

# ARTE E MEMÓRIA: A OBRAGEM CERÂMICA MBYÁ-GUARANI ATRAVÉS DA PESQUISA-AÇÃO

Cristina R. Campos – UniRio e OCE GP /UERJ  
Franklin Alonso – UERJ e OCE GP /UERJ

## RESUMO

O presente artigo reconhece e propõe recompor uma memória material indígena, especificamente dos índios Mbyá-Guarani, assentados na Aldeia Tekoa Mbo'yty, localizada no município de Niterói, Estado do Rio de Janeiro, que desde sempre já fora motivo habitual de presença em seu meio – a arte de tratar o barro. E é baseando-se em dados etno-históricos que essa intenção há de se realizar, até porque, apesar de atualmente a elaboração cerâmica ter sido uma das artes mais abaladas com o contato inter-étnico pós-colonização, percebe-se ainda hoje que os Mbyá-Guarani mantêm as motivações imanentes que lhes dão aval a construção de muitas de suas obras ditas “tradicionais”.

**Palavras-chave:** Memória; Cerâmica; Pesquisa-ação; Mbyá-Guarani.

## RESUMEN

*Este artículo reconoce y propone de reposición un memoria material indígena, especialmente los indígenas Mbyá-Guarani, los colonos en La aldea de Tekoa Mbo'yty, con sede en Niterói, Estado de Rio de Janeiro, que desde siempre há sido El motivo habitual de su presencia en médio – el arte del tratamiento de La arcilla. Se basa en la etno-históricas de datos que se pretende llevar a cabo, porque, aunque hoy en día el desarrollo de las artes de cerâmica han sido más tensas con el contacto entre los grupos étnicos después de La colonización, hoy es claro que los Mbyá-Guarani mantienen las motivaciones inherentes que les dan respaldo a La construcción de muchas de SUS obras llamada “tradicional”.*

**Palabras clave:** Memoria; Cerâmica; Investigación-acción; Mbyá-Guarani.

O conceito de memória produzido no presente, enquanto construção processual, é uma maneira de pensar o passado em função do futuro que se almeja. Seja qual for a escolha teórica em que nos situemos, estaremos comprometidos ética e politicamente, o que nos conduz a reconstituir o passado com base nas questões que dizem mais de nós mesmos, de nossa perspectiva presente (GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera, 2005).

A memória é a interface do esquecimento. Isso significa que o desejo de memória deve se renovar todo dia. O desejo aparece como a escolha, ou a intenção de manter e compartilhar acontecimentos que são da ordem da criação, precisando, portanto, de “espaço livre” para se manifestarem. Esse espaço livre é construído

pela operação do esquecimento (GONDAR, 2005). A instabilidade dos laços sociais e das mudanças políticas que ocorrem no mundo contemporâneo cria um espaço *entre* (GONDAR, 2005), em decorrência do qual a memória pode se reinventar para além do que herdamos e do que é gestado em nós. A cultura não seria, nessa visão, um conjunto de traços, e sim a possibilidade de gerá-los em sistemas perpetuamente cambiantes. O legado deixado pelas culturas constitui para a humanidade um patrimônio de diversidade, no sentido de apresentarem soluções de organização de pensamento e exploração de um meio que é, ao mesmo tempo, social e natural (CUNHA, 1994).

As condições processuais de produção da memória fazem parte de uma teia social viva, pulsante e em constante mudança. Nessa perspectiva, o desenvolvimento de um trabalho articulado sobre um objeto de natureza dinâmica requer uma conexão transversal entre o *nhanderekó* mbyá-guarani – que em guarani significa nosso jeito de ser conforme nossa tradição – e as ações de conservação e/ou dominação existentes a partir do contato com a sociedade dos não índios. Tal conservação opõe-se à ideia de preservação que supõe práticas cristalizadas, configurando-se então, como um mecanismo de resistência cultural e construção de identidades. Em agenciamento constante com os *modos operandi* dos não índios, suas marcas identitárias apresentam-se de modo e de forma fluida.

É preciso considerar, no entanto, que a evocação da memória como elemento de conservação de raízes culturais é mecanismo inserido em uma série de práticas ligadas às vivências contemporâneas, indissociáveis das circunstâncias que marcam um modo de vida globalizado. Pode-se afirmar que a sociedade mbyá-guarani da Aldeia Tekoa Mboyty, encontra-se incluída no sistema capitalista, estando, dessa forma, sujeita às pressões peculiares a um mercado simbólico em rede. Por isso, ao mencionarmos processos de evocação da memória, precisamos compreendê-los como articulações complexas, envolvendo interações no campo das ações públicas de circulação da memória.

Entender esses processos não é somente importante para a definição de conceitos eivados de reificações sobre as práticas artísticas indígenas, mas também para a compreensão das relações travadas entre as sociedades indígenas e as sociedades que com elas convivem.

Se a arte oferece elementos para construir uma interpretação do que seria o imaginário, orientando o sentido das práticas e das formulações teóricas sob o critério da sensibilidade, dos afetos, dos vínculos, além das formas de valoração e sentido, não devemos defini-la e nem compreendê-la homoganeamente. Abarca-se, assim, a necessidade de elucidar novas condições, reconstruções e padrões de análise que exigem um alargamento do discurso artístico, uma vez que esse discurso pode se manifestar de modos e formas distintas nas diferentes culturas. O próprio caráter expansivo da estética, com suas atuais contextualizações, torna inviável garantir, *a priori*, propriedades definidoras da ideia de sensibilidade estética.

A arte, pela abertura simbólica tratada segundo o conhecimento de cada grupo é complexa em sua abertura à interpretação; porém, admitindo também que “todo artista trabalha em determinado paradigma, está sujeito a conjuntos de leis, normas ou teorias mais ou menos formalizadas” (ZAMBONI, 2006: 61-62), o presente artigo reconhece e propõe recompor uma memória material indígena, especificamente dos índios Mbyá-Guarani, assentados na Aldeia Tekoa Mbo'yty, que desde sempre já fora motivo habitual de presença em seu meio – a arte de tratar o barro. Há de se ressaltar ainda que a perspectiva etno-histórica aqui adotada é provinda do entendimento de uma abordagem pragmática segundo a qual, dando-se a oportunidade à diversidade em se manifestar, alude a sua auto-percepção enquanto indivíduo e coletividade, hábitos e relações estabelecidas com a cultura, seja ela endógena e/ou que se lhe demonstre exterior – abordagem “êmica”, qualitativa e que proporciona a tomada expressiva do objeto apreciado (CAVALCANTE, 2011). Ao avaliarmos a alteridade e seu contexto de vida pela abordagem êmica, entretanto, devemos ter o cuidado de não idealizá-la, pois a ponderação de que já manteve e – ainda – mantém ilações conosco nos mais diversos níveis de apreensão e conseqüências, é verdadeira.

### **A obra em cerâmica mbyá-guarani na contemporaneidade**

Admitindo a necessária mutabilidade que se impõe a qualquer ser humano na forma de grandes mudanças biológicas, culturais e sociais – frente aos imperativos à sobrevivência –, é plausível que também em suas obras ideacionais e materiais

incitem-se certas transformações daí deliberadas. A feição cultural indígena tomada pelos Mbyá-Guarani na contemporaneidade, por exemplo, demonstra que, enquanto realidades inseridas no mundo coevo, estão eles dispostos a incorporar os elementos do presente demonstrado pela sociedade dos não índios – com a qual mantêm intenso contato desde a conquista – àqueles tradicionalmente elaborados desde sua ancestralidade.

Estudos realizados pela pesquisadora Tânia Andrade Lima a respeito do processo tradicional de fabrico oleiro dos grupos ceramistas – tanto pré-históricos quanto históricos no continente sul-americano – sugerem que seu desenvolvimento nas mais diversas extensões desta região operou-se por formas de construção material possivelmente muito parecidas entre si durante toda sua fase de incremento, um procedimento metodológico de factura de objetos que ainda sobrevive aos dias atuais dentre as mais diferentes tribos. Afinal, como também aventa Vidal e Da Silva,

a arte indígena movimenta-se também entre os polos da manutenção de sua especificidade, através da estabilidade de suas técnicas e estilos, e da mudança, que não leva, óbvia e necessariamente, ao fim de suas particularidades... 'Tal como [toda] a cultura, a arte primitiva, não obstante sua aparente estabilidade, é passível de transformações na medida em que o grupo sofre a influência de outros grupos indígenas ou da sociedade nacional circundante. Nota-se a existência de processos de introdução de inovação por artistas individuais como fator de mudança e de expressão de novas situações históricas vivenciadas pelo grupo (VIDAL e DA SILVA, 1995: 389).

Caracterizar-se-ia, portanto, certa tradição de feitura cerâmica, comum a todos eles.

Ressalta-se que as discrepâncias que possam porventura ser detectadas entre os trabalhos em cerâmica dos variados grupos indígenas estudados por ela são decorrentes das posturas culturais adotadas por cada um deles, pelo modo habitual que têm de perceberem e aceitar a vida, por seus aparelhamentos técnicos e ambientais disponíveis e ainda pelo resultado de imagináveis contatos com os não índios e de suas novas necessidade criadas.

Com a cooptação inter-étnica secular, a promoção da finitude lingüística indígena pela sociedade dos não índios (por um receio de desterritorialização nacional) levou a progressiva desconstrução na passagem geracional de alguns de seus saberes. Com o tempo, aqueles que apresentavam particularidades

(supostamente) insossas aos seus litígios cotidianos foram-se extinguindo – frente às novas tecnologias inseridas – até o ponto de sua notória escassez. Aceitando essa realidade, é que se tem a ciência de que, na contemporaneidade, a obragem cerâmica Mbyá-Guarani foi quase esquecida pelos seus atores principais, tanto em seu universo concreto quanto na representação da realidade superior que ronda a sua construção habitual. Diz-se aqui *quase* porque, a obragem cerâmica na Aldeia Tekoa Mbo'yty ocorre por meio de raros objetos fabricados e destinados ao uso de pouquíssimos sujeitos dali. Ora, como então poderemos trabalhar um dado que, hipoteticamente, vem perdendo presença física – paulatinamente conduzindo ao esquecimento dos nativos mais velhos, ou pior, a nem sequer ser de conhecimento trivial dos mais jovens dessa comunidade.

O fato procedido é que o complexo cosmológico de auto-representação aos poucos sugere deixar de existir para os jovens Mbyá-Guarani da contemporaneidade como algo primordial às suas vidas. Os ensinamentos nas histórias tradicionais de *porque* fazer algo de certa forma e de *como* e *para quê* fazê-lo – há tempos expostos de modo inter-geracional – parecem perder sua vitalidade, deixando de ocorrer com frequência.

Boa parte das construções palpáveis, como é o caso do objeto cerâmico Guarani (pela ausência de prática já oriunda da perda dessa tecnologia e motivação nas suas incentivadoras ideacionais de identidade desde a época da conquista e que objetivamos investigar como se deu mais detalhadamente), também vão sendo postas de lado. Renegadas gradualmente ao esquecimento deixariam de fornecer o principal pretexto de sua existência: aquele em que as obras, prenes do teor mitológico de retorno aos poderes originais, se não perdidas – pela lembrança dos alguns dos mais velhos da aldeia –, representariam efetivamente os homens não como eles o são, mas como deveriam ser. Aí está, pelo que postulamos, a importância em resgatar ou conservar a existência do objeto cerâmico: a própria noção da contemporaneidade seria o motor dessa revirada, em que “a distância – e, ao mesmo tempo, a proximidade – que define a contemporaneidade tem o seu fundamento nessa proximidade com a origem, que em nenhum momento pulsa com mais força do que no presente” (AGAMBEN, 2010: 69).

Tais elementos cosmogônicos são dotados de uma metáfora simbólica e mágica em que seu potencial mítico abrangido não se encontra nos itens materiais em si, dado que estes não passariam de simples artefatos; porém, é no seu caráter fetichista intrínseco atribuído a eles que “(...) muitas vezes aquilo que chamamos de sobrenatural não é mais do que uma característica especial do social e do natural, como, por exemplo, atribuir poderes extra-naturais a certos animais, plantas e outros elementos (...)” (RAMOS, 1988: 78-79). Isto é, por seu caráter cultural tradicionalmente aferido, no destino subjetivo infligido também ao objeto cerâmico se poderia revelar ao grupo o elemento particular de seu (suposto) poder encantatório e sustentador dos princípios por eles defendidos como base de existência e permanência da sua etnia.

É por isso que se especula que o esquecimento dos registros morfológicos e de aplicação plásticas terrosos/cerâmicos de outrora há de ser ainda ressentida. A recuperação e reconhecimento da importância nas produções materiais representativas de suas crenças tratariam não só informes da sua cruzada étnica já estabelecida, mas das posturas possivelmente tomadas pelos Mbyá-Guarani no presente.

Nessa perspectiva, buscar promover a lembrança e conhecimento geral (ou mesmo a noção inicial nos mais jovens) sobre as reminiscências de construção plásticas realizadas por seus antepassados na cerâmica – e o porquê de possivelmente o terem sido feitos – é um meio pelo qual se imaginaria neles perpetrar um ânimo daquilo que se pensaria já estar esquecido: seu pertencimento ao contemporâneo. Aliás, seria viável para a plena compreensão de importância desse sujeito índio sobre a materialidade do barro (como fonte de informação cultural) não apenas agenciar a essa lembrança, mas, principalmente, requerer por ela o seu reconhecimento cultural, pois a memória é um evento ordenado segundo um tempo ideológico vivido, não sendo simplesmente naturalista nas suas representações. Carrega consigo a subjetividade de quem recorda – e/ou toma posse dessa informação – e torna-se apto a conscientemente agir.

Com o conhecimento das significações existentes nas formas cerâmicas, supõe-se então que os Mbyá-Guarani da Aldeia Tekoa Mbo'ity não desprezariam aqueles preceitos que infalivelmente sustentaram sua permanência identitária;

munidos dos saberes sobre as habituais peças cerâmicas de seu povo guiar-se-iam à sua própria reflexão na possibilidade de compleição social mais ativa dentro das relações inter-étnicas que travam na contemporaneidade. Se auto-valorizando o Mbyá-Guarani, poder-se-ia conjecturar que sua contemporânea realidade seria resultado espreado (entre tantas possibilidades de estimar sua importância) no reflorescer de uma atividade que sempre foi mister na comunidade indígena: não apenas como ação utilitarista, mas principalmente como elemento de identificação e de comunicação afetiva entre os seres, fossem eles humanos, outras formas naturais ou seres ultra-humanos.

Logo, explora-se que de um modo ativo, o experimento artístico – considerado de modo generalizante – permearia a vida dos sujeitos Mbyá-Guarani dentro de certo universo multitemporal, podendo transcrever para a sua concretude as suas concepções míticas, desejos e necessidades, o entendimento da estrutura social no qual estivessem imersos em determinado momento, além do quanto permaneceriam embebidos nos sentimentos e conteúdos próprios de cada um de seus partícipes como pessoa. E no conjunto de sentimentos particulares de precisão diante das vicissitudes e mudanças da vida é que também o perfil social Mbyá-Guarani atual igualmente pode de ser formado. O contato com a população não índia circundante e sua cultura pós-moderna poderia servir de fator estimulador a troca de informações plásticas agregadoras as produções cerâmicas. Abriria caminho para que se ajuizarem sobre o que deveria ser conservado dos hábitos e crenças dos antigos e o que ainda lhes seria cabível de uso conceitual e factual na atualidade. Destarte, tocados pelo sentido de obter conhecimento sobre as origens do material apreciado, talvez se capacitassem também em interpretar e usar a energia ideacional da obra tradicional de barro a seu favor, sendo agora observadores críticos aptos a receber dessas influências e se dispor em nelas detectar aquilo que lhes fosse mais interessante.

Acreditamos que, esse intuito pode ser alcançado por intermédio e expressividade plásticas proporcionadas no trato com o barro em feituas processuais, organizadas e exercidas na aldeia em questão – a pesquisa-ação –, através de oficinas em que se especula haver uma possibilidade de criar-se a incitação nesses mesmos gentios à vontade de resgatar (morfológica e

graficamente) o saber tradicional de sua factura, (re) memorizando e destacando a importância cultural nas peças com tal material (argila/cerâmica).

### **A pesquisa em ação**

É usual entre os indígenas sul-americanos começar-se a elaboração dos objetos (vasos, cachimbos e demais objetos) por uma placa de argila achatada que lhe servirá de fundo. Em sua borda, gradualmente será acrescentado os roletes, um sobreposto sobre o outro, fornecendo-lhe a altura objetivada pelo artista. Tânia Andrade Lima (2006) nos recorda que, não sendo comum a utilização constante de argila líquida (barbutina) pelos autóctones de nossas terras, o mais comum para fixação dos roletes justapostos é a simples compressão manual. Desta feita, no próximo momento construtivo do objeto, o alisamento, tem premência como ratificador dessa amarração de uma parcela de barro sobre a sua posterior.

Este procedimento não é detectado apenas por esta autora. Três anos depois desta publicação as análises provindas de Fernando La Salvia e José Proença Brochado designadamente sobre a morfologia dos artefatos cerâmicos Guarani tanto pré-históricos quanto históricos encontrados na região sul do nosso país deixam claro a inquietação pontual com a sua decoração em suas pesquisas “ não havendo uma preocupação maior de suas origens, de suas necessidades, dos espaços que estavam ocupando e que lhe determinaram este ou aquele comportamento” (LA SALVIA e BROCHADO, 1989: 5). Posição esta tomada na apreciação puramente formal, obviamente não os fazem abster-se também na descrição pormenorizada de construção dos objetos cerâmicos Guarani. Tal exposição corrobora com a da professora Tânia Andrade Lima, mas observa-se, no entanto, algumas ressalvas ao compararem-se seus resultados aferidos mediante aqueles apurados pela autora anteriormente apreciada. Apesar de ambos admitirem a técnica do acordelamento como a principal forma de elaboração dos itens cerâmicos indígenas, ainda apontam La Salvia e Brochado a concorrência de mais três metodologias importantes de fabrico cerâmico no território sulista brasileiro. Seriam elas: o modelado, onde a partir de uma peça de argila o artesão modela diretamente com os dedos a forma desejada; o moldado, em que se utiliza de estruturas previamente feitas para uma posterior junção das partes ocasionando o objeto final e o torneado, este, presente somente após o contato do indígena com o não índio. Far-se-ia assim a laboração

cerâmica por meio deste instrumental, implemento desconhecido no ambiente do nativo do pré-descobrimento. Além desses acréscimos de técnicas de produção, La Salvia e Brochado comentam a respeito do uso da barbutina que, dependente da intenção do artista durante a manufatura de sua obra, poderá utilizar-se ou não da mesma pasta para o acabamento da peça. Desta feita “no alisamento, com a umidificação da superfície, alcançaremos uma ‘pseudo-barbotina’ com características próprias da pasta produtiva que lhe deu origem. A este tipo de alisamento denominaremos apenas de refinado” (ibidem, 1989: 18).

As comunidades nativas sul-americanas criavam objetos cerâmicos a partir dos mesmos trâmites formais, observando procedimentos que se iniciam com o recolhimento do barro necessário para a produção da aldeia em geral realizado pelos homens do grupo em rios, pântanos, lagos ou córregos próximos às suas habitações. No nosso caso de pesquisa, tal ocorrência se dará com o fornecimento de tal material pelo grupo de estudos aos Mbyá-Guarani. E é a partir desse material que, após uma primeira limpeza para a retirada de restos vegetais e/ou minerais possivelmente existentes em seu meio (que possam vir a prejudicar na consistência desejada pelos artesãos da sua pasta de trabalho) que muitas vezes, dependendo do agrupamento indígena, sucede um momento de descanso da massa por alguns dias. Contudo, dependendo da qualidade e proporção de material de trabalho pelo torrão encontrados, poderão aproveitá-lo no intuito de melhor solidificar o barro, dando-lhe liga e evitando futuras rachaduras durante e após o processo de construção, secagem e queima do objeto.

Fica claro, portanto, que o método de explanação, estímulo e averiguação do trabalho cerâmico Mbyá-Guarani a ser utilizado nas oficinas pelos pesquisadores dever-se-á tomar por base única aquela realmente tida como mais próxima à forma tradicional em termos étnicos indígenas de se construir um objeto a partir desse material, ou seja, nem moldado e nem modelado, mas sim pelo processo de acordelamento do barro.

Assim procedendo nas oficinas, cremos que a pesquisa se configuraria como resposta a uma combinação de saberes de aspectos cognitivos conjugados e atinentes aos construtos históricos cerâmicos Guarani, objetivando ao intercambiar com os índios participantes dos encontros, informações sobre suas tradições étnicas

com o material barro, oportunizando uma possível formulação de novas peças estéticas e/ou utilitárias que correspondessem àquelas habitualmente por eles realizadas anteriormente. Porém,

por 'aspectos cognitivos' entende-se todos os conhecimentos relativos às matérias-primas (identificação, seleção, manuseio) e a técnicas de produção do objeto, incluindo todos os procedimentos mentais (preceptivos, lógicos, matemáticos) e sensíveis (relativos à estética e a criatividade artística) necessários para a fabricação e utilização dos objetos que ultrapassam o seu sentido literal mais imediato (VIDAL e DA SILVA, 1995: 380).

Além do mais, doravante, teriam ainda a ocasião de repassar tais dados aos demais companheiros de aldeamento interessados em conhecer a técnica clássica de sua indústria cerâmica. Assim, possivelmente, poder-se-ia incitar a retomada cerâmica nas realizações atuais da Aldeia Tekoa Mbo'yty, por seus partícipes.

Também, como um projeto educacional, acreditamos que

quando observamos uma imagem, seja ela contemporânea ou não, quando propomos um exercício lúdico estamos diante não apenas de ações pertinentes a estética artística, mas diante também de uma cadeia de elementos sociais, políticos, mitológicos, entre outros. É a contextualização a partir desses elementos que ajudará a fomentar a postura crítica do educando. A contextualização agirá como um elemento potencializador da percepção e instigará diálogos com uma das essenciais geradoras da contribuição artística: a obra que expressa (ANDRADE, 2006: 22-23).

Assim, a pesquisa-ação – todas as mãos na massa – o projeto apresenta-se então como exercício de encontro inter e intra cultural (na mesma medida em que estabelecemos o diálogo entre culturas também incentivamos a mirada sensível e reflexiva para o interior de própria cultura) que um produtor Mbyá-Guarani de peças cerâmicas hoje poderia envolver-se em um sistema também coletivo de comunicação e aprendizagem, ancorando o saber costumeiro do grupo, suas próprias experiências de vida e reelaborando o que fora daí entendido para, doravante, compartilhar suas descobertas com outros. Daí que se presume a decorrência da decisão indígena na mudança (ou não) de seu comportamento elaborativo junto ao trabalho plástico e estético de aproximação com o barro, que se tornaria em algo pertinente aos momentos de profunda mobilização subjetiva do indivíduo e do coletivo, avançando à construções ideológicas e materiais inovadoras.

Sob o viés da arte e da memória, a perspectiva assumida nesta pesquisa é a de fazer emergir o objeto cerâmico, fundado na cosmologia ancestral Guarani.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Chapecó: Editora Argos, 2010.

ANDRADE, Fabrício. *Arte-educação: emoção e racionalidade*. São Paulo.- Ed. Annablume. 2006.

ANDRADE LIMA, Tânia. O Povoamento Inicial do Continente Americano: Migrações, Contextos, Datações. In: SILVA, Hilton P.; RODRIGUES-CARVALHO, Cláudia (org.). *Nossa Origem: O Povoamento das Américas - Visões Multidisciplinares*. São Paulo: Editora Vieira & Lent, 2006.

CAVALCANTE, Thiago Leandro Vieira. Etno-História e História Indígena: Questões sobre Conceitos, Métodos e Relevância da Pesquisa. In: *Revista História* (São Paulo), vol. 30, nº 1, pp. 349-371, jan/jun 2011. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/his/v30n1/v30n1a17.pdf>>. Acesso em: 04 fev. 2012.

CUNHA, Manuela Carneiro da. *O futuro da questão indígena*. Estudos avançados, (8) 20, 1994. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/ea/v8n20/v8n20a16.pdf>>. Acesso em: 18 abril 2011.

GONDAR, Josaida. Quatro proposições sobre memória social. In: GONDAR, J.; DODEBEI, V. (Org.). *O que é memória social?*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005, p.11-26.

\_\_\_\_\_; DODEBEI, Vera. (Orgs.). *O que é memória social?*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005.

LA SALVIA, Fernando e BROCHADO, José Proenza. *Cerâmica Guarani*. Porto Alegre: Editora Posenato Arte e Cultura, 1989.

RAMOS, Alcida Rita. *Sociedades Indígenas*. 2ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1988.

VIDAL, Lux e DA SILVA, Aracy Lopes. O sistema de Objetos nas Sociedades Indígenas: Arte e Cultura Material. In: DA SILVA, Aracy Lopes e GRUPIONI, Luis Donizete Benzi (org.) *A Temática Indígena na Escola: Novos Subsídios para Professores de 1º e 2º Grau*. Editora MEC/MARI/Unesco, DF, 1995.

ZAMBONI, Sílvio. *A Pesquisa em Arte: Um Paralelo Entre Arte e Ciência*. Coleção Polêmicas do Nosso Tempo. 3ª ed., Campinas, São Paulo: Editora Autores Associados, 2006.

### **Cristina R. Campos**

Arte-educadora, pesquisadora da cultura Mbya-Guarani da aldeia Tekoa. Mestre em Artes pelo PPGArtes/UERJ, Doutora em Memória Social pela UniRio, integrante do Observatório de Comunicação Estética – OCE/UERJ/CNPq.cristinarcampos@gmail.com

### **Franklin Alonso**

Arte-educador, pesquisador da cultura Guarani Mbya da aldeia Tekoa Mboy''ty; Mestrando em Artes pelo PPGArtes/UERJ; , integrante do Observatório de Comunicação Estética – OCE/UERJ/CNPq. carvalonso@uol.com.br.