

Artes de fazer dos Guarani *Mbya*: identidade e cultura tradicional

Guarani Mbya crafting arts: identity and traditional culture

Artesanía Guaraní Mbya: identidad y cultura tradicional

Marília Gomes Ghizzi Godoy¹
Alzira Lobo de Arruda Campos²
Patrícia Margarida Farias Coelho³

¹Doutora em Psicologia Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Mestre em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (USP). Docente do Programa em Ciências Humanas, a nível de Mestrado da Universidade Santo Amaro (UNISA). **E-mail:** mgggody@yahoo.com.br,
Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5747-2354>

²Doutora e mestra em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Livre-docente em Metodologia da História da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP). Docente do Programa de Mestrado em Ciências Humanas da Universidade Santo Amaro (UNISA). **E-mail:** loboarruda@hotmail.com,
Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7264-9368>

³Doutora em Educação da Universidade Metodista de São Paulo (UMESP). Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Mestre em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Docente e Coordenadora do Programa de Mestrado em Ciências Humanas da Universidade Santo Amaro (UNISA). **E-mail:** patriciafariascoelho@gmail.com,
Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1662-1173>

Resumo: Com a aplicação da interdisciplinaridade entre Antropologia, Etnologia, Etnografia e História, procura-se aquilatar o comprometimento mítico entre iniciativas artesanais provenientes de um passado ancestral e o processo de interculturalidade vivido pelos *Mbya* no Brasil. Por meio de saberes, o passado se torna presente e vivenciam-se no cotidiano como representativos de valores incursos na esfera mítica. A arte indígena pode ser avaliada como uma operação de renascimento na busca do mito, como fundadora da realidade. Na linha sugerida por Darcy Ribeiro, Cristina Pompa e Michel de Certeau, as manifestações artísticas indígenas são consideradas como ações expressivas do conceito de patrimônio cultural imaterial, perfazendo saberes tradicionais. Os artefatos traduzem, por eles próprios, um conjunto de recursos utilizados para a transmissão de saberes cosmológicos. Ao mesmo tempo, asseguram uma fonte de renda fronteira entre o espaço de suas aldeias e as áreas urbanas, dificilmente delimitável, dado o convívio entre o urbano, suburbano e fronteiro.

Palavras-chave: *Guarani Mbya*; artesanato indígena; arte e conhecimento; arte e estética.

Abstract: With the application of interdisciplinarity between Anthropology, Ethnology, Ethnography and History, we seek to assess the mythical commitment between craft initiatives from an ancestral past and the process of interculturality experienced by the *Mbya* in Brazil. Through knowledge, the past is made present and experienced in everyday life, as representatives of values incurred in the mythical sphere. Indigenous art can be evaluated as a renaissance operation in the search for the myth, as the founder of reality. Along the lines suggested by Darcy Ribeiro, Cristina Pompa and Michel de Certeau, indigenous artistic manifestations are considered as expressive actions of the concept of intangible cultural heritage, making up traditional knowledge. The artifacts themselves translate a set of resources used for the transmission of cosmological knowledge. At the same time, they ensure a source of income bordering the space of their villages and urban areas, difficult to delimit, given the coexistence between urban, suburban and border areas.

Keywords: *Guarani Mbya*; indigenous craftsmanship; art and knowledge; art and aesthetic.

Resumen: Con la aplicación de la interdisciplinariedad entre Antropología, Etnología, Etnografía e Historia, buscamos evaluar el compromiso mítico entre iniciativas artesanales de un pasado ancestral y el proceso de interculturalidad vivido por los *Mbya* en Brasil. A través del conocimiento, el pasado se hace presente y se experimenta en la vida cotidiana, como representantes de valores incurridos en el ámbito mítico. El arte indígena puede ser evaluado como una operación renacentista en la búsqueda del mito, como fundador de la realidad. En la línea sugerida por Darcy Ribeiro, Cristina Pompa y Michel de Certeau, las manifestaciones artísticas indígenas son consideradas como acciones expresivas del concepto de patrimonio cultural inmaterial, conformando conocimientos tradicionales. Los propios artefactos traducen un conjunto de recursos utilizados para la transmisión del conocimiento cosmológico. Al mismo tiempo, aseguran una fuente de ingresos limítrofe con el espacio de sus pueblos y áreas urbanas, difícil de delimitar, dada la convivencia entre áreas urbanas, suburbanas y fronterizas.

Palabras clave: *Guarani Mbya*; artesanías indígenas; arte y conocimiento; arte y estética.

1 INTRODUÇÃO

O estudo dos povos indígenas é tributário do processo colonizador, por meio do qual os burgueses conquistadores da Modernidade descobriram, conquistaram e colonizaram o mundo. Na gama complexa de motivos que levaram os europeus a construir seus impérios de além-mar, dois são consensuais: a busca de almas para a Igreja e de lucros para as metrópoles. As almas para a Igreja e os súditos para a Coroa significaram a destruição progressiva das culturas autóctones. As circunstâncias do drama que abateu os silvícolas do Brasil estão muito bem documentadas nas cartas jesuíticas, nas narrativas de naufragos e viajantes e nos documentos administrativos, os quais formam um material que parece inesgotável. Esse material resalta a identidade do “outro”, visto como canibal e pagão, posto como um problema a ser solucionado pelo mundo ocidental, por meio da redução forçada de milhões de homens, mulheres e crianças a hábitos “civilizados”, aos interesses do colonizador. O sujeito selvagem da América se transformou na figura central da Europa moderna, definindo os primeiros contornos de um imaginário sobre o ameríndio e desenvolvendo uma semântica cultural que traça as distinções entre cultura e natureza. As relações entre territorialidade, cultura, espaço e identidade transmutaram-se em reflexões políticas sobre diferenças culturais, que passaram a designar o espaço mais como um lugar de manifestações linguísticas do que propriamente de lugar físico.

Nas interpretações recentes, os esquemas tradicionais que opunham vencedores e vencidos vêm sendo substituídos por uma “lógica mestiça”, segundo a qual a resistência não ocorre apenas como revolta, mas também com a reformulação de identidades e a elaboração de elementos culturais novos, demonstrando a aplicação de estratégias de adaptação e de mediação. É o caso dos Guarani *Mbya*, que possuem uma identidade diversa do paradigma unilinear e homogêneo indicado pelos fenômenos de mundialização e globalização da atualidade, integrando-se às centenas de grupos que se encontram excluídos da sociedade de consumo ou que nela ocupam setores periféricos. A partir do quadro acima delineado, amplo e complexo, é analisado o artesanato *Mbya*, aquilatando-o como um dos traços fundamentais da identidade indígena tradicional – em sua ancestralidade, nos

contextos atuais da vida nas aldeias ou na modernidade inscrita no setor do mercado dos “brancos”.

2 METODOLOGIA

A metodologia empregada por autores, a metodologia empregada por autores, que cada vez mais entram nesse campo, costuma ser a interdisciplinar, que coloca em rede, de modo sistemático, conceitos oriundos da História, da Antropologia e do Direito, concernentes a homens, animais e meio ambiente. É esta a abordagem que se adota nesta análise, ancorada no recorte espacial delimitado pela Mata Atlântica e por seus moradores. A visão sobre a Mata Atlântica, tendo o foco exclusivo no lucro, é antitetivamente colocada defronte da ocupação de seus habitantes tradicionais, com ênfase concedida à cultura tradicional dos Guarani. Nesse sentido, considera-se que a história das relações entre o homem e o meio ambiente implica a análise de um território palpável, concreto, acompanhado por um território relativamente impalpável da ideologia, no qual a floresta e seus moradores são representados como algo a conquistar, configurando um processo em que a cegueira e o horror integram-se em um sistema global de apreciação das paisagens naturais.

É preciso salientar que as distinções entre a natureza e a cultura parecem ser facilmente compreensíveis para observadores menos atentos. Em princípio, tudo o que existiu antes do homem, e continuará a existir depois dele, é natural. Como culturais, classifica-se tudo o que é produzido pelo homem, no campo material ou no espiritual, quer se trate de ideias, quer se trate de objetos em geral. Nesta categoria, estão os sistemas institucionalizados: os idiomas, a escola, o direito e as leis. As dificuldades dessa classificação residem, primordialmente, no fato de que os indivíduos, e a maior parte dos objetos com os quais estamos em contato, encontram-se na situação intermediária entre a cultura e a natureza. As intersecções entre o que é natural e o que é cultural formam uma zona de sombras que se projeta na área do Direito (Descola, 2016).

As definições de natureza e cultura encontram-se implícitas nas formas em que o indígena e seus direitos são entendidos no Brasil, reunidas

basicamente em duas categorias. A primeira concebe a identidade e a cultura como "coisas", entendendo que a identidade consiste na capacidade revelada de ser idêntica a um modelo, supondo, assim, uma essência, e a cultura como um conjunto de itens – regras, valores, posições –, previamente dados. A segunda categoria aparece como alternativa a essa perspectiva e compreende a identidade como meramente a percepção de uma continuidade, de uma memória que sumariza um processo, um fluxo (Cunha, 2012).

As relações entre as concepções sobre a cultura indígena e a cultura das classes populares são estreitas e pertencem a um esquema analítico segundo o qual pessoas sensíveis das camadas superiores da sociedade promoviam o estudo da “pequena tradição”, registrando os estranhos hábitos e ritos do povo (e, analogicamente, dos indígenas). As diferenças de classe entre os estudiosos e os estudados explicam por que, desde a sua origem, o estudo da cultura indígena – assim como do folclore – teve o sentido de distância. Com a implicação de superioridade e subordinação, as necessidades da organização política da sociedade dividiram o gênero humano em “[...] uma variedade de espécies diferentes e subordinadas, vendo os costumes como remanescentes do passado” (Thompson, 1998, p. 14).

Como decorrência, as generalizações sobre a cultura indígena seriam desprovidas de sentido, a não ser que fossem localizadas com firmeza em contextos históricos específicos. A cultura teria que assumir um significado mais concreto, que extrapolasse o quadro dos significados, das atitudes, dos valores, para se situar no seio de um equilíbrio específico de relações sociais, em “[...] um ambiente de trabalho de exploração e resistência à exploração, de relações de poder mascaradas pelos ritos do paternalismo e da deferência”, fazendo com que a cultura popular se situe no lugar material que lhe corresponde (Thompson, 1998, p. 17).

3 A IDENTIDADE GUARANI MBYA NAS FRONTEIRAS ENTRE SOCIEDADES CONCORRENCIAIS E NÃO CONCORRENCIAIS

O estudo filogenético dos indígenas brasileiros é de extrema complexidade, dado o impacto da colonização sobre os primitivos habitantes da terra, dos quais os Tupinambá/Tupi são os mais conhecidos e estudados,

pela extensão do grupo e a sua localização em grande parte da zona litorânea, **caracteres** que os levaram ao contato estreito com os colonizadores portugueses. São tais as analogias existentes entre a civilização dos Guarani e a dos Tupinambá que é bem possível de esses dois grupos terem sido cultural e linguisticamente homogêneos, uma vez que os traços culturais identificando a cultura tupinambá são encontrados nos mais diversos povos Tupi. Estão, nesse caso, as técnicas e a forma de modelagem da maloca, o uso da rede e da mandioca amargosa, a tinguijada, a utilização de canoas fabricadas com cascas de árvore, a produção da cerâmica envernizada, o ralador, a tipoia de carregar crianças, o moquém, o tipiti, o escabelo, as plumas coladas com almécega, o manto e o boné de plumas, o abano de palha entrançada e muitos mais (Pinto, 1979).

Os mitos igualmente revelam correspondências frequentes entre as tribos guarani relacionadas por determinados acontecimentos históricos ou pertencentes à mesma corrente migratória. Métraux conclui que mitos, crenças e alguns rituais dos Guarani, Tupinambá, Pauserna, Guaraiui, Tembê e Chiriguano revelam um ar de parentesco, o que comprova a unidade dessas tribos no passado. De modo contrário, os povos do Brasil central, como os Chipaia – que não são tupis puros –, têm diferenças culturais em suas crenças e seus costumes específicos, o que não impede que tenham algumas práticas integrantes do estoque comum da religião de todas as tribos Tupi-Guarani (Métraux, 1979).

Nos mitos cosmogônicos, as relações de descendência ou a genealogia constituem uma das medidas mais usadas pelo homem para conceber a organização do mundo. Muito raramente, os deuses criadores assumem a forma de plantas ou animais, casos que são assimilados à "idolatria" em algumas religiões orientais, como a israelita. O pensamento ocidental, no entanto, tende a ver esses casos não relacionados ao animal propriamente dito, mas aos poderes sagrados revelados por ele (Smith, 1980, p. 912).

Marcel Mauss esforçou-se para guiar a antropologia para fora desse impasse. Atento ao corpo como instrumento e como sede de disposições físicas e psíquicas, consciente do papel desempenhado pelos substratos materiais e ecológicos para formatar a existência coletiva, pioneiro do estudo das técnicas tradicionais, animado, em resumo, de uma insaciável

curiosidade por todas as manifestações da razão prática, Mauss soube colocá-la numa posição mediadora, como um meio de vida e não como uma finalidade transcendente (Descola, 2002¹). É o famoso "fato social total", que pode funcionar como um dispositivo de enquadramento analítico, por ser o eco de outra escala do que Mauss chamava de "o homem total", visto em seus aspectos tanto biológicos quanto psicológicos e sociológicos: uma totalidade de fato e que deve ser estudada como tal (Mauss, 1974, p. 13).

Cabe à antropologia fazer o inventário das diferenças culturais e procurar razões que as justifiquem. Para que esse inventário seja realizado, torna-se necessário compartilhar a vida cotidiana dos "diferentes", entendendo, assim, o que pensam e o que fazem. É a essa ideia que se liga a análise dos artefatos e artesãos Guarani *Mbya*, alinhada a teorias cujo vanguardismo se explica pela incorporação de visões ancestrais dos "primitivos" sobre a identidade do homem no universo.

Por esse prisma, o conceito de sustentabilidade, a partir do ponto de vista dos indígenas, diferencia-se notavelmente do sistema de trocas das sociedades capitalistas. Para os primeiros, o móvel em si é o que importa, detendo a primazia na relação; para os segundos, o que importa é o outro. Para o sistema de trocas capitalista, o móvel é uma mercadoria, independentemente da relação de troca entre sujeitos. Nas culturas indígenas, o horizonte do que é ou pode vir a ser sustentável é visto em termos estritamente sociológicos e não apenas ecológicos. No terreno sempre movediço das políticas de desenvolvimento equilibrado e do Direito, permanece uma questão basilar: a adoção de medidas que incorporem a visão indígena sobre o sustentável (Azanha, 2005).

4 A MATA ATLÂNTICA NA REALIDADE SOCIAL BRASILEIRA E NO IMAGINÁRIO COLETIVO

A Mata Atlântica (*ka'á eté*) forma o bioma físico-cultural em que a obra de arte acompanha o artífice, como expressão viva de um conhecimento transcendental indígena. Os Guarani *Mbya*, na perspectiva estrutural

¹ Aula inaugural "L'anthropologie de la nature" da cátedra de L'anthropologie de la nature, pronunciada por Philippe Descola no Collège de France, em 2002.

fundamentada pelo esquema derivado de identidades nacionais, supranacionais e excluídas, colocam-nos a grande questão, que urge ser respondida, sobre as concepções do homem e meio ambiente, decorrentes do predomínio da racionalidade sobre a não razão ou do homem sobre o universo não humano.

Animais e plantas desempenham papéis importantes nas tradições orais e na memória de mitos e lendas, que contêm uma variedade notável das relações entre homem, animais e plantas. A preocupação atual, a respeito da destruição do meio ambiente, expressa um dado básico para explicar novas concepções sobre as relações do homem com a natureza (Smith, 1980) e pode ser ilustrada por meio da biografia da Mata Atlântica na realidade social brasileira e no imaginário coletivo.

Gabriel Soares de Sousa é um dos cronistas que escrevem sobre os Tupi, especialmente sobre as doenças e os remédios que conheciam. Assim, se o jenipapo, por exemplo, não dava resultado na cura da boubá, os Tupinambá empregavam a folha da caroba; as febres eram por eles tratada com um mingau feito de farinha de carimã; o ananás verde era usado para a cura das chagas e até do câncer. As plantas como a copaíba, a ubiracica e muitas outras também faziam parte da “botica do sertão”. A raiz do *Piper nodosum* era usual para o tratamento da dor de dente e as inflamações erisipelosas eram curadas com o sumo da imbaúba. Os mundurucus, que pertencem ao grupo cultural-linguístico dos Tupi-Guarani, conheciam as virtudes terapêuticas de vários vegetais, habilitando-se a curar algumas moléstias perigosas, o que nos leva à conclusão de que eles conheciam as espécies úteis da flora brasileira, e cada índio era médico de si próprio e de sua família (Pinto, 1979).

O processo drástico de aculturação dos povos indígenas tornou-se responsável por mudanças nos modelos (*patterns*) culturais iniciais de um ou dos dois grupos em presença (Cuhe, 2002). O desenvolvimento de uma semântica cultural europeia assumiu, desde o início da Idade Moderna, o sujeito selvagem como categoria central nas distinções entre natureza e cultura, que se estendem aos ameríndios brasileiros e às suas linguagens textuais e artísticas. Os indígenas brasileiros adotaram, sem resistência aparente, elementos não simbólicos da cultura ocidental, mas conservaram

aqueles concernentes à religião e cultura tradicionais. Note-se que a interação mais intensa entre a cultura Guarani e a cristã transcorreu no tempo das reduções, nos séculos XVII e XVIII, mas o processo aculturativo continua em marcha, e é quase impossível determinar, no âmbito de suas crenças, ritos e cerimônias, quais elementos proviriam do cristianismo e quais estariam a reproduzir traços culturais indígenas (Schaden, 1982).

Os objetos culturais dos indígenas, observados como signos étnicos, mesmo quando são produzidos de acordo com todas as regras tradicionais, adquirem, pois, um significado diferente daquele que tinham em suas culturas de origem, uma vez que passam a ser comandados por um sistema externo, participando de mais de um código semântico. Cunha declara que toda a questão indígena está marcada por processos semelhantes de reificação (Cunha, 2012). Nesse sentido, o termo rururbano pode ser aplicado às artes de fazer dos Guarani *Mbya*, uma vez que, além da significação mágico-religiosa que os artefatos produzidos têm para a sua identidade ancestral, parte deles segue normas de produção e de mercado para uma clientela não indígena.

O debate democrático que foi instalado nas últimas décadas critica radicalmente as legislações anteriores, observando que essas leis não passariam de estratégias para aniquilar os povos indígenas, desapropriando-os de suas terras e culturas originais, na medida em que implicavam o seu integracionismo forçado. Os povos Guarani são um exemplo vivo da diversidade demográfica brasileira, violentamente destruída no passado. Sabemos que os primeiros contatos de populações indígenas com outros povos resultaram em imensa mortalidade, uma vez que a barreira imunológica era desfavorável aos ameríndios. Mas não se trata apenas de razões naturais, pois os indígenas sucumbiram, em especial, de fome e sede, pois, como decorrência do fato de ficar doente toda a população, não sobraram pessoas sadias para socorrer as doentes. Provavelmente, foi o que aconteceu durante o processo de dizimação pela "peste" de milhares de indígenas das aldeias jesuítas da Bahia, durante os anos de 1562 a 1564. Os indivíduos que sobreviveram, tangidos pela fome, venderam-se como escravos (Cunha, 2012).

O Brasil conta hoje com 896.900 indígenas, distribuídos em 305 etnias, perfazendo uma das parcelas demográficas mais vulneráveis do território

nacional. As políticas públicas desenvolvidas em seu favor enfrentam obstáculos constantes, relacionados à demarcação de terras e ao reconhecimento de sua autonomia plena, direitos constitucionalmente assegurados, mas que são sistematicamente retardados por entraves burocráticos e por uma política hábil de proteção ao agronegócio. A existência atual de movimentos indígenas conduzidos por lideranças próprias é um dos sinais mais alvissareiros para que se alcance a autonomia dos povos indígenas, emperrada por processos colonizadores diretos ou disfarçados. Assim, os combates em defesa do meio ambiente confundem-se com a luta indigenista. Ambos, não raro, resultam em situações de violência e morte para os seus protagonistas, mas se inscrevem cada vez mais na luta pelos direitos à terra e ao meio ambiente, travada no cenário nacional e com repercussões mundiais claras (Bittar, 1989).

Uma das soluções para a correção desse panorama dramático, apontada por autores nacionais e internacionais, é a de respeitar os direitos à floresta que têm os seus habitantes, incluindo aí os humanos, os animais não humanos, as plantas e o solo, elementos presentes na cultura tradicional dos povos da floresta. No universo simbólico dos indígenas brasileiros, como no caso dos Guarani, a concepção cósmica da natureza fundamenta-se na ideia de que ela é uma obra divina, dada aos indígenas para que a conservassem. Desse conceito, decorre um sentido de unidade. Na simbolização do universo, os Guarani consideram a identidade humana como fruto de uma espiritualidade, que sempre exige um esforço para a realização pessoal e coletiva do homem. Nessa vertente, a Mata Atlântica representa o meio original do convívio humano, consubstanciando uma imagem-cópia da origem divina. Em particular para os *Mbya*, o registro do tempo e de suas historicidades fundam-se numa ordem cosmológica, na qual o mito se apresenta como a história primeira. Os *Mbya* contemporâneos entendem que seus antepassados da Primeira Terra foram criados pela e na palavra. Portanto, é conferido à palavra o poder de instaurar “[...] a comunicação perfeita, dialógica e harmônica entre os mundos socioterrenal, o mundo dos espíritos-seres da mata e o mundo dos entes transcendentais, ou seja, as divindades” (Pereira, 2012, p. 124-125).

5 ARTES DE FAZER NO MUNDO GUARANI MBYA: ARTEFATOS E ARTESÃOS

O manejo humano indígena incorpora padrões ecológicos diretamente tributários da tradição, com o uso de recursos naturais. Assim, utilizam-se, para a confecção de seu artesanato, produtos da flora local, tais como taquara, cipó Imbé, embira, madeiras diversas, brejaúva, porunga etc. Dos animais, retiram-se penas, bicos, unhas, dentes, couros e conchas – enfim, os elementos consistentes e duráveis dos animais da convivência dos indígenas, que passam a funcionar em caráter simbólico, e não meramente ornamental. Unhas, dentes e bicos têm o significado obviamente de proteção e ataque, mas, em sua totalidade, remontam a fábulas, mitos e ritos da religião Guarani. As cruces de madeira que são observadas em casas de dança e moradias dos pajés lembram, de imediato, o cristianismo imposto aos Guarani há mais de 400 anos, embora eles informem, quando perguntados, que são “santos” ou remetam ao “Yvy yta, a escora da terra da lenda da criação”, sem nunca aludirem à narrativa da Paixão de Cristo (Nimendaju, 1987, p. 128).

O artesanato indígena é uma parcela derivada da sua arte, compreendendo as formas de expressão estética em esferas específicas de diferentes tribos ou grupos que compõem a população brasileira. Nessa ampla definição, há que se discernir o artesanato utilitário, que busca preencher as necessidades relacionadas ao provimento da subsistência e do conforto, mas que implica um componente explícito de vontade de beleza, e o artesanato ligado ao ritual, sendo, por consequência, mais marcado por conteúdos simbólicos. Em ambos os casos, fabricam-se objetos bem-acabados, uma vez que o artesão participa de todas atividades da produção, desde a coleta da matéria prima até o acabamento do artefato, que é produzido para uso próprio ou da comunidade, integrando o sentimento e a emoção do povo Guarani. Nessa atividade tradicional, todo artefato constitui uma peça personalizada, refletindo o dom e a técnica de seu criador, como um elemento cultural que define os desenvolvimentos técnicos e ideológicos de gerações (Ribeiro D., 1986).

A arte indígena tardou para ser reconhecida como criação superior, uma vez que historicamente serviu como um elemento a mais para justificar

a superioridade das camadas cultas sobre as populares. No caso indígena, o quadro se agravou, por se tratar de uma estética pertencente a povos colonizados, considerados étnica e culturalmente inferiores aos europeus ou à chamada civilização ocidental.

A arte indígena só em tempos recentes passou a ser estudada como uma linguagem visual e a ser compreendida como um veículo portador de mensagens para os seus usuários, uma vez que a arte representa os valores espirituais da sociedade, na medida em que expressa enredos míticos e transmite normas e comportamentos desenrolados no mito, definindo posições diferenciadas na ordem social, condensando e vinculando as diversas esferas da vida social, de modo a propiciar a reprodução da sociedade e da cultura (Ribeiro D., 1986). A valorização das artes tribais decorre de movimentos contraculturais, que se opõem à tendência unilinear da modernidade. Nesse âmbito, a nova ideologia cria um paradoxo, visto que o Estado a assume sob a forma de um nacionalismo cultural: o “Estado lança mão da criatividade das camadas mais deserdadas da população para, através de sua arte, consciente e autêntica, expressar a identidade cultural da nação” (Ribeiro D., 1986, p. 10). Nessa linha interpretativa, a arte indígena converte-se num objeto de venda, figurando como insígnia nacional (Ribeiro D., 1986). Uma vez retirado de seu contexto cultural, os artefatos perdem os seus aspectos mais significativos de símbolos e seus significados, pois constituem elementos da cultura material, funcionando de forma semelhante à linguagem oral, como veículos de mensagens e comunicação social (Ribeiro B., 1986).

Dessa forma, para o indígena, os artefatos que produz para vender, embora recebam valores monetários insignificantes, constituem “motivo de orgulho e de autoafirmação étnica”, como uma alternativa para “o trabalho marginal, envilecedor e deculturador”. O artesanato oferece ao índio a possibilidade de exercer uma atividade digna e com raízes profundas em sua tradição cultural (Ribeiro D., 1986, p. 10).

Entre todas as artes, o que caracteriza a arte indígena é o modo generalizado nos diferentes povos que fabricam todas as coisas de uso na comunidade com uma preocupação fundamentalmente estética. A produção artística indígena, ademais, é de um conservadorismo admirável, mesmo

quando muda, pois a mudança se processa no interior de certa pauta, cuja continuidade se pode observar. Esse conservadorismo resulta do fato de ser o saber técnico um dado cultural implícito tribalmente e, assim, “[...] só pode reter o acervo das experiências do passado pela repetição fiel de cada item formal” (Ribeiro D., 1986, p. 30).

Desse modo, a arte decorre de uma cultura homogênea, harmonizada com todos os outros setores por meio de um longuíssimo e profundo esforço de integração. Trata-se de um componente compartilhado por toda a comunidade, expressando mais a tradição do grupo do que a personalidade do próprio artista. A arte confere às comunidades “a imagem visível de si mesmas, de sua beleza, rigor e dignidade”, cumprindo três funções seminais: a primeira consiste em poder diferenciar a cultura humana, que constrói o universo dos homens, do mundo dos bichos, regido por um complexo de impulsos inatos e incontroláveis; a segunda marca limites contrastivos entre uma determinada comunidade étnica e todas as demais, construindo um espelho que transmite a imagem etnocentrada de cada povo; e a terceira cumpre “[...] a função geral de dar aos homens coragem e alegria de viver, num mundo cheio de perigos, mas que pode ser melhorado pela ação dos homens” (Ribeiro D., 1986, p. 31).

A partir desse ponto de observação, é necessário esclarecer que os indígenas vivem em sociedades igualitárias. Em consequência, os seus elementos culturais, incluídas as manifestações artísticas, não foram modificados para servir à dominação classista, revelando, dessa forma, uma genuinidade e generalidade que foram perdidas pela arte ocidental (Ribeiro D., 1986).

Sob a realidade maciça dos poderes e das instituições, o artesanato indígena implica um movimento de microrresistências e microliberdades, que mobiliza recursos insuspeitos, capazes de deslocar as fronteiras da dominação dos poderes sobre os povos da floresta. No fenômeno de inversão e subversão da cristianização forçada, os mais fracos, na aparência submetidos às expectativas do conquistador, “de fato ‘metaforizavam a ordem dominante’ fazendo funcionar as suas leis e suas representações ‘num outro registro’, no quadro de sua própria tradição” (Certeau, 1994, p. 18). Ao procederem dessa forma, os grupos subalternos se insurgem contra a ordem vigente e,

independentemente das épocas e locais em que a desigualdade de forças continue a vigorar, utilizam-se de um processo que lhes torna possível, como recurso derradeiro, aplicar uma microrresistência “[...] como outras tantas escapatórias e astúcias, vindas de imemoriais inteligências”, enraizadas no passado da espécie, nas “distâncias remotas do vivente”, na história das plantas ou dos animais (Certeau, 1994, p. 19).

Na cultura comum dos indígenas; a ordem é estabelecida por uma arte, dado que implica a existência de um estilo de trocas sociais, de adaptações técnicas e de resistência moral insinuando-se na instituição do mercado "dos brancos". A partir dessa centralidade reflexiva, limitamo-nos a propor algumas maneiras de pensar as práticas cotidianas *Mbya*, evidenciadas na elaboração, na venda e no consumo de artefatos, supondo, de partida, que se trata de táticas de sobrevivência identitária e de resistência – material e espiritual. O comportamento humano incorporado em artefatos compreende duas dimensões: a ação técnica sobre a matéria e a fruição do belo e da fantasia, implícita ou explícita no conjunto dos objetos indígenas.

As novas tendências do estudo do artesanato enfocam o significado simbólico dos objetos produzidos e a vinculação que apresentam com o ritual e as narrativas mitológicas, o que se torna mais flagrante nos objetos rituais. Os resultados das pesquisas antropológicas realizadas sobre o tema proporcionam informações sobre a condição étnica, clânica, etária, sexual e social dos indígenas, como indivíduos, bem como coletividade. Os artefatos representam a “pele social”, que categoriza o indivíduo como pessoa, na identidade e no etnocentrismo tribal, que buscam singularizar cada etnia, em oposição a outras (Ribeiro B., 1986).

Dessa forma, a importância do comércio artesanal para os Guarani leva-nos a indagar sobre o sentido dos termos urbano, suburbano, fronteiro ou continental para os povos originários. Como observa Mário de Andrade, em seu *Manifesto Antropófago*, nunca soubemos com precisão os conteúdos desses termos, sendo, talvez, cabível o emprego da palavra *rururbana* para adjetivar a confecção e venda de artesanatos específicos para o comércio indígena/não indígena.

Em conjunto com a agricultura, o comércio de peças artesanais constituiu uma fonte de subsistência essencial para os Guarani *Mbya*. O turismo

em Paranaguá acarretou o fomento de artefatos comerciais entre os *Mbya* de Bracuí, os quais relatam que a produção de arcos e flechas, em declínio entre eles, aumentou para servir aos interesses dos “brancos”. Em geral, os *Mbya* têm, como pontos de venda, barracas situadas ao longo da rodovia Rio/Santos, ou em ruas e praças de Angra dos Reis. Nas aldeias das zonas litorâneas do Rio de Janeiro e de São Paulo, *Nhandeva* e *Mbya* expõem seus artefatos ao longo da BR-101, em locais próximos a suas aldeias. Em Santa Catarina, nas cidades de Itajaí, Camboriú e São Francisco do Sul, alguns *Mbya* comercializam artefatos em pontos diversos da BR-101 e de rodovias adjacentes. Com maior frequência, encontram-se à venda cestos, colares, arcos e flechas de vários tamanhos, chocalhos (*mbaraka*) e abanadores. Os cestos são denominados “*adjaká*”, ou balaios, e constituem o artesanato de maior importância comercial. Waag considera que o artesanato *Mbya* é expressão de um grupo étnico definido, fora do qual não se realiza uma artesanaria com características iguais (Waag, 1972). Qualquer *Mbya*, independentemente de gênero ou idade, é considerado apto a fazer artesanato, trabalhando defronte à sua casa ou sob uma árvore, a qualquer hora do dia, mas nunca à noite. O chocalho, *mbaraka mirim*, era utilizado pelos *Mbya* durante a reza, porém esse costume está desaparecendo, sendo esse artefato produzido só para a venda nas estradas (Litaiff, 1996).

Esclarece-se, por oportuno, que, nas aldeias *Mbya* de São Paulo, o artesanato tem atraído uma quantidade considerável de indivíduos, que se reúnem nos pátios ou varandas de suas casas, tecendo cestos, esculpindo e desenhando bichos em miniatura, paus de chuva (*yvyra piriri*), chocalhos de cabaças (*mbaraka miri*), arcos, flechas e pequenas zarabatanas, além de colares, confeccionados com sementes colhidas no mato ou miçangas compradas na cidade. Essas confecções apresentam não apenas traços gerais da artesanaria do povo *Mbya*, mas também estilos específicos de cada artesão.

As atividades envolvem a coleta e a preparação do material, a confecção de artefatos, variada de acordo com a natureza do objeto produzido, e a ornamentação, constituída, fundamentalmente, por penas e taquaras tingidas com anilina comprada na cidade. Por se utilizar de materiais que se encontram na mata ou em áreas imediatas às aldeias, o artesanato inclui-se plenamente no cotidiano da comunidade. Como bem observa Darcy Ribeiro,

o artista índio “[...] não se sabe artista, nem a comunidade para a qual ele cria sabe o que significa isto que nós consideramos objeto artístico. O criador indígena é tão somente um homem igual aos outros, obrigado, como todos, às tarefas de subsistência da família”, além das obrigações ligadas à vida em comunidade, desempenhando os papéis prescritos pelo grupo a que pertence. Mas, segundo Ribeiro, é uma identidade mais completa, pois além de fazer tudo o que os outros membros da comunidade fazem, produz alguns artefatos “notoriamente mais belos” e melhor do que todos (Ribeiro D., 1986, p. 30).

O pátio é o centro da vida comunitária. Nele, os artefatos são fabricados, as refeições são preparadas nos fogões improvisados, em torno dos quais as crianças brincam, os adultos conversam, trocando experiências e relatando fatos que envolvem parentes e vizinhos. Esse cenário pode variar, como se observa com frequência em alguns pátios, como o do cacique e o da casa do casal que encabeça o grupo familiar, na parte baixa da aldeia. As posições de liderança do grupo podem reunir um número maior de mulheres, que tecem cestos e esteiras ou produzem outros objetos destinados ao uso pessoal e comunitário, ou para a venda. Há casos também em que um casal opte por gozar de alguma privacidade na produção de suas peças, permanecendo em suas casas (Pissolato, 2007, p. 66).

A comunidade investe fortemente na educação técnica das gerações imaturas, levando os filhos e jovens à participação constante em atividades artesanais. Os procedimentos não se encontram padronizados de forma precisa, uma vez que há uma expectativa quanto a técnicas adquiridas por artesãos através de uma revelação divina.

Dados etnográficos, coletados na Aldeia Boa Vista, em Ubatuba, a partir de 1990, indicam uma produção que apresenta alguns traços de especialização. Nesse sentido, a fabricação de cestas constitui uma tarefa que envolve toda a comunidade – homens, mulheres, crianças, jovens, adultos e idosos.

As cestas distinguem-se em formas, tamanhos e cores. A fabricação de cestos grandes, tintos em cores vivas, é apanágio, principalmente, de artesãos pertencentes a uma família originária de Santa Catarina. O cacique e sua esposa, ocupantes de posições de poder na aldeia, dispõem do maior estoque de produtos artesanais para venda.

Ainda no campo das especializações, encontram-se, na aldeia Aguapehu, jovens artesãs que confeccionam abanos com grande habilidade. Na aldeia Tenonde Porã, localizada na Barragem, existem produtos com *mbopara* (desenhos) que definem a mesma tradição de modos diversos, diversidade que não compromete modalidades tradicionais dos artefatos. Na aldeia Krucutu, predomina a confecção do colar que mistura *kapi'í'a* (contas cinzentas) com *iaũ* (contas pretas). Esse colar é mais raro nas aldeias litorâneas, pela inexistência local da conta preta. Colares produzidos para fins comerciais utilizam-se eventualmente de fios de nylon no lugar de fibras e de miçangas em substituição às sementes naturais. As técnicas artesanais utilizadas em colares e pulseiras são exemplares para indicar inflexões de procedimentos tradicionais, provocadas por necessidades mercantis. O uso social dos colares sagrados concentra-se em rituais religiosos, realizados nas Casas de Rezas (Godoy, 2003, p. 153).

As representações simbólicas dos artefatos *Mbya* remetem, por princípio, à cosmologia e ao profetismo de suas crenças. Os trançados e a tecelagem constituem o gênero mais frequente no artesanato Guarani, pois atendem a necessidades utilitárias das aldeias e aos interesses do mercado. Com a utilização de matéria-prima variada e abundante existente nos entornos de suas casas, os *Mbya* fiam e trançam cordas e barbantes, fabricando um artesanato de qualidade sempre superior quanto à técnica empregada e aos resultados estéticos desejados.

Os chocalhos são feitos de bambu ou taquara, tendo por base a porunga. A confecção de arco e flecha, também de temática central nos artefatos *Mbya*, é tarefa em geral de homens, a indicar o princípio masculino do universo mítico do povo Guarani, em consonância com a divisão cósmica em metades macho e fêmea, comum às culturas tradicionais. Em correlação, são as mulheres que produzem colares considerados sagrados, além de outros para fins profanos, aos quais se somam pulseiras e brincos.

O *petyngué* (cachimbo) é mais um dos itens de simbologia anfíbia, uma vez que é usado para fumar, tanto no cotidiano quanto em rituais xamânicos, aparecendo raramente como objeto posto à venda. O cachimbo pode ser confeccionado em madeira, argila ou taquara e é moldado de acordo com temas representativos da natureza: *ipoty ra'anga*, *pira ruguái ranga*,

uru ujaty ra'anga, nhandu petynguá, jura petynguá, karumbe petynguá, popo petynguá (flor, rabo de peixe, crista de galo, aranha, boca, tartaruga, asa de borboleta). A *tatachina* (fumaça) produzida pelo *petynguá* é um elemento central para os *Mbya*, por considerarem que foi por intermédio dela que Nhanderu conseguiu criar o universo. Com base nesse relato mítico, a fumaça atua como um elemento protetor da pessoa e da comunidade, afastando os maus espíritos e inspirando e fortalecendo o homem (Ballivián; Palazuelos, 2014).

Desde o século XVI, os cronistas já se referiam à crença dos Guarani nas faculdades curativas da fumaça do tabaco, razão pela qual as fumigações de “*mana*” eram comuns em seus rituais. Os Guarani, de forma análoga aos Tupinambá, acreditavam “na força potencial contida no corpo dos feiticeiros, os quais estavam tão convencidos disso que julgavam poder dar morte ao inimigo cuspendo-lhe no rosto”. Os acessórios de que o feiticeiro se utilizava em suas práticas consistiam em um maracá e uma cabaça pintada ou esculpida, no formato de uma cabeça humana, que tinha a função de revelar o futuro ao feiticeiro. Este caía em transe após aspirar o fumo que saía dos orifícios feitos na cabaça (Métraux, 1979, p. 72-74).

Esses artefatos continuam a ser produzidos pelos *Mbya*. Nos últimos anos, esculturas em madeira, tendo por tema animais da Mata Atlântica, têm se destacado no conjunto artesanal desse povo. Trata-se de objetos fabricados preponderantemente por homens, a partir de madeiras especiais *ndatai* (não duras), das quais a caxeta é a preferencial. Os arremates são feitos por meio de desenhos em talha, produzidos por um objeto cortante, em ignição. Da fauna, preferem-se, em geral, mamíferos, destacando-se a *tivi* (onça), o *mborevi* (tapir), o *Ka'i* (macaco), a *jaexa* (anta), o *koxi* (porco-do-mato), que expressam, através de sua proximidade com os homens e a aproximação destes com os deuses.

De acordo com a trajetória investigada, borboletas e pássaros encontram-se presentes no mito dos gêmeos; *mamanga* é um besouro que pica a mãe do Sol; tartarugas e jacarés, comuns a várias narrativas míticas, esculpem-se para o comércio. A madeira das árvores da Mata Atlântica fornece elementos estéticos diversos em tonalidades e consistências. O cipó-imbé constitui a base material de um simbolismo próprio aos trançados,

permitindo configurações de uma estética geométrica de dimensões padronizadas, a qual constitui marca do artesanato *Mbya*, que se estende por todas as aldeias, abrangendo os mesmos estilos artesanais dos *Kaiova* e dos *Nhandeva*. As redes, incluindo as de punho duplo, de excelente qualidade e adotadas pelo mobiliário paulista como item essencial, deixaram de ser fabricadas, embora permaneçam na memória coletiva. Sérgio Buarque de Holanda refere-se aos dois últimos núcleos de produção dessa rede (Sorocaba e Goiás) em *Caminhos e Fronteiras*, obra que cuida da influência definitiva dos índios sobre a sociedade paulista – mais Índia do que portuguesa até o século XVIII, quando a língua portuguesa conseguiu vencer a tupi, até então hegemônica no trato cotidiano (Holanda, 1973).

A venda artesanal indígena vem ganhando importância desde inícios do século XX, como um meio de sobrevivência, que, embora de importância capital, não leva o povo Guarani a sua integração ao meio civilizado (Cherobin, 1981). O dinheiro auferido pela venda do artesanato propicia a entrada dos *Mbya* na economia monetária, permitindo-lhes o consumo de bens modernos em seu cotidiano, ao mesmo tempo que possibilita a preservação de saberes tradicionais.

As relações comerciais propiciadas pela venda de artesanato provocam impactos incontornáveis na cultura tradicional, alguns deles negativos, que podem fragilizar o grupo étnico e diminuir a sua autoestima. Um estudo a respeito desse fenômeno descreve aspectos da “Festa Nacional do Índio”, realizada na cidade de Bertioga, situada no litoral paulista, entre os anos de 2000 e 2015. Os Guarani da Terra Indígena Rio Silveiras (Boracéia), que eram os anfitriões da festa, viram-se preteridos por indígenas de outras etnias, como os Yawalapiti e os Pataxó, que atraíam turistas, dançando e cantando na frente de suas barracas e oferecendo artefatos mais coloridos e mais ao gosto dos visitantes. Essa experiência provocou uma mudança adaptativa nos Guarani, que passaram a adotar procedimentos nativos “para os turistas”, vendendo peças artesanais e ostentando costumes fora de seus padrões. A partir do ano de 2016, quando a Festa de Bertioga se encerrou, os Guarani decidiram continuar com os festejos no interior de suas aldeias, utilizando-se de um campo de futebol, no qual montaram tendas para apresentações culturais e para o comércio de artesanato, além de outros

itens típicos de sua cultura. Com mediações culturais dessa natureza, os Guarani se transmutam em pessoas que os turistas desejam ver, imersos em um jogo de interações e articulações possível entre eles e os “brancos” (Oliveira, 2018, p. 99-101).

Diante desse quadro, os grafismos e artefatos produzidos pelos indígenas têm recebido algumas iniciativas positivas no Brasil, inscritas no contexto mais amplo de proteção dos patrimônios culturais, em especial ao setor da cultura imaterial, que envolve diferentes instituições e vários países, preocupados com a diversidade cultural e com o desenvolvimento sustentável, no contexto da etnobiologia. Há uma política em curso, que envolve instituições nacionais em redes pluralistas, procurando aprimorar estratégias atinentes à preservação de saberes tradicionais indígenas. Estão, nessas redes, universidades, museus, organizações não governamentais e várias associações indígenas, partilhando de objetivos comuns e táticos de preservação e desenvolvimento dos povos da floresta. Os investigadores do patrimônio imaterial empenham-se em documentar os elementos tradicionais da cultura indígena, entendendo que se trata de uma tarefa necessária para garantir a presença dessa cultura no mapa mundial alusivo ao assunto, apesar de reconhecerem que apenas o registro não é suficiente para garantir a sobrevivência, a continuidade e a transmissão das práticas culturais. Entretanto, é uma opinião relativamente consensual que os registros, os inventários e a documentação realizados contribuem para o fortalecimento dos povos indígenas (Velthem, 2010, p. 20).

Note-se que existe uma ordem classificatória na produção de artefatos, relacionada aos conceitos de “factema” e “alofacto” (entendidos como aplicações especulares dos significados de fonema e morfema a artefatos arqueológicos, propostas por J. Deetz). Factema define-se como a unidade de forma, uma vez que reúne uma classe mínima de atributos que afeta o significado funcional do artefato, o que não acontece com os alofactos. “Formema”, por sua vez, indica uma unidade estrutural no material artefactual, conceituada como a classe mínima de objetos que têm uma significação funcional. As analogias entre artefatos e palavras declaram que ambos são produtos da atividade motora do homem, que se produz por meio da ação de músculos, dirigidos pela mente, sobre a matéria prima envolvida. Todo

artefato assume a forma a qual resulta da combinação de atributos (unidades estruturais) que produzem um “objeto com uma função específica na cultura que o engendrou”. Portanto, uma mudança mais radical de qualquer desses atributos e significação funcional é passível de alterar o artefato, visto que nele podem existir unidades estruturais, correspondentes aos fonemas e morfemas na linguagem. Num sentido estrutural, há uma identidade essencial entre língua e objetos (Ribeiro B., 1986, p. 16-17). Com o uso desse conceito, podemos categorizar os objetos artesanais para venda como alofactos, pois se apresentam com mudanças projetadas para atender ao gosto da clientela não indígena, mas não modificam a artefactual – os seus formemas permanecem iguais às normas transmitidas pela herança cultural.

As informações sobre o artesanato, colhidas nas aldeias pesquisadas, são concordes em afirmar que essa atividade exige um compromisso da alma espiritual e que os artesãos transcendem os aspectos materiais e pessoais, para ascenderem a uma interação com o mundo espiritual, com a conseqüente reverência a figuras do panteão divino. Os cestos e as peneiras representam *Nhandexy*, a mulher de *Nhanderu*, que aparece, nos relatos míticos, coletando produtos agrícolas e colocando-os em cestos e peneiras. Pará, a mulher de *Karai*, o dono do fogo, surge, nos mesmos relatos, refrescando-se nas chamas sagradas. *U’y* (flecha) é um símbolo que se relaciona à *Jaxy* (lua), entidade que, no mito dos gêmeos, gostava de matar passarinhos. Esses exemplos comprovam ser impossível compreender o artesanato indígena ao negligenciar o papel do sagrado que nele existe. O Guarani é, antes de tudo, um crente que vive na intimidade de potências invisíveis. O ritual tem um papel importante em sua vida, a tal ponto que ele se confunde sempre com as técnicas mais “racionais”, e é difícil distinguir a linha de divisão entre atividades profanas e sagradas.

O artesanato identifica o povo Guarani *Mbya* como parcela diferenciada da população regional, na medida em que é um veículo portador de saberes próprios, produto de uma tradição singular, autêntica e viva. As manifestações estéticas dos *Mbya* configuram sistemas de representação, que procuram explicar como a sociedade pensa a si própria e o mundo que a rodeia. A cultura material, em suas manifestações simbólicas, concorre para o entendimento das representações coletivas que funcionam como símbolos

visíveis de identidade étnica, manifestada em definições de fatores raciais, culturais etc., as quais unem uma comunidade, colocando-a em contraste com outra. Esses dados teóricos explicariam a persistência de uma tecnologia que, embora simples, permite a uma grande quantidade de povos uma adaptação ao meio em acordo com suas necessidades (Ribeiro B., 1986).

Na conjuntura atual, o artesanato indígena enfrenta obstáculos decorrentes da escassez de verbas destinadas a grupos excluídos e de uma política que ameaça os direitos indígenas a terra e que tem por objetivo o “abrasileiramento” das etnias alternativas. Cite-se, ademais, a exploração comercial das matas, com as extinções de matérias-primas fundamentais para o artesanato, além da integração da arte indígena como um setor alternativo do mercado global, cujos lucros revertem para os donos do capital.

6 CONCLUSÃO

O exame das práticas dos artesãos aqui efetuado não abrange o recorte individual, uma vez que as pesquisas antropológicas e etnográficas demonstram que é a relação social que determina os contornos da produção artesanal dos Guarani *Mbya*. Por outro lado, os modos de operação e os esquemas de ação transmitem valores relacionais da comunidade e não diretamente de artesãos particulares. A economia artesanal visa a uma lógica operatória que escapa à racionalidade do mercado capitalista. As maneiras de fazer abrangem uma pluralidade de práticas pelas quais os artesãos se apropriam do espaço organizado pelas técnicas da produção sociocultural. Elas colocam problemas de distinguir “as operações quase microbianas” que proliferam no interior do grupo e em suas relações com os consumidores não indígenas; obedecendo a uma lógica inscrita como arte de produzir artefatos destinados a consumos combinatórios e utilitários, que espelham o pensar investido em uma maneira de agir e uma arte indissociável de uma dada utilização.

Muitos trabalhos acadêmicos baseiam-se em objetos da cultura material para chegar às representações ou aos comportamentos de uma dada sociedade, pois a produção e o uso que os grupos fazem desses elementos implicam regras que norteiam visões de mundo e normas coletivas. Esse

esquema permite verificar como as atividades de formigas dos indígenas podem representar caminhos convenientes para chegar a procedimentos, bases, efeitos e possibilidades, enfim, à competência etnoidentitária de seu artesanato. Competência esta que é analisada interdisciplinarmente, neste artigo: à simbologia expressa nos artefatos, unem-se razões do Direito e da História. Direito e História que não se circunscrevem aos indígenas, mas atingem a todos, tendo-se em vista a importância da alteridade para a identificação dos homens no universo. É pela janela do artesanato que se pode ver a sociedade como um todo, na tríade formada pelos planos analíticos escolhidos. O primeiro plano cuida da identidade Guarani *Mbya*, colocando-a nas fronteiras entre sociedades concorrenciais e não concorrenciais – nestas, situam-se as centenas de grupos excluídos da lógica concorrencial, que rege a atualidade. Nesse contexto, um aspecto que não pode passar despercebido é: a Mata Atlântica, necessária à cultura dos povos da floresta, é elemento essencial para a preservação da vida no planeta. A sua destruição “a ferro e fogo” deve servir como exemplo para a preservação da Floresta Amazônica, ao mostrar que os lucros advindos da exploração agropecuarista das terras anteriormente ocupadas pelas árvores não trouxeram benefícios à população. Por fim, como terceiro elemento, as artes de fazer entre os *Mbya* remetem a um simbolismo fundamental: à resistência de povos dominados em preservar sistemas culturais próprios, que fogem à racionalidade da globalização.

REFERÊNCIAS

AZANHA, Gilberto. Sustentabilidade nas sociedades indígenas brasileiras. *Tellus*, Campo Grande, ano 5, n. 8/9, p. 11-28, abr./out. 2005

BALLIVIÁN, José Manuel; PALAZUELOS, Alexandra Carvalho Pereira de (Org.). *Moradia Indígena e seus entornos*. Territórios Indígenas, Região Sul. São Leopoldo: OIKOS, 2014.

BITTAR, Eduardo. Democracia e políticas públicas de direitos humanos: a situação atual do Brasil. *Revista USP*, São Paulo, n. 1, mar./maio 1989

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*: v. 1 artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHEROBIN, Mauro. *Os índios Guarani do litoral do Estado de São Paulo: análise antropológica de uma situação de contato*. 1981. Dissertação (Mestrado em Ciência Social)- Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 1981

CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. 2 ed. Bauru: EDUSC, 2002.

CUNHA, Manuela Carneiro da. *Índios no Brasil: história, direitos e cidadania*. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

DESCOLA, Philippe. *Outras naturezas, outras culturas*. Tradução: Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2016.

GODOY, Marília Gomes Ghizzi. *O misticismo Guarani Mbya na era do sofrimento e da imperfeição*. São Paulo: Terceira Margem, 2003

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Sobre uma doença infantil da historiografia. *Suplemento Literário de "O Estado de São Paulo"*, ano 189, n 830, 1973.

LITAIFF, Aldo. *As divinas palavras: identidade étnica dos guarani*. Florianópolis: UFSC, 1996.

MÉTRAUX, Alfred. *A religião dos tupinambás e suas relações com a das demais tribos tupi-guaranis*. [Brasiliana, volume 267]. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional; Editora da Universidade de São Paulo, 1979.

NIMENDAJU, Curt Unkel. *As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocúva-Guarani*. Tradução: Charlotte Emmerich e Eduardo Viveiros de Castro. São Paulo: HUCITEC; EDUSP, 1987.

OLIVEIRA, Priscila Enrique de. Patrimônio Cultural Imaterial Indígena no Mundo Contemporâneo: turismo, consumo e mediações. *Veredas - Revista Interdisciplinar de Humanidades*, Santo Amaro, v. 1, n. 2, p. 91-110, 2018.

PEREIRA, Walmir. O Guarani Mbya caminha entre patrimônio cultural e nova história indígena no limiar do século XXI. In: PEREIRA, Walmir; TAMAGNO, Liliana (Org.). *Patrimônio cultural e povos indígenas*. São Leopoldo: UNISINO, 2012.

PINTO, Estevão. Prefácio. In: MÉTRAUX, Alfred. *A religião dos tupinambás e suas relações com a das demais tribos tupi-guaranis*. [Brasiliana, volume 267]. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional; Editora da Universidade de São Paulo, 1979.

PISSOLATO, Elizabeth. *A duração da pessoa: mobilidade, parentesco e xamanismo*

mbya (guarani). São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: NuTI, 2007.

RIBEIRO, Berta. Prefácio. *In*: RIBEIRO, Darcy; RIBEIRO, Berta (Coord.). *Suma Etnológica Brasileira*. Petrópolis: Vozes; FINEP, 1986.

RIBEIRO, Darcy. Apresentação. *In*: RIBEIRO, Darcy; RIBEIRO, Berta (Coord.). *Suma Etnológica Brasileira*. Petrópolis: Vozes; FINEP, 1986.

SCHADEN, Egon. A Religião Guarani e o cristianismo. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 25, 1982.

SMITH, Jonathan Zeittel. Animals and Plants in Myth and Legend. *The New Encyclopedia Britannica*, [s.l.], ed. 15, v. 1, 1980.

THOMPSON, Edward Palmer. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

VELTHEM, Lucia Hussak Van. Artes Indígenas: notas sobre a lógica dos corpos e dos artefatos. *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p. 19-29, 2010.

WAAG, Else Maria. La Cestaria Caingua. *In*: SOCIEDAD ARGENTINA DE ANTROPOLOGIA. *Relaciones*. [Tomo VI Nueva Serie]. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología, 1972.

