> O TRANÇADO DAS CASAS: UM ESTUDO SOBRE OS GRAFISMOS INDÍGENAS APLICADOS A CONSTRUÇÕES EM ALDEIAS GUARANI MBYA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO

Bruna Keese dos Santos
> bruna.keese.santos@usp.br
Mestra em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo

Resumo>

Este artigo apresenta um levantamento de manifestações gráficas guarani mbya aplicadas a construções em aldeias da cidade de São Paulo. Procura-se identificar de que maneira os padrões tradicionalmente utilizados na produção da cestaria (ajaka) são transpostos para outros suportes, evidenciando sua relevância na produção de diferenciação em meio ao diálogo das aldeias com o seu entorno e dos Guarani com o mundo não-indígena. O levantamento, realizado em quatro aldeias do município, buscou elencar aspectos processuais e formais de tais manifestações, revelando como a linguagem visual empregada tradicionalmente no artesanato passa por processos que reiteram o uso de variações composicionais e as relações entre os elementos plásticos e gráficos.

Palavras-chave>

Manifestações gráficas indígenas; Grafismos guarani mbya; *Ajaka para*; Linguagem visual.

> O TRANÇADO DAS CASAS: UM ESTUDO SOBRE OS GRAFISMOS INDÍGENAS APLICADOS A CONSTRUÇÕES EM ALDEIAS GUARANI MBYA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO

Bruna Keese dos Santos
> Universidade de São Paulo

1 Introdução

Ao visitar uma aldeia guarani mbya no município de São Paulo – ou mesmo observando suas casas pelo lado de fora – um olhar minimamente atento perceberá a existência de desenhos gráficos bastante específicos, espalhados pelas fachadas das casas, por tecidos e camisetas usadas pelos indígenas. Esses desenhos derivam de um padrão gráfico de grande valor simbólico presente tradicionalmente na cestaria produzida pelos Guarani, mas que, como este levantamento revela, se tornou uma manifestação visual que se relaciona com processos de diferenciação guarani, dialogando de forma espacial com o mundo não-indígena. Trata-se, portanto, de uma manifestação visual que se expande e se traduz em diferentes suportes, mantendo, porém, uma intensa relação entre elemento plástico e gráfico e uma lógica de variações que correspondem ao fazer tradicional.

As manifestações gráficas indígenas compõem um amplo repertório produzido por diferentes povos, que utilizam variados suportes e técnicas, sendo parte bastante relevante dentro da produção artística ameríndia. A imensa diversidade de padrões que compõe a linguagem gráfica indígena constitui, de modo geral, aqueles aplicados ao corpo e aos artefatos (cestaria, cerâmica, tapeçaria, objetos com miçangas, etc.). Estudos na área da antropologia visual se debruçam sobre a questão em povos determinados e suas especificidades, desvendando as relações das práticas gráficas com suas cosmologias próprias. Embora seja possível construir aproximações entre as artes e os processos artísticos de diferentes povos é preciso sempre ter em mente que cada caso traz questões particulares que se relacionam com modos de existência muito diversos entre si.

O antropólogo Lévi-Strauss publica em 1955 um ensaio no qual analisa as pinturas faciais e corporais dos Kadiweu e através dessa análise busca desvendar a estrutura social daquele povo em relação ao seu estilo (LÉVI-STRAUSS, 1957 [1955]). Outros pesquisadores seguiram esse sentido, como é o caso de Peter Gow em seu artigo sobre os grafismos piro, no qual traça uma narrativa que busca desvendar a vida das mulheres através do domínio de diferentes fluxos, que culmina naquele de mais dificuldade: o fluxo da tinta do grafismo (GOW, 1999, pp.229-246). No Brasil, a obra *Grafismo Indígena*, organizada pela antropó-

loga Lux Vidal e publicada em 1992, reuniu uma série de artigos a respeito da antropologia estética, abordando o tema em relação aos mais diversos povos ameríndios e se tornando marco no estudo sobre as manifestações visuais indígenas. Outros pesquisadores abordam a temática, cujo interesse cresce na medida em que os limites do que é arte são redefinidos e as expressões visuais se tornam um meio possível na construção de um diálogo com o mundo externo às aldeias (MÜLLER, 2010; BARCELOS NETO, 2011; LAGROU, 2011, 2013; CESARINO, 2012).

No caso das manifestações foco do artigo, tal diálogo está presente não apenas na expressão de uma cultura por meio de um elemento visual como também no próprio grafismo que, dentro dessa perspectiva relacional, é transposto de seu suporte tradicional. Para os Guarani Mbya, a linguagem gráfica tem sua forma mais usual e marcante nos padrões utilizados na produção da cestaria, chamados de *ajaka para*. As inúmeras variantes de trançado derivam de alguns padrões base (que serão descritos mais adiante), criados a partir de uma série de variações.

O movimento de transposição dessas manifestações gráficas, que se deslocam do suporte tradicional em meio ao um diálogo com um mundo exterior, se relaciona com uma ideia do "fazer" proposta por Tim Ingold em seu livro *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture* (2013). O autor posiciona o fazer como um processo de crescimento, no qual o criador é participante de um mundo de materiais ativos. (INGOLD, 2013, pp. 20-21). Numa ideia de cultura em contínuo movimento e transformação, a atividade diante da criação em relação às manifestações gráficas também se transforma, passando da cesta para tantos outros suportes não tradicionais.

Investiga-se como a utilização da linguagem visual, por meio dos padrões de *ajaka para*, é também uma forma de produção de diferenciação em relação ao mundo não-indígena, conectando-se a modos como os Guarani interagem com esse contexto. A antiga e intensa relação dos Guarani com a sociedade envolvente demonstra modos muito próprios com que eles se articulam politicamente e buscam resistir e se diferenciar como povo indígena. O contato com os brancos é marcado por inúmeras perseguições que fizeram com que esse povo desenvolvesse mecanismos para manter suas tradições e garantir a manutenção de seu saberes.[1] No caso dos Guarani Mbya, segundo Maria Inês Ladeira (1989, p.58),

> seus métodos não excluíram o convívio inevitável com o branco, com quem sempre procuraram manter um relacionamento amistoso. A demonstração de respeito aos costumes e religiões alheios, o modelo de trajar-se copiado da população regional significavam, mais do que a submissão ao processo contínuo de aculturação, uma estratégia de autopreservação. Desta forma, sob o traje que encobre diferenças profundas, os Guarani tentaram, embora nunca renegando sua condição de índios, com tolerância e intencional opacidade, resguardar-

1 Para estudos etnológicos sobre os Guarani Mbya ver: LADEIRA, 1989, 2007; MACEDO, 2016; SANTOS, 2017; PIERRI, 2018.

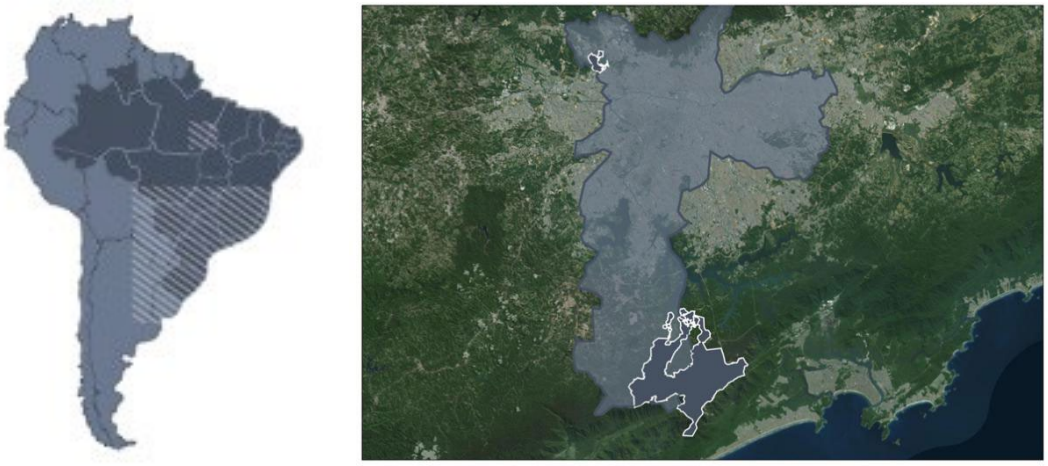
-se de novas feridas. (LADEIRA, 1989, p.58).

De acordo com o *Mapa guarani continental* (EMGC, 2016), os Guarani somam cerca de 280 mil pessoas, dispersas entre Brasil (85 mil), Bolívia (83 mil), Paraguai (61 mil) e Argentina (54 mil). No Brasil, os povos guarani se articulam através de uma ampla rede de parentesco que habita atualmente os estados do Mato Grosso do Sul, Espírito Santo, Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio de Grande do Sul e divididos na literatura, a partir de Egon Schaden, entre três subgrupos Kaiowa, Ñandeva e Mbya, marcados por diferenças culturais e diletais (PIERRI, 2018, p. 30). No munícipio de São Paulo, vivem cerca de 2.500 Guarani Mbya distribuídos em diversas aldeias localizadas em duas Terras Indígenas, uma no extremo sul, próximo ao bairro de Parelheiros (T.I. Tenondé Porã) e outra no entorno no pico do Jaraguá (T.I. Jaraguá) (PROGRAMA ALDEIAS, 2016, p.75).

O levantamento que resultou neste artigo teve como foco quatro aldeias do município de São Paulo: aldeias Tenonde Porã e Kalipety (T.I. Tenondé Porã), aldeias Pyau e Ytu (T.I. Jaraguá). A Terra Indígena Jaraguá, declarada em portaria de maio de 2015, possui uma área de 532ha que se sobrepõe aos municípios de Osasco e São Paulo e engloba seis aldeias. A Terra Indígena Tenondé Porã, por sua vez, foi declarada em maio de 2016 e possui uma área de 15969 ha sobreposta aos municípios de São Paulo, Praia Grande, Itanhaém, Mongaguá, São Bernardo do Campo e São Vicente.

Vivendo hoje em áreas exíguas, como é o caso extremo da Terra Indígena do Jaraguá, rodeada por adensamentos urbanos, a relação atual com o território impõe muitas limitações ao modo de viver guarani, dificultando processos de mobilidade e esgotando os recursos necessários para a vida nas aldeias. Se a fixação de uma aldeia (*tekoa*) mbya exige uma série de qualidades, como presença de mata, boas condições para roças e sem conflito com os brancos (*jurua*) a atual situação dos Guarani exige esforço e luta constante para que seja possível resguardar e viver suas tradições culturais (LADEIRA, 1989).

Como forma de se contrapor ao difícil contexto em que se encontram, nos últimos anos os Guarani procuram retomar a construção de redes de aliança entre comunidades e lideranças, assim como ampliar a interlocução com organizações e movimentos sociais. Em 2006, os Guarani do Sul e Sudeste do país formalizaram uma forte articulação com a criação da Comissão Guarani Yvyrupa, que representa mais de 200 comunidades guarani e luta pela regularização das terras e defesa de seus direitos, promovendo uma maior visibilidade da grave situação a qual estão submetidos. (EMGC, 2016).



Imagens 1 e 2 – Localização do território guarani na América do Sul e das Terras Indígenas (ao norte T.I. Jaraguá e ao sul T.I. Tenondé Porã) no município de São Paulo. (Programa Aldeias, 2016, p.74).

2 O *ajaka para*

Como dissemos mais acima, as manifestações gráficas guarani são encontradas de modo mais marcante na produção dos cestos, chamados de *ajaka*. O *ajaka* (ver imagens 3 e 4) tem uma grande importância na tradição guarani e o grafismo de seu trançado carrega relações com a natureza e com o sagrado (BALLIVIÁN, 2012, p.67). Esse desenho, feito nos trançados artesanais de palha, é chamado de *para*, palavra de difícil tradução, mas que expressa a ideia de "padrão contrastado". Além de associado ao grafismo aplicado nos cestos (*ajaka para*) o termo é usado para referir-se ao oceano, "o grande contraste" ou *para guaxu*, simbolizando o jogo de cores entre a água escura e os reflexos da luz (SANTOS, 2017, p.230)[2].

Imagens 3 e 4 – Exemplos de *ajaka para*. Os dois seguem o princípio do padrão diagonal em mandíbula de peixe. (Lucas Keese – Centro de Trabalho Indigenista, feitas a partir de acervo pessoal de objetos de Jera Guarani, 2010).

2 O mesmo termo é utilizado para identificar o milho (*avaxi*) tradicional cujas sementes de uma mesma espiga possuem diversas cores: *avaxi para'i*.

O desenho da cestaria está, portanto, muito associado à ideia de contraste entre dois tons, no caso, o claro e o escuro da palha, que produzem os mais diversos padrões. Os padrões derivam de dois tipos básicos: em fileira ou linha reta (*ipara rytxy*) e em diagonal ou mandíbula de peixe (*ipara pirárãinhykã*). As variações dos desenhos são, porém, inúmeras, dependendo do uso do cesto, formato, tamanho, tipo de acabamento e utilidade, assim como habilidade do artesão.[3]

O princípio das variantes dos grafismos das cestarias é descrito por um xamã em uma passagem transcrita e traduzida por Pierri (2018, p. 44-45), para quem,

> esse aqui é o cestinho redondo. Esse outro tem um trançado deitado, ele disse, é o do trançado deitado. Esse primeiro [o cestinho redondo] tem trançado com esse desenho de sapo, ele diz. E tem também aquele outro cujo desenho chamamos de cobra. Desenho da caninana. Mas esse tipo de trançado já é outra coisa. Porque dizem que Nhanderu, que gerou a terra, fazia para sua esposa apenas os cestos com o trançado deitado, mais simples. Era apenas desse trançado mais simples que existia, ele não fazia de outro tipo. Então, o irmão mais velho dele ficou olhando ele fazer. O Xariã. E foi ele que fez dessa outra forma. Ele que deixou o trançado de cobra. E ele superou. (PIERRI, 2018, p. 44-45).

Xariã, ou *Anhã*, é portanto descrito como um irmão de *Nhanderu*, divindade criadora. Muitos exemplos poderiam sugerir *Xariã* como um polo negativo em contraste ao irmão, uma vez que é o responsável por criar animais venenosos. Essa posição, porém, não é sustentada pelos Guarani que, como podemos ver na transcrição acima, dão às criações de *Xariã* um caráter diferencial, de inovação. Oliveira e Santos (2014, p.125-126) cometam nesse sentido que,

> ao exagerar nas formas e nas cores, buscando ser "mais criativo" que *Nhanderu,* as imitações de Xariã reafirmam a diferença entre os seres no mundo. (...) O que é próprio e definidor das imitações, portanto, é menos o caráter moral de suas intenções e resultados, mas a inevitabilidade da produção da diferença. (OLIVEIRA; SANTOS, 2014, p. 125-126).

Para além das infinitas variáveis de trançado feitas com a palha, a aplicação dos grafismos a outros suportes pode ser compreendida dentro dessa mesma lógica, que procura com modificações de um mesmo tema produzir diferenciação. No caso das construções examinadas aqui, a diferença se dá em relação ao mundo não-indígena, de onde deriva o

3 Para mais sobre os padrões de grafismo na cestaria guarani ver: NOGUEIRA, José Francisco Sarmento. Etnodesign : um estudo do grafismo das cestarias dos M'byá guarani de Paraty-Mirim. Dissertação de Mestrado. PUC-Rio, Departamento de Artes, 2005; LORENZONI, Claudia A. C. de Araujo. Cestaria Guarani do Espírito Santo numa Perspectiva Etnomatemática. Tese de Doutorado, UFES, 2010.

suporte que recebe os grafismos.

O *ajaka para* pode ser encontrado, além das fachadas das casas na aldeia – foco deste levantamento –, estampando roupas, faixas em manifestações em defesa às suas terras e logotipos de associações e programas de fortalecimento guarani (ver imagens 5 e 6). A Comissão Guarani Yvyrupá, associação mencionada acima, tem seu logo construído com o *ajaka para*, além de outros símbolos de grande importância para os Guarani, como o cachimbo, *petyngua*. Até mesmo uma caneta foi trabalhada com um padrão de *ajaka para* e posteriormente esfumaçada para ser entregue ao Ministro da Justiça, em 2014, como parte da campanha pelas demarcações das Terras Indígenas Tenondé Porã e Jaraguá (SANTOS, 2017, p.277). Assim, são elaboradas variações de aplicações do grafismo, criando novas experiências e diferenças com o mundo *jurua*, possibilitando uma transformação constante dentro das formas relacionais. São nos elementos que dialogam com o mundo *jurua* que a diferenciação e, portanto, aplicação do grafismo, se faz mais presente. Essas manifestações gráficas constituem exemplos claros daquilo que Graburn chama de *changing arts,* uma arte feita pelo "quarto mundo" e encontra seu caráter de transformação justamente na relação com um mundo externo a ele: "*The Study of Forth World Art is, par excellence, the study of changing arts – of emerging ethnicities, modifying identities, and comercial and colonial stimuli and repressive actions.*" (GRABURN, 1976, p. 4).

O presente artigo se detém, porém, nos grafismos aplicados a elementos construtivos, como fachadas, telhado, pilares, gerando uma variação dos suportes advindos do mundo dos brancos. Muitas das construções presentes nas aldeias guarani do município de São Paulo seguem um padrão não-indígena, realizadas em projetos participativos com *órgãos estatais, organizações não-governamentais* e/ou informalmente, em sistemas de autoconstrução, utilizando materiais usuais das construções do entorno. Através dos grafismos nas fachadas, pilares ou até mesmo telhados das construções, diferenciam-se tais elementos daqueles dos *jurua*, revelando-se aspectos da cultura guarani mesmo em variações que trabalham com suportes não-tradicionais.

Imagens 5 e 6 – Caneta com padrão gráfico do *ajaka para* que foi entregue ao Ministro da Justiça, aldeia Tenonde Pora, 2014. (SANTOS, 2017, p. 283); Logotipo da Comissão Guarani Yvyrupa.

3 O levantamento imagético

O estudo dos grafismos aplicados às construções nas aldeias guarani do município de São Paulo contou com um levantamento fotográfico feito a partir de cinco visitas à campo, duas delas na T.I. Jaraguá e três na T.I. Tenondé Porã. O contato com os Guarani vem, porém, de alguns anos, inúmeras visitas às aldeias e alguns trabalhos junto a esse povo, o que possibilitou uma abertura para a pesquisa, além de toda ajuda necessária durante as visitas. A observação participante, tão necessária nos campos da etnologia ou de pesquisas que se embrenham em sociedade complexas, depende de, além de um longo tempo de relação com as pessoas e com o lugar a ser pesquisado, contatos mais específicos com indivíduos que auxiliam na organização e articulação da pesquisa de campo (BEZERRA, 2010, p.1-18; VALLADARES, 2007, p. 153-155). No caso deste estudo, e guardando as devidas proporções, isso também se fez de extrema importância. Durante minha busca ao objeto de pesquisa, fui acompanhada constantemente por indígenas, que além de me apontarem os casos procurados, me abriam caminhos, ou os fechavam quando o mesmo não fosse viável. Durante as andanças mais específicas tive o auxílio de crianças, que se divertiam com a tarefa e sempre se prontificavam a ajudar. Esse olhar possibilitou algumas descobertas que não estavam no centro da minha busca e passariam despercebidas de minha visão. As conversas mais extensas e até mesmo a organização das minhas visitas aconteceram graças à liderança Jera Guarani, da aldeia Kalipety. No caso da pesquisa realizada nas duas aldeias da T.I. Tenondé Porã foi ela quem me auxiliou e me colocou em contato com a jovem Pará, que caminharia comigo em busca dos desenhos.

As conversas com os Guaranis a respeito do objeto de estudo foram feitas no decorrer das visitas a campo, sem a realização de entrevistas formais. Durante uma das primeiras conversas com Jera, ela me explicou que não gostava de quando os desenhos eram feitos nas casas de "qualquer jeito, sem cuidado" e que isso acontecia com frequência[4]. Nesses casos, ela preferia uma pintura lisa. Percebe-se, a partir de sua fala, que o lugar do grafismo é algo de importante e significativo e, por isso, ele deve ser tratado com cuidado. Aos poucos ela foi explicitando essa relevância dos desenhos, dizendo que eles constituíam uma maneira para que as construções ficassem "com cara de guarani, do nosso jeito". E que quando bem feitos, eles ficavam muito bonitos e as casas também. As fachadas das escolas representam locais onde o grafismo ganha importância e destaque (ver imagens 13 e 26). Algumas semanas depois dessa visita, voltei ao Kalipety e, para minha surpresa, Jera havia organizado com algumas jovens da aldeia uma tarde para pintar com grafismos os pilares de uma área comum. Quando perguntei a respeito, ela me disse que todos, inclusive ela, haviam gostado muito da experiência e do resultado.

4 Um exemplo que ilustra essa situação era um conjunto de desenhos em spray que havia sido feito próximo a uma área da escola. Eu tinha uma foto antiga desse caso, mas quando fui procura-lo me disseram que havia sido repintado recentemente, a pedido de Jera. Ver imagem 20.

O levantamento fotográfico foi realizado como forma de registro para futura análise dos casos. A partir das imagens coletadas, foi feita uma catalogação de cada uma delas considerando os seguintes aspectos: aldeia onde foi realizado, suporte e técnica utilizada. Foram levantados, nas quatro aldeias pesquisadas, 20 casos de manifestações gráficas aplicadas às construções. Os suportes variam entre fachadas, pilares, telhado, paredes e outros elementos pouco recorrentes como pneus, estruturas de madeira ou janelas. As técnicas, por sua vez, envolvem, na grande maioria dos casos, pintura com tinta acrílica ou caseira (uma mistura de cola, terra e água). Em alguns casos o desenho foi realizado com tinta spray e em um deles sua geometria deriva apenas do uso de duas cores distintas de telhas.

Em seguida, foram analisados os elementos gráficos de cada desenho. Para isso, o ponto principal levantado foi a relação com o padrão de grafismo da cestaria, possibilitando, assim, entender como foi feita a transposição para o novo suporte, além de perceber quais os padrões mais utilizados. Outro importante fator para o entendimento desse movimento foi compreender quais desenhos utilizavam as estruturas modulares do suporte, de forma análoga a palha que serve de módulo no desenho do *ajaka para*, evidenciando relações entre elemento plástico e gráfico.

4 Breve análise das manifestações gráficas aplicadas a construções

4.1 Suportes e técnicas

Dentro da amostra, 12 casos constituem desenhos realizados nas fachadas, fazendo desse suporte o mais frequente em meio aos exemplos levantados. Esse aspecto pode ser entendido pelo fato da fachada ser o elemento de grande exposição da casa. É o que apresenta aquele objeto, que dialoga com o entorno e com as pessoas que o observam. Na arquitetura, a discussão a respeito da importância na fachada já se deu em diferentes âmbitos. Pode-se mencionar o conceito da década de 1970 de *decorated shed*, de Venturi, que define a fachada como lugar de aplicação da expressão arquitetônica e do ornamento, que traz a simbologia do edifício (VENTURI, 1977).

Nesse sentido, é interessante observar outros exemplos em que a fachada se destaca como elemento que traz possibilidades e variações estilísticas. No livro *Pinturas e Platibandas* a fotógrafa Ana Mariani reúne uma série de fotografias de fachadas de casas do interior do Nordeste, coletadas entre 1976 e 1995, nas quais as pinturas inventivas e singulares se relacionam não apenas com os materiais e processos construtivos utilizados, como com o modo de vida caprichoso e simples de seus habitantes. É ali, de frente para rua, que a casa se mostra, com suas cores e formas, ainda que a partir de uma linguagem comum, cada qual de sua maneira (MARIANI, 1987). De um contexto um tanto mais distante, porém com intenções próximas, pode-se mencionar o caso das casas-cubo na Hungria, construções padronizadas do regime comunista que recebem de seu moradores fachadas ornamentais, diferenciando-as umas das outras e criando uma potente tipologia de elementos geométricos (ROTERS, 2014).

Imagens 7 a 10 – Manifestações gráficas nas fachadas na aldeia Pyau, T.I. Jaraguá. (A autora, 2016).

Imagens 11 a 14 – Manifestações gráficas nas fachadas. Linha superior (img. 11): aldeia Tenonde Porã, (img. 12): aldeia Pyau. Linha inferior (imgs. 13 e 14): aldeia Tenonde Porã. (A autora, 2016).

No caso das fachadas das casas guarani é interessante observar como a aplicação do grafismo é mais recorrente nas aldeias da Terra Indígena do Jaraguá, onde o entorno não-indígena está muito mais próximo e a visão das fachadas se dá facilmente por um passante *jurua* que caminha ao lado da aldeia. Trata-se de um entorno urbano, com grande circulação de carros, pedestres, ponto de ônibus e serviços diversos. Todo esse contexto é capaz de avistar aquelas casas e seus desenhos peculiares, que as diferenciam das que estão do lado de fora dos limites da aldeia. Na fachada que se dá a ver ao mundo exterior, o grafismo parece se fazer mais necessário.

Já nas aldeias visitadas na Terra Indígena Tenondé Porã, a pintura das fachadas é um tanto mais pontual. Situadas em uma área rural, muito menos densa e com uma circulação mais local, as entradas das aldeias são discretas, em meio a muita vegetação. Suas casas, estão resguardadas por caminhos de terra, fazendo com que do asfalto *jurua* muito pouco, ou quase nada, seja visível. Porém, espaços de uso coletivo e que, muitas vezes, funcionam para recepcionar visitantes, recebem a aplicação de grafismos, como é o caso da escola (ver imagens 13 e 26). Essa escola fica na aldeia Tenonde Porã e, além de abrigar alunos de outras aldeias situadas na Terra Indígena é um local que recebe estudantes brancos, de grupos escolares que vistam a aldeia. Aqui, novamente, é possível compreender o processo de produção de diferença a partir dos grafismos, uma vez que 1.trata-se de um espaço comunitário e de grande visibilidade e 2. é uma instituição pertencente ao mundo não-indígena mas que possui seu próprio plano pedagógico, correspondente às intenções da formação escolar indígena. Assim, existe uma necessidade clara que essa escola seja diferenciada das demais, vista como uma variação daquela trazida de fora.

No caso do telhado como suporte, ele opera no mesmo sentido das fachadas (ver imagem 14). Trata-se de uma construção coletiva e de grande importância na aldeia, a *opy* ou casa de reza. Devido à topografia local, a *opy* foi implantada de modo que é possível visualiza-la de cima do morro onde ficam a escola e outras casas. Assim, a cobertura é visível de longe e, consequentemente, o *ajaka para* formado pelo jogo de cores entre as telhas também. Embora o telhado da *opy* seja tradicionalmente construído com palha, essa casa de reza foi construída com o uso de telhas ecológicas. A aplicação do desenho do *ajaka para* através do uso alternado de cores da telha deixa claro, porém, que não se trata de um telhado *jurua*.

O segundo suporte mais frequente depois das fachadas são os pilares. Além de elementos estruturais de bastante visibilidade nas construções eles constituem ótimos suportes para os grafismos uma vez que a maioria dos padrões funcionam de maneira linear, ou seja, os módulos são acrescentados lado a lado, formando faixas contínuas. Quando rotacionado na vertical, o desenho se adequa bem à verticalidade dos pilares.

Imagens 15 a 21 – Manifestações gráficas em pilares. Linha superior (imgs. 15-19): aldeia Kaplipety. Linha inferior (imgs. 20 e 21): aldeia Ytu. (A autora, 2016).

Levantou-se também um caso em que o desenho foi feito em um poste e, ao invés de seguir sua verticalidade, envolve-o a partir de sua forma cilíndrica e, fechando o padrão da mesma maneira como acontece nas cestas, não é possível identificar o começo ou fim do desenho (ver imagem 21).

O aproveitamento do suporte como um todo, ou seja, fazendo com que o desenho alcance seus limites e pareça existir além dele acontece em alguns casos. Assim como na cestaria, é como se o desenho existisse por meio daquele suporte mas possa ir muito além dele. Ou seja, toda extensão da forma plástica será tomada pelo desenho. Esse efeito é descrito pela antropóloga Regina Müller em relação às pinturas dos índios Asuriní. A pesquisadora o denomina *efeito janela*, uma vez que o suporte funciona como uma janela através da qual o desenho pode ser visualizado. E através desse suporte, janela que revela uma parte do infinito, o olho é projetado para dentro do grafismo (MÜLLER, 2010, p. 231-248).

Imagens 22 e 23 – Manifestações gráficas em spray. Esquerda (img. 22): Aldeia Tenonde Porã. Direita (img. 23): Aldeia Kalipety. (A autora, 2016).

Em relação às técnicas utilizadas, na maioria dos casos levantados o desenho foi realizado com tinta acrílica ou caseira. Enquanto a primeira possibilita o uso de cores mais inusitadas e contrastadas (como acontece numa fachada que teve seus tijolos pintados na cor turquesa), a segunda, feita de uma mistura com água, cola e terra, cria uma coerência com a linguagem dos grafismos, trazendo uma paleta análoga às cores da palha e se fundindo de forma mais harmônica ao contexto local, rodeado por mata. Além disso, os Guaranis se mostraram bastante satisfeitos com o uso da tinta caseira, dando a impressão de fazer mais sentido dentro de seu contexto. No caso em que a técnica utilizada foi o spray, a aproximação ao grafite se torna evidente. O desenho é feito sobre uma parede com o intuito de deixar uma marca, de alterar aquela superfície.

Grafismos aplicados a construções são variantes daqueles empregados na cestaria. Portanto, independentemente da técnica utilizada, ela sempre será uma nova possibilidade, uma imitação criativa, uma produção de diferença. O grafismo não está limitado ao uso da palha e se na relação com o mundo não-indígena novas técnicas e novos modos de aplicação se fizeram possíveis e necessários, variações seguem sendo criadas.

4.2 Construção gráfica

Quanto à construção gráfica dos desenhos é possível perceber que o padrão tradicional mais utilizado é padrão da jararaca (*mboi para*) (ver imagem 24.A), que deriva do padrão em diagonal do desenho de mandíbula de peixe. Existem diversas variações do padrão da jararaca na aplicação às cestas, assim como nos casos estudados. Mas a grande maioria dos desenhos aplicados às fachadas segue esse padrão, que é basicamente composto por diagonais, formando ou não um losango e, por vezes, uma redução da forma em seu centro.

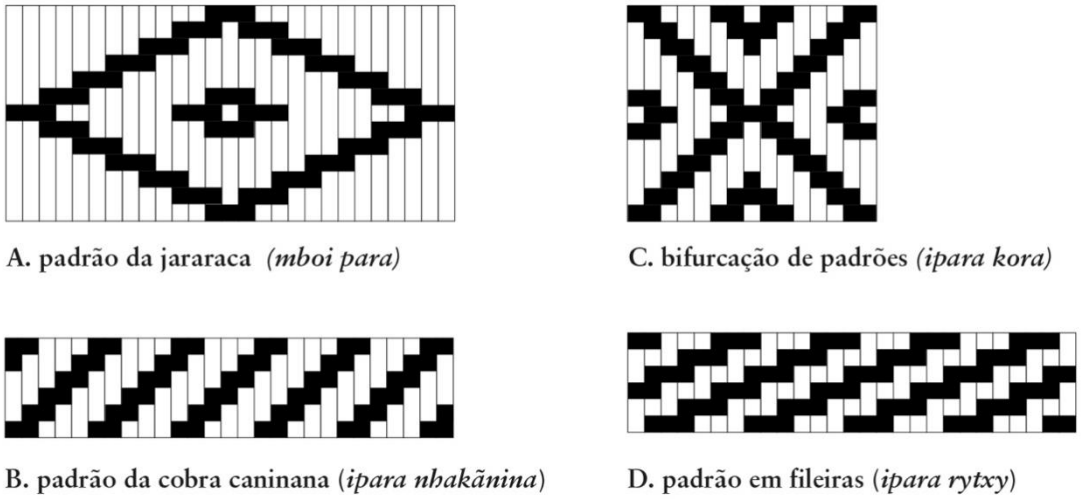


Imagem 24 – Esquemas dos grafismos de quatro diferentes padrões. (Redesenho pela autora a partir dos padrões levantados e exemplos ilustrados por LORENZONI; SILVA, 2009, pp. 5-8).

Outro padrão que aparece com uma certa constância, ou combinado ao padrão da jararaca ou sozinho, é a bifurcação de padrões (*ipara kora*) (ver imagens 24.C e 27). Esse padrão funciona quase como um carimbo, um elemento simples e que sintetiza as diagonais do padrão da jararaca. Apesar de algumas vezes ser combinado com outros desenhos, dificilmente ele é visto como módulo, ou seja, repetido diversas vezes formando um desenho maior. O padrão da cobra caninana (*ipara nhakãnina*) (ver imagem 24.B), que deriva do padrão em fileira, não aparece com frequência nos casos levantados, apenas em algumas fachadas, combinados a outros padrões. Na cestaria, porém, ele é bastante frequente.

A transposição dos desenhos em palha para as construções muitas vezes obedece o caráter modular do material. Enquanto o fio de palha funciona como módulo estrutural do trançado, nas construções isso pode acontecer com os tijolos, tábuas ou telhas. No caso dos tijolos e telhas esses elementos funcionam com um módulo que, com cores distintas, produz o grafismo. No caso das tábuas, elas funcionam como uma referência para o tamanho do módulo, estruturando e limitando o desenho. Assim, o grafismo é criado por meio da modulação do próprio suporte, que direciona o desenho. Um desenho que não é existe de forma independente aquele elemento plástico, mas é feito para ele e por ele.

Imagens 25, 26 e 27 – Esquerda (img. 25): padrão construído com os módulos do tijolo, aldeia Tenonde Porã. Meio (img. 26): variação do padrão da jararaca, aldeia Tenonde Porã. Direita (img. 27): aplicação em janela do padrão de bifurcação. Aldeia Tenonde Porã. (A autora, 2016).

Dois casos chamam a atenção em termos de variedade de padrões: um deles é a fachada de uma casa e o outro um conjunto de pilares em um espaço comum (ver imagens 15 a 19 e 26). Em ambos os casos é interessante observar que mesmo com a utilização de desenhos que fogem do padrão mais utilizado da jararaca, eles são compostos por padrões modulares, que criam sequencias rítmicas e geométricas. O suporte é revestido por um desenho composto de motivos que se repetem, criando um desenho contínuo, sem começo ou fim.

No trabalho de composição dos desenhos, como se observou nos casos acima mas também de um modo geral, existe uma forte preocupação com a construção do módulo: tanto como elemento chave mas também como ele se comporta quando usado repetidamente. Assim, os encaixes das extremidades, a simetria e o equilíbrio são essências na produção das variedades de padrões.

Imagem 28 - Detalhe da utilização de padrões variados na composição de um desenho de fachada. Aldeia Pyau. Fonte: Acervo pessoal da autora.

Uma característica marcante na produção visual modular é o jogo entre figura-fundo, no qual o olho é incitado a constantemente inverter a posição desses dois elementos. Esse movimento é descrito por Lagrou ao se referir aos grafismos abstratos como

> a grande maioria das expressões gráficas ameríndias tende à abstração. Os grafismos são antes marcas que produzem e revelam relações, linhas que produzem superfícies do que linhas que desenham figuras sobre um fundo. As linhas entre si constituem campos de forças com efeito kinestésico, onde o olhar é sugado para dentro do desenho por causa de um complexo jogo simétrico que não permite que o olhar se decida entre figura e contra figura. (...) Vemos surgir assim uma relação intrínseca entre o traço e trançado, tanto no caso dos povos cesteiros na região amazônica que faz fronteira com as Guianas, como no caso da arte de tecelagem dos Kaxinawa, que tecem motivos amazônicos com técnica peruana. (LAGROU, 2011, p. 765).

Em relação a transposição do grafismo da cestaria para suportes como a fachada de uma casa é possível refletir acerca do processo de criação de superfície, a respeito do qual Tim Ingold discorre em sua obra *Lines* (2007). A linha em forma de fio, enquanto elemento palha, cria uma superfície a partir do trançado, tornando-se um traçado. A linha do desenho, por sua vez, já é traçada numa superfície existente, o suporte, mas cria uma nova superfície, aquela desenhada, produzindo uma pele que provê um caráter distinto àquela superfície. A partir da descrição desse jogo de linhas e superfícies, Ingold aponta exemplos em que padrões desenhados nos frontões de uma casa, por exemplo, criam uma nova superfície que interferem na fachada, agindo sobre ela (INGOLD, 2007, p. 55).

Não apenas na cestaria como também nas aplicações dos grafismos em elementos construtivos, a relação entre a plasticidade do suporte e o elemento gráfico possui uma intensa conexão, como se um fabricasse o outro. De um lado, o desenho surge a partir das possibilidades de composição do objeto, seja na palha, nos tijolos ou em telhas e, de outro, o suporte é alterado pelo desenho. Assim, é possível perceber que na grande maioria dos exemplos levantados, o padrão gráfico aplicado não está dissociado do suporte, na medida em que a composição do desenho dialoga com o volume, nasce através e a partir dele.

5 Considerações finais

Por meio dos exemplos levantados para o presente artigo foi possível identificar variações de aplicações do grafismos *ajaka para*, compreendendo que a lógica de produção de diferença a partir de um tema se estende para além das variações dos desenhos em si, sendo possível em termos de suportes e técnicas. Assim, as inúmeras possibilidades de uso do *ajaka para* reiteram a maneira como o conhecimento é transformado, em relação aos diferentes agentes envolvidos

> há uma diversidade de mediações que os Guarani vão observar e imitar, uma imitação que vai ser motor de mais diferenciações que, em seguida, podem servir de exemplo aos mais novos, em um moto per-

> pétuo de variação. É dessa maneira que se atualizam transformações no conhecimento guarani. Trata-se de um processo que relaciona a terra e as esferas celestes, os Guarani e as divindades, através de séries de diferenças (OLIVEIRA; SANTOS, 2014, p.126).

Além disso, pode-se observar que o emprego do grafismo está conectado com o espaço e com a interação com o mundo não indígena. Naquelas aldeias em que o entorno sufocante está mais próximo e com constante contato visual, os grafismos se mostram de maneira mais evidente, por meio das fachadas, produzindo uma diferença em relação ao contexto externo. Além disso, nos espaços dedicados aos encontros e recepções de pessoas que visitam a aldeia, como é o caso da escola na Tenonde Porã e do pátio central na Kalipety, a aplicação de grafismos se percebeu mais frequente.

Outro importante fator que se fez presente nos casos analisados é a interação entre suporte plástico e elemento gráfico, através da qual estabelece-se um jogo no qual um produz o outro. Esse processo, evidente na cestaria, nas quais linhas formam superfície, onde, por sua vez, surgem desenhos, se dá também nos padrões aplicados a elementos construtivos. O uso dos módulos do tijolo, das tábuas e de telhas como elementos composicionais do grafismo e a maneira como o desenho é aplicado em estruturas como os pilares são exemplos da intrínseca relação entre elemento plástico e gráfico.

É importante lembrar ainda que a arte indígena possui a marcante característica de não de dissociar da vida social, fazendo parte da elaboração dos corpos e dos elementos presentes na vida na aldeia. As variações surgem, como vimos, através da imitação, do improviso, da seleção e da bricolagem, possibilitando a conexão de símbolos, materiais e técnicas do mundo externo à aldeia (LADEIRA, 2018). Tais manifestações, em suas variações, suportes e técnicas, são expressões culturais vivas, feitas a partir de padrões tradicionais em movimento e, sobretudo, em constante produção de diferença. Identificar e levantar esses casos é uma forma de estruturar e dar visibilidade a tais tradições e suas transformações, revelando sua força na manutenção de uma cultura.

REFERÊNCIAS

BALLIVIÁN, José M. Palazuelos (Org.) **Artesanato indígena: Kaingang & Guarani**. São Leopoldo: Editora Oikos, 2012.

BEZERRA, Ada Kesea Guedes. A pesquisa etnográfica e as especificidades da observação participante. **Vinheta**, v. 01, 2010, pp. 01-18.

CESARINO, Pedro de Niemeyer. A escrita e os corpos desenhados: transformações do conhecimento xamanístico entre os Marubo. **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, v. 55, n. 1, 2012, pp.77-137.

EMGC, Equipe Mapa Guarani Continental. **Caderno Mapa Guarani Continental: povos Guarani na Argentina, Bolívia, Brasil e Paraguai**. Equipe Mapa Guarani Continental - EMGC. Campo Grande, MS. Cimi, 2016.

GOW, Peter. Piro designs: Painting as meaningful action an amazonian lived world. **The Journal of the Royal Anthropological Institute**, v. 5, n. 2, 1999, pp. 229-246.

GRABURN, Nelson H. H. "Introduction: The arts of the fouth world" in GRABURN, Nelson H. H. ed. **Ethnic and touristarts: Cultural expressions of the fourth world**. Berkeley/Los Angeles/ London, University of California Press, 1976, pp.2-32

INGOLD, Tim. **Lines: a brief history**. Oxon: Routledge, 2007.

_____. **Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture**. Oxon: Routledge, 2013.

LADEIRA, Maria Inês. Mbya Tekoa: O Nosso Lugar. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 3, n. 4, 1989, pp.56-61.

_____**. O caminhar sob a luz. O Território mbya a beira do oceano**. São Paulo: EDUNESP, 2007.

_____. Imagens, memórias e mediadores: Olhares trocados de norte a sul. **Dossiê Olhares Cruzados**. Universidade de São Paulo, São Paulo, v. 3, n. 1, julho, 2018, pp.15-37.

LAGROU, Els, SEVERI, CARLO (orgs.). **Quimeras em diálogos: grafismo e figuração nas artes indígenas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

LAGROU, Els. Existiria uma arte das sociedades contra Estado? **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, v. 54, n. 2, 2011, pp. 747-780.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes Trópicos**. São Paulo: Anhembi, 1957 [1955].

LORENZONI, Claudia A. C. de Araujo. **Cestaria Guarani do Espírito Santo numa Perspectiva Etnomatemática**. Tese de Doutorado, 2010, UFES.

LORENZONI, Claudia A. C. de Araujo; SILVA, Circe Mary Silva da. **Cestaria Guarani do Espírito Santo e a Matemática da Educação Escolar Indígena**. III Seminário Povos Indígenas e Sustentabilidade – Saberes Locais, Educação e Autonomia. 8 a 10 de setembro de 2009. UCDB, Campo Grande, MS.

MACEDO, Valéria. "Uma história de muitas histórias: Trajetórias guarani no curso do Rio Silveira (Serra do Mar)". In: A. C. DANAGA & E. A. PEGGION (orgs.), **Povos indígenas em São Paulo. Novos olhares**. São Carlos: UFSCar, 2016, pp. 107-135.

MARIANI, Anna. **Pinturas e platibandas**. São Paulo: Mundo Cultural, 1987.

MÜLLER, Regina Pólo. As artes indígenas e a arte contemporânea. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v. 7, n.1, 2010, pp.7-18.

NOGUEIRA, José Francisco Sarmento. **Etnodesign : um estudo do grafismo das cestarias dos M'byá guarani de Paraty-Mirim**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: PUC-Rio, Departamento de Artes, 2005.

OLIVEIRA, J. C.; SANTOS, L. K.. "Perguntas demais" – Multiplicidades de modos de conhecer em uma experiência de formação de pesquisadores Guarani Mbya. In: CARNEIRO DA CUNHA, M.; CESARINO, P. N. (orgs.). **Políticas culturais e povos indígenas**. São Paulo: Unesp, 2014. pp. 113-134

PIERRI, Daniel. **O perecível e o imperecível: reflexões guarani mbya sobre a existência**. São Paulo: Editora Elefante, 2018.

PROGRAMA ALDEIAS (org.) **Ka'aguy re jaiko. Vivemos na mata**. São Paulo: Centro de Trabalho Indigenista, 2016.

ROTERS, Katharina. **Hungarian cubes: subversive Ornamente im Sozialismus**. Zurique: Park Books, 2014.

SANTOS, Lucas Keese dos. **A esquiva do Xonda-**

ro: movimento e ação política entre os Guarani--Mbya. Dissertação de Mestrado. PPGAS-USP, 2017.

VALLADARES, Lucia. Os dez mandamentos da observação participante. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 22, n.63, 2007, pp.153-155.

VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. **Learning from Las Vegas**. Cambridge, The MIT Press, 1977.

VIDAL, Lux (org). **Grafismo indígena: estudo de antropologia estética**. Edusp: São Paulo, 1992.

The weaving of houses: a study on indigenous graphism applied to buildings in guarani mbya villages of the city of Sao Paulo

Abstract: This article presents a survey of guarani mbya graphism manifestations applied to constructions in villages of the city of São Paulo. It seeks to identify how the patterns traditionally used in the production of basketry (*ajaka*) are transposed to other supports, highlighting their relevance in the production of differentiation in the dialogue between the villages with their surroundings and the Guarani with the non-indigenous world. . The survey, conducted in four villages in the city of São Paulo, sought to list processual and formal aspects of such manifestations, revealing how the visual language traditionally used in craftsmanship goes through processes that reiterate the use of compositional variations and the connections between plastic and graphic elements.

Keywords: Indigenous design manifestations; Guarani mbya graphism; *Ajaka para*; Visual language.

Recebido em 29 de setembro de 2018
Aprovado em 30 de setembro de 2019