

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL
CAMPUS LARANJEIRAS DO SUL
CURSO DE INTERDISCIPLINAR EM EDUCAÇÃO DO CAMPO: CIÊNCIAS
SOCIAIS E HUMANAS - LICENCIATURA**

JOCELINA VERÍSSIMO

**PINTURAS CORPORAIS GUARANI MBYA E SEUS SIGNIFICADOS:
UMA REFLEXÃO A PARTIR DOS SABERES ANCESTRAIS NAS *TEKOA*
PALMEIRINHA E RIO D'AREIA, PARANÁ.**

LARANJEIRAS DO SUL

2024

JOCELINA VERÍSSIMO

**PINTURAS CORPORAIS GUARANI MBYA E SEUS SIGNIFICADOS:
UMA REFLEXÃO A PARTIR DOS SABERES ANCESTRAIS NAS *TEKOA*
PALMEIRINHA E RIO D'AREIA, PARANÁ.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Curso de Educação do Campo – Licenciatura, da
Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS),
como requisito para obtenção do título de
Licenciado(a).

Orientadora: Prof. Dra. Fernanda Marcon

LARANJEIRAS DO SUL

2024

Bibliotecas da Universidade Federal da Fronteira Sul - UFFS

Verissimo, Jocelina

PINTURAS CORPORAIS GUARANI MBYA E SEUS SIGNIFICADOS:
UMA REFLEXÃO A PARTIR DOS SABERES ANCESTRAIS NAS TEKOA
PALMEIRINHA E RIO D'AREIA, PARANÁ. / Jocelina Verissimo.
-- 2024.
59 f.

Orientadora: Doutora Fernanda Marcon

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) -
Universidade Federal da Fronteira Sul, Curso de
Licenciatura em Educação do Campo: Ciências Sociais e
Humanas, Laranjeiras do Sul, PR, 2024.

1. Guarani Mbya. 2. Pintura corporal. 3.
Ancestralidade. 4. Arte indígena. 5. Cultura. I. Marcon,
Fernanda, orient. II. Universidade Federal da Fronteira
Sul. III. Título.


JOCELINA VERÍSSIMO

**PINTURAS CORPORAIS GUARANI MBYA E SEUS SIGNIFICADOS:
UMA REFLEXÃO A PARTIR DOS SABERES ANCESTRAIS NAS TEKOA
PALMEIRINHA E RIO D'AREIA, PARANÁ.**


Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Curso de Educação do Campo – Licenciatura, da
Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS),
como requisito para obtenção do título de
Licenciado(a).

Este trabalho foi defendido e aprovado pela banca em 12/03/2024.


BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente
 **FERNANDA MARCON**
Data: 16/03/2024 17:22:28-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Fernanda Marcon – UFFS
Orientadora

Documento assinado digitalmente
 **FABIO PONTAROLO**
Data: 15/03/2024 20:49:11-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Fabio Pontarolo – UFFS
Avaliador

Documento assinado digitalmente
 **IZOMAR LACERDA**
Data: 15/03/2024 19:00:42-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Izomar Lacerda – UFSC
Avaliador

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Nhanderu Tupã pelos privilégios que me proporcionou neste percurso e que serviram na realização deste trabalho.

Agradeço também à minha mãe, Dona Santa Verissimo, meu irmão Vergilio Popygua, que não está mais entre nós, e minha irmã Joana Veríssimo, pela credibilidade no meu progresso pessoal, profissional, além do apoio emocional todas as vezes que necessitei.

Ao meu marido Oséias Karai Poty, que acima de tudo é um grande companheiro, sempre presente nos momentos bons e difíceis com uma palavra de incentivo, com o amor incondicional. Sou grata aos meus filhos Nathiely Florentino, Wisland Florentino e Estefani Katu Florentino, pelo apoio e compreensão na minha ausência para permanecer na universidade, que sempre me deram esperança para seguir em frente com o meu curso.

À minha orientadora, professora Fernanda Marcon, que apesar da intensa rotina de sua vida acadêmica aceitou me orientar neste TCC. Às suas valiosas indicações, sugestões e dedicação para comigo que fizeram toda a diferença.

À professora Liria Andrioli, pela grande atenção dispensada e que se tornou de suma importância para que o projeto de TCC fosse concluído.

A todos os colegas do curso de LEDOC, pelos incentivos quando pensei em desistir e ajuda mútua. Juntos conseguimos avançar, alcançar os objetivos e ultrapassar os obstáculos.

Agradeço à Universidade Federal da Fronteira Sul e a todos os docentes do meu curso, pela elevada qualidade do ensino que adquiri durante esse processo de aprendizagem.

Por fim, agradeço à comunidade indígena Guarani Mbya, com a sua liderança da aldeia de Palmeirinha, que depositou a confiança de eu poder contribuir com os conhecimentos adquiridos. Agradeço igualmente à comunidade Guarani Mbya de Rio D'Areia, que permitiu o meu acesso para finalizar a pesquisa e contar com seus conhecimentos.

RESUMO

Esta pesquisa buscou compreender quais são as pinturas corporais guarani mbya, seus significados e sua influência na preservação da cultura nas aldeias de Palmeirinha, localizada na Terra Indígena Mangueirinha, e na aldeia Rio D'Areia, da Terra Indígena Rio D'Areia, ambas localizadas no estado do Paraná. Sabe-se que a pintura corporal é muito importante para a cultura guarani mbya, mas vem sofrendo uma diminuição em seu uso por falta de interesse dos mais jovens e das comunidades, além da perda dos saberes dos mais velhos, que se vão com o passar do tempo. A pesquisa foi desenvolvida por uma pesquisadora guarani mbya e, nesse sentido, possui uma dimensão ética e política que teve por objetivo investigar os significados e experiências dos Guarani Mbya com relação à pintura corporal, dando visibilidade e reconhecimento aos saberes dos mais velhos. A pesquisa teve abordagem qualitativa, com realização de observação participante e entrevistas semiestruturadas, além de revisão bibliográfica sobre o tema. Partindo da hipótese de que o conhecimento sobre as pinturas corporais é fundamental para a preservação da cultura Guarani Mbya, a pesquisa observou as diferentes formas de uso das pinturas, seus significados e os materiais utilizados, além de procurar compreender sua inserção nas comunidades observadas e os motivos pelos quais muitos Guarani Mbya, sobretudo os mais jovens, deixaram de utilizá-las ou não sabem sobre seus significados e importância. Com relação aos resultados, entende-se que a pesquisa produziu um importante registro a respeito das percepções e saberes sobre a pintura corporal entre os Guarani Mbya das aldeias de Palmeirinha e Rio D'Areia, contribuindo para a reflexão dos povos indígenas sobre as transformações em seus modos de vida e práticas culturais e revelando a importância da relação entre ancestralidade e conhecimento para os Guarani Mbya. Além disso, a pesquisa contribui para o campo dos estudos da etnologia indígena brasileira, trazendo a perspectiva e a reflexão de uma pesquisadora indígena com relação a questões teóricas centrais ao campo, tais como a arte e a cosmologia indígenas.

Palavras-Chave: Guarani Mbya. Pintura corporal. Arte indígena. Cultura. Ancestralidade.

MBA'EREPA KOVA'E KUAXIA RE IPARAA OMOMBE'UA

Kova'e tembiapo iparaa ma oikuapotaa va'ekue re rã ijayvua mba'exagua jeguaa pa mbya kuery oiporu ra'e, mba'erepa oiporua raka'e yma rupi gui mavoi aỹ peve Nhandereko rami ikuai vy tekoa Palmeirinha py voi, ha'e tekoa Rio D'Areia py havi oikuapotaa mba'exapa pa ha'e py jeguaa oiporua ra'e, mokoĩve tekoa ma Estado do Paraná re opyta. Jaikuaa ramivy ma iporã vaipa va'e ae ma mba'emo jeguaa jaiporu va'e Nhandereko'i rami nhandekuai aguã, va'eri aỹgui ma ha'e nunga voi opave ovy oiporu aguã mba'eta kunumingueve ma ndoikuapotavei ma ha'e nunga re, tujakueve oikuaa va'e kuery re ma voi ma ndoikuapotavei ma ramo, ha'e kuery opa jogueravy ramo katuve ma opave havi nhande kuery arandua. Kova'e tembiapo kuaxia re ipara va'e ma Nhande'i Mbya'i oikuapota ranhe rire ombopara va'ekue, ha'e ramivy ae ma oikuapota porã ranhe tujakueve ikuai re oexauka aguã mba'exapa ymave rupi ikuai raka'ea gue jeguaa ojapo aguã, tujakueve arandu ramivy oikuapota porã ranhe aguã. Ombopara aguã ma oikuapota vy oiko ranhe tujakueve reve, oexa aguã mba'exapa ha'e kuery ikuai, oporandu guive tujakueve pe ombopara he'ỹ re. Mba'eta kova'e rami jaikoa ma iporã jeguaa jaiporua aguã ha'e nhandereko va'ekue rami ndajaikoi teĩ jaikuaa aguã, ha'e ramivy ae ma jaikuaa rã mba'erãpa jeguaa mba'erepa yma rupi oiporu raka'ea jepe jaikuaa aguã, ha'e gui mba'erepa aỹgui ndoiporuvei ra'ea jepe jaikuaa aguã, mba'eta kunumingue ma ndoikuaavei ma mba'e nunga jeguaa pa oiporu aguã voi. Opaa py ma, kova'e kuaxia re ipara rã mba'e arandu pa oikuaa teri ra'ea tekoa rupi, tekoa py ma ikuai mbya kuery oikuaa teri va'e Palmeirinha py ha'e Rio d'Areia py voi amongue ramo oikuaa teri va'e, ha'e rami ramo rãe jajepy'apy rã ha'e nunga re Ymgagua kuery reko ndajaupityi rã teĩ jaikuaanho avi aguã. Kova'e tembiapo ipara va'e ma nhandevy anho he'ỹ iporã, mba'eta ha'e rami ramo rãe jaikuaa amboae kuery jeguaa he'ỹ pa jaiporua, mba'eta Mbya'i rami jaiko va'e ma opamba'e re jaikuapota aguã ae ko nunga rupi nhandembo'e rã, tujakueve arandu rupipa jaiko vy he'ỹ teĩ.

Iparavea oĩ va'e: Nhande mbya. Jeguaa. Mbya rembiapo. Ymgagua kuery reko.

ABSTRACT

This research sought to understand what are Guarani Mbya body paintings, their meanings and their influence on the preservation of culture in the villages of Palmeirinha, located in the Mangueirinha Indigenous Land, and in the Rio D'Areia village, in the Rio D'Areia Indigenous Land, both located in the state of Parana. It is known that body painting is very important for the Guarani Mbya culture, but its use has been declining due to a lack of interest among younger people and communities, in addition to the loss of knowledge among older people, who are disappearing as time passes of time. The research was developed by a Guarani Mbya researcher and, in this sense, has an ethical and political dimension that aimed to investigate the meanings and experiences of the Guarani Mbya in relation to body painting, giving visibility and recognition to the knowledge of their elders. The research had a qualitative approach, with participant observation and semi-structured interviews, in addition to a literature review on the subject. Starting from the hypothesis that knowledge about body paintings is fundamental for the preservation of the Guarani Mbya culture, the research observed the different ways in which the paintings were used, their meanings and the materials used, in addition to seeking to understand their insertion in the observed communities and the reasons why many Guarani Mbya, especially the younger ones, no longer use them or do not know about their meanings and importance. Regarding the results, it is understood that the research produced an important record regarding the perceptions and knowledge about body painting among the Guarani Mbya from the villages of Palmeirinha and Rio D'Areia, contributing to the reflection of indigenous peoples on the transformations in their ways of life and cultural practices and revealing the importance of the relationship between ancestry and knowledge for the Guarani Mbya. Furthermore, the research contributes to the field of Brazilian indigenous ethnology studies, bringing the perspective and reflection of an indigenous researcher in relation to theoretical issues central to the field, such as indigenous art and cosmology.

Key-words: Guarani Mbya. Body painting. Indigenous art. Culture. Ancestry.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 – Mapa da T.I Mangueirinha e localização no Estado do Paraná.....	23
Figura 2 – Localização da T.I Rio D’Areia dentro da região centro-sul do Paraná....	24
Figura 3 - Retirada da Taquara na mata, aldeia Palmeirinha.....	33
Figura 4 - Taquaras já cortadas.....	34
Figura 5 - Taquaras sendo queimadas.....	34
Figura 6 - Taquaras tingidas com a cor preta.....	35
Figura 7 - Dona Santa raspando a taquara.....	36
Figura 8 - Dona Santa cortando as taquaras já pintadas.....	36
Figura 9 - Taquaras prontas para serem tecidas.....	37
Figura 10 - Joana Veríssimo preparando as taquaras para serem tecidas.....	37
Figura 11 - Joana Veríssimo trançando as fibras da taquara.....	38
Figura 12 - Tecelagem guarani mbya.....	38
Figuras 13 e 14 - Yvata’y (árvore de miguel pintado) próxima à casa de Nelson Florentino, aldeia Rio D’Areia.....	40
Figura 15 – Grafismos sendo reproduzidos no rosto.....	45
Figura 16 – <i>araku pypo</i> (rastro da saracura) e <i>kuruxu</i> (cruz).....	46
Figura 17 – Pintura da barba da onça.....	46
Figura 18 - Pintura do <i>tape porã</i> (sinal de caminho)	47

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Produção das cores das tintas utilizadas nas pinturas guarani mbya.....39

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

T.I	Terra Indígena
UFFS	Universidade Federal da Fronteira Sul
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
ISA	Instituto Socioambiental

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	12
2	PINTURA CORPORAL GUARANI MBYA: A IMPORTÂNCIA DA ANCESTRALIDADE.....	16
2.1	A CULTURA E SUA PLURALIDADE DE SIGNIFICADOS.....	19
2.2	O POVO GUARANI MBYA E AS <i>TEKOA</i> PALMEIRINHA E RIO D'AREIA.....	20
2.3	ARTE, GRAFISMO E CORPORALIDADE ENTRE OS GUARANI MBYA.....	24
3	A PINTURA CORPORAL ENTRE OS GUARANI MBYA DE PALMEIRINHA E RIO D'AREIA.....	31
3.1	PESQUISA DE CAMPO E ENTREVISTAS.....	32
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	52
	REFERÊNCIAS.....	55

1 INTRODUÇÃO

São notáveis as manifestações dos movimentos indígenas no país nas últimas décadas, principalmente quando se trata da relação dos povos indígenas com o Estado brasileiro. Muitas manifestações acontecem em defesa dos territórios, entre outras demandas. Nessas mobilizações, veem-se muitos indígenas que se caracterizam como seu povo se identifica - usam os adereços, os cocares, as flechas e principalmente as pinturas corporais, que possuem um significado específico em seu uso. Assim, a luta política dos povos indígenas não está separada de seus saberes e suas formas de expressá-los no corpo e nos artefatos.

Escolhi pesquisar o tema das pinturas corporais guarani mbya¹ porque fazem parte da minha cultura e do meu cotidiano, além da intenção de compreender os significados dos usos da pintura corporal, desconhecidos de tantos na comunidade em que resido – a aldeia Palmeirinha, localizada na T.I Mangueirinha, Estado do Paraná. A partir da pesquisa de campo e entrevistas, procurei refletir sobre sua importância no fortalecimento da identidade guarani mbya, já que é preciso salientar que embora o uso da pintura corporal faça parte de sua cultura, ao longo dos anos foi perdendo sua centralidade por causa da falta de interesse por parte dos mais jovens e das comunidades. No entanto, essa diminuição do interesse se deve em grande parte à influência de valores e modos de existência que negam a vida e os saberes dos povos indígenas, sobretudo o capitalismo neoliberal e o colonialismo entranhado em nossa ideia de nação. Como um processo esperado, mas que agrava ainda mais essa situação, está a perda dos saberes dos mais velhos, que se vão com o passar do tempo.

Sabe-se da relação entre a ancestralidade e a pintura corporal guarani mbya, já que são os mais velhos que hoje detêm os saberes sobre seus usos e significados. Com a morte dos anciãos e anciãs, o conhecimento oral relacionado aos símbolos e significados das pinturas corporais acaba se perdendo quando não há o registro

¹ Sigo as indicações da “Convenção para a grafia dos nomes tribais”, organizada pela Associação Brasileira de Antropologia (ABA) e publicada na Revista de Antropologia, vol. 2, nº 2, São Paulo, 1954, pp. 150-152. De acordo com a convenção, textos em língua portuguesa devem escrever os nomes das etnias com inicial maiúscula, sendo facultativo o uso dela quando tomados como adjetivos.

desses saberes, o que dificulta ainda mais o interesse dos mais jovens. Por outro lado, as escolas indígenas têm se tornado fundamentais na resistência às imposições culturais dos não-indígenas. Assim como eu, outros estudantes indígenas têm se preparado para atuar nessas escolas e seguir contribuindo com a defesa de nossos direitos e na valorização de nossos conhecimentos.

Partindo da hipótese de que o conhecimento sobre as pinturas corporais é fundamental para a preservação da cultura guarani mbya, decidi realizar um trabalho de pesquisa que pudesse contribuir para o registro e valorização de saberes sobre as pinturas corporais, buscando alcançar diferentes pessoas nas comunidades, que pudessem refletir sobre as pinturas corporais e sua importância. Nesse sentido, o objetivo geral da pesquisa foi compreender quais são as pinturas corporais utilizadas pelos Guarani Mbya, seus significados e sua influência na preservação da cultura nas aldeias de Palmeirinha (T.I Mangueirinha) e Rio D'Areia (T.I Rio D'Areia), ambas localizadas no Estado do Paraná. Entre os objetivos específicos, estão a observação de campo nas aldeias citadas, procurando observar as práticas relacionadas à pintura corporal e seus significados, suas diferenças e similaridades. Além disso, procurei compreender a importância da pintura corporal - de acordo com os participantes da pesquisa - para a preservação da cultura guarani mbya. Outro objetivo específico da pesquisa foi a produção de uma reflexão sobre o conceito antropológico de cultura e sobre as categorias "arte indígena" e "ancestralidade", procurando dialogar com os dados das observações e entrevistas.

Com relação à metodologia, de caráter qualitativo, baseou-se em pesquisa de campo com observação participante e realização de entrevistas semiestruturadas, além de pesquisa bibliográfica sobre o tema. A metodologia escolhida esteve atrelada à necessidade de acompanhar o cotidiano dos mais velhos e das mulheres – que são fundamentais nas atividades de produção de artesanatos e pinturas corporais - para registrar como coletam a matéria-prima na mata, como a utilizam, como são produzidas as tintas e se há algum processo ritual envolvido nessa coleta.

Da perspectiva antropológica, a pesquisa de campo é fundamental para a aproximação com o grupo, delineando aquilo que é importante para a comunidade e estabelecendo uma relação de confiança para a produção dos dados. Por fazer parte de uma das comunidades, entendo que a valorização dos mais velhos é extremamente importante para o que este estudo se propôs a analisar, o que fez com que a pesquisa de campo tivesse como uma de suas premissas a convivência com

essa parte da população guarani mbya das duas aldeias, compreendendo seu cotidiano e a dinâmica de sua vida. Embora a pesquisa se refira à cultura guarani mbya, sabemos que esse povo compreende uma grande diversidade de comunidades no território brasileiro e no Paraná. Tendo como campo de pesquisa apenas duas dessas comunidades, pretendi realizar um exercício comparativo que não objetiva dar conta de toda a cultura guarani mbya, mas explicitar os conhecimentos sobre grafismo, os significados das pinturas corporais que os mais velhos utilizam em duas aldeias diferentes e uma aproximação qualificada com eles. De acordo com a definição proposta por Mattos (2011):

Etnografia é a escrita do visível. A descrição etnográfica depende da qualidade de observação, de sensibilidade ao outro, do conhecimento sobre o contexto estudado, da inteligência e da imaginação científica do etnógrafo (Mattos, 2011: p.54).

Embora historicamente os povos indígenas tenham sido observados pela antropologia, vivemos um momento em que as qualidades positivistas da etnografia têm sido revistas e outras características de seu trabalho passam a ser valorizadas, sobretudo a partir das contribuições de pesquisadores indígenas, como Francineia Fontes Baniwa, Nelly Marubo, Célia Xakriabá, Sandra Benites, Felipe Tuxá, Jozileia Kaingang, entre tantos outros. A valorização do pertencimento do pesquisador indígena implica em reconhecer a qualidade desta observação e seu ponto de partida, sua intencionalidade. Durante a pesquisa de campo, mesmo pesquisando em uma comunidade que não resido, não fui considerada como um sujeito “de fora”, mas alguém que vive em uma *tekoa* (ou *tekoha*, território guarani), que vive com seus pares e que sabe da necessidade de intensificar o entendimento sobre os conhecimentos transmitidos pelos mais velhos. Essa maneira de pesquisar tem a ver com o sentido contemporâneo do fazer etnográfico, que constrói o objetivo de pesquisa em diálogo com os sujeitos desses saberes, ou como uma “antropologia por demanda”, como pontuou Rita Segato (2021), em que as comunidades passam a construir os objetos de pesquisa junto com o pesquisador, a partir de suas próprias questões e demandas.

O capítulo 1, de caráter mais bibliográfico, aborda os estudos a respeito das artes indígenas, discutindo suas especificidades e questões, bem como estudos que tomaram como objeto a arte e a pintura corporal guarani mbya. Além disso, reflito sobre a importância da ancestralidade para os Guarani Mbya, o conceito de cultura

antropológico e a cultura entre os Guarani Mbya, além da categoria “arte indígena” e suas implicações. O capítulo 2 apresenta a pesquisa de campo, as entrevistas e reflexões a respeito do uso da pintura corporal e seus significados nas duas comunidades. Nas considerações finais, avalio os resultados da pesquisa e as questões que se colocam para os Guarani Mbya.

2 PINTURA CORPORAL GUARANI MBYA: A IMPORTÂNCIA DA ANCESTRALIDADE

Os diferentes povos indígenas têm seus próprios costumes, crenças, formas de expressão. Antes da colonização, viviam muito mais povos indígenas no Brasil, grande parte de sua população sendo dizimada pelos invasores. Muitos dos povos que permanecem até os dias atuais têm buscado preservar as suas artes e crenças, costumes e modos de viver. Muitos preservaram suas línguas, que ainda são faladas, mas é importante dizer que algumas delas chegaram a ser proibidas e outras desapareceram pelas imposições culturais dos não-indígenas. Para o povo Guarani, cada um de seus grupos – Kaiowá, Nhandeva, Ava Guarani e Mbya – apresenta muitas diferenças, inclusive na comunicação, crenças e costumes. Na produção do artesanato acontece o mesmo. Cada grupo tem seus meios de fazer, desde a tecelagem do material, os recursos utilizados, até as pinturas e os grafismos e seus significados. Cada povo explica as suas pinturas corporais e os significados dos desenhos a partir de suas vivências e em sua relação com os saberes ancestrais.

Durante a realização da pesquisa, ficou bastante evidente que tanto na aldeia Palmeirinha como na aldeia Rio D'Areia, são os mais velhos e algumas poucas famílias que conhecem os significados das pinturas corporais e dos desenhos presentes na produção de artesanatos, sendo que algumas pessoas os produzem apenas com fins comerciais. Atualmente, são muitas as preocupações das comunidades, e uma delas é a produção de renda para o sustento das famílias. Assim, as atividades que antes eram importantes de serem feitas durante uma cerimônia ou algum ritual, quase não são mais realizadas. Na aldeia Palmeirinha, algumas famílias produzem cestas, chocalhos, arco e flecha, peneiras, pulseiras, colares e utilizam tintas naturais e artificiais. Parte dessa produção é comercializada pelas famílias na beira das rodovias que circundam o território para acrescentar na renda familiar.

O que pude constatar é que a relação com a ancestralidade e seus saberes acabou diminuindo com o tempo. Os entrevistados demonstraram uma transformação profunda na relação com a natureza, algo que os mais velhos indicavam ser imprescindível para certas atividades. Os anciãos contaram que quando era preciso retirar recursos da natureza para produzir um objeto, pediam para *Tupã* adentrar a

mata e procurar esses materiais. Na demanda atual de comercialização, ritos como esse não são priorizados.

Os saberes ancorados na ancestralidade estão se perdendo também por conta de as atividades produtivas terem se tornado iguais às dos não-indígenas, como por exemplo, a crescente mecanização da agricultura para o cultivo de monoculturas de grãos, que são inclusive transgênicos. Não há pedido de permissão à *Tupã* para práticas predatórias como essas. Outro processo que pode ser citado para a compreensão da desvinculação atual com os saberes ancestrais – algo presente nas duas aldeias pesquisadas – é a presença crescente do cristianismo neopentecostal, as igrejas evangélicas. Os mais velhos contaram que saberes relacionados às pinturas, aos adereços rituais e outros objetos que usavam eram vistos pelas igrejas como algo que “não era de Deus”, ou seja, as pessoas que vinham para evangelizar os indígenas traziam esse discurso para que mudassem a forma de viver. Disseminavam que o ato de fazer as cerimônias e rituais e o uso das pinturas não era o que Deus queria e que para se “salvarem” deveriam seguir a doutrina da igreja. A presença destas igrejas nas comunidades ainda é bastante marcante.

Na aldeia Rio D’Areia há um processo semelhante. Também constatei que são os mais velhos que em grande parte produzem os artesanatos, os grafismos e as pinturas que estão presentes nas peneiras, nos balaies, nas cestas, nos chocalhos e no arco e flecha. Por conta da questão da renda, como mencionado, esses objetos são comercializados entre os não-indígenas que adentram a aldeia para comprá-los. Além disso, são poucos os jovens que se interessam em praticar essa produção e poucos sabem dos significados envolvidos nela. Nesse sentido, na aldeia de Rio D’Areia as atividades econômicas também são responsáveis pela perda dessa relação da ancestralidade do povo Guarani com a natureza, pois as famílias precisam extrair os recursos da mata para vendê-los, o que não condiz com a permissão sagrada necessária.

A presença de igrejas evangélicas também mudou a maneira de olharem para seus costumes. Em uma das entrevistas, um participante afirmou que poucos são os jovens que frequentam igrejas evangélicas e que costumam voltar à *opy* (casa de reza) – onde são realizadas as cerimônias e os rituais – muito menos sabem dos significados dos grafismos presentes nos artesanatos e pinturas corporais. Em ambas as aldeias, muitos jovens já não sabem da importância da vivência na casa de reza e sua relação com sua ancestralidade. Muitos vivem sem a preocupação de manter a

convivência com os mais velhos e de entrar em contato com seus ensinamentos. Era na casa de reza que os mais velhos falavam sobre tudo isso, sobre as cestarias, os significados das pinturas, como fazer e por que fazer. Os meninos preferem usar *piercing*, brincos, pinturas artificiais do que saber algo que é do seu povo, e isso pode ser constatado no dia a dia da aldeia. As meninas usam maquiagens sem se preocupar com as pinturas guarani mbya e os significados delas para o seu povo. Importante assinalar que essa é uma realidade vivenciada não apenas pelas aldeias pesquisadas e que minha percepção enquanto pesquisadora indígena não implica em um pré-conceito com relação ao uso desses adereços pelos jovens Guarani Mbya. Está muito claro para mim que este uso não os faz menos Guarani Mbya, mas como alguém que vive essa cultura, torna-se bastante preocupante perceber que a imposição desses objetos e significados acaba por desvalorizar os saberes ancestrais. É possível observar que são os mais jovens que aderem rapidamente a essas mudanças, não porque esqueceram dos seus costumes, mas por causa da facilidade de acesso a esse tipo de mudança, seja ela pela influência dos meios sociais ou da proximidade das aldeias aos espaços urbanos.

Ainda assim, os Guarani Mbya conseguiram se manter como um povo que busca valorizar os conhecimentos, principalmente dos mais velhos. O *nhandereko* (nosso “modo de vida”) resistiu às muitas agruras pelas quais passaram os diferentes grupos Guarani. Ou seja, há também muita resistência, tendo em vista o longo processo de expropriação, imposição e violência contra os povos indígenas. Assim, o cotidiano de uma aldeia guarani pode aparentar uma transformação radical e suscitar nos não-indígenas a ideia de que o modo de vida tradicional se perdeu totalmente. No entanto, ao realizar a pesquisa, muito se falou sobre o fato de que nem todo grafismo e objetos rituais são feitos para serem utilizados o tempo todo ou comercializados. A leitura de um importante estudo da antropóloga Els Lagrou revela essa questão para o povo Kaxinawa e como é preciso compreender o uso desses objetos e como cada povo os insere em distintos momentos de suas vidas:

Muito da beleza que mora numa aldeia Kaxinawa não é visível a olho nu. No dia a dia só se veem fragmentos dos seus característicos desenhos labirínticos, cobrindo alguns rostos, faixas de redes e cestos. Algumas pessoas, principalmente crianças, usam também colares coloridos de miçangas e as mulheres, braçadeiras, tornozeleiras e pulseiras de miçanga branca. Os corpos são cobertos por roupas marcadas pelo uso. Somente nas festas usam-se adornos, como cocares relativamente modestos (Lagrou, 2009: p.163).

A discussão que apresento, portanto, diz respeito a como as diferentes expressões guarani mbya, sobretudo a pintura corporal, têm sofrido com as imposições de outros modos de vida e com o desconhecimento de nossos saberes ancestrais pelos mais jovens. O processo histórico colonial e a dinâmica do capitalismo neoliberal atual têm influenciado na maneira com que os saberes dos mais velhos são transmitidos aos mais jovens, algo muito importante para a valorização da ancestralidade. É notável a resistência dos povos indígenas, mas ao mesmo tempo os problemas ocasionados pelos valores não-indígenas têm trazido muito sofrimento aos jovens e às comunidades. Acredito que o conhecimento sobre as pinturas corporais e os significados ligados a elas podem contribuir para o fortalecimento de nossa cultura.

2.1 A CULTURA E SUA PLURALIDADE DE SIGNIFICADOS

O conceito antropológico de cultura aparece pela primeira vez em 1871, na obra “Primitive Culture” do antropólogo britânico Edward Burnett Tylor. Inserido no contexto político e teórico do evolucionismo social, o conceito acabou restringindo a diferença cultural a uma questão de grau, onde alguns povos estariam em uma fase “primitiva” do desenvolvimento social humano e outros – basicamente europeus – estariam em uma etapa mais evoluída e seriam “civilizados”. Nessa perspectiva, populações indígenas de diferentes partes do mundo foram vistas como primitivas e, portanto, como alvo de um projeto civilizatório que objetivava o financiamento do empreendimento colonial. Assim, o conceito precisou ser revisto ao longo da história da antropologia e deixou de representar um modelo civilizatório para tornar-se uma ferramenta importante na afirmação da diversidade dos modos de vida e, principalmente, na desnaturalização daquilo que é tomado como “evoluído” em termos sociais.

Para os povos indígenas, a palavra cultura tem diferentes traduções e significados, sendo bastante presente no campo antropológico a discussão a respeito da relação entre as noções de cultura e natureza. Para os ocidentais, a dicotomia entre os dois termos foi tomada como fundadora das próprias Ciências Sociais, já que sua visão de mundo era bastante antropocêntrica e vinculada à ideologia cristã. Os estudos realizados entre diferentes povos revelaram, contudo, que a humanidade nem

sempre foi vista como a única que possui perspectiva e poder de ação no mundo, e que outros seres participam da vida social – sejam animais, espíritos, plantas ou rios – tanto quanto os humanos. Essa divisão foi revista, portanto, e hoje há um cuidado entre os pesquisadores em utilizar o termo cultura, procurando compreender sua inserção nos diferentes contextos etnográficos sem que ele se torne uma moldura teórica rígida. Contemporaneamente, autores como Roy Wagner (2010), Eduardo Viveiros de Castro (2002) e Marilyn Strathern (2017) buscaram discutir essas questões à luz de suas experiências de pesquisa.

Pensando nesta pesquisa em particular, *teko* (norma, costume) poderia ser um termo utilizado para representar a cultura entre os Guarani Mbya. Enquanto que *teko* é a norma, o costume, a *tekoa* é espaço que possibilita a realização de um modo de ser guarani. Nesse sentido, há o termo *nhandereko*, que diz respeito ao modo de vida Guarani, às tradições e ao mito da Terra Sem Males, pelo qual os Guarani se constituem como um povo que caminha na busca do “bem viver”. *Teko* está ligado a muitas questões da vida em comunidade, incluindo o território e a ancestralidade, além do “viver junto”, mas *nhandereko* seria mais amplo, como um modo de vida Guarani tradicional e que não diz respeito apenas a uma comunidade específica.

Portanto, quando me refiro à preservação de nossa cultura, estou falando de nossa sobrevivência física e espiritual e que não inclui apenas os seres humanos. Os saberes sobre a pintura corporal estão aí implicados e as entrevistas apresentadas no segundo capítulo mostrarão as percepções de moradores das aldeias Palmeirinha e Rio D’Areia sobre a situação atual das práticas ligadas às pinturas corporais e o conhecimento de seus significados.

2.2 O POVO GUARANI MBYA E AS TEKOA PALMEIRINHA E RIO D’AREIA

Quando se fala dos povos indígenas, muitos podem pensar em uma imagem específica da pessoa indígena: trajada com adereços coloridos, seminu, com o cocar na cabeça... ou seja, o estereótipo do indígena que muitas vezes é apresentado nos meios de comunicação e nas escolas, difundido, inclusive, pelos materiais didáticos. De acordo com os dados do Censo do IBGE de 2022, o Brasil tem 1.693.535 indígenas, a maior parte vivendo no norte do país, na região chamada de Amazônia Legal, onde também estão concentradas as maiores terras indígenas. A diversidade étnica e linguística é impressionante, já que representam 0,83% da população do país:

de acordo com o site do ISA, estão presentes no Brasil cerca de 267 povos indígenas, falantes de mais de 160 línguas. Assim, é importante que as pessoas deixem de olhar para os povos indígenas como um povo só e passem a conhecê-los em sua diversidade.

O povo Guarani, por exemplo, faz parte do tronco linguístico Tupi e se subdivide em diferentes grupos ou dialetos linguísticos, como os Mbya, Nhandeva, Kaiowa e Ava-Guarani. No Brasil, estão presentes nos estados de São Paulo, Santa Catarina, Rio Grande do Sul, Paraná, Mato Grosso do Sul, Rio de Janeiro, Espírito Santo e Pará. Entre os países vizinhos, alguns subgrupos Guarani estão presentes na Bolívia, Paraguai, Uruguai e Argentina. Com relação à sua dispersão por um extenso território, Neves (2020) afirma que:

No século XVI, os nativos Guarani ocupavam uma extensa região na América do Sul Meridional indo do Chaco até o Atlântico, onde atualmente situam-se os estados brasileiros do Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, São Paulo, Mato Grosso do Sul, assim como partes de países vizinhos como Argentina, Paraguai e Bolívia. Os Guarani logo foram identificados, percebeu-se sua distribuição territorial em extensas distâncias, a qual os conectava através do “parentesco, reciprocidade e solidariedade”, tais aspectos foram aliados dos europeus para justificar aproximações e unir-se ou não em rivalidade para com outros povos (Neves, 2020, p.32)

Esta pesquisa foi realizada em duas aldeias guarani mbya localizadas no Estado do Paraná. Embora fisicamente próximas, notam-se algumas diferenças importantes com relação à organização da comunidade e ao processo histórico de estabelecimento nos territórios. De acordo com o site do ISA, os Guarani Mbya estão presentes na região oriental do Paraguai, nordeste da Argentina e até mesmo no Uruguai (nos arredores de Montevideo). No Brasil sua presença é bastante expressiva no litoral e interior dos estados do sul, além de ocuparem aldeias junto à Mata Atlântica de São Paulo, Rio de Janeiro e Espírito Santo. O termo “mbya” vem de *Guarani ete’i* (Guarani verdadeiro), o povo originário. Fazanaro (2020, p.17) aponta que:

Segundo o próprio povo Mbya, eles são o primeiro povo criado por Nhanderu. Dessa forma, receberam dele a missão divina de caminhar em busca da Terra sem Males, seus “verdadeiros lugares” (LADEIRA, 2007, p. 38), onde podem viver segundo os preceitos deixados por Nhanderu, chamado de “viver bem”, ou Nhandereko.

Muitos dos mais velhos acreditam que os Guarani Mbya eram um povo só e com uma população bem mais extensa do que hoje. Viviam juntos e falavam a mesma língua, até que tiveram que se separar e buscar a “Terra Sem Mal”. O mito Mbya de *Yvy marã he’ỹ* (terra sem mal) fala justamente sobre a dispersão do povo Guarani e que para encontrar a terra sem mal era preciso atravessar *para guassú* (grande água). Por isso, até hoje encontramos em todo o canto do Brasil, e em outros países, os parentes que falam a língua Guarani, mesmo que com algumas diferenças, devido à influência de outras línguas. Ainda assim, acreditam que entre os mais velhos ainda se fala uma única língua.

Com relação ao Paraná, os Mbya estão presentes no centro-sul, sudoeste, áreas urbanas da capital Curitiba e também no litoral do estado. Entre os Mbya participantes desta pesquisa, a maior parte fala a língua materna e utiliza a escrita própria e o alfabeto que os não-indígenas conhecem. Muitos mantêm as crenças, as cerimônias e os rituais que os mais velhos ensinaram e seguem realizando-os na *opy* (casa de reza). A aldeia de Palmeirinha está localizada na Terra Indígena Mangueirinha, localizada nos municípios de Chopinzinho, Coronel Vivida e Mangueirinha. De acordo com o censo de 2022 do IBGE, a T.I Mangueirinha é a segunda maior T.I do estado, onde vivem cerca de 1994 pessoas. O povo Guarani Mbya coabita a aldeia Palmeirinha com o povo Kaingang e possui um cacique próprio, indicado e reconhecido pelos Guarani Mbya. Sobre a história da ocupação e a luta pelo território de Mangueirinha, é importante citar os trabalhos de Caliandra Kevin Alves (2019) - pesquisadora kaingang, moradora da T.I e neta do falecido cacique Kaingang Ângelo Kretã – sobre a luta de Kretã pela retomada do território de Mangueirinha, e de Janaína Delane (2021) - pesquisadora guarani mbya, que pesquisou sobre a casa de reza e sua importância para a aldeia de Palmeirinha.

De acordo com a antropóloga Cecília Helm (2018), que realizou extensas pesquisas na região onde está localizada a aldeia de Palmeirinha, por volta de 1915 os primeiros Mbya já estavam por essa região, inclusive tinham seus próprios líderes - o mais velho era escolhido pela maioria das famílias para representar a sua comunidade. Segundo a autora, em 1915 já havia na aldeia Palmeirinha a *opy* (casa de reza), um cacique próprio dos Mbya e poucas famílias Kaingang.

Figura 1 – Mapa da T.I Mangueirinha e localização no Estado do Paraná



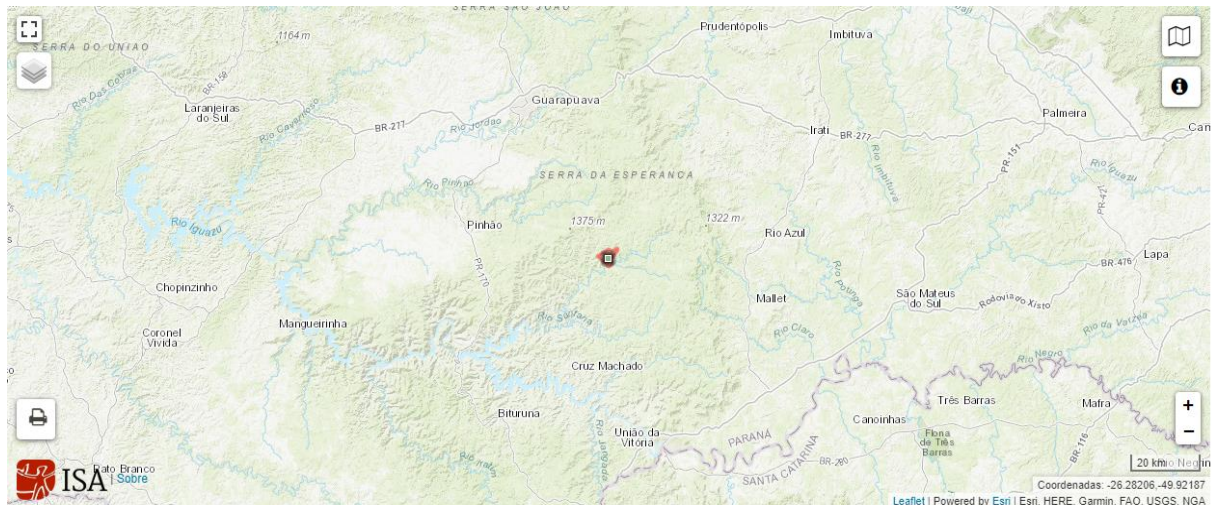
Fonte: Grupo Integrado de Aquicultura e Estudos Ambientais do Paraná (GIA/UFPR)

A T.I Rio D'Areia está localizada na região centro-sul do Paraná, município de Inácio Martins. De acordo com Gurski (2015), o processo de demarcação da T.I – como de tantas outras – envolveu muita resistência por parte do povo Guarani, incluindo um acaso ligado à T.I Mangueirinha, como relata o autor:

A referida Terra Indígena passou por um estudo de identificação em 1984, após a FUNAI ficar sabendo de sua existência por meio de uma pesquisa de mestrado realizada pela antropóloga Maria Lygia Moura Pires, em 1975, na Terra Indígena de Mangueirinha-PR. A antropóloga fica sabendo da existência do grupo em Rio D'Areia e leva ao conhecimento do chefe de posto em Mangueirinha. Este, por sua vez, prossegue com os trâmites para a assistência e regularização das terras junto à sede da FUNAI-DF (Gurski, 2015, p.21).

Em um primeiro momento, a demarcação da T.I foi feita de maneira incorreta, devido à invasão de parte das terras por uma madeireira de Inácio Martins. Assim, a população de Rio D'Areia historicamente teve uma relação bastante complexa com os não-indígenas da região, sendo que até hoje vivem em seu território muitas pessoas consideradas *oje'akue* (mestiças) pelos Guarani.

Figura 2 – Localização da T.I Rio D’Areia dentro da região centro-sul do Paraná



Fonte: Instituto Socioambiental, 2024

Mesmo sendo uma comunidade pequena (em torno de 140 pessoas, segundo o site do ISA), a T.I Rio D’Areia buscou resistir às imposições culturais, e especialmente às linguísticas. A pesquisa foi realizada na aldeia homônima, Rio D’Areia, onde residem também alguns parentes de participantes da aldeia de Palmeirinha. Importante falar da importância da circularidade guarani mbya, isto é, do trânsito entre as comunidades, descrito por Gurski (2015):

Os deslocamentos podem ser entendidos como fundamentos de manutenção do território, sobretudo por meio da organização social do grupo, que mantém a concepção de território por meio de suas circularidades, que comportam as noções do território Guarani como um espaço amplo, fazendo com que indivíduos desloquem-se de longas distâncias para auxiliar seus parentes. (...) Visitar os parentes é, neste sentido, uma maneira de manter os laços entre diferentes comunidades, com o objetivo de preservar a organização do grupo e do território (Gurski, 2015, p.65)

Nesse sentido, a pesquisa buscou observar a circularidade dos saberes sobre as pinturas corporais nas duas comunidades, compreendendo que os Guarani Mbya se veem como um povo só, embora as *tekoa* (território, comunidade) apresentem diferenças com relação às questões que se colocam para cada contexto.

2.3 ARTE, GRAFISMO E CORPORALIDADE ENTRE OS GUARANI MBYA

Cada grupo do povo Guarani apresenta grafismos e pinturas corporais específicas. Portanto, há uma grande variedade de formas, materiais e significados

envolvidos na produção material desse povo. Isso pode ser explicado, em parte, porque cada grupo está em uma determinada região, onde os recursos naturais a serem coletados são variáveis, além de outras questões ligadas à trajetória de cada comunidade em sua relação com o território. Em uma determinada aldeia pode existir um tipo de taquara – material muito utilizado nas cestarias e em outros objetos - e em outra aldeia, um tipo diferente. Alguns materiais tradicionalmente utilizados podem ser inclusive inexistentes em alguns territórios. A produção da tinta, por exemplo, se realiza de maneiras distintas, até mesmo em grupos que residem relativamente próximos. Tocchetto (1996) nota que há uma regularidade no sistema de signos guarani que só pode ser compreendida na medida em que se pertence a um mesmo grupo.

Isto nos leva a considerar que a arte gráfica Guarani, visível nos recipientes cerâmicos, envolvia um sistema de signos que comunicavam conteúdos e que eram comuns a todos os membros do grupo (Tocchetto, 1996, p.35).

Nesse sentido, os significados relacionados aos grafismos Guarani só podem ser compreendidos se tratarmos de um mesmo grupo, o que desconstrói uma visão pré-concebida sobre os povos indígenas e o povo Guarani, em especial. Isso quer dizer que nem todos os Guarani se comunicam em uma única linguagem gráfica (a própria linguagem verbal já é bastante distinta). De acordo com Tocchetto:

Quando nos referimos aos Mbya, Nãndeva e Caiová, estamos tratando de parcialidades distintas falantes na língua Guarani. Aqui reside uma problemática relativa à filiação étnica do material arqueológico relacionado à cultura Guarani (Tocchetto, 1996, p.37).

Com relação aos nomes dados às pinturas utilizadas, cada grupo dará o nome que tem o significado para seu povo, o que nos leva a pensar também na diversidade das pinturas corporais, dos grafismos, da pintura presente nos arcos, nos chocalhos, cestarias, balaios, e que não têm um significado conhecido por todos os membros de um grupo atualmente, já que os mais jovens e crianças sofrem mais com as consequências do contato e a perda dos territórios. No processo de contato com os não-indígenas e imposição de outra língua e outros valores, houve uma crescente desvalorização da cultura guarani pelos próprios indígenas. Os mais jovens preferem marcas gráficas e simbólicas que não são da sua cultura; marcas nacionais e

internacionais que alimentam o capitalismo, o que infelizmente está fazendo com que se afastem dos saberes tradicionais de seu povo.

Uma questão a se pensar é sobre a importância da educação escolar indígena na defesa da cultura, isto é, de nossa *teko* e de nosso *nhandereko*. Afinal, não são todas as aldeias Guarani em que as pessoas têm uma relação ativa com os mais velhos, ou vão à casa de reza para se apropriar dos saberes ancestrais e, por isso, a escola indígena se torna um dos poucos espaços para reavivar os conhecimentos específicos adormecidos pelo tempo. Para muitas culturas indígenas, o saber dos mais velhos é fundamental para sua sobrevivência e há uma demanda para que a escola não deixe de levar isso em conta. Muitas crianças terão acesso a estas informações apenas na escola e muitos pais, por diferentes motivos, já não têm condições de repassar os saberes tradicionais para seus filhos. Conforme estudos do campo da Educação Indígena, como o de Gersem Baniwa (2019), é importante pensarmos um currículo específico para as escolas indígenas, para que se possam recuperar e valorizar as pinturas e grafismos tradicionais que alguns ainda nem conhecem.

Nesse sentido, ao realizar o estágio de observação para a licenciatura em Educação do Campo, percebi a necessidade de pensar sobre esse tema, constatando que alguns significados relacionados às pinturas Guarani Mbya não se faziam presentes no cotidiano da escola, tampouco na comunidade. Percebi que as pinturas eram usadas apenas em dias de apresentação para os não-indígenas, durante os eventos da semana cultural no mês de abril. Quando se trata da disciplina de Artes, o Referencial Curricular Nacional das Escolas Indígenas (RCNEI) indica que:

Destacam-se aqui algumas iniciativas que mostram diferentes possibilidades de lidar com a questão da arte entre as populações indígenas. Essas iniciativas — algumas delas decorrentes do contexto escolar e outras não — envolvem a utilização de novos temas, materiais, recursos e procedimentos de trabalho para documentar e valorizar aspectos da cultura ou divulgar outros conhecimentos necessários à sobrevivência das comunidades. São experiências que mostram o imenso potencial criativo e imaginativo dos povos indígenas, uma inegável sensibilidade poética e uma capacidade exemplar de lidar com novos instrumentos de trabalho. Essas iniciativas poderão auxiliar nas reflexões sobre o porquê do ensino da arte nas escolas indígenas (RCNEI, 1998, p.293).

Muitos objetos usados pelos povos indígenas têm os seus significados e não são utilizados apenas para mostrar as cores e a sua beleza. Fazem seus adereços,

as pinturas e os grafismos no corpo quando acontece algo em suas vidas, em momentos rituais, quando há relevância para seu convívio nas aldeias e como uma forma de identificação e comunicação. Assim, além da beleza, as pinturas retratadas no corpo têm relação com a natureza e a cosmologia, e cada povo explica o porquê do seu modo de uso. Lagrou (2009), que estudou os Kaxinawa - um povo amazônico - explica que:

O universo ameríndio ressalta a onipresença da figura da anaconda ou jiboia primordial ou sobrenatural como dono/a original de todos os motivos decorativos usados na pintura corporal, na pintura das panelas, no trançado dos cestos e na tecelagem de tecidos. Os diferentes mitos de origem do desenho relatam de modo diferente as estratégias de obtenção desta riqueza usadas pelos primeiros humanos (Lagrou, 2009, p. 77).

No que se refere aos animais nos grafismos, têm a ver com o dia a dia dos povos indígenas, o que cada animal significa para o povo em questão e como esse povo se relaciona com ele. Assim, determinados animais são pintados nas cestas, nos balaios e em outros instrumentos devido à mitologia e simbologia de um povo. Também estão relacionadas aos gêneros, pois o homem tem o seu próprio grafismo e a mulher também, um não podendo usar o grafismo que não lhe corresponde.

Esse pequeno preâmbulo a respeito das diferenças e similaridades presentes no modo de produzir objetos de uso ritual, estético, utilitário e comercial entre os Guarani serve de reflexão inicial sobre o campo de estudos da chamada “arte indígena”. As pesquisas sobre as artes e estéticas indígenas têm chamado a atenção para o fato de que há um desencontro entre as concepções estéticas ocidentais – e o que se entende por arte - e aquelas produzidas pelos povos indígenas. De acordo com Velthem (2019), a definição e circunscrição do que é considerado arte indígena deve partir de seus próprios criadores e de seus próprios conceitos. Como pesquisadora indígena, entendo que é preciso buscar essa premissa, no sentido de que há diferentes comunidades Guarani Mbya e suas culturas se transformaram também em função das especificidades de seus contatos, trocas culturais e, infelizmente, das dificuldades enfrentadas pelo processo colonial no Brasil.

Um elemento importante a considerar é a discussão sobre a diferença entre arte e artefato. Na arte ocidental, houve uma separação entre o que é uma obra de arte e o que é um objeto utilitário, o que a arte contemporânea procurou questionar, inclusive. Para os povos ameríndios, no entanto, esta separação não ocorre da mesma forma. Artefatos e, principalmente, a arte, são fenômenos, mais que conceitos,

como pontuou Velthem (2010), mas que podem dialogar com os conceitos indígenas, sempre pensando a estética como uma construção cultural, e não um princípio universal, onde a beleza teria propriedades internas. Conforme Els Lagrou (2009, p.12):

Desta maneira, a importância dada à busca da beleza pode variar enormemente e pode não adquirir a aura de 'veneração quase religiosa' que adquiriu no Ocidente pós-iluminista. Visto que as razões que levaram a tal culto são historicamente específicas, fica difícil saber onde está o perigo do etno - ou eurocentrismo: na posição que defende a universalidade da sensibilidade estética como apanágio da humanidade, ou na posição contrária que denuncia o 'esteticismo' como atitude etnocêntrica por ser essencialmente valorativa, apreciadora e, portanto, discriminatória; é impossível gostar sem desgostar.

Além da diferença entre arte e artefato, há a problemática do artesanato indígena. Como analisou Neves (2020), embora o artesanato envolva a comercialização de objetos antes não comercializáveis e que expandem os símbolos mbya para além das fronteiras do grupo e da aldeia, é hoje considerado uma parte importante do *nhandereko*, já que envolve toda uma organização nuclear e comunitária em torno da aprendizagem, produção, matéria prima e deslocamentos para a venda. Como aponta a autora, a dicotomia ocidental entre arte e artesanato implica na ideia de que a primeira teria autoria e o segundo seria caracterizado pela anonimidade. Ao contrário, muitas populações indígenas e não indígenas têm justamente questionado tal separação, já que bons artesãos são bastante reconhecidos e valorizados dentro das comunidades, sendo nomeados por um saber que, embora disponível a todos, pode ser bem realizado por alguns.

(...) ao contrário, nas comunidades Mbyá e conforme me relataram os mesmos a respeito de comunidades Avá-Ñandeva, os artesãos mais experientes e com maiores habilidades manuais são reconhecidos em toda a comunidade e em comunidades vizinhas. São eles que são chamados quando há oportunidade de exposições em feiras ou grandes encomendas externas, bem como quando questionado algum morador sobre quem é, por exemplo, o melhor escultor de bichinhos, ou a melhor artesã de cestas, respondem sem demora (Neves, 2020, p.65).

Sobre os grafismos Guarani Mbya, durante a pesquisa ouvi dos participantes que muitos têm relação com animais, como é o caso da *nhãkãninã* (cobra caninana), por exemplo. Seu desenho é visto quando são feitos os balaios e as cestas para as meninas usarem e em rituais de puberdade. A caninana é envolta na cintura das

jovens por alguns minutos e solta para a mata logo em seguida. Dizem os mais velhos que a mulher que passou por essa prática, na gravidez ou durante o parto sente menos dores. Outro grafismo pesquisado tem a ver com a *mboi mbaraka* (cobra cascavel), que pertence aos meninos. Estes grafismos também estão nos arcos, nas cestarias e nos balaies. Quando é retirado o guizo da cascavel, o órgão do animal é usado para o ritual onde os meninos tomam um chá. Os mais velhos afirmam que quem fez esse ritual nunca sofrerá nenhum tipo de espancamento ou agressão dos outros, já que ele pode ser visto como um perigo. Outro significado tem a ver com o menino que, ao passar pelo ritual, se torna um bom instrumentista. Por exemplo, um menino que toca bem o *mbaraka* (violão)² ou outro tipo de instrumento musical.

Com relação às pinturas corporais, encontram sua potência na cestaria, que é considerada uma marca identitária dos três grupos Guarani – Mbyá, Kaiowá e Nhandeva. O cesto (*ajaka*) é confeccionado com as lascas do bambu, que por sua vez surgiu do orvalho, símbolo de *Jachuka*³. Da planta porongo, também símbolo de *Jachuka*, fabrica-se o *mbaracá* dos homens. Da mesma fonte nasce o bambu, do qual se produz o bastão de ritmo das mulheres. (Campos, 2012, p. 75)

Alguns significados sobre os grafismos e pinturas corporais não são compartilhados para qualquer pessoa pelos *xamoĩ* (autoridades espirituais) por sua importância espiritual e ritual, sendo utilizados em ocasiões muito específicas. Assim, muitos destes conhecimentos permanecem com os mais velhos; saberes que estão adormecidos e que precisam de alguma forma ser reavivados e ressignificados pelos mais jovens.

Para o povo Guarani Mbyá, todos em uma *tekoa* deveriam saber como coletar os recursos naturais utilizados para a produção da tinta, quais as plantas utilizadas para produzir as cores etc. Além disso, deveriam saber qual a lua na qual os materiais devem ser coletados para produzir os grafismos e pinturas. Sabe-se que os grafismos se relacionam com sua cosmovisão e na relação que os mais velhos mantêm com os deuses e a natureza. Em seu primeiro contato com *Tupã* (Deus do trovão), pedem sua permissão para retirar os materiais, informam quando irão usar e para que irão usar.

² O termo *mbaraka* é utilizado tanto para falar do violão, quanto de um chocalho guarani *mbya*. De fato, o termo se relaciona à cobra cascavel e ao seu guizo, por isso a relação com estes dois instrumentos musicais, tão importantes nos rituais guarani *mbya*.

³ De acordo com Rosa (2022, p.17), “(...) *Jakaira Ru Eté/Jakaira Chy Eté* – situado no centro do céu, divindade da estação primavera e dono da neblina revitalizante, ela envia os espíritos originários *Sunum* (masculino) e *Ara* ou *Jachuka* (feminino)”.

A outra relação com os grafismos é quando vão retratar a direção dos deuses, onde as cores que foram usadas indicam onde estão estes deuses.

Atualmente, muitos jovens Guarani Mbya não sabem como os mais velhos pensam os grafismos, como os usavam, quando usavam, como e quando eram extraídos ou feitos esses materiais, as relações com a natureza, no que acreditavam e seus significados. Mesmo porque as pesquisas teóricas e os seus registros recentes, na maioria dos casos, foram feitas por pesquisadores não-indígenas e poucos têm acesso a esse material. Por isso o trabalho de pesquisa de uma estudante indígena se torna também uma importante ferramenta de resgate do conhecimento do seu povo, um encontro com a ancestralidade.

O que podemos perceber é que os conhecimentos repassados de pai para filho eram tradicionalmente feitos de forma oral. O *xamoĩ* falava na casa de reza para os *xondaros* (guerreiros) e era assim que os saberes eram repassados. A prática desses conhecimentos era transmitida no convívio cotidiano, no dia a dia das atividades, como ir à roça, ir à mata, durante a coleta das frutas e das plantas medicinais. Durante a pesquisa, pude constatar que os Guarani Mbya das aldeias de Palmeirinha e Rio D'Areia também têm as suas maneiras de fazer isso, de repassar e praticar os conhecimentos que os mais velhos têm e para quem repassar, isto é, como a sabedoria é compartilhada com relação aos grafismos e pinturas corporais, o que será descrito no próximo capítulo deste trabalho.

3 A PINTURA CORPORAL ENTRE OS GUARANI MBYA DAS TEKOA PALMEIRINHA E RIO D'AREIA

A pesquisa de campo ocorreu entre 2023 e 2024 e foi elaborada de forma participativa, convivendo nas comunidades, com os mais velhos e outras pessoas, procurando respeitar a maneira de expor e demonstrar seus saberes. Em conversa com minha orientadora, discutimos sobre a possibilidade de acompanhar algumas atividades importantes para o tema da pesquisa, como a fabricação de tintas, a coleta de material para sua fabricação e a aplicação das pinturas sobre a pele. Consegui acompanhar algumas dessas atividades, principalmente na aldeia Palmeirinha. Além disso, foram programadas entrevistas semiestruturadas que pudessem registrar as percepções dos participantes sobre as pinturas corporais entre os Guarani Mbya.

Nos primeiros contatos, as conversas eram mais informais. Durante as manhãs, serviam o chimarrão ao redor do fogo - como é o costume dos mais velhos -, e em outros momentos serviam o “tereré”, um mate gelado, que em algumas comunidades os mais jovens tomam durante as conversas. Antes mesmo de caracterizar a pesquisa, foi importante a aproximação com os entrevistados, convivendo com os mesmos em seu cotidiano para que não houvesse estranheza quando fosse necessário questionar sobre o assunto. A partir dessa convivência é que se pensaram e se formalizaram as perguntas das entrevistas semiestruturadas. Como a maioria das entrevistas foram realizadas na língua guarani, aqui estão transcritas traduções das mesmas para a língua portuguesa.

Na aldeia Rio D'Areia a pesquisa de campo ocorreu em três etapas (três visitas)⁴, respeitando os mesmos processos de abordagem. A primeira foi a visita com diálogos informais na casa de um ancião e uma professora da comunidade. Na segunda visita foram realizadas entrevistas semiestruturadas sobre as pinturas e os significados. Na terceira e última visita, conversamos sobre como eles produziam e produzem as tintas, quais os recursos utilizados e como eram realizadas as pinturas no corpo.

As pessoas que foram convidadas a participar da pesquisa possuem bastante influência em suas comunidades, são reconhecidas por elas como possuidoras de grande conhecimento, seja como anciãs, seja enquanto educadoras, artesãs e

⁴ A distância entre a aldeia de Palmeirinha (T.I Mangueirinha) e a aldeia de Rio D'Areia (T.I Rio D'Areia) é de cerca de 250 km.

lideranças espirituais. Em ambas as aldeias, anciãos conviveram com os seus pais e observaram como eram produzidas as tintas e os seus significados. Aprenderam a fazer os balaios e a tecelagem e usavam os materiais coletados na natureza. O *xamoĩ* de Rio D'Areia convidado a participar ainda sabe como fazer as tintas e conhece os significados dos símbolos, que conforme observado por mim, utiliza em suas produções. Outras pessoas mais jovens foram selecionadas porque eram lideranças de sua aldeia, desenvolvendo papéis importantes na interlocução e na forma de repassar os saberes aos seus. Alguns deles produzem artesanatos, como o *petyngua* (cachimbo), colares, cestarias e usam as pinturas e os grafismos com os mais jovens durante as cerimônias e os rituais nas aldeias.

3.1 PESQUISA DE CAMPO E ENTREVISTAS

Uma das primeiras entrevistadas durante a pesquisa de campo em Palmeirinha foi dona Santa Fermino, minha mãe. De acordo com ela, o registro de seu nascimento tem a data de 1930, mas ela acredita que estaria incorreto, para mais ou para menos. Nesse sentido, supõe que tenha em torno de 94 anos. Inclusive, foi registrada quando eu tinha 6 ou 7 anos, sendo a minha própria data de nascimento um mistério. De qualquer forma, dona Santa nasceu em Palmeirinha, se casou e teve 12 filhos, criando-os a maior parte do tempo sozinha. Sendo uma das anciãs da comunidade, viveu e aprendeu muitas coisas que poucos hoje sabem. É bastante lúcida com relação às memórias de tempos antigos e sua entrevista foi realizada totalmente em guarani mbya, pois ela conhece muito pouco o português.

Algumas das perguntas realizadas se basearam em nossa convivência na aldeia de Palmeirinha como parentes, como por exemplo: “o que são pinturas guarani mbya?”, “o que significam?”, “como são retirados da natureza os materiais para produzir as tintas e fazer os grafismos?”, “quando eram/são usadas essas pinturas?”. Segundo dona Santa, as pinturas corporais eram utilizadas pelos mais velhos, principalmente pelas mulheres, para se sentirem bonitas. Para elas, era uma forma de se arrumar e as utilizavam como se fosse uma maquiagem, “mas de uma forma natural”. De acordo com ela, as pinturas eram utilizadas só na parte do rosto, mas relatou saber que existiam outros grupos que utilizavam algumas pinturas pelo corpo inteiro. Embora tenha feito essas primeiras considerações, aos poucos dona Santa foi apontando outros usos e significados para as pinturas Guarani Mbya. Para explicar

sobre os materiais utilizados para realizar as pinturas, dona Santa relatou que tinham a ver com o cardápio alimentar da cultura Guarani Mbya. Uma das aves consumidas por eles era o *jeruxi* (ou juriti, uma ave encontrada nessa região). Quando os *jeruxi* eram capturados para consumo pelas armadilhas, suas patas eram aproveitadas para pintar o rosto. Para isso, aqueciam a pata do *jeruxi* em cima da brasa até descascar a pele e ficar preta, para então a fixarem no rosto. Conforme o relato de dona Santa, havia outras duas formas de retirar as matérias primas da natureza para produção das tintas. Uma delas era a resina do mel da abelha Jataí, utilizada para fazer tinta de cor preta e que era misturada com a folha de taquara queimada. Outra forma de produzir a tinta era com a casca de pinheiro, que aquecida no fogo, expele um líquido (resina) vermelho. As pinturas realizadas com esses materiais, segundo dona Santa, eram aquelas utilizadas no cotidiano.

Para observar a produção da tinta preta aplicada na tecelagem das cestarias, balaios e outros objetos de artesanatos que os Guarani Mbya fazem foi necessário acompanhar o início do processo, com a retirada da taquara. Observei que é necessário levar em conta a influência da lua e saber exatamente em qual fase do ciclo lunar retirar a taquara (no caso, a lua minguante). Disso depende a durabilidade do artesanato produzido.

Figura 3: Retirada da Taquara na mata, aldeia Palmeirinha



Fonte: Autora

Figura 4: Taquaras já cortadas



Fonte: Autora

Figura 5: Taquaras sendo queimadas



Fonte: autora

Para iniciar o processo de produção da tinta, a entrevistada foi em busca da taquara na mata e relatou que também seria possível fazer a tinta com a folha da taquara. Segundo ela, a lenha para se obter o carvão que junto com a cera de abelha

resultaria na cor preta não deveria ser qualquer lenha. Alguns dos mais velhos usavam a madeira da árvore canela para fazer o carvão e pintar as taquaras, mas dona Santa pontuou que seria mais correto usar a madeira do Angico, o qual ela chamou em guarani de *kurupa'y*.

Dona Santa relatou que o processo do manuseio da cera utilizada para a tinta era de forma manual, ou seja, pegavam o favo do mel e espremiam até resultar na cera. No entanto, ressaltou que a cera usada deveria ser mais dura, pois há dois tipos de cera usadas pelos mais velhos. Uma era para fazer as velas e usar durante a noite e nas cerimônias; a outra seria para fazer unicamente a tinta preta.

Figura 6: Taquaras tingidas com a cor preta



Fonte: autora

Figura 7: Dona Santa raspando a taquara



Fonte: autora

Figura 8: Dona Santa cortando as taquaras já pintadas



Fonte: autora

Percebi que, de acordo com a demonstração de dona Santa, a taquara é primeiramente tingida de preto para aí então ser desfiada e trançada. Foi necessário

depois de pintar, raspar a outra parte da taquara para que houvesse simetria na hora de produzir os artesanatos. Em seguida, é preciso retirar as fibras da taquara e iniciar o processo da tecelagem dos balaios ou outros objetos de artesanato.

Figura 9: Taquaras prontas para serem tecidas



Fonte: autora

Figura 10: Joana Veríssimo preparando as taquaras para serem tecidas



Fonte: autora

Figura 11: Joana Veríssimo trançando as fibras da taquara



Fonte: autora

Figura 12: Tecelagem guarani mbya



Fonte: autora

Na construção do grafismo bem como na produção do artesanato, desde o início até o fim, o que se constatou é que na maioria das vezes estava ali uma segunda pessoa para acompanhar o que os mais velhos repassavam. Isso aponta para a importância de como as informações e conhecimentos circulam nas aldeias, com a presença de crianças, jovens e adultos observando as práticas e os ensinamentos.

Em abril de 2023 visitei pela primeira vez (enquanto pesquisadora) a aldeia de Rio D'Areia, quando combinei uma visita ao *xamoĩ* mais velho da comunidade, o senhor Nelson Florentino, que também se chama Karai Tataendy Mirĩ em guarani mbya. Na tabela a seguir serão apresentadas as misturas de materiais para fazer as tintas, de acordo com o *xamoĩ*. Como já mencionado, para que os mais velhos repassem seus conhecimentos aos mais jovens é preciso respeitar o seu tempo, o tempo certo. Assim, em minha visita não pude acompanhá-lo na mata para a retirada dos materiais pois ele não estava se sentindo bem naquele dia, o que acabou me relatando durante a entrevista. O senhor Nelson lembrou dos nomes de algumas das árvores em guarani mbya e as traduziu para o português. Ainda relatou que a mistura desses materiais, como da casca da madeira fervida com a cinza, resultaria na cor que desejasse e que essas tintas eram usadas para tingir os tecidos, as penas e os artesanatos que eram feitos pelos Guarani Mbya.

Tabela 1 – Produção das cores das tintas utilizadas nas pinturas guarani mbya

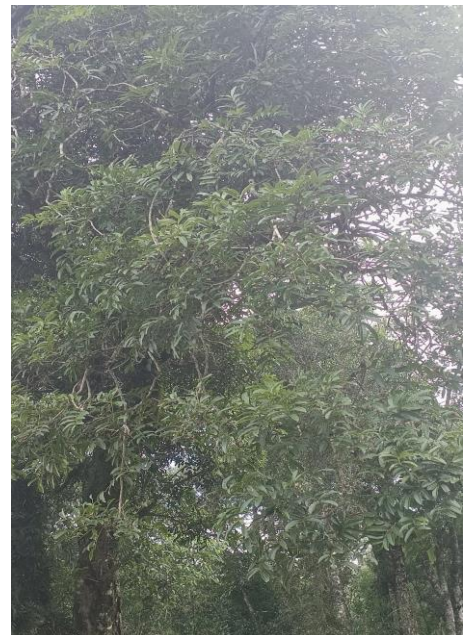
Material usado				Resultado da cor obtida	
	yvata'y (miguel pintado)	casca de catiguá	A cinza de miguel pintado é misturada à casca de catiguá		A mistura desses dois materiais é alaranjada.
	casca de tarumã	casca de catiguá	A cinza de tarumã é misturada à casca de catiguá		A mistura desses dois materiais é marrom.
	casca de guajuvira	casca de catiguá	A cinza da guajuvira é misturada à casca de catiguá		A mistura desses dois materiais é vermelha.
	cera de abelha Jataí	carvão de grandíuva	A cera de abelha é misturada à cinza da grandíuva.		O resultado dessa mistura é a tinta preta.

	casca de pinheiro	cinza	A casca de pinheiro fervida na água é misturada à cinza		O resultado dessa mistura é o marrom claro.
--	-------------------	-------	---	--	---

Fonte: autora

Desde o início, o entrevistado deixou claro que alguns materiais não existem mais perto da aldeia e em alguns casos é necessário buscar dentro da mata, mais longe. Quando ocorreu a visita, o entrevistado mostrou que perto de sua casa havia apenas a árvore que ele chamou de *yvata'y* (popularmente conhecida na região como “miguel pintado”). De acordo com o senhor Nelson, a coleta que os mais velhos faziam para produção das tintas era porque antigamente não havia tintas industrializadas e que para adentrar a mata, além de pedir aos espíritos (os donos da mata), faziam a coleta no período da lua minguante, para que as tintas durassem mais tempo. Ainda segundo o senhor Nelson, a receita principal para se obter uma boa tinta era a cinza da madeira de miguel pintado, que misturada com outros ingredientes, resultaria na tinta que desejasse obter.

Figuras 13 e 14: *Yvata'y* (árvore de miguel pintado) próxima à casa de Nelson Florentino, aldeia Rio D'Areia



Fonte: autora

Da mesma forma que dona Santa, o senhor Nelson fez menção ao mel da abelha Jataí, utilizado para fabricar as tintas das pinturas corporais.

“O que os mais velhos, os mais antigos Mbya coletavam pra fazer a tinta era o mel puro, nesse mel tinha uma resina chamada de yxy, queimavam as folhas de taquara e misturavam para ter a cor preta. Os Guarani usavam essas tintas nos meninos adolescentes na fase da puberdade, uma forma de proteção para que nenhum tipo de maldade se aproxime” (Nelson Florentino, aldeia de Rio D’Areia).⁵

Sobre o ritual de puberdade entre os meninos, o senhor Nelson relatou que a intenção era afastar os maus espíritos da mata, porque eles temiam a “selva dos seus donos”⁶. Essa forma de pintar era chamada *jeguuaa*, e aplicada em determinadas partes do corpo, especialmente as articulações. Seria uma forma de prevenir o que os não-indígenas chamam de reumatismo. Por isso, o senhor Nelson contou que os mais velhos e quem viveu antigamente não sentia nenhum tipo de dor nos ossos e articulações. De acordo com o senhor Nelson, as meninas também passavam por um ritual de proteção no período da puberdade e que envolvia a pintura corporal. O rito de pintar a sola dos pés também se estendia aos meninos:

“Na fase da puberdade, elas eram pintadas nos joelhos, nos calcanhares e no meio dos pés para que nenhum tipo de maldade siga os seus rastros, uma forma de se proteger dos males do mundo” (Nelson Florentino, aldeia de Rio D’Areia).

Sobre as pinturas utilizadas pelos adultos na aldeia, o senhor Nelson respondeu que quase não as utilizavam, sendo que os homens usavam o *tetymakuaa* (um adereço que era enrolado nos joelhos e nas pernas) para afastar os maus espíritos. As mulheres também o utilizavam, mas acima dos calcanhares. Segundo o senhor Nelson, atualmente esses adereços estariam sendo utilizados de forma errada, com os homens usando os colares acima dos calcanhares.

Sobre as pinturas no rosto utilizadas por adultos, se referiam à situação conjugal ou ausência dela entre homens e mulheres, como por exemplo para uma mulher indicar que estava solteira ou que era casada, bem como se era viúva. De acordo com o senhor Nelson, as moças que já eram casadas ou que haviam se

⁵ A entrevista ocorreu em guarani mbya e foi traduzida por mim. Além disso, os trechos das entrevistas citados aparecem em itálico para diferenciá-los de outras citações.

⁶ Os Guarani Mbya acreditam que cada ser vivo tem seu espírito: mata, animais, ar, água, pedra. Alguns chamam esses espíritos de “donos”.

separado usavam uma pintura parecida com um rastro da ave *jeruxi pypo* no meio da testa. As solteiras usavam no rosto o desenho de um rastro de outra ave, que é a saracura (os mbya chamam-na de *araku pypo*). A mulher viúva usava *xivi rendyva* (a barba da onça) no nariz. Por sua vez, os homens utilizavam a *xivi rendyva* no queixo, no rosto e na ponta do nariz.

Sobre as cores utilizadas na pintura *jeguua*, o senhor Nelson relatou que era utilizada apenas a cor preta. As outras cores eram utilizadas na produção de artesanatos e eram fabricadas a partir da folha da árvore catiguá, a casca do pinheiro araucária e folhas de erva mate.

Questionei o senhor Nelson sobre se as pinturas citadas por ele ainda eram utilizadas na comunidade, ao que me respondeu:

“Eles usam ainda, mas não como costume. Porque usam várias cores e apenas para apresentação. Outros não sabem o significado, porque o Mbya não usava as pinturas em todo o corpo. Usavam também para se proteger da selva e de todos os espíritos que tinham nela, hoje não vemos mais tudo isso que usávamos antes” (Nelson Fermino, aldeia de Rio D’Areira).

Outro participante da pesquisa foi Leandro Fernandes Fermino, 41 anos e morador da aldeia Palmeirinha. Sua entrevista ocorreu no mês de janeiro de 2024, com objetivo de coletar mais informações, principalmente com uma pessoa mais jovem e que participa diretamente na convivência com os mais velhos na *opy* e na comunidade. Desde nosso primeiro diálogo, pude observar o dia a dia de Leandro e sua vivência com sua família, além da influência que o mesmo tem com relação às pessoas durante as cerimônias e rituais na aldeia.

Segundo Leandro, sua família faz parte de uma das famílias que sempre morou nessa aldeia, sendo que muitas famílias de sua época não tinham muito contato com os não indígenas. Ele é falante da língua guarani e tivemos uma longa entrevista em que antes de falarmos propriamente das pinturas corporais, Leandro pode explicar o que viu quando adolescente, a vivência dos seus pais com relação à religiosidade, a maneira de uma pessoa mbya se comportar e de ser etc. Leandro produz artesanatos como o *petyngua* (cachimbo de nó de pinho) e o arco e flecha. Sua família faz cestarias e chocalhos (entre estes, o chocalho mbaraka, bastante importante nos rituais guarani mbya) que são vendidos na beira da rodovia.

Sobre as pinturas corporais, Leandro relatou que embora tenha passado a conviver bastante com os mais velhos na casa de reza quando adolescente, não lembrava das pinturas que eles utilizavam, apenas dos relatos sobre elas.

“Os mais velhos usavam o jeguaa⁷ (cordão de rosário) quando estavam na casa de reza, não usava quem quisesse. Quem usava este tipo de adereço era o mais respeitado, todos respeitavam ele (...) O que sei é que esse rosário é uma proteção que as pessoas mais importantes têm. Já ouvi as pessoas falarem sobre as pinturas no rosto, mas não sei ao certo o que significa. O que acredito, percebo, é que muitas coisas surgiram quando foi necessário se sobrepor e se identificar como indígena. Muitos parentes foram levados a Curitiba, a Brasília e nesse instante percebi que as pessoas começaram a usar as pinturas no corpo. Já ouvi sobre as pinturas que as meninas usam, as pinturas que os meninos usam e porque os meninos usavam tetymakuaa (adereços usados nas pernas e nas articulações)” (Leandro Fermينو, aldeia Palmeirinha).

Esse trecho da entrevista de Leandro é bem interessante para pensar sobre o processo de “retomada” que tanto os movimentos sociais indígenas têm enfatizado, sobre a importância de recuperar saberes e práticas de nossa cultura como ferramenta política e de luta por nossos direitos. Leandro nota que o processo de autoidentificação acabou reacendendo em alguns a necessidade de ter acesso aos saberes ancestrais.

Ao questionar Leandro sobre se ele sabia fabricar tintas, sua resposta demonstrou que embora não as utilize para fazer as pinturas corporais, o processo de fabricação se mantém e é praticamente o mesmo que aquele descrito por seu Nelson, da aldeia Rio D’Areia. Leandro relatou que aprendeu a fazer a tinta preta, para tingir a taquara, e que também usa a cera do mel e o carvão. Sobre o desconhecimento dos mais jovens com relação aos significados das pinturas, Leandro considera que a vivência com os mais velhos está bastante prejudicada nos últimos tempos, e que a fabricação de artesanatos ainda mantém um pouco desse vínculo com as tradições, mas por uma necessidade de produção de renda. Leandro refletiu que a alimentação e o modo de vida dos mais velhos era diferente, então não precisavam vender tantas coisas aos não indígenas, “não era necessário vender nada do que era nosso”.

⁷ De acordo com as entrevistas, o termo jeguaa é usado pelos Mbya tanto para se referir ao cordão de rosário (cordão de sementes) que utilizam em determinadas ocasiões quanto é utilizado para se referir a um tipo de pintura. No trabalho de Silva (2020) sobre grafismos Guarani Mbya na Tekoa Gengibre, município de Erval Seco-RS, cita o termo *jajeguaa* e o traduz como “tipos de pintura”.

Também em janeiro de 2024 entrevistei Francisca Benites, também da aldeia Palmeirinha. Nossa conversa se deu em uma roda de tereré em sua casa, onde havia outras pessoas da família que também participaram do diálogo. Francisca contou que veio para Palmeirinha ainda criança (hoje ela tem 42 anos). Com seus pais, sempre assistia aos rituais e às cerimônias que os mais velhos faziam e fazem até hoje. Francisca tem bastante influência no grupo de mulheres que se organizam para a produção dos artesanatos e cultivam pomares ao redor de suas casas.

Como Leandro, Francisca também lembra sobre seus pais falarem das pinturas corporais, principalmente as aplicadas em meninos e meninas, mas não recorda de tê-las visto quando era criança.

“Tem um nome que eles diziam ‘araku pyxã’, que eram as patas de saracura, dizem que era usada pelas meninas. Eles diziam que não era como hoje, as meninas não se pintavam com maquiagens que não são nossas, é dos ‘juruás’ (não índios). (...) Dos meninos também tem, mas isso já não consigo me lembrar. E hoje tem muita influência de outros povos, por isso muitos meninos se pintam com grafismos de outros povos sem ao menos saber dos significados. Meus pais diziam que os meninos usavam na cabeça um pequeno trançado feito de fibras de plantas, outro adereço era o jeguaa (cordão de rosário) feito de sementes pretas e do rosário, estes eram dos meninos (Francisca Benites, aldeia Palmeirinha)”.

Ao refletir sobre o desconhecimento dos mais jovens com relação às pinturas corporais, ou ao fato de hoje quase não serem utilizadas, Francisca relaciona a proteção espiritual que as pinturas ofereciam ao comportamento dos jovens de antigamente. Para ela, “(...) por isso, as meninas tinham um bom comportamento, não como as jovens de hoje, porque antigamente eram protegidas por esse sinal”. Aqui ela se refere ao sinal aplicado no centro da testa e na planta dos pés das meninas – o *kuruxu* (sinal de cruz). Nos pulsos era feita uma linha com o *yxy* (resina de mel da abelha Jataí, sem ferrão).

Sobre a fabricação das tintas utilizadas pelos mais velhos, Francisca relatou como seus pais produziam a tinta preta sobre a taquara. No entanto, entende que “pintar o corpo” não seria um costume Guarani Mbya, o que me fez refletir sobre o que ela estaria entendendo como “pintar o corpo”. Me parece que a relação da pintura corporal mbya com o sagrado e a proteção espiritual realiza uma espécie de contraponto com a pintura corporal com outros fins. É bastante notável a preocupação com a forma com que o corpo é pintado ou adornado:

“Pegam o mel de abelha, passam nas taquaras e queimam com a brasa deixando com a tinta preta. Dizem que os Guarani não tinham os costumes de pintar o corpo, as pinturas e os grafismos que vemos hoje têm a ver com o que outros povos usam. Para eles tem os significados, mas, nós os Guarani usamos sem saber porque outros povos usam” (Francisca Benites, aldeia Palmeirinha)

Para que pudesse reproduzir o que havia lembrado a respeito das pinturas, Francisca usou tinta guache comprada no mercado (já que não havia a resina do mel da Jataí disponível na aldeia) e pediu a ajuda dos netos para fazer os desenhos em seus rostos. Disse que ia usar somente a tinta preta e talvez a tinta vermelha, já que segundo ela as pinturas Guarani Mbya usam mais a cor preta. No início, Francisca chamou uma das crianças que estavam perto para se agachar e inclinar o rosto para cima, pois assim facilitaria a pintura. Um dos primeiros grafismos reproduzidos no rosto foi o *araku pypo* (rastros da saracura) o qual seria apenas para uso das meninas.

Figura 15: Grafismos sendo reproduzidos no rosto.



Fonte: Autora

Figura 16: *araku pypo* (rastros da saracura) e *kuruxu* (cruz)



Fonte: autora

Figura 17: Pintura da barba da onça



Fonte autora

Figura 18: Pintura do *tape porã* (sinal de caminho)



Fonte: autora

De acordo com as imagens, a primeira pintura, além de conter o rastro da saracura, que é das meninas, apresenta *kuruxu* (cruz), que é um sinal de proteção contra os maus espíritos. Os mais antigos usavam para afastar o mal, principalmente aos mais jovens. Para sair na mata e ir coletar algo na floresta eles usavam esse sinal como uma proteção. O segundo grafismo apresentado nas imagens é a barba da onça - usada apenas nos meninos, principalmente para identificar os *xondaro* (guerreiros) -, e se apresenta como duas linhas horizontais na maçã do rosto. O terceiro grafismo citado pela entrevistada foi o *tape porã* (sinal de caminho), que seria usado pelos meninos como sinal de um bom rapaz, que percorre um bom caminho.

Outra participante mais jovem da pesquisa foi Eva Alves, 47 anos, da aldeia Rio D'Areia. Falo "mais jovem" por conta dessa relação dos Guarani Mbya com a ancestralidade, então mais jovens são todos os que não possuem os conhecimentos tradicionais e, principalmente, são considerados jovens pelos anciãos. Eva é filha de um *xamoĩ*, um grande sábio que atuava durante as cerimônias e rituais que eram realizados na aldeia. Segundo ela, desde muito pequena, junto com seus pais, participava dos diálogos, das cerimônias e dos rituais que aconteciam na casa de reza.

Atualmente, Eva é professora, lecionando nas séries iniciais com as disciplinas de Língua Guarani e Artes. Contou que antes não se interessava tanto sobre a questão dos grafismos e das pinturas corporais, mas quando se tornou professora precisou se aprofundar sobre esses conhecimentos e consultar seu pai sobre eles.

“Segundo o meu pai, os Guarani mais velhos não usavam muito nenhum tipo de pintura ou grafismo no corpo. O que ele me falou é sobre yxy (tinta preta feita do mel da abelha jataí misturada com mel e carvão), que eles usavam nos dedos das mãos tendo como objetivo de se proteger dos males” (Eva Alves, aldeia Rio D’Areia).

O relato de Eva remete ao de Francisca sobre a pintura corporal Guarani Mbya não ser simplesmente um “pintar o corpo”, mas uma inscrição no corpo com fins de proteção física e espiritual.

“Eles não usavam para mostrar, usavam mesmo como proteção espiritual. Os meninos usavam o jeguaa (o cordão de rosário) no corpo e também o trançado do cabelo nas articulações dos braços, das pernas e nos calcanhares como forma de precaver a doença de reumatismo nas pessoas. Os puros Guarani não usavam as pinturas no corpo como hoje vemos, a tinta preta é o que eles mais usam. Mas era para se proteger das doenças físicas e espirituais” (Eva Alves, aldeia Rio D’Areia)⁸

Essa questão pode ser compreendida na medida em que muitos mais velhos preferem não compartilhar certos conhecimentos sagrados, em função de o contato com os *juruás* (brancos) ter promovido a perda de seus territórios e influências negativas em sua cultura. Além disso, parece haver entre as entrevistadas uma percepção de que o uso da tinta preta (e não outras cores) difere a pintura Guarani Mbya de outros povos, e que talvez ela tenha muito mais um sentido de grafismo, de desenhar o corpo com símbolos que aferem proteção ao corpo das pessoas.

Nas duas aldeias, percebi que os mais velhos preferem não revelar tudo que sabem, penso que muito em função de todas as dificuldades que enfrentaram no passado e ainda no presente, como a presença de outros valores e costumes dentro das *tekoa*. Sobre a relação dos mais velhos com os mais jovens, Eva avaliou que:

“O que pode ser percebido é a influência da tecnologia. Muitos deles [jovens] passam horas no celular e acabam de não viver a rotina com a sua família. Antes disso era a presença da religião dos não indígenas que mudou todo o significado para a família. Muitos jovens seguiam as igrejas e esqueceram

⁸ Em Rio D’Areia a expressão “Guarani puros” é bastante utilizada em função da entrada de não indígenas há algum tempo no território. Assim, alguns Guarani Mbya acabaram se casando com não indígenas e os descendentes desses casamentos não são considerados “Guarani puros”.

como viver os costumes dos mais velhos. Essas pinturas, os grafismos e os seus significados já não fazem diferença para os mais jovens que não mais se interessam por usar na convivência da aldeia” (Eva Alves, aldeia Rio D’Areia).

Também em Rio D’Areia, conversei com Marilene Veríssimo, professora de guarani na rede pública estadual, atuando na escola indígena da T.I Rio D’Areia dos anos finais do ensino fundamental ao ensino médio. O relato de Marilene exemplifica bem a influência das igrejas evangélicas nos territórios e o papel da escola como resistência ao apagamento dos saberes Guarani Mbya:

“Desde pequena, meus pais não conversavam muito sobre esse assunto, estavam ocupados com atividades da igreja. Iam nos cultos, viviam como evangélicos e não falavam sobre isso. Nos dias de hoje, sei porque foi necessário fazer atividades voltadas sobre isso” (Marilene Veríssimo, aldeia Rio D’Areia).

A partir das pesquisas que realizou como professora, Marilene relatou conhecer as pinturas voltadas para a proteção de meninas e meninos – o *araku pyxã* (rastros da saracura) nas meninas e o *xivi poapẽ* (garras do tigre) nos meninos. Além disso, Marilene indicou conhecer o uso do *jeguua* (cordão de rosário) pelos meninos para realizarem a dança dos *xondaro* (jovens guerreiros).

Marilene também fez menção a algo que outros participantes apontaram, que o uso das pinturas atualmente seria realizado de forma diferente do que no tempo dos mais velhos.

“Segundo os mais velhos, tinham os momentos certos para usarmos as pinturas, durante as cerimônias e os rituais na aldeia. Mas hoje muitos jovens usam sem muita preocupação com os significados. Outros trazem pinturas que não são do povo Guarani, usam na hora da apresentação para os não indígenas. Quando cantam os cantos sagrados na hora de apresentar, usam várias cores, mal sabem que não são do povo Guarani” (Marilene Veríssimo, aldeia Rio D’Areia).

Percebe-se, tanto na entrevista com Eva, quanto na entrevista com Marilene, que as comunidades enfrentam um impasse com relação aos conhecimentos tradicionais sobre os grafismos e as pinturas corporais guarani mbya. Os mais velhos têm receio em compartilhar certos conhecimentos devido a tempos mais difíceis para o povo Guarani Mbya. Por outro lado, a juventude se abre a muitas possibilidades, incluindo outras identidades indígenas, talvez impulsionadas pela maior visibilidade e representatividade dos povos indígenas em diferentes espaços, como a universidade, o serviço público e a política.

“Na nossa aldeia tem os mais velhos que sabem sobre essas pinturas, mas o que percebemos é que não são todos que gostam de expor sobre qualquer assunto voltado aos costumes dos mais velhos. Eles escolhem a quem repassar, eles ainda sabem fazer as tintas e o grafismo, mas não é para qualquer um que eles falam. Com isso, cada vez que um dos mais velhos tombam vai também estes conhecimentos com eles. (...) O que percebo é que houve muita mistura entre os povos, já não sabemos quais das pinturas ou dos grafismos são do Guarani Mbya. Essa miscigenação das culturas agregou vários conhecimentos, outros significados que antes não tinham e os mais velhos preferem não mais falar ou repassar os conhecimentos para os mais jovens sobre as pinturas e os grafismos por causa disso (Marilene Veríssimo, aldeia Rio D’Areia).

Um exemplo disso é o grafismo da *araku pypo* (rastros da saracura), que os mais velhos faziam com a própria pata da ave. Hoje, os mais jovens chamam de *araku pyxã* (pata da saracura) e fazem com tinta preta. Os mais velhos chamavam um dos grafismos que os meninos usavam de *xivi rendyva* (barba de onça) e faziam de tinta preta no nariz dos mesmos. Outro grafismo era chamado de “garras do tigre”, o qual era feito no queixo dos meninos. Hoje os mais jovens conhecem as garras do tigre e fazem com a tinta guache preta apenas para as apresentações, não usam mais a tinta própria para isso (feita com a resina do mel de Jataí). Nas cestarias, os mais jovens também utilizam outros tipos de grafismo, alguns significados acabam sendo descobertos não através dos mais velhos, mas pela leitura de pesquisas feitas pelos Guarani Mbya de outras localidades.

O artesanato, como mencionado, também tem sido um fator de mudança e transformação dos significados dos grafismos, tendo como finalidade a comercialização. Utilizam-se as tintas industrializadas, inclusive para colorir as penas e as fibras de taquara, visando obter um preço melhor. Os grafismos não têm os mesmos nomes e nem os mesmos significados para aqueles que os produzem. E essa forma de reprodução dos grafismos e da geometria nas tecelagens, os artesãos adquirem pela própria experiência, quando visualizam artesanatos de outros povos. Por isso, também há muitas misturas de significados entre os próprios Guarani Mbya. Na aldeia de Rio D’Areia houve uma miscigenação intensa com os não-indígenas, o que não foi diferente na aldeia Palmeirinha, onde também está presente o povo Kaingang. Este produz outros tipos de artesanato, tecelagens, grafismos, cores e as trocas ocorrem.

Como a aldeia de Rio D’Areia não está próxima à cidade (a distância é de 47 km em estrada de chão), os artesanatos que os mais velhos e algumas famílias

produzem tem outras características. Os recursos usados são os disponíveis na natureza e parte de sua produção nem chega a ser vendida para os não indígenas. O que é produzido por algumas pessoas da aldeia está exposto no Centro de Cultura, espaço de visitação e valorização da cultura Guarani Mbya.

Nas duas aldeias retratadas nesta pesquisa os principais responsáveis em continuar os conhecimentos ancestrais do povo Guarani Mbya são os professores indígenas. Os artesanatos, os grafismos e os significados estão ainda presentes nos conhecimentos dos mais velhos. No entanto, é necessário esse trabalho de despertar e de reavivar a todo o momento a valorização desses conhecimentos, não apenas a questão dos grafismos e dos significados, mas de toda a parte cultural e tradicional do povo Guarani Mbya.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para realizar esta pesquisa foi importante buscar o que havia de construção de conhecimento relacionado aos Guarani Mbya. Uma das primeiras dificuldades encontradas diz respeito à compreensão das parcialidades da língua guarani e os grupos que se formaram a partir dos diferentes dialetos: Mbya, Nhandeva, Kaiowa, Ava-Guarani. Mesmo entre os Mbya, inclusive residindo em uma mesma comunidade, há diferentes percepções e conhecimentos sobre as pinturas corporais. Talvez essas dificuldades nem sejam percebidas por quem não é indígena, haja vista a incompreensão com relação à diversidade dos povos indígenas e a dinâmica de nossas sociedades. Assim, a pesquisa revelou algumas diferenças com relação aos termos, formas de fabricar as tintas, significados das pinturas etc. Além disso, a pesquisa pôde descrever um pouco das questões colocadas para os Guarani Mbya atualmente e as dificuldades que enfrentam em valorizar seus próprios conhecimentos em suas *tekoa*.

Outra questão que se apresentou e que diz respeito à metodologia adotada foi a minha inserção enquanto pesquisadora Guarani Mbya. Percebi que quando o pesquisador faz parte da mesma etnia que os sujeitos participantes da pesquisa, algumas informações podem ser acessadas, enquanto que outros pesquisadores podem não as conseguir. Como afirmei no início, a presente pesquisa partiu de uma demanda das comunidades: o desejo de retomar os saberes ancestrais sobre as pinturas corporais guarani mbya. No entanto, os mais velhos têm muitas ressalvas em compartilhar certos conhecimentos. Nesse sentido, desde o início procurei demonstrar o interesse da pesquisa que, longe da neutralidade, se colocava à disposição do meu povo e de seus anseios.

Sobre os dados a respeito das pinturas corporais, observou-se que muitas pinturas usadas hoje se tornaram necessárias como identificação ou para obter pertencimento como indígena perante a outros grupos no Brasil. Na aldeia Rio D'Areia, que está mais afastada da cidade, parece haver menor necessidade dessa identificação voltada aos "de fora" ou não indígenas. Por outro lado, mesmo longe da cidade, também sofrem com suas influências e poucos jovens convivem com os mais velhos ou buscam conhecer sobre o uso das pinturas, os grafismos e seus significados. Por isso, há apresentações em que os jovens se pintam com os

grafismos de outros povos porque os acham bonitos. Não procuram os mais velhos para saber se podem usar, se possuem algum significado e como as tintas são produzidas. Preferem usar mais cores (além do preto e do vermelho) porque estão acessíveis no mercado. O que nesta aldeia os entrevistados mostraram, é que há sim o seu devido significado e que os mais velhos têm as informações corretas para repassar aos mais jovens.

Na aldeia de Palmeirinha, também é notável a consciência de que os mais velhos precisam ser valorizados e que seus saberes sobre as pinturas corporais não têm tido o devido interesse por parte dos mais jovens. No entanto, as mesmas influências da cidade e dos não indígenas estão presentes no convívio da aldeia, afastando os jovens dos saberes ancestrais. Ou seja, os conhecimentos sobre as pinturas, as tintas e os grafismos estão com os mais velhos; os mais jovens até usam, sabem de alguns significados, mas a prática destas pinturas necessita ser retomada, como se estivessem adormecidas e precisassem de um despertar. Estou certa de que disso depende boa parte do futuro de nossa existência como povo. Nossa ancestralidade e nosso território estão entrelaçados e um não caminha sem o outro.

Considero que este trabalho pôde demonstrar que a pesquisa de observação participativa é muito necessária, em especial quando realizada pelo próprio sujeito que convive com seus pares. Ali está uma biblioteca da sua cultura e tradicionalidade, basta encontrar uma forma de se apropriar destes conhecimentos e saberes para tornar científico. Futuramente como educadores em suas comunidades, os pesquisadores é que farão essa construção da aprendizagem e prática com os seus educandos. Conhecimentos serão reavivados a todo momento, instigando a busca pela cientificidade por meio da pesquisa de observação participativa com os mais velhos.

Por fim, compreendo que os saberes sobre as pinturas corporais guarani mbya estão vivos, mas adormecidos, como mencionado. Esse movimento não é à toa, já que desde 1500 enfrentamos e resistimos a todo tipo de agressão e expropriação. É natural, portanto, que os mais velhos não se sintam seguros para compartilhar o que sabem. Ao mesmo tempo, muitos nas aldeias têm se preocupado com a falta de interesse dos mais jovens, buscando retomar essa relação cotidiana com a ancestralidade, o laço que permite aos mais velhos sentirem-se seguros para compartilhar o que sabem. Como futura educadora indígena, espero que esta

pesquisa possa contribuir nesse propósito e que eu mesma possa me apropriar do que aqui foi descrito para fortalecer minha atuação na escola.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Antonio Cavalcante; CAVALHEIRO, Aline. PERONDI, Miguel A. Assalariamento na Terra Indígena Mangueirinha: estratégias Guarani e Kaingang. **INTERAÇÕES**, Campo Grande-MS, v. 21, n. 3, 2020, p. 461-477.
- ALVES, Caliandra Kevin. **Ângelo Cretã e a luta por direitos indígenas no sul do Brasil: um estudo a partir de sua biografia**. 2019. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Interdisciplinar em Educação do Campo: Ciências Sociais e Humanas – Licenciatura). Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS). Laranjeiras do Sul, 2019.
- BANIWA, Gersem. **Educação escolar indígena no século XXI: encantos e desencantos**. Rio de Janeiro: Mórula, Laced, 2019.
- CAMPOS, Maria Cristina Rezende de. **A arte do corpo mbyá guarani: processos de negociação, patrimonialização e circulação de memória**. 2012. Tese (Doutorado em Memória Social). Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2012.
- CONVENÇÃO para a grafia dos nomes tribais. Revista de Antropologia. n. 2, v.2, p. 150-152, 1954. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ra/issue/view/8378/558>.
- DALL'IGNA, Marta Beatriz dos Santos; ALMEIDA, Antonio Cavalcante de. Iconografia da arte indígena Guarani e Kaingang do sudoeste do Paraná: propósito para a memória das minorias étnicas. **Anais do IX Simpósio Internacional Processo Civilizador**. Ponta Grossa, 2005.
- DELANE, Janaina. **A importância da casa de reza opy'i para a permanência da identidade dos indígenas guarani na aldeia Palmeirinha do Iguaçu (PR): T.I Mangueirinha**. 2021. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Interdisciplinar em Educação do Campo: Ciências Sociais e Humanas – Licenciatura). Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS). Laranjeiras do Sul, 2021.
- DESLANDES, Suely Ferreira. O projeto de pesquisa como exercício científico e artesanato intelectual. In: MINAYO, Maria Cecília de. **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. Petrópolis: Vozes, 2007.
- FAZANARO, Tainá Rabatini. **Trançando o cotidiano: uma abordagem sobre a produção de cestaria guarani mbya**. 2020. Dissertação (Mestrado em

- Antropologia Social). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). São Carlos, 2020.
- GURSKI, Eder Augusto. **Territorialidades guarani: a circularidade e a Terra Indígena Rio D'Areia**. 2015. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade do Centro-Oeste do Paraná (UNICENTRO). Irati, 2015.
- HELM, Cecília Maria Vieira. **Contribuição dos laudos periciais antropológicos para a investigação da antiguidade da ocupação de terras indígenas no Paraná/ Cecília Maria Vieira Helm**. - Curitiba, PR: Edição do autor, 2018.
- INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). Censo Brasileiro de 2010. Rio de Janeiro: IBGE, 2012.
- LAGROU, Els. **Arte Indígena no Brasil: agência, alteridade e relação**. Belo Horizonte: C/ Arte, 2009.
- MATTOS, Carmem Lúcia Guimarães de. A abordagem etnográfica na investigação científica. *In*: MATTOS, Carmem Lúcia Guimarães de; CASTRO, Paula Almeida de. (orgs). **Etnografia e educação: conceitos e usos[online]**. Campina Grande: EDUEPB, 2011, p.49-83.
- MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO ESPORTO. **Referencial Curricular Nacional para as Escolas Indígenas**. Secretaria de Educação Fundamental - Brasília: MEC/SEF, 1988.
- NEVES, Kauana Maria Santos. **Artesanato Mbyá Guarani na comunidade de Yriapú**. 2020. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2020.
- ROCHA, Ana Luiza Carvalho da.; ECKERT, Cornelia. Etnografia: saberes e práticas. *In*: PINTO, Céli Regina Jardim; GUAZZELLI, César Augusto Barcellos. **Ciências Humanas: pesquisa e método**. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2008.
- ROSA, Rogério Reis Gonçalves da. Jaxy e Jaxy Jaterê: o ponto de vista Guarani e de outros povos ameríndios sobre a origem da lua, as constelações e o saci-pererê (primeira parte). **Espaço Ameríndio**, Porto Alegre, v. 16, n. 1, p. 1-46, 2022.
- SEGATO, Rita. Introdução: colonialidade do poder e antropologia por demanda. *In*: SEGATO, Rita. **Crítica da colonialidade em oito ensaios e uma antropologia por demanda**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021, p. 12-41.
- SILVA, Giovani José da; COSTA, Ana Maria Ribeiro F.M. da. **História e culturas indígenas na Educação Básica**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

SILVA, Sandro da. **Os tipos de grafismos na cultura mbya guarani e seus significados na atualidade**. 2020. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Licenciatura Intercultural Indígena do Sul da mata Atlântica). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2020.

STRATHERN, Marilyn. **O efeito etnográfico e outros ensaios**. São Paulo: Ubu editora, 2017.

TOCCHETTO, Fernanda Bordin. Possibilidades de interpretação do conteúdo da arte Guarani. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**. São Paulo, 6 : 33-45, 1996.

VELTHEM, Lucia H Van. Evocar outras realidades: considerações sobre as estéticas indígenas. In: DAMIÃO, Carlos M; BRANDÃO, Caius (orgs.). **Colóquio de Estética da FAFIL/UFG: Estéticas indígenas [ebook]**. Goiânia: Gráfica UFG, 2019.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

Entrevistas realizadas em 2023:

Eva Alves - 44 anos, moradora da Aldeia Rio d'Areia.

Francisca Benites - 42 anos, moradora da Aldeia Palmeirinha.

Leandro Fernandes Fermino - 41 anos, morador da Aldeia Palmeirinha.

Maria Santa - 94 anos, moradora da Aldeia Palmeirinha.

Marlene Verissimo - 42 anos, moradora da Aldeia Rio d'Areia

Nelson Vera Florentino - 90 anos, morador da Aldeia Rio d 'Areia.

