

A ICONOGRAFIA EM COMUNIDADES INDÍGENAS

Iconography in indigenous communities

CAVALCANTE, Ana Luisa B. Lustosa | Mestre em Engenharia de Produção

Universidade Estadual de Londrina - UEL | anaboavista@gmail.com

ROSSATO, Jaqueline | Mestre em Administração

Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC | richard.perassi@uol.com.br

FIALHO, Francisco Antônio Pereira | Doutor

Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC | fapfialho@gmail.com

SOUZA, Richard Luis de Perassi | Doutor

Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC | richard.perassi@uol.com.br

Resumo

O presente artigo investiga a iconografia como mídia da informação e do conhecimento em comunidades indígenas. Especificamente, visa discernir sobre alguns trabalhos em que estudos conceituais e de representação visual a partir da iconografia foram desenvolvidos. Para tanto, realizou-se uma fundamentação teórica sobre iconografia, análise iconológica, grafismo, representação visual e mídia da informação e do conhecimento. Ao final, verifica-se a iconografia como parte de um sistema midiático que contribui na preservação de saberes em comunidades indígenas, enfatizando-se seu valor simbólico e cultural.

Palavras Chave: Iconografia. Mídia do conhecimento. Cultura visual indígena.

Abstract

This paper investigates the iconography as an information and knowledge media in indigenous communities. Specifically, it seeks to discuss some papers where conceptual studies and visual representation departing from the iconography were developed. Therefore, we carried out a theoretical framework encompassing iconography, iconological analysis, graphism, media and visual representation of information and knowledge. Finally, the authors propose that iconography acts as a media system that contributes to the preservation of knowledge in indigenous communities, emphasizing its cultural and symbolic value.

Keywords: *Iconography. Media knowledge. Indigenous visual culture.*

INTRODUÇÃO

Em comunidades indígenas as representações visuais documentadas em cultura material carregam informações e saberes passados ao longo das gerações, resultando em um conjunto iconográfico que pode ser percebido como elemento identitário, de memória e de representação visual de um povo ou de uma região. Segundo Berta Ribeiro, o estudo da iconografia lança luz sobre o modo como os grupos expressam seus códigos. Aos estudos dos aspectos propriamente estéticos, Darcy Ribeiro (1987, p. 12) chamava de “vontade de beleza.”

Conforme Dondis (1997), a estrutura das representações não verbais não pode ser vista como um sistema lógico e preciso como é a linguagem¹ verbal, que é um sistema inventado pelo ser humano para codificar, armazenar e decodificar informações e que necessita de um aprendizado.

Vidal aponta para o julgamento do homem ocidental sobre as artes indígenas “como se pertencessem a uma ordem estática de um Éden perdido”, deixando de “captar, usufruir e incluir no contexto das artes contemporâneas em pé de igualdade, manifestações estéticas de grande beleza e profundo significado” (VIDAL, 1992, p. 13). Como exemplo, verifica-se que no ensino da história da arte no Brasil se privilegia, conforme Nogueira (2005), todos os “ismos”, como o cubismo, impressionismo, modernismo, entre outros. Temas artísticos que marcaram a Europa, mas nada ou quase nada sobre a arte e cultura Baniwa, Kaingang, Tapirapé, Carajás, Zuruahã e os outros mais de 200 povos existentes em todo território nacional².

Desta forma, este estudo pretende investigar a iconografia como mídia da informação e do conhecimento em comunidades indígenas. Para tanto, desenvolveu-se uma pesquisa bibliográfica sobre iconografia, análise iconológica, grafismo, representação visual e mídia do conhecimento. Ao final, verifica-se a iconografia como parte de um sistema midiático que contribui na preservação de saberes em comunidades tradicionais, enfatizando-se seu valor simbólico e cultural.

IDENTIDADE E CULTURA MATERIAL

“Cultura [...], no seu sentido etnográfico estrito, é este todo complexo

1 [...] sistema de signos convencionais que pretende representar a realidade e que é usado na comunicação humana (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2001, p. 120)

2 De acordo com o Quadro Geral dos Povos. Disponível no site Povos Indígenas do Brasil. <http://pib.socioambiental.org/pt/c/quadro-geral>.

que inclui conhecimento, crença, arte, leis, moral, costumes e quaisquer outras capacidades e hábitos adquiridos pelo homem enquanto membro da sociedade.”³ (TYLOR, 1871 apud ROCHA, 1990, p. 30).

Em tempos de “globalização sócio-econômica e relativo vazio político”, Soares (2001, p. 16) pontua que se deve levar em conta dois aspectos: o pluralismo cultural e a construção de uma comunidade cultural democrática e pluralista. Deve-se ressaltar que dentro de uma mesma cultura, existem diferenças entre as comunidades inclusive na denominação dos objetos, técnicas e matérias-primas.

Cultura material é o conjunto de artefatos produzidos e utilizados por um determinado grupo social (DENIS, 1996). Elementos da cultura material, os artefatos ultrapassam o cumprimento de requisitos funcionais e técnicos, pois envolve componentes simbólicos, psicológicos e afetivos que, por sua vez, não possuem significados fixos ou únicos. A cultura material contém os conceitos de identidade e memória que possuem:

[...] diferentes dimensões de um único fenômeno, ambas em movimento em comunidades locais pela exposição a pressões, exigências e seduções de novos ambientes sociais, informações, estilos de vida, valores e crença em competição, categorias e linguagens (SOARES, 2001, p. 16).

A figura 1 ilustra a diversidade na sintaxe visual na cultura material de diferentes grupos étnicos brasileiros. Vasto campo de estudo que ainda necessita de investigações a respeito dos saberes conduzidos nessas formas simbólicas culturais.

Figura 1 - Diversidade étnica na cultura visual.



Fonte: Fundação Nacional do Índio (2013).

³ O antropólogo inglês Edward Burnett Tylor, em *Primitive Culture* (1871; A cultura primitiva) oferece pela primeira vez uma definição formal e explícita do conceito (ROCHA, 1990, p. 30-31).

De acordo com Lipovetsky e Serroy (2011, p. 12):

As formas culturais [...] se perpetuam de geração em geração, o funcionamento social prescreve a fidelidade ao que sempre foi, a reprodução idêntica dos modelos recebidos dos ancestrais ou dos deuses. As maneiras de viver e de pensar, as trocas, os modos de expressão são comandados por normas coletivas [...].

As “identidades coletivas”, conforme Soares (2001, p. 17), “se constroem e conservam a si próprias interagindo com imagens e estigmatizações projetadas por outros atores sociais com base nas fontes simbólicas e axiológicas da tradição e da memória.” Esta última pode ser entendida como um processo dinâmico de constante remodelação.

Identidade e memória possuem:

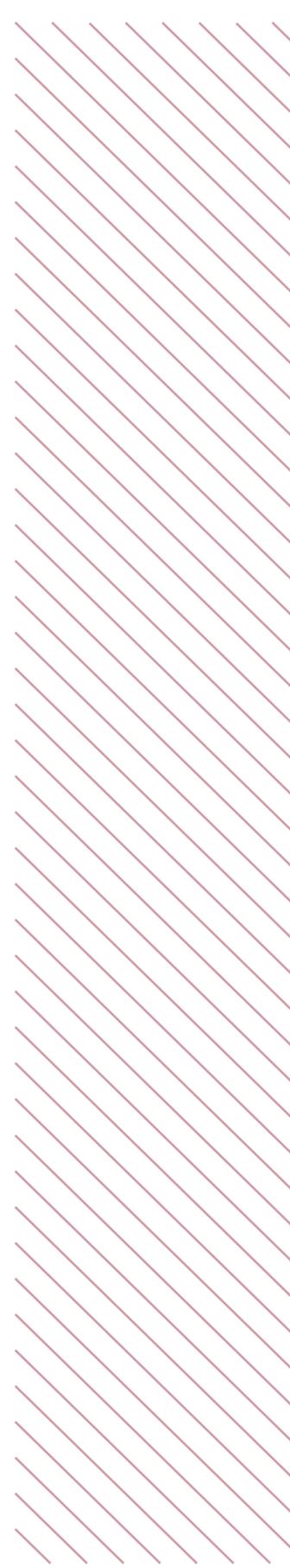
[...] diferentes dimensões de um único fenômeno, ambas em movimento em comunidades locais pela exposição a pressões, exigências e seduções de novos ambientes sociais, informações, estilos de vida, valores e crença em competição, categorias e linguagens (SOARES, 2001, p. 16).

Os utensílios assumem a mera função de artesanato decorativo e são, por vezes, considerados apenas objetos exóticos, condição que em nada abona suas características construtivas e visuais. Por absoluta falta de informação sobre o objeto, o usuário ignora sua riqueza de linguagem, sua importância ritualística e seu papel na cosmovisão da etnia que o elaborou (NOGUEIRA, 2005).

Segundo Schaan (1996, p. 7),

[...] recentes estudos etnológicos (Costa 1987; Dorta 1981; Illius 1988; Muller 1990, 1992; Ribeiro 1987; Silva e Farias 1992; Velthem 1992; Vidal e Silva, 1995) têm demonstrado que a arte para as sociedades indígenas tem um *status* totalmente diverso da arte como a conhecemos em nossa sociedade.

Nessas comunidades, a arte é expressa em objetos úteis para o cotidiano: utensílios, artefatos ou adornos corporais que possuem significado para o grupo. “Não existe o objeto artístico sem função social”. A composição plástica dos objetos possui utilidade para o grupo, ou seja, dentro do contexto cultural indígena a função estética ocorre a partir da função prática. Por outro lado,



atualmente, muito da produção dessa cultura material é realizada com a função comercial como forma de geração de renda.

Löback (2001, p. 54) considera que o emprego do conceito de função torna mais compreensível o mundo dos objetos para os seres humanos. O autor divide as funções de um produto em práticas, estéticas e simbólicas. Esta última no caso do artefato indígena indica todo um sistema informacional cujo registro e estudo dos grafismos e morfologias remontam sobre a cultura e a história de um povo, utilizando motivos obtidos da cosmologia (SILVA, 2001, p. 101).⁴

No Brasil, as influências culturais indígenas aparecem na língua (copacabana, carioca), nos hábitos diários (o banho), na culinária (o biju), na cultura material (balaio, rede de dormir). “As manifestações artísticas condensam significados culturais fundamentais para cada sociedade” (VIDAL, 1992). Esses objetos cumprem a função de informar para seus usuários, sua história cultural, religiosa, seus ritos e mitos, “se tratando de culturas ágrafas, esses objetos são verdadeiros sistemas de comunicação.” (VIDAL, 1992).

E como sistemas de comunicação podem ser classificados como utensílios domésticos que fazem parte da “linguagem do conjunto artefactual de um grupo indígena [...]”. O estudo dessa iconografia lançará luz sobre o modo como os grupos tribais expressam seus códigos culturais.” (RIBEIRO, 1987, p. 12). E, esta iconografia, por fazer parte de um meio de comunicação visual pode ser tratada como parte de um sistema midiático.

REPRESENTAÇÃO VISUAL E GRAFISMO INDÍGENA

A representação⁵ gráfica visual é uma parte do estudo sobre linguagem visual. Conduz mensagens inteligíveis e pode representar tanto um padrão decorativo para um observador externo, como um significado para indivíduo de uma determinada cultura. Por esta razão, para um integrante de uma comunidade indígena este tipo de representação visual pode ser um motivo que informa sobre a cultura, sua cosmovisão e suas mitologias.

Conforme Vidal (1992, p. 13), as manifestações gráficas de grupos indígenas brasileiros foram estudadas por muitos no primeiro século da

4 Este autor empreendeu entendimentos sobre os grupos Proto-Jê meridional.

5 Operação pela qual a mente tem presente em si mesma uma imagem mental, uma idéia ou um conceito correspondendo a um objeto externo. A função de representação é exatamente a de tornar presente à consciência a realidade externa, tornando-a um objeto da consciência, e estabelecendo assim a relação entre a consciência e o real.” (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2001, p. 166).

descoberta. Relegadas ao segundo plano durante anos, tais manifestações simbólicas e estéticas receberam novo impulso a partir da década de 60, sendo consideradas relevantes para o entendimento da vida em sociedade.

Em *Suma Etnológica Brasileira*, Darcy Ribeiro expressa que a arte indígena, assim como a popular, de modo recente tem recebido reconhecimento como “criação artística digna de figurar em museus de arte.” E que apenas em pouco tempo tais representações gráficas vem sendo estudadas como uma linguagem visual. “Ou seja, como um veículo portador de mensagens inteligíveis para os seus usuários.” (RIBEIRO, 1987, p. 9).

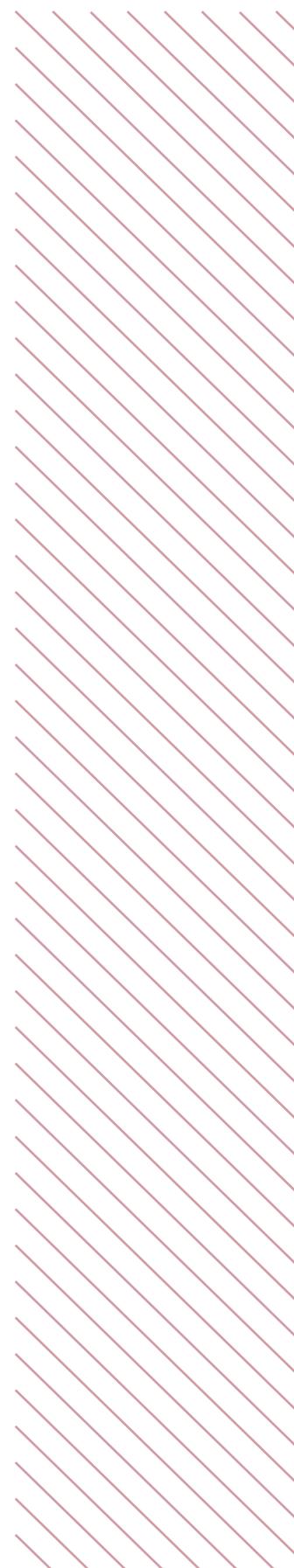
O grafismo humano possui uma intencionalidade segundo Gomes (1998, p. 29), que está no reconhecimento dos sistemas de signos gráficos concebidos com desejo, propósito, motivo que faz alguém realizar algo. Gomes (1998, p. 29) categoriza esses grafismos em com e sem intenção, respectivamente, os acidentais e os propositais. Estes últimos expressam a cultura material, ideacional, comportamental e podem ser classificados em naturais e artificiais. Os grafismos propositais naturais são signos gráficos presos à imagem real da coisa significada e os propositais artificiais são signos gráficos que se distanciaram da coisa significada pela simplificação ou pela necessidade de torná-la convencional.

Nas sociedades que não possuem uma escrita formal, os grafismos são um poderoso sistema de comunicação a respeito da sua história. As “figuras antropozoomórficas modeladas na cerâmica, pintadas em tecidos, esculpidas em madeira ou trabalhadas nos trançados são personagens que de alguma forma se ligam ao repertório mítico.” (SCHAAN, 1996, p. 8).

É representada nos grafismos a noção de comunidade em que a autoria individual não é tão considerada quanto à coletiva.

A estética do artista é a estética do grupo. Os padrões estéticos do grupo, que se perpetuam pelas tradições, devem ser preservados e difundidos, uma vez que comunicam sobre a cosmologia e mitologia do grupo, sobre sua organização social e sobre seu *status* de grupo social diferenciado em relação ao universo das outras comunidades e seres da natureza (SCHAAN, 1996, p. 7).

O estudo sobre estética e os aspectos simbólicos do grafismo indígena contido nos artefatos e na pintura corporal tem como foco o significado simbólico contido no objeto. Schaan (1996) aponta para a importância e a obrigatoriedade em se perpetuarem as tradições estéticas que “não impedem



a manifestação da criatividade do artesão, mas a ela estabelece limites." Este confere ao objeto sua marca individual em medida exata das possibilidades colocadas pela estética do grupo. "O artesão pode variar dentro do que é tradicional e moralmente aceito pelo grupo, e essa possibilidade de variação pode-se dar de formas distintas nas diversas culturas." (SCHAAN, 1996, p. 18).

Nas investigações feitas sobre o artesanato se procura pesquisar seu conteúdo simbólico, paralelo ao estético. Ribeiro conforme Schaan (1996, p. 35), observou na linguagem visual dos Kayabí, combinando "expressão e conteúdo; textos verbais e textos visuais."

Sem o auxílio das mensagens verbais e visuais fica difícil estabelecer o que seria uma linguagem iconográfica de uma simbólica ou determinar a fronteira entre uma e outra. De qualquer forma, a compreensão de que existe uma "linguagem visual" ou um "sistema de significações" dentro de um "sistema de comunicação visual" a ser desvendado remete a uma abordagem semiótica da etnoarte e à construção de uma metodologia adequada às especificidades culturais (SCHAAN, 1996, p. 35).

Qualquer objeto apresentará em seu design a associação de um conteúdo utilitário a uma mensagem em que diferentes grupos poderão estabelecer distintas elucidações. Cada comunidade possui seu repertório visual, o que imprime aos objetos significações, interpretações próprias de uma comunidade.

De acordo com Schaan (1996, p. 40), arte nas sociedades indígenas cumpre uma função social e se insere no âmbito de outras expressões culturais humanas. É uma criação em conjunto que passada de geração em geração cria memória e identidade ao grupo.

A contribuição dos estudos para a compreensão das sociedades tradicionais amplia o entendimento do ser humano e da vida em sociedade. A ornamentação para o indígena integra o objeto a que se aplica, seja ele o corpo humano ou um artefato. "Do contrário um e outro estarão incompletos e despersonalizados culturalmente." (NOGUEIRA, 2005).

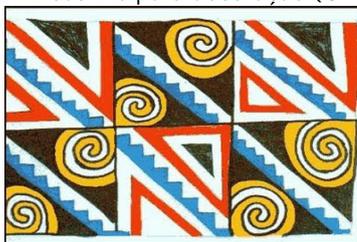
Expressões da ordem cósmica são comunicadas por este sistema altamente estruturado que são as manifestações estéticas de uma sociedade indígena. Em outras palavras, a arte "materializa" um modo de experiência que se manifesta visualmente, principalmente na decoração do corpo e no sistema de objetos, permitindo que os membros de uma

sociedade se vejam ao olhar seus grafismos e objetos (VAN VELTHEM, 1994, p. 86 apud NOGUEIRA, 2005).

Lévi-Strauss (1975, p. 279-340 apud NOGUEIRA, 2005, p. 18), em sua análise da arte gráfica kadiwéu, mesmo sem ter conhecimento do conteúdo simbólico dos desenhos, levou o antropólogo a uma análise de forma. Ele interpretou que, por meio da assimetria dos desenhos, tratava-se de uma sociedade hierarquizada. A segmentação da estrutura social kadiwéu é dividida em nobres, guerreiros e cativos e podia ser “lida” nos contrastes assimétricos dos conjuntos gráficos.

Os finos desenhos corporais realizados pelos Kadiwéu constituem-se em uma forma notável da expressão de sua arte. Hábeis desenhistas estampam rostos com desenhos minuciosos e simétricos, traçados com a tinta obtida da mistura de suco de jenipapo com pó de carvão, aplicada com uma fina lasca de madeira ou taquara. No passado, a pintura corporal marcava a diferença entre nobres, guerreiros e cativos (INSTITUTO SÓCIO AMBIENTAL, 2013).

Figura 2 - Desenho para decoração (Olinda).



Fonte: Vidal (1992, p. 269).

Figura 3 - Cerâmica Kadiweu de Matchua (indígena Kadiwéu de Porto Murtinho/MS).



Fonte: Rede Aguapé (2013).

Esta iconografia, de acordo com Vidal (1992, p. 267), consiste em elementos alinhados e curvos, que formam desenhos abstratos com variações geométricas,

de elaboração complexa e com extensa variedade de combinações. Na figura 2 verifica-se a o grafismo contemporâneo criado pela indígena kadiweu em que se encontram equilíbrio e harmonia por meio de oposição binária de motivos decorativos. Verifica-se a similaridade de formas e cores do desenho da figura 2 aplicado em vasos de cerâmica (ver figura 3) que representa a arte aplicada em produto utilitário.

O grafismo faz parte da vida social dos povos tradicionais, mesmo que tenha se perdido no tempo, é fator de identidade cultural. A arte está na história e nas experiências de uma sociedade: suas especificidades, autonomia e valor estético não a separam das outras manifestações da vida. A arte é um meio de comunicação, uma necessidade humana remota em que Vidal (1992, p. 17) evidencia que da arte gráfica emana força, autenticidade e valor estético. Lux Vidal também cita a “persistência do grafismo” como recurso de classificação e entendimento social e a iconografia como transmissora de um “código institucional” (VIDAL, 1992, p. 17).

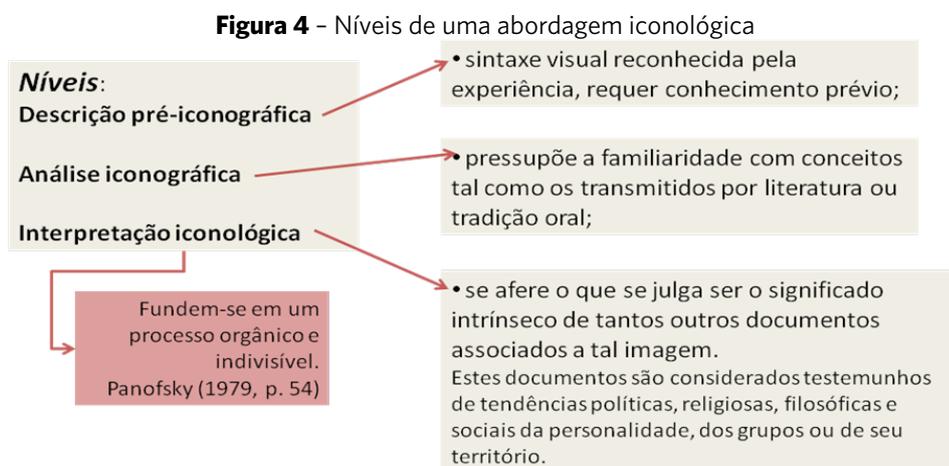
ICONOGRAFIA E A MÍDIA DO CONHECIMENTO

A Iconografia, para Panofsky (1979, p. 47), é uma parte história da arte que trata de mensagens das obras de arte em contraposição à forma. É a identificação de imagens, histórias e alegorias. São consideradas formas primitivas de representação gráfica que expressam o pensamento humano. Sua característica principal é a representação de imagens que imitam ou se assemelham aos elementos encontrados na Natureza. Independentemente da linguagem oral, a iconografia transmite uma mensagem visual ao “emissor que *desenha* ao receptor que vê.” (GOMES, 1998, p. 43).

Vocábulo usado para designar o significado simbólico de imagens ou formas representadas em obras de arte. Também nomeia uma disciplina da História da Arte, dedicada a identificar, descrever, classificar e interpretar a temática das artes figurativas [...]. Atualmente, o termo refere-se ao estudo da história e da significação de qualquer grupo temático (ITAÚ CULTURAL, 2011).

Para a decodificação de uma iconografia faz-se necessária, conforme Panofsky (1979), uma abordagem iconológica que para o autor é um método de interpretação que, mais que uma análise, advém da síntese. E por esta razão é requisito básico de uma análise iconográfica eficaz. Para tanto, o autor propõe três níveis que se fundem em um processo orgânico e indivisível que pode ser

visualizado na figura 4.



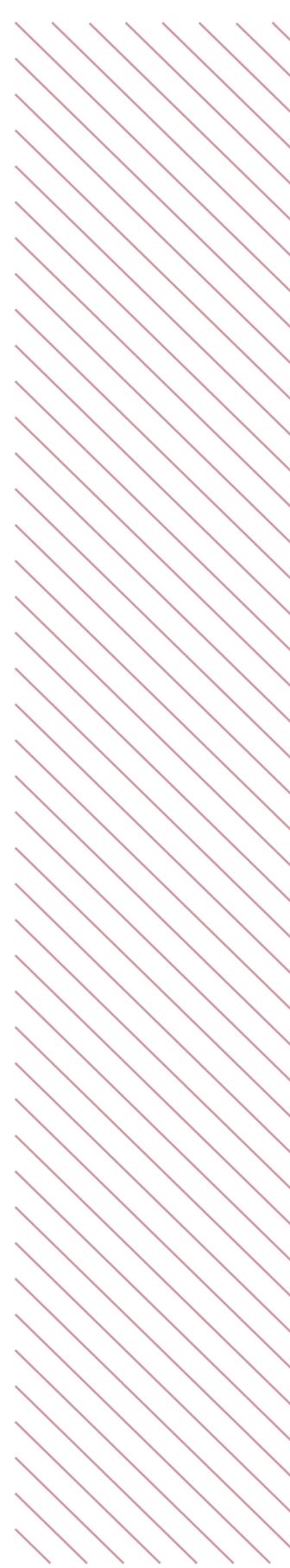
Fonte: Adaptado de Panofsky (1979, p. 54).

O termo “Mídia” decorre da expressão inglesa “*media*”. Mídia é tudo que suporta e expressa informação. “Media” é uma palavra latina, plural do termo “*médium*” que significa “meio”, em português, o termo “*médium*” é sinônimo de “meio”, veículo condutor ou canal, em que alguma coisa é conduzida ou distribuída. Apesar de ser plural, “mídia” passou a designar um suporte ou conjunto de suportes para a informação.

Como o conhecimento não dispõe de expressão própria, necessita ser expresso por diversos sinais ou informações em mídia. O mesmo passa a ser percebido e manipulado por informações que são repositórios ou registros do conhecimento e isso exige agentes, sistemas e processos capazes de indicar, identificar e distinguir conhecimentos valiosos de acordo com critérios pessoais ou contextuais das organizações e da sociedade.

Assim, de acordo com Perassi (2010), a Mídia do Conhecimento busca criar, organizar e gerenciar sistemas e processos capazes de capturar, armazenar e distribuir sinais, compondo associações de valor, de acordo com o interesse de pessoas e organizações. Portanto, a mídia é o sistema de mediação do conhecimento.

Conforme Perassi (2010, p. 2), em uma visão estrutural, a mídia de informação é “aquela que armazena ou transporta sinais, mantendo-os em sua forma e organização originais”. De acordo com esta visão, a mídia de conhecimento é indicada como “sistemas integrados, os quais recebem os sinais de uma ou mais instâncias de emissão e relacionam esses sinais de acordo com uma previsão coerente”. Deste modo, Perassi (2010, p. 2) admite que uma:



[...] mídia atua como mídia da informação, mantendo o conjunto de sinais de acordo com sua configuração original, mas, também, atua como mídia do conhecimento, porque compõe novas mensagens, a partir da organização coerente das informações recebidas.

Assim, as mídias do conhecimento, como referidas por Eisenstadt (1995), estabelecem um novo modelo de desenvolvimento nas relações entre as pessoas e o conhecimento, na medida em que são dinâmicos e, por consequência desta sua característica, promovem as interações com as representações do conhecimento. Desta forma, a iconografia como mídia da informação e do conhecimento possibilita a composição de novas ideias. Isso se torna mais evidente quando se faz referência à mídia como sistema de significação e comunicação que estabelece as associações significativas.

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

As estratégias de pesquisa utilizadas neste trabalho foram a pesquisa bibliográfica e a pesquisa de fontes documentais de um projeto de design gráfico realizado para uma comunidade indígena do norte do Paraná. Para tanto, a pesquisa percorreu da seguinte forma: realizou-se uma pesquisa bibliográfica sobre trabalhos relacionados ao tema; depois se demonstrou a iconografia como parte de um sistema midiático que contribui na preservação e disseminação do patrimônio cultural de um povo.

Trabalhos Relacionados

Schaan (1996, p. 13-14) estuda a hipótese de que a arte gráfica marajoara tenha sido na verdade uma linguagem visual iconográfica. Essa linguagem ou sistema de significações socialmente compartilhado poderia ter uma gramática estrutural com regras de funcionamento determinadas a partir das relações entre seus termos constitutivos. Ao comparar ícones e motivos geométricos, aparentemente abstratos, utilizados na arte Marajoara, lança tal hipótese supracitada: “a arte como linguagem visual iconográfica.” Observa-se, conforme Schaan (1996), em estudos etnográficos em sociedades indígenas atuais que a linguagem ou sistema de significações, socialmente compartilhado, teria “uma gramática estrutural com regras de funcionamento determinadas a partir das relações entre seus termos constitutivos.” (SCHAAN, 1996, p. 13).

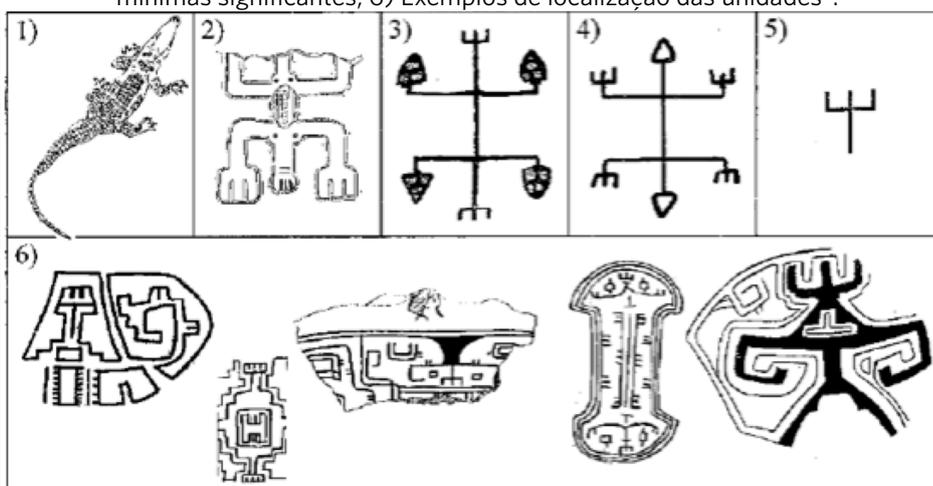
Todas as iconografias compartilham certas características

estruturais fundamentais, apesar de grandes diferenças estilísticas. Especialmente, todas operam por meio de vocabulários ou unidades elementares relativamente padronizadas [...], e têm regras implícitas para a combinação dos elementos. Apesar de que uma iconografia, como eu considero aqui, materializa-se primariamente em meios extra-somáticos de duas ou três dimensões, esta pode também tomar forma somática através de danças ou performance ritual. A extensão da disseminação de um sistema particular sobre vários meios possíveis é, certamente, matéria para determinação empírica (traduzido de Munn 1973:216 apud SCHAAN, 1996, p.29).

Munn (apud SCHAAN, 1996, p. 29), demonstrou que não é necessário, no estudo estrutural das representações visuais, “se ater apenas ao aspecto formal, mas deve relacioná-lo com o sistema sócio-cultural do qual faz parte, construindo uma teoria simbólica totalizante”.

Na figura a seguir exemplifica-se o processo de “Identificação das Unidades Mínimas Significantes” realizado por Schaan (1996, p. 230-231), verificando o registro de um processo de abstração da forma.

Figura 5 - Jacaré Mítico Marajoara. “Etapas do Processo de Identificação das Unidades Mínimas Significantes. 1) O Objeto, 2) A representação natural, 3) A representação estilizada, 4) A estrutura, 5) As unidades mínimas significantes, 6) Exemplos de localização das unidades”.



Fonte: Schaan (1996, p. 231).

Outro projeto relacionado é o ARTE BANIWA uma parceria entre o Organização Indígena da Bacia do Içana (OIBI), a Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro (FOIRN) e o Instituto Sócio Ambiental (ISA) junto ao povo Baniwa⁶ do Alto Xingú que consistiu na valorização do artesanato baniwa e sua sustentabilidade socioeconômica e cultural a partir da produção e comercialização de cestaria arumã⁷. Os objetivos centrais deste projeto foram: valorizar o patrimônio cultural; incentivar a produção de objetos de arumã; identificar nichos de mercado; gerar renda aos indígenas; contribuir no uso sustentável dos recursos naturais e capacitar às associações no gerenciamento de projetos. (RICARDO, 2000, p. 62).

A cestaria de arumã é uma arte milenar ensinada aos homens baniwa e cujos grafismos foram inscritos pelos antepassados nas pedras (petroglifos). “Para os baniwa fazer arte de arumã é condição de pessoa plenamente cultural.” (RICARDO, 2000, p. 5).

Como exemplo da iconografia como mídia do conhecimento verifica-se a marca da Arte Baniwa baseada no que é por eles denominado *liixíapo* (‘umbigo’ ou ‘guia’), pois é o início obrigatório de alguns trançados e também aparece no meio do cesto em repetição, representando um tipo de desenho encontrado nas costas de um besouro, como é demonstrado nas figuras 6 e 7.

Figura 6 - Marca da Arte Baniwa.



Fonte: Ricardo (2000, p. 2).

As imagens legendadas que se apresentam na figura 7 são as sílabas gráficas da Arte Baniwa. Nove sílabas gráficas das 27 registradas no “projeto ARTE BANIWA” são apresentadas na figura 7, em que motivos geométricos, a partir das técnicas de trançado, são criados e reproduzidos com significado simbólico específico. “Alguns artefatos apresentam um único motivo, outros uma combinação de vários deles.” (RICARDO, 2000, p. 56-59).

6 Os Baniwa, povo de língua Aruak, que habitam o noroeste da fronteira geopolítica da Amazônia brasileira (RICARDO, 2000, p. 5).

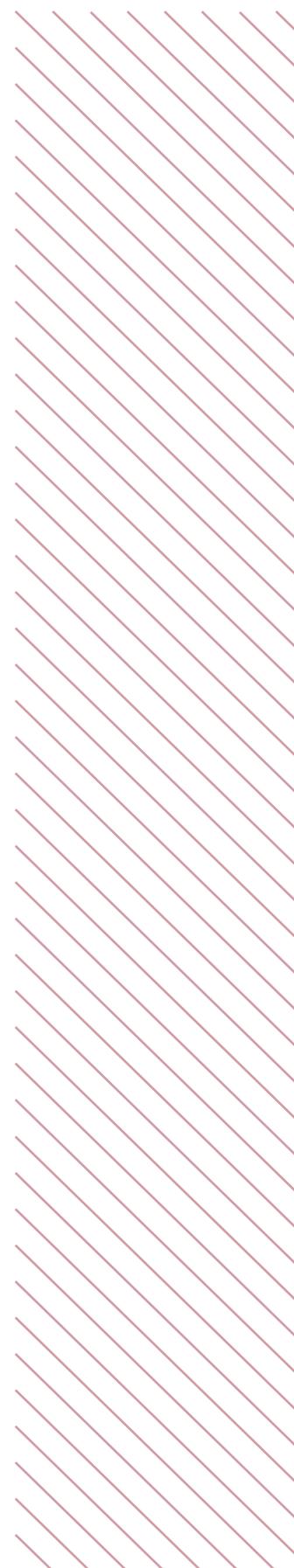
7 Arumã é uma planta da família das marantáceas que cresce em terrenos úmidos ou semi-alagados, muito utilizada pelos povos indígenas amazônicos (RICARDO, 2000, p. 18).

Figura 7 – Sílabas gráficas da Arte Baniwa

Fonte: Instituto Socioambiental – ISA (2013).

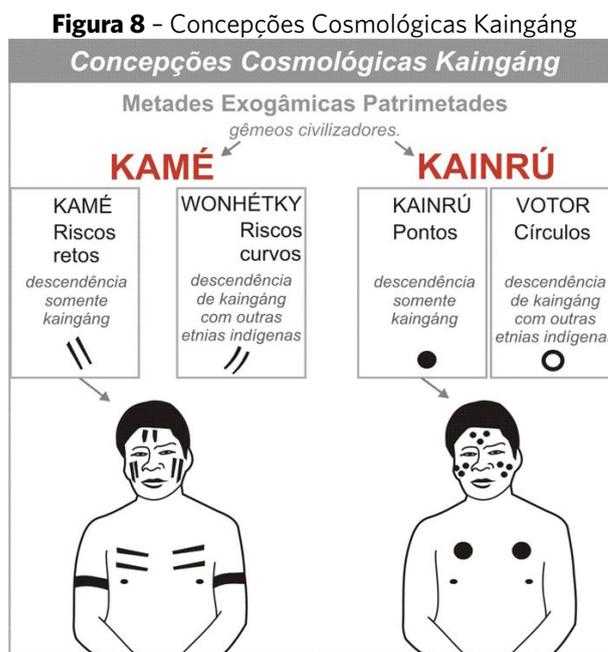
ASPECTOS DOS GRAFISMOS KAINGANG E A ICONOGRAFIA COMO MÍDIA DO CONHECIMENTO NA CULTURA INDÍGENA

De acordo com Cavalcante, Oliveira e Pagnossim, (2006, p. 3), nos grafismos trançados em cestarias kaingang, mesmo com o registro de suas marcas clínicas, por meio de seus desenhos geométricos, “na maioria das vezes, não há consciência dos significados tradicionais dessas pinturas”. A organização social do povo kaingang se baseia em uma “divisão dual, exogâmica, patrilinear, complementar e assimétrica, em que as patrimetades são designadas de *Kamé* e *Kainrú-kre*”. Nimuendaju (1987 apud SILVA, 2001, p. 102) descreve que “as patrimetades não dividem apenas os kaingáng e sim toda a natureza e cultura material”, pois “representam um aspecto sociológico onde todos os seres,



fenômenos e objetos são divididos em categorias cosmológicas

antagônicas” onde cada uma estaria vinculada a um gêmeo ancestral civilizador que a designa (SILVA, 2001, p. 102).



Fonte: Cavalcante e Pagnossim (2007, p. 3).

Conforme Silva (2001, p. 105), na visão kaingang a diferença entre as patrimetades além da atribuição de pertencimento, é percebida pela complementaridade, ou seja, uma metade só existe em contraposição ou lado a lado com a outra. A exemplo da união das marcas tem-se a *Ra iãnhíá ra téi* (fig. 8), representação mental kaingang que concebe o ideal de harmonia e de complementaridade entre as duas metades, mostrando a fertilidade e a eficácia simbólica da união de princípios contrários (SILVA, 2001, p. 196).

Na figura 10, tem-se outro exemplo de marcas misturadas encontrado em pintura rupestre. Nas figuras 9 e 11, apresentam-se desenhos baseados em estudos etnoarqueológicos de Silva (2001) realizados para a criação de marca de um programa de sustentabilidade de uma comunidade kaingang do Paraná.

Figura 8 - *Ra iãnhíá ra téi* - união das marcas.



Fonte: Silva (2001, p. 196).

Figura 9 - estudos para a marca de um programa de sustentabilidade kaingang

Fonte: Cavalcante e Campos (2011)⁸

Figura 10 - *Ra iãnhíá* - marcas misturadas - desenho rupestre da Ilha de Campeche (SC).

Fonte: Silva (2001, p. 196).

Figura 11 - estudos para a marca de um programa de sustentabilidade kaingang

Fonte: Cavalcante e Campos (2011).

A partir dos trabalhos e estudos supracitados, concorda-se com Costa (2008, p. 18-19), que uma marca possui um signo verbal e outro visual. Este último é a forma unidirecional, pois se direciona do emissor ao receptor. A resposta dos receptores é uma reação que pode ser favorável, neutra ou negativa.

Nesta ação assimétrica entre marca visual e as pessoas, segundo Costa (2008, p. 19), considera-se a marca como uma mídia de informação, pois como mencionado por Perassi (2010) é “aquela que armazena ou transporta sinais, mantendo-os em sua forma e organização originais.”

A iconografia como mídia da informação e do conhecimento possibilita

⁸ Desenhos em preto e branco baseados em Silva (2001, p. 196) para a geração de alternativas de um projeto de desenvolvimento de marca para um programa de sustentabilidade socioeconômica e ambiental de uma comunidade indígena do norte do Paraná, executado em 2011 (arquivo digital particular). Desenhos em preto e branco baseados em Silva (2001, p. 196) para a geração de alternativas de um projeto de desenvolvimento de marca para um programa de sustentabilidade socioeconômica e ambiental de uma comunidade indígena do norte do Paraná, executado em 2011 (arquivo digital particular).

a composição de novas ideias, mensagens, para novas aplicações como no símbolo visual da marca Baniwa (fig.5). Esta partiu do resultado do grafismo trançado em que foram estudadas as sílabas gráficas. Estas formam um conjunto iconográfico pertencente a uma comunidade indígena que possibilitou a geração de um signo visual que compõe a marca.

Os estudos iconográficos dos artefatos indígenas, como se apresentam também nas figuras 9 e 11, servem como base conceitual e sintática para a geração do símbolo que irá representar um aspecto cultural de uma determinada etnia.

Tal aspecto pode ocorrer na cultura material de uma comunidade indígena e, sobre isto, Nogueira (2005, p. 17) discorre que esses “objetos cumprem então uma função de informar para as pessoas que os utilizam, sua história cultural, religiosa, seus ritos e mitos, [e] se tratando de culturas ágrafas, esses objetos são verdadeiros sistemas de comunicação [...]”

Deste modo, os artefatos destas comunidades possuem uma função social, além de objetos artísticos são objetos utilitários. E, ao funcionarem como veículos de disseminação do conhecimento são considerados como parte de um sistema midiático. Percebe-se, portanto, que além de uma etnoarte, tais artefatos possuem um etnodesign pelo fato de possuírem funções estéticas e simbólicas, além da função prática.

CONCLUSÃO

A relevância deste tema se dá a partir da contribuição nos registros que fazem parte dos saberes e da memória de uma comunidade tradicional. Dentre tais saberes, as representações visuais guardam informações e conhecimentos sobre o grupo social, passados ao longo dos séculos.

Para investigação da iconografia como mídia da informação e do conhecimento foram pesquisados conceitos e realizados apontamentos sobre trabalhos relacionados com o tema.

O etnodesign se evidencia pela percepção das funções práticas, estéticas e simbólicas que são partes integrantes dos artefatos e inerentes a um objeto de design. Nesse sentido, a iconografia pode ser um veículo de disseminação cultural, possibilitando atuar na valorização econômica e social de um grupo como mídia de informação e do conhecimento.

REFERÊNCIAS

CAVALCANTE, A. L. B. L.; OLIVEIRA, M.; PAGNOSSIM, C. M. C. Projeto Kre Kygfy: a sustentabilidade do povo kaingang da terra indígena Apucarantina. A contribuição do design na recuperação da cultura material. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN, 7., 2006, Curitiba. *Anais...* Curitiba, 2006.

CAVALCANTE, A. L. B. L.; PAGNOSSIM, C. M. C. Estudo da sintaxe da linguagem visual na cestaria Kaingáng. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE PESQUISA EM DESIGN - CIPED, 2007, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Centro Cultural Justiça Federal, 2007.

CAVALCANTE, A. L. B. L.; CAMPOS, B. F. *Projeto de identidade visual para o programa gerador de projetos de sustentabilidade socioeconômica e ambiental da comunidade indígena Apucarantina*. Londrina, 2011.

COSTA, J. *A imagem da marca: um fenômeno social*. Tradução de Osvaldo Rosiano. São Paulo: Rosari, 2008.

DENIS, R. C. As origens históricas do designer: algumas considerações iniciais. *Estudos em Design*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, p. 59-72, dez. 1996.

DONDIS, D. A. *Sintaxe da linguagem visual*. Tradução de Jefferson L. Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

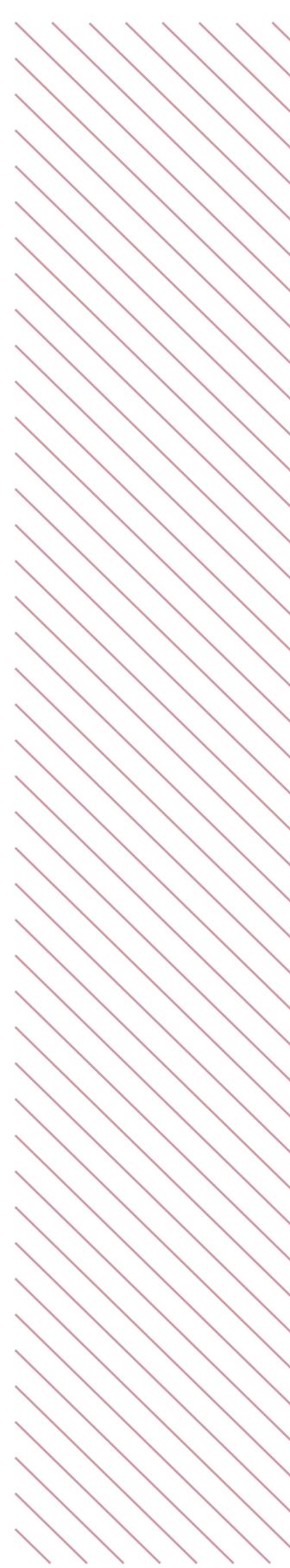
EISENSTAD, M. *Overt strategy for global learning*. London: Kogan Page, 1995.

FUNDAÇÃO NACIONAL DO ÍNDIO - FUNAI. **Jogos dos povos indígenas**: etnias. Disponível em: <<http://www.funai.gov.br/indios/jogos/etnias/etnias.htm>>. Acesso em: 4 fev 2013.

GOMES, L. V. N. *Desenhando: um panorama dos sistemas gráficos*. Santa Maria: Ed. UFSM, 1998.

INSTITUTO SÓCIO AMBIENTAL - ISA. *Kadiwéu*. Disponível em: <<http://pib.socioambiental.org/pt/povo/kadiweu/266>>. Acesso em: 7 fev. 2013.

INSTITUTO SÓCIO AMBIENTAL - ISA. Quadro geral dos povos. Disponível em: <<http://pib.socioambiental.org/pt/c/quadro-geral>>.



Acesso em: 7 fev. 2013.

ITAÚ CULTURAL. *Enciclopédia artes visuais*. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/-index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=101> . Acesso em: 8 maio 2011.

JAPIASSÚ, H.; MARCONDES, D. *Dicionário básico de filosofia*. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

LIPOVETISKY, G.; SERROY, J. *A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LÖBACK, B. *Desenho industrial: bases para a configuração de produtos industriais*. São Paulo: Edgard Blücher, 2001.

NOGUEIRA, J. F. S. *Etnodesign: um estudo do grafismo das cestarias dos M'byá guarani de Paraty-Mirim*. 2005. 133 p. Dissertação (Mestrado em Artes e Designer) - Pontifícia Universidade Católica -PUC, Rio de Janeiro, 2005.

PANOFSKY, E. *Significado nas artes visuais*. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1979.(Debates 99).

PERASSI, R. *Conhecimento, mídia e semiótica na área de mídia do conhecimento*. Florianópolis: EGC USC, 2010.

REDE AGUAPÉ. *Descrição*. Disponível em: <http://www.cienciamao.usp.br/tudo/exibir.php?midia=www&cod=_redeaguape>. Acesso em: 7 fev. 2013.

RIBEIRO, D. Apresentação. In: BERTA, G.; RIBEIRO, D. *Suma etnológica brasileira*. 1987. v. 3 - Arte Índia.

RICARDO, B. *Arte baniwa: cestaria de Arumã*. 2. ed. São Gabriel da Cachoeira: Federação das Organizações indignas do Rio Negro; Instituto Socioambiental, 2000.

ROCHA, E. *O que é etnocentrismo*. 7. ed. São Paulo. Brasiliense, 1990.

SCHAAN, D. P. *A Linguagem iconográfica da cerâmica Marajoara*. 1996. 232 p. Dissertação (Mestrado em História) - PUCRS, Porto alegre.

SILVA, S. B. *Etnoarqueologia dos grafismos Kaingáng*: um modelo para a compreensão das sociedades Proto-Jê Meridionais. 2001. 366 p. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de São Paulo, São Paulo.

SOARES, L. E. Considerações sumárias em torno *background* intelectual da conferência do Rio, a Base deste Livro. In: MENDES, C. (Coord.). *Pluralismo cultural, identidade e globalização*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

VIDAL, L. *Grafismo indígena*: estudo de antropologia estética. São Paulo: Studio Nobel; FAPESP, Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

Agradecimentos: Ao Programa de Pós-Graduação em Engenharia e Gestão do Conhecimento da Universidade Federal de Santa Catarina e ao CNPQ (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) pelo apoio por meio da bolsa de Produtividade em Pesquisa.

Recebido em: 23/08/2013

Aceito em: 22/10/2013

