

ARTESANATO GUARANI MBYÁ DO RIO DE JANEIRO apontamentos para uma abordagem discursiva

Blanca Dian Brum

Neste artigo apresento o trabalho realizado pela equipe do ProÍndio/UERJ/SR3 em parceria com o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/MinC junto aos índios Guarani Mbyá do Rio de Janeiro tendo a produção artesanal desse grupo como foco principal. Relato os impactos e reflexões que esse trabalho gerou e problematizo algumas questões relativas à abordagem da produção estética indígena dentro do sistema arte/artesanato. Aponto ainda para a possibilidade de uma abordagem discursiva, buscando, com isso, enriquecer esse debate e ampliar as categorias de apreensão e compreensão dessa produção, das sociedades e das práticas que a envolvem.

Palavras-Chave: CULTURA MATERIAL INDÍGENA, GUARANI MBYÁ, ARTE, ARTESANATO, DISCURSO.

Desde meados de 2002 até este momento a equipe do Programa de Estudos dos Povos Indígenas da UERJ/SR3, coordenada pelo professor doutor Bessa Freire e composta por uma museóloga, duas pesquisadoras em memória e patrimônio e um fotógrafo documentarista, vem desenvolvendo, como fruto da parceria firmada entre o Centro Nacional de Folclo-

re e Cultura Popular e esse Programa, o Projeto Arte Guarani Mbyá que está inserido mais amplamente no Programa Artesanato Solidário.

Até então, antes de sermos procurados pela equipe do Centro para iniciarmos esse projeto, nunca havíamos desenvolvido junto aos Guarani Mbyá

ações específicas na área do artesanato. Vínhamos, desde 1997, desenvolvendo ações específicas na área da memória e do patrimônio voltadas para a constituição do museu indígena, mas nunca abordando de forma mais específica e focada o artesanato.

Pretendo relatar aqui o impacto que esse trabalho nos causou e vem causando e as reflexões preliminares com as quais estamos trabalhando hoje. Ressalto o termo preliminares e reafirmo que o trabalho continua em andamento, apresentando-nos com desafios diários.

Divido o presente artigo em três partes: primeiro situo os Guarani; quem são e o que representam no cenário indígena brasileiro. Depois discorro sobre seu artesanato e o que ele representa hoje para esse grupo e, concluindo, apresento as reflexões geradas pelo trabalho de campo.

OS GUARANI MBYÁ DO RIO DE JANEIRO

Os Guarani pertencem ao tronco lingüístico Tupi-guarani e dividem-se em três grupos, os Nhandeva, os Kaiowá e os Mbyá. No Rio de Janeiro, a população é exclusivamente Mbyá e está estimada hoje em 600 indivíduos, mas essa estimativa é sempre imprecisa, pois eles vivem em constante mobilidade.

Estão situados em três aldeias, uma em Angra dos Reis, a Sapukai, outras duas em Paraty, a Itatiim, em Paraty-Mirim, e

a Araponga, já do distrito de Patrimônio.

Lá eles vivem em suas terras, áreas de preservação demarcadas pelo governo federal, constroem suas casas ainda de modo tradicional com taquara e palha de podó.

Em suas aldeias preservam sua língua, seus costumes, seus rituais, seus sistemas de valores. Em todas as aldeias há uma escola indígena guarani com ensino diferenciado, em que os professores indígenas ensinam na própria língua e ministram o português como segundo idioma.

Nessas áreas há o cultivo de pequenas roças com agricultura de subsistência e a criação de alguns animais para consumo doméstico.

O artesanato, hoje, ocupa um lugar de destaque para essa população, constituindo-se como a principal fonte de subsistência para os indivíduos desse grupo e para toda a comunidade.

Portanto, mergulhar no universo do artesanato é mergulhar no universo de algo que mantém e sustenta o cotidiano e a continuidade desse grupo.

Sustento esse que não se dá apenas no nível econômico. Podemos perceber que o artesanato e o conjunto de práticas que o envolve são a base da vida desse povo, provendo-os também culturalmente.

Ressalto que os Guarani possuem uma importância emblemática. De todos os povos indígenas dos primeiros momentos do contato com o colonizador, ainda no século 16, eles são o único povo que

permanece vivo até hoje. Resistem quando muitos já foram exterminados e massacrados.

Frente aos acontecimentos históricos da barbárie que insistimos em chamar de Descobrimento, os Guarani desenvolveram toda uma estratégia de resistência que lhes permite estar, hoje, falando sua própria língua, realizando suas práticas culturais, seus sistemas de representação e suas simbologias particulares. Isso em situação ainda hoje de intenso contato, pois uma das características das aldeias guarani é a proximidade de áreas urbanas. Áreas das quais eles necessitam para vender seu artesanato.

Outro fator de extrema importância para a permanência dos Guarani é seu sistema religioso. Voltados para a busca da Terra sem Males, os Guarani desenvolveram todo um sistema simbólico que é central para suas vidas. É em torno desse sistema que toda a vida e o cotidiano guarani gravitam. Isto é tão central e importante para eles que os Guarani são considerados por muitos etnólogos os teólogos indígenas.

O ARTESANATO GUARANI MBYÁ

Ao longo do trabalho pudemos perceber que o artesanato guarani está profundamente imbricado com seu sistema religioso. Encontramos referências aos cestos e aos trançados em várias partes de seus mitos.

Durante uma oficina que realizamos em

janeiro de 2000 o cacique João, da Aldeia de Sapukai, contou-nos este pequeno trecho de seu mito de origem.

Nos tempos antigos, o cesto era utilizado pelas mulheres para carregarem as sementes de milho para serem plantadas na roça. As sementes e também as crianças. Nhanderu nos ensinou a trançar para que pudéssemos carregar as sementes do milho sagrado e também nossas crianças. E aos homens deu o arco e a flecha para caçar, para poder viver na floresta. As histórias dos antigos contam como tudo isso aconteceu. Mas hoje tudo está diferente, fazemos nosso artesanato para vender, para podermos ganhar dinheiro e sobreviver, mas nem sempre foi assim, o artesanato era sagrado. Por isso precisamos de um museu, para lembrarmos de como as coisas eram. (Cacique João, depoimento recolhido durante seminário de formação de professores indígenas guarani em Angra dos Reis/2000)

Outro mito, registrado em um livro de histórias guarani diz o seguinte:

Faz muito tempo, Nhanderu, aquele que tudo criou, fez dois *ajaka'i*. Em seguida transformou um deles em *avá* e o outro em *kunhã*. Os dois se casaram e desta união nasceram as crianças que deram origem ao povo Guarani. (Jekupé, 2003, p. 43)

De acordo com seu mito, os Guarani são originários de dois cestos que se transformaram, um em homem e outro em

mulher, e depois se casaram e geraram filhos.

Para os Guarani o cesto está no princípio da criação do próprio homem, que dele provém. O homem como cesto é um recipiente, um receptor, pronto para receber os propósitos de Nhanderu.

A palha trançada é, portanto, o princípio mítico dos Guarani, é aquilo que os constitui, que os institui.

Levando em consideração as questões por ora aqui expostas, ao abordarmos hoje o artesanato indígena, não podemos deixar de considerá-lo em seus múltiplos aspectos dos quais ressalto aqui três:

1) o objeto artesanal enquanto objeto tradicional, fruto da experiência cultural de um povo;

2) o objeto artesanal como um objeto mítico, repleto de simbologias e conectado às dimensões sagradas do pensamento guarani;

3) o objeto artesanal como um objeto comercial cuja produção representa hoje a principal fonte de renda e sustento do grupo.

Ao abordarmos o artesanato guarani devemos partir dessas três dimensões. Ao olharmos um objeto tradicional devemos olhá-lo sob essas três dimensões.

Outra questão que me saltou aos olhos durante o trabalho é que o artesanato é algo tão pontualmente central na vida desse grupo que é por seu intermédio e partindo dele que podemos entender vários aspectos da organização guarani: as relações entre homem e mulher, entre cri-

ança e adulto, entre os indivíduos de uma mesma aldeia, entre indivíduos de aldeias diferentes, entre os índios e a sociedade englobante. O artesanato regulariza o tempo, a observação das fases da lua, o tempo de colher a taquara, o tempo de secar, o tempo de trançar.

Mas, paradoxalmente, o artesanato que sustenta o grupo também o fragiliza. Na fala dos próprios Guarani, ao saírem para vender o artesanato nas cidades, eles se expõem a um contato desigual, um contato em que eles não dominam os códigos culturais nem os códigos sociais e nem os códigos lingüísticos.

A saída das famílias da aldeia para a venda de artesanato, isso fragiliza os Guarani, isso nos expõe a um contato desigual, um contato sobre o qual não possuímos qualquer controle. As famílias quando saem da aldeia e vão para a beira da estrada ou para os centros de Angra dos Reis e Paraty ficam expostas a tudo e a todos. (Depoimento do vice-cacique Algemiro da Silva em oficina ministrada pela equipe do ProÍndio fazendo parte do curso de formação de professores indígenas, com recursos do FNDE. Angra dos Reis/2000)

Partindo dessas questões, nosso trabalho, hoje, está voltado para o desenvolvimento, em conjunto com os Guarani, de estratégias que permitam a esse grupo realizar a venda de seu artesanato sem que essa atividade implique necessariamente a saída de famílias das aldeias.

Para isso é fundamental a divulgação deste artesanato e a sua valorização enquanto produto diferenciado mergulhado em uma ancestralidade histórica. Devemos considerar que na prática cotidiana da produção do artesanato estão embutidas memórias, identidades e tradições. Um passado histórico fragilizado que precisa ser fortalecido.

ARTESANATO E MEMÓRIA: TRADIÇÃO E INOVAÇÃO

Quando falamos em tradição, em passado, em preservação, em memória, isso não significa que o artesanato seja uma prática imutável, cristalizada, que não haja um movimento de inovação, de transformação, que não haja o elemento mudança embutido em seu processo.

Como podemos perceber, nem os Guaraní e nem qualquer outro grupo indígena no Brasil são grupos isolados, fechados em si mesmos. Ao contrário, estão em permanente contato e em permanente mobilidade. Estão cambiando. Seu artesanato é fruto dessas mudanças, dessas transformações. No entanto, durante muito tempo, desenvolveram-se estudos sobre a cultura material indígena menosprezando-se esses aspectos. Durante muito tempo imperou o que chamamos de “estudos de aculturação” em que os elementos de mudança e inovação eram apreendidos negativamente, como um distanciamento dos valores originários e autênticos da tradição de determinado

grupo. (Barbosa, 1999, p. 202)

Gostaria de ressaltar aqui que esses critérios não só nos distanciam de uma possibilidade de conhecimento e compreensão dessas culturas, como também são valorações nossas, de nossa cultura ao nos debruçarmos sobre a produção estética das sociedades indígenas.

Com relação à cultura material indígena devemos considerar que as alterações, as mudanças que se efetuam, são fruto mesmo das transformações e mudanças de suas sociedades em profundo e intenso estado de contato. Não devemos considerar, valorar essas transformações como a perda de uma autenticidade originária, mas devemos procurar entender, devemos tentar enxergar, devemos ler nessas transformações, nas incorporações de determinados elementos e no esquecimento de outros, o que esses povos estão querendo dizer, o que eles querem ser, o que esses elementos significam, o que eles dizem sobre essas sociedades, e o que elas próprias dizem sobre si mesmas. Devemos ver que:

Todo esse processo, longe de descharacterizar os grupos (...) os instrumentaliza para estabelecerem com a sociedade dominante um contato justo, uma relação de troca em que ocorre não apenas uma transferência mecânica de conteúdos de uma cultura para a outra, mas de uma construção mancomunada de novos significados, sem renunciar às suas próprias tradições. (Freire, 2002, mimeo)

SISTEMA ARTE/ ARTESANATO: ALGUMAS REFLEXÕES

A partir da década de 1970, no Brasil, houve um grande movimento de retomada das terras indígenas e, com isso, o processo de ressurgimento de diversos grupos indígenas considerados já “desaparecidos”. Esses acontecimentos vieram acompanhados da revitalização das práticas tradicionais, principalmente do artesanato, utilizado como meio de subsistência desses grupos.

Essa produção será, então, a partir da década de 1980, apreendida de outra forma, privilegiando-se sua dimensão estética. Assim, a produção estética indígena será apreendida dentro do sistema de classificação arte/artesanato.

De acordo com Stocking (1985):

Isto é resultado, em parte da relativização (e universalização) de critérios estéticos ocidentais e, em parte, de processos que têm recontextualizado a produção de itens tradicionais da cultura material (...). Os artigos tradicionais de cultura material, na medida que continuam a ser produzidos, são reconceitualizados por ambas as perspectivas, a nativa e a ocidental, em termos estéticos – tanto aqueles de curiosidade *kitsch* quanto o de belas artes. Assim, objetos de “cultura material” – que no contexto tradicional tinham, freqüentemente, valor espiritual – são reespiritualizados

(em termos ocidentais) como objetos estéticos, ao mesmo tempo em que são submetidos às leis do mercado do mundo da arte.

Neste momento trago à tona algumas reflexões. A primeira delas é a de que a classificação desses objetos como arte ou artesanato, qualquer que seja, não importa; as duas categorias são muito positivas para esses grupos. Mas também são muito perigosas.

São positivas pois retiraram esses objetos da classificação genérica de “curiosidades artificiais” dada pelos antigos “Gabinetes de Curiosidade” do século 17, ou “Antigüidades” dos primeiros museus do século 18, ou ainda “objetos etnográficos” dada pelos primeiros museus antropológicos do século 19, e passaram a considerá-los qualitativamente em suas dimensões estética e criativa. (Stocking, 1985)

Perigosas, pois as correntes que os classificam como artesanato, e digo algumas, e não todas, muitas vezes se esquecem deles ou mesmo não consideram seus aspectos de mudança e transformação, fundamentais para se compreender a dinâmica desses povos. E aquelas correntes que os classificam como arte, e também digo algumas, e não todas, muitas vezes impõem uma visão muito positivista dessa questão, considerando esses objetos a culminância da produção cultural desses povos. Estabelecem uma hierarquia valorativa dos objetos: aqueles que são mais artísticos e aqueles que são menos artísticos. Nessa classificação retira-se o objeto de seu contexto social e

cultural, percebendo-o isoladamente, objeto puramente estético, quando se deveria enxergá-lo dentro de uma cadeia de práticas e representações.

Ao valorizarmos como arte ou como artesanato, ora atribuímos qualidades como bonito ou feio, ora qualidades como autêntico ou *kitsch* ou ainda como “altamente” aprimorado tecnicamente ou toscamente desenvolvido.

Ao realizarmos isso retiramos a cultura material indígena de seu contexto de produção, desassociando-a de seu sistema de representação simbólica. Quebramos o elo de uma cadeia de significações e acabamos por inserir esses objetos em outro sistema de representação, muitas vezes inoperante, capaz mesmo de criar “barreiras epistemológicas” no sentido da compreensão desses objetos e das sociedades que os produzem.

Essa atitude ainda é agravada pelo fato de que, muitas vezes, o reconhecimento qualitativo desses objetos como arte ou mesmo artesanato nem sempre é acompanhado pelo reconhecimento em igual nível do grupo que o produz. Como se criaturas e criadores pudessem estar desassociados e independentes uns dos outros.

Tzvetan Todorov em seu livro *A conquista da América: a questão do outro* descreve esse tipo de olhar, do qual somos herdeiros, lá nos primeiros conquistadores espanhóis no século 16:

Cortez está convencido de que as maravilhas que vê são as maiores do mundo. “Não há nenhum

príncipe conhecido no mundo que possua coisas de tal qualidade. No mundo todo não se poderiam tecer vestimentas como estas, nem feitas com cores naturais tão numerosas e tão variadas, nem tão bem trabalhadas. Os templos são tão bem construídos em madeira e em alvenaria, que não se poderia fazer melhor em parte alguma. Tão finamente executados em ouro e em prata que não há joalheiro no mundo capaz de fazer melhor. Essa cidade [do México] era a coisa mais bela do mundo”. (...) Tanto encanto seguido todavia de uma destruição tão completa! (...) Vamos reler as frases admirativas de Cortez. Uma coisa nelas chama a atenção: exceituando-se umas poucas, todas se referem a objetos: a arquitetura das casas, as mercadorias, os tecidos, as jóias (...) Cortez fica em êxtase diante das produções astecas mas não reconhece seus autores como individualidades humanas equiparáveis a ele (...) Não é verdade que o imperador dos espanhóis é o maior, que o Deus dos cristãos é o mais forte? (Todorov, 1993, p. 125-6)

No entanto há ainda outra dimensão. Há, ainda, outra possibilidade de apreensão dessa produção estética. Dimensão que não exclui o sistema arte/artesanato, mas, ao contrário, soma, amplia, aprofunda. Podemos considerá-la textos simbólicos, como discursos que são.

Discursos sim, pois há uma dimensão de linguagem embutida nessa prática. Uma dimensão de um sistema complexo de

representação. Não podemos esquecer que essas culturas são orais, e seus textos, podemos dizer assim, constituem-se em suas práticas estéticas. Discursos não verbais, podemos afirmar.

Ao consideramos discursos esses objetos e as práticas que os envolvem, não há o objeto ruim ou o bom, o feio ou o bonito, o melhor ou o pior, o mais autêntico ou o menos autêntico. Tudo significa, tudo é texto, que devemos aprender a ler, tudo é discurso que devemos aprender a ouvir para poder efetivamente mergulhar nessas culturas, compreendê-las e respeitá-las. Dessa forma, como discurso, tudo estará imbricadamente relacionado em uma cadeia extensa e interdependente de significação.

Devemos sim insistir no debate arte/artesanato, que enriqueceu qualitativamente as possibilidades de apreensão desses objetos. Mas devemos enriquecê-lo, ampliar ainda mais os leques de possibilidades de apreensão e valorização da produção estética indígena.

Em seu artigo Patrimônio Cultural Indígena no livro *Um olhar sobre a cultura brasileira*, editado pela Funarte, o professor Bessa aponta que, em 1930, Kurt Nimuendaju descreve os índios Xerente do Tocantins como um povo arruinado social e economicamente, como um povo paupérrimo, como uma cultura em estado de colapso. Apesar disso, em estudos recentes Aracy Lopes da Silva e Agenor Farias descrevem que a pintura corporal Xerente constitui hoje, uma linguagem ativa, estreitamente vinculada à estrutura social, mantendo-se ainda como refe-

rência na definição de papéis e de relações sociais.

E o que dizer hoje dos vários grupos indígenas que ressurgem no interior do Nordeste, reivindicando sua identidade étnica, muitos até ainda com seu sistema lingüístico próprio? Grupos esses que fazem do artesanato, da produção de sua cultura material, uma questão central de sua sobrevivência e de sua afirmação étnica, reivindicam o reconhecimento de sua identidade por meio e a partir de seu artesanato tradicional.

Mobilizados com uma série de mudanças ocorridas na política indigenista nacional, sobretudo a partir da década de 1970, alguns grupos que até então eram referidos pela população regional como “caboclos”, passaram a reivindicar à Funai seu reconhecimento como grupo indígena com direitos constitucionais estabelecidos. Desse modo uma série de grupos de diversos estados nordestinos iniciaram, muitas vezes auxiliados por agentes e agências ligadas à causa indígena, um processo de retomada das práticas tidas como “tradicionais”, como a produção artesanal; de diversas modalidades de práticas rituais e, sempre que possível, da utilização de um idioma próprio. (Barbosa, 1999, p. 199)

Como o próprio professor Bessa aponta, após 500 anos de saque, de trabalho compulsório, dos massacres, das missões, das invasões, das epidemias, das estradas, dos colonos, dos garimpos, das

hidrelétricas, das frentes extrativistas, dos latifúndios monocultores, dos grandes projetos, apesar disso tudo esses objetos permanecem. Continuam a ser pintados, a ser trançados, a ser modelados

Devemos nos perguntar: que forças eles guardam? que poderosas armas estão ali embutidas?

Precisamos decifrar essas forças ali enredadas e para isso devemos ampliar as esferas desse debate.

Outra questão que devemos problematizar é a de que, seja arte ou artesanato, essa é uma classificação nossa, um ponto de vista nosso com relação à cultura do outro. Será sempre uma perspectiva nossa em relação ao outro.

Nunca vou esquecer que durante o seminário de avaliação do projeto, na Uerj, em junho de 2003, a lingüista que trabalha conosco, Ruth Monserrat, pediu que os Guarani nos dissessem, em sua própria língua, “artesanato”. Eles falaram *ajaká*. Ora, *ajaká* em guarani é “cesto”. Eles não possuem essa palavra “artesanato” em seu vocabulário, esse sistema de classificação em sua cultura. Eles próprios, ao aceitarem trabalhar conosco seu artesanato, procuravam entender esse sistema, dominá-lo.

Quero aqui reafirmar que o artesanato é uma força capaz de sustentar o grupo apesar dos pesares, uma força que permite a esses grupos reorganizarem seus códigos culturais para enfrentarem as tensões vividas no cotidiano.

CONCLUSÃO

A cestaria, hoje, continua sendo uma das principais marcas culturais dos Mbyá e mantém seus três desenhos básicos tradicionais: o *ypará korá*, o mais comum, apresenta a combinação de várias formas geométricas encontradas no corpo das cobras; o *ypará jaxá*, que se utiliza de linhas retas, e o *ypará ixy*, que imita o movimento de ziguezague das cobras.

Na mitologia guarani, de acordo com Pierre Clastres, existe a cobra originária, que é aquela que sujou o leite da terra. Ainda de acordo com Pierre Clastres a cobra, na mitologia guarani, representa o perigo e a morte, a impureza.

Ao trançarem os cestos, os Guarani transformam o elemento morte em elemento vida. Ao conferirem a esses cestos uma utilização sagrada, eles estão devolvendo à vida sua pureza original. Eles estão elevando a morte à dimensão da vida.

Ao nos presentear com seus cestos, ao permitirem que após 500 anos de massacres e tentativas sucessivas de extermínio possamos, ainda hoje, apreciar esses trançados e tudo o que eles representam, os Guarani nos presenteiam com sua força de vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHARD, Pierre (org.). *O Papel da memória*. Campinas: Pontes, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1999.

BARBOSA, Wallace de Deus. O Artesanato Indígena e os “Novos Índios” do Nordeste. In: TRAVASSOS, Elisabeth (org.) *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, 1999.

BESSA, J.R.. Patrimônio Cultural Indígena. In: SOUZA, Márcio e WEFORT, Francisco (orgs.). *Um olhar sobre a cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

_____. *Tem índio no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Uerj, 2000 (mimeo).

CLASTRES, Pierre. *A fala sagrada: mitos e cantos sagrados dos índios guarani*. Campinas: Papirus, 1990.

HALL, Stuart. *Representation: cultural representation and signifying practices*. London: Sage, 2000.

JEKUPÉ, Olívio. *Verá, o contador de histórias*. São Paulo: Peirópolis, 2003.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Unicamp, 1997.

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas: Unicamp, 1997.

STOCKING JR, George W. *Objects and others: essays on museums and material culture*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, s.d.

Blanca Dian Brum é bacharel em Museologia e mestranda em Memória Social e Documento na UNIRIO, foi coordenadora do Museu da Limpeza Urbana e é pesquisadora do ProÍndio/Uerj desde 1998, onde vem atuando na assessoria aos Guarani Mbyá do RJ e na constituição de museus indígenas.