

2. Por quê cultura material indígena?

2.1. Do Global ao étnico

2.2. A cultura material indígena

A discussão central deste capítulo é o fenômeno da importância crescente que manifestações “primitivas” e populares assumem em nossos dias. Trata-se de uma atração e de um fascínio contemporâneo por referências do passado.

A cultura material indígena brasileira será aqui o nosso recorte e servirá de base teórica para os próximos capítulos.

2.1. Do Global ao étnico

Freqüentemente, em nossos dias, encontramos produtos ou trabalhos de design cujos motivos são inspirados na cultura material indígena ou simplesmente no artesanato e nos fazeres regionais baseados em tradições de culturas populares⁴.

Entender o porquê deste fenômeno em nossos tempos pós-modernos constitui o eixo de abordagem para a discussão central deste trabalho dentro do campo do design.

A cultura material indígena aqui será representada pela ornamentação corporal dos índios Kayapó, cujo repertório iconográfico encontra terreno mais fértil para apropriação dentro do segmento do design de jóias.

Procuramos então, entender como se articulam e se relacionam sistemas simbólicos tão distintos e muitas vezes conflituosos na contemporaneidade.

Em outras palavras, esforçamo-nos em perceber o porquê e como um designer, produtor legitimado de objetos de cultura material em nossa sociedade, se apropria das manifestações estéticas indígenas e paralelamente, como tais comunidades reagem diante de uma demanda cada vez mais crescente de suas representações culturais. Ou seja, dedicamo-nos a investigar o valor simbólico de tais manifestações em instâncias culturais tão distintas.

Para podermos iniciar a reflexão buscamos ancorar nossas bases nos conceitos e implicações que circundam o termo pós-modernidade.

Seguindo as ponderações de David Harvey⁵, a melhor maneira de entendermos a cultura pós-moderna é buscar as bases no próprio modernismo.

As verdades absolutas, a crença em um progresso linear e o planejamento racional em ordens sociais ideais sob condições padronizadas de conhecimento e de produção retratam um modernismo positivista, tecnocêntrico e racionalista. Acreditava-se que o sujeito moderno possuía uma identidade bem definida e localizada no mundo social e cultural.

⁴A noção de *cultura popular* usada neste trabalho é baseada na abordagem de Néstor Garcia Canclini em *As culturas populares no capitalismo*, em que este autor as caracteriza como o resultado de uma apropriação desigual do capital cultural. Desta forma, determinadas comunidades acabam por realizar uma elaboração específica das suas condições de vida através de uma interação conflitiva com os setores hegemônicos.

⁵HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo:Edições Loyola, 1992, p. 45-67.

Dentro da esfera do universo estético, o modernismo se preocupava com a linguagem, com uma forma especial de representação de verdades imutáveis, ainda que oscilasse de forma pendular entre as posições clássicas e anti-clássicas. Considerava-se que existia um vínculo entre estética, ciência e moralidade, entre conhecimento e ação. Essa convicção caracterizava a estética moderna como uma estética cognitiva.

No entanto, diante de novos fatores como a mercadificação, a industrialização, a mecanização, a experiência explosiva do crescimento urbano (várias cidades passavam da marca de um milhão de habitantes), as tensões entre internacionalismo e nacionalismo, o globalismo e etnocentrismo bem como a instabilidade e a insegurança, que acompanhavam essa rápida mudança social da urbanização maciça no final do século XIX, acabaram por questionar o projeto iluminista que defendia a existência de uma verdade única, de um mundo que pudesse ser controlado de modo racional se fosse representado de maneira correta.

A necessidade de se enfrentar toda agitação, insatisfação e instabilidade político-econômica do final do século XIX transformou qualitativamente a natureza do modernismo e de todo o mundo da representação e do conhecimento. Pela impossibilidade de se representar o mundo numa linguagem simples, a compreensão tinha de ser construída por meio da exploração de múltiplas perspectivas.

No começo do século XX, já não se era possível dar à razão iluminista uma posição privilegiada na definição da essência eterna e imutável da natureza humana. Nietzsche⁶ dera início ao posicionamento da estética acima da ciência, da racionalidade e da política. A exploração da experiência estética –“além do bem e do mal”- tornou-se um poderoso meio para o estabelecimento de uma nova forma de representação de toda efemeridade, fragmentação e caos patente da vida moderna.

Foi esse o contexto, que em fins do século XX, o “pós-modernismo” tornou-se um conceito difundido que retratava a nova ordem da experiência contemporânea.

⁶ NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.9-49.

Segundo Stuart Hall⁷, as velhas identidades que estabilizavam o mundo social, estavam em declínio. Tratava-se de uma crise de identidades que era parte de um processo amplo de mudança que estava deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades, abalando desta forma os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social.

Desta forma, o sujeito pós-moderno foi fragmentado, passou a ser composto de várias identidades, muitas vezes contraditórias. David Harvey⁸ também utiliza os termos fragmentação e efemeridade para qualificar a pós-modernidade e aponta sua instabilidade de linguagem e de discurso. Para este autor, o efeito desse colapso da cadeia significativa caracterizou-se pela redução da experiência a uma série de presentes puros e não relacionados no tempo. Esta perda de temporalidade e a busca por um impacto instantâneo acarretam uma perda paralela de profundidade.

Desta forma, grande parte da produção cultural contemporânea se caracteriza por uma fixação nas aparências e nas superfícies. Como aponta Harvey, a estética substituiu a ética como sistema de valores dominantes. Fato este que surgiu em decorrência da ênfase contemporânea no campo da produção cultural em eventos, espetáculos e imagens de mídia.

As imagens da mídia passaram a ter um papel fundamental nas práticas culturais. As imagens tornaram-se, em certo sentido, mercadorias, que estabelecem identidades no mercado e são elementos particularmente importantes na auto-representação e na construção de identidades individuais. Identidades estas, que são fragmentadas no que se refere a suas relações culturais.

O próprio discurso pós-moderno adota a própria diversidade como símbolo do seu pensamento e percurso evolutivo.

Desta forma, ele se expressa como reflexo da complexa transformação dentro do contínuo desenvolvimento do modelo capitalista ocidental. Em outras palavras, o pensamento pós-moderno antecipa a multiculturalidade étnica e estética de nossos dias, consequência de todo o processo de globalização.

⁷ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2004, p.34-46.

⁸ HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo:Edições Loyola, 1992, p.49-56.

Outro aspecto fundamental da pós-modernidade, de grande relevância para essa dissertação, é o impacto causado pelo processo de globalização nas identidades culturais nacionais e em suas representações.

Como aponta Stuart Hall⁹, a idéia de cultura nacional é uma forma distintivamente moderna, que é conseqüência da formação dos Estados-Nações, que se tornaram comunidades simbólicas e fontes poderosas de significados para a formação de identidades. Em outras palavras a cultura nacional passou então a funcionar como um sistema de representações.

Na verdade a cultura nacional é um discurso composto de símbolos e representações que enfatiza a idéia de origem, tradição, continuidade e atemporalidade. Desta forma, a construção de uma identidade nacional requer a volta ao passado, às práticas e símbolos que remetam a origem da nação e do povo.

A grande questão vivida pela pós-modernidade, é que essas identidades nacionais estão se enfraquecendo diante do crescimento da homogeneização cultural do mundo, conseqüência do fenômeno da globalização e de todo processo de desenvolvimento industrial. Stuart Hall¹⁰ traduz este fenômeno através da idéia de compreensão do espaço-tempo. O curioso é que estes dois elementos constituem as coordenadas básicas de todo sistema de representação. Desta forma, as representações pós-modernas tendem a ser muito parecidas ou similares. Ou seja, os fluxos culturais entre nações e o consumismo global criam possibilidades de identidades partilhadas. Somos, na maior parte do globo, consumidores dos mesmos bens, clientes de mesmos serviços, públicos para mesmas mensagens e imagens.

Todo esse fenômeno de homogeneização cultural mundial, característico da pós-modernidade, traz uma nova articulação entre o local e o global. Pois paralelamente a esta realidade mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, verificamos todo um deslocamento de olhares para o local, para o regional.

⁹ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2004, p. 49.

¹⁰ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2004, p. 69-73.

Trata-se de uma certa busca por âncoras simbólicas e originalidade estética, diante de um mundo efêmero onde o predomínio da imagem apresenta uma correspondência de significados ambíguos, desconstruídos, multifacetados e vulneráveis. Onde os objetos industrializados são padronizados e uniformizados diante de uma repetição monótona da indústria.

Nesse contexto, Canclini¹¹, justifica de forma bastante interessante esta revalorização das “culturas populares”. O autor aponta para uma ruptura entre o econômico e o simbólico ocorrida dentro do capitalismo avançado. Para este autor, o capitalismo romperia com uma vivência imediata da unidade entre o material e o ideal, ao tornar mais complexo e diversificado o processo de produção, separando as diferentes práticas humanas: a cultural, a política e a econômica. Esta dissociação entre o econômico e o simbólico é, em outras palavras, a quebra entre o sentido material e o sentido cultural ou étnico.

Em sociedades periféricas¹² ao sistema econômico dominante, como é o caso de muitos grupos indígenas brasileiros, percebe-se uma clara interdependência entre o material e o simbólico. A infra-estrutura e a super-estrutura são menos distinguíveis do que na nossa. O material e o simbólico se mesclam em cada relação social, e se disseminam em toda a vida da comunidade.

Na sociedade pós-moderna podemos dizer que os artefatos de uma maneira geral tornam-se simplesmente mercadorias.

A atual evidência do artesanato baseado em culturas tradicionais é um reflexo deste movimento de resgate de tradições culturais regionais que possam suprir o vácuo deixado pela ausência de identidade e significados na pós-modernidade.

O artesanato revitaliza o consumo ao introduzir no universo industrial urbano, com custo baixíssimo, desenhos originais, peças manufaturadas, portanto, individualizadas, que permite que se possa estabelecer relações simbólicas com modos de vida mais simples e arcaicos.

O artesanato abrange uma enorme variedade de fenômenos sociais, como a conexão com mitos e práticas sociais daqueles que o produzem e o vendem, assim

¹¹CANCLINI, Nestor Garcia. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983, p.76-78.

¹² Estamos nos referindo a sociedades onde ainda persistem formas tradicionais de vida. Definimos nos termos de Canclini, tais sociedades como não-capitalistas apesar de considerar sua inserção inevitável dentro da lógica da globalização. Pois tais sociedades têm sempre estado abertas às influências culturais do mundo capitalista. *Idem.*, p.77.

como estabelece relação com o lugar que ocupa junto àqueles que o compram. Trata-se de um fenômeno simultaneamente econômico e estético.

Paralelamente, o artesanato é um dispositivo interessante para se perceber o cruzamento de sistemas simbólicos tão distintos. Pois a relação complexa, em termos de sua origem e de seu destino, revela diferentes posições e significados que o artesanato ocupa desde a sua produção até o seu consumo final.

Porém, percebe-se que ao se apropriar de motivos e artefatos produzidos por culturas populares, a tendência do consumidor urbano é voltar para efemeridade vazia das aquisições indiscriminadas. Mais uma vez Nestor Canclini¹³ nos impressiona ao colocar de uma forma muito simples este fenômeno que ele apresenta como *a redução do étnico ao típico*. Como explica o autor, ocorre uma certa dissolução do étnico no nacional. Trata-se da forma como geralmente os Estados e a indústria turística se apropriam de suas culturas populares, unificando-as e simplificando-as para propagar uma identidade cultural para o Estado. Todo este processo tende a abolir as especificidades de cada comunidade. O típico, como coloca o autor, é o resultado da abolição das diferenças e da complexidade social e cultural que envolve cada um destes artefatos e símbolos. A realidade apresentada revela um real menos atraente do que poderia ser, e na maioria das vezes artefatos produzidos por culturas populares nos são apresentados como um apêndice folclórico do sistema nacional e multinacional.

Desta forma, podemos concluir que todo esse resgate do artesanato baseado em culturas indígenas e populares é também motivado pelo encantamento com o pitoresco, por um nacionalismo que é mais simbólico do que efetivo e pela necessidade de inovar através da variação e autenticidade dentro da padronização industrial.

No entanto, estes artefatos não desempenham na vida urbana a mesma função originárias das comunidades que o produziram. Sua utilidade é, na maioria dos casos, para fins decorativos, simbólicos ou estético-folclóricos.

A política hegemônica não apenas causa a “ressignificação” dos objetos ao mudá-los de meio ambiente e de classe social, mas afeta também as comunidades tradicionais e os consumidores urbanos. Todos estes fatores estão envolvidos dentro de uma estrutura global, a pós-modernidade.

¹³ CANCLINI, Nestor Garcia. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: editora brasiliense, 1983, p.86-90.

Se tentarmos pensar este fenômeno diante do design no Brasil, é necessário que se reflita sobre o design brasileiro como um fenômeno local e sua relação com todo o fenômeno da globalização.

É certo que surgimento do design, da industrialização e da produção em série no Brasil, assim como na maioria dos países da América Latina seguia os modelos racionalistas europeus, que muitas vezes não correspondiam às reais necessidades e lógicas destas sociedades.

Este processo, em que se estabeleceu e se desenvolveu o design no Brasil sobre os modelos da cultura européia, especialmente do modelo racional-funcionalista, foi descrito por Dijon de Moraes¹⁴ como: a mimese como modelo no Brasil. Para este autor, o modelo racional-funcionalista firmou-se como a única e constante referência projetual para o design brasileiro.

Diferentemente, da arquitetura e das artes plásticas, enquanto atividades projetuais e produtoras de cultura material, no âmbito do design o autor aponta para a inexistência de um movimento ou corrente, como a semana de Arte Moderna, de São Paulo ou a Livre-Forma Modernista de Niemeyer, que tenha propiciado o surgimento de uma linguagem local ou a adequação de padrões importados às características locais.

Para Dijon de Moraes¹⁵, diante das fortes e acentuadas condicionantes projetuais inerentes ao modelo racionalista, as referências e espontaneidades locais nem sempre apareceram de forma expressiva.

Desta forma, o design brasileiro, representou e promoveu com mais intensidade os modelos dos ideais racionalistas do que a nossa própria realidade, cultura e símbolos locais.

Entre os motivos que delimitaram o percurso percorrido pelo Design no Brasil, o autor aponta dois aspectos bastante interessantes: a tardia interação entre o design e a indústria no Brasil e a instituição do design no Brasil de um modo “forçado”, conexão com as tradições artesanais.

O primeiro aspecto aponta para o fato de que à época da implantação do design no Brasil, a indústria não deu ao design brasileiro uma legitimidade que lhe

¹⁴ DE MORAIS, Dijon. *Análise do design brasileiro: entre mimese e mestiçagem*. São Paulo: Edgard Blücher, 2006. p. 38-56

¹⁵ DE MORAIS, Dijon. *Análise do design brasileiro: entre mimese e mestiçagem*. São Paulo: Edgard Blücher, 2006. p.64

proporcionasse um maior e veloz desenvolvimento no âmbito produtivo local. Este poder, que os modelos disseminados pelos países mais industrializados detinha se propagou por praticamente todo o século XX. Desta forma, os países mais industrializados assumiram um papel de mentores de novos modelos comportamentais e de consumo. A distância entre designers e indústrias nos deixou à margem da competição mundial no campo do design e artefatos industriais.

Desta forma, o estabelecimento do design no Brasil ocorreu através da transferência de modelos e soluções provenientes do exterior e não como uma consequência direta de nossas tradições artesanais e manifestações culturais. Assim, o design brasileiro inibiu as referências locais em sua constituição. Este fato aponta para os vários espaços vazios e incompletos no nosso percurso de industrialização e conseqüentemente na afirmação do nosso Design. Essa imperfeição de percurso é entendida pela existência de uma lacuna entre a era das manufaturas artesanais e a era industrial.

Hoje, diante do fenômeno da globalização, o Design no mundo caminha em direção ao design local. Trata-se de um certo movimento que se estabelece entre realidades locais e referências externas

O Brasil, no âmbito do Design, experimenta uma espécie de retrocesso e resgate desta lacuna deixada no passado. Diante da riqueza e pluralidade de manifestações populares presentes. Este país encontra hoje, mais do que nunca um terreno mais que propício para se estabelecer e se promover através da cultura material do Design.

2.2. A cultura material indígena brasileira

A sociodiversidade nativa dos povos indígenas brasileiros é imensa: não se sabe ao certo quantos povos, nem quantas línguas nativas existem hoje no Brasil. O número exato não pode ser estabelecido na medida em que existem grupos indígenas que vivem de forma autônoma, não mantendo contato regular com a sociedade.

A FUNAI¹⁶ informa com estimativa a existência de cerca de 215 sociedades indígenas no Brasil, além de cerca de 55 grupos de índios isolados, falantes de mais de 180 línguas, as quais estão agrupadas em 30 diferentes grupos lingüísticos, abrangendo um total de 345 mil índios. Mas este dado populacional considera tão-somente aqueles indígenas que vivem em aldeias, havendo estimativas de que, além destes, há entre 100 a 190 mil vivendo fora das terras indígenas, inclusive em áreas urbanas. Há também indícios da existência de mais ou menos 53 grupos ainda não-contatados, além de existirem grupos que estão requerendo o reconhecimento de sua condição indígena junto ao órgão federal indigenista. A maioria não domina a leitura e nem a escrita e o grau de interação de cada um destes grupos com a sociedade nacional varia desde o relativo isolamento até um avançado processo de integração a zonas urbanas.

A maior parte das comunidades indígenas que conseguiram preservar sua especificidade étnica, através da particularidade de sua língua e de sua forma tradicional de organização social, vive atualmente no Norte, Centro-Oeste e Sul do Brasil. Nas outras regiões, eles foram sendo aculturados à medida que a urbanização avançava sobre suas terras.

Hoje no Brasil, a maioria destes grupos indígenas está localizada nas regiões de mais recente colonização da Amazônia, como é o caso dos índios Kayapó, que ainda mantém autonomia em sua capacidade de criar sentidos e expressá-los a partir de esquemas próprios.

Para a manutenção dos sentidos e das dinâmicas próprias de transmissão e experimentação de saberes e práticas sociais milenares eles dependem de um

¹⁶ A **Fundação Nacional do Índio - FUNAI** é o órgão do governo brasileiro que estabelece e executa a Política Indigenista no Brasil. Na prática, significa que compete à **FUNAI** promover a educação básica aos índios, demarcar, assegurar e proteger as terras por eles tradicionalmente ocupadas, estimular o desenvolvimento de estudos e levantamentos sobre os grupos indígenas.

isolamento social e ambiental, condições essas que a maior parte da população indígena perdeu em decorrência dos impactos sofridos pelo convívio com o restante da sociedade e da exclusão cultural a que vem sendo submetida pelo preconceito ainda enraizado no olhar e no tratamento que os índios recebem no país.

Os resultados deste processo descaracterização cultural são fragmentos de saberes e formas de expressão, que se tornam folclorizados porque são destinados a outros usos, decorrentes da inserção dos índios na economia de mercado e nas redes globalizadas de relações comerciais.

Suas representações ainda hoje estão procurando um lugar adequado para se enquadrarem diante de nossas categorias. Termos como “arte indígena”, “artesanato indígena” ainda se misturam e se confundem na maioria da bibliografia sobre a cultura material destes povos, isto, quando ela não representa apenas objetos para fim de estudo etnológico ou arqueológico.

Freqüentemente a cultura material indígena é categorizada valorativamente, a partir de uma distinção entre arte e artesanato. A hierarquização desta apreciação ocorre porque as produções indígenas são julgadas anônimas, desprovidas de autores. O que ocorre na prática, é que a produção material dos índios no Brasil se expressa de tantas formas quantos os povos que as produzem, logo esta qualificação não pode ser considerada enquanto um meio de identificação de uma “arte” geral e comum dos índios.

O campo das práticas sociais abrangidos pela categoria “arte” é, no universo indígena, muito mais amplo do que aquele que o pensamento ocidental delimitou enquanto “arte indígena”, pois o Ocidente avalia essas produções materiais a partir de seus próprios pressupostos e categorias.

Pierre Bourdieu¹⁷ em seu ensaio “Gênese histórica de uma estética Pura” entende que o objeto de Arte é um artefato cujo fundamento só pode ser achado num *Artworld*, ou seja, em um universo social que lhe confere o estatuto de candidato à apreciação Estética.

Nomear tais artefatos como Arte é um procedimento teórico um tanto quanto inadequado assim como avaliá-los através de conceitos pertencentes a este campo.

¹⁷ BOURDIEU, Pierre. *O Poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004, p.281.

O interessante destas manifestações estético-simbólicas é entender o papel do fenômeno estético, que incorporado em processos sociais concretos, permite descobrir tanto o valor da criação estética na sociedade quanto a operação do fenômeno estético como veículo de integração entre conhecimento e experiência.

As comunidades indígenas brasileiras são muito diferentes entre si e, normalmente, essas diferenças não podem ser explicadas apenas em decorrência de fatores ecológicos ou razões econômicas. A produção de variados objetos da cultura material como ferramentas, instrumentos, utensílios e ornamentos, com os quais um grupo humano busca facilitar sua sobrevivência, está ligada à escolha e utilização das matérias-primas disponíveis, ao desenvolvimento da técnica adequada de manufatura, às atividades envolvidas na exploração do ambiente e na adaptação ecológica e à utilidade e finalidade prática dos objetos e instrumentos produzidos. Estão presentes também os elementos de ordem simbólica ligados às concepções religiosas, estéticas e cosmológicas do grupo.

A tecnologia da produção material indígena está tradicionalmente relacionada com o artesanato utilitário, ou seja, com a as necessidades de provimento da subsistência e de conforto. Pois para eles, como aponta Darcy Ribeiro¹⁸, retirar os objetos do uso corrente, como por exemplo, para fins museológicos é incompreensível para o índio. Pois para eles, o importante não é deter ou possuir o objeto, mas sim o fato de toda comunidade estar constantemente fazendo e refazendo tais objetos.

Outra característica importante desta produção com fins utilitários é que este saber técnico retém o acervo das experiências passadas pela repetição fiel de cada item formal. O produtor participa de todo o processo de criação e da produção, desde a coleta da matéria-prima até o produto final. Estes objetos refletem o desenvolvimento técnico de uma tradição, pois são frutos de uma cultura viva, autêntica e singular.

No contexto indígena a produção da cultura material tem um caráter comunal, está aberta à participação de todos, assim como é produzida para todos.

A cultura material enquanto manifestação simbólica aponta para a reprodução social, são símbolos visíveis de identidade étnica.

¹⁸ Suma etnológica brasileira: edição atualizada *do Hand book of South American Indians*. Volume III, Arte índia – coordenação Berta G. Ribeiro. Rio de Janeiro: FINEP; Petrópolis: Vozes, 1986,p.30.

Percebe-se a presença de uma linguagem ou de uma estética predominante em toda atividade produtiva, daí a necessidade do estudo das manifestações estéticas indígenas como sistemas de representação, que procuram explicar como a comunidade pensa a si própria e o mundo que a rodeia.

Em outros termos, trata-se de uma experiência que se legitima através da incorporação de características formais e estilísticas de uma filiação cultural que afirma um ser humano assim como um artefato, quer seja ele de argila, de penas, de fibras vegetais, quer seja usado por homens ou por mulheres, em momentos da vida cotidiana ou nas complexas práticas ritualísticas.

Dentro deste contexto, as produções materiais, na vida indígena constituem uma expressão de conhecimento, de sabedoria que se exerce em muitos campos.

É requerido dos produtores, homens e mulheres, o conhecimento a respeito das inúmeras matérias-primas empregadas: palmeiras, cipós, arumã, penas e plumas de pássaros e aves, argila, madeiras e fibras. Conhecimentos acerca do local onde essas matérias são encontradas, a forma correta de colhê-las e processá-las para que possam ser trabalhadas. Conhecimentos sobre os locais e os momentos favoráveis para a atividade artística, sobre as práticas propiciatórias que, em conjunto, contribuem para a excelência do resultado final.

Conhecimentos sobre as técnicas de manufatura próprias ao sexo e idade, a respeito das formas de preparar, conformar e arrematar o objeto. Conhecimentos sobre o repertório decorativo, sobre sua origem mítica e sobre a forma adequada e correta para a aplicação dos padrões sejam estes, pintados ou entretecidos.

Conhecimentos sobre o uso e o armazenamento dos adornos e demais artefatos. Essa soma de conhecimentos, que se expande para além ao que foi repertoriado, confere às manifestações indígenas uma representatividade única, que procura comunicar uma reflexão espiritual e cósmico-filosófica, ou seja, a percepção do sobrenatural.

No contexto tribal, mais que em qualquer outro, a produção da cultura material funciona como um meio de comunicação. Disto emana a força, a autenticidade e o valor da estética tribal.

Os objetos indígenas revelam dimensões do universo mítico e metafísico, assim como transmitem preocupações eminentemente comunitárias e identitárias.

Desta forma, para se discutir as representações indígenas e suas significações, é necessário ressaltar que, *a priori*, estes índios vivem em um contexto mítico e que para o homem desta sociedade é necessário rememorar a

história mítica de sua tribo, assim como atualizá-la periodicamente. Para o índio, o que aconteceu nos tempos primordiais pode ser vivenciado através do poder dos ritos, desta forma, conhecer os mitos se torna essencial, porque o mito lhe ensina como se processou toda a sua existência e explica o seu próprio modo de existir no Cosmo. Logo, ao rememorar os mitos e reatualizá-los através dos ritos, ele é capaz de repetir o que os deuses, os heróis ou os ancestrais fizeram *ab origine*.

O mito existe como referencial conceitual, ele orienta e justifica constantemente o presente. As cerimônias mantêm uma relação privilegiada com o mundo do mito, o mito é a explicação última das ações rituais.

As representações das sociedades indígenas, de uma maneira geral, ocorrem como ornamentação para as manifestações públicas, compartilhadas pela população e por intermédio de processos que todos conhecem. É a forma mais direta de comunicação de toda a comunidade. Os símbolos aqui possuem um mesmo leque de ambigüidade para todos.

As representações procuram comunicar uma ordem representativa e conceitual, e que contribui efetivamente para a compreensão do entrelaçamento existente entre características fundamentais do domínio da sociedade, da natureza e da sobrenatureza.

Como a maioria dos indivíduos desta sociedade não conhece a escrita, essas representações figurativas e desenhos geométricos decorrem muitas vezes de conceitos abstratos, o que manifesta uma saída encontrada para expressar o “indizível”, tornando-o “visível”. O mundo, então, é percebido em sua unidade enquanto encoberto por padrões geométrico-abstratos ou por representações figurativas presentes igualmente nos vários domínios de que é composto.

Aqui a expressão gráfica, enquanto sistema de comunicação visual, permite o exercício da memória social, pela repetição de motivos e estilos.

Em qualquer sociedade humana, principalmente naquelas chamadas “primitivas”, o passado constitui uma determinante do comportamento religioso, mítico ou mesmo do dia-dia da aldeia.

O pensamento mítico, diferentemente do pensamento científico, não faz distinção entre o sensível e o inteligível, existe uma continuidade entre estes dois aspectos, toda a percepção do mundo se faz através da sensibilidade.

Lévi-Strauss¹⁹ usa o termo “ciência do concreto” para se referir às manifestações de atividade mental ou social de tais populações. Trata-se de uma exploração especulativa do mundo sensível em termos do sensível. Segundo este autor, o pensamento daqueles que chamamos primitivos é raramente dirigido para realidades do mesmo nível daquelas às quais a ciência moderna está ligada. O pensamento mítico está mais próximo da intuição sensível ou das propriedades sensíveis. Esta lógica das qualidades sensíveis corresponde a uma atenção mais firme em relação às propriedades do real e a um interesse mais desperto para as distinções que aí possam ser introduzidas.

Lévi-Strauss percebe uma certa inépcia dos “primitivos” para o pensamento abstrato. Os elementos da reflexão mítica estão sempre situados a meio-caminho entre perceptos e conceitos. Existe um intermediário entre a imagem e o conceito, que é o signo, nos termos da categoria inaugurada por Saussure. Esta categoria funciona como um elo entre uma imagem e um conceito que desempenham respectivamente os papéis de significante e significado. Assim como a imagem, o signo é um ser concreto, mas assemelha-se ao conceito por seu poder referencial.

Lévi-Strauss demonstra que o pensamento mítico e o pensamento científico, enquanto formas de conhecimento, diferem quanto aos resultados teóricos e práticos, mas não pelo gênero de operações mentais que ambas supõem. Pois o pensamento mítico encontra-se mais ajustado à percepção e a imaginação enquanto que o pensamento científico procura ordenar racionalmente o mundo. Em outras palavras, no pensamento mítico, os conceitos estão submersos em imagens e no pensamento científico, as imagens, os dados imediatos da sensibilidade e a sua elaboração imaginária estão subordinados aos conceitos.

Para Lévi-Strauss²⁰, o fator determinante é o fato que se trata do pensamento mítico de “povos sem escrita”, pois para o autor é este o fator discriminatório entre eles e nós, e este pensamento “primitivo” é completamente determinado pelas representações míticas e emocionais.

É necessário, porém, ressaltar neste momento, que a abordagem desta dissertação procura se desvincular de uma concepção idealista ou fantasiosa acerca da realidade vivida por estas comunidades. Pois mesmo aquelas que se encontram espacialmente mais isoladas, têm relações bastante ambivalentes com o resto da sociedade nacional.

¹⁹LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas, SP: Papyrus, 1989p.15-17.

Pode-se afirmar que hoje, praticamente todas as comunidades indígenas brasileiras apresentam influência cultural ocidental bastante forte, como o uso de vestimentas urbanas e a presença de objetos tipicamente ocidentais como a televisão e a geladeira.

Esta combinação e presença de objetos industrializados nas moradias indígenas revelam a existência de um processo de substituição gradual do artesanal pelo industrial, das técnicas tradicionais empregadas por técnicas modernas e de um envolvimento cada vez maior com o intercâmbio mercantil.

Desta forma, suas atuais expressões culturais não constituem um patrimônio congelado, vinculado ao passado da região, mas algo vivo, ligado ao presente e ao futuro. Artefatos dotados de uma contemporaneidade inquestionável, mas inegavelmente diferenciada.

As manifestações culturais indígenas, enquanto produtos humanos, refletem não apenas as mudanças efetivadas no decorrer do tempo, mas constituem mesmo um arcabouço transformativo que faculta o surgimento de concepções, de percepções, de técnicas que proporcionam a essas sociedades os meios de adaptações a novas realidades.

É certo que a produção e a presença de artefatos em comunidades indígenas constitui um dos componentes fundamentais de sustentação e preservação da própria comunidade. Mas cada vez mais estes artefatos estão sendo submetidos a um processo de “ressignificação” e “refuncionalização”.

Certamente a maioria das comunidades indígenas brasileiras tem consciência do interesse e da demanda que sua cultura desperta no resto da população nacional e internacional. Logo, atualmente, grande parte desta produção é voltada para a venda.

A venda de seus artefatos possibilita a compra de mais produtos industrializados propagados pela mídia. Porém todo esse processo de troca entre estes dois sistemas simbólicos tão distintos é marcado pela desigualdade e pela apropriação desigual do capital nos termos colocados por Canclini²¹.

Por isso hoje está muito difundida uma discussão sobre as implicações que circundam a relação de nossa sociedade com os produtores de artesanato em

²⁰LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e Significado*. Lisboa: Edições 70, 1978, p.29-30.

²¹CANCLINI, Nestor Garcia. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983, p.12-13.

culturas populares, do mesmo modo, discute-se qual o melhor caminho para o futuro do artesanato. De uma ou outra maneira, acreditamos que essa discussão passa pelo campo do design, é matéria teórica para a compreensão dos processos de produção da cultura material industrial e da artesanal.

O ponto crucial deste trabalho é perceber que hoje, o índio, através de suas manifestações culturais, representa o que há de mais exótico diante da efemeridade contemporânea. Pois além do riquíssimo conteúdo formal de suas manifestações estéticas, o seu respectivo valor simbólico desperta um grande interesse em nossa sociedade diante da fragilidade da cultura, das imagens, dos sistemas de pensamento e das crenças de nossa sociedade que se tornam cada vez mais volúveis. Certamente, estes fatores são fundamentais para que possamos nos explicar e nos justificar.

Além disso, dentro do contexto nacional, diante da presença da vasta população indígena neste país, o índio constitui um forte e importante ícone étnico e um dos principais elementos simbólicos que compõe a construção da representação da identidade nacional.