

A POÉTICA DA FOME NA ARTE GUARANI*

Mona Birgit Suhrbier**
Mariana Leal Ferreira***

SUHRBIER, M.; LEAL FERREIRA, M. A poética da fome na arte Guarani. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 10: 211-229, 2000.

RESUMO: Desenhos produzidos por crianças Guarani Mbyá na virada do milênio sugerem que a Terra-sem-Males pode ser uma realidade mundana. O solo infértil e cheio de pragas da Terra Indígena Itaóca no litoral sul de São Paulo é transformado por jovens artistas em farto território, repleto de plantações e caça. A proximidade do lixão de Mongaguá, fazendas de banana e Cemitério da Igualdade, onde os Guarani buscam restos de alimento, trabalham como escravos e enterram seus mortos prematuramente, é mantida fora das ilustrações. Crianças doentes e enfraquecidas do grupo indígena mais numeroso do Brasil (30.000) materializam-se nas ilustrações em *xondaro* Guarani – guerreiros cujos corpos captaram a essência do paraíso mítico, a imortalidade. A qualidade estética das representações da vida social Guarani advém das dimensões de um mundo errante que as crianças tentam recriar e expressar por meio da arte. Enquanto adultos e idosos acreditam que fome e escassez são condições necessárias para a passagem à Terra-sem-Males, a geração mais nova propõe mudanças concretas à ordem social, incluindo a aceitação do conforto da agricultura sedentária. Se a palavra sagrada, vital à pessoa Guarani, não transmitiu até hoje à insensível sociedade brasileira os efeitos dramáticos da pobreza e violência, os jovens esperam que sinais visuais de um mundo poético e idealizado possam educar o público sobre suas presentes aspirações.

UNITERMOS: Etnoestética – Mbyá Guarani – Cosmologia – Etnicidade.

Os artistas

Crianças e jovens Guarani da Aldeia Teko Wy'a Pyau, na Terra Indígena (TI) Guarani de Itaóca, litoral sul do estado de São Paulo, produziram ilustrações em 1999 e 2000. Um

único desenho foi feito em 1950 por Miringuasu, jovem Guarani Kaiowá da Área Indígena Panambi, no Mato Grosso do Sul, e coletado por Egon Schaden (1963).¹ Os demais desenhos foram elaborados por Luiz Karaí, Cecília de

(*) Trabalho apresentado na 99th Annual Meeting of the American Anthropological Association em San Francisco, California, 15 a 18 de novembro de 2000.

(**) (Museum für Völkerkunde, Frankfurt)

(***) (University of Tennessee, Knoxville)

(1) Os Guarani são divididos em três sub-grupos: Mbyá, Kaiowá e Nhandeva. Os desenhos originais coletados por Egon Schaden são parte da coleção de arte do Museum für Völkerkunde Frankfurt am Main, na Alemanha. Cada desenho é acompanhado por uma explicação de Schaden escrita a mão. Estes desenhos estão publicados em Münzel (1988) e Suhrbier (1997b).

Souza, Sílvio de Souza, Mariano Tupã Mirim, Yldo Veríssimo, Márcia Fernandes, Célio de Souza, Danilo Silveira, Basílio Silveira, Claudio da Silva e Hugo Fernandes, jovens Guarani do subgrupo Mbyá da Aldeia Teko Wy'á Pyau, na TI Itaóca. As ilustrações foram coletadas por Mariana Leal Ferreira e Mona Suhrbier.²

Situação Política

Os Guarani são o grupo indígena mais populoso do Brasil. São mais de 30 mil indivíduos dos subgrupos Mbyá, Nhandeva e Kaiowá vivendo nos estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul (ISA 1996). Em São Paulo há 1752 Guarani localizados em 15 terras indígenas no litoral e no interior do estado.³ Na Terra Indígena Itaóca, de onde provêm os desenhos mais recentes, vivem 117 Mbyá e 67 Nhandeva (Ferreira 2000:28). Na Área Indígena Panambi, no Mato Grosso do Sul, onde vivia Miringuasu em 1950, há cerca de 100 Kaiowá. É o estado brasileiro com maior população Guarani, com quase 25 mil índios (ISA 1996:721-723).

Dois situações políticas bastante distintas caracterizam os períodos históricos em que as ilustrações foram produzidas. Os Guarani de 1950 e os Guarani de 1999/2000 fizeram uso de estilos contrastantes, porém complementares, de representar o presente pensando num futuro poético e idealizado.

1950

O processo de colonização do sul brasileiro reduziu amplos territórios Guarani a diminutas reservas, muitas vezes divididas com os Kaingang e Terena, grupos com

rivalidades históricas entre si.⁴ Hoje, em São Paulo, há terras indígenas Guarani no litoral, como Itaóca e Aguapeú, que não foram demarcadas e homologadas, apenas identificadas. Outras, como Pindoty em Pariquera-açu e Pacurity em Iguape, não estão sequer em processo de identificação. A maior parte das áreas indígenas Guarani de São Paulo é formada por terras inférteis e devolutas do Estado, oferecidas aos índios por seu baixo valor no mercado imobiliário. Este é o caso da Terra Indígena Rio Branco II, em Cananéia. De outro lado, há aldeias como Rio do Azeite e Capoeirão, na TI Serra do Itatins, município de Itariri, que estão localizadas no entorno da Estação Ecológica da Juréia. Apesar da fartura de recursos neste santuário, que se contrapõe à aridez da área indígena, os índios estão proibidos de caçar, pescar, fazer roça ou coletar palmito e outros frutos silvestres (Ferreira 1998, 2000, 2001).

Expulsão de territórios ancestrais e confinamento em reservas diminutas e improdutivas traumatizaram de modo severo comunidades Guarani no sul do Brasil. Fome, doenças infecto-contagiosas, como o sarampo e a tuberculose, bem como a desesperança provocaram mortalidade acentuada entre crianças e adultos, bem como o uso perverso do suicídio, entre os Kaiowá, como “apelo para a vida” (Meihy 1994).⁵ Perder o controle da terra onde os Guarani caçavam, coletavam e plantavam, criavam seus filhos e enterravam os mortos, e estabeleciam relações de troca entre as várias aldeias, significou, para várias lideranças religiosas – os *karai*, ou profetas Guarani – a chegada de um cataclisma. De acordo com Schaden (1963) e Métraux (1948), os Guarani interpretaram a forte presença do homem branco em territórios indígenas como o fim do mundo. Em reação a essa e outras crises, os Guarani do sul brasileiro têm partido em movimentos migratórios, em maior ou menor escala, sempre em direção ao norte e tendo o Oceano Atlântico como principal referência.

(2) Os desenhos coletados por M. Suhrbier fazem parte da coleção de arte do Museum für Völkerkunde, Frankfurt am Main.

(3) Há subgrupos Guarani vivendo também na Argentina, Uruguai, Paraguai e Bolívia. ISA (1996: VII) estima que há 25.000 Kaiowá vivendo no Paraguai.

(4) Perspectivas históricas sobre migrações Guarani durante o processo de colonização do sul brasileiro podem ser encontradas em Brandão (1992), Chero-bim (1986), Métraux (1948) e Monteiro (1984). (5) Ver também Clastes (1995), Ferreira (1998b, 1999b, 1999c, 2001) e Monteiro (1984).

Migrações Tupi-Guarani foram documentadas por oficiais portugueses e missionários já no começo do século XVI. Milhares de índios abandonaram as próprias aldeias seguindo um grande *karai*, que lhes havia prometido um território naturalmente abundante, sem a necessidade de trabalho (Métraux 1927:21). Dos 10 a 12 mil Guarani que tomaram o rumo norte em direção ao rio Amazonas, somente 300 sobreviveram à grande jornada (Hill 1995: vii).

Na década de 1950, o líder religioso da Aldeia Panambi, o *karai* Pai Chiquinho, promoveu rituais apocalípticos representando o fim desta vida mundana e facilitando a transcendência a outro domínio cósmico – a Terra-sem-Males. Conhecimentos mitológicos Guarani foram postos em prática: o *karai* Pai Chiquinho invocou Nhandravuçú, o Criador Guarani, para formalizar pregações sobre a renovação do mundo. Nhandravuçú tem o poder de pôr fim ao sofrimento intenso e desencadear o processo do apocalipse Guarani.

É neste contexto que o antropólogo brasileiro Egon Schaden (1963, 1974) pediu desenhos a alguns Guarani. Foi a primeira vez em que Miringuasu, a autora da ilustração de 1950, usou materiais de desenho e produziu ilustrações no papel (Ilust.1).

1999/2000

Os Guarani Mbyá da Aldeia Teko Wy'a Pyau (Nova Esperança, em português), na Terra Indígena Guarani de Itaóca, município de Mongaguá, sobrevivem coletando restos de comida e latinhas de alumínio para vender no lixão municipal. O lixão fica localizado a 800 metros da aldeia, no limite setentrional da terra indígena, que não é demarcada e nem faz parte do Plano de Urbanização da Cidade de Mongaguá. A qualidade do lixo varia conforme o fluxo de turistas no balneário local: carnaval e feriados prolongados fazem o lixo ficar “gordo”, principalmente em função da abundância de latinhas de cerveja, vendidas a cinco centavos o quilo no próprio lixão aos “donos do lixo”.⁶

(6) Os donos do lixo são não-índios que servem de intermediários entre os índios e as pequenas empresas que compram alumínio, vidro e plástico para reciclar.

Mulheres, homens e crianças trabalham em condições de escravidão, conforme critérios do próprio Ministério do Trabalho, nas fazendas de banana vizinhas à Terra Indígena. Os índios não possuem registro de trabalho, têm salário inferior ao mínimo permitido por lei, sofrem discriminação racial e têm ferramentas descontadas do salário, o que a legislação trabalhista proíbe. Por fim, há famílias Mbyá e Nhandeva que vendem pequenos animais esculpidos em caixeta e arte plumária a turistas na praia, bem como palmito e orquídeas na feira local (Ferreira 1998, 1999b, 2000, 2001, no prelo).

Em 1998, houve importante mudança na liderança da Aldeia Teko Wy'a Pyau. O cacique Julinho, enfraquecido na terceira idade por alcoolismo e má-nutrição, foi substituído pelo jovem Luiz Karáí de Souza. Luiz Karáí despontou como forte liderança profética, antevendo o cataclisma Guarani na própria terra indígena Itaóca. Entre abril de 1997 e julho de 1999, morreu em média uma criança entre zero e 3 anos de idade por mês, devido à desnutrição crônica (Ferreira 1998, 1999b, 2000, 2001, no prelo). A impossibilidade de liderar um grande movimento migratório, dada a fraqueza física da comunidade, provocada por falta de comida e escassez absoluta de recursos e de assistência médica, fez com que Luiz Karáí, a esposa Cecília e outros jovens Guarani resolvessem reproduzir as condições de abundância do paraíso mítico na própria terra indígena. Os jovens propuseram várias mudanças concretas ao *nhanderekó* ou modo de vida Guarani, mudanças essas refletidas na escolha do novo nome da aldeia – Nova Esperança – e na participação e elaboração de projetos de educação bilíngüe e de desenvolvimento auto-sustentado.⁷

A Terra Indígena Guarani de Itaóca foi identificada pela Fundação Nacional do Índio (Funai) em 1994 (Portaria Funai No. 912, 10/13/94). A identificação é a primeira de cinco etapas do processo de demarcação de terras indígenas no Brasil.

(7) Entre 1997 e 2000, Luiz Karáí participou de vários cursos de formação em educação e saúde, promovidos pela Secretaria da Educação do Estado de São Paulo. Mariano Tupã Mirim formou-se agente de saúde em 1998 por meio de curso realizado no Pronto Socorro Agenor de Campos, em Mongaguá.

As mudanças propostas por jovens lideranças são especialmente significativas para os Guarani. Fazem frente ao descaso completo da Fundação Nacional do Índio (Funai), da Fundação Nacional de Saúde (FNS) e da Prefeitura Municipal de Mongaguá, responsáveis pelo bem-estar dos índios de Itaóca e de Aguapeú.⁸ Por outro lado, o *nhanderekó* ou ascese Guarani prevê o sofrimento físico e moral como condição de ascensão à *Ywy maraẽ'y*, a Terra-sem-Males (Clastres 1995). Nas condições atuais de fome e miséria, o asceticismo exacerbado de adultos Guarani torna-se, por vezes, perigoso para a sobrevivência física da comunidade. A fome é reinterpretada como “jejum”, prática essencial para tornar o corpo “leve” e facilitar transes e sonhos dos karáí. O jejum forçado acaba por enfraquecer a comunidade desnutrida, provocando a morte – condição que, à diferença da relação cristã entre morte e ressurreição, *não* garante acesso à Terra-sem-Males. Em Itaóca e Aguapeú, adultos com mais de 30, 35 anos tendem a assumir postura contemplativa frente aos descasos das autoridades competentes, já que o sofrimento pode levar à efetiva realização da virtude, à plenitude da vida moral (Ferreira 2001, no prelo). Não-índios, como funcionários da Funai e de postos de saúde locais, aproveitam-se da situação, justificando a fome e a miséria Guarani como produto da “passividade” e “preguiça” do povo. Equacionar pobreza com alteridade tem o perverso efeito de tornar o sofrimento mais distante, porque o atribuímos à “diferença cultural”.

Histórias de sofrimento são emblemáticas de algo mais do que mortes trágicas e prematuras. É neste sentido que transformações da vida cotidiana, seja na incrementação das roças, na construção de um prédio para a escola e na formação de agentes de saúde,

seja na intensificação de rituais infantis na *opy* ou casa de reza, são representativas da capacidade que crianças e jovens Guarani têm de representar o presente e interpretar o futuro, tentando recriar a economia de reciprocidade Guarani (Melià 1987) a partir de jovem visão de mundo. Ao contrário dos próprios pais, tios e avós, crianças e jovens Guarani não aceitam as condições desumanas que enfrentam na terra indígena, no lixão, nos hospitais e fazendas de banana. Organizam-se para produzir o mundo idealizado da Terra-sem-Males e, ao fazê-lo, atribuem novos significados a visões apocalípticas de corpo, tempo e espaço Guarani.

Este ensaio propõe o entendimento de como os Guarani Mbyá do sul do Brasil experimentam o mundo em que vivem e que tentam recriar, a partir da crítica que formulam à sociedade humana usando lápis e papel. Elegemos a autonomia do universo infantil como premissa básica, de acordo com a mais recente vertente da Antropologia da Criança (Chin 1999; Ferreira 2001, no prelo; Nunes 1997; Toren 1995). A criação e recriação do mundo Guarani contemporâneo pelos jovens não é mera réplica ou miniatura do mundo adulto, mas um domínio relativamente autônomo, regulado por racionalidade própria. Jovens Guarani reinventam, nos desenhos produzidos em 1999 e 2000, o *nhanderekó*, propondo soluções concretas de como recriar a “divina abundância” da Terra-sem Males neste domínio cósmico, o terrestre. Em vez de retratar crianças esfomeadas no lixão, doentes nos hospitais, escravizadas nos bananais, mortas e enterradas prematuramente no Cemitério da Igualdade, os jovens desenham o mundo em que gostariam de viver.

Imagens e Palavras

Desenhar no papel não é parte das tradições artísticas Guarani. Conhecidos como “mestres da palavra” (Melià 1987:632), o repertório da cultura Guarani revela forte tendência à oralidade e pouca ênfase a grafismos, como pintura corporal. Há, na cestaria, padrões geométricos bastante elaborados, mas estes não são transpostos a outras superfícies,

(8) A Terra Indígena Guarani do Aguapeú também está localizada no município de Mongaguá, com população em 1999 de 50 indivíduos (Ferreira 2000). Como Itaóca, a TI Aguapeú está somente identificada, porém não demarcada pela Funai. As condições de vida dos Guarani de Aguapeú são igualmente trágicas. A FNS é hoje responsável pela saúde indígena no Brasil (Ministério da Saúde, Medida Provisória número 1.911-8, Artigo 28-B, 29/07/99).

exceto em aldeias onde a geometria Guarani vem sendo estudada nas escolas (Ferreira 1998b). Além da cestaria, escultura em madeira, plumária e cerâmica fazem parte do acervo artístico Guarani. Mas a palavra continua sendo o modo de expressão privilegiada da cultura Guarani (Clastres 1995; Ferreira 2001, no prelo; Melià 1987, 1988).

A iconografia Guarani aqui apresentada pode parecer, à primeira vista, esteticamente simples. Sua complexidade, porém, só pode ser apreciada por meio de análise que ilumine o campo social e a economia política que ajudam a estruturar a atual cosmologia Guarani. A crítica dos artistas indígenas à sociedade humana tem o efeito de construir o presente à imagem do futuro, à medida que propõe mudanças ao comportamento coletivo, incluindo a adoção de vários conhecimentos não-indígenas, como a escrita, a agricultura sedentária e a biomedicina.

Para os Guarani Mbyá do estado de São Paulo, a arte verbal é dedicada à composição de rezas e encantações coletivas que facilitam a comunicação com divindades de outras esferas do cosmos Guarani. Rezas e encantações podem também ser recebidas em sonhos, quando, então, são consideradas propriedade individual e constituem elementos essenciais da pessoa Guarani. A força do repertório confere prestígio a cada indivíduo, na medida em que sonhos promovem a comunicação entre os seres que habitam os vários domínios do cosmos Guarani (Clastres 1995, Métraux 1979, Schaden 1974).

Crianças Guarani da aldeia Teko Wy'a Pyau são educadas pelos mais velhos a desenvolver as próprias experiências religiosas. As crianças levam isso ao extremo e rejeitam sistematicamente o proselitismo religioso de missionários que vêm tentando converter os Guarani ao protestantismo. Os pequenos compõem rezas pessoais e compartilham aquelas recebidas em sonho (e transe, no caso dos *karai*) com a comunidade local, em cerimônias diárias na *opy*, a casa de reza (*ver desenho da opy de Teko Wy'a Pyau adiante*). Estas cerimônias são lideradas por Sílvio de Souza, que toca o violino (Sílvio é autor de várias ilustrações apresentadas a seguir). A socialização de repertórios individuais na casa

de reza fortalece a recriação da economia de reciprocidade Guarani, que reflete realidades de várias ordens, como poder, influência, simpatia, status e emoção (Bourdieu 1991, Mauss 1990).

Rezas e canções Guarani têm composição poética: são obras em verso, com estrofes bem definidas e enredo contundente (Melià 1988). É o que podemos notar na seguinte canção Guarani, com forte conotação política:

Pemê'e jevy pemê'e jevy
Devolva, devolva
Oreyvy pera'a va'e kue
A terra que você roubou
Roiko'i haguã
De nós
Pera'a va kue roiko'i haguã.
Para que possamos continuar a viver.

Migrações Guarani em direção à Terra-sem-Males também são tema de canções ou poesias com melodia, cantadas por crianças Guarani, como na canção que se segue:

Xekyvy'i Xekyvy'i
Meu irmãozinho, meu irmãozinho
Ereo riré
Você se foi
Ejevy voi ja'a aguã
Volte logo
Ja'a mavy
Para que possamos ir juntos
Joupive'i
Venerando a Deus
Para rovai jajerojy
Para o outro lado do oceano.

Cada canção ou reza tem, além de texto com estrutura poética, melodia e ritmo. Este é marcado por passos de dança e instrumentos musicais, como chocalhos e bastões de madeira. Cantar e rezar durante horas, em jejum, torna o corpo leve e prepara a pessoa Guarani para a transcendência espiritual em direção à Terra-sem-Males. O domínio terrestre é imperfeito porque está condenado à destruição, enquanto o plano cósmico é caracterizado por opulência infinita e prazer, nenhum trabalho e a negação de todas as proibições. Isto significa dizer que o mal – trabalho, lei – é a sociedade. A ausência do mal – a Terra-sem Males – é a contra-ordem (Clastres 1995: 56).

Os desenhos

O desenho de Miringuasú foi escolhido para ilustrar como uma imagem gráfica pode ser estruturada como um poema (Ilust. 1).

A experiência de desenhar no papel pela primeira vez levou Miringuasú, filha do xamã da aldeia Panambi em 1950, e com 23 anos na época, a desenhar o ritual xamânico. Usando estilo abstrato, a artista compôs o desenho como poema, em que uma estrofe segue a outra. Entidades individuais, cada uma representando um ato cerimonial, são organizadas lado a lado em fileiras dispostas em camadas (Suhriebier 1997b).

Miringuasú estabelece forte ligação entre os eventos políticos da própria época a aspectos essenciais da cosmologia Guarani. A jovem artista interpreta o tema fundamental da história Guarani, a procura da Terra-sem-Males, dentro do contexto político dos anos 50. Ela mostra como os Guarani, seguindo a liderança política e religiosa do *karai* Pai Chiquinho, tentam escapar, de modo ritual e coletivo, do mal que aflige a vida terrena. O objetivo é alcançar a realidade parasidíaca da Terra-sem-Males.

Como uma poetisa, que desenvolve o próprio tema articulando palavras para produzir novas combinações, Miringuasú produz sua obra gráfica integrando círculos e linhas em arranjos originais, formando novas conexões entre as entidades. Estas entidades estão interligadas em uma rede de relações recíprocas, que espelha e ao mesmo tempo ajuda a recriar o cosmos Guarani. A teia de analogias criada pela artista entre os elementos da ilustração lhe permite desenvolver a narrativa da própria trajetória de vida por meio de conceitos básicos do pensamento religioso Guarani. Círculos e linhas representam os esforços dos *karai* ou profetas em recriar o equilíbrio da vida coletiva por meio da reza, do canto e da dança, assegurando a comunicação com as divindades do povo (Suhriebier 1997b). A artista expressou de modo bem claro, por meio de linguagem pictográfica, aspectos fundamentais do que significava ser, pensar e agir como uma mulher Guarani em meados do século 20.

A liberdade de representação e criação – forte aspecto da religiosidade Guarani – é transposta da oralidade para a nova arte de desenhar. Em comunidades Guarani contemporâneas do sul brasileiro, a vida ritual tem forte impacto na experiência da pessoa Guarani. Cantos e rezas ritualizados congregam três aspectos importantes do ser Guarani moderno, porque: (1) são atos de (re)criação dos ancestrais mitológicos; (2) replicam, na esfera terrestre, a trajetória dos ancestrais ao paraíso mítico enquanto parte da experiência espiritual interior da pessoa; e (3) enfatizam a necessidade dos futuros guardiões das almas humanas serem submetidos à mesma influência ritualística (Grünberg 1995:89).

A iconografia de Miringuasú põe em evidência o prazer da artista em experimentar uma nova modalidade gráfica, o desenho em papel. É o que vem ocorrendo entre os Guarani e vários povos indígenas brasileiros, de tradição oral, que vêm fazendo uso crescente da escrita e do desenho para produzir cultura (Melià e Blinder 1988, Ferreira 1992, Suhriebier 1997a, Vidal 2001). Os resultados destas novas formas de expressão e representação entre povos de tradição oral vêm sendo explorados por vários estudiosos, mas principalmente entre povos que já possuem forte tradição gráfica, como os Kayapó e os Xavante (Vidal 2000).

Artistas Guarani Mbyá na modernidade

Os jovens artistas Luiz Karai, Cecília de Souza, Sílvio de Souza, Mariano Tupã Mirim, Yldo Veríssimo, Márcia Fernandes, Célio de Souza, Danilo Silveira, Basílio Silveira, Claudio da Silva e Hugo Fernandes, da Aldeia Teko Wy'a Pyau em Mongaguá, produziram os desenhos analisados a seguir em 1999 e 2000. Todos sugerem, em suas obras, que a abundância da Terra-sem-Males pode ser replicada na Terra Indígena Itaóca, guardadas as devidas proporções. Para que as condições de existência na *Ywy maraẽ'y* (*ywy* terra, *maraẽ'y* indestrutível) possam ser reproduzidas, os jovens propõem transformações estruturais na ascese Guarani. Há, por um lado, uma exacerbada religiosidade do povo, à medida que

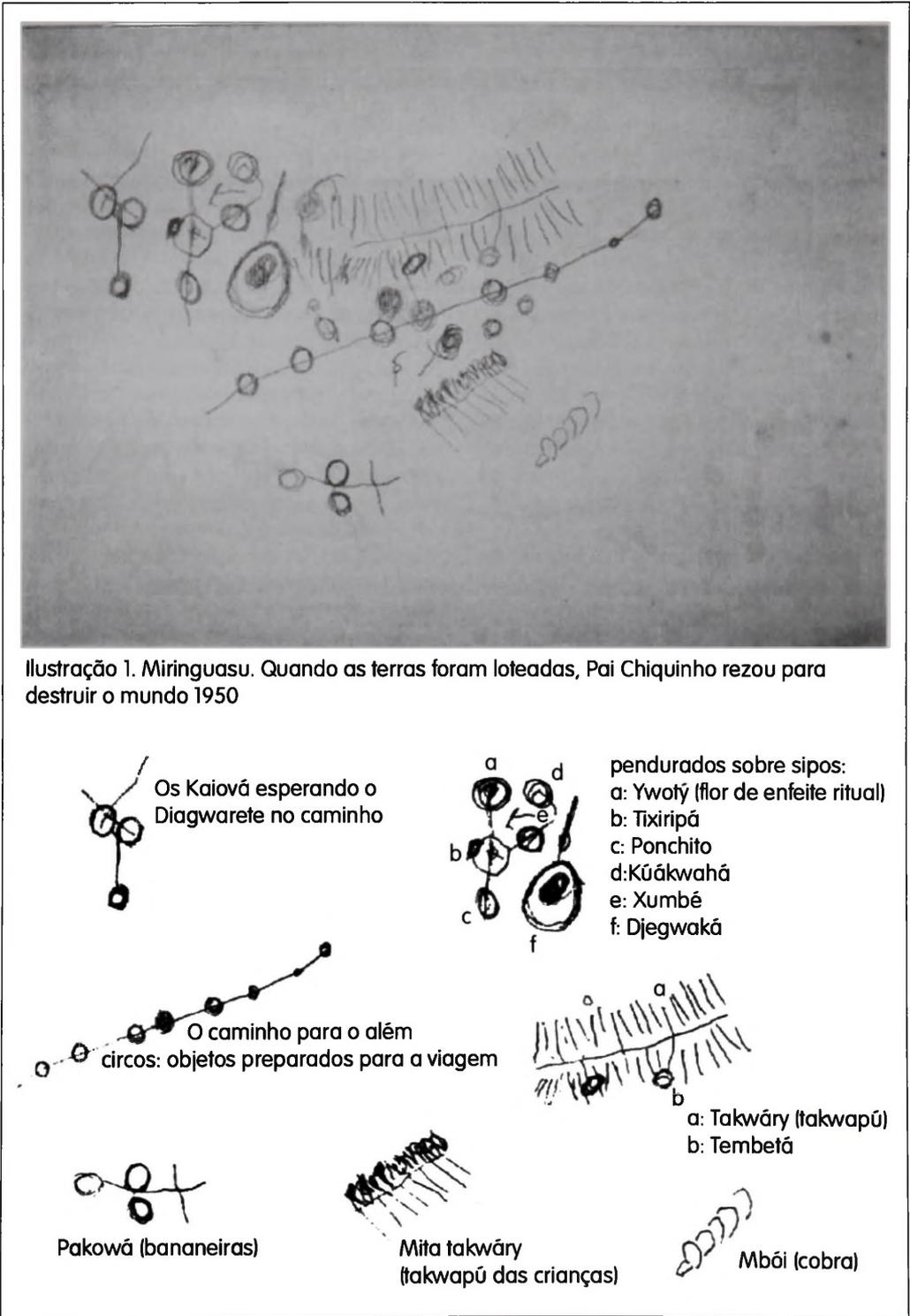


Ilustração 1.

os jovens deixam clara a importância da vida ritual para o bem-estar do povo. Neste sentido, a *opy* ou casa de reza, bem como as atividades dos xamãs aparecem com destaque nos desenhos, enquanto cenas de pronto-socorros e hospitais, tão frequentes na vida dos jovens da aldeia, são obliteradas. Por outro lado, os jovens propõem mudanças estruturais básicas à economia de reciprocidade Guarani, sugerindo que o trabalho humano, ao contrário da vida contemplativa, é condição de ascensão ao paraíso mítico. A agricultura sedentária aparece, nos desenhos, como atividade desejável, bem como o desenvolvimento de técnicas de caça antigas e modernas. Como afirmou o líder da aldeia Luiz de Souza Karaí, “morrer [de fome] não leva a lugar nenhum, só ao cemitério.” Ao contrário da crença cristã na morte como condição de ascensão ao paraíso, para os Guarani “a morte é o fim”.

Os desenhos revelam aspectos idílicos da vida na aldeia Teko Wy’a Pyau. O mundo natural e social é representado de forma idealizada, ensolarado, coberto com farta vegetação e agricultura que as crianças se

dedicam a cultivar. O desenho “Vida de criança na aldeia,” de Mariano Tupã Mirim, mostra crianças Guarani trabalhando com enxadas, carregando palmito, estendendo roupa lavada (Ilust. 2).

Em outras ilustrações, os jovens dedicam-se à construção da escola, que não existia até fins de 2000, ou ao plantio de milho, abóbora, feijão e batata doce. Em todos os desenhos, a comunidade aparenta boa saúde e está invariavelmente bem vestida. Jovens e adultos dedicam-se a práticas rituais e demonstram atitude respeitosa frente aos líderes cerimoniais. Mulheres e homens trabalham juntos para a prosperidade da aldeia, em vez de dedicar-se à coleta de restos de alimentos para comer e latas de alumínio para vender, no lixão da cidade. A *arte contemporânea* Guarani não é, neste sentido, um modelo em miniatura ou em pequena escala do mundo, seguindo a definição de Claude Lévi-Strauss (1966:23). Pelo contrário, a *arte Guarani moderna* faz uma crítica à sociedade humana à medida que representa os desejos atuais de jovens Guarani, desejos estes que os próprios jovens tentam materializar.



Ilustração 2.

Os estilos gráficos de artistas individuais variam, é claro. Sílvio de Souza tem traço marcante no modo como ocidentaliza os Guarani, representando-os de acordo com padrões de conduta e vestimenta dos “brancos” ou não-índios. Artistas mais jovens como Yldo Veríssimo, Célio de Souza e Danilo Silveira escolheram representar os Guarani, em alguns desenhos, como lutadores musculosos. Este super-herói Guarani veste pequena tanga, cocar de penas e ornamentos nos braços, empunhando arco e flechas, lança e facão ou faca. É forte o bastante para lutar contra a onça pintada e suficientemente poderoso para dominar índios hostis, homens brancos ou mesmo um gorila do estilo de King Kong (Ilust. 3).

Estes seres fantásticos são recriações do *xondaro* ou guerreiro Guarani, que alcançou a essência necessária à transcendência da pessoa Guarani: a propriedade indestrutível (*marã’y*) que garante a imortalidade aos seres humanos. Os *xondaro* Guarani aparecem transfigurados em fantásticos lutadores ocidentais – Scorpion, Liunkag ou Rayden – de jogos como “Combate Mortal” (Ilust. 4).

É necessário exercitar cautela, porém, ao atribuir características ocidentais a representações de mundo Guarani. Os primeiros etnógrafos, bem como missionários e funcionários governamentais atribuíram características cristãs à religiosidade Guarani, equacionando a Terra-sem-Males ao paraíso cristão. Confinamento e proximidade a missões jesuítas teriam “influenciado” a religiosidade Guarani. Vários estudiosos como Métraux (1948), Schaden (1974) e Unkel (1914), entre outros, enfatizaram repetidamente a importância que os Guarani dão à própria vida religiosa, o que invalida alegações de que os Guarani seriam “aculturados” ou teriam “perdido” a própria cultura. O mesmo pode ser dito sobre a arte Guarani. Os super-heróis são genuinamente Guarani, à medida que expressam a essência do corpo político: a qualidade indestrutível que a sociedade Guarani deseja e necessita que seus membros adquiram para garantir a sobrevivência física e cultural do povo no mundo atual.

A proximidade do lixão de Mongaguá, das fazendas de banana, dos pronto-socorros e do Cemitério da Igualdade, onde os Guarani

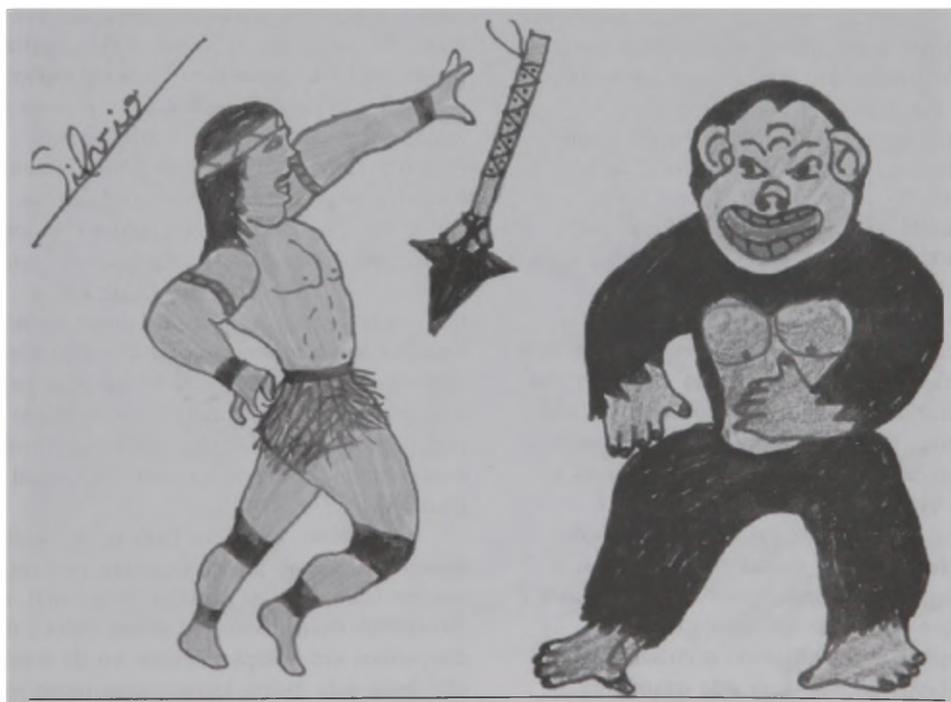


Ilustração 3.

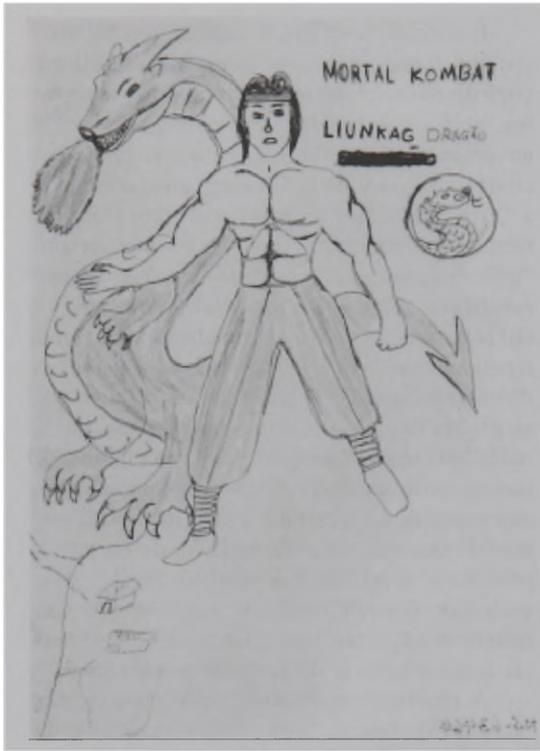


Ilustração 4.

buscam restos de alimento, trabalham como escravos e enterram seus mortos prematuramente, é mantida fora das ilustrações. A realidade da sociedade nacional mais ampla não é retratada ou permanece marginal nos desenhos. No retrato da paisagem local elaborada por Mariano Tupã Mirim, por exemplo, a cidade de Mongaguá aparece como pequena silhueta no horizonte.

Nenhum artista quis mostrar os Guarani como catadores de lixo e gravemente enfermos de doenças infecto-contagiosas. Nem tampouco decidiram retratar os pequenos túmulos de cimento com os nomes das crianças Guarani no Cemitério da Igualdade. Ratos, moscas e baratas que infestam as casas, devido à proximidade do lixão, estão ausentes das ilustrações. Em vez destas cenas trágicas, o tema central da grande maioria dos desenhos é a beleza e dignidade da cultura Guarani, orientando e transformando o cotidiano da aldeia. Isto significa dizer que quando os Guarani exibem aspectos de sua identidade a não-índios e estranhos de modo geral, selecio-

nam aspectos positivos da vida diária e de práticas rituais. Esta seleção aponta também, como afirmamos acima, à idealização do domínio terrestre do cosmos Guarani, à imagem da *Ywy maraë'y*.

A adoção de estilo gráfico (mas não conteúdo!) europeu por parte dos artistas, em 1999-2000, reflete a capacidade Guarani para a comunicação intercultural. Trata-se, aqui, de estratégia bem sucedida de expressar pensamentos, emoções e experiências a duas antropólogas (autoras deste ensaio). O desenho "Um índio chegando na cidade", de Sílvio de Souza, retrata claramente essa interação simbólica: o índio que vai à cidade veste calças compridas e camiseta com emblema da bandeira brasileira (Ilust. 5). Sílvio apropriou-se da linguagem (traços, conceitos, valores simbólicos) da sociedade brasileira mais ampla na construção do próprio entendimento do que significa ser Guarani hoje.

É interessante observar que no contexto ritual de sociedades indígenas, seres e objetos são organizados, com frequência, em fileiras, ou são colocadas lado a lado seguindo linhas concretas ou imaginárias (Suhrbier 1998). Em rituais, especialmente os de iniciação, que marcam a transição de jovens à vida adulta, por exemplo, transpor uma linha ou espaço demarcado pode significar a passagem de um estado social a outro. O artista Guarani Mariano Tupã Mirim faz uso deste elemento formal, o traço linear, em quatro desenhos. Em "Opy" ou Casa de reza, Mariano dispõe os instrumentos musicais lado a lado no centro da ilustração. A ordem espacial da *opy* é informada pela disposição dos instrumentos. O significado do violino, chocalhos e bastões de ritmo é dado pela sua inserção no contexto religioso, em vez de enfatizar sua utilidade prática, o que faz da linguagem do grafismo uma forma de objetivar a ordem cerimonial (Ilust. 6).

Em "Cantos e danças Guarani na Aldeia Itaóca", o mesmo artista organiza os dançarinos em fileira oposta ao líder cerimonial. Ao mostrá-los desta forma, Mariano coloca os dançarinos em posição liminar ou de transição entre esta esfera terrena para outro nível cósmico. Dançar e cantar, como já afirmamos, facilita a comunicação entre os vários seres



Ilustração 5.

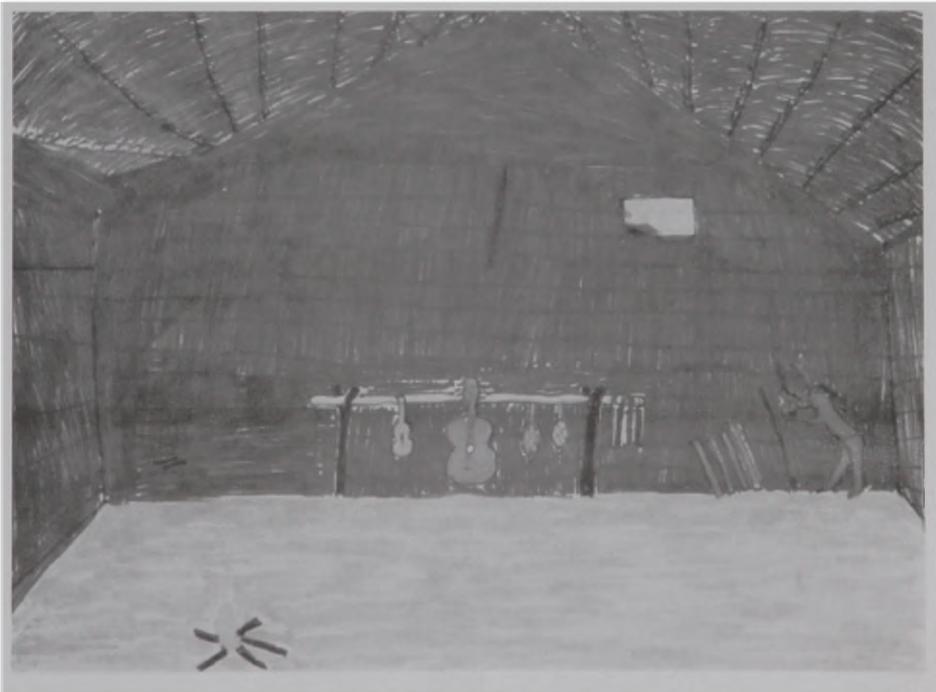


Ilustração 6.

do universo Guarani, o que sugere a transição dos dançarinos entre diferentes níveis cósmicos. A fileira dos dançarinos ordenando o espaço do desenho dá expressão visual à idéia central do ritual: a manutenção da ordem (Ilust. 7).

Em “O plantio da banana, mandioca e batata doce”, Mariano dispõe os principais produtos da agricultura Guarani em fileiras. À primeira vista, o arranjo parece replicar práticas agrícolas encontradas nas fazendas da região, que praticam monoculturas, em vez da roça de coivara de povos indígenas. O artista pode estar designando, porém, a roça como local sagrado, onde plantas em fileiras são evidência de um sistema agrícola que faz parte da vida religiosa mais ampla. Esta interpretação de Mariano se contrapõe à definição moderna de plantação enquanto simples local de trabalho e produção, dominado por valores exclusivamente utilitários (Ilust. 8).

Finalmente, em “Pajé e o índio doente”, do mesmo artista, o círculo é o elemento formal central da ilustração. No meio da

circunferência, o pajé cura um paciente. Na periferia estão dispostos os instrumentos musicais e objetos cerimoniais da casa de reza. Notem que os objetos parecem estar em movimento, circulando em torno da cerimônia terapêutica. O artista reproduz graficamente um importante momento performático Guarani, em que os jovens dançam por horas em círculo, marcando o ritmo com os pés no chão, ficando a trajetória firmemente desenhada no solo arenoso. Mariano interpreta o cenário terapêutico como parte integral do sistema cerimonial Guarani mais amplo, em que todos os Guarani desempenham importante papel. O conhecimento e o poder do pajé compõem o núcleo desse sistema religioso (Ilust. 9).

O simbolismo de linhas e círculos nos desenhos Guarani pode ser interpretado como indicativo de estratégias modernas de manutenção e recriação da cultura Guarani, frente às condições de vida extremamente adversas que enfrentam nas diminutas reservas em São Paulo – o estado mais rico do Brasil.



Ilustração 7.

Considerações finais

Nos últimos 50 anos, a arte Guarani mudou em estilo e organização simbólica. O que não mudou foram os significados simbólicos da arte e as intenções dos artistas.

O primeiro desenho de Miringuasu, em 1950, com *estilo* aparentemente *abstrato*, foi inspirado por idéias de composição musical e de dança. Com linguagem fortemente estruturada, a composição da imagem segue a lei do pensamento discursivo, apresentando um “simbolismo discursivo” (Langer 1957:79). Na virada do milênio, o estilo de pintura de jovens artistas Guarani transformou-se em estilo figurativo europeu, que por vezes faz uso de desenhos figurativos e em perspectiva. Tal estilo é conhecido como “presentational symbolism” (Langer 1957:79), em que imagens heterogêneas da realidade e entidades complexas são articuladas de forma simultânea em uma imagem total. A essência da arte Guarani contemporânea não é mais um caminho ritual que deve ser seguido, mas uma síntese do que significa ser, pensar, agir e sentir Guarani hoje.

À primeira vista, os grafismos Guarani refletem somente aspectos da vida diária do povo. Na verdade, as produções artísticas dedicam-se à recriação de aspectos importantes da cosmologia contemporânea Guarani, fazendo uso de elementos do passado para reinventar o presente. Os artistas criam a ilusão de haver estruturado o pensamento mítico de acordo com três diferentes níveis, ou domínios cósmicos. Como em rezas e canções, que associam três linhas de ação em níveis temporais distintos, os desenhos congregam e conferem intensidade, em uma única imagem, a (1) a memória das ações significativas dos ancestrais; (2) a experiência espiritual interior de cada artista com a cultura do povo, à luz de uma situação política e econômica de extremo conflito; e (3) aspirações por um mundo terreno mais humano, à imagem da *Ywy maraẽ'y*.

À semelhança de pinturas e retratos de vários artistas indígenas sul americanos (tais como os Ticuna e os Tukano do noroeste brasileiro), artistas Guarani Mbyá não retratam um mundo “naturalizado”. Compõem, isto sim, várias entidades simbólicas específicas cujos

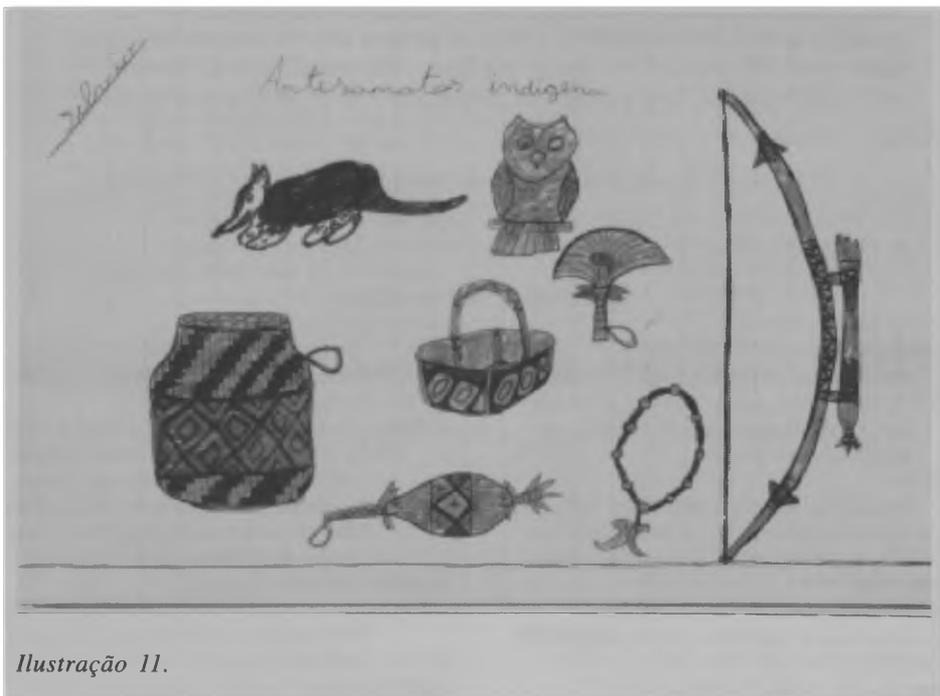
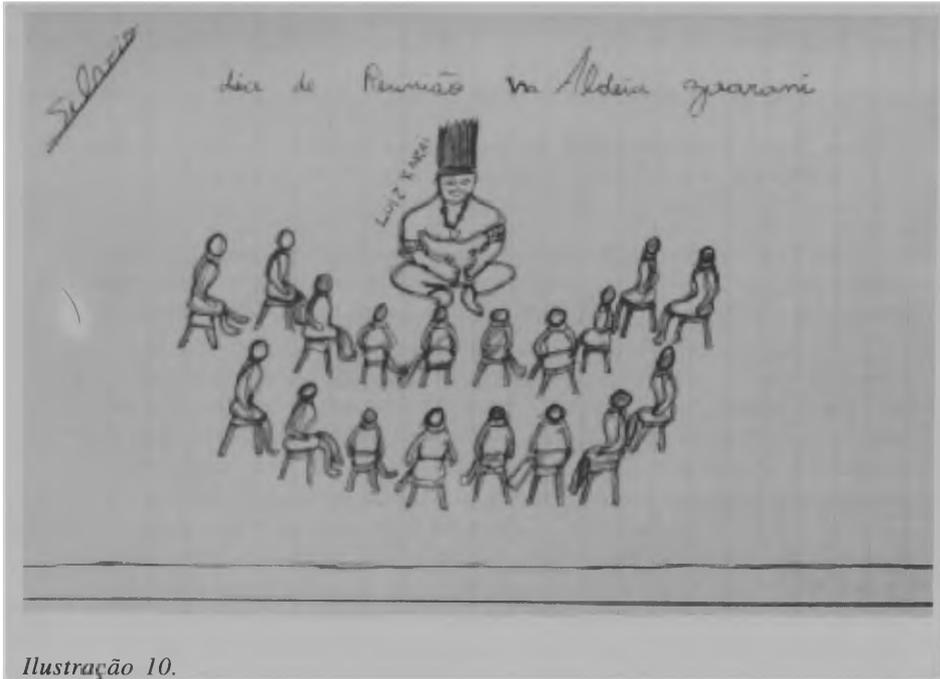
significados são representativos, no seu conjunto, de uma ordem social, histórica e política da vida moderna Guarani. A *opy* ou casa de reza, objetos materiais como arcos e flechas, revólveres, cestas, instrumentos musicais, cachimbos, cocares e esculturas de animais em madeira, são alguns dos símbolos recorrentes na moderna iconografia Guarani.⁹ É o que vemos nos dois desenhos de Sílvio de Souza, apresentados a seguir (Ilustrs. 10 e 11).

A própria paisagem e seus componentes fantásticos, religiosos ou míticos figuram nos desenhos como símbolos (Suhrbier 1999).

Entidades “naturais” como rios, roças, raios caindo perto de profetas; animais como onças, cobras e pássaros; e personagens altamente simbólicas e/ou espirituais como o caçador, o líder político, o profeta e o *xondaro* são representados. Variações espaciais e temporais são combinadas para fazer com que a imagem final torne-se expressiva de uma realidade aparentemente irreal, romantizada, expressando e dando forma à emoção e aspiração do artista.

A perspectiva contemporânea adotada por historiadores da arte não nos estimula a perceber semelhanças entre arte Guarani e pinturas românticas de paisagens européias. Levando em conta que é a *intenção* que confere significados a conhecimentos e ações, facilita a comparação entre trabalhos de artistas Guarani e de artistas europeus. Se a palavra sagrada, vital à pessoa Guarani, ainda não foi capaz de transmitir à insensível sociedade brasileira os efeitos dramáticos da persistente pobreza e violência que atinge os Mbyá de São Paulo, os jovens artistas esperam que sinais visuais de um mundo idealizado e poético possam ajudar a educar o público sobre as próprias aspirações.

(9) Em sociedades que privilegiam a oralidade como forma de transmissão de conhecimentos, como os povos das terras baixas sul americanas, objetos de uso diário são considerados não somente úteis e práticos, mas são vistos como símbolos que desempenham papel importante na estruturação simbólica dos seres humanos e na formação da pessoa. Criados na interface entre desejos e objetivos individuais, e ideais míticos coletivos, objetos materiais têm o potencial de combinar os processos paralelos de experiência e criação (Suhrbier 1998).



Agradecimentos

As autoras desejam agradecer ao Museum für Völkerkunde Frankfurt, na Alemanha, e à

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP, auxílios 94/3492-9, 98/09100-6 e 99/05689-8), e à Deutsche Forschungsgemeinschaft, auxílios SU 232/-1-1 e 232/-2-1, pelo apoio.

SUHRBIER, M.; LEAL FERREIRA, M. The poetics of famine in Guarani art. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 10: 211-229, 2000.

ABSTRACT: Drawings by Guarani Mbyá children at the turning of the millenium suggest that the Land-without-Evils may be a worldly reality. The barren and plagueful soil of the Indigenous Land Itaóca, at the southern coast of São Paulo, is transformed by young artists into a rich territory, full of plantation and fit for hunting. The proximity of the big garbage dump of Mongaguá, banana farms and the "Equality Cemetery", where the Guarani search for food, work as slaves and prematurely bury their deads, is kept out of the illustrations. Sick and weakened children from the most numerous Indian group of Brazil (30.000) materialize in the illustrations in *xandaro* Guarani – warriors whose bodies encapsulated the essence of the mytical paradise, the imortality. The aesthetic quality of the representations of the Guarani social life comes from the dimensions of an erring world which the children try to recreate and express through art. Whereas adults and elder people believe that famine and scarcity are necessary conditions for the passage to the Land-without-Evils, the newer generation proposes concrete changes to social order, including the acceptance of the comfort of the sedentary agriculture. If the sacred word, vital to the Guarani person, did not transmit, up to now, the dramatic effects of poverty and violence to the unsensitive Brazilian society, the young hope that visual signs of a poetic and idealized world may educate the people about their present aspirations.

UNITERMS: Ethnoaesthetics – Mbyá Guarani – Cosmology – Ethnicity.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, R.
1988 Breves comentários sobre saúde e relações de contato: os guarani brasileiros. *Saúde em Debate*. Edição especial: A saúde do Índio. Janeiro: 28-32.
- BALDUS, H.
1937 *Ensaio de Etnologia Brasileira*. Biblioteca Pedagógica Brasileira. Brasileira, vol. 101. São Paulo: Cia. Editora Nacional.
- BRANDÃO, C.R.
1992 Os Guarani: índios do sul. Religião, resistência e adaptação. *Novos Estudos* 4 (10):53-90.
- CADOGAN, L.
1959 *Ayyvy Rapyta. Textos míticos de los Mbyá-Guaraní del Guairá*. Boletim da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo 227(5).
- 1950 La Encarnación y la Concepción; la Muerte y la Resurrección en la Poesía Sagrada 'Esoterica' de los Jeguaká-va Tenonde Porã – güe (Mbyá- Guarani) del Guairá, Paraguay. *Revista do Museu Paulista*, Nova Série, São Paulo, IV:233-246.
- CHAMORRO, G.
1998 *A espiritualidade Guarani: uma Teologia Ameríndia da palavra*. São Leopoldo, RS: IEPG/Ed. Sinodal.
- CHEROBIM, M.
1986 *Os índios Guarani do litoral do estado de São Paulo: análise antropológica de*

- uma situação de contato. São Paulo: FFLCH-USP.
- CHIN, E.
1999 Politically Correct Dolls: Toying with the Race Industry. *American Anthropologist*, 101 (2): 305-321.
- CLASTRES, H.
1995 *The Land-without-Evil. Tupi-Guarani*
[1975] *Prophetism*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- CLASTRES, P.
1978 *A Sociedade contra o Estado. Pesquisas de Antropologia Política*. Tradução do francês de Theo Santiago. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora.
- COMIN
1998 *Discussões sobre a situação de saúde dos Mbyá Guarani no Rio Grande do Sul. Rojogueroayvu Mba'e Achy Rekore Orekuá I Va'e Rio Grande Pygua Mbya-Guaranikuéry* São Leopoldo, RS: COMIN (Conselho de Missão Entre Índios).
- CONKLIN, B.
1997 Body-paint, feathers, and Vcrs: Aesthetics and Authenticity on Amazonian Activism. *American Ethnologist*, 24 (4): 711-737.
- FARMER, P.
1996 On Suffering and Structural Violence: A View from Below. *Daedalus* Special Issue on Social Suffering, 125 (1):261-283.
- FERNANDES, F.
1951 A função social da guerra na sociedade Tupinambá. *Revista do Museu Paulista*, São Paulo, VI: 7-425.
- FERREIRA, M.K.L.
no prelo Tupi Guarani Apocalyptic Visions of Time and the Body. 122th Annual Meeting of the American Ethnological Society, Março 23-25, 2000. Tampa, Florida. *Journal of Latin American Anthropology*.
2000 *Saúde e Educação entre Povos Indígenas de São Paulo*. Relatório de Pós-Doutoramento apresentado à FAPESP (processo n. 98/09100-6). São Paulo: Universidade de São Paulo.
2001 Divina abundância: fome e miséria entre os Guarani de São Paulo. A. Lopes da Silva; A. Nunes (Eds.) *Criança Indígena. Ensaios Antropológicos*. São Paulo: Global Editora/FAPESP/MARI.
1998 Fome ameaça populações indígenas em São Paulo. *Parabólicas*, São Paulo, Instituto Socioambiental (ISA), 44 (5):12.
1999a Corpo e História do Povo Yurok. *Revista de Antropologia*, Universidade de São Paulo, 41 (2): 17-39.
1999b Guarani catam comida e latinhas no lixo de Mongaguá. *Últimas Notícias*. Instituto Socioambiental (www.socioambiental.org.br), Junho.
- 1992 Escrita e oralidade no Parque Indígena do Xingu: Inserção na vida social e a percepção dos índios. *Revista de Antropologia*, Universidade de São Paulo, 35: 91-112.
- GRÜNBERG, F.
1995 *Auf der Suche nach dem Land ohne Übel: die Welt der Guarani-Indianer Südamerikas*. Wuppertal.
- HILL, J.D.
1995 Foreword. Clastres, H. *The Land-without-Evil. Tupi-Guarani Prophetism*. Urbana and Chicago, University of Illinois Press: vii-xi.
- ISA (INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL)
1996 *Povos Indígenas no Brasil 1991/1995*. São Paulo: Instituto Socioambiental.
- LANGER, S.K.
1957 *Philosophy in a New Key. A Study in the*
[1942] *Symbolism of Reason, Rite and Art*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- LEITE, J.C.F.
1995 A situação da fome nas terras indígenas – Sul/Sudeste. *Mapa da fome entre os povos indígenas no Brasil (II)*. Brasília, INESC-PETI/MN – ANAÍ/BA: 40-45.
- LEME, M.C.; BIDERMAN, C.
1997 O mapa das desigualdades no estado de São Paulo. *Novos Estudos CEBRAP*, 49, nov.: 181-211.
- LÉVI-STRAUSS, Cl.
1969 The Principle of Reciprocity. R. Needham
[1949] (Ed.) *The Elementary Structures of Kinship*. Boston, Beacon Press: 52-68.
1966 *The Savage Mind*. Chicago: The University of Chicago Press
[1962]
- MARQUES, R.M.; MARCONDES, E.; BERQUÓ, E.; PRANDI, R.; NUNES, J.
1982 *Crescimento e Desenvolvimento Pubertário em Crianças e Adolescentes Brasileiros*. São Paulo: Editora Brasileira de Ciências.
- MARTINS, S.J.; MENEZES, R.C.
1994 Evolução do estado nutricional de menores de 5 anos em aldeias indígenas da tribo Parakanan, na Amazônia Oriental Brasileira. *Revista de Saúde Pública*, 28 (1) Fev.: 1-8.
- MEIHY, J.C.S.B.
1991 *Canto de morte Kaiowá: História oral de vida*. São Paulo: Edições Loyola.
1994 Morte como apelo para a vida: o suicídio Kaiowá". R. dos Santos; C. Coimbra Jr, (Orgs.) *Saúde e Povos Indígenas no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz.
- MELIÀ, B.
1987 La Tierra Sin Mal de los Guarani: Economía e Profecía. Ms. Paraguay.
1988 Die schönen Ur-Worte: Die Kunst des Wortes bei den Guaraní. M. Münzel (Ed.)

- Die Mythen Sehen. Bilder und Zeichen vom Amazonas.* (Roter Faden zur Ausstellung 14 & 15). Frankfurt am Main, Museum für Völkerkunde: 629-646.
- MELIÀ, B.; BLINDER, O.
1988 An der Schwelle einer neuen Kunst der Guarani. M. Münzel (Ed.) *Die Mythen Sehen. Bilder und Zeichen vom Amazonas.* (Roter Faden zur Ausstellung 14 & 15). Frankfurt am Main, Museum für Völkerkunde: 647-659.
- MÉTRAUX, A.
1979 *A Religião dos Tupinambás.* Brasileira, [1928] vol. 267. São Paulo: Cia. Editora Nacional e EDUSP. Tradução do francês de Estêvão Pinto.
1948 The Guarani. J. Steward (Ed.) *Handbook of South American Indians*, vol. 5. Bulletin 143. Bureau of American Ethnology. Washington, Smithsonian Institution: 559-599.
1927 Les migrations historiques des Tupi-Guarani. *JSAP*, 19:1-45.
- MONTEIRO, J.
1984 Vida e morte do índio: São Paulo colonial. *Índios no Estado de São Paulo: Resistência e Transfiguração.* São Paulo: Yankatu Editora/CPI-São Paulo.
- MORAIS, M.; FAGUNDES NETO, U.; BARUZZI, R.G.; PRADO, M.; WEHBA, J.; SILVESTRINI, W.
1990 Estado Nutricional de crianças índias do Alto Xingu e avaliação do uso do perímetro braquial no diagnóstico da desnutrição protéico-calórica. *Revista Paulista de Medicina*, 108 (6), Novembro-Dezembro: 245-51.
- MÜNDEL, M.
1988 Anhang: Zeichnungen der Pai-Tavyterã aus Brasilien (Sammlung Egon Schaden). M. Münzel (Ed.) *Die Mythen Sehen. Bilder und Zeichen vom Amazonas.* (Roter Faden zur Ausstellung 14 & 15). Frankfurt am Main, Museum für Völkerkunde: 660-671.
- NUNES, A.
1997 *A Sociedade das Crianças A'uwe Xavante: Por uma Antropologia da Criança.* Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo.
- SANTOS, R.V.
1993 Crescimento físico e estado nutricional de populações indígenas. *Cadernos de Saúde Pública*, 9 (supl.1):46-57.
- SCHADEN, E.
1963 Desenhos de Índios Kayová-Guarani. *Revista de Antropologia*, 11: 79-82.
1974 *Aspectos Fundamentais da Cultura* [1954] *Guarani.* São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária/EDUSP.
- SCHEPER-HUGHES, N.
1992 *Death Without Weeping. The violence of everyday life in Brazil.* Berkeley, Los Angeles and Oxford: The University of California Press.
- SUHRBIER, M.B.
1997a Der Anfang vor dem Anfang. E.C. Raabe; M.B. Suhrbier (Eds.) *Sinnwelten.* (Galerie 37. Kunst im Museum für Völkerkunde 1). Frankfurt am Main, Museum für Völkerkunde: 25-38.
1997b Wortkunst und Zeichenkunst. E.C. Raabe; M.B. Suhrbier (Eds.) *Sinnwelten.* (Galerie 37. Kunst im Museum für Völkerkunde 1). Frankfurt am Main, Museum für Völkerkunde: 39-51.
1998 *Die Macht der Gegenstände. Menschen und ihre Objekte am Oberen Xingú, Brasilien.* (Curupira 6). Marburg
1999 Mythen und Kunst. Ms. Seminar für Völkerkunde, Jan/1999, University of Marburg, Alemanha.
- SUHRBIER, M.B.; FERREIRA, M.L.
2000 The Poetics of Tupi-Guarani Art in the Face of Hunger and Scarcity. 99th Annual Meeting of the Association of American Anthropology, Nov. 15-18, 2000, San Francisco, California.
- TOREN, C.
1993 Making history: The significance of childhood cognition for a comparative anthropology of the mind. *Man*, 28 (3): 461-478.
- UNICEF
1998 O Progresso das Nações 1998. Annual Report. <http://www.unicef.org.br>
1999 Criança no lixo, nunca mais!. National Program. <http://www.unicef.org.br>
- UNKEL, CURT NIMUENDAJU
1987 *As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocúva-Guarani.* Tradução do alemão de Charlotte Emmerich e E. Viveiros de Castro. São Paulo: HUCITEC - EDUSP.
- VERDUM, R.
1995 Introdução. *Mapa da fome entre os povos indígenas no Brasil (II).* Brasília, INESC-PETI/MN - ANAÍ/BA: 7-15.
- VIDAL, L. (Org.)
2001 O uso das cores entre os Kayapó-Xikrin. A. Lopes da Silva; M. Ferreira (Orgs.) *Práticas Pedagógicas na Escola Indígena.* São Paulo: Global Editora/ FAPESP/ MARI.
2000 *Grafismo Indígena.* São Paulo: Studio Nobel/FAPESP/EDUSP.
- VIVEIROS DE CASTRO, E.
1987 Nimuendaju e os Guarani. In: Curt [1992] Nimuendaju Unkel *As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos*

SUHRBIER, M.; LEAL FERREIRA, M. A poética da fome na arte Guarani. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 10: 211-229, 2000.

da religião dos Apapocúva-Guarani. São Paulo: HUCITEC - EDUSP.

WILLIAMS, S.R.

1997 *Fundamentos de Nutrição e Dietoterapia*. Porto Alegre: Artes Médicas.

WRIGHT, R.

2000 In Ecuador, a Coalition of Savvy Children. *Los Angeles Times*, January 31, 2000. www.latimes.com/news

Recebido para publicação em 18 de outubro de 2000.