

GRAFISMO INDÍGENA

ESTUDOS DE ANTROPOLOGIA ESTÉTICA

CEI
704.0398
G736g

Lux Vidal
(Organizadora)

Anne-Marie Pessis e Niède Guidon
Berta Ribeiro
Lucia Hussak van Velthem
Jean Langdon
Aracy Lopes da Silva e Agenor T. P. Farias
Lúcia Andrade
Regina Polo Müller
André Amaral de Toral
Dominique Tilkin Gallois
Jussara Gomes Gruber
Jaime Garcia Siqueira Jr.

Studio
Nobel

PUCRS/BCE



0-454.790-5

FAPESP

edusp



Tayngava, a noção de representação na arte gráfica Asurini do Xingu

Regina Polo Müller

Introdução

Os Asurini do Xingu são índios de língua Tupi-Guarani, com uma população de aproximadamente 60 indivíduos localizados no Pará. Juntamente com outros povos Tupi da região, os Asurini foram contatados na década de 70, quando projetos governamentais como a construção da rodovia Transamazônica e a hidrelétrica de Tucuruí expandiram os limites de ocupação da sociedade nacional nesta área da Amazônia (interflúvio Xingu-Tocantins).

No início desta pesquisa sobre os Asurini, em 1976, a situação de contato recente com os brancos permitiu registrar aspectos tradicionais da cultura, em particular uma de suas manifestações artísticas, os desenhos geométricos usados na decoração do corpo humano e dos objetos.

Esses desenhos possuem significado e sua elaboração segue a gramática própria desse sistema de comunicação, obedecendo regras estéticas e morfológicas.

Os significados do desenho Asurini estão associados à cosmologia e às noções fundamentais da visão de mundo deste povo.

Nas cosmologias Tupi, grupo lingüístico ao qual pertencem os Asurini, pode-se definir três ordens ou domínios, os quais se encontram referidos na nomenclatura dos desenhos geométricos: a natureza, a cultura e o sobrenatural. Além disso, da mesma maneira como ocorre em outras sociedades Tupi, a importância do mundo sobrenatural entre os Asurini pode ser observada na complexa elaboração de seus rituais que atualizam a visão do cosmo, povoado por inúmeros seres além dos humanos: os seres sobrenaturais.

À predominância do sobrenatural na organização do cosmo e na própria reprodução da sociedade correspondem aspectos formais das representações visuais manifestas nos desenhos geométricos.

Suportes e técnicas de desenho: o estilo artístico

Os desenhos geométricos da arte Asurini cobrem diferentes formas e superfícies: o corpo humano, os potes de cerâmica e as cabaças recortadas (cuias).

O número de formas dos objetos decorados é finito, mas compreende uma variedade significativa. O corpo humano é a forma tridimensional mais complexa e a folha de papel, introduzida a partir do contato com o

branco, é a superfície plana para a qual as mulheres Asurini transpuseram com facilidade os desenhos do corpo e dos objetos, suportes tradicionais.

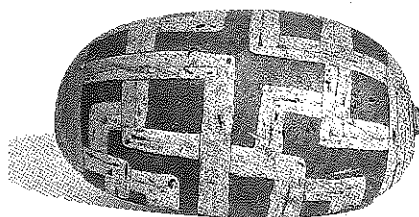
As manifestações tradicionais do desenho são partes de um repertório que se atualiza por meio de um processo formal de elaboração de imagens, desenvolvidas desde a infância. Assim, qualquer que seja a forma na qual for aplicado, o desenho traduzirá as imagens por intermédio de estampas geométricas tradicionais.

O corpo humano é o suporte por excelência das manifestações gráficas elaboradas pelas mulheres Asurini. Atualmente é muito freqüente a confecção de cerâmica decorada dirigida para o comércio com o branco, mas supõe-se que, antes do contato, a pintura corporal foi o principal meio de expressão da arte gráfica. A divisão do corpo em áreas para a decoração obedece a outras regras além das regras formais do desenho. Trata-se de critérios como sexo, idade e atividade que determinam categorias sociais marcadas no corpo por esses signos visuais. No homem, há uma divisão horizontal de ombro a ombro. O desenho do ombro, que liga a faixa horizontal, é o desenho da tatuagem executada nos guerreiros, por ocasião da morte do inimigo. Marca, portanto, a atividade do sexo masculino: a guerra. Nas mulheres, a divisão é vertical e marca o ventre.

As superfícies decoradas compreendem o barro cozido (nos potes de cerâmica), a pele (no corpo humano) e a casca do fruto da cabaça (nas cuias).

Para cada superfície são utilizados matéria-prima e instrumentos adequados. Na cerâmica, usa-se como tinta matéria-prima mineral: concentração de óxido de ferro, isto é, pedrinhas existentes no solo de cor amarela (*itawã*), vermelha (*itawapiringi*) e preta (*itawondi*). Esfregam-se as pedrinhas coloridas (amarelo, vermelho e preto) em uma pedra maior com um pouco de água, obtendo-se a tinta. Os pincéis usados são um talinho de madeira encapado com algodão, uma fibra de pena da ave mutum ou o talo da folha de palmeira. Com um chumaço de algodão embebido em tinta amarela, pinta-se toda a superfície externa da peça, preparando-se o fundo do desenho. Uma vez seca a tinta amarela, aplica-se o desenho com tinta vermelha e preta e pincéis apropriados. Depois de seca a tinta do desenho, cobre-se a superfície pintada com a resina do jatobá para fixar a tinta.

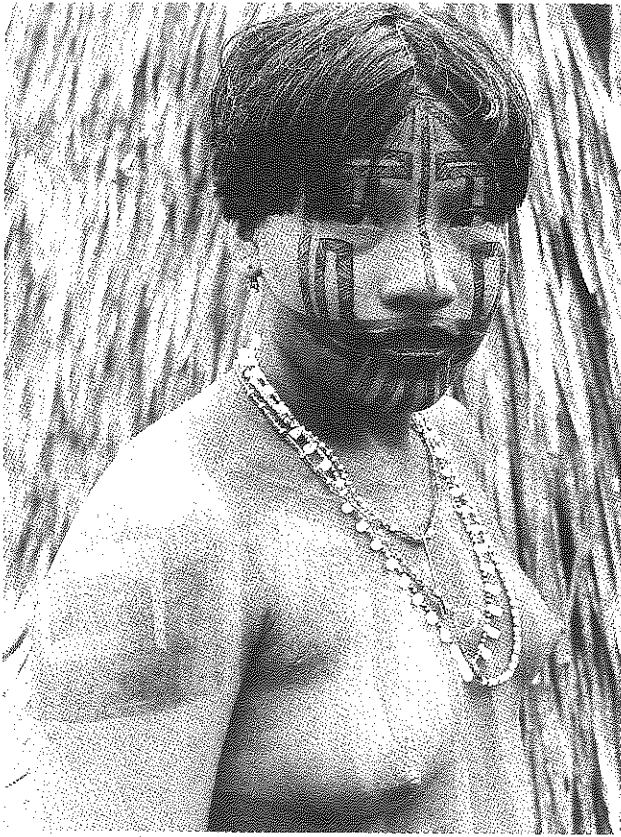
No corpo humano, usa-se o suco do fruto do jenipapo verde, tinta vegetal, e os pincéis são a haste de uma leguminosa (*jufuiva*), uma lasca da palha de babaçu, os dedos ou o talinho encapado de algodão. Rala-se o fruto verde do jenipapo na raiz da palmeira-paxiubinha e espreme-se o sumo, ao qual se adiciona carvão vegetal, esfregado no fundo de uma panela de cerâmica semi-quebrada, onde se deposita o líquido. Com o carvão, o desenho fica visível durante a execução da pintura, feita com os pincéis ou os dedos. Após o banho, horas depois da aplicação, o risco desaparece momentaneamente com a eliminação do carvão, mas ressurgue forte e permanece indelével, devido ao efeito do sumo do jenipapo na pele humana, e permanece por cinco dias ou mais.



1. Acima, cerâmica utilizada para depósito de mel, mingau e água. Os desenhos dessa peça são denominados *jafú* (Autora da peça Baía, foto Macedo). Abaixo, cabaça gravada a fogo. Trata-se de uma cuia decorada com o padrão *tayngava* (Foto Macedo).

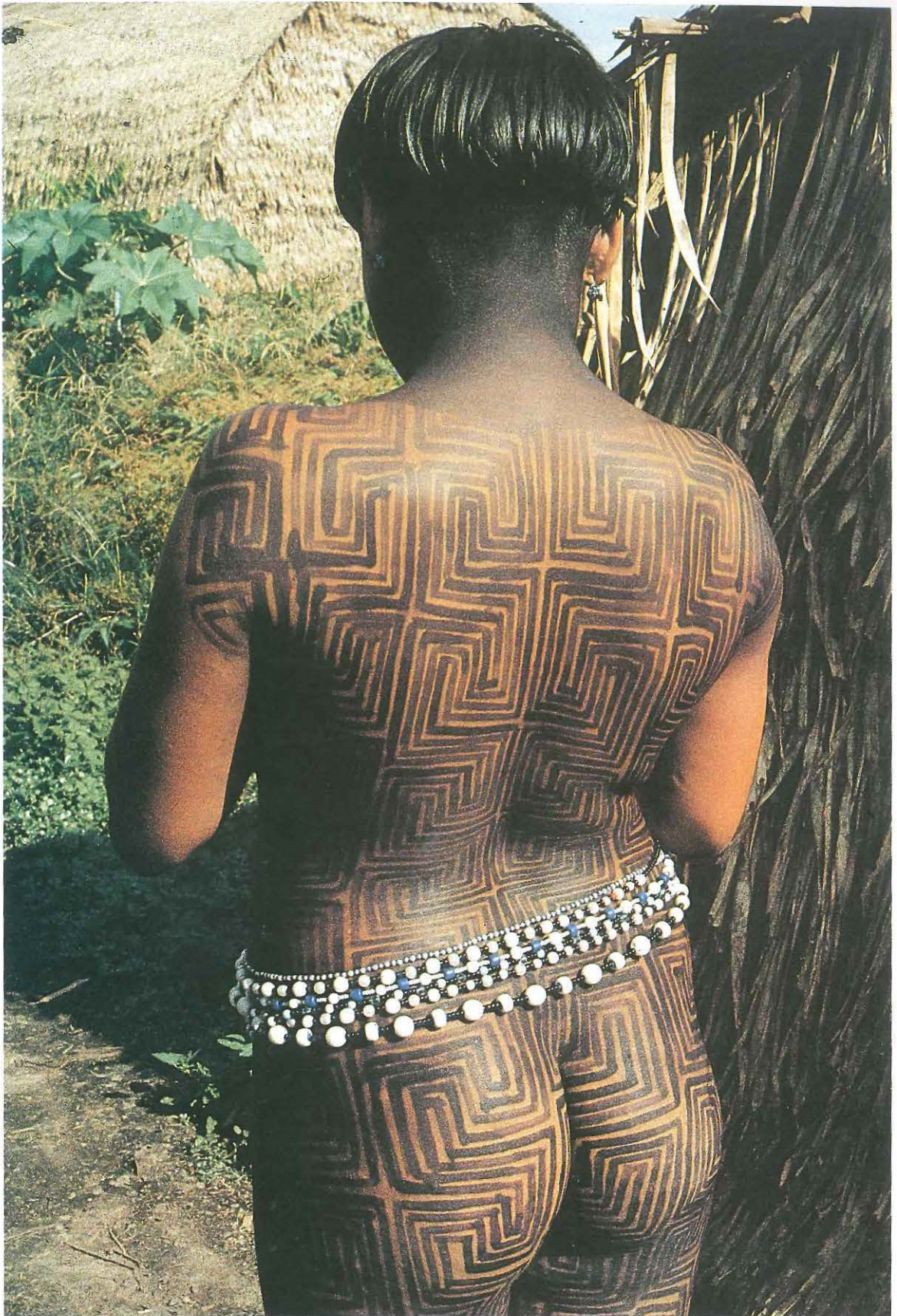
2. Na página ao lado, a divisão vertical do corpo na aplicação do desenho, marcando o ventre, identifica a pintura feminina usada por Matuia. Motivo: *kwasiarapara*. (Foto Renato Delarole).

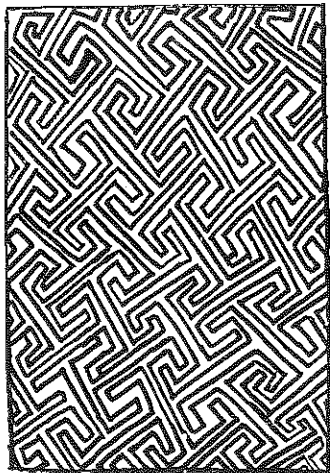




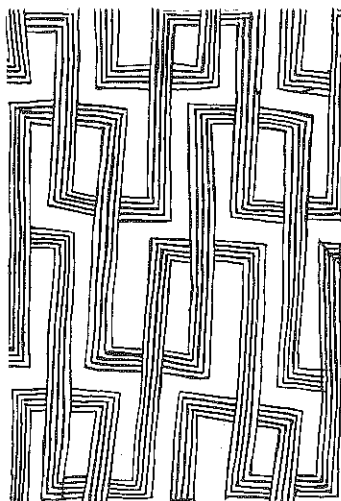
3. Acima, à esquerda pintura corporal. Motivo *já'eakynga* no desenho que cobre a parte superior do rosto. No corpo, o padrão *tayngava*; à direita dançando no ritual *tawa*. Murakaí e Mará exibem o motivo de pintura denominado *juaketê*, único realizado apenas na forma do corpo humano.

Abaixo, pintura corporal. Motivo *kafueví*, segundo a autora, Bepéví. A divisão horizontal-faixa que liga ombro a ombro-identifica a pintura masculina no corpo de Takamuí (Fotos Renato Delarole). Na página ao lado, motivo *ipirajuak*, "pintura de peixe", padrão *tayngava*. A ornamentação do corpo com desenho geométrico, além de expressar um conteúdo relacionado à categorização social e outro relacionado à "noção de máscara", isto é, a de indivíduo biológico e personagem social, possui outros sentidos, pois o elemento gráfico é realizado em outras formas além do corpo e não há dois estilos para diferentes suportes. Em todos eles, o desenho único é abstrato, decorativo, mas igualmente simbólico: isto é, traduz noções básicas do pensamento, cujo conteúdo se encontra na própria forma do desenho e na tendência do estilo (Foto Delarole).

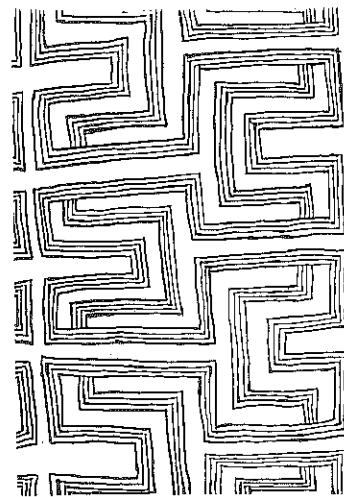




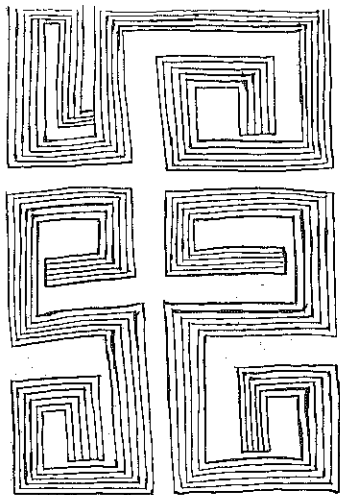
Ipirajuak, "pintura de peixe",
autora: Burí



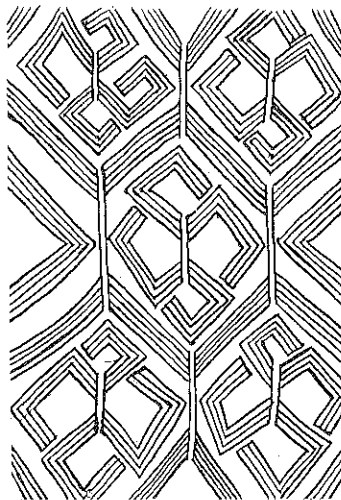
Apyśi, autora: Jakundá



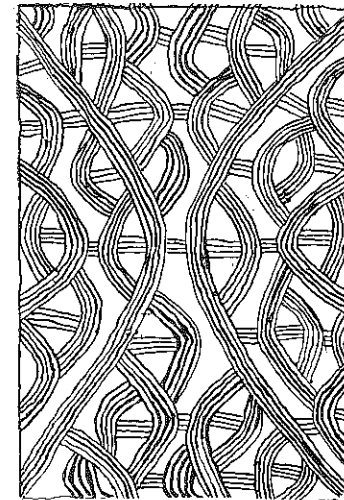
Tayngava, autora: Tupaverí



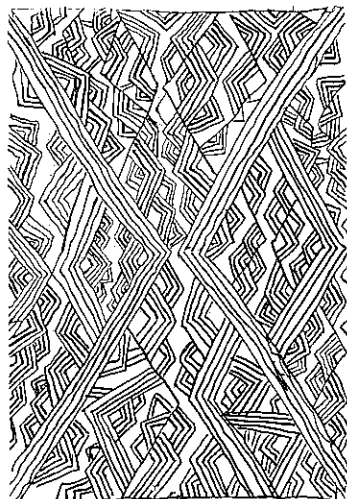
Javosijuak, "pintura de jaboti",
autora: Jakundá



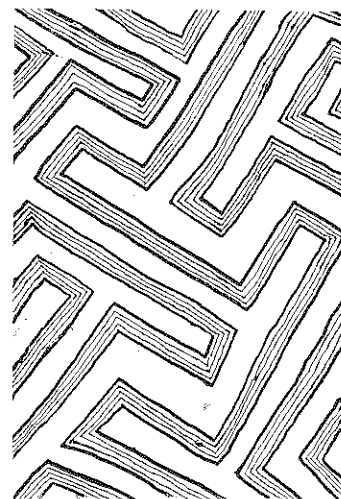
Tamakyjuak, "pintura de perna"



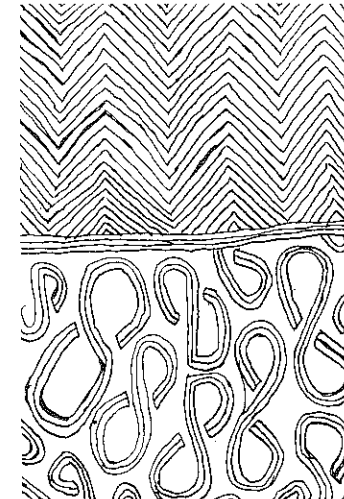
Kumandá, "feijão", autora: Tapi'ira



Kuiapeí, autora: Patuá



Kwasiarapara, autora: Tupaverí



Ka'ivarinyña (em cima), *Ipirapeko - nyna* (em baixo), autora: Arapaí

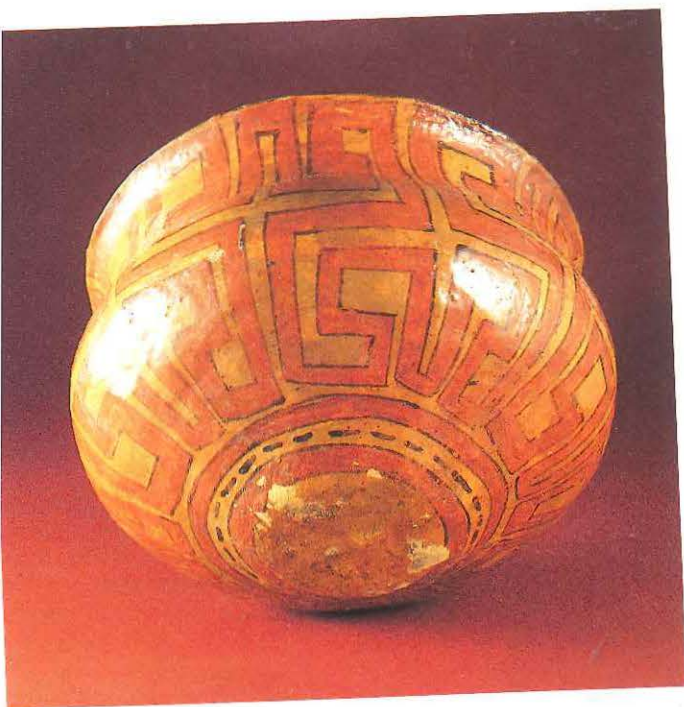
4. Desenhos feitos por mulheres Asuriní na folha de papel (Ilustração de Filipe Jr).



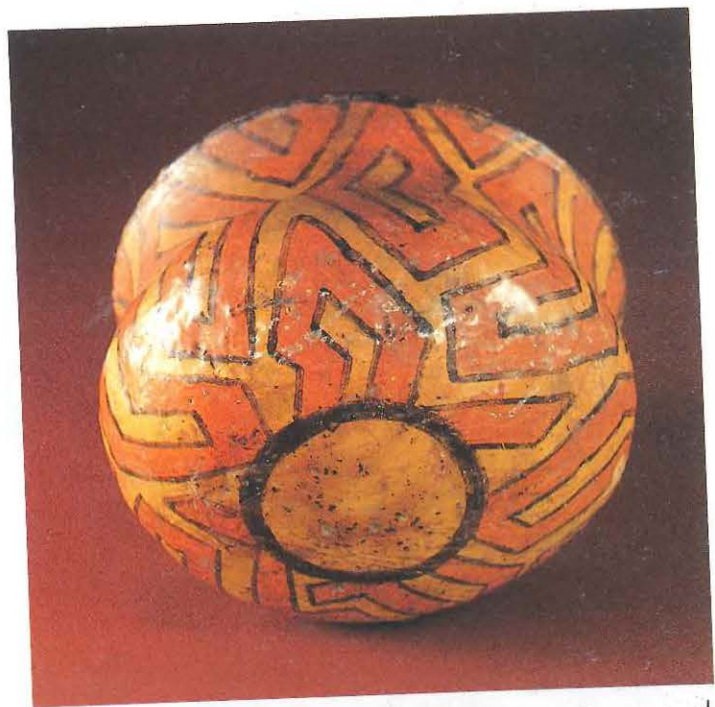
a.



b.

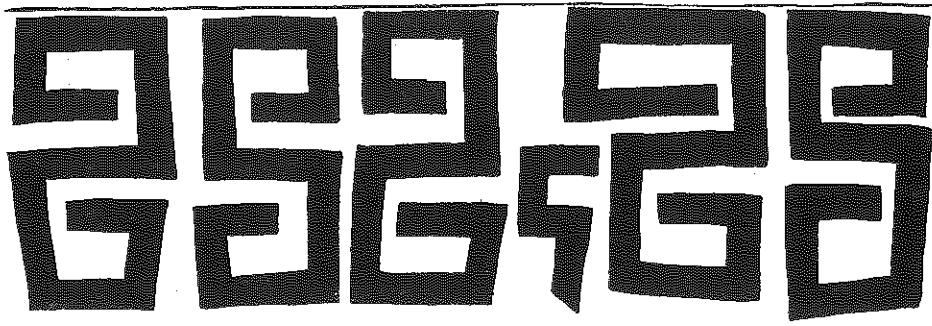


c.



d.

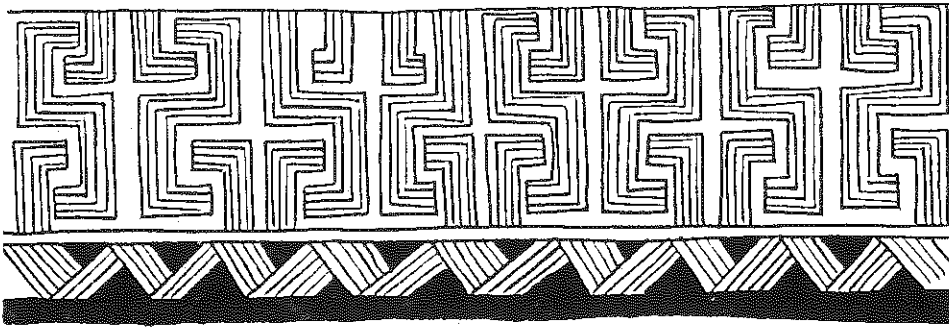
5. Cerâmica *japepaí*, utilizada nos principais rituais Asuriní para servir mingau. Trata-se da mesma forma da grande panela de cozinha, objeto símbolo da atividade de subsistência feminina por excelência. a e b) padrão *tayngava*, c) motivo *kwasiarapara*, d) padrão *tayngava* (Foto Macedo).



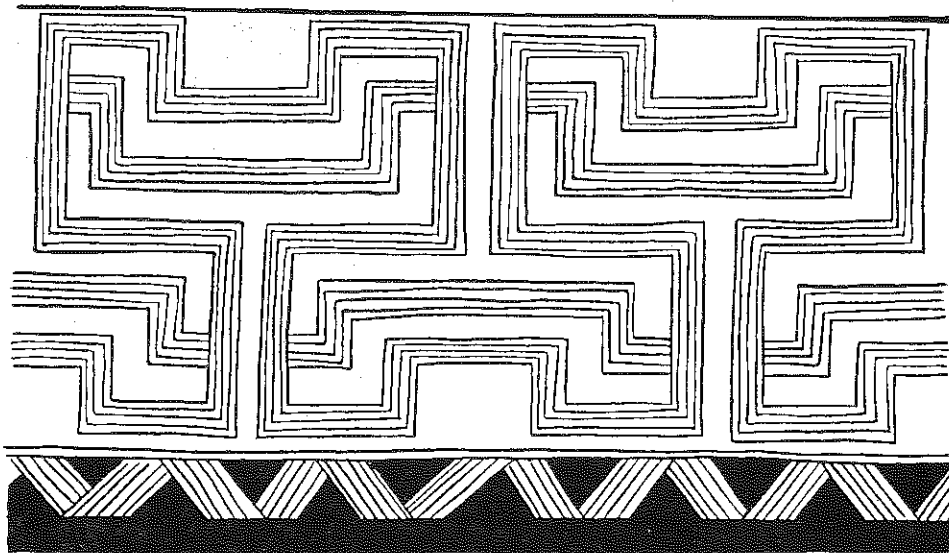
6. Nesta página e na página ao lado, reproduções na superfície plana, dos desenhos decorativos de peças de cerâmica (Autor Filipeli Jr).



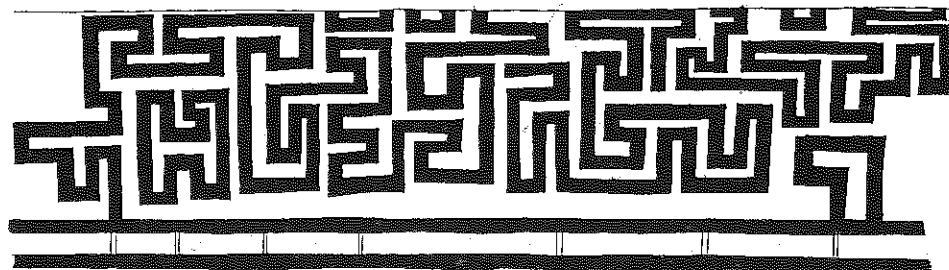
Desenhos da peça *japepaĩ/ja'endivã*. Corpo: *tayngava*; base: *pirinyã*.



Desenhos da peça *japepaĩ/ja'endivã*. Corpo: *tayngava*; base: *ja'ëakyinga e pirinyã*.

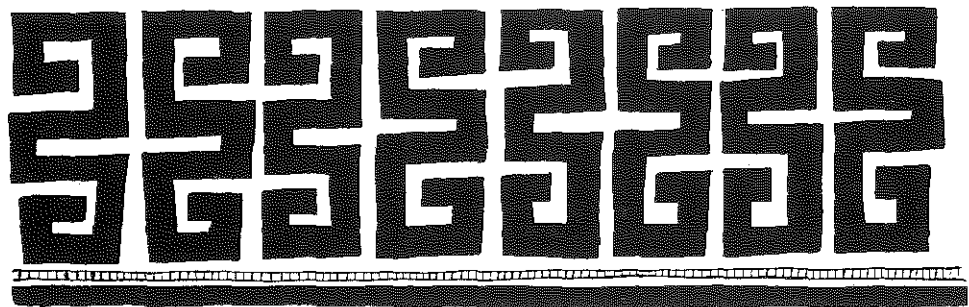


Desenhos da peça *japepaĩ/ja'endivã*. Corpo: *tayngava/jagivaky*, "galho da árvore jagiva"; base: *ja'ëakyinga e pirinyã*.

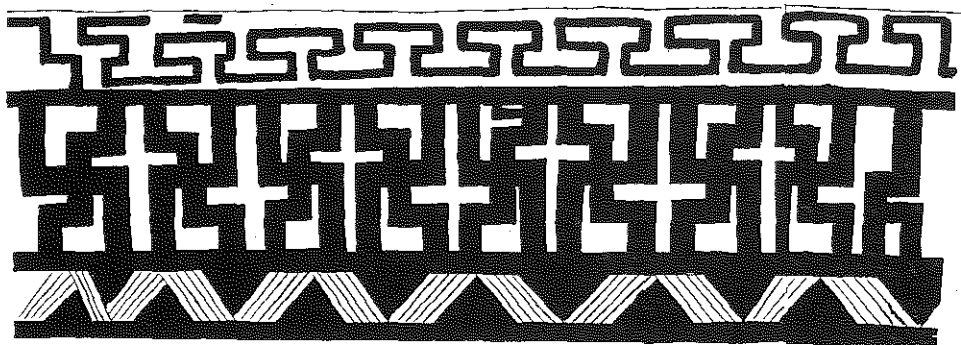


Desenhos da peça *japepaĩ/ja'endivã*. Corpo: *tayngava*; base: *pirinyã*.

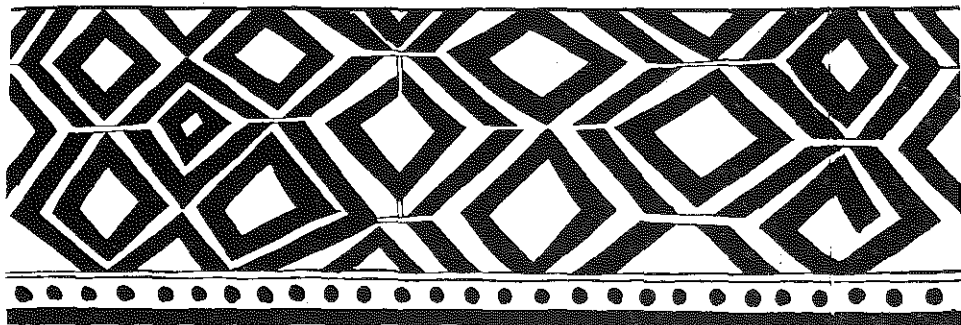
Desenhos da peça *japepái/já'êndivã*. Corpo: *tayngava*; base: *pirinyña*.



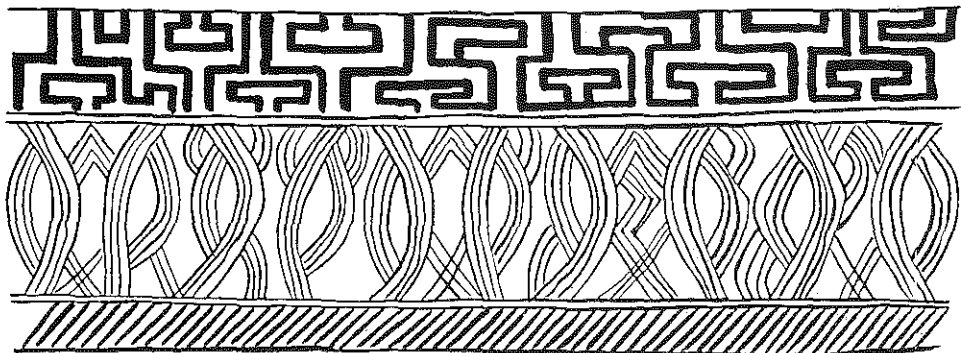
Desenhos da peça *yava*. Corpo: *tayngava*; garga: *tayngava*; ponto de inflexão: *pirinyña*; base: *já'êakynga* e *pirinyña*.



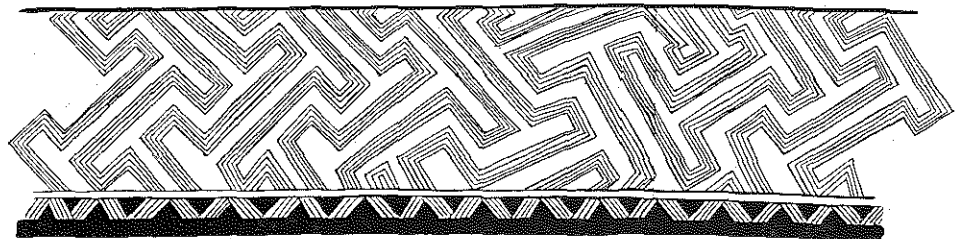
Desenhos da peça *yava*. Corpo: *tamakyjuak*; base: *pirinyña* e *ipinima*.



Desenhos da peça *yava*. Corpo: *kumandã*; garga: *tayngava*; ponto de inflexão: *pirinyña*; base: *pirinyña*.



Desenhos da peça *japepái/já'êndivã*. Corpo: *kwaraparara*; base: *já'êakynga* e *pirinyña*.



As cuias são gravadas a fogo. Recorta-se o fruto ainda verde, longitudinalmente, e retira-se a polpa. Com a ponta incandescente de uma vareta de madeira apropriada, faz-se a gravura na superfície côncava e externa da cabaça ainda verde. Depois disso, coloca-se ao sol para secar durante alguns dias.

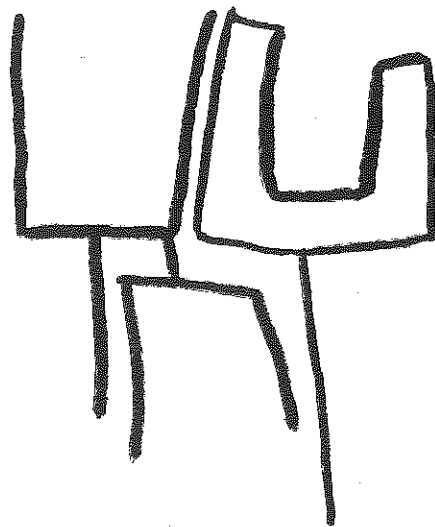
Na tatuagem usa-se um esscarificador, o *merirynga* (feito de dente de cutia bem afiado), tinta de jenipapo e resina de árvore. Para impedir o sangramento, aplica-se uma infusão de água e folhas de urucum. A esscarificação torna-se indelével ao ser coberta com tinta de jenipapo e uma mistura de carvão e resina vegetal. A pele tatuada deve ser mantida seca pelo espaço de, pelo menos, uma semana.

As técnicas e o estilo de desenho

A aplicação dos desenhos decorativos — existentes abstratamente em uma superfície supostamente infinita e imaginária — sobre formas determinadas e restritas se dá por meio de técnicas que permitem preencher quesitos formais e de estilo. Essas técnicas são a ampliação, que permite aumentar as dimensões do desenho, especialmente na execução do padrão *tamakyjuak* (losangular); a extensão, que se realiza pela repetição contínua ou variação de uma unidade elementar do padrão, geralmente usada na execução do padrão *tayngava* (grega); a repetição simétrica de módulos geométricos e o recorte, operação que destaca uma região do desenho infinito, como no caso dos motivos *kumandã* (curvilíneo) e *kuiapeí*. Essa técnica, aliás, parece ser o paradigma da relação entre técnica e estilo de desenho: o princípio de percepção visual que enquadra o desenho infinito em uma forma tridimensional, recortando-o em um espaço determinado, a forma do objeto. A arte gráfica Cashinahua também apresenta essa característica, e a semelhança entre esta e os desenhos Asurini é bastante evidente. Essa característica dos padrões Cashinahua dá ao desenho o aspecto de uma “janela”, através da qual se pode perceber uma parte do desenho infinito. Isso se deve à forma plana do tecido, suporte da arte gráfica Cashinahua.

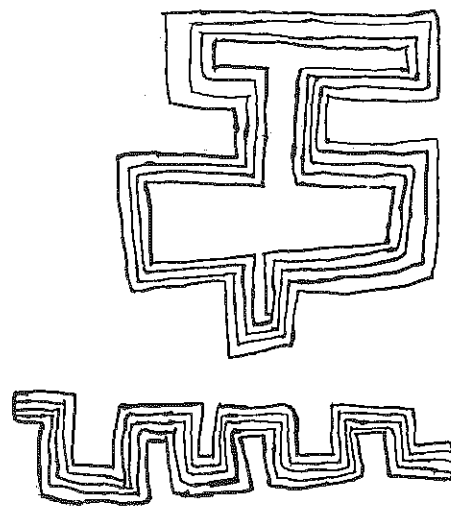
Para se definir as características formais do desenho Asurini é importante, antes de tudo, perceber princípios de ordenamento do espaço. Estes podem ser entendidos por meio da relação entre percepção visual e processo cognitivo.

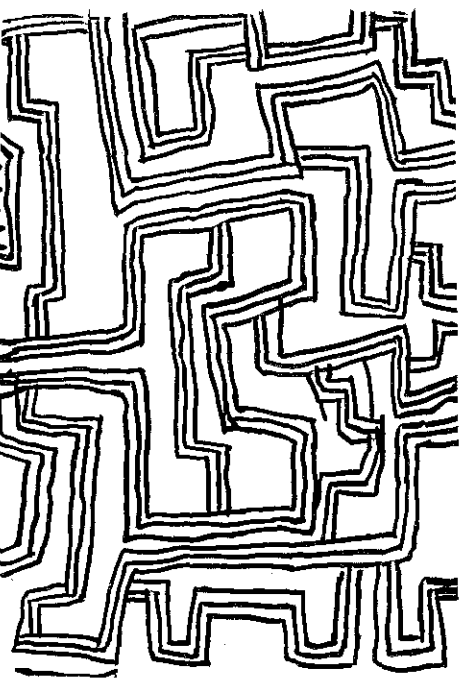
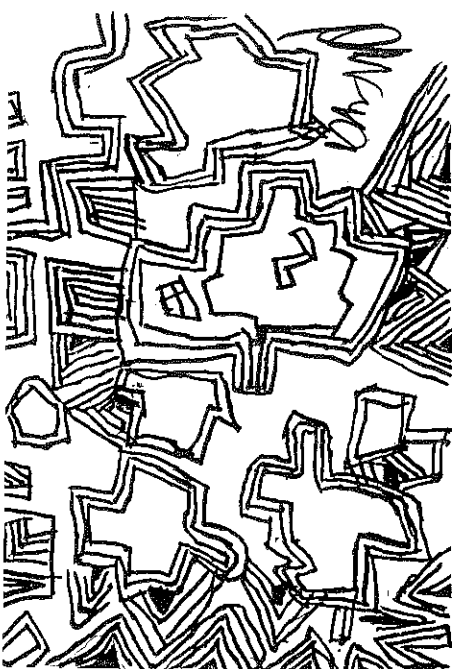
As técnicas mencionadas e o princípio de ordenamento do espaço por intermédio de sua geometrização total ajudam a definir o estilo de desenho. Este, por sua vez, corresponde a um modo de percepção visual. A técnica do negativo/positivo, encontrada na maioria dos padrões, combinada a outras técnicas, revela a maneira pela qual se percebe uma realidade visual (Arnheim, *apud* Greenberg, 1975:33). Para os Asurini, o claro-escuro, fundo e superfície conformam imagens. Por exemplo, os Asurini identificam um conjunto de constelações pela imagem de uma onça atacando um veado. Entretanto, não são os pontos luminosos que delineiam as figuras, mas sim os espaços negros entre eles, como os Asurini nos ensinam a ver.



7. Desenho infantil-aprendendo a fazer o *tayngava*.

8. Desenho infantil.





A geometrização e a totalização do espaço como modo de percepção visual são tendências que definem o desenho Asurini.

As formas abstratas com as quais se realiza a geometrização do espaço referem-se a elementos dos três domínios cósmicos já citados: a natureza, a cultura e o sobrenatural.

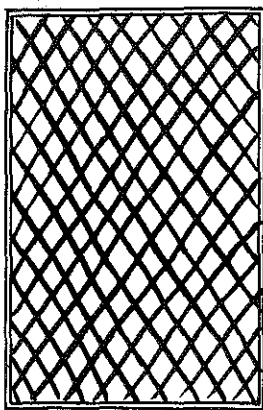
A interligação desses domínios na nomenclatura dos motivos e padrões do desenho corresponde à estrutura formal desse sistema visual: o padrão, entendido no sentido de regra formal, corresponde ao sobrenatural e os motivos realizados segundo esse padrão referem-se à natureza e aos homens (à cultura), domínios estes “organizados” pelo mundo sobrenatural. Assim, a regra formal dos motivos de animais e plantas e de artefatos é ditada pelo padrão *tayngava*, cujo referente é um elemento simbólico ligado ao sobrenatural e à noção de representação nessa cultura.

Resumindo, os padrões são noções abstratas e sua realização concreta se dá por intermédio dos desenhos na cerâmica, no corpo e nas cuias. O motivo a que se refere cada desenho, isto é, seu conteúdo semântico, está relacionado aos domínios da natureza e da produção cultural (do padrão *tayngava*, tem-se por exemplo o motivo “pata de jabuti”, ou enfeite labial). Esses motivos são variações da “grega”, forma básica da maioria dos desenhos Asurini. Esta forma tem preponderância sobre as outras no sentido estatístico e semântico; cobre categorias como padrão, motivo e desenho, e natureza/sobrenatural/cultura. Isso lhe dá destaque na estrutura formal dos desenhos: o “padrão”, correspondente ao sobrenatural, é o eixo determinante (regras) da realização dos desenhos com vários significados relacionados à natureza e à cultura; o motivo, correspondente ao nível do conteúdo, faz referência aos três domínios cósmicos, e o “desenho” corresponde à “frase” realizada por meio dos veículos (suportes).

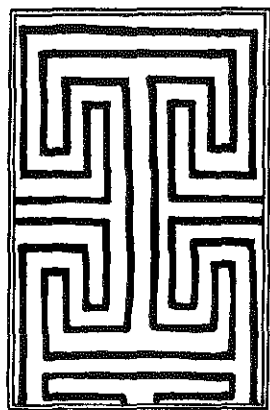
“Tayngava”: padrão, imagem, réplica, imagem de humano

Pode-se afirmar que a preponderância formal do *tayngava* se relaciona à noção que representa, ou seja, à noção da própria representação (imagem) como constitutiva do ser.

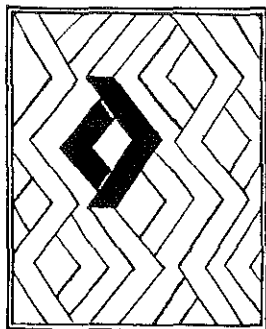
No processo de aprendizagem do desenho geométrico, a forma *tayngava* é o “a-e-i-o-u” dos Asurini. As meninas treinam desde pequenas a desenhar o *tayngava*, a figura elementar da grega. A tradução da palavra *ayngava* (raiz=*ayng*; *av(a)*=formador de circunstância) é réplica, medida, imagem. Por exemplo: a estilização de uma ave (*uirá*) em um objeto ritual feito de taquarinhas encapadas de algodão chama-se *uiraraingava* (imitação, imagem de *uirá*); o desenho de um homem é *avaraingava* (*ava*=gente); um pedaço de pau que serve de medida para marcar a planta de uma casa no chão é *ayngava*. Acrescida do prefixo “t” (forma gramatical que indica possuidor humano), significa “imagem do ser humano”.



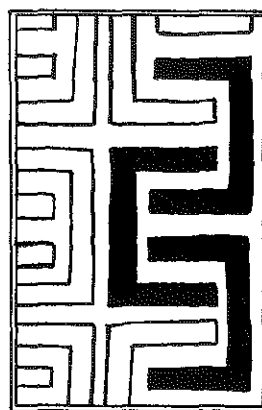
Kafueví



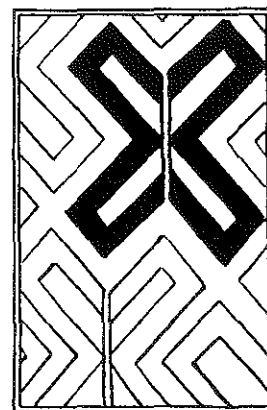
Ipirajuak



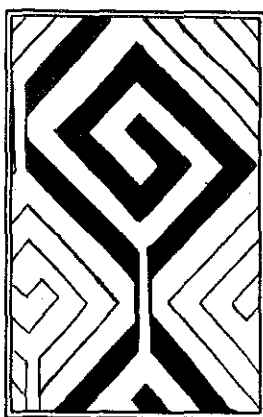
Kuiapeí



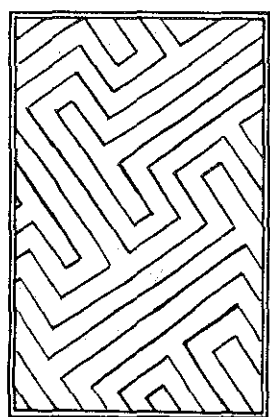
Javarojoryva



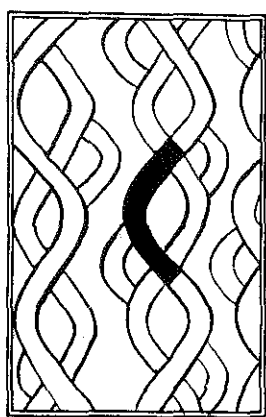
Mytupepã



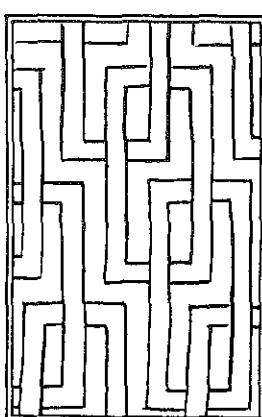
Tamakyjuak



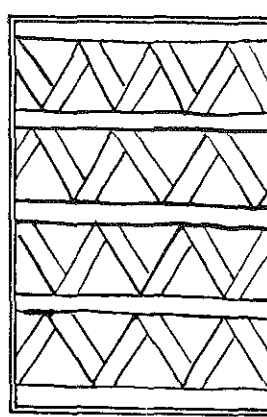
Kwasiarapava



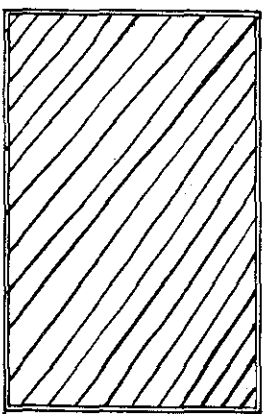
Kumandã



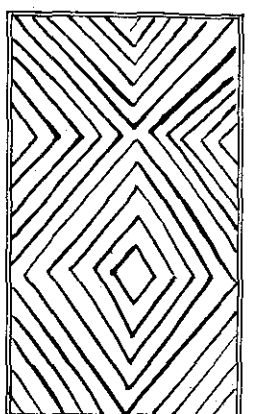
Apysí



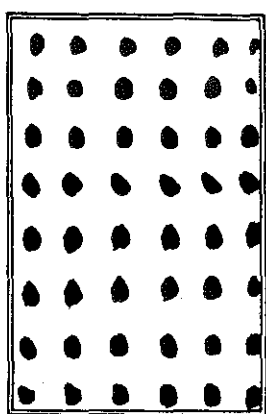
Ja'ëakynga



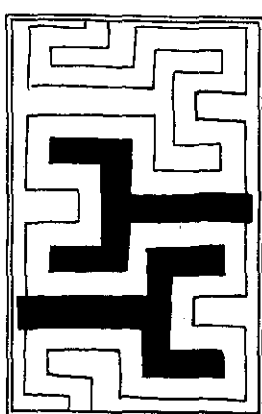
Pirinyna



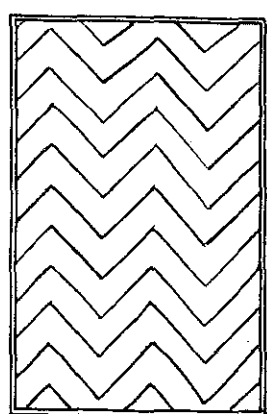
Ehiraimbava



Ipinima

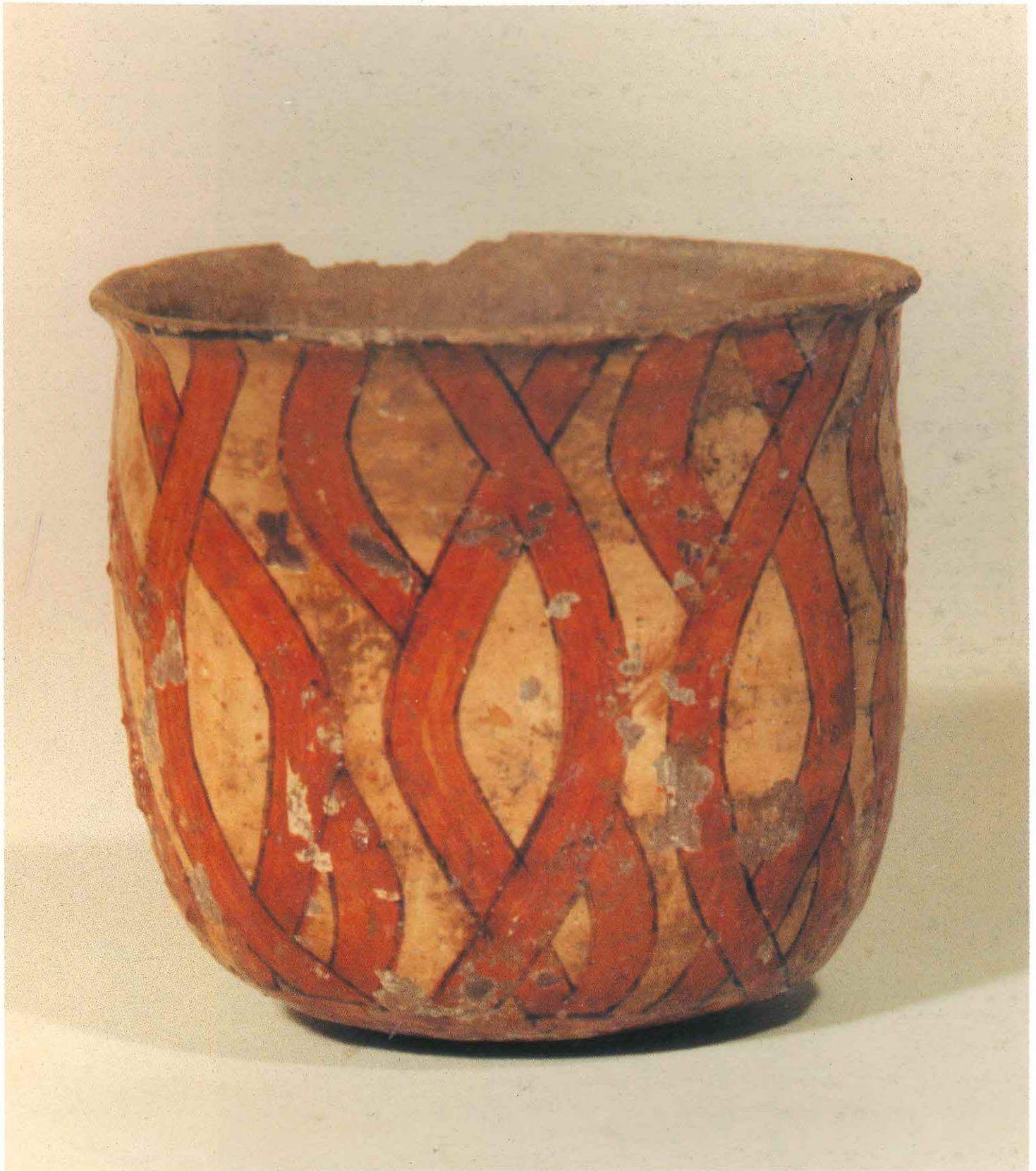


Tayngava

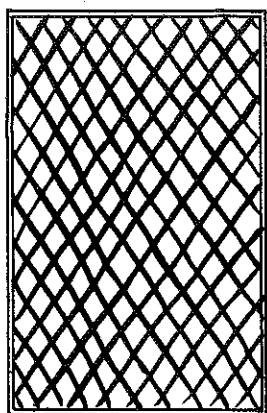


Ipirapekonyna

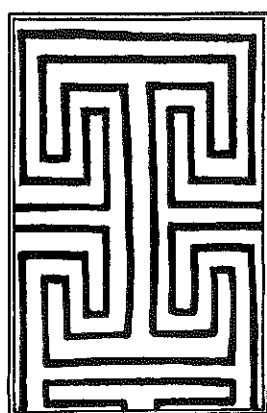
11. Nomenclatura dos desenhos Asuriní. (Ilustração de Filipeli Jr) O autor utilizou o método do recorte de modo a sugerir, com o retângulo preenchido pelo desenho, a "janela no infinito", tal como a artista Asuriní preenche a folha de papel. Para se chegar a uma classificação dos padrões básicos do desenho, tentou-se isolar unidades mínimas de significação ou elementos básicos. As unidades mínimas distintivas correspondem à forma básica como o braço/perna da figura antropomórfica (*tayngava*) à meia-lua do padrão *kumandã*, a seta do padrão *kuiapeí*.



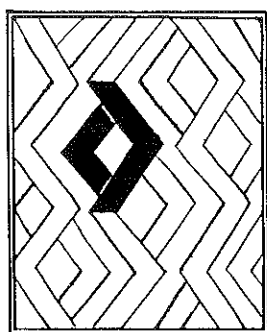
12. Forma não convencional da cerâmica Asuriní. Padrão de desenho: *kumandã* (Foto Macedo).



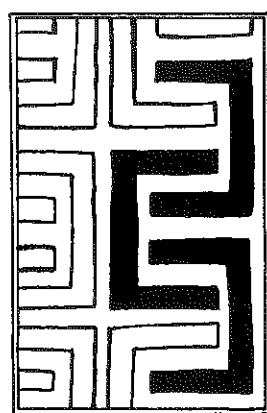
Kafueví



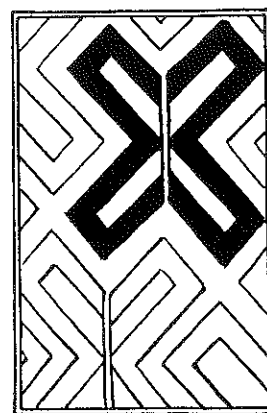
Ipirajuak



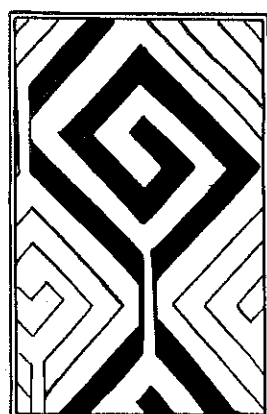
Kuiapeí



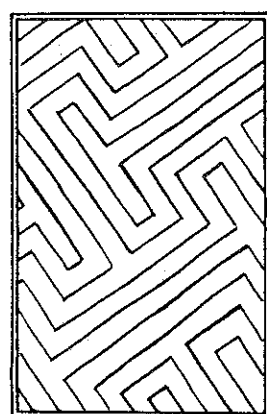
Javarojoryva



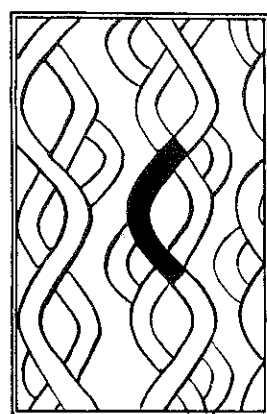
Mytupepá



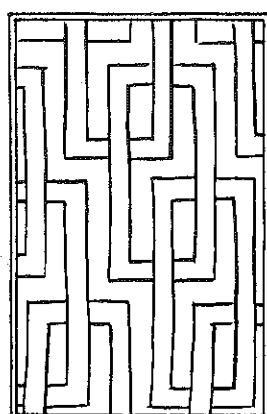
Tamakyjuak



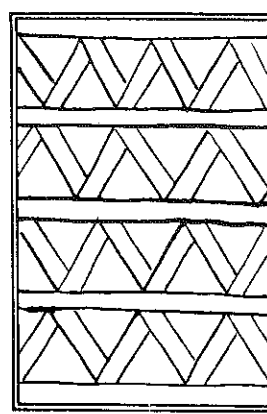
Kwasiarapara



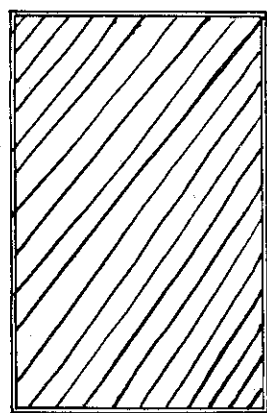
Kumandá



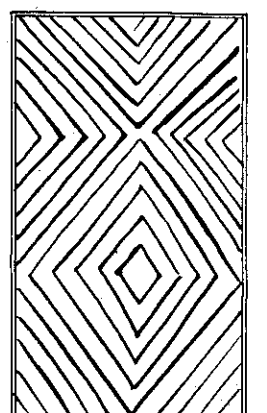
Apysí



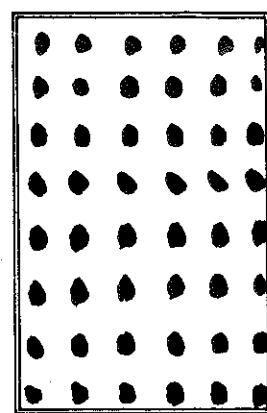
Ja'éakynga



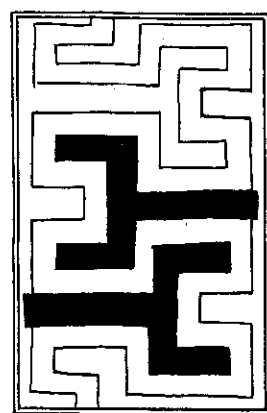
Pirinyna



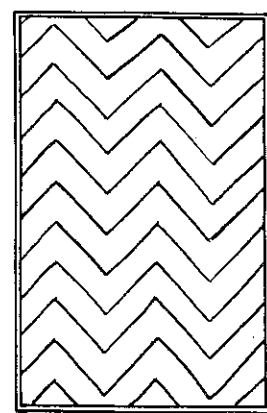
Ebiraimbava



Ipinima

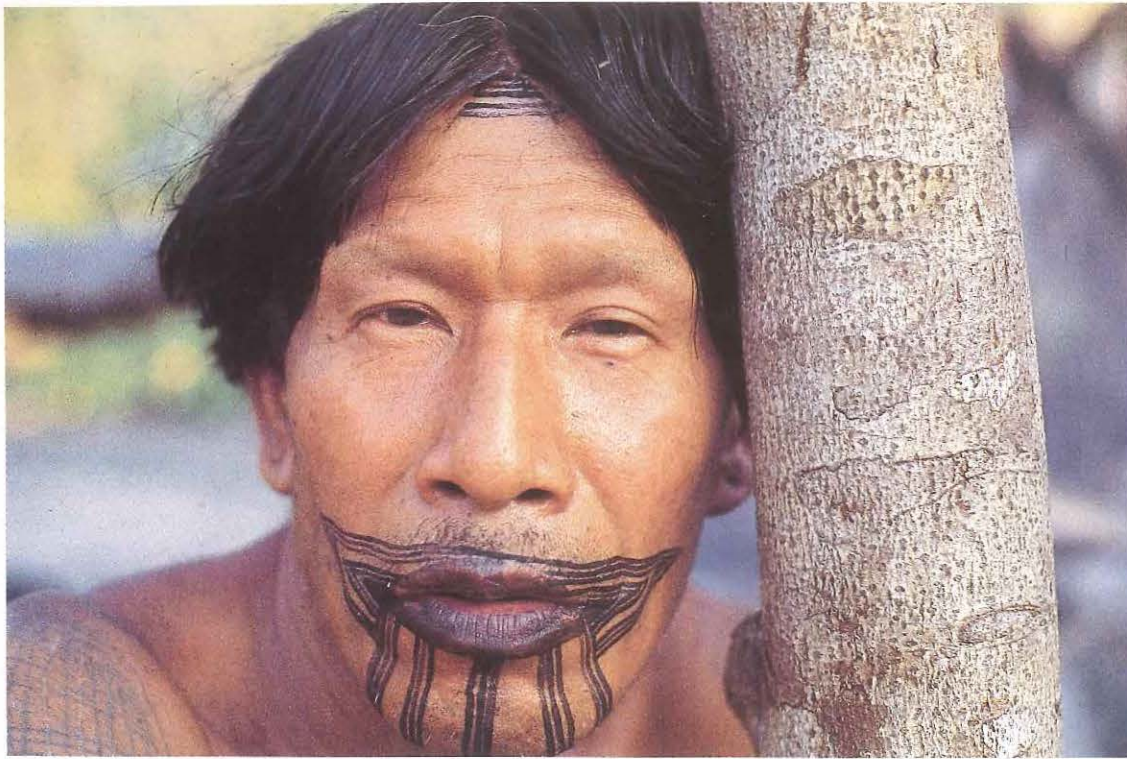


Tayngava



Ipirapekonyna

11. Nomenclatura dos desenhos Asurini. (Ilustração de Filipe Jr). O autor utilizou o método do recorte de modo a sugerir, com o retângulo preenchido pelo desenho, a "janela no infinito", tal como a artista Asurini preenche a folha de papel. Para se chegar a uma classificação dos padrões básicos do desenho, tentou-se isolar unidades mínimas de significação ou elementos básicos. As unidades mínimas distintivas correspondem à forma básica como o braço/perna da figura antropomórfica (*tayngava*) à meia-lua do padrão *kumandá*, a seta do padrão *kuiapeí*.



13. Acima, xamã Pinasiré (Foto Renato Delarole).

14. Tütê ornamentado para ritual. Rosto com pinturas do padrão *pirinyña* (Foto Renato Delarole).





15. Acima, ritual xamanístico *marakã*. O corpo todo pintado em preto com penugem de gavião na cabeça simboliza o contato com os espíritos ou passagem de níveis cósmicos. Seu uso envolve perigo, exigindo muita concentração, pois pode causar tonturas e doença. Este contato é perigoso para os jovens, seus usuários nos rituais xamanísticos (Foto Renato Delarole).

16. As *uirasimbê*, jovens participantes do ritual xamanístico *marakã*, desempenham a função de executar a dança junto ao xamã, buscar água e preparar o mingau oferecido aos espíritos, aos pacientes e aos demais oficiais (Foto Renato Delarole).



Tayngava é também o nome de um boneco feito de taquarinhas encapadas de algodão, figura antropomórfica, usada pelos xamãs e auxiliares em rituais xamanísticos. O traço mínimo do padrão de desenho *tayngava* pode ser considerado o braço/perna desta figura, como indicam as mulheres Asurini ao identificá-lo. Esse elemento ritual está relacionado à noção de *ynga* (princípio/substância vital) compartilhada por espíritos e humanos e manipulada pelos xamãs.

O *tayngava* representa, na verdade, uma noção básica da filosofia Asurini: a noção de que a representação/ imagem é constitutiva do ser e de que a pessoa humana se constitui do princípio vital *ynga* e de sua representação/imagem, os quais, simultaneamente, conferem a unidade do ser humano/vivente.

Dados sobre esta manifestação podem ser buscados na nomenclatura dos desenhos. Um mesmo desenho é denominado pelo padrão e pelo motivo, como nos exemplos: *tayngava* e “pata de jabuti”, *tayngava* e *tayngava* “verdadeiro”, *tayngava* e “galho da árvore jagiua”, *tayngava* e “detalhe do enfeite labial”.

Nos processos de simbolização, elaboração dos sentidos no conjunto da cultura e comunicação de noções fundamentais do pensamento e da vida em sociedade, minha interpretação a respeito do principal significado do desenho é de que *Tayngava* é o ente (representação), e o segundo nome, o ser existente na natureza ou como resultado da ação do homem (objetos da cultura material).

A grega na sociedade Asurini, cujo nome foi tomado da forma de uma figura antropomórfica, é usada para expressar essa noção, sendo a imagem do humano o protótipo da representação.

Se essa interpretação do *tayngava* está correta, pode-se atribuir à arte gráfica Asurini um estatuto semelhante—na ordem das representações do grupo — ao da mitologia e do ritual e, assim, destacar a posição da artista ao lado do xamã.

Conclusão

Os Asurini dão às manifestações artísticas, na esfera feminina, a mesma ênfase dada ao xamanismo. Na socialização do indivíduo, o exercício artístico desenvolvido desde a infância pela mulher corresponde ao domínio dos mitos, cantos e prática ritual xamanística, aos quais o jovem do sexo masculino deve se dedicar, mesmo que não se torne um xamã. O rapaz é educado nessas práticas sob orientação dos xamãs, durante os rituais dos quais são assistentes. A menina aprende a técnica do desenho praticando na decoração do próprio corpo. A decoração da cerâmica e a confecção dos potes serão aprendidas junto à sua mãe (real ou classificatória) ou irmã mais velha (real ou classificatória), que lhes transmitem a técnica e, em alguns casos, um repertório particular de variações de um padrão. Para chegar a reproduzir esse repertório, entretanto, começará pelo domínio da geometrização do espaço. As mulheres mais velhas e experientes obtêm, como resultado de sua prática e habilidade individual, a decoração de uma peça na qual não se distingue o começo/fim do desenho, levando-se em conta que não há risco preliminar à pintura, dividindo geometricamente a área decorada. Quanto ao repertório particular, trata-se, em sua maioria, de variações do padrão *tayngava*. Esse é o padrão por excelência que permite a composição infinita, característica do estilo de desenho Asurini e onde se encontra a criação individual.

“Brincando” com a grega ou braço/perna do boneco antropomórfico, a artista poderá cobrir infinitamente o espaço com o desenho geométrico em variações individuais. A nomenclatura, nesses casos, é dada *a posteriori* e se referirá às características formais do desenho, como, por exemplo, *tayngavi* (“*tayngava* pequeno”). Essas criações podem passar a fazer parte do repertório coletivo, mas têm direito de usá-los, ou sabem fazê-los, as mulheres do grupo familiar da artista. Assim, a “filha” aprenderá e passará a decorar seus potes com variações do padrão criado por sua “mãe”.

Da mesma maneira como o xamã se individualiza na identificação com seres sobrenaturais, a artista cria seu próprio desenho e o nomeia. Ou, ainda, pode-se destacar pelo esmero artístico da simetria, qualidade também individual, identificando-se com a obra. Por outro lado, além desse significado particular, esta será interpretada pelos demais membros do grupo, e os desenhos serão reconhecidos como esteticamente aceitáveis e com significado, de acordo com as regras formais e padronização visual dessa cultura em particular. Da mesma maneira, todos os Asurini compartilham com os xamãs do conhecimento do mundo dos espíritos, reproduzido por aqueles por meio das práticas religiosas.

A respeito da arte Asurini atual, pode-se, mediante a análise do estilo de desenho, relacionar aspectos formais da produção artística à situação de contato. Na arte gráfica Asurini observa-se a existência de duas orientações formais tradicionais que se opõem: uma é a assimetria de desenhos, que podem ser executados livre e infinitamente (na maioria dos casos, coincide com as criações individuais); e outra, a simetria na

repetição dos módulos (termo que designa justamente uma forma mais codificada, um elemento isolável do sistema), cuja execução, talvez a mais tradicional, parece exigir maior perícia da autora, que deve ser capaz de geometrizar a área a ser decorada no corpo ou no pote de cerâmica, sem rascunhos ou medidas de algum sistema métrico.

Pode-se observar na produção da cerâmica decorada nos últimos dez anos que a criatividade individual e, portanto, a orientação do improviso e assimetria têm-se acentuado com a confecção de artefatos para a troca com o branco, um incipiente comércio de sua produção artística por intermédio da FUNAI (Fundação Nacional do Índio). Além dos padrões que permitem improviso, a própria combinação de diferentes padrões em uma mesma peça de cerâmica caracteriza a produção de artefatos decorados como um campo privilegiado de expressões individuais relacionado, nesse caso, ao contato com o branco.

As mudanças que ocorrem em nível formal na arte gráfica Asurini dão-se, entretanto, dentro dos parâmetros do estilo tradicional, conservando seu significado cultural. Trata-se da autonomia das manifestações plásticas nas sociedades indígenas: são expressão das representações do grupo, mas compreendem o estilo de uma cultura, sendo perenes enquanto arte.

Bibliografia

- DAWSON, A. "Graphic art and design of the Cashianahua". In: *The Cashianahua of eastern Peru*. Boston, 1980.
- GREENBERG, L.J. "Art as structural system: a study of pottery designs". In: *Studies in the anthropology of visual communication*. 1975, 1.