

## Artesanato mbya Guarani: contexto cultural e colonialidade

Maika Pires Milezzi<sup>a</sup> ✉, Shirley Gomes Queiroz<sup>b</sup>

<sup>a,b</sup> Programa de Pós-Graduação em Design, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Campus Universitário Darcy Ribeiro, ICC Norte, Módulo 18, 70.910-900, Brasília, Brazil

<sup>a</sup> maikapires@gmail.com; <sup>b</sup> shirleyqueiroz@gmail.com

**A produção artesanal tradicional de culturas não ocidentais se desenvolve fundamentada em uma estrutura de conhecimento diferente daquela na qual foi desenvolvido o design. Com a crescente desenvolvimento de atividades de design junto a comunidades artesanais, a fim de fomentar a inserção desses produtos no mercado, questionamos se essas atividades podem gerar conflitos. Principalmente no que diz respeito a colonialidade e apagamentos de saberes tradicionais em benefício dos hegemônicos. No caminho para entender essa interação, este trabalho busca localizar a produção artesanal mbya guarani dentro de seu sistema cultural, sua relação com o território, modo de vida e cosmologia mbya guarani, para que se possa entender, posteriormente, os impactos de um projeto de design nessa produção.**

Palavras-chave: design, artesanato, tradicional, guarani, colonialidade.

### ***Mbya Guarani handicraft: cultural context and coloniality***

*The craft production in non-western cultures was developed based on a knowledge structure different from that in which design was developed. With the increasing involvement of design activities in craft-producing communities, we ask if these activities may cause struggle, specially concerning to coloniality and traditional knowledges being erased by hegemonic ones. In order to understand this relation, this article is an effort to locate the mbya guarani craft production in its own cultural system, its relation with the territory, the way of life and cosmology of those people, and thereafter, discuss the outcomes of a design project in this production.*

*Keywords: design, craft, traditional, guarani, coloniality.*

### **1. Introdução**

As relações do design com a produção artesanal, apesar de bastante correntes nas últimas décadas, guardam contornos ainda delicados. Em se tratando de produções tradicionais, situadas em contextos deslocados dos domínios do conhecimento ocidental, essa situação tende a se agravar. O design, enquanto campo de conhecimento, é

fundamentado principalmente em saberes herdados da modernidade europeia, embora tenha agregado outros tipos de conhecimento mais recentemente.

Dentre os diversos caminhos seguidos por designers e demais profissionais que atuam junto a artesãos, boa parte deles consiste em interferir em algumas das etapas da produção, ou no produto em si. Essas interferências apresentam entre si diferenças metodológicas que influenciam no resultado e na forma como os atores diversos reagem a esses processos. Diferenças essas que refletem na possibilidade do surgimento de conflitos e dificuldades para continuidade dos projetos. Quando se trata de comunidades de cultura oral, em que a base do processo de produção do artesanato foi construída sobre conhecimentos tradicionais, essa relação pode se agravar. Com a sobreposição dos conhecimentos tradicionais por conhecimentos externos, corre-se o risco de eliminar uma das partes. Santos (2008) denomina esse fenômeno como epistemicídio “a supressão dos conhecimentos locais perpetrada por um conhecimento alienígena” (p. 208).

Este artigo faz parte de uma pesquisa mais ampla, que objetiva observar mais a fundo a forma como determinadas metodologias de design interagem com a produção artesanal. O objetivo do artigo é apresentar um recorte dessa pesquisa, que localiza a produção artesanal mbya guarani enquanto parte de um sistema cultural complexo. Assim sendo, procura-se conectar alguns aspectos da produção com as especificidades do modo de vida da comunidade, sua espiritualidade e cosmologia, além de suas histórias tradicionais. Para isso, introduzimos brevemente as diferenças no processo de construção de conhecimento entre o ocidente, e comunidades tradicionais de cultura oral a partir de teóricos decoloniais. De forma que, em outra etapa dessa pesquisa, essas informações possam ser cruzadas com uma análise dos métodos de intervenção do design em produções artesanais tradicionais como as citadas acima.

## **2. Conhecimento e colonialidade**

Antes de começarmos a observar como se desenvolve um sistema de produção artesanal baseado em saberes tradicionais, é preciso olhar para o nossos próprios sistemas de conhecimento e entendê-los como fruto de conjunturas específicas que os tornaram o que são hoje. Esses que, por mais que possam aparentar neutralidade, carregam em si uma carga ideológica que ultrapassa o seu conteúdo, chegando à sua forma. Para alguns teóricos de correntes decoloniais, como Dussel (2010), a nossa forma de pensar, construir e validar o conhecimento atualmente está bastante ligada a um processo histórico que colocou a Europa como centro do mundo: o surgimento da modernidade. Ainda para Dussel (2010), a modernidade, como a entendemos hoje, tomou formas que atendiam os interesses de uma Europa em plena expansão

colonizadora, o que acabou por sobrepor as formas de conhecimento europeias às de outros povos dominados nesse processo. O sociólogo Peruano, Anibal Quijano (2010), afirma que desde o início do século XVII, foi elaborado e formalizado um modo de se produzir conhecimento adequado às “necessidades cognitivas do capitalismo”. Não por acaso representados pela Holanda de Descartes e Spinoza e a Inglaterra de Locke e Newton.

Um exemplo desse mecanismo, mais próximo do nosso objeto, é o que acontece com os conhecimentos indígenas de povos da Amazônia a respeito de biodiversidade como aponta Santos (2010). Esses conhecimentos, apesar de extremamente ricos e diversos, não podem ser validados pela ciência, pois não possuem os requisitos metodológicos para serem considerados científicos. Isso possibilita que outros indivíduos que dominam a forma de se produzir conhecimento científico se apropriem desse conhecimento, o testem e o tornem válido perante seus pares. Dessa forma, um conhecimento medicinal outrora tradicional pode ser apropriado pela indústria farmacêutica que o registra em forma de propriedade intelectual - outra forma de controle colonial, dessa vez jurídica.

O design, enquanto uma disciplina de origem europeia, foi fundamentado sobre esse sistema - ainda mais quando se considera a tradição moderna que perdura até hoje em muitas de suas correntes. Além disso, esse pensamento teve forte influência - ainda que não absoluta - na origem do ensino de design no Brasil. (CARDOSO, 2008; BORGES, 2011) Por esses motivos, cabe pensar na relação que designers e outros profissionais têm com sistemas de conhecimentos tradicionais. Alguns desses, como o do povo Mbyá Guarani, fruto de uma tradição oral que se relaciona com a natureza, o cosmos e a espiritualidade de forma bastante distinta da ocidental.

Da mesma forma que a apropriação se utiliza de mecanismos que destituem as comunidades tradicionais de seus conhecimentos, algumas intervenções que objetivam “adaptar” o conteúdo dos conhecimentos tradicionais para uma realidade de mercado (ou acadêmica, etc.), ainda que de forma cuidadosa, que busque valorizar aspectos ligados ao território e tradição, esses movimentos podem agir de forma colonizadora. Isso porque continuamos a classificar esses conhecimentos sob uma lente ocidental, que pode até deixar passar parte dele, mas não vai a fundo nas raízes desses conhecimentos. Por exemplo, entendendo o “conhecimento” aqui colocado como a forma de se produzir objetos de uma comunidade, ou seja sua cultura material, falemos diretamente das ações de design na produção de artesanato tradicional. Essas ações podem ocorrer de maneiras bastante distintas (MILEZZI, 2016), em natureza conceitual e prática. No entanto ainda possuem em comum algumas características, que são: quando designers interferem em uma produção tradicional, atribuem valor às etapas de desenvolvimento daqueles objetos. Algumas práticas tradicionais são consideradas aceitáveis ou até desejáveis. Outras são passíveis de eliminação ou descaracterização.

Obviamente, a classificação do que pode (ou deve) ou não ser alterado é plenamente justificada pelas necessidades do projeto, o contexto do mercado, entre outros parâmetros comuns em projetos de design. Algumas dessas necessidades de projeto, inclusive, são identificadas na própria comunidade produtora - por exemplo: aumentar a geração renda. O que ocorre aqui é a fragmentação de um sistema produtivo tradicional em partes análogas às de sistemas ocidentais, desconsiderando que essas partes podem não ser correspondentes, além de atuarem de forma interdependente com as outras etapas e até mesmo outros setores da cultura da comunidade.

Há um conflito latente entre o que são problemas (de design ou não) a serem solucionados e o que é uma possível agressão ao modo de vida tradicional. A resolução desses conflitos esbarra, ainda, em questões como excessos de uma cultura preservacionista que tem como tendência engessar os modos de vida tradicionais em nome de uma suposta proteção. Trazer à luz esses conflitos vai além de analisar uma metodologia com parâmetros acadêmicos, mas também abrir o diálogo com as comunidades em questão, não só como objetos de pesquisa, mas como produtores de conhecimento.

O que chamamos nesta pesquisa de “artesanato mbya guarani” é um conjunto de objetos confeccionados por essas comunidades com finalidades diversas. Desses objetos, alguns eram destinados ao uso da comunidade e outros apenas para a venda. Dentre esses, alguns eram objetos tradicionais como esculturas de madeira, cestaria, adornos corporais, instrumentos musicais e armas; e outros eram produtos “novos”, resultantes de atividades propostas por entidades parceiras da aldeia. Todos os elementos desses objetos possuem algum significado: da matéria prima, à fase da lua em que é fabricado, os grafismos que possui, a forma do animal na qual foi esculpido, a reza, quem fez, como fez, entre outros fatores. Alguns desses objetos adquiriram características híbridas, cujo motivo pode ser o acesso aos materiais, busca por inovação, entre outros fatores. Mesmo nos objetos híbridos existe algo que podemos chamar de “modo guarani” (ou o *nhandereko*) que persiste apesar dessas mudanças. Uma pulseira feita com fio de *nylon* e miçangas compradas na cidade, por exemplo, continua sendo uma pulseira mbya guarani. Seja por possuir um grafismo que significa algo que vai trazer um benefício para pessoa que usa, seja porque foi fabricado dentro daquele modo de vida. Para compreender como essas relações ocorrem, é preciso primeiro explorar brevemente o funcionamento da cultura mbya guarani, suas estruturas, no que toca a relação com sua cultura material, além de algumas implicações políticas atuais que também influenciam nos seus processo de produção.

## **2.1. Contexto, território, cosmologia e espiritualidade: como se desenha o cenário onde os objetos são produzidos**

Os Guarani são uma das etnias mais numerosas do Brasil, contando com cerca de trinta e cinco mil pessoas distribuídas pelo litoral sul e sudeste e interior do Mato Grosso do Sul. Continuam vivendo de acordo com seus costumes apesar do contato com os não-índios desde a colonização. (CELESKI, 2013) Isso ocorre devido a suas características restritivas em relação ao que “vem de fora”, como o sistema educacional. Atualmente os Guarani se dividem em quatro subgrupos que subsistiram dos 14 que podiam ser contados nos séculos XVI e XVII, são eles: Chiriguano, Kayová, Chiripá ou Nhandeva e Mbya. A extinção desses grupos é resultado de processo como a incorporação por outros grupos, guerras de extermínio, genocídio, epidemias e endemias associadas a redução dos seus territórios, segundo Chamorro (apud IKUTA, 2002). Alguns autores identificam apenas três subgrupos na etnia guarani, e as fontes divergem a respeito dos motivos da divisão e o que distingue os grupos (IKUTA, 2002)

O subgrupo Mbya atualmente é composto por cerca de oito mil pessoas (IBGE, 2016) que vivem nas regiões litorâneas da América do Sul. Os lugares onde os Mbya vivem são escolhidos pelos recursos de fauna e flora e formações rochosas (chamadas de ruínas) que segundo a tradição foram mostradas por *Nhanderú* - criador da terra pela cultura guarani. Quando nas condições ideais, essas terras são chamadas de *yvy porã* (terra boa). De acordo com a cultura ancestral, os Mbya estão em constante busca da *Yvy marã ei* - a Terra Sem Males - o que fez (e faz) com que as famílias viajassem em busca desse local onde se pode viver “o modo de ser guarani”. (GAUDITANO et al, 2006. apud CELESKI, 2012)

A subsistência do povo Guarani é baseada principalmente na agricultura, caça, pesca, coleta e criação de pequenos animais. Atualmente tem sido complementada por outras atividades como a venda de artesanato, prestação de serviços temporários externos, aposentadorias de alguns indivíduos e doações. Há uma relação fundamental entre aumento da produção de artesanato pelos Mbya e a falta da *yvy porã* (terra boa). Como exemplo, os autores citam a comunidade do Morro dos Cavalos/ SC (*Tekoa Itaty*) - local da realização desta pesquisa - em que uma parte da terra é íngreme, infértil e com solo composto de muitas pedras. Essas características dificultam o cultivo. (LITAIFF et al., 2000. apud IKUTA, 2002)

Apesar das características nômades do povo, a sua cultura material é intimamente ligada ao território. Aqui entende-se território não só como “terra” ou “lugar”, mas o território no sentido antropológico, que engloba a paisagem, a ecologia e sua relação com o povo dentro de uma lógica própria. Desde as plantas que crescem no local, os animais, os rios, entre outros elementos, com seus respectivos significados dentro daquele sistema cultural; além da maneira como esses elementos interagem entre si e

com a população humana; todos esses elementos fazem parte do território. Dessa forma, a composição do artesanato mbya vai estar ligada ao tipo de material com que é produzido, assim como seus significados culturais e religiosos. O território - por influência, por exemplo, das condições climáticas e geográficas em que os objetos são utilizados e fabricados - também reflete no desenvolvimento vernacular tanto dos objetos quanto dos métodos. Por exemplo, cestos de taquara só puderam ser desenvolvidos porque existiu taquara disponível na região, também porque se fez necessário um objeto para se carregar os alimentos colhidos. O modo de se fazer esses cestos, desde o tipo de trançado e corte das fibras, o tipo de desenho dos grafismos ou a época em que a matéria prima é colhida depende das condições climáticas e tipos de ferramentas disponíveis naquele território. Além da influência do *modo mbya guarani* - que é diferente de outros grupos - de lidar com todos esses elementos, sua espiritualidade e cosmologia também é importante nesse processo. Os Mbya possuem uma visão própria sobre o significado do território que é diretamente ligado ao modo de vida guarani - o *Nhandereko*, também traduzido como “nosso sistema”. Para eles, o lugar para se construir um *Tekoa* (aldeia) são lugares revelados pelos anciãos e líderes espirituais e tem a ver com o “espaço, tempo, convivência, terra, animais, plantas medicinais, deuses e da crença, ou melhor o nosso *yvy rupa* (território ou berço da terra), tudo junto.” (ANTUNES apud MOREIRA, 2015).

Voltando à cultura material, pode-se dizer que apenas essa combinação de fatores faz com que aquela categoria de objetos adquira tais características com o passar dos séculos; em outras palavras, toda uma teia de relações que envolve a existência daquele povo naquele local. Assim, a terra escolhida pelos Guaranis para se estabelecerem deveria ter as características corretas para cumprir as necessidades do grupo. Com os conflitos por terra, muitas vezes, os locais de estabelecimento das aldeias não correspondem ao que era esperado, e isso irá se refletir nos objetos produzidos. Junto com outras condições de hibridismos e trocas culturais com outros grupos humanos, forma-se um contexto único em que são produzidos objetos que, ao mesmo tempo, carregam características tradicionais e contemporâneas - sempre tendo em vista o processo e o objeto.

Dentre outras características que moldam a forma tradicional de produção Guarani, alguns autores apontam a forma de organização econômica e social das comunidades. Souza e Ikuta (2002) afirmam que, a respeito das relações econômicas, o sistema produtivo Guarani original não produz excedentes. O que é, em parte, causado pela religiosidade acentuada e da mentalidade animista. O sucesso produtivo não é considerado como resultado exclusivo das atividades econômicas, mas possui influência cosmológica. Destaca-se, ainda, a grande preocupação com os problemas do destino

sobrenatural do ser, com o predomínio da religião sobre outras partes da totalidade sócio-cultural, inclusive da economia (IKUTA, 2002)

Na organização do trabalho, segundo Vietta (1992 apud IKUTA, 2002), existe divisão de papéis de gênero que se mantém até os dias de hoje, apesar de relativamente flexível. Celeski (2013) relaciona essa divisão com um dos mitos de origem do povo Mbya, em que a mulher surgiu do cesto e o homem do arco. O que explica o fato de as cestarias serem tipicamente feita por mulheres, enquanto armas são fabricadas pelos homens. Essa divisão de gênero tem implicações em atividades contemporâneas como a venda do artesanato nas cidades que é feita majoritariamente pelas mulheres. Quando questionados a respeito do por que de as mulheres venderem o artesanato, durante as oficinas na aldeia Itaty, as respostas variaram entre “os homens terem vergonha de vender” ou pelo estereótipo de “desocupação” e mendicância com que a venda na rua é associada; também que as mulheres venderiam mais facilmente os objetos.

Para Vietta (1992 apud IKUTA, 2002) o sistema social dos Mbya, de forma mais ampla, é estruturado por relações de reciprocidade. Tanto a busca da terra perfeita quando a busca da *aguyje*, a perfeição individual, são alcançadas com práticas de reciprocidade, assim como a circulação econômica e o prestígio social das comunidades Guarani também são baseadas nesses princípios.

O artesanato tem papel fundamental dentro da organização social mbya. Para Alexandrina Silva (2015), por meio do artesanato se pode compreender vários aspectos da organização do povo Guarani Mbya, como as relações entre os indivíduos e entre as aldeias diferentes, além de ser importante também para o aprendizado dos costumes e do funcionamento da natureza. Em suas palavras:

Através do artesanato que adquirimos conhecimentos sobre o tempo, as fases da lua, o período adequado para colher a matéria prima da mata e o tempo de secar, de trançar ou de preparar para a confecção artesanal. (SILVA, 2016 p.12)

Por sua vez, o modo de vida que Silva (2015) relaciona com o fazer artesanal, é profundamente fundamentado na cosmologia e na espiritualidade guarani. Pensamento que se repete no que diz o antropólogo Aldo Litaiff (2004). O autor cita a forma como o conhecimento é passado de geração em geração através das histórias dos deuses e heróis da cultura mbya. Ele também identifica nas histórias (mitos) por ele pesquisadas ao longo de vinte anos junto aos Guarani Mbya, que algumas delas atuam como fundamentação da forma como os Mbya vivem hoje, como o que diz respeito aos movimentos geográficos tomados recentemente por esse povo. Por exemplo, na história dos irmãos *Kuarai* (Sol) e *Jacy* (Lua) que, em seu percurso na busca da casa de seu pai *Nhanderú* (Deus Maior), demarcam os caminhos por onde o povo Mbya iria transitar em busca de seu território. Histórias como essas reforçam e justificam a relação com território

e influência da dinâmica das comunidades mbya sobre ele. (LITAIFF, 2004) Portanto, mostra como os mitos influenciam e justificam alguns dos comportamentos contemporâneos desse povo.

Como é típico de culturas orais, existem inúmeras versões de cada uma das histórias. Essas variações ocorrem tanto de um subgrupo guarani para o outro quanto de uma aldeia para a outra (possivelmente cada ancião guarani as conta com suas próprias especificidades). Ou seja, não existe uma versão oficial, e todas as versões são igualmente válidas. Naturalmente, os pesquisadores que se dedicaram a essas comunidades fizeram as suas escolhas. Mas consideraremos aqui algumas versões diferentes e até conflitantes das histórias, pois elas compõem a realidade que estamos observando. Dessa forma, assim como Litaiff faz uma análise da estrutura, como comentamos nos parágrafos anteriores, cada uma das aldeias, famílias, ou lideranças possui suas próprias lógicas e formas de encarar e explicar a realidade. Com esses relatos, podemos identificar parte da influência da cosmologia e da espiritualidade em diversas etapas da produção do artesanato e da sua utilização. As histórias da criação do universo, identificam partes do processo de produção do artesanato, por exemplo, os períodos de extração de matéria prima, de plantio das sementes, ou que se pode trabalhar:

“Quando a Lua está em fase nova, ela ainda é considerada uma criança e nesta fase que nós seres humanos, as plantas os animais, enfim, todos os seres vivos estão mais sensíveis.(...) Conforme a Lua vai crescendo até chegar na fase cheia, é a fase em que podemos então plantar, fazer artesanatos... Na Lua nova também é bom para semear, pois evita a vinda de pragas.” (MOREIRA, G. et al, 2016. p. 16)

Nessas colocações é clara a fusão entre o mito/história e os conhecimentos a respeito do funcionamento da natureza. Uma coisa é indistinta da outra, e não por acaso, pois a forma de conhecimento tradicional mbya não categoriza esses conhecimentos em áreas diferentes tal qual o sistema de conhecimento ocidental. Ou seja, não podemos dimensionar ou hierarquizar a importância do respeito à “infância da lua” (*Jacy*), ou do controle de pragas. Ambas as informações coexistem no mesmo sistema. Essa indistinção entre natureza e espírito, divindades e seres mundanos é observada também no que (nós) podemos chamar de processos de produção. A forma como a matéria prima é extraída, assim como o tempo correto para a extração, também obedece essa lógica. Como vemos nessa fala de Timóteo de Oliveira, artesão mbya, entrevistado na pesquisa sobre as esculturas de madeira de Gonçalves (2015):

“Timóteo também fala que quando vai ao mato colher a madeira para fazer os bichinhos, primeiramente tem que pedir permissão ao espírito da natureza e da árvore. Essa, é cortada bem baixa para que possa brotar de



novo, pois se não souber cortar ela não brota mais. Também se não pedir permissão ao “donos a noite” quando vai dormir não consegue fazê-lo, porque os espírito da árvore vem atrás da pessoa. Essa pessoa começa ter pesadelos e vários tipos de sentimentos ruins ou começa adoecer. Quando vai colher as ervas medicinais também é a mesma coisa, tem que pedir licença para os espíritos, se não o faz, o chá, às vezes não funciona. (GONÇALVES, 2015. p. 13)

Aqui encontramos também informações a respeito do “funcionamento”, não do objeto, pois o exemplo se refere ao chá, que pode não funcionar se o processo não for feito corretamente; indício de como o processo de produção dentro do sistema *Nhandereko* deve obedecer certos critérios para cumprir a sua função, que também faz parte do mesmo sistema. Também identificamos o princípio da reciprocidade: é preciso cumprir a sua parte - pedir permissão ao espírito da natureza, por exemplo - para se obter o que se busca. E também lidar com a natureza da forma correta, ou seja de acordo com o *Nhandereko*, que ensina a forma de se cortar a árvore para que ela brote novamente. Essas informações são passadas de uma geração para outra por meio das histórias tradicionais. Litaiff (2004) aponta que são os fragmentos dos mitos contados pelos mais velhos, que ensinam as crianças mbya a maneira de se fazer as coisas. Algo como: “Faz-se assim por que o deus fez dessa forma, que é a forma correta.” Essa dinâmica, que é também fundamentada na observação das ações dos mais velhos, faz parte do processo de ensino e aprendizagem.

Nas histórias mbya, os animais também tem grande importância. Eles aparecem, por vezes, como auxiliares dos deuses na criação do universo - como o Beija Flor que auxilia *Nhanderú Ete* na criação - em outras, como parte importante dessa criação. Alguns animais fazem parte do modo de vida guarani como alimento ou possuem propriedades medicinais. Essas relações de utilidade também são traçadas a partir das histórias e é por meio delas que o conhecimento é passado para as próximas gerações, da forma como indicou Litaiff (2004). Informação que é confirmada por pesquisadores mbya como Gonçalves (2015). Para ele, as esculturas de bichinhos de madeira, são uma forma de repassar para os mais jovens a importância e as utilidades dos animais. Além disso, o modo de fazer as esculturas, desde a extração correta da matéria prima até a observação dos rituais e técnicas de produção, também fazem parte desse processo de aprendizagem, segundo Gonçalves. Ele cita que as crianças acompanham os pais na hora de fazer as esculturas, e aprendem com a observação. Dessa forma podemos dizer que uma animal representado numa escultura está relacionado com seu correspondente no mito e no cotidiano. Essas relações de significados se retroalimentam: objeto e histórias são importantes para o aprendizado e conseqüente preservação do animal real

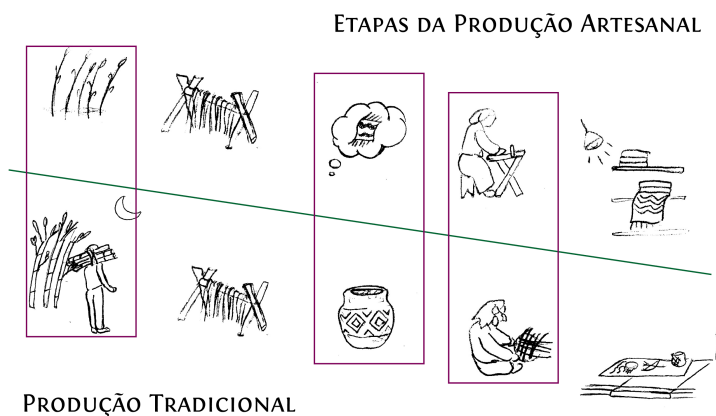
no cotidiano. Por sua vez, as histórias e esculturas existem porque o animal existe e é importante para a comunidade.

## 2.2. Objeto e processo na lógica Mbya

Como dito anteriormente, os objetos artesanais guarani eram tradicionalmente feitos apenas para uso próprio da aldeia, mas acabaram sendo deslocados também para um contexto de venda. Por esse motivo, muitas de suas características se modificaram, mas outras se mantiveram. De acordo com Ikuta (2002), incentivados pelo aumento do turismo, os Mbya passaram a fazer alguns objetos exclusivamente para venda. Ainda segundo a autora, passaram também usar corantes artificiais e fios de nylon para fazer as amarrações das cestarias; além de mudanças nas formas e finalidades. Apesar disso, não deixam de ser objetos mbya guarani, pois o conhecimento que os gerou não se desfez na contemporaneidade. Tanto no uso, quanto na forma e no processo de produção, esses objetos estão inseridos no *Nhnandereko*. Assim, nosso questionamento é o que, na configuração desses objetos e processos produtivos, marca a diferenciação entre objetos mbya e outros objetos artesanais.

Apesar de existirem diversas concepções e disputas em torno do termo “artesanato” (MILEZZI, 2016) adotaremos aqui um modelo de processo de produção que se aproxima dos métodos de artesanato popular brasileiro. As etapas levantadas tem origem na experiência prática da pesquisadora, além de registros internos da organização onde que realizou a ação na comunidade mbya estudada nessa pesquisa. Comparando um modelo simplificado do processo de produção de artesanato popular de forma genérica, e de artesanato de cultura tradicional (Figura 1), podemos pontuar algumas diferenças importantes.

Figura 1: Comparativo de etapas da produção artesanal



Fonte: Milezzi, M. P. (2016)

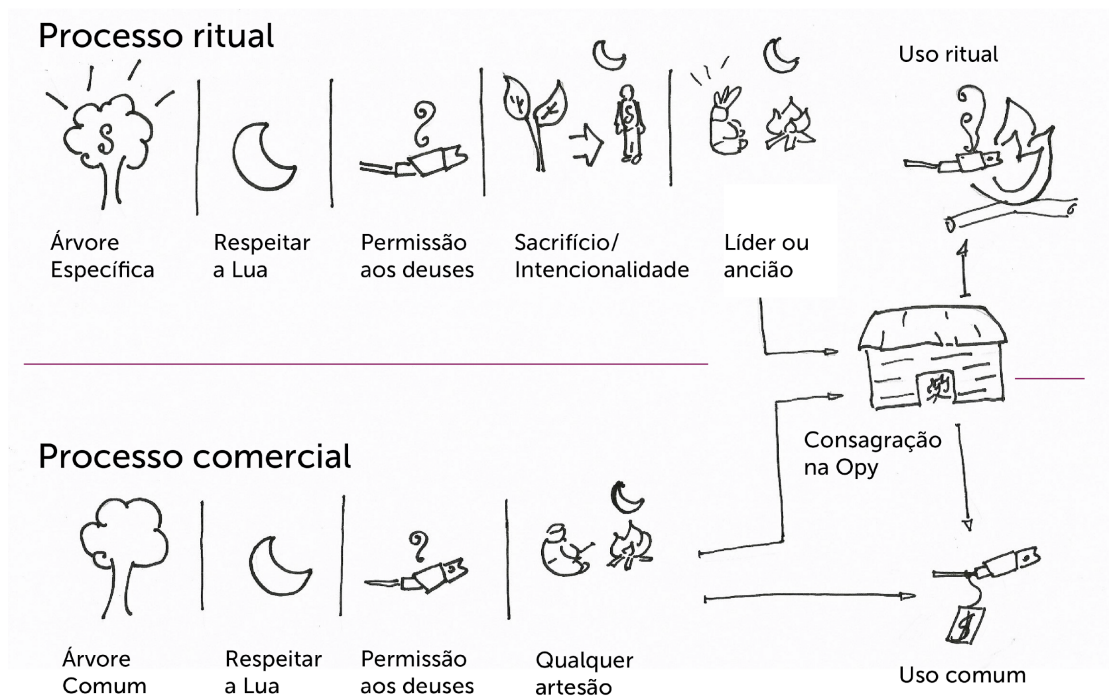
Na primeira etapa “extração” da matéria prima (em se tratando de objetos que possuem essa etapa) a produção tradicional observa condições da natureza, como as fases da lua por motivações práticas ou cosmológicas e espirituais. Na cultura mbya, por exemplo, a lua (Jacy) é um deus que precisa ser respeitado (ANTUNES, 2016). O tipo de material utilizado também é um fator importante. Ainda que possamos inferir que a maioria dos artesãos pensem a respeito dos materiais que usam, mais uma vez, os critérios de escolha e a forma como é extraído o material no processo tradicional é ligada à cosmologia e espiritualidade. Quando chegamos na etapa de confecção, surge um outro ponto importante: no modo genérico, a concepção do produto costuma ser fruto da criatividade do artesão, de inspiração em outros trabalhos ou mesmo de um processo de design. Já no modo tradicional, o desenvolvimento dos objetos costuma ser vernacular e ligado a uma noção de ancestralidade, alguns chegando a ser parte dos mitos de origem da etnia. Isso não significa que o artesão tradicional não tenha nenhuma autonomia criativa, mas que a lógica principal desse tipo de produção se fundamenta num sistema de aprendizagem por repetição, observação e cultura oral, como citado no tópico anterior. Esse sistema tradicional também fundamenta que a experiência e a posição social da pessoa que desenvolve o trabalho influencie no resultado final, o que pode coincidir com o modelo genérico, se considerarmos critérios como experiência do artesão, mas esbarra em outros valores. Por exemplo, certos objetos possuem determinadas funções se forem confeccionados por líderes espirituais, o que nos leva a uma reflexão a respeito da função do objeto estar ligada à intencionalidade de quem o fez. A questão da “função” do objeto no contexto tradicional ainda é permeada pelo objetivo de quem o confeccionou (a intenção) e pela forma, matéria prima e decoração que fazem parte de um sistema simbólico específico. Por fim, a etapa final se refere ao uso do objeto. Embora ambos os modelos possam direcionar seu processo para fins comerciais, no modelo tradicional parte desse objetos é destinada a uso interno e ritual na comunidade.

Pensando nessas especificidades, observamos que há diferenças no processo de fabricação de um mesmo tipo de objetos feitos com finalidades diferentes, em que o que varia é maneira como cada uma das categorias listadas acima é executada. Um dos motivos para essa diferenciação no processo acontece porque existem diferenças entre os objetos feitos com finalidade comercial e os feitos para uso interno ou ritual. Podemos observar essas diferenças com mais clareza utilizando como modelo o processo de fabricação do *petyngua*.

O *petyngua* é um tipo de cachimbo guarani feito de madeira ou cerâmica e utilizado em rituais ou no dia-a-dia. É um objeto de grande importância social e espiritual na cultura mbya. Por estar ligado aos mitos de origem do universo e da vida, é considerado

um objeto sagrado. Suas funções passam por conferir clareza intelectual para quem o utiliza (normalmente com fumo de corda) além de estabelecer uma conexão com *Nhanderu*, o deus maior. Pode ser utilizado por toda a comunidade, mas possui uma importância especial para os líderes espirituais. (MILEZZI, 2016) No seu contexto tradicional, cada *petyngua* é confeccionado desde o início para uma pessoa específica e deverá cumprir uma função ligada àquela intencionalidade. É apontado como um símbolo material da cultura mbya junto com a *Opy* (casa de reza) (SILVA, 2015). Talvez, por esse motivo também tenha despertado bastante interesse de compradores externos à comunidade. Durante a pesquisa de campo, quando questionada se existia alguma diferenciação no processo de fabricação do *petyngua* para uso interno e para venda, a pessoa entrevistada informou que existem sim diferenças, que são apontadas na imagem e detalhadas no quadro abaixo:

Figura 2. Dimensões do processo do *petyngua*.



Fonte: Milezzi (2016).

Quadro 1: Modo de fazer do *petyngua* tradicional e comercial

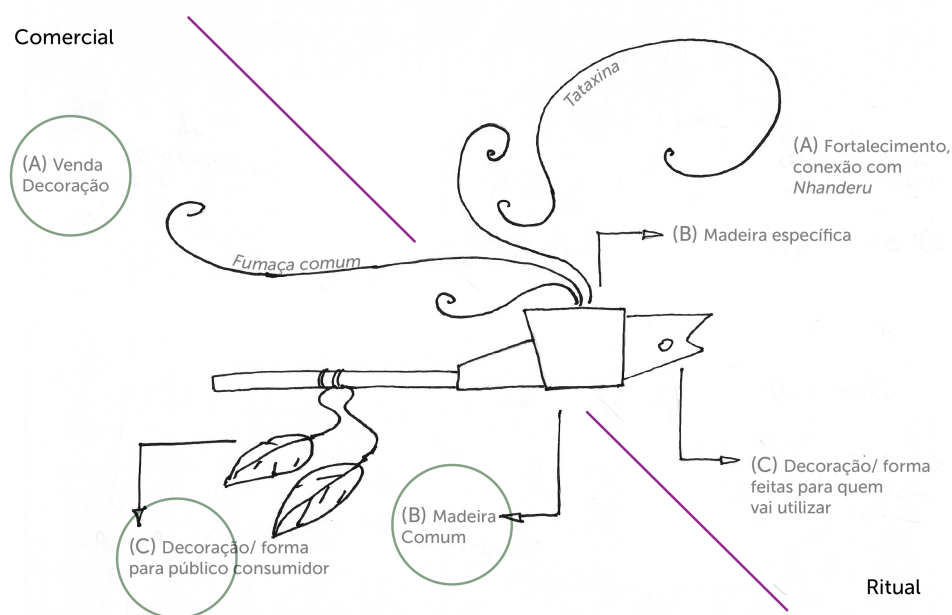
Modo de fazer do <i>petyngua</i> tradicional e comercial		
O que	Quem	Como
<b><i>Petyngua</i> Tradicional</b>	Ancião, ou líder espiritual/ pessoa de linhagem de líder espiritual	Escolher a árvore certa; pedir permissão aos espíritos/ deuses; extrair na lua crescente; fazer isso como um sacrifício para a pessoa que vai usar o objeto para proteger, seu espírito; esculpir a forma do corpo do <i>petyngua</i> ; cortar e encaixar a piteira de taquara a; consagrar na casa de reza.
<b><i>Petyngua</i> Comercial</b>	Qualquer artesão mbya	Escolher a árvore (sem as mesmas restrições do tradicional); pedir permissão aos espíritos/ deuses; Extrair na lua crescente; Esculpir a forma do corpo do <i>petyngua</i> ; Cortar e encaixar a piteira de taquara; Consagrar na casa de reza (se o comprador solicitar); Venda como artesanato; Uso decorativo ou outros fins.

Fonte: Milezzi (2016).

A comparação dos dois processos demonstra que, independente da finalidade, ambos respeitam os princípios do modo de vida mbya guarani, o *Nhandereko*. No entanto, alguns desses princípios são deixados de lado no objeto com finalidade comercial. Isso ocorre porque no que toca o modo de vida do artesão e a sua relação com o entorno, os princípios extrapolam o processo de produção e tratam de algo maior que é o “destino sobrenatural do ser” como apontou Ikuta (2002). O artesão continua agindo dentro do *Nhandereko*, como em outros momentos da sua vida. Mas quando observamos as dimensões dos objetos fabricados, percebemos que a finalidade do objeto faz diferença no processo.

Para observar mais claramente o impacto das diferenças dos processos nos objetos finais, fazemos uma comparação desses objetos formalmente muito semelhantes, mas que possuem diferenças estruturais. A figura esquemática a seguir demonstra como ficam essas diferenças:

Figura 3. Dimensões do objeto *petyngua*.



Fonte: Milezzi (2016).

As parte apontadas na imagem, são melhor detalhadas no quadro a seguir:

Quadro 2: Comparação entre *petyngua* tradicional e comercial

		Tradicional	Comercial
<i>Petyngua</i>	<b>(A) Uso</b>	Casa de reza; uso pessoal	Decorativo; recreativo
	<b>(B) Materiais</b>	Madeira específica ou barro; taquara.	Qualquer madeira ou barro; taquara.
	<b>(C) Forma/decoração</b>	Simbólica dentro da tradição	Estética
	<b>(D) Modo de fazer</b>	Por ancião ou líder espiritual	Qualquer artesão

No contexto tradicional, como dito anteriormente, todas as etapas e escolhas da produção vão ter um impacto no seu uso tradicional ou ritual. Já o objeto destinado a venda não precisa cumprir todos os requisitos - embora alguns compradores específicos peça para que o seu petyngua passe por etapas rituais. Mas não aprofundaremos nessas relações específicas.

Mesmo em objetos alterados por hibridismos e trocas culturais, o processo de produção tradicional ainda segue os princípios do modo de vida e são intrinsecamente ligados a outros aspectos da organização social da comunidade - em suas dimensões práticas, simbólicas ou cosmológicas e espirituais.

### 3. Conclusão

Essa parte da pesquisa esboçou o contexto em que alguns dos objetos guarani mbya estão inseridos. Não é possível, no entanto, pretender que essas conclusões sejam definitivas ou exatas. É preciso, de outra forma, considerar a realidade avaliada como algo dinâmico e (porque não?) vivo; que estará em constante mutação e apresentará novas faces em cada nova interação entre designers e comunidades mbya.

A continuação da pesquisa abrange também uma observação cuidadosa de alguns dos métodos utilizados nas intervenções de designers em comunidades produtoras de artesanato, e também do que já foi produzido na área do design de crítica sobre esse tipo de ação. Os próximos passos da pesquisa, após a etapa apresentada neste artigo, consistem em decompor em “ações” algumas das principais metodologias de intervenção do design em comunidades produtoras de artesanato, e verificar quais aspectos do processo de produção tradicional mbya elas afetariam e de que forma, ainda tendo como referencial teórico uma perspectiva descolonial da construção do conhecimento.

### Referências

- ANTUNES, Elizete. **História do mito na educação guarani**. 2015. 23 f. TCC (Graduação) - Curso de Licenciatura Intercultural Indígena do Sul da Mata Atlântica, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.
- ANTUNES, Eunice. Entrevista concedida a Maika Pires Milezzi. Aldeia Itaty, Palhoça, SC. Junho de 2015.
- BORGES, Adélia. **Design e Artesanato: o caminho brasileiro**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011. 239 p.

- CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. 3. ed. São Paulo: Blucher, 2008. 276 p.
- CELESKI, Jessica. **Desenvolvimento de Embalagem para produtos Kunhangue Rembiapó**. 2013. 151 f. TCC (Graduação) - Curso de Design, Departamento de Metal Mecânica, Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.
- DUSSEL, Enrique. Meditações Anticartesianas sobre a origem do antidiscurso filosófico da modernidade. In: **Epistemologias do Sul**. Boaventura de Sousa Santos e Maria Paula Menses (orgs). São Paulo: Editora Cortez, 2010. pp. 341-395
- GONÇALVES, Adelino. **Mba' Erei Eri Ra Anga: As esculturas de madeira e seus aprendizados**. 2015. 23 f. TCC (Graduação) - Curso de Licenciatura Intercultural Indígena do Sul da Mata Atlântica, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.
- IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Estudos Especiais: o Brasil indígena**. 2016. Disponível em: <<http://indigenas.ibge.gov.br/estudos-especiais-3/o-brasil-indigena/povos-etnias.html>>. Acesso em: 15 abr. 2016.
- IKUTA, Agda Regina Yatsuda. **Práticas fitotécnicas de uma comunidade indígena Mbya Guarani, Varzinha, Rio Grande do Sul: da roça ao artesanato**. 2002. 319 f. Tese (Doutorado) - Curso de Fitotecnica, Faculdade de Agronomia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.
- LITAIFF, Aldo. O "Kesuíta" Guarani: Mitologia e territorialidade. **Espaço Ameríndio**, Porto Alegre, v. 3, n. 2, p.142-160, dez. 2009.
- LITAIFF, Aldo. Os filhos do sol: mitos e práticas dos índios Mbya- Guarani do litoral brasileiro. **Tellus**, Campo Grande, v. 1, n. 6, p.15-30, abr. 2004.
- MILEZZI, Maika Pires. **O artesanato guarani entre o encanto e o conflito: A intervenção do design na produção de artesanato tradicional sob uma ótica descolonial**. 2016. 136 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Design, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2016.
- MOREIRA, Geraldo; et. al. **Calendário cosmológico: Os símbolos e as principais constelações na visão Guarani**. 2015. 52 f. TCC (Graduação) - Curso de Licenciatura Intercultural Indígena do Sul da Mata Atlântica, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.
- MOREIRA, Marcos. **Visão Guarani sobre o Tekoa: Relato do pensamento dos anciões e líderes espirituais sobre o território**. 2015. 22 f. TCC (Graduação) - Curso de Licenciatura Intercultural Indígena do Sul da Mata Atlântica, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.



QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. In: **Epistemologias do Sul**. Boaventura de Sousa Santos e Maria Paula Menses (orgs). São Paulo: Editora Cortez, 2010. pp. 84-130

SANTOS, Boaventura de Sousa. MENESES, Maria Paula. Introdução. In: **Epistemologias do Sul**. Boaventura de Sousa Santos e Maria Paula Menses (orgs). São Paulo: Editora Cortez, 2010. pp. 15-27

SILVA, Alexandrina da. **O grafismos e significados do artesanato da comunidade Guarani da linha linha gengibre**: Desenhos na cestaria. 2015. 31 f. TCC (Graduação) - Curso de Licenciatura Intercultural Indígena do Sul da Mata Atlântica, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.