

NATUREZA, PALAVRAS E ARTEFATOS CERÂMICOS: ATORES CONSTRUTORES DO PRESENTE/FUTURO DOS ÍNDIOS MBYÁ-GUARANI

*NATURE, WORDS AND POTTERY ART: BUILDERS
OF THE MBYÁ-GUARANI INDIAN'S PRESENT/FUTURE*

Franklin da Silva Alonso¹

RESUMO: Como resultado de uma pesquisa feita entre os anos de 2012 a 2014 para o Mestrado em Arte, Cultura e Cognição na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, estudei a cerâmica dos índios Mbyá-Guarani em sua aldeia em Niterói, Rio de Janeiro. Observando haver certa escassez da sua arte oleira, busquei entender o porquê de tal fato para então revitalizar essa prática através de oficinas com suas crianças, valorizando aspectos endógenos importantes para fortalecer a sua etnicidade.

PALAVRAS-CHAVE: Mbyá-Guarani; cerâmica; arte; educação; identidade.

ABSTRACT: *As a result of a research carried out between 2012 to 2014 for the Master's Degree in Arts, Culture and Cognition at Rio de Janeiro State University, we studied pottery of the Mbyá-Guarani Indians in their village in Niterói, Rio de Janeiro. Noting a shortage of output in its pottery art, I sought to understand why this happened and then revive this practice through workshops with their children, valuing endogenous aspects that help enhance their ethnicity.*

KEYWORDS: *Mbyá-Guarani; pottery; art; education; identity.*

COMO SE DEU O PROCEDIMENTO DA PESQUISA

Na condição de aluno de Mestrado em Arte, Cultura e Cognição do Instituto de Artes da UERJ durante os anos de 2012 a 2014, busquei focar minha pesquisa no conhecimento da cultura material cerâmica dos índios Mbyá-Guarani que, à época, encontravam-se presentes na orla niteroiense do Estado do Rio de Janeiro.

Todavia, logo constatei que, no grupo formador da *Tekoa Mboy y-ty* em Camboinhas (Piratininga), essa promoção artística não vigorava com tanta força quanto no seu passado. Isso graças ao presumível esvanecimento incitado por

¹ Mestre em Artes Visuais na linha de pesquisa em Arte, Cultura e Cognição pelo Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Professor de Arte da rede Estadual de Educação do Rio de Janeiro. carvalonso@ig.com.br

seus contatos junto à realidade social e objetos do homem não índio que vinham conhecendo ao longo dos anos, como no caso de instrumentos de cozinha feitos em metal e plástico (que, supostamente, trariam mais comodidade no preparo dos alimentos – isso se comparados aos produzidos em cerâmica). Afora o cachimbo de barro usado pelos pajés (o *petýngua*), outras peças feitas com essa matéria-prima pareciam não mais vingar por ali.

Porém, a despeito dessa verificação inicial na direção da quase inexistência da atual feitura material exercitada a partir do insumo argiloso dentre aqueles Mbyá, a memória dos seus simbolismos presentes nas obras de barro parecia ainda vir tecendo vários comentários, fazendo-me imaginar permanecer invocada pelas corriqueiras conclusões que sustentavam as atitudes diárias daquela gente.

Havia indícios de que os Mbyá-Guarani, respeitando na contemporaneidade as suas determinantes sociais, por exemplo, transferiam a nomenclatura antes devotada só aos utensílios cerâmicos para esses aparelhos mais modernos advindos do universo urbano, caracterizando um processo de fortalecimento da *palavra/imagem* ocorrido em todos seus itens de ordem telúrica. Os objetos Guarani pareceriam ganhar aí uma chancela de qualidade que zelaria pelo patrimônio de toda afiliação, em que a conjugação de tais índices de memória proporião preservar essa mesma *palavra/imagem* neles embutidas. A palavra, assim como a materialidade dos objetos convergiriam nesse momento para exercer um poder de criar potencialidades de realizações, pois o Guarani crê que ambos os itens têm a necessária energia para auxiliá-los em conseguir obter o cerceamento de suas necessidades. Gislene Monticelli afirma a tal respeito que

Não é coincidência que tenhamos observado que nos relatos dos Mbyá-Guarani atuais [...] 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)

Assim, pode-se pensar que pelos dados culturais construídos os Mbyá se reconhecem, pois há uma ressonância no processo de pronunciar/fazê-los tanto quanto no de, posteriormente, se ver espelhado nessa mesma construção, depreendendo o alcance de seus desejos e de sua identidade naquilo que foi enfim realizado e proclamado. Contudo, para o Mbyá, de quais territórios advêm essas ações motivadas pelo verbo consagrado?

Elas provêm de suas deidades, representações de fenômenos que vão muito além da nossa arrogante “inteligência”, decorrendo daí os “ímpetos”

comportamentais que tomam. Aliás, cômicos dessa *realidade mítica*, os seus pajés têm plena ideia da dualidade que pode ser proporcionada por esses deuses capacitados tanto a dar/gratificar quanto a retirar, revidar e/ou castigar aos que não respeitam suas resoluções.

Por essa percepção, no contexto gregário Guarani, pode-se dizer que suas peças artísticas de barro participam de um sistema de “integralidade lendária”. Mas... se elas não ocorriam mais junto a esses homens (além do uso das palavras que as relembassem) como agora poderiam efetivamente atuar na sua comunidade a fim de beneficiá-los?

Ora, constatado esse fato, logo me dispus a desenhar uma ação de trabalho cujo método aplicado fosse o de fomentar o reavivamento da prática cerâmica dentro da aldeia através de oficinas, sempre por um prisma pedagógico respeitoso aos seus conceitos. Eu esperava que a aplicação desse método multidisciplinar (abrangendo Arte, Educação, Arqueologia e Etnografia) valorasse a atividade artística não só como habilidade técnica de construção, mas principalmente como *práxis* reflexiva e identitária do *modo de ser* Guarani – nesse caso de estudos, as crianças daquela aldeia.

Se os pequenos Mbyá já tinham algum tipo de amparo provindo de certo conhecimento realizado pela audição dos seus tradicionais contos a respeito da arte cerâmica, pressupus que as oficinas de trabalho estimulassem neles mais ainda uma atuação deposta graças à sua curiosidade com esse insumo. E seria interessante que também interagissem com os seus companheiros a partir de trocas de experiências sobre o que sabiam, traçando nesse processo um sistema de recebimento, conhecimento, reconhecimento e retorno dessas informações. Bem, nessas circunstâncias não seria usando o saber mítico prévio sobre o barro no seu cotidiano que esses pequenos buscariam (e por fim instituiriam) certas resoluções para demandas que se apresentassem no caminho da apreensão de seus saberes?

Aliando dados sensíveis e intelectivos procurei então proporcionar a essas crianças a chance de 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 e conferindo suas suposições ante as novas questões que lhes fossem colocadas. Pelos encontros nas oficinas e pelas instigantes atividades praticadas com o barro, aquela garotada teve a chance de construir sua vida pelas notas que cotejaram por intermédio das investigações promovidas nas 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).

Estreitando afinidades com os Mbyá no cotidiano da *tekoa* (aldeia) foi que tive a conquista de empatia e confiança junto a eles para que a ação empírica da pesquisa me ajudasse nas análises e na ordenação de problemas com que porventura em meio a esse procedimento eu me deparasse. Ora, e esse não era um afazer que solicitava minha dedicação e sutileza voltada à percepção sensível índia?

A PALAVRA/IMAGEM COMO GUIA AO DEVIR DOS DESEJOS MBYÁ

Tendo por alicerce 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 é 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 seu poder simbólico no sentido da matéria que a acolherá, criando um espaço de participação ativa na sua realidade. Aí índios, natureza, palavra e artefato são atores construtores do presente/futuro: o que um artigo é hoje dentro de certa situação sociocultural já é resultado do que eles, poeticamente, 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 (item material) pelo Mbyá.

O pronunciamento se mostra como uma *forma/força* utilizada que possibilita a exploração, o sentimento e sua expressão no mundo por uma conduta que os favorece a alcançar algum tipo de júbilo para si (*vy'á*, que segundo me confiou o meu informante na *tekoa*, o cacique Miguel Verá, é um termo Guarani para “vida boa, feliz”). 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 cultural.

Tanto o é que os objetos Mbyá-Guarani – independentemente 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 (de onde provêm seus demiurgos).² Daí se concluir que o empenho ideacional Mbyá se faz importante para a sua cultura pela

2 “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, que outro povo guarani não tem... 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).

fê e pela sua fala (*nhe'é*, que significa tanto *fala* quanto *alma*), confirmando-se para aqueles homens como uma energia que une a matéria ao espírito:

Entre os Mbyá, o termo usado como referência ao princípio imaterial que se instala no corpo de uma mulher que irá conceber uma criança é *nhe'ë*, 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)

Conforme sua motivação, a fala torna-se sagrada para o Mbyá tanto quanto os objetos que elaboram também poderão ser.

O PODER DO OMOIXIKĀ E DO PETÿNGUA NO CONTEXTO DO NHEEMONGARAI

A título de ilustração, apreciemos o verbo divino (*omoixikā*), ânimo santificado e cedido em forma de nome que é dado aos bebês Guarani após (aproximadamente) um ano de nascidos. Essa designação recebida por eles aponta como se portarão dentro da sua comunidade. A *palavra/alma* (que é a própria *nhe'é*) batizada pelo pajé movido por *Nhanderu ete* – deus pai – nessa tarefa cerimonial ocorrida durante o *nheemongarai* (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 Vanderlise 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 rito de passagem, o pajé ministra o cachimbo cerâmico *petÿngua* e usa o seu *tataxima* (a fumaça consagrada) baforado sobre as crianças para que elas e seus deuses se comuniquem.³ Inspirado pelo sonho premonitório onde se refletem as aspirações/emoções de um passado e as de um possível porvir, seu cachimbo cerâmico se torna item a ser categorizado como participante ativo *do* e *no* ritual.

Singrando pela voz de Els Lagrou, dedicada à área de estudos da Antropologia da Arte indígena, 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

3 Analisando os escritos da pesquisa de Katya Vietta, Roberta Porto Marques 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 apud MARQUES, 2009, p. 29).

significativos... se dá a partir da redução e exegese dos cantos rituais do rito de passagem. (LAGROU, 2007, p. 50)

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

Desta feita, 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 os acolhem (Karái, Tupã, Verá, etc.).⁴ Cada qual terá, com seu significado representativo, *disposições socioculturais* as quais os pequenos estarão propensos a desempenhar na vida comunitária a partir dali. Como marca ultrahumana essa expressão da *nheë* será assim a base de seu *nhandereko*, trazendo “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 “ligação” existente entre as potências do sagrado (expressas pelo *tataxima* vindo do pito de barro e que “conecta” homens aos deuses).

Sugiro que a nomeação de um sujeito Mbyá seja suporte de uma memória, solidificando aspectos socioculturais dos indivíduos já mesmo no momento de seu “batismo” quando criança. Essa cerimônia é ato sacral para os Mbyá-Guarani, o que lhes dá existência, o que lhes fornece *identidade*. Identidade entendida como um jeito de se autoperceber e de também deixar-se perceber pelos “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, haja vista que “sem esse nome que alegra a pessoa sucumbe” (PISSOALTO, 2007, p. 308). Por isso as crianças precisam ser consagradas no período do *nheemongarai*, pois um nome que seja desassociado da unção de *Nhanderu* lhe será nulo para o seu benefício. E não indicando a sua feição étnica (Karái, Tupã, Verá, etc.), pode até lhe criar situações adversas.

Segundo um relato pessoal feito a mim em dezembro de 2012 por Miguel Verá, os Mbyá-Guarani acreditam que a *nheë* é um *omoixikã* que está disposta no mundo na condição de palavra sagrada. Miguel alega que o *omoixikã* deve ser repassado aos demais seres humanos pelo pajé quando este o recebe em sonho, para que adequadamente esses sujeitos *existam e saibam como existir* no mundo.

Mas, a palavra também tem seu quinhão de responsabilidades “energéticas” exercidas quando devotada aos artefatos, atribuindo-lhes certos poderes. Entretanto,

4 Marcel Mauss afirma que em uma apreciação transcendental do mundo realizada por 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).

isso ocorre conforme o querer de quem a professa, respeitando sempre as normas estéticas preestabelecidas por seu grupo. Desta feita, “Entre os Guaranis, os padrões encontrados na cerâmica, seja rotineira ou de uso ritual [...] remetem diretamente às normas prescritas que condicionam esta sociedade” (MONTICELLI, 2007, p. 110). E os signos gráficos têm aí 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 forma se crê que [...] A arte, como “expressão visual sintética de cada ‘visão do mundo’” (VIDAL E 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)

Deduz-se pelos variados achados arqueológicos que, para o Guarani, tradicionalmente o ato de trabalhar com o material argiloso foi (e é), além de um aprendizado e reafirmação respeitosa a sua cosmogonia, também um modo a mais de manter o *nhandereko/teko* de seus fabricantes e usuários. Esse povo traz a projeção ancestral 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 por suas obras didática e simbolicamente *como* devem proceder na vida para ter um galardão garantido. Clifford Geertz até 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 busca 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 realidade palpável, um “‘algo construído’, ‘algo modelado’” *pelo e para* o seu grupo.

BREVE DESCRIÇÃO CULTURAL DO PASSADO CERÂMICO GUARANI: O USO DO CAMBUCHÍ E DA CAGUÁBA.

A construção intangível/tangível que abrange, nesse caso de estudos, 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 que contem importância ímpar à sua cultura, detendo em si elementos subjetivos basais. Assim, os faz aspirar no seu emprego o simbolismo patrimonial mítico adjacente ao artefato (sua *forma/força*).

Desde o passado etno-histórico Tupiguarani (que deu origem a esses homens), essa troca entre *palavra/imagem/presença/interpretação* 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 muitos mitos. Nesse âmbito, a arte cerâmica Mbyá-Guarani – estando sempre prenhe do poder das *palavras/imagens* – ocupa um papel de bandeira étnica em que, metaforicamente, tais homens marcam suas conclusões sobre a existência, ligando-se emocionalmente a elas pelos atributos subjetivos que percebem haver na morfologia de seus objetos. Tendo o respaldo mitológico, a arte indígena se presta a agir 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.

Entendendo que, para alçar a felicidade, o Guarani considera ser preciso estar em ininterrupta procura de sua constituição individual/grupal é que sua educação se propõe como irrestrita, acomodando elementos da ordem humana, da ordem da natureza e também das divindades. Algumas peças cerâmicas são elementos utilitários da cozinha ameríndia na qual, por exemplo, um *cambuchí* (urna) e uma *caguâba* – termo genérico para prato, tigela, bandeja de barro (de acordo com meus informantes da *tekoa*) – também se colocam em um contexto de utilização destinada no processo de inumação no qual (no passado Mbyá) certas palavras rituais eram proferidas e ambos tornavam-se dados peculiares de acompanhamento do cadáver.

Depunha-se o corpo de cócoras no *cambuchí* e a *caguâba* lhe servia como tampa. Aí os objetos transmutavam-se em componentes não mais práticos do cotidiano, mas de cunho sagrado aos intérpretes então concentrados no sistema de ação simbólica traçado na relação entre o homem e a ultranatureza.

Verifica-se que as atitudes tomadas por esses protagonistas Tupiguarani fazem uma clara alusão àquele mesmo sistema sublinhado por Marcel Mauss ao declarar que “Nesses ritos mágicos, as matérias tratadas veem-se realmente transformadas e divinizadas” (MAUSS, 2003, p. 89).

INSUFLADA DE PALAVRAS/IMAGENS, A ARTE MBYÁ-GUARANI MANTÉM O SEU NHANDEREKO/TEKO.

A filosofia mítica Mbyá ainda acena para a direção de um significado profundo não só na utilização, mas também sobre o processo de fabrico dos seus objetos – inclusive o oleiro –, no qual este é, na verdade (ao receber o poder de um *omoixikã*), não mais considerado uma peça corriqueira, e sim continente da energia evocada.

A peça se coloca então como *ator performático* que age e que transforma a vida daqueles que nele acreditam. Assim como a própria biografia das pessoas, o seu processo de “criação” está à mercê de uma imprevisibilidade que se posiciona sempre adiante, 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 sua morfologia também pode acompanhar essa mudança. Os Mbyá mostram-nos que arte e vida são, portanto, dinâmicas.

Contudo, para que um ou outro aconteça (as possíveis transformações ideacionais e materiais aferidas nos seus objetos), quando o artista 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 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 retorno à ilustração do ritual do *nheemongarai*. Este é o domínio em que o pajé usa o seu cachimbo cerâmico *petýngua* para benzer os pequenos índios, nominando-os conforme seu convencimento de estarem se comunicando com seus deuses. Leva-se em consideração que a construção do *petýngua* 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 plástico/simbólicos que favoreça visualmente o entendimento da afiliação Mbyá das narrativas míticas que naquele ato estão sendo evocadas e que advenham dessa contação.⁵

Já o *tataxima* (item imaterial), para cumprir toda a sua tarefa de ligação entre o mundo profano com o sagrado, depende do *omoixikã* contido no *petýngua* que tenha sido morfologicamente muito bem elaborado em sua construção:

5 Mauss informa a tal respeito 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 à 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).

[...] 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 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 pelo artista índio com essa determinação de especificidade de uso futuro, pois é uma peça de função *especial* naquele meio e momento cultural para o qual agirá. Contextualizado, o corpo de barro tornar-se sagrado àqueles que conduzem sua potência, impregnado de presença significativa em uma situação determinada.

É nesse *afazer direcionado*, no qual 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 de seu patrimônio memorial. Enfim, há um imperativo de recriar as verdades incitadas pelas crenças e de experimentá-las. Os *Mbyá* guiam-se em suas vontades pelo cerimonial segundo a potência de algo que está “acima” deles e que seu entendimento tenta alcançar. Isso os conduz a absorver um poder pela imagem que fazem dela (potência, força, 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, fazendo com que, estando insuflado de *omoixikã*, o dado cultural preparado pelo *Mbyá* obedeça subjetiva/objetivamente à forma “certa” de seu fabrico e utilização para ter as implicações por ele esperadas. Ora, 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 de apresentação desses gestuais?

Daí pressupor que um projeto de lembrança e manutenção da arte cerâmica *Mbyá* dedicado às suas crianças seja tão imprescindível. Afinal, não se nega que, por meio da arte, as mitologias contadas são os motivos da aproximação entre pensamento pessoal e coletivo para manterem certa linha estética nos artefatos realizados dentre as eras *Mbyá*. É ela que, icônica, se delinea como uma poética visual-pedagógica de definir às novas gerações aquilo que aqueles índios entendem e pretendem garantir, conservar *para e do* seu mundo. Então, parecendo estar tão escassa nos dias de hoje, porque não revitalizar a feitura oleira na *Tekoa Mboy y-ty*, garantindo a permanência material dos preceitos que subjetivamente esses índios ainda mantêm?

Uma exemplificação: recentemente, o cacique Miguel – que, naquele momento, além de chefe político da *tekoa* mostrou ser 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.

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 respeito. O Guarani pretende, pelo desenho que a signifique, trazer para si toda a força vital do animal. 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 nominadas pelos Mbyá-Guarani por *Ipara kora*. Segundo creem, “vagueando” o seu espectro pela vastidão do mundo, 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 frente aos seus contemporâneos por intermédio dos objetos que eles sempre produzem/utilizam.⁶

6 A imagem de cobras é recorrente na cosmogonia índia. Lagrou 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 Guaranis) 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

Porém, essa figura não fica restrita tão somente a esse entendimento. Ela teria até outra interpretação conforme o momento propício desse seu uso, referindo-se então aos constantes movimentos migratórios que 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 (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*, *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 redor – o maior seria o líder da família/coletivo e os menores, os seus devidos pares, sucessivamente 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 zigue-zague 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 diversos reveses, tem os seus entraves, mas que ela permanece enquanto, conscientemente, a inscrevermos na existência.

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. Como diz Miguel, essa ideia se aproxima do que nominam por *porã*, conceito que engloba 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)

do que uma simbologia idiossincrática de uma cultura particular, trata-se de um dado transcultural amazônico, um símbolo-chave da região.” (LAGROU, 2007, p. 77).

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

Podemos, talvez, afirmar que o senso estético dos Guaranis (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 à 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)⁷

Na convivência que estabeleci durante dois anos com os Mbyá-Guarani, percebi que mesmo que nos pareça que a lembrança da obragem cerâmica se esvaneceu com o tempo junto aquele grupo de Niterói, as investidas de uma sociedade urbana não tiveram força necessária para dissipar a memória (mitológica) de importância que os cerca.

E entendendo que os corpos não pertencem a um só modo rigoroso de apresentação (onde cada coisa se fixa em um lugar) é 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 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. Engajadas, as peças de arte que aí fabrica 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 assim 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 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 então reconhecidamente carregado de *porã* e ao seu criador (e/ou fruidor)

7 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.

é concedido o livre-arbítrio para apreender e experimentar dentro das mesmas circunstâncias daquilo que entende por beleza, sabedoria, utilidade e por verdade.

Daí minha pesquisa buscar trazer de volta a prática oleira à vida daquela comunidade, lembrando-os de como sua realização poderia beneficiá-los em um melhor estreitamento com seus princípios cosmogônicos de comunicação com seus deuses. Mostrando aos jovens Mbyá a tradicional feitura cerâmica de seus objetos, deu-se também a oportunidade de refletirem sobre seus significados e, diante daquilo que construíam, pensar no quanto tais objetos se adequavam (ou não) à sua realidade atual. Portanto, até poderiam mudar a configuração das peças, mostrando que só com liberdade há de se alcançar a criatividade e a criatividade, por sua vez, é sempre necessária para a saúde do grupo.

Entende-se, desta feita, que por uma *forma/força* de autoridade incorporada pelo *omoixikã* e pela mostra plástica da peça é que se põe em ação tal faculdade. Se o Mbyá indicar que o artefato será de uso cerimonial ou utilitário, o apelo de apresentação do signo gráfico que subjetivamente o marca acompanhará essa determinação. E há aí um componente material que lhe sendo útil é repleto de *porã*, podendo transitar entre variados mundos, momentos e empregos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARÃO, Vanderlise Machado. O mito e o espaço nas representações artístico-culturais do Mbyá Guarani. *Revista História em reflexão*. Dourados, vol. 1, n. 2. p. 1-15, jul./dez., 2007.
- BORGES, Luis C. *O Sol no/do olhar do outro*. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e ciências afins, 1995.
- ELIAS, Marisa Del Cioppo. *Célestin Freinet: uma pedagogia de atividade e cooperação*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC Livros Técnicos e Científicos, 1989.
- 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: Eduem; São Paulo: Edusp, 2008.
- LAGROU, Els. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.
- MARQUES, Roberta Porto. *Cachimbo Guarani: uma interpretação etnoarqueológica*. Porto Alegre: UFRGS, 2009. (Dissertação de Mestrado).
- MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

- 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>. Acesso em: 12 fev. 2012.
- MONTICELLI, Gislene. O céu é o limite: como extrapolar as normas rígidas da cerâmica Guarani. *Boletim do Museu do Pará Emílio Goeldi*. Belém, vol. 2, n. 1, p. 105-115, jan./abr. 2007.
- PISSOLATO, Elisabeth. *A duração da pessoa: mobilidade e xamanismo Mbya (Guarani)*. São Paulo: Ed. UNESP, ISA; Rio de Janeiro. NuTI, 2007.
- 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.

Recebido em 12.06.2015

Aceito em 31.11.2015