mitológica) de importância que os cerca. Mesmo com uma gama de contatos aferidos com a realidade multimidiática e objetual do não-índio – como no caso da apropriação de instrumentos de cozinha confeccionados de metais e plástico –, certos elementos contidos nas concepções Mbyá só podem ser fornecidos e manifestados pelo ânimo que o material feito de barro, já que somente este tem a precisada propriedade para os divulgar. Deste modo, as novidades construídas pelas crianças e observadas em nossas oficinas parecem expor, diante da sua etnicidade ainda em construção, a incorporação de aspectos tradicionais da sua histórica lide argilosa (e que estavam conhecendo em nossas reuniões) com outros informes advindos dos dados tidos de nosso contexto contemporâneo globalizado. O resultado desses encontros não parece já ser uma mostra da dinâmica sociocultural pela qual toda agremiação humana passou (e há de passar) em seu arco espaço/temporal?

Estabelece-se por essa hipótese que, na vanguarda de suas próprias escolhas, o mais recente e inovador patrimônio cultural cerâmico (evidenciado em nosso trabalho oficineiro) esteja assim embrenhado por subsídios incididos da associação dos componentes característicos da arte do antanho Tupiguarani com os

novos dados angariados pelas corriqueiras incidências que essas garotada Mbyá têm estabelecido com a cultura *juruá* circundante, desenhando agora naquele seio comunitário uma feição inédita a essa sua tipologia de desempenho artístico. Por esse espectro de ocorrência criativa demonstrado durante os nossos encontros de trabalho, considero constatada naqueles objetos de barro uma inovação que se confirma por intermédio de seus volumes, cores e relevos, algumas vezes considerados por nós como interrelacionados de modo “insólito” ao seu costumeiro, tendo nesses exemplares o mérito cultural de expandir uma hipótese reveladora. Qual é ela?

A proposição que se avoluma é a de que, por sua “aparência incomum” provinda ao se adicionar notas interculturais na morfologia dessas peças edificadas nas oficinas cerâmicas, poder-se-ia abrir possibilidades de seu campo de ação ser mais extensivo a uma maior audiência sobre si, ampliando o espaço para terceiros na sua ciência por meio de uma zona de construção patrimonial esteticamente afeita à cultura Guarani e à nossa. Aí, predicados plásticos de uma e outra se mostrariam nessas obras, cunhando uma aproximação por reconhecimentos visuais perpetrados por ambos os lados.

E essa pressuposição na probabilidade de percepção e associação dos pequenos Mbyá junto aos elementos existentes nos itens que produziram durante o trabalho oficineiro cerâmico então acentuam para o índice de sua seleção acurada sobre a realidade social que hoje presenciam, o que, por sua vez, me conduz a conjecturar qual seria a verdadeira justificativa para que alguns “civilizados” se tornem detratores à consideração e à conservação da existência de uma obra indígena. Por contraponto a uma realização *pensante* e, portanto, *significante* expressas por essas obras, os posicionamentos se abancam sobre tais manifestações são, *grosso modo*, tipificados tão-somente na conjuntura do território do artesanato e não da arte, tentando retirar todas as propriedades de reflexão que o discernimento indígena (como aqui já visto) sobre elas dispõe.

Na argumentação dessa pesquisa, independentemente de que a mentalidade nativa considere os princípios de seu *ethos* derivado de questões – a nós – percebidas como irrealis (os seus *mitopoemas*), o que aí se ganha em valor de apreço e assimilação é a formulação que os Mbyá-Guarani fazem a partir dessa “infallibilidade” dos objetos que, respeitando certos traços de sua tecnologia

ancestral, se encontrem (supostamente) dotados de vigores favorecedores às suas vidas e nos quais, assim, irrestritamente creem.

Daí fica claro que o seu fazer não é um ato irrefletido como proclamam os denunciadores da inexistência de uma arte índia (idealização fulcral daquilo que muitos ditam ser o artesanato). Ele é sim cercado de ajuizamentos onde os seus itens criados são cruciais testemunhas das certezas que ajudam a formatar a *persona* sociocultural Guarani, ponderações corporificadas por *imagens mentais* suscitadas em seu seio, edificando e enfim mantendo seu patrimônio. Portanto, inflamando o espírito índio pelo senso estético impregnado de subjetividade cosmogônica, a visualidade do artefato (tanto quanto o poder da palavra exercido pelas contações) garante que haja a apropriada comunicação entre o sujeito Mbyá com as instâncias comunais “dogmáticas” advindas de sua tradição, constituindo gradualmente a “espinha dorsal” de sua identidade.

Então imagino pelo conferido nesse projeto de atividades artístico-pedagógicas por meio de oficinas cerâmicas que, organizando os informes plásticos interculturais envolvidos esses partícipes me conduziram a pensar serem capacitados a analisar e escolher as melhores soluções visuais para as suas atuais demandas utilitário-estéticas dentre tudo aquilo que lhes fora apresentado – unindo anotações de seu passado e do seu presente – e criando peças que correspondessem, naquele momento, às noções aproximadas do que considerassem por *porã*.

Nas oficinas cerâmicas os meninos Mbyá descobriram, fantasiaram e produziram obras, transpondo para a fisicalidade do barro suas ideias a respeito do seu perfil cultural que está em processo de construção, bem como ainda as suas reflexões sobre as alianças feitas com os demiurgos. Por extensão mostraram os viscerais informes comunicativos aos seus demais partidários sociais, assim impregnados de adjetivações simbólicas.

Tudo isso cogitado, claro, como tendo por base o anseio dessas crianças Mbyá em fundar acordos, contando com as pesquisas que nas oficinas conquistaram sobre os (possíveis) meios de com tais “outros” melhor dialogar e/ou se vincular – até pelas formas plásticas dos itens culturais que ali obravam –, aliando a qualidade técnica ancestral a experimentação inovadora fundamentais para a apreciação na hora de estabelecer esses elos substantivos.

Especificamente a respeito da lide oficineira cerâmica – o “carro chefe” dessa minha empreitada de pesquisas – nesse período um pouco me detive sobre os aspectos processuais do sistema de ensino/aprendizado que com as crianças ali compartilhei e, por extensão, também me ative a sopesar sobre o quanto esse procedimento se espelhou na própria produção de algumas das suas obras.

Ali busquei problematizar a questão de serem esses resultados materiais advindos de uma reunião entre seus memoriais hábitos sucedidos de certas expressões (verbais/visuais) apreendidas dentro da sua história cultural junto as novas formas comunicacionais provindas de um conhecimento, seleção e de possível afiliação plástica de dados presentes no mundo *juruá* (ou seja, no mundo não-índio) e com os quais tenham algum tipo de frequentação. Daí tal eleição, provinda se seus interesses particulares e igualmente coletivos, poder ser categorizada – mesmo que essas crianças não se deem conta ainda disso – como um programa *político* na defesa de sua feição cultural.

Logo, o que fiz até o momento foi apenas resvalar na superfície de uma temática que engloba o universo sociocultural Mbyá-Guarani (e que, obviamente, abrange a sua vertente artística), merecendo ser averiguada com muito mais propriedade no futuro. Pela riqueza do assunto em questão, ele não deve (e nem há como!) de se esgotar por aqui. Até porque, Miguel já declarou sua pretensão em trazer sua tia do sul que, segundo indicações por ele feitas, é uma extraordinária ceramista. O seu intuito é que nesse ano de 2014 ela venha para a *Tekoa Kaaguy Hovy Porã* (em Maricá) contribuir no ensino artístico das crianças, culturalmente as enriquecendo com seus conhecimentos.

E não esqueçamos também da intenção de Darcy em estabelecer um “restaurante étnico” que comporá o corpo do sonhado centro cultural indígena no mesmo aldeamento, nele implementando o projeto de utilização de aparelhos de cozinha – panelas, pratos, copos, etc. – confeccionados em cerâmica pelos meninos dali.

Serão duas grande oportunidades para que o meu trabalho de pesquisa se amplie pela observação e exame da estrutura planejada e organizada por eles próprios, do processo do qual se instrumentalizarão e dos resultados que poderão arrecadar concernentes a lide com o barro, talvez não mais aí me colocando como um agente de fomento àquelas atividades, mas como um “comentarista” do desenvolvimento autônomo dos Mbyá a partir do que já aprenderam

(aprenderão)/lembraram (lembrarão) sobre essa forma de expressão artística. Portanto, ainda há muito trabalho de pesquisa a ser ali desdobrado, descobrindo e compartilhando com os Mbyá novos informes sobre sua cultura em constante movimento.

Todavia, espero que mesmo faltante da devida profundidade aqui inicialmente proposta por mim, de algum modo minhas experiências por ora possam servir como indicação a outros mais pesquisadores, neles provocando o interesse pelo tema da obragem cerâmica e de sua significação (ontem e hoje) para os Mbyá-Guarani. Quiçá, minimamente possa ter colaborado para alargar os horizontes de saberes aos leitores a respeito da cultura material/imaterial de tais homens, mulheres e crianças.

Desta feita, a *conclusão parcial* a que chego nesse instante é a de que, considerando-se a complexidade do arco sociocultural Mbyá em suas especificidades, recordemos que estes sempre exigiram ter a participação ativa de seus membros frente às suas alteridades. E de que, igualmente, segundo as circunstâncias, com elas tentavam se relacionar intimamente para a obtenção de:

- 1) uma melhor qualidade em suas vidas e, por extensão,
- 2) uma construção de mundo mais harmônico e proveitoso *entre e para* os seres.

Acredito que na ambiência das oficinas cerâmicas na(s) *tekoa(s)* bem se exemplificaram essas premissas, haja vista que os pequenos participantes Guarani buscaram na convivência comigo, com os outros pequenos, com os preceitos habituais de sua cultura e com os novos adquiridos com a frequência junto a cultura “ocidentalizada”, abraçar estratégias que solucionassem seus imperativos socioculturais de agora de um modo sempre cooperativo. Cooperativo, pois nessa coligação de ideologias e comportamentos culturais (à primeira vista) “dísparos”, possibilitou-se haver condições de investigação não somente pessoal, mas compartilhada com as postulações e conclusões gravitando entre os parceiros de trabalho frente às informações e experimentações com as quais ali nos deparamos.

Com a *práxis* das oficinas, vendo fotos e conversando comigo sobre tais aparelhos tradicionais de argila, essas crianças puderam melhor estruturar e perpetuar as configurações simbólicas que estão subtendidas às suas materialidades através das contações mitológicas, sem jamais desmerecê-las apesar de todo o cabedal de saberes que geralmente angariam ante a cultura *jurua*.

Haja vista que na produção oficineira resultante de nossas reuniões não foi abandonada a estrutura do seu modelo tradicional, contudo usando a morfologia e a pintura ancestrais, os jovens deram *sentidos atualizados* a ela, pois “... A busca das variações leva ao conhecimento do homem enquanto ser construtor de suas próprias leis de vida” (BARÃO, 2007, p. 3).

\*\*\*

Pondero enfim que o resgate mnemônico da *práxis* em barro no meio Mbyá foi o caminho delineado para favorecê-los a meditação e julgamento autônomos sobre sua importância simbólica antevista por esses objetos de barro. E assemelha-se que, por eles sendo considerados como itens relevantes, a chance de serem revestidos pelas possibilidades de criação, reinvenção e reinserção no mundo atual foi o frutífero saldo colhido em suas realidades.

Portanto, com implicação positiva, esse programa de pesquisa apontou seu “alvo” – afora a promoção do veio intercultural de contatos, convivência e ajustes estabelecidos entre mim e nativos Mbyá no período de 2012/2013 – a uma acurada observação feita sobre a morfologia dos “clássicos” itens argilosos e seus desígnios cosmogônicos, atentando por meio de oficinas, ressaltar a memória e a ciência material ali gradualmente impetradas junto às suas crianças.

Nesse sentido de ação artístico-educativa, muito se pretendeu fortalecer a compleição *identitária* e *política* desses meninos por intermédio da atividade cerâmica, pois como signo etnocultural, tais artefatos hoje parecem estar (primeiro na *Tekoa Mboy y-ty* e depois, na *Tekoa Kaaguy Hovy Porã*) prenhes de memórias ancestrais, de traços contemporâneos e aspectos comunais que lhes garantam a manutenção do *nhandereko/teko* que os poderá guiar à plena *vy'á*<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Se os artefatos terrosos, como signos de identidade etnocultural poder-se-iam ser apreciados em uma escala de domínio subjetivo a sociedade que o impetra como bandeira, também o pode ascender a condição de objeto “sagrado” e, portanto, apto a ser entendido como tal. Por essa perspectiva que aqui traço, aproprio-me da declaração de Geertz, proclamando que: “... símbolos sagrados funcionam para sistematizar o *ethos* de um povo – o tom, o caráter e a qualidade da sua vida, seu estilo e disposições morais e estéticos – e sua visão de mundo – o quadro que fazem do que são as coisas na sua atualidade...” (GEERTZ, 1989, p.103-104). Acaso essa proposta não se coaduna bem com a ideia Guarani de *nhandereko/teko*?

Figura 32 - Na *Tekoa Mboy y-ty* e na *Tekoa Kaaguy Hovy Porã* as crianças constroem e apresentam suas obras cerâmicas



Foto 32. Na primeira fileira de fotos, os pequenos na *Tekoa Mboy y-ty* executam nas oficinas atividades de pintura com urucum e, depois, mostram-se desenhos de seus grafismos tradicionais feitos com lápis de cor. Na segunda série de imagens, já na *Tekoa Kaaguy Hovy Porã*, essas crianças elaboram peças cerâmicas com analogia a existência da sua fauna mítica (um ovo e a carapaça de uma tartaruga: *karumbê*). As duas últimas fotografias em cada fileira, por sua vez, evidenciam a importância simbólica do *peĩyngua*, elemento cultural Guarani sempre a ser apresentado em seus trabalhos. Fotos do autor, 2012 e 2013.

\*\*\*

## REFERÊNCIAS

ALVES Jr, Ozias. *A saga dos deuses guaranis: História mitológica inédita dos índios guaranis Mbyás de São Miguel*. Biguaçu, Santa Catarina, 2010. Disponível em: <<http://www.staff.uni-mainz.de/lustig/guarani/floripa/#A%20saga>>. Acesso em: 04 jul. 2013.

ANDRADE LIMA, Tânia. Cerâmica indígena brasileira. In: RIBEIRO, Berta G. (Coord.). *Suma etnológica brasileira*. Petrópolis; Rio de Janeiro: Ed. FINEP, 1986. v.3.

ANTUNHA BARBOSA, Pablo; BENITES, Tonico. *Memorial descritivo: relatório antropológico de eleição de terra indígena localizada no município de Maricá*. Rio de Janeiro: [s.n.], 2009.

BALDUS, Herbert. O governo do mundo. In: ESTÓRIAS e lendas dos índios. São Paulo: Literart, 1960. p. 276-279.

BARÃO, Vanderlise Machado. O mito e o espaço nas representações artístico-culturais do Mbyá Guarani. *Revista História em reflexão*, Dourados, v.1, n. 2. p. 1-15, jul./dez., 2007.

BIASE, Helena de. *A contribuição da pedagogia Freinet na construção de escola indígena diferenciada na grande metrópole*. In: SILVA, Aracy Lopes da; FERREIRA, Mariana Kawall Leal (Org.). *Práticas pedagógicas na escola indígena*. São Paulo: Ed. Global, 2001. p. 87-106.

BRASIL. Comissão de Lideranças e Professores Guarani Kaiowá e Conselho Indigenista Missionário. Regionais Sul e Mato Grosso do Sul. *Povo Guarani - Grande Povo! Vida, terra e futuro*. [S.l.: s.n.], 2009.

BORGES, Luis C. *O Sol no/do olhar do outro*. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e ciências afins, 1995.

CAMPOS, Maria Cristina Rezende de. *A arte do corpo Mbyá-Guarani: processos de negociação, patrimonialização e circulação de memória*. Tese (Doutorado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. *Índios no Brasil: história, direitos e cidadania*. São Paulo: editora Claro Enigma, 2012.

\_\_\_\_\_. O Futuro da questão indígena. In: DA SILVA, Aracy Lopes; GRUPIONI, Luis Donizete Benzi (Org.). *A temática indígena na escola: novos subsídios para professores de 1º e 2º Grau*. Brasília, DF: MEC; MARI; Unesco, 1995.

CELESTINO DE ALMEIDA, Maria Regina. *Os índios na História do Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2010.

DAL POZ, João. A etnia como sistema: contato, fricção e identidade no Brasil indígena e conflitos identitários. *Revista Sociedade e Cultura*, v. 6, n. 2, p. 177-188, jul./dez. 2003.

ELIAS, Marisa Del Cioppo. *Célestin Freinet: uma pedagogia de atividade e cooperação*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

FRADE, Isabela Nascimento; REIS, Marluce. Elementos da visualidade Guarani contemporânea: o artesanato em seu estado de dissolução. In: ENCONTRO DE PESQUISADORES PPGA/RJ, 1., 2010, Rio de Janeiro; ENCONTRO DE ESTUDANTES DO PPGA/EBA/UFRJ, 17., 2010, Rio de Janeiro. *[Des]limites da Arte: reencantamentos, impurezas e multiplicidades*. Rio de Janeiro: UFRJ, Escola de Belas Artes, 2010. v. 1. p. 42-53.

FRADE, Isabela Nascimento. O lugar da arte: o paradigma multicultural frente ao primitivismo. *Revista Textos escolhidos de Cultura e Arte Populares*, Rio de Janeiro, v. 3, p. 17-24, nov. 2004.

\_\_\_\_\_. Pedagogia do artesanato. *Revista Textos escolhidos de Cultura e Arte Populares*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, 2006.

GAUDITANO, Rosa. *Aldeias Guarani Mbya na Cidade de São Paulo*. Tradução e revisão para o inglês Douglas Victor Smith; revisão de textos em guarani Márcio Vera Miri Guarani e Nelson Karai Jeguaka Gonçalves Vilharve Guarani. São Paulo: Studio RG; Associação Guarani Tenonde Porã, 2006.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC Livros Técnicos e Científicos, 1989.

GELL, Alfred. The problem defined: the need for an anthropology of art. Tradução: Paulo Henriques Britto. *Revista Poiesis*, n.14, p. 245-261, dez. 2009. Disponível em: <[http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis14/Revista\\_Poesis\\_TradAntropologia.pdf](http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis14/Revista_Poesis_TradAntropologia.pdf)>. Acesso em: 21 jul. 2013.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios*. *Revista Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 11, n. 23, p. 15-36, jan./jun. 2005.

LADEIRA, Maria Inês. *Espaço geográfico Guarani-Mbyá: significado, construção e uso*. Maringá, PR: Eduem; São Paulo: Edusp, 2008.

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

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

LA SALVIA, Fernando; BROCHADO, José Proenza. *Cerâmica Guarani*. Porto Alegre: Posenato Arte e Cultura, 1989.

LEWKOWICZ, Rita; PRADELLA, Luis Gustavo Souza. Algumas ideias equivocadas sobre povos indígenas e suas terras. In: COLETIVOS Guarani no Rio Grande do Sul: territorialidade, interetnicidade, sobreposições e direitos específicos. Porto Alegre: Mesa Diretora Alrs, 2010. p. 77-93.

LIEBGOTT, Roberto Antônio. Os Guarani e a luta pela terra. In: RIO GRANDE DO SUL. Assembleia Legislativa de Estado do Rio Grande do Sul/Comissão de Cidadania e Direitos Humanos. *Coletivos Guarani no Rio Grande do Sul: territorialidade, interetnicidade, sobreposições e direitos específicos*. Porto Alegre: ALRS/CCDH, 2010. p. 5-10.

LOVISOLO, Hugo. A memória e a formação dos homens. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, n.3, 1989.

MASSIMI, Marina et. al. *Navegadores, colonos, missionários na Terra de Santa Cruz: um estudo da correspondência epistolar*. São Paulo: Edições Loyola, 1997.

MARQUES, Roberta Porto. *Cachimbos Guarani: uma interpretação etnoarqueológica*. 2009. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFRGS, Porto Alegre, 2009.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 49-293.

MELIÁ, Bartolomeu. A história de um guarani é a história de suas palavras. Entrevista concedida a Patrícia Fachin. Tradução de Moisés Sbardelotto. *Revista do Instituto Humanitas Unisinos on-line*, ano 10, maio 2010. Disponível em: <[http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=3258&secao=331](http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=3258&secao=331)>. Acesso em: 12 fev. 2012.

\_\_\_\_\_. *O índio no Rio Grande do Sul: quem foi, quem é, o que espera*. Rio Grande do Sul: Coordenação Pastoral Indígena Interdiocesano Norte-RS, 1984.

MONTICELLI, Gislene. O céu é o limite: como extrapolar as normas rígidas da cerâmica Guarani. *Boletim do Museu do Pará Emílio Goeldi*, Belém, v. 2, n. 1, p. 105-115, jan./abr. 2007.

MULLER, Regina Polo. *Ritual da imagem: arte Asurini do Xingu*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2009.

PISSOLATO, Elisabeth. *A duração da pessoa: mobilidade e xamanismo Mbya (Guarani)*. São Paulo: Ed. UNESP, ISA; Rio de Janeiro. NuTI, 2007.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, n.3, 1989.

PROUS, André. *A arte pré-histórica do Brasil*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

\_\_\_\_\_. *Arqueologia brasileira*. Brasília, DF: Ed. UnB, 1992.

PELEGRINI, Sandra P. A.; FUNARI, Pedro Paulo. *O que é patrimônio cultural imaterial*. São Paulo: Brasiliense, 2008.

\_\_\_\_\_. *Patrimônio histórico e cultural*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

QUEIROZ, Maria Isaura P. Relatos orais: do "indizível" ao "dizível". In: VON SIMON, Olga M. *Experimentos com histórias de vida (Itália-Brasil)*. São Paulo: Vértice, 1988.

RAMOS, Alcida Rita. *Sociedades indígenas*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1988.

RIBEIRO, Berta G. *O índio na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Revan, 1987.

\_\_\_\_\_. *Arte indígena, linguagem visual*. Tradução de Regina Junqueira. Belo horizonte: Ed. Itatiaia, São Paulo: Edusp, 1989.

\_\_\_\_\_. As artes da vida do indígena brasileiro. In: GRUPIONI, Luis Donisette B. (Org.). *Índios no Brasil*. 4. ed. Brasília: Global, 2000. p. 135-145.

RIBEIRO, Darcy. *Meus Índios, minha gente*. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro; Brasília, DF: Ed. UnB, 2010.

\_\_\_\_\_. *O povo brasileiro: evolução e o sentido do Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

SAHLINS, Marshall. *Cultura na prática*. Tradução de Vera Ribeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2007. p. 301-317.

SCHADEN, Egon. *Aspectos fundamentais da cultura Guarani*. 3. ed. São Paulo: EPU, Edusp, 1974.

THIOLLENT, Michael. *Metodologia da pesquisa-ação*. 7. ed. São Paulo: Cortez, 1996.

TOCCHETTO, Fernanda Bordin. Possibilidade de interpretação do conteúdo simbólico da arte gráfica Guarani. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, n.6, p. 33-45, 1996.

VAN VELTHEN, Lucia Hussak. Trançados indígenas norte amazônicos: fazer, adornar, usar. *Revista de Estudos d Pesquisas*, Brasília, v. 4, n. 2, p. 117-146, dez. 2007.