

Projeto	Pós-graduação
Curso	História e Cultura Afro-Brasileiras e Indígenas
Disciplina	História e Cultura Indígenas
Tema	Arte e Artesanato Indígena
Professora	Cristina Cremoneze

Introdução

Neste tema, conheceremos algumas das produções dos povos indígenas que envolvem a arte e o artesanato, objetivando a análise, ampliação e ressignificação destes termos.

Destacamos os grafismos, as pinturas rupestres, a pintura corporal, as cestarias e as esculturas indígenas. A abordagem busca a conceituação do tema, além de dar visibilidade às produções que reafirmam a identidade singular e, ao mesmo tempo, diversa dos povos indígenas territorializados no Brasil.

Acesse seu material on-line e saiba mais o que vamos aprender neste tema tão interessante.

Problematização

Arte e artesanato são definições comuns no cotidiano da cultura ocidental europeia. Contudo, como essas definições ocorrem nas sociedades indígenas? É possível uma analogia? Como poderíamos estabelecer parâmetros comparativos, considerando a diversidade de cosmologias e padrões de organização de mundo existente nas sociedades indígenas?

Reflita sobre estas questões, estude seu material e ao final você poderá escolher uma alternativa que se encaixe para melhor respondê-las.

Arte e Artesanato Indígenas

Considerados termos de uso corrente nas sociedades ocidentais, os estudos que envolvem a temática partem da premissa de que as sociedades indígenas não partilham da ideia de arte e artesanato da tradição ocidental.

Assim, quando utilizamos esses dois termos, é importante ter essa distinção. Além disso, considerando a diversidade linguística dos povos indígenas, as palavras arte e artesanato não encontram ou não possuem correspondentes com mesmos significados que a elas inferimos.

A discussão relativa à temática tem se pautado, também, acerca do termo "artefato", a partir das contribuições da etnologia, antropologia, museologia dentre outras áreas de pesquisa.

Em seus estudos que abordam arte e artefato, Els Lagrou (2010) destaca que a "grande diferença reside na inexistência entre os povos indígenas, de uma distinção entre artefato e arte, ou seja, entre objetos produzidos para serem usados e outros para serem somente contemplados, distinção esta que nem a arte conceitual chegou a questionar entre nós".

Pode-se falar em "artes indígenas", dada às singularidades de cada povo indígena de manifestar-se, tanto nas formas de manipular os componentes dessas produções (pigmentos, plumas, fibras vegetais, argilas, madeiras, pedras etc.) quanto nos suportes dessas expressões (além de artefatos, o próprio corpo humano, construções ou paredes rochosas, árvores etc.). Também não podemos deixar de registrar que há produções no âmbito da cultura material (artefatos, construções) e da cultura imaterial (cânticos, danças).

No senso comum da sociedade ocidental, relacionar as produções indígenas ao termo "artesanato" pode vir associado à uma valoração que minimiza essas expressões culturais, empobrecendo o conteúdo simbólico presente em suas cestarias, esculturas, grafismos, dentre outros. Na perspectiva do artesanato, estaria incutida a ideia de que o artesão não cria nada de novo, mas repete o padrão da tradição.

Saiba Mais: acesse o site a seguir e veja o quadro geral dos povos indígenas no Brasil.

<http://pib.socioambiental.org/pt/c/quadro-geral>

O desconhecimento da diversidade e singularidade do universo indígena, assentado no conceito ocidental tradicional de arte, tem favorecido a ideia genérica de que povos indígenas não são produtores de arte, mas de artesanato. Contudo, estudos de Velthen (2000, 2012), Lagrou (2010), Vidal (2000), dentre outros pesquisadores, a partir dos estudos sobre "artefatos", têm apontado em diversas áreas quão vasto é esse campo para pesquisa e desmoronado essa premissa, demonstrando a riqueza e a dinamicidade cultural dos povos indígenas em suas produções:

Determinados artefatos depositados em museus são conhecidos como objetos etnográficos. Representam importantes fontes de consulta para um amplo leque de estudos interpretativos na área das ciências humanas: cultura material, tecnologias tradicionais, antropologia da arte, etno-história e história da arte, processos migratórios, trocas e apropriações culturais como resultado das situações de contato. Cabe, então, perguntar por que as reservas técnicas dos museus etnográficos não estão abarrotadas de pesquisadores debruçados sobre tais fontes de informação? (VELTHEM, p. 51, 2012).

Lucia Hussak Van Velthem (2000, p. 53-65), a partir dos estudos de Savary (1989) e Gurian (2001), acerca da compreensão do que representa um objeto etnográfico, destaca que:

(...) ele é criado em um contexto particular, referente a uma sociedade humana específica onde está inserido em muitos planos: técnico, produtivo, estético, simbólico. Apesar de possuir elementos de ligação, pois se trata igualmente de uma coisa, não se confunde com o objeto industrial devido a determinadas características. Um objeto etnográfico é o resultado de um trabalho manual, elaborado de acordo com materiais e técnicas locais e cujo aspecto formal obedece a parâmetros da sociedade que o produziu.

Quanto à discussão relacionada a quem produz o objeto (artesão/artista), Lagrou (2010) destaca que não há, na maior parte das sociedades indígenas brasileiras, uma especialização ou possível desconexão entre o fazer e as preocupações do grupo. Quando esse fazer ou técnica está relacionado à função feminina ou masculina "cada membro da sociedade pode se tornar um especialista na sua realização. Porém, sempre há os que se sobressaem, estes são considerados 'mestres'." Para exemplificar, Lagrou descreve a organização dos Kaxinawa (família linguística Pano, Acre), para

quem:

(...) a mestre na arte da tecelagem é chamada de *ainbu keneya*, 'mulher com desenho' ou ainda *dexana ibu ainbu*, 'dona dos japins', ou seja, liderança ritual feminina da aldeia, responsável pela organização do trabalho coletivo do preparo do algodão. Este mesmo título, 'dona dos japins', é dado às mulheres que lideram o canto feminino durante a performance ritual. O japim é um pássaro que tece elaborados ninhos alongados, pendurados nos galhos das árvores. Em cantos rituais, seu ninho é chamado de *txana disí*, 'rede do japim' e assim o pássaro serve de metáfora para indicar a excelência na tecelagem. (LAGROU, 2010).

Além de definir funções para a produção de determinados objetos, a própria fabricação destes também pode estar vinculada a alguma tradição cosmológica significativa de determinado povo, organizadora do mundo indígena. A lógica clânica, de divisão das metades, imprescindível na organização social dos povos do tronco linguístico Macro-Jê (Kaingang, Bororo, Xerente, dentre outros) também está presente na pintura corporal e no trançado da cestaria, caracterizando a identidade do grupo.

O uso de determinados adornos, enfeites ou artefatos também encontram regras específicas em cada povo. Seja por faixa etária, gênero, grupo clânico, atividade exercida pelo indivíduo ou pelo grupo. Um exemplo, citado por Lagrou está entre os Kayapó-Gorotire (Jê), cujo "direito de uso de certos enfeites é condicionado pelo nome da pessoa".

Para Langdon (2000, p. 86), "a arte estabelece uma ligação entre o sagrado e o profano. A expressão artística não se limita aos objetos sagrados, mas também está presente nos objetos da vida cotidiana". Podemos verificar as nuances desta afirmação ao analisar a relação existente nos mitos criacionistas de alguns povos indígenas e suas aplicações na produção de artefatos, pinturas ou adornos corporais e ritualísticos.

A importância da pintura corporal para a identidade do povo Xerente, por exemplo, é descrita por Nimuendajú a partir do mito de origem das associações femininas e masculinas, em um:

episódio em que Sol e Lua enganam moradores de uma aldeia, pintando-se nos estilos - até então desconhecidos - das associações, para obter formigas comestíveis. Os moradores não os reconhecem, pois a cada vez apresentam-se com pinturas diferentes. Os motivos

da pintura são apreciados, e de sua imitação pelos moradores surgem as associações. (SILVA e FARIAS, p. 94, 2000)

Entre o povo Kaingang, pertencente à família linguística Jê (terceira maior etnia indígena do Brasil em população), suas pinturas corporais rituais e seu culto aos mortos (kikikoj) e a produção das formas e trançados da cestaria está fortemente vinculada ao seu mito criador e definidor de suas metades clônicas, conforme relato coletivo de um grupo de professores Kaingang do Paraná:

Antigamente, houve uma grande inundação e os Kaingang, Kairucrês, Kamés e os Curutons tinham fugido para a Serra chamada Crijijimbé. Os Kaingang conseguiram chegar à terra firme e os que ficaram para trás ficaram pendurados nos galhos e os que não conseguiram nadar se afogavam e ficaram no centro da Serra. Os que ficaram nos galhos, ficaram dias sem comer, os Kaingang viraram macacos e os Curutons viraram bugios. A inundação secou e os Kaingang se estabeleceram nas proximidades da Serra Crijijimbé onde permaneceram. Anos depois, Kairucrês, Kamés e Kaingang começaram a sair do local na beira de um riacho do Paraná. Já os Curutons, foram buscar algumas coisas para comer no alto da Serra e por preguiça não voltaram mais. Eles eram considerados como escravos pelos Kaingang que colocaram fogo no mato onde os Curutons moravam e eles foram queimados. Com a cinza do fogo, os Kairucrês começaram a desenhar nas paredes da Serra, criando imagens de tigres, antas e o tamanduá. E os Kamés, desenharam os leões americanos (*migkóság*) e as serpentes (como cobras venenosas), vespas. Depois, foram se juntar com os Kaingang. Mais tarde, houve extermínio desses povos por esses animais criados por eles. Resolveram sair do local, fizeram com o tronco de uma árvore, uma ponte frágil onde depois de passarem por cima eles iam derrubar a ponte. Alguns felinos foram atrás dos fugitivos, mas ao passar sobre a ponte, todos os felinos caíram no rio. Alguns seguraram na barranca, os que se salvaram tornaram-se tigres na terra e os que caíram na água se tornaram leões marinhos. Os sobreviventes dos Kairucrês, Kamés e Kaingang chegaram a um campo grande onde hoje é localizado os Campos Gerais. Todos se casaram. Kairucrês, Kamés e Kaingang se juntaram, casando entre eles e formando novos descendentes a esses povos chamados Kaingang. (PARANÁ, 2010, p. 32).

Nos estudos relativos ao povo Kaingang e sua cosmologia (BORBA, 1908; Nimuendaju, 1993; Veiga, 1999) destaca-se a dualidade clônica, Kamé e Kairu, definidora das funções dos indivíduos na sociedade, das regras de nomenclatura, casamento, pintura corporal e participação em rituais. Para Parellada (2006), "a pintura está sempre associada aos qualificativos *ror* e *téj*,

respectivamente, baixo-redondo ou grosso-compacto, e alto-comprido ou fino difuso".

Essa mesma distinção, segundo Silva (2001), aparece na cestaria, produzida a partir da taquara: cestos longos ou compridos (cargueiros) são denominados *kre téj* e os cestos redondos ou baixos, *kre ror*, conforme podemos ver nas fotos a seguir.



Imagem 1: *kre téj*, com padrão gráfico *rór*, produzido por artesã Kaingang da TI Rio das Cobras, Nova Laranjeiras - PR. Imagem 2: *kre ror*, produzido por artesã Kaingang da TI Ivaí, Manoel Ribas - PR. Fotos: Cristina Cremoneze

Entre os Tapirapé (MT), povo da família linguística Tupi-Guarani, os motivos que os levam à produção de grafismos e artefatos são, segundo Vandimar Marques Damas, internos e externos:

Em relação aos fatores internos, que permeiam todas as outras práticas sociais, bem como por fatores de ordem mitológica e ritualística, por processos que marcariam transformações no modo de concepção e uso do corpo; as divisões entre os grupos; a função é pôr em funcionamento a rede de sociabilidade. Quanto aos fatores externos, considero aqui o comércio desses artefatos. (DAMAS, 2014, p. 824)

Na atualidade, a motivação externa para a produção de grafismos e artefatos pelo povo Tapirapé pode ser vista em centros urbanos próximos ou mesmo em Goiânia, onde vão para estudar:

Eles levam pulseiras, colares, esteiras, cuias e maracás. É possível encontrar em sites europeus, que comercializam produtos artesanais, cuias e maracás fabricados pelos Tapirapé. Geralmente os Tapirapé se dedicam mais na fabricação de algum artefato que será utilizado por eles na aldeia ou em algum ritual. Podemos ver como exemplo as máscaras ou de colar, que serão utilizados nos rituais, a fabricação desses duram dias e podem envolver várias pessoas. Enquanto que a fabricação deles será comercializada com pessoas não Tapirapé, não ganham tanta dedicação. Evidentemente que são bem feitos e tem a sua beleza. Entre os Tapirapé existem códigos para avaliar a estética de um objeto. (DAMAS, 2014, p. 824-825)

Ainda com relação à produção dos objetos, na atualidade, também existe a preocupação de se ensinar às novas gerações conhecimentos acerca de seus diferentes tipos, usos e técnicas. Neste sentido, a professora Jacira Jera Fernandes, do povo Guarani Mbya (PR), da família linguística Tupi-Guarani, ressalta o trabalho realizado com seus alunos no ensino escolar:

É importante que nos livros que vamos produzir existam desenhos e fotos dos trabalhos feitos pelos pais e avós dos alunos. Nós também pesquisamos como é feito cada tipo de artesanato. Por exemplo: o balaio [*varai*] é feito de fibras de taquara; para fazer o arco [*guyrapa*] e as flechas, usamos fibras de palmeira torcida, penas de pássaros e madeira fina raspada. A corujinha [*urukure'a ra'angaa*] e outros bichinhos que fazemos, são feitos de madeira grossa chamada leiteira. O cachimbo [*petyngua*] é feito com nó de pinho. Os colares [*mbo'y*] são feitos com uma semente que chamamos *kapi'a* (rosário) e de outra semente pretinha que chamamos *yvaú*. O chocalho [*mbaraka mirĩ*] é feito de porungo (cabaça) e o cabo da taquara, a trança é feita com embira e usamos pena de aves. O machadinho [*haxa'i*] é feito de nó de pinho e o cabo é de taquara. (PARANÁ, 2010, p. 27).



Imagem 3: cesto [*varai*]: produzido por artesã Guarani da TI Sambaqui do Guaraguaçu, Pontal do Paraná- PR. Imagem 4: corujinha [*urukure'a ra'angaa*] produzido por artesã Guarani da TI Tekoha Añeteté, Diamante D'Oeste - PR. Fotos: Cristina Cremoneze

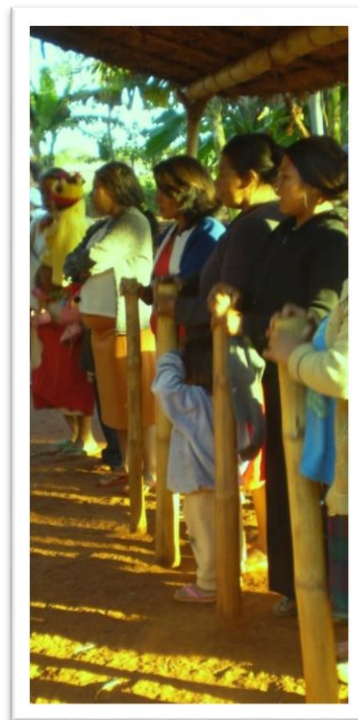
Na religiosidade Guarani, a casa de reza [*Opy* para os Guarani Mbya e *Oy Gwatsy* para os Guarani Nhandeva] é de extrema importância, pois em seu interior são desenvolvidos cânticos, danças dentre outras atividades essenciais na formação da pessoa. São fundamentais para a realização dessas atividades alguns instrumentos como o chocalho [*mbaraka*], considerado um instrumento de uso masculino e o *takwa* [para os Avá Guarani] ou *takuapu* [para os Guarani Mbya], uma espécie de bastão de taquara, de uso feminino, a rabeca, o violão e o tambor.



Imagem 5: chocalho [*mbaraka miri*]: produzido por artesã Guarani da TI Ocoy, São Miguel do Iguçu - PR. Imagem 6: chocalho [*mbaraka miri*] produzido por artesã Guarani da TI Palmeirinha do Iguçu, Mangueirinha - PR. Fotos: Cristina Cremoneze

Sobre a utilização de instrumentos musicais diversos, o professor Guarani Vanderson Lourenço afirma que: “antigamente usavam o *mbaraka* e o *takwa* para entoar os cânticos porque não tinha violão, violino e nem tambor. Mas hoje usamos vários instrumentos para cantar.” (PARANÁ, 2010, p. 33).

Imagem 7: Apresentação cultural. Mulheres Avá Guarani com o *takwa*, TI Tekoha Porã, Guaíra - PR. Foto: Cristina Cremoneze



Está ficando muito interessante aprender sobre arte e artesanato indígena, não é mesmo? Então, para você conhecer mais sobre o assunto assista ao vídeo que a professora Cristina preparou no seu material on-line.

Pinturas Rupestres

O campo de pesquisas multidisciplinares das pinturas rupestres está invariavelmente ligado com os estudos da arqueologia e o povoamento das Américas. Para Pessis e Guidon (2000, p. 19):

(...) sabe-se que os registros rupestres de toda a América são antigos e que a prática gráfica com aplicação de corantes nas paredes de abrigos e sobre afloramentos rochosos existe desde o pleistoceno final. As mais recentes descobertas confirmam que os registros rupestres pré-históricos apareceram de maneira quase concomitante na Europa, Américas, África e Austrália. (...) pode-se afirmar que na maior parte das regiões rochosas do Brasil e em particular na região Nordeste existem abrigos ou grutas que serviram de suporte para essas manifestações picturais, sobretudo onde houve condições de preservação.

Nos estudos das expressões pictóricas rupestres, as pesquisadoras Anne-Marie Pessis e Niède Guidon afirmam que sua importância está em "fornecer perfis comparáveis a outros perfis da cultura material e que possam ser situados em unidades espaços-temporais." (2000, p. 20). Também destacam que "as tradições de pintura e gravura pré-históricas poderiam ser comparáveis a famílias linguísticas, no interior das quais as línguas evoluem. As manifestações gráficas rupestres também evoluem". Alertam, ainda, que "qualquer proposta explicativa não pode ser consequência de análise de uma única fonte de cultura material, mas deve ser resultado da convergência de diferentes fontes." (2000, p. 21).

Na ocupação do território do Paraná, nos arenitos dos Campos Gerais e algumas rochas do Terceiro Planalto, há pinturas rupestres que, segundo Parellada (2006), podem abranger períodos entre 4.000 e 10.000 anos atrás, sendo executadas até aproximadamente 300 anos atrás. Nas descrições da autora:

As pinturas são, geralmente, figura de animais associados a representações geométricas, além de seres humanos, em tons

avermelhados, marrons e preto e, muito raramente, em amarelo. Alguns animais foram representados em fila, de perfil, associados a grades, e vistos de cima ou de frente. Em vários abrigos existem pinturas geométricas abstratas, como pontos, círculos e linhas, mais recentes, que sobrepõem figuras de animais, geralmente em vermelho e marrom. (PARELLADA, 2006, p. 24)

Para Silva (2001), os atuais grafismos Kaingang *téj* e *rór*, já estiveram presentes em alguns painéis rupestres do Brasil Meridional (Ilha do Campeche e Morro do Avencal-SC, Araçá-RS), bem como em panelas de barro Proto-Jê.

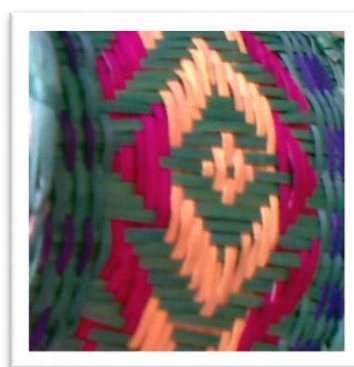


Imagem 8: padrão gráfico *téj*, produzido por artesã Kaingang da TI São Jerônimo, São Jerônimo da Serra-PR. Imagem 9: padrão gráfico *rór*, produzido por artesã Kaingang da TI Rio das Cobras, Nova Laranjeiras - PR. Fotos: Cristina Cremoneze

Agora, vamos aprender mais sobre as pinturas rupestres assistindo ao vídeo da professora Cristina, ela comentará mais detalhes a respeito dessas artes. Acompanhe no seu material virtual.

Pintura Corporal e Adornos

No registro de Caminha, em 1500, a admiração do escrivão real ao descrever aspectos corporais, adornos ("traziam os beijos furados e nos buracos traziam uns espelhos de pau, que pareciam espelhos de borracha") e pinturas corporais ("pintados de preto e vermelho, e quartejados, assim pelos corpos como pelas pernas") marca a impactante visão dos europeus acerca da identidade dos povos indígenas, com produções para além da compreensão de mundo e de pessoa que os estrangeiros possuíam.

A compreensão das sociedades indígenas e sua organização social

passa também pelo entendimento do significado de suas pinturas e adornos corporais. Silva (2001), a partir dos estudos de Viveiros de Castro, destaca que:

As sociedades do Alto Xingu, por exemplo, não fazem distinção entre processos fisiológicos e processos sociológicos ou entre transformações corporais e mudanças na identidade social ou na posição social. Na concepção destas sociedades, 'o corpo humano necessita ser submetido a processos intencionais, periódicos de fabricação'. Sendo assim, 'a natureza humana é literalmente fabricada, modelada pela cultura'. (VIVEIROS DE CASTRO, 1979, p. 31-32)

Tanto os grafismos quanto as cores e seus adornos possuem significados importantes e com singularidades específicas no interior de cada sociedade indígena. Para os Tapirapé, segundo Damas (2014), "a pintura está presente tanto em rituais quanto nos afazeres cotidianos, ou quando eles estão fora da aldeia. A cor é um dos principais elementos para se referir à idade e à função da pessoa no grupo." Damas destaca a posição central que o corpo ocupa na cosmogonia Tapirapé, "seja no momento da caça, dos rituais, das pinturas corporais ou nos rituais xamanísticos. A pintura corporal e o ritual da cura xamânica se dão na relação entre dois corpos". Outro dado importante para a compreensão da sociedade Tapirapé é que "somente as mulheres podem fazer a pintura corporal e apenas os homens podem ser xamãs". (DAMAS, 2014, p. 825-826).

Para Silva (2001), na sociedade Kaingang, "o corpo é usado como tela" [...] "de suporte de significados sociológicos, marcas que indicam as metades e os papéis sociais e rituais advindos da nominação". Na contemporaneidade, Silva observa que a pintura corporal Kaingang (Iraí e Nonoai, ambas situadas em RS) está em uso em ocasiões especiais como as apresentações públicas e demais comemorações. No Paraná, também observamos esse uso de pintura corporal em contextos políticos, nas relações de negociação ou retomada de direitos com o Estado, tanto nas questões fundiárias quanto na Educação e Saúde.

Saiba Mais: acesse o link a seguir e assista ao vídeo de Kamé e Kairu: revitalização cultural Kaingang.

<https://www.youtube.com/watch?v=OAGwSS1yLzo>

Entre os Asurini do Xingu, da família linguística Tupi-Guarani,

Os motivos de pintura são comuns a ambos os sexos. A divisão do corpo, entretanto, como critério de distribuição dos desenhos, difere segundo o sexo. Entre as mulheres, o ventre é marcado por um desenho que divide a parte da frente do corpo em duas, verticalmente. Entre os homens, esta divisão se dá no sentido horizontal, isto é, obedecendo à mesma divisão da tatuagem: o desenho nos ombros (...) e linhas horizontais, de ombro a ombro, delimitam a parte de cima que não é pintada. A tatuagem marca, no homem, sua participação nas atividades guerreiras e, na mulher, as fases de ciclo de desenvolvimento biológico e social. (ISA, 2015)

A importância da qualidade ou espessura dos grafismos corporais é lembrada por Lagrou (2010), em seus estudos sobre o povo Kaxinawá. No caso das crianças deste povo, o grafismo "não servia de sistema de comunicação, a informar por meios visuais sobre o pertencimento desta pessoa a determinadas metades ou seções; visava, pelo contrário, a unificar os corpos e cobrir as peles".

Na organização de mundo Kaxinawá:

O desenho cobrindo a pele agia como filtro a deixar penetrar na pele e no corpo os cantos e os banhos medicinais sobre ele aplicados. O desenho abria a pele para uma intervenção ritual e coletiva sobre o corpo da criança, que estava sendo moldado, fabricado, transformado. (LAGROU, 2010).

Para o povo Wayana (PA), da família linguística Karib, de acordo com Velthem (2000), "o corpo humano deve ser pintado uniformemente com tinta vermelha, à base de sementes de urucum para indicar sua completa socialização".

Acerca da obtenção e uso da tinta do jenipapo, Velthem registrou a narrativa mítica Wayana, a qual houve um tempo em que estes não se pintavam, mas, um dia, uma jovem ao banhar-se num rio, viu alguns frutos de jenipapo boiarem na água. No mito, há também a visita noturna na aldeia, de

um rapaz à procura da jovem. Após alguns contatos, em que o jovem sempre desaparecia antes do amanhecer, e com a anuência do rapaz em permanecer, percebeu-se que o corpo deste era todo pintado de motivos negros. A beleza da pintura chamou a atenção de todos e o jovem ensinou-lhes como fazer. Quando o jenipapo terminou, o casal de jovens foi até o jenipapeiro para colher mais frutos. A jovem não atendeu ao pedido do rapaz para que não o seguisse. Ao fazê-lo, viu uma grande lagarta, pintada com os mesmos grafismos do jovem.

A aplicação dos grafismos do povo Wayana não ocorre somente em seus corpos, mas pode ser observada nos artefatos de seu cotidiano. Além da aplicação da pintura da "lagarta", Velthem observa que também é utilizado pelo povo Wayana o motivo "cobra-grande", elemento mítico que compõe a cosmologia de vários povos da região Norte.

Saiba Mais: no site a seguir, você poderá ver uma reportagem sobre a arte indígena. Acesse e confira.

<https://www.youtube.com/watch?v=zunfDj6FG6E>

Saiba Mais: neste outro site você pode ver mais um vídeo falando agora sobre a pintura corporal indígena, assista e conheça essa arte tão importante.

<https://www.youtube.com/watch?v=qihZ9EJCD1U>

Entre os Xavante, povo da família linguística Jê, o uso de ornamentos traz grandes implicações sociais. Conforme Müller, “a linguagem visual dos enfeites transmite também informações sobre prestígio e transgressão, punição, direito e dever”. Essa significação é tão importante na hierarquização Xavante que se um “indivíduo usa enfeites que não pertencem a sua linhagem, é punido publicamente e o enfeite é cortado e retirado de seu corpo.” (MÜLLER, 2000, p. 133).

Além da pintura e adornos corporais, entre os Xavante os enfeites, o corte do cabelo e a furação das orelhas constituem elementos da constituição da pessoa e sua posição social, seu pertencimento clânico e sua função social:

Nos rituais *wai'á*, elementos pictóricos, enfeites de penas, pulseiras de casca de árvore e diferentes arranjos de cabelo se combinam de maneira complexa, análoga à estrutura do ritual. Comum a todos os participantes do *wai'á* é a tonsura vermelha, identificando-os como iniciados ao ritual. É a marca correspondente ao furo das orelhas, relacionada com a iniciação à maturidade. A mulher usa a tonsura vermelha por ocasião da cerimônia do casamento. (MÜLLER, 2000, p. 134).

Saiba Mais: no vídeo a seguir, você poderá assistir ao documentário sobre o ritual Wai'á dos índios Xavante (2000). Filmado em Sony Handycam Digital Hi8. Direção de Rodrigo Guim.

https://www.youtube.com/watch?v=glp_vbxs8v4

Quanto aos ornamentos, Telêmaco Borba (2009), ao referir-se aos homens do povo Guarani, no início do século XX, descreveu que o uso de "coroas ou cocares de penas amarelas, colares e braceletes de pequenas sementes pretas, enfeitados com as penas vermelhas (...) eram utilizadas nas ocasiões de suas festas". Há referências de pintura facial de homens e mulheres com urucum e jenipapo. Borba também destaca o uso de adorno labial, de uso diário pelos homens, a partir de dez a doze anos de idade:

(...) usam diariamente, no lábio inferior, o *tembetá*, cilindro longo e transparente, feito de resina do *jataí*. A cerimônia de furar o lábio é uma das festas mais importantes que fazem, reunindo-se para ela, às vezes os habitantes das tabas de toda uma região. (BORBA, 2009, p. 69)

A pintura e/ou ornamentação corporal é de fundamental importância para a autoafirmação identitária dos povos indígenas. O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), numa demonstração de reconhecimento da importância da pintura corporal como forma de expressão complementar aos saberes transmitidos oralmente, concedeu, em 2003, o título de Patrimônio cultural do Brasil à Arte Kusiwa - pintura corporal e arte gráfica Wajãpi, da família linguística Tupi-Guarani. Segundo a FUNAI, o excepcional valor da forma de expressão dos Wajãpi está na capacidade de condensar, transmitir e renovar - através da criatividade dos desenhistas e narradores - todos os elementos particulares e únicos de um modo de pensar e de estar no mundo,

próprio deste povo.

Saiba Mais: neste outro vídeo, você verá a transformação da arte gráfica em bússola do saber pelos wajãpis, um grupo étnico linguístico do norte da Amazônia. Assista para saber como isso aconteceu.

https://www.youtube.com/watch?v=qnCa6Em_y54

Cabe ressaltar que devido ao contato com as sociedades não indígenas, grande parte dos povos indígenas tem agregado vestimentas, pinturas ou enfeites, dentre outros artefatos, que historicamente, não faziam parte de suas organizações sociais. Contudo, o fato de fazer uso desses elementos externos, não os torna menos pertencentes a esse ou aquele povo indígena. O processo de formação da pessoa indígena, aceitação entre os seus pares, é muito mais complexo do que a mera inclusão de roupagens ocidentais.

Vamos aprender mais com a professora Cristina, ela vai comentar a pintura corporal e os adornos no vídeo disponível no seu material virtual. Acesse e confira.

Cestarias e Esculturas na Contemporaneidade Kaingang e Guarani

Na atualidade, a confecção da cestaria e esculturas de povos indígenas, por questões de sobrevivência econômica, além das permanências simbólicas e tradicionais, também se envolve de elementos externos à sua identidade enquanto grupo, seja na incorporação de novas cores, materiais ou formas.

Essa mudança pode ser observada na cestaria Kaingang, conforme os dois exemplos imagéticos que seguem:



Imagem 10: padrão gráfico *téj*, produzido por artesã Kaingang da TI Rio das Cobras, Nova Laranjeiras - PR. Imagem 11: produzido por artesã Kaingang da TI Ivaí, Manoel Ribas - PR. Fotos: Cristina Cremoneze

Na imagem 10, o padrão gráfico *téj* é aplicado na produção de uma miniatura de chapéu, utilizando a taquara como material e como corante, anilina. Na imagem 11, o padrão *téj* é aplicado numa miniatura de cesto, utilizando como material tiras sintéticas que substituem a taquara.

Nas imagens 12 e 13 a seguir, observamos a manutenção dos grafismos clânicos Kaingang, agregando à taquara sementes de "rosário", plumas de galinha coloridas com anilina e fios de lã colorida. Atenção para a inscrição no detalhe da imagem 13 (um arco). É uma referência ao ano novo (2005), pois a peça foi confeccionada em fins de 2004. Em outras, estava gravado "Feliz Natal":



Imagem 12: chocalho produzido por artesão Kaingang da TI Rio das Cobras, Nova Laranjeiras - PR. Foto: Cristina Cremoneze



Imagem 13: detalhe de arco produzido por artesão Kaingang da TI Rio das Cobras, Nova Laranjeiras - PR. Foto: Cristina Cremoneze

Entre os Guarani do Cone Sul, também podemos observar alterações, embora, neste caso, faz-se necessário estudo mais aprofundado, considerando as possíveis distinções entre os Guarani Mbya e os Avá Guarani:



Imagem 12: produzido por artesã Guarani Mbya, Puerto Iguazu - ARG. Foto: Cristina Cremoneze



Imagem 13: produzido por artesão Avá Guarani da TI Tekoha Ocoy, São Miguel do Iguaçu - PR. Foto: Cristina Cremoneze

Na cestaria Guarani, também observamos o acréscimo de corante e material sintético na finalização do objeto, observe:



Imagem 14: interior de cesto produzido por artesã Guarani da Aldeia Tapixi, TI Rio das Cobras, Nova Laranjeiras - PR. Imagem 15: face externa do mesmo cesto. Fotos: Cristina Cremoneze

A substituição de alguns materiais na produção de objetos para a comercialização deve-se às dificuldades de se encontrar em algumas Terras Indígenas os seus materiais originais. Essa escassez está vinculada aos períodos de seca da taquara (em suas mais diferentes espécies), de sementes das mais diversas espécies vegetais, alteração na legislação ambiental, novos usos desses elementos, novas demandas (quantidade e qualidade) na produção dos objetos, conforme as solicitações do público a que se destina.

Contudo, no interior das comunidades indígenas, pode-se perceber que para o uso ritual dos objetos, busca-se manter os aspectos mais próximos possíveis desejados pela tradição, diferentemente dos objetos voltados para a comercialização com os não indígenas.

Saiba Mais: assista ao vídeo a seguir e conheça um pouco mais sobre o Ajaka Para - Cestaria Guarani Mbya.

<https://www.youtube.com/watch?v=bl38rPY6j3E>

Revendo a problematização

Agora, vamos voltar à problematização, como poderíamos estabelecer parâmetros comparativos, considerando a diversidade de cosmologias e padrões de organização de mundo existente da arte e do artesanato nas sociedades indígenas?

- a.** Destacaria a diversidade e singularidade das sociedades indígenas em contraposição aos padrões de arte e artesanato da cultura europeia estabelecidos por determinados segmentos sociais. É importante lembrar que mesmo a cultura ocidental tem suas singularidades e que estas muitas vezes só são percebidas e compreendidas com um estudo mais elaborado do contexto social de sua produção.
- b.** Quando conceitos ou definições cristalizam-se e não acompanham a dinâmica cultural da qual são frutos, perde-se a essência de seus significados. Neste sentido, é importante destacar que culturas não são congeladas, são dinâmicas e movidas por intercâmbios, sejam materiais e/ou simbólicos.
- c.** A partir da afirmação de Pessis e Guidon (2000), de que "as mais recentes descobertas confirmam que os registros rupestres pré-históricos apareceram de maneira quase concomitante na Europa, Américas, África e Austrália", enfatizaria as proximidades das expressões artísticas e sua relação com as questões inerentes à humanidade, como o sagrado, os ciclos da vida, alianças entre povos, dentre outros.

Para consultar o *feedback* de cada uma das alternativas, acesse o material *on-line*.

Síntese

Neste tema, aprendemos a conceituar algumas das produções dos povos indígenas que envolvem a arte e o artesanato. Destacamos os grafismos, as pinturas rupestres, a pintura corporal, as cestarias e as esculturas.

No próximo tema, estudaremos sobre as contribuições dos povos indígenas na formação do Brasil.

Veja agora o último vídeo em que a professora Cristina faz uma síntese do que estudamos aqui.

Referências

BORBA, Telêmaco. **Atualidade indígena**. Curitiba: Instituto Memória, 2009.

Carta de Pero Vaz de Caminha. Disponível em:

<http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/carta.pdf>. Acesso em: 19 out. 2014.

DAMAS, Vandimar Marques. Vermelho e o negro: a produção de artefatos entre os Tapirapé. In: CHAUD, E. (Org.). **Anais do VII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual**. Goiânia: UFG, FAV, 2014. p. 822-828.

LAGROU, Erls. Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas. In: **Proa – Revista de Antropologia e Arte** [on-line]. Ano 02, vol.01, n. 02, nov. 2010. Disponível em: <<http://www.ifch.unicamp.br/proa/DebatesII/elslagrou.html>>. Acesso em: 02 jun. 2015.

LANGDON, Jean. A cultura Siona e a experiência alucinógena. In: VIDAL, Lux. (Org.) **Grafismo Indígena**. 2. ed. São Paulo: Fapesp/Edusp, 2000. p.67-87.

MÜLLER, Regina Polo. Mensagens visuais na ornamentação corporal Xavante. In: VIDAL, Lux. (Org.) **Grafismo Indígena**. 2. ed. São Paulo: Fapesp/Edusp, 2000. p.133-142.

PARANÁ. **Ler, escrever e ser Kaingang no Paraná**. Curitiba: SEED, 2010.

PARANÁ. **Experiências pedagógicas de professores Guarani e Kaingang**. Curitiba: SEED, 2010.

PARELLADA, Claudia. Arte e artesanato Kaingang e Guarani no Paraná. In: PARANÁ. **Cadernos de Educação Escolar Indígena**. Curitiba: SEED, 2006. p. 24-29.

PESSIS, Anne-Marie e GUIDON, Niéde. Registros rupestres e caracterização das etnias pré-históricas. In: VIDAL, Lux. (Org.) **Grafismo Indígena**. 2. ed. São Paulo: Fapesp/Edusp, 2000. p. 19-33.

Portal da Funai. Disponível em: <<http://www.funai.gov.br/index.php/indios-no-brasil/quem-sao>>. Acesso em: 04 jan. 2015.

Portal do Instituto Socioambiental (ISA). **Povo Asurini do Xingu**. Disponível em: <<http://pib.socioambiental.org/pt/povo/asurini-do-xingu/1283>>. Acesso em: 02 jun. 2015.

SILVA, Aracy Lopes da. e FARIAS, Agenor T. P. Pintura corporal e sociedade: os "partidos" Xerente. In: VIDAL, Lux. (Org.) **Grafismo Indígena**. 2. ed. São Paulo: Fapesp/Edusp, 2000. p. 89-116.

SILVA, Sérgio Baptista da. **Etnoarqueologia dos grafismos kaingang**: um modelo para a compreensão das sociedades proto-jê meridionais. 367 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

VELTHEM, Lucia Hussak van. O objeto etnográfico é irreduzível? Pistas sobre novos sentidos e análises. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas, v. 7, n. 1, p. 51-66, jan.-abr. 2012.

VELTHEM, Lúcia Hussak van. Das cobras e lagartas: a iconografia Wayana. In: VIDAL, Lux. (Org.) **Grafismo Indígena**. 2. ed. São Paulo: Fapesp/Edusp, 2000. p.53-65.

Atividades

1. Quando utilizamos os termos "arte" e "artesanato", com relação às sociedades indígenas, é correto afirmar:
 - a. Nem sempre encontram correspondentes linguísticos. Para os povos amazônicos, são consideradas expressões de arte apenas os artefatos de uso ritual.
 - b. Não existe, nas sociedades indígenas, uma divisão acerca das especialidades da produção artística.
 - c. Há que se considerar a diversidade linguística dos povos indígenas, visto que as palavras arte e artesanato podem não encontrar correspondentes com os mesmos significados que a elas inferimos.
 - d. Os povos indígenas não são produtores de arte, mas de artesanato.
2. O uso de determinados adornos, enfeites ou artefatos também encontram regras específicas em cada povo, seja por faixa etária, gênero, grupo clânico, atividade exercida pelo indivíduo ou pelo grupo. A partir desta lógica, é correto afirmar:
 - a. O uso de ornamentos traz grandes implicações sociais. Essa significação é tão importante na hierarquização Xavante, que se um "indivíduo usa enfeites que não pertencem a sua linhagem, é punido publicamente e o enfeite é cortado e retirado de seu corpo". (MÜLLER, 2000).
 - b. Além de definir funções para a produção de determinados objetos, a própria fabricação destes também pode estar vinculada a alguma tradição cosmológica significativa de determinado povo. Porém, não está associada a possíveis punições quanto ao uso indevido.
 - c. A utilização de pinturas e adornos, na atualidade, ocorre apenas em contextos vinculados ao sagrado.
 - d. Nos adornos e ornamentos das sociedades Jê, grafismos são expressões de suas metades clânicas. Contudo, em seus artefatos e pinturas corporais, esses grafismos que remetem à sua identidade grupal não

estão presentes.

- 3.** Com relação às manifestações gráficas rupestres em território brasileiro, a partir das pesquisas multidisciplinares, é correto afirmar:
- a.** As mais recentes descobertas confirmam que os registros rupestres pré-históricos apareceram de maneira quase concomitante na Europa e na África e posteriormente, nas Américas e Austrália.
 - b.** Pinturas rupestres deixaram de ser realizadas em território brasileiro há, aproximadamente, 3 mil anos atrás.
 - c.** As representações pictóricas encontradas no território brasileiro não encontram associação com os grafismos presentes da cultura material dos povos indígenas na contemporaneidade.
 - d.** As tradições de pintura e gravura pré-históricas poderiam ser comparáveis a famílias linguísticas, no interior das quais as línguas evoluem. As manifestações gráficas rupestres também evoluem.
- 4.** Na organização de mundo Kaxinawá, no caso das crianças, quanto à aplicação do grafismo corporal, é correto afirmar:
- a.** O desenho aplicado sobre a pele tem o objetivo de não permitir a infiltração de elementos externos, que possam representar ameaças à saúde da criança.
 - b.** Não serve como sistema de comunicação como em outros casos. Sua função é unificar os corpos e cobrir as peles, mas de modo a funcionar como uma espécie de filtro.
 - c.** Objetiva apenas a demarcação de pertencimento ao mundo dos Kaxinawá, não implicando em ação específica de comunicação visual ou de proteção espiritual.
 - d.** Além de servirem com um sistema de comunicação propriamente dito, possui a função de fechar os corpos para os entes sobrenaturais.

- 5.** Na contemporaneidade, sobre a produção de cestaria e esculturas entre os povos Guarani e Kaingang, é correto afirmar:
- a.** Apesar de manterem os formatos, por questões econômicas, os grafismos foram alterados e a identidade desses povos está sob ameaça.
 - b.** As alterações dos grafismos ocorreram apenas nas cestarias e esculturas destinadas à comercialização. Nos objetos destinados aos rituais desses povos não houve alterações significativas.
 - c.** São mantidos grafismos e formatos tradicionais, mas por questões de sobrevivência econômica, acresceu-se novas cores e materiais externos. Contudo, sua identidade enquanto grupo é reafirmada.
 - d.** Mudanças de padrão gráfico ocorreram apenas nas cestarias, visto que as esculturas não requerem padrão gráfico específico.

Para consultar o gabarito das questões, acesse o material *on-line*.